TECNOLOGIA, EMANCIPAÇÃO E CONSUMO NA ARQUITETURA DOS ANOS SEXTENTA:
CONSTANT, ARCHIGRAM, ARCHIZOOM E SUPERSTUDIO

EESC
/USP
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS

RODRIGO KAMIMURA

**Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura
dos anos sessenta:
Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**

São Carlos
2010

RODRIGO KAMIMURA

**Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura
dos anos sessenta:
Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia
de São Carlos como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre.

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo

Área de Concentração: Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Recamán Barros

Este trabalho foi realizado com o apoio da
FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do
Estado de São Paulo

São Carlos
2010

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.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

K15t Kamimura, Rodrigo
Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos
anos sessenta : Constant, Archigram, Archizoom e
Superstudio / Rodrigo Kamimura ; orientador Luiz Antonio
Recamán Barros. -- São Carlos, 2010.

Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria
e História da Arquitetura e do Urbanismo) -- Escola de
Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo,
2010.

1. Arquitetura - anos 60. 2. Tecnologia - arquitetura.
3. Emancipação - arquitetura. 4. Consumo - arquitetura.
5. Archigram. 6. Constant - arquiteto. 7. Superstudio.
8. Archizoom. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Arquiteto e Urbanista RODRIGO KAMIMURA.

Dissertação defendida e julgada em 06/04/2010 perante a Comissão Julgadora:

Prof. Dr. LUIZ ANTONIO RACAMAN BARROS – (Orientador)
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

aprovado

Prof. Dr. MIGUEL ANTONIO BUZZAR
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

APROVADO

Prof^a. Dr^a. CLAUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS)

APROVADO

Prof.^a. Associada **AKEMI INO**
Vice - Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, em exercício

Prof. Titular **GERALDO ROBERTO MARTINS DA COSTA**
Presidente da Comissão da Pós-Graduação da EESC

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha família, pelo apoio incondicional e pelo estímulo inesgotável.

Agradeço também à Fapesp, por ter amparado o presente trabalho, ao qual pude me dedicar integralmente.

Ao prof. Dr. Luiz Recamán, pelo debate sempre intrigante e pelos aconselhamentos que contribuíram de forma fundamental para o meu interesse pela pesquisa.

Ao prof. Dr. Gelson de Almeida Pinto, por ter acolhido este trabalho em sua fase inicial de desenvolvimento no âmbito do mestrado.

Aos professores Miguel Buzzar e Cláudia Cabral, por aceitarem o convite para avaliar esta pesquisa, e pelas observações fundamentais na banca de qualificação.

Aos amigos Bráulio, Rafael, Rodrigo Lapa; Marcos e Olívia, pelas discussões singulares e pelo apoio com o qual sempre pude contar.

A todos os funcionários da EESC-USP, pela dedicação e respeito notáveis, e ao excelente serviço de bibliotecas da USP.

À Denise, por tudo.

Aos professores, e a seus espíritos inquietos.

RESUMO

KAMIMURA, Rodrigo. *Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta*: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio. 2010. 214p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

A presente dissertação aborda o pensamento arquitetônico europeu dos anos sessenta. Foca, particularmente, sobre a produção “visionária” do holandês Victor Nieuwenhuys (cujo pseudônimo era “Constant”), do grupo de arquitetos ingleses Archigram e dos grupos de arquitetos e designers italianos Archizoom e Superstudio. Analisa em que medida o avanço tecnológico e as novas teorias de informação/comunicação influem sobre tal arquitetura, produzindo uma hibridização entre conceitos advindos de diferentes esferas disciplinares. Avalia, como estudos de caso, alguns exemplos destas projeções: o projeto para a *New Babylon*, de Constant; a *Plug-in City*, de Archigram; o *Monumento Continuo*, de Superstudio; e a *No-Stop City*, de Archizoom; e como estas articulam a busca por emancipação social e/ou coletiva e as implicações do projeto arquitetônico com a crescente afirmação de uma sociedade de massas orientada para o consumo. Indaga, finalmente, sobre como estas propostas de cidades – ou não-cidades – ficcionais relacionam-se com as transformações sociais, políticas e econômicas em curso, quais as suas implicações em relação ao panorama histórico no qual se situam e que tipo de contribuição trazem para o debate acerca dos problemas das cidades reais.

Palavras-chave: Constant. Archigram. Archizoom. Superstudio. Arquitetura. Anos 60.

ABSTRACT

KAMIMURA, Rodrigo. *Technology, emancipation and consumption in the architecture of the sixties*: Constant, Archigram, Archizoom and Superstudio. 2010. 214p. Thesis (Master) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

The following thesis approaches European sixties' architectural thinking. It focuses particularly on the "visionary" production of Dutch Victor Nieuwenhuys (whose pseudonym was "Constant"), English group of architects Archigram and Italian groups of architects and designers Archizoom and Superstudio. It analyses in which point technological advance and new information/communication theories act on such architecture, producing a hybridization among concepts coming from different disciplinary fields. It evaluates, as case studies, some examples of those projections: Constant's project for *New Babylon*; Archigram's *Plug-in City*; Superstudio's *Continuous Monument*; and Archizoom's *No-Stop City*; and how they articulate the search for social and/or individual emancipation and architectural project's implications with the increasing affirmation of a consumption-oriented mass society. Finally, it inquiries how these proposals of fictional cities – or non-cities – relate themselves to the ongoing social, political and economic transformations, what are their implications in relation to the historic moment where they are situated and what kind of contribution they bring to the debate over real cities.

Keywords: Constant. Archigram. Archizoom. Superstudio. Architecture. Sixties.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1 – Constant, New Babylon

Figura 1a e Figura 1b – (À esquerda) Le Corbusier: <i>Modulor</i> , 1948. (À direita) Jean Dubuffet: <i>L'interloqué</i> , 1954. Óleo sobre cartão, 65 x 52 cm	33
Figura 2 - Constant: <i>A nous la liberté</i> , 1949. Óleo sobre tela, 139,5 x 107 cm	35
Figura 3 - COBRA: Exposição no Stedelijk Museum, Amsterdã, 1949. <i>La barricade</i> , de Constant, ao fundo.....	36
Figura 4 – Christian Dotremont “medindo” obra de Piet Mondrian, do acervo de Aldo van Eyck (Amsterdã, 1949).....	37
Figura 5 – Vista aérea da <i>ville nouvelle</i> (“cidade nova”) de Mourenx, França.....	43
Figura 6a e Figura 6b – (À esquerda) Constant: Composição com quadrados. (À direita) Esquema de cores, modelo de interiores para a loja de departamentos <i>De Bijenkorf</i> , em colaboração com Gerrit Rietveld, Amsterdã, 1954	48
Figura 7a e Figura 7b – (À esquerda) Constant: <i>Constructie met doorzichtige vlakken</i> (“Construção com planos transparentes”), 1954. Alumínio e “plexiglass”, 76 x 76 x 50 cm. (À direita) <i>Lijn zonder einde</i> (“Linha sem fim”), 1958. Metal e “plexiglass”, h. 150 cm	49
Figura 8 - Constant, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio: <i>Oppera collettiva</i> , 1957.....	53
Figura 9 – Guy Debord, Asger Jorn: <i>The naked city: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique</i> , 1957. Serigrafia	54
Figura 10 – Guy Debord, Asger Jorn: <i>Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour</i> , 1956. Serigrafia	55
Figura 11 – Constant: Modelo para um acampamento de ciganos, 1956. Aço, alumínio, “plexiglass”, óleo sobre madeira, h. 21 cm, d. 130 cm.....	58
Figura 12 – Constant: <i>Rode sector</i> (“Setor vermelho”), 1958. Modelo	59
Figura 13 – Constant: <i>Rode sector</i> (“Setor vermelho”), 1958. Modelo	59
Figura 14 – Constant: <i>New Babylon Paris</i> , 1963-64. Tinta sobre mapa	60
Figura 15 – Constant: <i>New Babylon Amsterdam</i> , 1963-64. Tinta sobre mapa	60
Figura 16 – Constant: <i>New Babylon Rotterdam</i> , 1963. Tinta sobre mapa.....	61
Figura 17 – Constant: <i>New Babylon Zuid-Nederland</i> (“Holanda do Sul”), 1963. Tinta sobre mapa...	61
Figura 18 – Constant: <i>Oriënt sector</i> (“Setor oriental”), 1959. Modelo	62
Figura 19 – Constant: <i>Ambience de jeu</i> (“Ambiência de jogo”), 1956. Modelo	63
Figura 20 – Constant: <i>Ambiance de départ</i> (“Ambiência de partida”), 1959. Modelo.....	63
Figura 21 – Constant: <i>New Babylon nord</i> (“New Babylon norte”), 1959. Aquarela e colagem	65
Figura 22 – Constant: <i>Groep sectoren</i> (“Grupo de setores”), 1959.....	66
Figura 23 – Constant: <i>Gele sector</i> (“Setor amarelo”), 1958. Modelo.....	68
Figura 24 – Constant: <i>Gele sector</i> (“Setor amarelo”), 1958. Modelo	69
Figura 25 – Constant: <i>Gele sector</i> (“Setor amarelo”), 1959. Planta.....	70

Figura 26a e Figura 26b - Yona Friedman: <i>Paris Spatial</i> , 1961-64. Megaestrutura sobre a <i>Champs-Élysées</i> e sobre os <i>grands boulevards</i>	72
Figura 27 – Constant: <i>Symbolische voorstelling van New Babylon</i> (“Representação simbólica de New Babylon”), 1969	73
Figura 28 – Constant: <i>Sectoren in berglandschap</i> (“Setores em paisagem montanhosa”), 1967	74
Figura 29 – Constant: <i>Combinatie van Sectoren</i> (“Combinação de setores”), 1970-71	75
Figura 30 – Constant: <i>Ladderlabyrinth</i> (“Labirinto de escadas”), 1967. Bronze, “plexiglass” e madeira, 71,5 x 96,5 x 86 cm	76
Figura 31 – Constant: <i>Gezicht op New Babylonische sectoren</i> (“Vista dos setores de New Babylon”), 1971	80
Figura 32 – Constant: <i>Ode à l’Odéon</i> (“Ode a Odeon”), 1969. Óleo sobre tela, 200 x 190 cm	81
Figura 33 – Constant: <i>La révolte</i> (“A revolta”), 1972. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm	83
Figura 34 – Constant: <i>Ontwaakt, verworpenen der aarde</i> (“Operários, insurjam de seus lares”), 1972. Gravura com ponta seca, 14,5 x 19 cm	83
Figura 35a e Figura 35b – (À esquerda) Constant: <i>Le massacre de My Lai</i> (“O massacre de My Lai”), 1972. Óleo sobre tela, 120 x 130 cm. (À direita) Constant: <i>Orgie</i> (“Orgia”), 1972. Óleo sobre tela, 122 x 135 cm	85
Figura 36a e Figura 36b – (À esquerda) Constant: <i>Le voyeur</i> (“O voyeur”), 1974. Aquarela e carvão, 87 x 91 cm. (À direita) Constant: <i>Le viol</i> (“O estupro”), 70 x 90 cm	86
Figura 37 – Constant: <i>Mekong river</i> (“Rio Mekong”), 1970	87

CAPÍTULO 2 – Archigram, Plug-In City

Figura 1 - Peter Cook, David Greene, Michael Webb: revista <i>Archigram 1</i> , 1961. Página interna.....	93
Figura 2 - Peter Cook, David Greene, Michael Webb: revista <i>Archigram 1</i> , 1961. Página externa.....	94
Figura 3 - Exposição <i>Parallel of life and art</i> , Institute of Contemporary Arts, 1953. Vista interna	99
Figura 4a e Figura 4b - Exposição <i>This is tomorrow</i> , 1956, instalação do grupo 2: Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker. Institute of Contemporary Arts	101
Figura 5a e Figura 5b - Exposição <i>This is tomorrow</i> , 1956, instalação do grupo 6: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson. Institute of Contemporary Arts	101
Figura 6a e Figura 6b – Eduardo Paolozzi: <i>I was a richman's plaything</i> . Colagem, cerca de 1947; Richard Hamilton: <i>Just what is it that makes today homes so different, so appealing?</i> Colagem, página do catálogo de <i>This is tomorrow</i> , 1956	102
Figura 7a e Figura 7b - Alison e Peter Smithson: <i>House of the future</i> , 1956. Axonométrica e vista interna.....	103
Figura 8a e Figura 8b - Jean Bugatti: <i>Bugatti Royale Type 41</i> , cerca de 1931. <i>Buick Century de Luxe Riviera Sedan</i> , 1956.....	105
Figura 9a e Figura 9b - Mies van der Rohe (esq.), Le Corbusier (dir.): edifícios habitacionais, <i>Weissenhofsiedlung</i> , Stuttgart, 1927. Vistas	107
Figura 10 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Axonométrica	110
Figura 11 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Corte típico	111
Figura 12 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Corte da área de máxima densidade	111
Figura 13a e Figura 13b - Kenzo Tange: plano para a Baía de Tóquio, 1960. Kiyonori Kikutake: <i>Marine City</i> , 1959. Vista das maquetes	114
Figura 14 – Yona Friedman: <i>Paris Spatial</i> , 1960. Perspectiva	116
Figura 15 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Corte.....	117
Figura 16 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Corte.....	118
Figura 17 - Peter Cook: <i>Plug-in City University Node</i> , 1965. Diagramas de evolução (hipótese de aplicação do projeto a um edifício específico com uso pré-determinado)	119
Figura 18 - Peter Cook: <i>Plug-in City</i> , 1964. Edifício de escritórios. Corte e axonométrica	119
Figura 19 – Exposição <i>Living City</i> , Institute of Contemporary Arts, 1963. Planta com os <i>gloops</i>	121
Figura 20 – Exposição <i>Living City</i> , Institute of Contemporary Arts, 1963. Vista interna.....	122
Figura 21 – Exposição <i>Living City</i> , Institute of Contemporary Arts, 1963. Vista interna.....	122
Figura 22 - Alison e Peter Smithson: Escola secundária de Hunstanton, 1949-54. Vista externa	124
Figura 23 - Alison e Peter Smithson: Escola secundária de Hunstanton, 1949-54. Vista dos sanitários e das instalações aparentes.....	124
Figura 24 - Alison e Peter Smithson: proposta para o concurso de moradias em Golden Lane, 1952. Perspectiva (colagem).....	125
Figura 25a e Figura 25b - Alison e Peter Smithson: concurso para a Universidade de Sheffield, 1953. Perspectivas	125

Figura 26 - James Meller: Capa para <i>Archigram 7: beyond architecture</i> , 1966	127
Figura 27 - Dennis Crompton: <i>Computer City</i> , 1964.	128
Figura 28 – Cedric Price, Frank Newby, Gordon Pask: <i>Fun Palace</i> , 1961-65. Vista interna.....	129
Figura 29 - Cedric Price, Gordon Pask: <i>Fun Palace</i> , 1961-65. Diagrama (sistemas)	131
Figura 30a e Figura 30b - Michael Webb: <i>Magic Carpet and Brunhilda's Magic Ring of Fire</i> , 1968. David Greene e Warren Chalk: <i>Electronic Tomato</i> , 1969.	133
Figura 31 - David Greene: <i>L.A.W.U.N. Project number one: an experimental bottery</i> (imagem retirada de publicidade da empresa Sony)	134
Figura 32 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret: Plano <i>Obus</i> (“projeto A”), Argel, 1931. Vista geral da maquete	136
Figura 33 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret: Plano <i>Obus</i> (“projeto A”), Argel, 1931. Perspectiva das habitações de <i>Fort l'Empereur</i>	136
Figura 34 - Le Corbusier: <i>Unité d'Habitation</i> , Marselha, 1947-52. Vista externa	139

CAPÍTULO 3 – Superstudio, Monumento Continuo; Archizoom, No-Stop City

Figura 1 - Exposição <i>Superarchitettura</i> , Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Cartaz.....	146
Figura 2 - Exposição <i>Superarchitettura</i> , Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vista da entrada	147
Figura 3a e Figura 3b - Exposição <i>Superarchitettura</i> , Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vistas da exposição	147
Figura 3c - Exposição <i>Superarchitettura</i> , Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vista da exposição	148
Figura 4 – Archizoom e Superstudio: projeto de concurso para o aeroporto de Gênova, 1970. Maquete.....	148
Figura 5 – Archizoom: canapé Safari modulável, produzido por Poltronova, 1967-68.....	150
Figura 6 – Archizoom: Teatro de encontro ideológico com fosso murado, 1968. Perspectiva.....	150
Figura 7a e Figura 7b – Archizoom: <i>Dressing design</i> , ensaio fotográfico de Oliviero Toscani para <i>L'Uomo Vogue</i> , 1972	151
Figura 8 – Superstudio: <i>Monumento Continuo</i> (Kaaba), 1969-72. Montagem	152
Figura 9 – Superstudio: <i>Monumento Continuo</i> (Coliseu), 1969-72. Montagem	152
Figura 10 – Superstudio: <i>Salvataggi di centri storici italiani</i> (“Resgate de centros históricos italianos”), 1972. Montagem.....	153
Figura 11a, Figura 11b e Figura 11c - Revistas do <i>Operaismo</i> italiano. <i>Quaderni rossi</i> , nº 2 (1962), <i>Classe operaia</i> , nº 1 (1964), <i>Contropiano</i> , nº 2 (1971).....	157
Figura 12 – Superstudio: <i>Monumento continuo</i> , 1969-72. <i>Storyboard</i> (quadros 1 a 20).	165
Figura 13 – Superstudio: <i>Monumento continuo</i> , 1969-72. <i>Storyboard</i> (quadros 21 a 40)	166
Figura 14 – Superstudio: <i>Monumento continuo</i> , 1969-72. <i>Storyboard</i> (quadros 41 a 60)	167
Figura 15 – Superstudio: <i>Monumento continuo</i> , 1969-72. <i>Storyboard</i> (quadros 61 a 80)	168
Figura 16 – Superstudio: <i>Histograms</i> , 1968-69	174
Figura 17 – Superstudio: <i>Histograms</i> , 1968-69	175
Figura 18 – Superstudio: mesa, série “Misura M”, produzida por Misura	176
Figura 19 – Superstudio: <i>A journey from A to B</i> (“Trajetória de A para B”). Montagem, imagem do filme <i>Life, Supersurface</i> (“Vida, supersuperfície”), exibido na exposição <i>Italy: the new domestic landscape</i> , MoMA, 1972	176
Figura 20 – Superstudio: projeto para as cataratas do Niágara	178
Figura 21 – Superstudio: <i>Hidden architecture</i> (“Arquitetura oculta”), 1969-70	179
Figura 22 – Superstudio: <i>Hidden architecture</i> (“Arquitetura oculta”), 1969-70	180
Figura 23a e Figura 23b – Archizoom: <i>Discorsi per immagini</i> (“Discurso através de imagens”), 1969. Montagens: <i>Belvedere</i> (esq.) e <i>Roof garden</i> (dir.)	182
Figura 24a e Figura 24b – Archizoom: <i>Discorsi per immagini</i> (“Discurso através de imagens”), 1969. Montagens: <i>Demolição em Bologna</i> (esq.) e <i>Bairros paralelos para Berlim</i> (dir.).....	183
Figura 25 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação	184
Figura 26 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação	185
Figura 27 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação	186

Figura 28 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. Corte.....	187
Figura 29 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. <i>Struttura teatrale continua (No-stop theatre)</i>	187
Figura 30 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. “Paisagem interna”	188
Figura 31 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. “Paisagem interna”	188
Figura 32 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. “Paisagem interna”	188
Figura 33 – Archizoom: <i>No-Stop City</i> , 1969-72. Estudos datilografados.....	189
Figura 34a e Figura 34b – Archizoom: <i>Dream Beds</i> (“leitos oníricos”), 1967. <i>Rosa d’Arabia</i> (esq.); <i>Presagio di Rose</i> (dir.).....	191
Figura 35a e Figura 35b – Archizoom: <i>Dream Beds</i> (“leitos oníricos”), 1967. <i>Naufragio di Rose</i> (esq.); <i>Elettro Rosa</i> (dir.).....	191
Figura 36 - Claes Oldenburg: <i>Monumento colossal proposto para a Park Avenue, Nova York</i> . Esboço. Nova York, 1965.....	192
Figura 37 - Giovanni Battista Piranesi: <i>Il Campo Marzio dell’Antica Roma</i> , 1761-62	194
Figura 38 - Ludwig Hilberseimer: <i>Grossstadtarchitektur</i> . Esquema de uma cidade de arranha-céus, via leste-oeste.....	195
Figura 39 – Archizoom: projeto para a <i>Villa Woogs</i> , Genebra, 1969. Vistas. Poltronas <i>Mies</i> , na perspectiva interna (sala de estar)	195
Figura 40 – Exposição <i>Italy: the new domestic landscape</i> , MoMA, Nova York, 1972. Vista do jardim do museu	198
Figura 41 - Archizoom: <i>environment</i> , MoMA, Nova York, 1972. Vista.	199
Figura 42 - Superstudio: <i>environment</i> , MoMA, Nova York, 1972. Vista interna.....	200

ABREVIATURAS UTILIZADAS NESTE TRABALHO

CIAM	Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
COBRA	Copenhague, Bruxelles, Amsterdam (grupo)
GEAM	Groupe d'Études d'Architecture Mobile
ICA	Institute of Contemporary Arts, London
IG	Independent Group
IL	Internationale Lettrist
IS	Internationale Situationniste
LAWUN	Local Available World Unseen Networks (projeto de Archigram)
MIBI	Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste
MOMA	Museum of Modern Art, New York
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. CONSTANT, NEW BABYLON	29
New Babylon, 1956-1974: breve histórico	29
Por uma revolução do cotidiano	32
Por uma (breve) cidade situacionista	44
New Babylon	57
“Outra cidade para outra vida”	78
2. ARCHIGRAM, PLUG-IN CITY	91
Archigram, 1961-1974: breve histórico	91
Afluência e tecnologia: teorizando o hiperfuncionalismo britânico	97
Plug-in City	109
Do hard ao soft, ou, “além da arquitetura”	126
Multiplicidade versus a “imagem” da multiplicidade	135
3. SUPERSTUDIO, MONUMENTO CONTINUO; ARCHIZOOM, NO-STOP CITY	145
Superstudio, 1966-1978 e Archizoom, 1966-1974: breve histórico	145
A “estratégia da recusa” e a crítica da ideologia	154
Monumento Continuo	164
No-Stop City	181
“Conquistas e problemas” e o papel da crítica	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	213

Introdução

Introdução

A formulação mais simples e universal continua sendo o sentimento amplamente partilhado de que, nos anos 60, tudo era possível; de que esse período, em outras palavras, foi um momento de liberação universal, um desatar global de energias. (JAMESON, 1991, p. 124)

As atividades dos sessenta, portanto, iniciaram-se no fim dos anos cinquenta e adentraram os setenta: não exatamente 20 anos mas, em termos de experiência, uma década longa ¹ (BOLLEREY, 2005, p. 6)

Os anos sessenta são frequentemente descritos como um período de grande efervescência social, de ampliação de horizontes históricos, liberação de “energias”. Das insurreições estudantis às reivindicações das minorias sociais, do *jeans* e da minissaia à explosão do *rock*, da cultura *pop* à contracultura, dos protestos contra a guerra do Vietnã ao *boom* midiático da televisão: todos estes índices remetem à rebeldia e aos desejos de um período conturbado da história recente. “*Soyez réaliste, demandez l’impossible*” (“Seja realista, peça o impossível”) é o mote mais provável para se referir aos projetos “visionários” que buscamos abordar no trabalho que segue.

New Babylon, empreitada maior do holandês Victor Nieuwenhuys (mais conhecido pelo pseudônimo “Constant”), modelo de “cidade” desenvolvido entre 1956 e 1974; *Plug-in City*, projeto desenvolvido pelo coletivo Archigram, grupo de seis arquitetos ingleses, no período de 1964 a 1967; e *Monumento Continuo* e *No-Stop City*, “visões (pós) urbanas” elaboradas respectivamente pelos grupos de arquitetos e designers italianos Superstudio e Archizoom entre 1969 e 1972 são os nossos objetos de estudo. Conforme a análise que pretendemos empreender, estes não compartilham tão somente o fato de poderem ser considerados “visionários”, mas permitem, a partir de uma abordagem retrospectiva, a visualização de fatores históricos que tiveram importância nas transformações sociais que ocorreram naquele período (os anos sessenta), não só naquilo que se refere à busca por emancipação e a crítica dos

¹ As citações provenientes de textos em língua estrangeira foram traduzidas livremente pelo autor. No caso da tradução de termos ou passagens que pudessem gerar ambiguidades, notas de rodapé explicativas foram acrescentadas.

problemas existentes; mas também ao desenvolvimento tecnológico e às suas relações com a afirmação de uma sociedade de massas voltada para o consumo.

Se podemos concordar com a afirmação de Franziska Bollerey (2005, p. 6) de que os “anos sessenta” remontam aos acontecimentos que tomam corpo a partir de 1957 (com os protestos antinucleares, a ampla formação de oposições extraparlamentares, etc.) ou à referência que Henri Lefebvre faz ao “fim do stalinismo” no ano de 1956 e a crescente busca por articulações revolucionárias outras, fora do Partido Comunista (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 71), é possível também estender nossa abordagem histórica até os anos de 1972-74, período de profunda crise econômica mundial, que põe fim ao período de crescimento e prosperidade que se desenvolvia no “Primeiro Mundo” de forma contínua a partir do pós-guerra. Para efeito do recorte que propomos neste trabalho, os “anos sessenta” poderiam ser considerados, assim, uma “década longa”².

Se quiséssemos ir adiante, poderíamos insistir que 1956 também é o ano da realização do décimo e último dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM, “Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna”), que constituíam uma tentativa de se articular uma direção comum em relação aos debates sobre a arquitetura e o urbanismo mundiais desde 1929, ano de sua primeira edição. E que 1972 é o ano da implosão do conjunto de edificações de Pruitt-Igoe em St. Louis, nos Estados Unidos – projeto de Minoru Yamasaki e obra emblemática da arquitetura funcionalista –, evento que o historiador Charles Jencks (1984, p. 9) qualificou polemicamente como “a morte da arquitetura moderna”. A despeito da retórica de Jencks, parece-nos ser possível afirmar que, de modo geral, os objetos que iremos abordar neste trabalho foram manifestações tardias de um modernismo arquitetônico, megaestrutural, ou, ao menos, tentativas críticas de dialogar com as prerrogativas culturais e políticas que estavam colocadas desde as vanguardas.

Para além das tentativas de periodização, poderíamos dizer que a efervescência dos sessenta também se verificou na arquitetura e nos debates sobre a cidade. Escritos paradigmáticos, como *The death and life of great American cities* (título da edição em português: “Morte e vida das grandes cidades”), de Jane Jacobs (publicado em 1961),

² Os conceitos de “século breve”, “século longo”, etc. são trabalhados por historiadores como, por exemplo, Eric Hobsbawm.

Complexity and contradiction in architecture (“Complexidade e contradição em arquitetura”), de Robert Venturi (publicado em 1966) ou *L’architettura della città* (“A arquitetura da cidade”), de Aldo Rossi (publicado em 1966) são apenas alguns dos textos significativos que propõem uma renovação de posições que até então permaneciam, de uma forma ou de outra, ainda ligadas às premissas do Movimento Moderno.

Da mesma forma, *New Babylon*, *Plug-in City*, *Monumento Continuo* e *No-Stop City* compareceram como reações à difusão generalizada e em larga escala do repertório – ou da “tradição” – da arquitetura moderna que, aliada ao forte crescimento das cidades, principalmente no período do pós-guerra, havia intensificado um sentimento de abstração da vida urbana, e disseminado a paisagem homogênea e serializada dos edifícios de escritórios, conjuntos habitacionais e cidades novas (*new towns*, *villes nouvelles*) projetados em estilo “internacional”. E isso não estava restrito ao âmbito da arquitetura, uma vez que o fortalecimento dos Estados, por exemplo – fossem estes capitalistas ou socialistas –, da economia e das políticas públicas, bem como a constituição de uma sociedade de massas pareciam ampliar o sentimento de alienação resultante dos processos de modernização social, criando o estereótipo daquilo a que William Whyte (1956) se referiu como *the organization man* (“o homem organização”) – ou seja, o indivíduo padrão uniformizado pronto para exercer o seu papel designado com precisão pelas engrenagens do motor corporativo.

Como decorrência, deseja-se combater a alienação, a passividade e o espetáculo resultantes destes processos. As novas propostas buscam estratégias inéditas de emancipação, mobilidade e “participação”. Desconsideram – em parte – a história da cidade: em *New Babylon*, *Plug-in City*, *Monumento Continuo* ou *No-Stop City*, esta comparece como entidade fantasmagórica, superada ou pela revolução ou pelo avanço ininterrupto das forças produtivas. Em ambas as hipóteses, tal superação é associada ao contínuo avanço tecnológico. E, neste ponto, as pautas emergentes da automação, da cibernética e das teorias dos sistemas passam a se mostrar decisivas: à “ultrapassada” era mecânica e industrial contrapõe-se uma “nova” era eletrônica e comunicacional; e, conforme veremos, este discurso contaminará também a arquitetura.

De forma a realizar a abordagem proposta neste trabalho, partimos, então, de dois questionamentos principais, que buscamos aplicar aos objetos de nosso estudo: a primeira diz respeito ao avanço tecnológico – que, no contexto dos sessenta está fortemente relacionado à emergência das tecnologias de informação –, e de como este altera aquelas proposições arquitetônicas, configurando uma espécie de “campo ampliado” no qual dialogam linguagem arquitetônica e técnicas de comunicação, ou, ainda, técnica arquitetônica e linguagens da comunicação ³. A segunda é a investigação, através de um resgate daqueles projetos, de qual tipo de “urbanidade”, ou qual tipo de espacialidade se buscava através daquelas projeções; para qual indivíduo se projetava, que não aquele homem-tipo, “desprovido de qualidades”, da modernidade; como seriam tais “cidades”, ou imagens de (pós) cidade.

Para tanto, procuramos compreender estes projetos a partir de dois olhares simultâneos, um “diacrônico” e outro “sincrônico”. Através do primeiro, traçamos, dentro de cada capítulo, um breve panorama histórico com o qual cada proposta dialoga – e como responde às condições dadas –, e também as suas decorrências posteriores. Já através do segundo olhar, o “sincrônico”, tentamos estabelecer alguns nexos mais próximos entre os projetos analisados e outras propostas de investigação elaboradas em paralelo naqueles contextos. Como forma de concluir cada análise, apontamos, ao final de cada capítulo, algumas contradições inerentes àqueles projetos, com o intuito de se expor as suas fragilidades quando confrontados com a aplicabilidade de seus preceitos no que se refere aos problemas da arquitetura e da cidade reais, existentes. Esperamos, assim, não ficarmos limitados às análises puramente formais ou descritivas, mas tentar estabelecer nexos históricos que contribuam para a compreensão de algumas *restrições* e *possibilidades* objetivas que se impunham no momento mesmo daquelas elaborações.

No presente trabalho, optamos por seguir um itinerário cronológico: o projeto para a *New Babylon* (1956-1974), de Constant, estende-se por praticamente todo o período que delimitamos em nosso recorte, mas fundamenta-se essencialmente no clima cultural da Europa continental de fins dos anos cinquenta; *Plug-in City* (1964-67), de

³ É importante ressaltar que, dentro do escopo deste trabalho, a Tecnologia de Informação é abordada a partir de sua influência específica nos projetos em questão – no contexto histórico que vai aproximadamente do período do pós-guerra até os anos sessenta; e não da forma como a mesma se configura hoje, isto é, como disciplina específica de gestão e sistematização de recursos tecnológicos e informacionais.

Archigram, apresenta-se como um emblema do otimismo econômico e “megaestrutural” da arquitetura do início dos anos sessenta; já *Monumento Continuo* e *No-Stop City* mantêm-se distantes da Londres afluyente de Archigram e da boemia do itinerário Paris-Amsterdã de Constant, apresentando, ao invés disso, uma forte relação com o conturbado contexto da Itália de fim dos sessenta e início dos setenta, no qual se misturam o forte ritmo de industrialização do país, reivindicações operárias e revolta estudantil.

Capítulo 1

Mesmo esta existência que, por vezes, procuro descrever, esta Paris onde me movo como uma folha seca, não seriam visíveis se, por trás, não pulsasse a ansiedade fundamental, o reencontro com as origens. [...] penso que faz tanto sentido fazer um bonequinho com miolo de pão quanto escrever o romance que nunca escreverei ou defender com a vida as ideias que redimem os povos. O pêndulo cumpre o seu vaivém instantâneo e, de novo, volto a incluir-me nas categorias tranquilizadoras: bonequinho insignificante, romance transcendente, morte heroica. Coloco-os em fila, do menor ao maior: bonequinho, romance, heroísmo. Penso nas hierarquias de valores, tão bem exploradas por Ortega, por Scheler: o estético, o ético, o religioso. O religioso, o estético, o ético. O ético, o religioso, o estético. O bonequinho, o romance. A morte, o bonequinho. A língua da Maga me faz cócegas. Rocamadour, a ética, o bonequinho, a Maga. A língua, a cócega, a ética.

Julio Cortázar, *O jogo da amarelinha*, 1960

1. Constant, New Babylon

New Babylon, 1956-1974: breve histórico ¹

O mergulho de Constant (pseudônimo do holandês Victor Nieuwenhuys) rumo ao projeto ficcional de sua Nova Babilônia (“*New Babylon*”) tem início simbólico em fins de 1956. Logo após a realização do *Primo congresso degli artisti liberi* (“Primeiro congresso dos artistas livres”), evento organizado majoritariamente pelo pintor dinamarquês Asger Jorn no mês de setembro do mesmo ano em Alba, na Itália, Constant retorna ao local (Alba) para trabalhar no “laboratório experimental” do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), empreitada maior de Jorn naquele momento, e que buscava reunir artistas de vários países com o intuito de se constituir uma organização artística avançada de caráter internacional e “experimental”.

Durante a sua estadia, toma contato com a comunidade local de ciganos; esta, após ter sido expulsa da cidade, onde costumava erigir seus acampamentos temporários, fora então acolhida pelo pintor Giuseppe Pinot-Gallizio, que havia adquirido um terreno próximo a um rio para este fim ². Constant, então sensibilizado pela causa, resolve concentrar-se na elaboração de um protótipo para um acampamento cigano “permanente”. Este, confeccionado como uma maquete, é realizado sobre uma grande base em madeira pintada a óleo, simulando estruturas, fechamentos e coberturas com a utilização de delgadas peças metálicas, arame e acrílico. A despeito do fato de que um “acampamento” “permanente” só poderia ser uma contradição em seus próprios termos, o que chama a atenção é o fato de que, ao contrário do que aconteceria com uma maquete de arquitetura, a escala utilizada e a precisão das medidas não parecem ter sido preocupações de primeira ordem. O modelo comparece como uma escultura que “sugere” uma arquitetura, uma configuração espacial, uma forma de ocupação que porta em si mesma um caráter lúdico, e que se diferencia da seriedade do projeto milimetricamente desenhado sobre a prancheta ³.

¹ Os dados históricos que seguem na primeira parte deste capítulo foram basicamente consultados em: **ANDREOTTI**; **COSTA**, 1996. **HOME**, 2005. **JACQUES**, 2003. **SADLER**, 1999. **WIGLEY**, 1998.

² Pinot-Gallizio era farmacêutico e político local, tendo se voltado para a pintura tardiamente.

³ Alan Colquhoun (2005, p. 262, nota 33) observa que “uma das características dos modelos de Constant é a de que a sua estrutura está desenhada à escala das próprias maquetes, e não à da

Junto ao escritor belga Christian Dotremont e outros, os pintores Constant e Asger Jorn haviam formado anos antes o coletivo “Cobra”, em 1948, com o intuito de se constituir uma plataforma de ação comum e experimental na arte, reunindo integrantes da Dinamarca, Bélgica e Países Baixos. Com o fim do movimento em 1951, ambos seguem por caminhos bem diferentes: Jorn permanece formulando uma pintura lírica e de expressão individual, se engajando posteriormente na formação do MIBI; Constant, ao contrário, gradativamente se desloca da pintura em direção à escultura, e, posteriormente, à arquitetura.

O nome do projeto de cidade sobre o qual Constant viria a se debruçar durante muitos anos – “New Babylon” – surgiria apenas quatro anos depois do projeto do acampamento para ciganos, por sugestão do francês Guy-Ernest Debord ⁴, em texto publicado no quarto número da revista *Internationale Situationniste* ⁵. Embora o prefeito de Alba tenha recebido a contribuição de Constant com “pouco mais do que um polido obrigado” (VAN SCHAIK, 2005, p. 44), o episódio marca a virada do pintor Constant em direção ao universo arquitetônico, portando, já em si, o germe do projeto que viria a ser desenvolvido até 1974 ⁶.

Conforme a abordagem que faremos neste capítulo, a obra de Constant influenciaria e seria influenciada pelos escritos do filósofo francês Henri Lefebvre. Ao mesmo tempo em que os situacionistas desenvolviam a noção de “situação”, retomando esta a partir da Internacional Letrista, Lefebvre construía a sua teoria dos “momentos”. Para este autor, era necessário empreender um processo de resistência à separação entre pessoas, atividades e espaços da cidade, fraturada pelo caráter de segregação de usos promovida principalmente pelo urbanismo funcionalista e pela aplicação das resoluções da Carta de Atenas aos novos conjuntos urbanos.

arquitetura que ostensivamente representam, o que indica que sejam obra de alguém formado como escultor e pintor, e não como arquiteto”.

⁴ Segundo Wigley (1998, p. 16), inicialmente Constant havia sugerido “*Dériville*”.

⁵ Citado em francês como “*New-Babylone*”. Cf. **CONSTANT**, 1997a.

⁶ Adotamos a periodização sugerida por Mark Wigley: 1956-1974. Constant considera também um período mais curto: 1958-1969 – o que apontaria o seu ingresso na Internacional Situacionista como sendo o início do projeto, e o ano em que abandonou a elaboração de modelos tridimensionais e passou à pintura como o seu fim. Ver a discussão sobre periodização no final deste capítulo.

Também marcante no clima cultural dos anos cinquenta que se desenvolve na Europa são as polêmicas e críticas de grupos de artistas como a Internacional Letrista (IL) e a Internacional Situacionista (IS) – tendo esta última se formado a partir da fusão da IL e do MIBI, em 1957, em grande parte a partir do esforço de Jorn. Com a entrada de Constant na IS em 1958, a *New Babylon* ganha impulso inicial para seu desenvolvimento como projeto. Embora tenha permanecido apenas durante dois anos no grupo, a influência dos conceitos situacionistas de “deriva”, “situação” e “urbanismo unitário” – sobre os quais falaremos adiante – formulados ainda nos tempos de IL se mostrariam fundamentais para Constant. Assim, a *New Babylon* poderia ser entendida precisamente como a materialização dos mapas psicogeográficos de Debord e Jorn, adaptados para o âmbito espacial da arquitetura: a própria cidade das “ambiências”.

Assim como os letristas e os situacionistas, Constant é influenciado pelo livro do holandês Johan Huizinga, intitulado “*Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*”, publicado em 1938 e que ganha tradução para o inglês em 1949. *New Babylon* seria, assim, a própria cidade do *homo ludens*: nela, seus habitantes seriam finalmente livres para a criação coletiva através do jogo e de formas lúdicas de comportamento, repelindo qualquer traço de rotina e hábito. Ilustrada através de textos, comunicações, pinturas, plantas e maquetes ao longo de vários anos, *New Babylon* era a proposta fantástica de Constant para uma nova cidade, que, por sua vez, implicaria uma nova sociedade, na qual o trabalho produtivo teria sido abolido graças aos avanços tecnológicos (automação) e à revolução social guiada pela busca de uma vida apaixonada e apaixonante. Para Constant, a cidade do *homo ludens* seria perfeitamente “exequível do ponto de vista técnico, desejável do ponto de vista humano, indispensável do ponto de vista social” (CONSTANT, 1997c, p. 108); soava como o manifesto sufocado de uma geração enfasiada pela “taylorização” generalizada, não só do ambiente urbano, mas também da própria vida moderna.

New Babylon permanece, no entanto, como proposição contraditória: a questão que parece surgir é a de qual “ordem” reinaria naquele universo lúdico, que não aquela defendida insistentemente pelo autor, ou seja, a da interminável realização das paixões através do jogo? Quais seriam as novas relações sociais e as estruturas produtivas de *New Babylon*? Como e quando se daria tal revolução social? O que o projeto sugere em relação às “reais” condições das cidades? Que tipo de autoridade garantiria o “correto” dispêndio da energia humana, liberada do trabalho, através do jogo?

Estas são algumas questões que gostaríamos de colocar, e que pretendemos retomar ao final deste capítulo.

Por uma revolução do cotidiano

É preciso apoiar as formas experimentais de um jogo revolucionário. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1997d, p. 13)

Muitas das premissas do projeto de Constant para *New Babylon* estavam relacionadas à atmosfera cultural europeia do pós-guerra, de fins dos anos 40 e início dos 50. O historiador Giulio Carlo Argan (2006, p. 507-534), ao comentar sobre a situação das artes plásticas e da própria atividade intelectual daquele período – que, por sua vez, não deixaram de influenciar os debates sobre a arquitetura e sobre o urbanismo –, aponta que tal atmosfera estaria ligada à emergência do pensamento existencialista de Jean Paul Sartre e à fenomenologia de Edmund Husserl; a partir de Husserl, Argan formula a noção de “crise da arte como ‘ciência europeia’”, ou seja, o abalo “do sistema cultural fundado na racionalidade e, naturalmente, na consciência de seus limites e na complementaridade natural da imaginação ou fantasia (ou seja, a arte) em relação à lógica (a ciência)”.

Ainda para Argan (2006, p. 534), o que decorre dessa situação é a “constatação amarga da crise total e irreversível dos valores em que se fundavam o historicismo humanista e a própria noção histórica de uma Europa”. Isso, porém, não impede a busca por uma renovação ideológica realizada a partir de um reexame atento dos movimentos artísticos do início do século XX, visando um novo e possível engajamento entre artista e sociedade. Expressionismo, Surrealismo e Dada são retomados no pós-guerra europeu como fontes inspiradoras para uma nova reflexão, que se mostra mais atenta ao universo material da obra de arte, buscando a superação da dualidade entre realismo social (figurativo) e formalismo puro (abstrato). A chamada arte *Informal*, por exemplo, “tendência à superação da forma”, prevalece como resposta a uma condição artística privada de seu caráter discursivo e ao mesmo tempo saturada de idealismos. Sob essas circunstâncias, no entanto, o próprio embate entre artista e obra de arte não deixa de se revelar de forma dramática.

Assim, o que parece ficar evidente é um gradativo distanciamento intelectual em relação às premissas utópicas precedentes; para utilizar a expressão de Montaner (2001, p. 18), o homem para o qual passa a se pensar a arte e a arquitetura sofre um deslocamento que vai “do homem ideal ao homem comum”, ou seja, não mais o “homem universal e abstrato, sem atributos, sem necessidades psicológicas, que a sociedade produtiva de Frederick W. Taylor e Henry Ford tentou gerar”, mas algo mais próximo do “homem comum, o homem da rua que aparece nas fotografias de Nigel Henderson, de Henri Cartier-Bresson ou de Francesc Català-Roca”. Em outras palavras, “do homem ideal ao homem comum” pode ainda ser comparado como algo que vai do *Modulor* perfeito e “ideal” de Le Corbusier aos personagens disformes “reais” das obras de Jean Dubuffet.

Frente ao homem idealizado do Movimento Moderno o que se propõe é o reconhecimento do homem real e de sua condição psicológica como indivíduo, imerso em um universo tecnocrático e opressor em crescente expansão. A partir da constatação cada vez mais latente da alienação da vida nas cidades – que reproduz a alienação da fábrica –, clama-se pelo reconhecimento da vida cotidiana, daquilo que faz parte da história e da esfera emocional individual.

Figura 1a e Figura 1b – (À esquerda) Le Corbusier: *Modulor*, 1948. (À direita) Jean Dubuffet: *L'interloqué*, 1954. Óleo sobre cartão, 65 x 52 cm. **Fonte:** ARGAN, 2006, p. 265; p. 619.

A formação do grupo europeu “COBRA”, em 1948, ia ao encontro destas premissas. Cobra marcava a primeira manifestação artística coletiva que iria reunir o trabalho de Constant e do pintor Asger Jorn, sendo este último um dos principais articuladores para a futura formação da Internacional Situacionista ⁷. O nome do grupo – aglutinação das iniciais de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã (capitais da Dinamarca, Bélgica e Países Baixos, respectivamente) – estava relacionado à procedência de seus membros: Cobra se constituía como uma “plataforma comum dos grupos experimentais” ⁸ de pintores dinamarqueses *Høst*, da facção de poetas e escritores dissidentes do grupo *Surrealiste-Revolutionnaire* (“Surrealista Revolucionário”) belga e do grupo holandês *Reflex*. Seus principais expoentes também representavam esta tríade: ao holandês Constant e ao dinamarquês Asger Jorn juntava-se o poeta e escritor belga Christian Dotremont.

Segundo Van Schaik (2005, p. 37), apesar da procedência de seus integrantes, Cobra mantinha uma ligação cultural essencial com Paris, tendo inclusive seu documento de fundação sido assinado às margens do rio Sena. O que movia o grupo, de um modo geral, era um repúdio ao Movimento Moderno e às suas premissas racionalistas/funcionalistas, o que incluía a vanguarda holandesa *De Stijl* como um dos alvos de sua crítica. Defendia-se o “papel primordial da experimentação”, ou seja, o contato mesmo do artista com os meios de produção de sua obra e de seu resultado final, distanciando-se de excessivas teorizações e dos misticismos ⁹; buscando uma aproximação mais efetiva entre o instinto criativo e a espontaneidade do gesto artístico. Essas deveriam ser as condições de uma revolução através da realização do *desejo*, da

⁷ Sobre o papel “diplomático” de Jorn para a formação de Cobra, ver Van Schaik (2005, p. 37): “Jorn, que deve ser creditado por reunir, pela primeira vez, os holandeses, os dinamarqueses e os belgas, era a ligação primária e verdadeira cola do grupo”. Jorn também foi o organizador, junto a Giuseppe Pinot-Gallizio e Piero Simondo, do *Primo congresso degli artisti liberi* (“Primeiro congresso de artistas livres”), em setembro de 1956, na Itália – primeiro esforço para a fundação da Internacional Situacionista no ano seguinte.

⁸ Conforme sugeria o expediente do jornal veiculado pelo grupo: “Cobra: boletim para a coordenação das investigações artísticas: plataforma comum dos grupos experimentais, dinamarquês (*Høst*), belga (*Surrealista Revolucionário*), holandês (*Reflex*)”. Cf. **COBRA**..., 1980.

⁹ O próprio grupo Surrealista Revolucionário belga havia se constituído a partir da ruptura com os Surrealistas de Paris – principalmente com as formulações relativas à autonomia da arte e ao misticismo, por parte de André Breton. Segundo Home (2005, p. 21), “retornando à Europa depois da Segunda Guerra Mundial, Breton não queria mais saber do PC [Partido Comunista], e tentava transformar a magia no foco central da atividade surrealista”. Já para os integrantes de Cobra, o papel do artista deveria estar estreitamente ligado à ação coletiva e ao engajamento político: “aquele que tem espírito experimentalista deve necessariamente ser um comunista” (Christian Dotremont, citado em: **HOME**, 2005, p. 24).

capacidade de expressão do indivíduo. Embora fortemente influenciado pelas estratégias subversivas do surrealismo, Cobra recriminava o “academicismo” do resultado plástico final de suas obras (no caso da pintura de Max Ernst, Salvador Dalí ou René Magritte), optando, ao invés disso, pela expressão da violência e do primitivismo no traço de figuras carregadas de cores fortes e pinceladas pesadas. “Se qualquer pessoa, incluindo crianças e loucos, pudesse imitá-los ou mesmo superá-los em suas obras, era a prova de que estavam apontando para a direção correta” (VAN SCHAIK, 2005, p. 37).

Figura 2 - Constant: *A nous la liberté*, 1949. Óleo sobre tela, 139,5 x 107 cm. **Fonte:** COBRA, 1982, p. 131.

Figura 3 - COBRA: Exposição no Stedelijk Museum, Amsterdã, 1949. *La barricade*, de Constant, ao fundo.
Fonte: COBRA, 1982, p. 131.

Em fotografias como as de Christian Dotremont (Figura 4), o próprio artista realiza a sua sátira “medindo” a composição do pintor holandês Piet Mondrian: uma alusão ao tédio do rigor cartesiano neoplástico. Em 1948, Constant (1948, apud SADLER, 1999, p. 7) comparava a malha ortogonal racionalista com o “espírito objetivo e abstrato do mundo burguês” ¹⁰. Em pinturas como as de Constant e Jorn deste período, é possível identificar fortes influências formais expressionistas e das poéticas do “existencial” (remetendo a obras de artistas como Jean Fautrier ou Jean Dubuffet): rostos deformados, motivos animais ou infantis, e outras formas rebuscadas, irreconhecíveis.

Há um texto significativo deste período, publicado na revista homônima do grupo e assinado por Constant, intitulado *C'est notre désir qui fait la révolution* (“É o nosso desejo que faz a revolução”). A questão do “desejo” ligado à “revolução”, conforme formulado por Cobra desde os seus inícios está na base de muitas das elaborações que se seguiriam a partir daqueles anos, desde a *New Babylon* de Constant até as propostas da Internacional Situacionista (conforme veremos adiante), e também no clima de “revolução cultural” presente nas barricadas de 1968 em Paris.

¹⁰ **CONSTANT**. Reflex manifesto. *Reflex*. Amsterdã, 1948.

Figura 4 – Christian Dotremont “medindo” obra de Piet Mondrian, do acervo de Aldo van Eyck (Amsterdã, 1949). **Fonte:** SADLER, 1999, p. 7.

No artigo, Constant expõe a necessidade de uma revolução da cultura, guiada pelo propósito de formulação de uma nova sociedade, capaz de satisfazer os desejos coletivos e individuais do homem, para além “dos limites que nos têm imposto a moral, a estética, a filosofia” ¹¹ (CONSTANT, 1980). Reforça a necessidade de descoberta dos desejos através da experimentação, da “expansão da consciência”. Estes desejos – que são, na verdade, desconhecidos – devem ser descobertos, a partir da criação: esta é o “meio *par excellence* do conhecimento e, portanto, da liberação; portanto, da revolução”. Constant afirma que “a cultura atual, individualista, substituiu a criação pela *produção artística*”. Atacando este caráter produtivo do mundo artístico, bem como as suas premissas estritamente racionais, Constant propõe: “mas nós, que não temos nada a perder a não ser as nossas correntes, podemos muito bem nos arriscar. [...] Vamos preencher a tela virgem de Mondrian, ainda que apenas com nossos insucessos. [...] É a coragem, e não a disciplina, que faz vencer a guerra”. E conclui: “a liberdade não se manifesta de outra forma que na criação, ou na luta, que no fundo têm a mesma meta: a realização da vida” (CONSTANT, 1980).

O ideário de Cobra – assim como o que viria a ser formulado pelos Situacionistas – foi influenciado por um importante escrito do pós-guerra europeu: o livro *Critique de la vie quotidienne* (“Crítica da vida cotidiana”), do filósofo francês Henri Lefebvre, publicado em 1947. Conforme apontado por Home (2005, p. 21-22), já na primeira reunião do

¹¹ **CONSTANT.** C’est notre désir qui fait la révolution. *Cobra: organe du front international des artistes expérimentaux d’avant-garde*, n. 4, p. 3-4, c1950. Consultado em: COBRA..., 1980.

Grupo Surrealista Revolucionário belga, em outubro de 1947 – antes, portanto, da formação de Cobra –, Christian Dotremont havia citado o texto de Lefebvre, recém-publicado naquele momento. Posteriormente, uma relação mais próxima, e ao mesmo tempo problemática, viria a se firmar entre Lefebvre e os Situacionistas ¹², no período que vai aproximadamente de 1957 a 1961-62.

Antes, parece oportuno nos determos sobre alguns pontos relevantes de *Critique de la vie quotidienne*, e das interlocuções realizadas naquele momento entre Cobra, Constant e Lefebvre. Em entrevista a Kristin Ross, *Lefebvre on the Situationists* (“Lefebvre sobre os Situacionistas”), o próprio filósofo aponta a importância fundamental de Cobra para o desenvolvimento da obra de Constant, e também a de ambos para seus escritos. Quando perguntado sobre a Internacional Situacionista, inicia:

Mas eu gostaria de voltar mais ainda no tempo, pois tudo começou muito antes. Começou com o grupo CoBrA. [...] Eles queriam renovar a arte, renovar a ação da arte sobre a vida. Era um grupo extremamente interessante e ativo, que se juntou na década de cinquenta, sendo que um dos livros que inspirou a fundação do grupo foi o meu *Critique de la vie quotidienne*. Por isso me envolvi com eles desde uma data tão remota. E a figura predominante era Constant Nieuwenhuys, o arquiteto utópico que projetou uma cidade utópica, New Babylon – um nome provocativo, pois na tradição Protestante a Babilônia é uma figura maligna. (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 70)

Em grande medida, os temas que, para Lefebvre, mereciam ser observados com atenção para o desenvolvimento de uma crítica da vida cotidiana eram aqueles relacionados à vida e ao homem modernos, ou seja, os da *alienação* e da *abstração*. De modo a desenvolver esta crítica, o autor parte de uma recuperação destes fenômenos a partir das categorias marxistas, buscando, porém, sua revisão de acordo com as novas condicionantes culturais e históricas do pós-guerra.

Lefebvre identifica nos temas artísticos e literários do século XIX os primeiros sintomas “culturais” desse desprendimento do homem moderno: os temas da “derrota”, da “dualidade” e, principalmente, do “maravilhoso” ¹³ são os responsáveis por dirigir à vida

¹² Sobre o envolvimento e a ruptura entre Lefebvre e os Situacionistas, ver a entrevista de Henri Lefebvre a Kristin Ross: **ROSS; LEFEBVRE**, 1997.

¹³ Conforme observado por Lefebvre no texto de *Critique de la vie quotidienne*: “Tema da derrota, da falência: *L’Éducation sentimentale* [Gustave Flaubert], *Fusées*, *Mon coeur mis à nu* [Charles

cotidiana um ataque sem precedentes na história. Sob o signo do “maravilhoso”, da fuga da realidade em direção a um *outro* mundo inexistente, imaculado e ainda portador de sentido, a literatura esforça-se por degradar o cotidiano, por desacreditá-lo (LEFEBVRE, 1958, p. 117). Para o autor, porém, a ingenuidade desse ataque ainda não viria a trazer tantas consequências – desastrosas – quanto o seu prolongamento durante o “decadente” século XX.

Os artistas e escritores [...] surgidos após a Exposição de 1900 sobre a cena literária, buscaram dar a si mesmos uma aparência de renovadores. Para o público – bem como para eles mesmos –, eles representavam o “novo século”. A decadência deixava de estar na moda. Aliás, deixava de estar na moda precisamente no momento em que começava a verdadeira decadência, a agonia convulsiva da civilização dita “moderna”. (LEFEBVRE, 1958, p. 115)

A “liberação” do artista dos temas mundanos e recorrentes, em direção a uma arte iconoclasta, que buscava na “aventura” e no “risco” uma fonte incessante de estímulos, teria levado à paulatina dissolução das relações sociais existentes (LEFEBVRE, 1958, p. 117). Esse distanciamento do mundo real em direção à sua idealização – à busca do seu *outro* – estaria, então, na raiz da própria abstração do conceito de mundo, invertendo as relações historicamente sedimentadas da sociedade pré-capitalista. “Persegue-se o eterno no transitório e, mais ainda, no fugidio. No cotidiano e, até mesmo, no agonizante, [...] o artista busca atingir e fazer saltar o estranho, o misterioso, o bizarro. [...] Ele se obstina pela depreciação da vida real, do mundo ‘tal como ele é’” (LEFEBVRE, 1958, p. 118-119).

Essa situação se tornaria mais crítica ainda nas poéticas do Surrealismo; este (“revolucionário”), segundo Lefebvre, junto ao “realismo mágico” (“reacionário”), depreciara a vida cotidiana e o “real humano”, estabelecendo confusões entre as “descobertas *espirituais*” e as “descobertas *políticas*”; entre “*revolução* permanente” e “*escândalo* permanente”; *anarquismo* e *comunismo* (LEFEBVRE, 1958, p. 125, grifos nossos). Carregado de “pretensões enormes” – “novo misticismo, método de conhecimento do ‘abismo interior’”, o que se vê, no Surrealismo, é apenas

Baudelaire], etc... Tema da dualidade: melancolia e ideal [*spleen et idéal*, Baudelaire], ação e sonho, carne e alma, etc... Tema do maravilhoso: sob o signo do Maravilhoso, a literatura do século XIX lança à vida cotidiana um ataque que não tem se enfraquecido até hoje”. (LEFEBVRE, 1958, p. 117)

a defasagem evidente que há entre as “incríveis promessas” e a sua realização. Promete-se um novo mundo, mas trata-se apenas dos mistérios de Paris. [...] No novo maravilhoso, nada de novo e nada de maravilhoso. Nada que já não tenha sido realizado na confusão mental praticada por Baudelaire e Rimbaud. (LEFEBVRE, 1958, p. 127)

Nesse sentido, Lefebvre compartilhava com Cobra a postura crítica perante o legado dos surrealistas, no que se referia à fuga dos últimos em relação ao embate com o “real cotidiano”, e que os teria levado a um misticismo estéril. Para o filósofo, o dogmatismo reinante no entreguerras não dava margem à busca por possibilidades de reconhecimento do sujeito – “estilhaçado”, fragmentado – que não fosse a partir da sua compreensão objetiva, e a partir de conceitos abstratos como razão, classe ou Estado. A identificação estrita entre as causas “pseudo-revolucionárias” do Surrealismo e um marxismo reinante moldado pela “impenetrabilidade” do Partido Comunista raramente oferecia abertura a um debate outro, que não aquele que depreciasse a “vida cotidiana” em favor de causas “maiores”, identificadas com a revolução social.

Assim, a empreitada de Lefebvre, iniciada em pleno pós-guerra, não se mostraria das mais fáceis. O autor comenta que o período que vai até 1956 – ano do famoso “Relatório Khrushchev”, apresentado durante o 20º Congresso do Partido Comunista na URSS, no qual Khrushchev demolia a figura de seu predecessor, Stalin, marcando o fim do “stalinismo” – delimita uma época de difícil interlocução crítica. Isso porque a maioria dos intelectuais, comprometida com as causas do Partido Comunista – que até aquele momento era considerado o *movimento* revolucionário – recusava-se a aceitar qualquer tipo de formulação que não seguisse estritamente as premissas vigentes do materialismo histórico: “por acaso, não há, na URSS, ou nos países que construíram o socialismo, as contradições significantes das formas novas – ou renovadas – da alienação econômica, ideológica, política?” – era a questão que o autor lançava. (LEFEBVRE, 1958, p. 11)

Na introdução da segunda edição de *Critique de la vie quotidienne*, de 1958, Lefebvre aponta estas dificuldades, surgidas durante os onze anos que se sucederam à publicação do livro. Segundo seu relato, duas dificuldades básicas se apresentavam de forma mais latente: a primeira era a de que a própria filosofia, como disciplina (engajada), agonizava acerca de sua própria função social naquele momento:

Se o filósofo não pode mais se passar por modelo de homem, ou mediador entre a terra e os deuses – entre o relativo e o absoluto – qual é o seu papel? Se as massas julgam em última instância, se a filosofia torna-se acessível e se transforma em força, se o chefe político fala – legitimamente, quando alcança, como Lênin, grandeza autêntica e incontestável – como filósofo, a quem importa a filosofia? Como situar a crítica da vida cotidiana em relação à filosofia clássica? Há lugar, na filosofia marxista, para uma crítica da vida cotidiana considerada como disciplina filosófica? [...] Ou trata-se de uma empreitada *sociológica*, em senso estrito, de uma disciplina *filosófica* com conteúdos concretos e objetos sociais que a suportem? (LEFEBVRE, 1958, p. 96-97)

A segunda, mais grave, era a de como *Critique de la vie quotidienne* havia encontrado forte oposição por parte dos intelectuais que, a partir de “simplificações pedagógicas e políticas”, da “esquematização da dialética” e do reducionismo da “interpretação stalinista”; ao identificar de forma estrita o cotidiano com o banal, irrelevante e privado, haviam desqualificado-o, como um mero escrito de pretensões reacionárias:

Os filósofos profissionais têm, assim, ignorado sistematicamente este livro; porque ele comporta – desde o seu título – uma renúncia à imagem tradicional do filósofo, mestre e soberano da existência, testemunha e juiz *externo* à vida, entronado acima das massas e dos instantes perdidos na banalidade, “distinto” por uma atitude de distância. [...] A crítica da vida cotidiana tem parecido, assim, à grande parte dos marxistas, inútil e obsoleta; ela lhes parece reproduzir uma crítica superada da sociedade burguesa, diminuída como crítica da banalidade. Portanto, uma crítica banal. (LEFEBVRE, 1958, p. 12-13)

E ainda, sobre os “stalinistas” franceses:

Esses dogmáticos não viram na *Crítica da vida cotidiana* nada além de uma tentativa de análise *sociológica* de certos aspectos da sociedade burguesa, sem tomada de posição e de partido contra esta sociedade. Eles creram ter visto um retrocesso, uma renúncia à economia política e mesmo ao materialismo dialético e histórico. (LEFEBVRE, 1958, p. 63)

Ao contrário do que se poderia pensar, o que Lefebvre busca formular não é a defesa pela manutenção da ordem estabelecida, do *status quo*. Ao contrário, aponta que a própria “contestação” – a de Baudelaire, Rimbaud, ou a dos Surrealistas –, na verdade,

faz parte da dinâmica interna à própria cultura burguesa; que aquela, ao atacar o mundo burguês, identifica-o com o cotidiano, desqualificando também este último.

Conforme observado por Kofman e Lebas (2000, p. 86), Lefebvre desenvolve, em um primeiro momento, uma teoria que visa lançar as bases para a recuperação da vida cotidiana, que se perde gradativamente com os processos de modernização e desenvolvimento; e, em um segundo momento, dirige a sua crítica à própria planificação capitalista que incide sobre o domínio urbano, reconhecendo, portanto, a *cidade* como o lugar adequado para esta recuperação:

Desde o seu primeiro escrito específico sobre urbanismo ¹⁴, continuando ainda em textos como *Introduction à la Modernité* ["Introdução à modernidade"] (1962), *Le Droit à la Ville* ["O direito à cidade"] (1968), *Du Rural à l'Urbain* ["Do rural ao urbano"] (1970), e culminando no que poderíamos chamar de uma apoteose analítica em *La production de l'espace* ["A produção do espaço"] (1974), Lefebvre desvela uma análise crítica cada vez mais precisa do planejamento capitalista como uma forma de produção do espaço historicamente específica, integrada à sociedade do consumo programado. [...] De fato, o planejamento capitalista – da forma como Lefebvre esforça-se por demonstrar desde *Le Droit à la Ville* – não a prática da "ordem" ou da ordenação, mas uma prática de poder estratégica e pontual promovida e executada pelo Estado, e que tem por objetivo a extração de lucro a partir de todos os aspectos possíveis da vida cotidiana. (KOFMAN; LEBAS, 2000, p. 86)

O propósito de "reabilitação" que Lefebvre propõe visa resgatar um sentido ainda existente em um cotidiano que não necessariamente se identifique com o conservadorismo ou com as renúncias frente à crescente abstração, mas que possa encontrar nas relações vitais um senso de coletividade mais próximo às relações humanas.

Será o propósito de uma tal crítica, então, o de sistematizar os pontos de vista destas atividades e de suas críticas indiretas? Ou, ao contrário, o de excluí-los sistematicamente e de separar os momentos excepcionais da cotidianidade por uma apologia desta última? Nem um, nem outro. [...] E, portanto, os dois ao mesmo tempo. Pois não se trata de abandonar a riqueza (já obtida ou ainda virtual) do conteúdo, da "matéria humana"; e

¹⁴ **LEFEBVRE**, Henri. Utopie expérimentale: pour un nouvel urbanisme ("Utopia experimental: por um novo urbanismo"). *Revue française de sociologie*. Paris, v. 2, n. 3, p. 191-198, jul./set. 1961.

nem de perder de vista aquilo que se refere aos momentos mais condensados, mais elevados. O problema é, então, o de se definir uma relação recíproca entre estas atividades e estas realidades: entre os momentos humildes e os momentos mais altos da própria vida. (LEFEBVRE, 1958, p. 97-98)

Da mesma forma como Constant e os Situacionistas, o que interessava a Lefebvre era encontrar, na cidade e na vida modernas, uma alternativa para se vivenciar a paixão e o lúdico a partir de experiências inéditas. Conforme observado por Kofman e Lebas (2000, p. 80), Lefebvre, durante e após os anos de contato com a obra de Cobra e dos Situacionistas, permaneceria “considerando Constant como a principal figura por trás daquilo que seria chamado de arquitetura situacionista. [...] uma arquitetura que visava gerar uma resposta direta a partir de seus usuários, bem como uma variedade de sensações e paixões”; sendo que esta arquitetura deveria ser entendida como parte integral do contexto urbano. “Para Lefebvre, as possibilidades de reapropriação poderiam ser encontradas por andarilhos, vagabundos, artistas e poetas, por entre os espaços fraturados da própria cidade” (KOFMAN; LEBAS, 2000, p. 88). E é o terreno da cidade que Lefebvre – assim como os Situacionistas – vê como o lugar por excelência de transformação da vida cotidiana.

Figura 5 – Vista aérea da *ville nouvelle* (“cidade nova”) de Moulins, França. Segundo conta Lefebvre, “Um belo dia, em minha região, escavadeiras chegaram e começaram a retirar as árvores – haviam descoberto petróleo no local. Então vi uma nova cidade construída onde antes havia apenas campos e florestas de carvalho” (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 76). **Fonte:** INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997b, p. 206.

Por uma (breve) cidade situacionista

Conforme observamos, Henri Lefebvre aponta que os anos de 1956-57 marcaram um período de redefinições políticas e intelectuais, influenciadas, em grande medida, pelo “fim do stalinismo”, fato relacionado ao 20º Congresso do Partido Comunista na URSS. Naquela ocasião, os movimentos revolucionários moviam-se para fora dos partidos políticos – assim como o próprio Lefebvre, que deixava o Partido Comunista Francês –, e eram influenciados pelas notícias de frentes de resistência como as de Fidel Castro em Cuba. “Eu sentia que muitas coisas iriam acontecer, fora dos partidos estabelecidos e dos movimentos organizados, como os sindicatos. [...] Era um período de intensa fermentação” – afirma o filósofo francês (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 71-72).

E é por volta daquele período (1956-57) que Asger Jorn busca reforços para uma oportunidade de intercâmbio entre as várias tendências e movimentos que se articulavam em busca de uma renovação na esfera das artes: organiza, com a colaboração do pintor italiano Giuseppe Pinot-Gallizio e do então estudante de filosofia Piero Simondo, o *Primo congresso degli artisti liberi* (“Primeiro congresso dos artistas livres”), em setembro de 1956, em Alba, na Itália. O encontro contou com a participação dos italianos Elena Verrone, Enrico Baj e Ettore Sottsass Jr.; do músico belga e ex-Cobra Jacques Callone; de Gil J. Wolman, representando a principalmente francesa *Internationale Letrist* (“Internacional Letrista”); e de Constant (HOME, 2005, p. 47-48).

Como resultado destes esforços, um ano depois do congresso de Alba é fundada a *Internationale Situationniste* (“Internacional Situacionista”, IS), em novo encontro realizado em Cosio d’Arroscia (Itália), em julho de 1957. O grupo, cuja existência duraria até 1972, reuniu artistas e intelectuais de diversos países, articulados ao redor de seu principal mentor, o poeta e cineasta francês Guy-Ernest Debord. O principal meio de difusão de suas ideias foi a revista homônima publicada pelo grupo até o ano de 1969, em 12 números. Conforme pretendemos recapitular, o desenvolvimento de conceitos ligados ao embate com a cidade como os de *deriva*, *urbanismo unitário*, e o de *construção de situações* foram fundamentais para os inícios da *New Babylon* de Constant, não apenas durante a sua (breve) participação como membro da IS, mas também nos anos que se seguiram.

No que se refere à reflexão sobre o domínio urbano como prerrogativa para a elaboração de *propostas arquitetônicas* situacionistas, a atuação da IS pode ser melhor compreendida a partir da sua divisão em duas “fases” de desenvolvimento: uma primeira, na qual ainda figuram os “artistas” (como Jorn, Constant e Pinot-Gallizio) que buscam formular as diretrizes para a construção de situações e para a constituição de uma reflexão estética sobre a cidade, que vai da fundação da IS em 1957 até o conturbado período entre 1959 e 1962 – ocasião da expulsão de vários membros do grupo, bem como da entrada de outros; e uma segunda, na qual gradativamente desaparecem as teorias sobre as possibilidades de intervenção urbana e arquitetônica, dando lugar a uma postura mais radical centrada no plano da crítica cultural e política, e que tem o seu ponto culminante na – controversa – participação da IS nas manifestações de 1968 na França ¹⁵.

A respeito dessa divisão, Home (2005) chega mesmo a emitir um parecer mais ousado: o autor recobra que, após a expulsão de vários membros da IS em 1962, forma-se a Segunda Internacional Situacionista, de base majoritariamente nórdica e articulada principalmente por Jørgen Nash (irmão de Asger Jorn), com o intuito de se constituir uma “Bauhaus Situacionista” sediada, a princípio, em uma propriedade rural de Nash no sul da Suécia (*Drakabygget*). Para Home, esta seria a “legítima IS”; a primeira, articulada em torno de Guy Debord, poderia ser chamada a “Specto-situacionista” (do inglês “*spectacle*”), devido ao fato desta ter passado a se concentrar cada vez mais sobre a pauta da crítica à “sociedade do espetáculo” ¹⁶ e à espetacularização da cultura.

A partir destas observações, pode-se entender melhor o porquê das possibilidades situacionistas de embate entre arte, arquitetura e cidade terem se desenvolvido majoritariamente durante a “primeira fase” do grupo. Nesta fase, a IS se concentra sobre as noções-chave que fundamentam as concepções situacionistas de cidade, como as de *dérive* (“deriva”), *détournement* (“desvio”), *situation* (“situação”), *psychogéographie* (“psicogeografia”), *ambiance* (“ambiência”) e *urbanisme unitaire*

¹⁵ Home (2005, p. 75-80) aponta como exagerada a versão divulgada pela IS em relação à sua própria participação nos eventos de Maio de 1968: “os specto-situacionistas acreditaram estar presenciando a *revolução* que haviam *previsto*. Infelizmente, não foi este o caso [...]. Quando se considera que milhões de trabalhadores e estudantes participaram dos eventos de maio, não se pode atribuir muita importância a esse minúsculo grupo”.

¹⁶ Título do livro de Guy-Ernest Debord, publicado em 1967.

(“urbanismo unitário”). Estes termos, que comparecem em praticamente todos os escritos da IS nos primeiros anos de sua existência, constam logo no primeiro número da revista editada pelo grupo, em artigo com as “definições” dos principais conceitos situacionistas (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997c).

A maioria destes conceitos – senão todos – remontam, na verdade, a agitações anteriores à fundação da IS. Como coletivo, a IS foi constituída basicamente a partir da fusão de dois grupos distintos, que estavam representados no encontro de Cosío d’Arroscia: a *Internationale Lettriste* (“Internacional Letrista”, 1952-57), de origem principalmente francesa, e que tinha Debord como seu principal articulador; e o *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (MIBI, “Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista”, 1954-57), empreitada maior de Jorn após a dissolução de Cobra ¹⁷.

A Internacional Letrista (IL), como sugere o próprio nome, era formada principalmente por poetas/escritores, tendo sido constituída, por sua vez, a partir da ruptura com os *Lettrists* (“Letristas”), grupo liderado pelo romeno Isidore Isou desde 1946. MIBI, ao contrário, era ligado principalmente à pintura, e grande parte de sua motivação provinha de uma reação crítica ao programa da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm – a Bauhaus de Ulm –, dirigida pelo suíço Max Bill. Estas diferenças (entre a IL e o MIBI), num primeiro momento, são tidas como complementares, reforçando o intenso debate e a troca de ideias dentro da IS – e alimentando inclusive controvérsias entre Jorn e Constant (este último, após o seu afastamento da pintura e aproximação do campo da arquitetura, irá articular-se em torno de Debord) –, bem como as manobras entre supostas facções de esquerda e direita dentro do próprio grupo. Com o tempo, porém, estas divergências acabam tomando proporções mais contundentes, e a convicção de Debord de que a IS deveria se concentrar sobre um núcleo radicalmente coeso leva, por volta de 1960-61, a uma reformulação drástica do movimento – através da expulsão de vários membros da IS – e à reestruturação de seus próprios meios de ação.

O hiato que ocorre entre o fim de Cobra (1951) e o reencontro de Constant e Jorn no *Primo Congresso degli Artisti Liberi* (1956) marca o período de incubação das ideias

¹⁷ Um terceiro grupo era representado pelo britânico Ralph Rumney (que seria, aliás, o seu único membro): a *London Psychogeographical Association* (“Associação psicogeográfica de Londres”), que haveria sido criada por ocasião do próprio congresso, de modo a aumentar o “internacionalismo” do evento (HOME, 2005, p. 52).

que iriam confluir para o desenvolvimento do projeto de *New Babylon*. Neste período significativo, que também coincide com a existência da própria IL (1952-57), Constant e Jorn estavam peregrinando pela Europa, em caminhos diametralmente opostos, seguindo suas próprias determinações pessoais em busca de horizontes de renovação artística. Ironicamente, estes caminhos voltariam a se cruzar vários anos depois dentro da IS, sendo que o desacordo entre ambos continuaria a ficar evidente não só nos congressos do grupo mas também nas publicações da revista *Internationale Situationniste* – principalmente nos artigos assinados por Constant.

Constant havia passado alguns anos em Paris e Londres, entre 1950 e 1953, colaborando e desenvolvendo alguns trabalhos em parceria com personalidades como Stephen Gilbert (pintor e escultor) e Aldo van Eyck (arquiteto) ¹⁸. Após tomar contato com o clima artístico “abstrato” prevalecente em Paris e até mesmo com as discussões sobre arquitetura dos grupos *De 8* e *Opbouw* (seções holandesas dos CIAM ¹⁹, com base em Amsterdã e Roterdã, respectivamente), Constant afasta-se de forma convicta do primitivismo de cunho mais expressivo e individualista de Cobra, aproximando-se das composições espaciais de inspiração “construtivista”, na qual cor e forma são entidades protagonistas destinadas a adentrar a terceira dimensão ²⁰. De forma um tanto irônica, Constant passa a tomar contato e a sofrer as influências dos escritos de *De Stijl*, até então objetos de repúdio por parte do holandês, chegando a colaborar, em 1954, com ninguém menos do que Gerrit Rietveld ²¹.

Influenciado pelos debates dos grupos *De 8* e *Opbouw* e, tendo se envolvido inclusive nos grupos de preparação do CIAM IX (1953), no qual o tema central seria a ser discutido seria a questão do “*habitat*” – permeado pela crescente ênfase sobre a “síntese das artes”, questão que iria adquirir peso central naquelas discussões durante os anos cinquenta –, Constant passa a advogar uma arte aplicada e objetiva, que pudesse se expandir infinitamente através do domínio urbano em uma fusão total entre

¹⁸ Os dados históricos que seguem sobre esse período foram consultados em: **VAN SCHAIK**, 2005, p. 38-46.

¹⁹ *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (“Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna”).

²⁰ Cf. *Spatial colorism* (“Colorismo espacial”), em: **WIGLEY**, 1998, p. 74.

²¹ Arquiteto e designer holandês, importante colaborador do Neoplasticismo. Constant trabalhou com Rietveld em 1954, em um modelo de interiores para a loja de departamentos *De Bijenkorf* em Amsterdã (**WIGLEY**, 1998, p. 21).

as todas as modalidades artísticas, percorrendo claramente o caminho trilhado pelo neoplasticismo:

[...] desta cultura que se encontra em processo de construção, a maioria dos artistas não partilha; ao passo em que um exército de construtores, técnicos e cientistas estão conscientemente contribuindo para a emergência do mundo de formas nas quais as pessoas de amanhã viverão. Um mundo de formas de uma beleza totalmente nova e diferente...²² (CONSTANT, s/d apud VAN SCHAİK, 2005, p. 41)

Figura 6a e Figura 6b – (À esquerda) Constant: Composição com quadrados. (À direita) Esquema de cores, modelo de interiores para a loja de departamentos *De Bijenkorf*, em colaboração com Gerrit Rietveld, Amsterdã, 1954. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 23; VAN SCHAİK, 2005, p. 40.

Entre 1953 e 1956, Constant e Gilbert ainda chegam a articular um grupo de trabalho, chamando-o *Néovision*, buscando integrar suas pesquisas às do húngaro Nicolas Schöffer, que há anos vinha debruçando-se sobre o tema do *Spatiodynamism* (“Espaçodinamismo”) e da possibilidade de construção de uma “cidade espaçodinâmica” (“*spatiodynamic city*”). A essa altura, Constant encontra-se completamente mergulhado no universo técnico da construção arquitetônica, muito distante da pintura subjetiva dos tempos de Cobra, advogando “a emergência de uma arte espacial total e uma nova *ordem* universal que deveria penetrar positivamente todos os domínios do habitat humano, refletindo a muito bem-vinda ‘de-subjetivação’ da humanidade” (VAN SCHAİK, 2005, p. 41). Em 1956, o grupo *Néovision* se desfaz, e

²² **CONSTANT.** Manuscrito não intitulado, escrito em holandês. Arquivo Constant (arquivo *Néovision*), Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Holanda).

Constant retoma o contato com Jorn, em meio aos preparativos para o congresso de Alba.

Figura 7a e Figura 7b – (À esquerda) Constant: *Constructie met doorzichtige vlakken* (“Construção com planos transparentes”), 1954. Alumínio e “plexiglass”, 76 x 76 x 50 cm. (À direita) *Lijn zonder einde* (“Linha sem fim”), 1958. Metal e “plexiglass”, h. 150 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 24; p. 45.

Durante o mesmo período narrado acima, Jorn caminhava em sentido oposto. Depois de ter passado dois anos internado ao lado de Christian Dotremont, tratando-se de tuberculose, o pintor dinamarquês decide mudar-se para Albisola, na Itália, onde desenvolve trabalhos sobre cerâmica com o pintor “nuclearista” Enrico Baj ²³. Jorn havia realizado contato com o designer e arquiteto suíço Max Bill que, naquele momento, fundava a *Hochschule für Gestaltung* em Ulm, na Alemanha, concebida para ser a sucessora institucional da Bauhaus (também chamada a “Bauhaus de Ulm”, com o aval de Walter Gropius). Bill chega a cogitar a possibilidade de Jorn lecionar em Ulm, mas acaba mudando de opinião logo depois, afirmando “não haver lugar para *pintores* em sua instituição” (VAN SCHAIK, 2005, p. 42, grifo nosso). Jorn rebate prontamente a afirmação de Bill, dizendo que “se Bauhaus não é o nome de uma inspiração artística, é o nome de uma doutrina sem inspiração, ou seja, morta” ²⁴ (JORN, 1954 apud SADLER, 1999, p. 8-9), decidindo angariar forças para a fundação de um “Movimento

²³ Sobre a Arte Nuclear (*Movimento Nucleare*), ver: **HOME**, 2005, p. 41-45.

²⁴ **JORN**, Asger. Argomenti a proposito del Movimento internazionale per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario e sua ragione attuale. *Immagine e forma*. Milano, n. 1, 1954.

Internacional por uma Bauhaus Imaginista”. Advogando que a “imaginação precede toda a criação”, e contrariando todo o caráter “aplicado” e o racionalismo ortodoxo sobre os quais viria a desenvolver-se a linha metodológica da Bauhaus de Ulm, Jorn defendia, ao contrário, uma arquitetura lírica e subjetiva, capaz de superar os retrógrados moldes funcionalistas, embora sem se aprofundar muito sobre como uma tal arquitetura poderia realizar-se, ou, com o que exatamente ela se pareceria (VAN SCHAIK, 2005, p. 42). A princípio, Constant também chega a tentar o cargo de professor na Bauhaus de Ulm, em 1956; mas o que acaba aproximando-o de Jorn em oposição a Bill é sua oposição convicta à “pauta de uma arquitetura puramente funcionalista” (VAN SCHAIK, 2005, p. 43). Embora tenha incorporado premissas advindas de *De Stijl* e se interessado pela questão da “síntese das artes”, não eram propriamente os requisitos de funcionalidade e racionalidade, ou ainda o “cartesianismo” neoplástico que lhe interessavam. Naquele momento, a “paixão”, a “diversão” e o “jogo” estavam prestes a adentrar o itinerário de Constant rumo ao projeto para *New Babylon*.

Constant não comparece à fundação da IS em Cosio d’Arroscia, em 1957, talvez ainda por manter ressalvas quanto ao “lirismo” e ao teor subjetivista que viessem a ser defendidos por uma união que integrasse pintores e poetas. Mantém-se, porém, próximo a Debord, que busca convencê-lo a adentrar a organização. E é só no ano de 1958, após uma espécie de “pacto” firmado entre ambos, que o holandês resolve tornar-se membro da IS. O produto direto desse pacto são dois artigos publicados na segunda edição da revista da IS, em dezembro de 1958: A “declaração de Amsterdã” (assinado por ambos) e o texto “sobre nossos meios e nossas perspectivas”, de Constant ²⁵. Durante os próximos dois anos, os resultados das peregrinações de Constant e Jorn vão se cruzar com a obstinação de Debord; e a *New Babylon* terá a chance de se transformar no grande projeto situacionista.

Os principais conceitos situacionistas, porém – e que irão comparecer nos debates da IS de fins dos anos cinquenta –, foram elaborados já nos tempos de Internacional Letrista. Entre 1954 e 1956, aparecem pela primeira vez nos escritos da IL os termos *psychogéographie*, *détournement*, *dérive*, *situation* e *urbanisme unitaire*, publicados em

²⁵ **CONSTANT**. Sur nos moyens et nos perspectives. **CONSTANT**; **DEBORD**, Guy-Ernest. La déclaration d’Amsterdam. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 2, p. 23-26; p. 31-32, dez. 1958. Textos consultados em: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997a.

Potlatch (jornal produzido pelo grupo) ²⁶. Também os textos “Formulário para um novo urbanismo”, escrito em 1953 por Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chtcheglov), e “Introdução a uma crítica da geografia urbana”, escrito em 1955 por Debord constituem argumentos-chave para se compreender as primeiras formulações sobre o que poderia vir a ser a cidade situacionista ²⁷.

Na Paris dos anos cinquenta, Debord e seus camaradas vão se deparar com as consequências da homogeneização avassaladora do meio urbano promovido pela expansão capitalista sobre a cidade. Constant, após sua estadia em Londres, Amsterdã e Paris, vivencia de perto o nascimento das *villes nouvelles* e *new towns* nas periferias daquelas capitais, ao mesmo tempo em que bêbados, vagabundos e poetas – e dentre estes, letristas e situacionistas – perambulam entre as margens do rio Sena e os bares da boemia parisiense. É essa perambulação que vão chamar de “deriva”, e que constitui uma das atividades básicas da “psicogeografia” e da própria metodologia de trabalho situacionista: a *dérive* é definida como a “técnica da passagem rápida por ambiências variadas”, “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997c, p. 13).

Conforme observado pelo próprio Debord (2003a, p. 39), o termo “psicogeografia” havia sido sugerido “por um cabila analfabeto” ²⁸, e definia o “estudo dos efeitos precisos do meio geográfico – conscientemente planejado ou não –, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”. O seu objetivo era a descoberta, e o mapeamento, de “unidades de ambiência”, e do porquê de determinados lugares da cidade despertarem nos indivíduos diferentes tipos de sentimentos e reações, como atração ou repulsão. Assim como a deriva, deveria ser concebida através da *prática* experimental, que os situacionistas buscariam realizar.

²⁶ Publicado entre 1954 e 1957. O termo *psychogéographie* é mencionado pela primeira vez em *Potlatch* n° 1 (jun. 1954); *détournement* (“desvio”), em *Potlatch* n° 2 (jun. 1954); *dérive* em *Potlatch* n° 9/10/11 (ago. 1954); *situation* em *Potlatch* n° 14 (nov. 1954) e no filme *Hurléments en faveur de Sade*, de Debord (1952); e *urbanisme unitaire* em *Potlatch* n° 27 (nov. 1956). Cf. **SADLER**, 1999, p. 11; p. 168, nota 38.

²⁷ **IVAIN**, Gilles. Formulaire pour un urbanisme nouveau. Escrito em 1953, foi publicado somente em 1958, em *Internationale Situationniste*, n. 1, p. 15-20, jun. 1958. Texto consultado em: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997a; **DEBORD**, Guy-Ernest. Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les Levres Nues*, n. 6, set. 1955. Consultado em: JACQUES, 2003, p. 39-42.

²⁸ Indivíduo proveniente da região da Cabília, na Argélia. Na edição em língua portuguesa de *Assalto à cultura*, de Stewart Home, consta a expressão “mouro iletrado” (**HOME**, 2005, p. 36).

O próximo passo para além das práticas de *percepção* das ambiências urbanas envolvia o estudo das possibilidades de *construção* das mesmas, e das atividades que nelas se desenrolariam: a “situação construída” seria o “momento da vida, concretamente e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997c, p. 13); constituiria o momento máximo de realização do “urbanismo unitário”, e seu objetivo principal. Para os situacionistas, a cidade deveria ser concebida como uma colagem de fragmentos – as situações construídas –, que prescindia de qualquer tipo de ordem ou planejamento dos espaços segundo premissas funcionais. Era necessário subverter a lógica da segregação da cidade burguesa, encontrando, em seus interstícios, a verdadeira pulsação da vida urbana.

Embora as intenções da IS tivessem sempre estado ligadas à vontade de mudança social, os situacionistas escolheram inicialmente o território privilegiado da cidade como lugar onde deveriam agir; era nela que uma certa tradição boêmia que remontava à *flânerie* baudelairiana e ao perambular surrealista sugeria possibilidades de ação outras que não aquelas condicionadas única e exclusivamente pelo planejamento. A cidade deveria ser o lugar da construção da “obra de arte total”, mas seguindo-se premissas bem diversas daquelas colocadas, por exemplo, pelas vanguardas construtivistas do início do século XX.

O seminal texto intitulado “relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”, escrito por Guy Debord em maio de 1957 e apresentado dois meses depois no congresso de Cosio d’Arroscia como o manifesto de fundação da IS, coloca claramente o papel histórico que a IS deveria atribuir a si mesma como sucessora das vanguardas históricas. Recapitulando a trajetória do futurismo, do dadaísmo e do surrealismo, Debord expõe o beco sem saída da “superação” dos pressupostos formulados pelas mesmas, ou seja, o de sua incorporação pela sociedade burguesa. Esta última, utilizando-se dos “procedimentos contrarrevolucionários confusionistas”, opõe-se em um primeiro momento às invenções da vanguarda, para depois apropriar-se delas quando de seu interesse, “sob a condição de orientar esta atividade para disciplinas utilitárias estritamente fragmentadas, e de afastar assim toda a crítica e a pesquisa conjuntural” (DEBORD, 1997, p. 690-691).

Figura 8 - Constant, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio: *Opera collettiva*, 1957. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 45.

De forma notável, o texto de 1957 traz em seu corpo as principais questões sobre as quais a IS iria se debruçar nos próximos anos, bem como o reconhecimento da

necessidade de articulação de uma “plataforma de oposição provisória”; a pesquisa situacionista deveria ser desenvolvida através da constante experimentação e do embate entre proposições formuladas e resultados alcançados ao longo do tempo. Assim, ao referir-se ao “papel das tendências minoritárias no período de refluxo”, ou seja, aos movimentos que buscavam uma rearticulação das pesquisas experimentais após o ocaso das vanguardas, Debord enfatiza a “complexidade e extensão dos problemas atuais” e as “vivas lutas entre as diferentes tendências”, apontando, assim, para um primeiro momento de elaboração, no qual as contradições ainda presentes na IS poderiam – e deveriam – ser exploradas, na “busca de novos procedimentos de intervenção na vida cotidiana (DEBORD, 1997, p. 694-695).

Figura 9 – Guy Debord, Asger Jorn: *The naked city: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, 1957. Serigrafia. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 56.

A união de diversas tendências experimentais por uma frente revolucionária na cultura, iniciada no congresso realizado em Alba, na Itália, no final de 1956, supõe que não negligenciemos três fatores importantes. Primeiro, é preciso exigir um acordo completo das pessoas e dos grupos que participam desta ação una [...]. Em seguida, deve-se

lembrar que, se toda atitude realmente experimental é utilizável, o emprego abusivo dessa palavra muitas vezes tem tentado justificar uma ação artística numa estrutura atual, isto é, encontrada anteriormente por outros. A única conduta experimental válida fundamenta-se sobre a crítica exata das condições existentes, e sua superação deliberada. [...] Enfim, é preciso acabar entre nós com o sectarismo, que se opõe à unidade de ação com possíveis aliados para fins definidos, e que impede a infiltração de organizações paralelas. (DEBORD, 1997, p. 697)

Figura 10 – Guy Debord, Asger Jorn: *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour*, 1956. Serigrafia. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 55.

Mas o imperativo de se “acabar com o sectarismo” parece não ter durado mais do que dois ou três anos. Um conflito inevitável se estabelece no interior do grupo: de um lado, o *Bureau d'Urbanisme Unitaire* (“Bureau de Urbanismo Unitário”) e a experimentação projetual sobre os moldes de uma cidade situacionista, conforme proposto por Constant; de outro, uma *crítica* rigorosa, que tinha por finalidade a revolução política através de uma ação direta sobre a cultura. Jorn e Pinot-Gallizio (os “pintores”, a suposta facção de “direita”) permaneceram elaborando *détournements* e “pinturas industriais”, que permitiriam entrever como viria a ser a nova arte situacionista; Constant (o “arquiteto”), com o auxílio de seus colegas holandeses do *Bureau*, mantinha seu desacordo com Jorn em relação à *pintura*, acusada de “lírica”; já para

Debord e seus camaradas (a facção de “esquerda”) a construção de situações, assim como o próprio Urbanismo Unitário, não deveriam corroborar com nenhum tipo de *pintura, arquitetura* ou *arte* situacionista:

Não pode haver pintura ou música situacionista, mas apenas um uso situacionista destes meios. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997c, p. 13)

E ainda:

Os camaradas que reivindicam uma nova arquitetura, uma arquitetura livre, devem compreender que essa nova arquitetura não se delineará, no início, sobre linhas e formas livres, poéticas – no sentido que estas palavras referem-se hoje à pintura de “abstração lírica” – mas antes de tudo sobre os efeitos de atmosfera dos aposentos, corredores, ruas, atmosfera ligada aos gestos que ela contém. A arquitetura deve avançar tomando como matéria situações emocionantes, mais do que formas emocionantes. E as experiências empreendidas a partir dessa matéria conduzirão a *formas desconhecidas*. (DEBORD, 1997, p. 698, grifo nosso)

Entre 1959 e 1962, esses desacordos levam à expulsão de vários membros da IS, entre eles Pinot-Gallizio, Jorn e os integrantes do *Gruppe Spur* – facção alemã que havia adentrado a IS em 1959. Constant, descontente com os impasses que permanecem sem solução, decide se retirar em junho de 1960. A partir desse momento, a IS se debruça sobre uma rigorosa crítica aos aspectos da cultura burguesa do espetáculo, e sobre causas políticas – como a guerra de independência argelina. Centrada sobre o núcleo parisiense de Debord, Michèle Bernstein, Attila Kotányi, Raoul Vaneigem, Mustapha Khayati e outros, o grupo passa a repudiar veementemente as formulações desenvolvidas anteriormente sobre “arte”, “pintura”, “arquitetura” ou “urbanismo”, bem como sobre todo tipo de especialização artística e/ou categoria considerada burguesa:

Os tempos da arte chegaram ao fim. Trata-se de agora de *realizar* a arte, de construir efetivamente, em todos os níveis da vida, aquilo que, até agora, não era mais do que uma ilusão ou lembrança artística, sonhada e conservada unilateralmente. Só se poderá realizar a arte *suprimindo-a*. No entanto, deve-se contestar a sociedade atual, que suprime a arte substituindo-a pelo automatismo de um espetáculo ainda mais hierárquico e passivo; só se poderá realmente suprimir a arte *realizando-a*. (MARTIN, 1997, p. 405-406)

Constant, agora distante dos círculos situacionistas, conserva a sua obstinação no trabalho sobre *New Babylon*. Os inícios do projeto ainda mantém-se indissociáveis – historicamente – do contexto de formação da IS, constituindo-se, inclusive, como um dos objetivos primeiros a serem delineados pela organização: a construção da “cidade situacionista”. No entanto, o confronto entre a negação crítica e a posituação das formas não pôde resolver-se.

New Babylon

Aquilo que Mark Wigley (1998, p. 39) chama *Afterlife* (“vida após a morte”), ou seja, o desenvolvimento de *New Babylon* por Constant depois de sua saída da Internacional Situacionista, Martin van Schaik (2005, p. 104) considera como sendo, na verdade, a sua principal fase de desenvolvimento. De fato, os estudos e modelos elaborados por Constant até 1960 – apontados cautelosamente pela IS como sendo “pré-situacionistas” – constituíram-se como esboços e modelos setoriais iniciais, buscando, ainda, um diálogo com as prerrogativas elaboradas pela IS. Após o início do trabalho “solo” de Constant, *New Babylon* passa a ser a grande empreitada pessoal sobre a qual Constant irá se debruçar durante os quinze anos seguintes.

E esta irá se realizar através de uma metodologia arquitetônica muito pessoal: naquele período, Constant elabora modelos, maquetes, plantas e sobreposições sobre mapas; planeja a localização da infraestrutura viária e energética (usinas, fábricas, equipamentos); estuda materiais de construção, como concreto reforçado e aço; e descreve a “nova vida” de *New Babylon* através de memoriais, textos e, por vezes, de comunicações junto a outros arquitetos.

A *New Babylon* de Constant é pura fragmentação e dinamismo: tudo e todos se movem. A paisagem também nunca é a mesma: ao contrário, pode ser modificada e manipulada por seus próprios habitantes de maneira contínua. Implodem-se os conceitos de *tempo* e *espaço*: em *New Babylon* não há dia e nem noite – recurso obtido com o auxílio da iluminação e climatização artificiais –, e nem diferenciação entre os lugares, que são construídos como setores, que se unem e formam o próprio caminho da *deriva contínua*. Em uma nova sociedade onde o trabalho produtivo foi

completamente abolido através da automação, a única preocupação dos habitantes é a ininterrupta realização das paixões, e a sociabilidade plena através da *construção de situações* e do *jogo*.

Figura 11 – Constant: Modelo para um acampamento de ciganos, 1956. Aço, alumínio, “plexiglass”, óleo sobre madeira, h. 21 cm, d. 130 cm. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 129.

As estruturas são arrojadas, em seu desenho e em seu caráter de mobilidade: elementos metálicos pré-fabricados, vigas reforçadas com contraventamento, ligações em diagonal, tanto no plano horizontal como no vertical; lajes suspensas, tirantes, escadas, pilotis e painéis de fechamento distribuídos ao acaso. Nas perspectivas de *New Babylon* não há lugar para pontos-de-fuga, fachadas lineares, linhas reguladoras ou malhas estruturais rigorosas. Pelo contrário, a cidade se constitui através da batalha travada com a forma, a recusa em se ater ao “desenho”.

Seguindo as explorações megaestruturais dos anos sessenta, a *New Babylon* pode se expandir e adquirir dimensões urbanas e territoriais. A partir do contínuo encadeamento dos setores em espécies de “cachos”, que, por sua vez, estendem-se pelo território de forma mais ou menos livre, *New Babylon* pode ser concebida de forma a ser implantada sobre um território neutro e ideal; mas também sobre cidades históricas, como previsto por Constant entre 1962 e 1964, como Paris, Amsterdã, Roterdã, Haia, Antuérpia,

Colônia, Munique e Barcelona; ou ainda sobre regiões inteiras, como a *Zuid-Nederland* (Holanda do Sul, província dos Países Baixos) ou *Ruhrgebiet* (Vale do rio Ruhr, Alemanha).

Figura 12 – Constant: *Rode sector* (“Setor vermelho”), 1958. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 92.

Figura 13 – Constant: *Rode sector* (“Setor vermelho”), 1958. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 88.

Figura 14 – Constant: *New Babylon Paris*, 1963-64. Tinta sobre mapa. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 154.

Figura 15 – Constant: *New Babylon Amsterdam*, 1963-64. Tinta sobre mapa. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 150.

Figura 16 – Constant: *New Babylon Rotterdam*, 1963. Tinta sobre mapa. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 152.

Figura 17 – Constant: *New Babylon Zuid-Nederland* (“Holanda do Sul”), 1963. Tinta sobre mapa. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 152.

Uma das grandes fontes inspiradoras do projeto para *New Babylon* foi o livro do também holandês Johan Huizinga, intitulado *Homo ludens: o jogo como elemento da*

cultura, escrito em 1938 ²⁹. *Homo ludens* é amplamente citado em vários escritos de Constant e da IS, estando na própria base do conceito de *deriva* formulado pela Internacional Letrista. A apropriação da ideia de “jogo” como elemento constitutivo da cultura humana tal como proposta pelo livro de Huizinga abria possibilidades para a exploração de um universo não-utilitarista, e de resgate do caráter social lúdico que progressivamente se perdia em meio à massificação de todos os âmbitos da vida moderna.

Figura 18 – Constant: *Oriënt sector* (“Setor oriental”), 1959. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 98.

Nos anos 40 e 50, *Homo ludens* ganhava notoriedade no contexto europeu. Huizinga aborda o problema do jogo como fenômeno cultural, afirmando que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (HUIZINGA, 1993, p. 1); observa que esta não é uma atividade exclusivamente humana, pois o brincar é algo que também faz parte do universo dos outros animais. O que lhe interessa, no entanto, é compreender o jogo como característica vital que perpassa toda a existência humana; desta forma, sua manifestação pode ser encontrada nos mais diversos âmbitos e atividades desenvolvidas pelo homem: na poesia, na arte, na filosofia, na guerra.

²⁹ Traduzido para o inglês em 1949.

Figura 19 – Constant: *Ambiance de jeu* (“Ambiência de jogo”), 1956. Modelo. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 27.

Figura 20 – Constant: *Ambiance de départ* (“Ambiência de partida”), 1959. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 103.

Para o autor, em suas principais características, o jogo é: 1) livre; 2) nem propriamente vida “corrente” e nem vida “real”, mas evasão, em direção a uma esfera temporária de atividade com orientação própria; e 3) dotado de precisas delimitações espaço-temporais.

Visto que [o jogo] não pertence à vida “comum”, ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. [...] É pelo menos assim que, em primeira instância, ele se nos apresenta: como um *intervalo* em nossa vida cotidiana. [...] O jogo inicia-se e, em determinado momento, “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. E há, diretamente ligada à sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. (HUIZINGA, 1993, p. 11-13)

Isso posto, seria possível que o jogo, como atividade social característica que dificilmente poderia ser abordada a partir de categorias éticas como “bem” ou “verdade”, fosse analisado a partir do domínio da estética:

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. [...] ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia. (HUIZINGA, 1993, p. 13)

Portanto, para Huizinga, o jogo poderia ser entendido a partir de duas condições opostas, porém complementares: a primeira, a de que ele se afirma como atividade voluntária, como “brincar”, apontando para o fato de ser *desinteressado*; e a segunda, a de que se insinua como atividade temporária, delimitada precisamente no tempo e no espaço, um *intervalo* em nossa vida cotidiana, o que pressupõe a alternância entre períodos de jogo e de descanso; o que não impede, porém, que o jogo seja uma importante característica cultural humana, possibilitando-o a se constituir como um dos objetivos principais a serem fixados na realização mesma de uma sociedade, que não só aqueles que apontam necessariamente para a utilidade e para a racionalidade. “Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. [...] Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional” (HUIZINGA, 1993, p. 6).

A própria Internacional Letrista faz referência ao título da revista veiculada pelo grupo, utilizando uma passagem extraída do livro de Huizinga: *Potlatch* é o nome de uma cerimônia tribal solene, “onde um entre dois grupos oferece presentes ao outro em

grande quantidade, com demonstrações de força e ritos, a fim de provar sua superioridade”³⁰ (GUY DEBORD..., 1996, p. 172). O outro grupo pode, assim, fazer uma contraproposta maior, vencendo aquele que conseguir superar o adversário. O objetivo é a destruição de todos os bens coletivos quando se chega ao fim do jogo, como demonstração de poder e dispensa das riquezas materiais.

Figura 21 – Constant: *New Babylon nord* (“New Babylon norte”), 1959. Aquarela e colagem. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 117.

Em 1959 e 1960, a revista *Internationale Situationniste* publica dois textos de Constant que marcam o início do desenvolvimento de *New Babylon* em conformidade com as diretrizes da IS: *Une autre ville pour une autre vie* (“Outra cidade para outra vida”) e *Description de la zone jaune* (“Descrição da zona amarela”), publicadas na terceira e quarta edições da revista do grupo, de dezembro de 1959 e junho de 1960, respectivamente. Nestes, é possível entrever como seria a cidade da deriva, conforme o caráter de experimentação das propostas elaboradas por Constant.

³⁰ INTERNATIONALE LETTRISTE. “Le journal des faux-monnayeurs”. *Potlatch*. Paris, n. 21, n/p, jun. 1955. A passagem citada pela IL pode ser encontrada em: **HUIZINGA**, 1993, p. 66.

De modo a defender a proposição de uma “outra cidade”, Constant começa por apontar os problemas das cidades contemporâneas. Seguindo a tônica das críticas situacionistas, o alvo escolhido é a cidade moderna, e sua concepção ligada ao urbanismo funcionalista e às determinações da Carta de Atenas.

A crise do urbanismo se agrava. A construção de bairros, antigos e novos, está em evidente desacordo com os modos de comportamento estabelecidos e, mais ainda com os novos modos de vida que buscamos. O resultado é uma ambiência morna e estéril, ao nosso redor. Nos bairros antigos, as ruas degeneraram-se em autoestradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. Os relacionamentos sociais tornam-se impossíveis. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: a circulação de carros e o conforto dos lares. Estes são a pobre expressão da alegria burguesa, na qual toda a preocupação lúdica está ausente. (CONSTANT, 1997c, p. 105)

Figura 22 – Constant: *Groep sectoren* (“Grupo de setores”), 1959. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 118.

O texto de *Une autre ville...* mantém a convicção sobre esta postura, lançando a ideia de uma *ville couverte* (“cidade coberta”) baseada na aglomeração, em contraposição à dispersão da *ville verte* (“cidade verde”) moderna:

Contra a ideia de uma cidade verde, que a maioria dos arquitetos modernos adotou, lançamos a imagem da cidade coberta, onde o traçado urbano das vias e habitações segregadas foi substituído por uma construção espacial contínua, elevada do solo, que conterà não só grupos de habitações, como também os espaços públicos (permitindo modificações de uso segundo as necessidades do momento). (CONSTANT, 1997c, p. 106)

A construção desta *ville couverte*, da forma como concebida, seria possível através da utilização dos recursos tecnológicos mais avançados, de forma a vencer as limitações impostas pela natureza, possibilitando o controle das condições climáticas dos ambientes internos, e configurando o ambiente propício para o desenvolvimento ilimitado das paixões pela nova sociedade imaginada por Constant.

As cidades futuras que vislumbramos oferecerão uma variabilidade inédita de sensações neste domínio, e jogos imprevisíveis tornar-se-ão possíveis pelo uso inventivo das condições materiais, como o condicionamento do ar, a sonorização e a iluminação. [...] Antes de tudo, no entanto, a diminuição do trabalho necessário à produção, graças à automatização ampliada, deverá criar uma necessidade de lazeres, uma diversidade de comportamentos e uma mudança de natureza destes últimos, que levarão forçosamente a uma nova concepção de habitat coletivo que portará o máximo de espaço social, de forma contrária à concepção de uma cidade verde, onde o espaço social é reduzido ao mínimo. (CONSTANT, 1997c, 107)

Segue, logo após, um primeiro esboço das características arquitetônicas do conjunto:

A cidade futura deve ser concebida como uma construção contínua sobre pilares, ou como um extenso sistema de construções diferentes, nas quais são suspensos locais de habitação, lazer, etc., e locais destinados à produção e à distribuição, deixando o solo livre para o trânsito e para as reuniões públicas. [...] Os terraços formam um terreno ao ar livre que se estende sobre por toda a superfície da cidade, podendo ser utilizados como lugares para a prática de esportes, aterrissagem de aviões e helicópteros, e para os espaços de vegetação. Estes serão acessíveis por meio de escadas e elevadores. Os diferentes andares serão divididos em espaços vizinhos comunicantes, condicionados artificialmente, que oferecerão a possibilidade de se criar uma variação infinita de ambiências, facilitando a deriva dos moradores e seus encontros fortuitos. As ambiências serão modificadas regular e deliberadamente com o auxílio de todos os dispositivos técnicos, por equipes de criadores especializados, que serão situacionistas profissionais. (CONSTANT, 1997c, 107-108)

Constant então se aprofunda no detalhamento de *New Babylon*, considerada naquele momento pela IS como uma “hipótese particular de urbanismo unitário” (CONSTANT, 1997a, p. 134): separa um “setor” (o equivalente a um quarteirão) da nova cidade situacionista e, à maneira de um experimento laboratorial, estuda-o em seus pormenores. Em *Description de la zone jaune* (“Descrição da zona amarela”), especifica as formas e materiais que deverão ser utilizados, e um esboço das atividades que serão desenvolvidas naquele espaço.

A maquete do “setor amarelo” apresenta um complexo formado basicamente por 2 ou 3 pavimentos maiores, dependendo do pé-direito ser ou não “duplo” em determinados locais. Estes são sustentados com desenvoltura por uma estrutura metálica que toca o solo em apenas alguns pontos, sendo composta de pilares e vigas treliçadas. Uma torre de planta circular se destaca, suspendendo parte da cobertura e concentrando os serviços técnicos. O acesso ao complexo se realiza através da extremidade oposta – um “hall de chegada” –, que se situa entre os edifícios residenciais. A circulação entre os pavimentos ocorre através de escadas e elevadores. As pessoas chegam ao conjunto pelo terraço (via aérea), pelo nível térreo (veículos e pedestres) ou pelo subsolo (trem); assim, estas redes de transporte constituem-se de maneira independente em relação ao espaço de convívio social, que é o espaço do *labirinto*, do *jogo*, da *deriva contínua*. Finalmente, neste local, à maneira de um gigantesco *playground*, os fechamentos se desenham ao acaso, configurando “aposeentos de forma irregular, escadas em espiral, recantos perdidos, terrenos vagos, becos” (CONSTANT, 1997a, p.133); as arestas, os volumes fechados e prismáticos característicos do repertório da arquitetura moderna são quase que totalmente suprimidos.

Figura 23 – Constant: *Gele sector* (“Setor amarelo”), 1958. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 88.

Figura 24 – Constant: Gele sector (“Setor amarelo”), 1958. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 88.

Não só a arquitetura, mas também as atividades dos habitantes de *New Babylon* são cuidadosamente planejadas por Constant. À maneira de um mestre de cerimônias, este descreve como se realizarão os “jogos de ambiências, que são uma das atrações da zona amarela” (CONSTANT, 1997a, p. 132). As *ambiances* – assunto caro à IS – deverão ser “continuamente modificadas por equipes situacionistas” com o auxílio de divisórias e escadas móveis; são nelas onde se “desenrolam sobretudo os jogos intelectuais”. Há também a grande e a pequena casa-labirinto, que “retomam e desenvolvem os antigos poderes da confusão arquitetônica: as fontes, o circo, o salão de baile, a praça branca”. E há ainda outros aposentos: “sala surda”, “sala gritante”, “sala do eco”, “sala das imagens”, “sala da reflexão”, “sala dos jogos eróticos”, etc. Entretanto, o mestre Constant revela: “a longa estada numa destas casas tem o benéfico efeito de uma *lavagem cerebral* e costuma ser praticada na intenção de *desmanchar possíveis novos hábitos*” (grifos nossos).

Figura 25 – Constant: Gele sector (“Setor amarelo”), 1959. Planta. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 123.

Se a questão da emancipação individual, e mesmo coletiva, era um dos assuntos que estavam na pauta do dia para Constant, também não faltaram questionamentos acerca do tipo de ordem *outra* que viria a existir em *New Babylon*. Conforme relembra Wigley (1998, p. 12), após proferir uma palestra de apresentação do projeto em 1960 no Stedelijk Museum de Amsterdã, Constant foi aclamado não só com gritos de “*Bravo!*”, mas também com protestos advindos da platéia. Para Wigley, *New Babylon* poderia ser “o caminho liberador para o futuro, ou, simplesmente, um pesadelo em forma de uma prisão de prazer high-tech. De qualquer forma, é chocante”.

Este constituía um dos pontos centrais das diferenças entre a *New Babylon* de Constant e, por exemplo, os projetos “espaciais” do arquiteto franco-húngaro Yona Friedman que, após tomar parte do 9º CIAM em 1953, apresentava pela primeira vez seus estudos sobre mobilidade e emancipação individual, por ocasião da 10ª edição dos Congressos, em 1956. Friedman, após ter fundado o GEAM (*Groupe d’Études d’Architecture Mobile*, “Grupo de Estudos da Arquitetura Móvel”) junto a outros

arquitetos em novembro de 1957, publicou suas teorias em forma de manifesto no ano seguinte, em escrito intitulado “A arquitetura móvel”. O que o preocupava eram os fundamentos daquilo a que chamou “arquitetura móvel”, “urbanismo móvel” e “urbanismo espacial”:

A arquitetura móvel opera de duas maneiras: 1º pela convertibilidade das formas e usos das construções (convêm aqui as construções que permitam uma reutilização após o seu deslocamento, as construções desmontáveis, temporárias e de quitação rápida); 2º pela convertibilidade das superfícies ou espaços utilizados, sem mudança da estrutura portante das construções, através de um sistema de planos-formas, redes viárias, de alimentação e canalizações que sejam transformáveis e removíveis dentro de suas estruturas portantes. (FRIEDMAN, 1970, p. 27)

E, no “Dicionário dos conceitos por uma ‘arquitetura móvel’ (1957-1958)”, definia o “urbanismo espacial” como sendo a

técnica da arquitetura móvel e do urbanismo móvel. Consiste em uma infraestrutura tridimensional (*multi-deck space-frame grid*). Os volumes utilizados para a habitação, escritórios, etc., encontram-se nos vazios desta infraestrutura. Seu agrupamento e reagrupamento deverão ser feitos seguindo-se a vontade de seus habitantes. (FRIEDMAN, 1970, p. 11)

Estes argumentos foram aplicados em proposições como *La Ville Spatiale* (1959 – 1964) e *Paris Spatial* (1961 – 1964), em que o arquiteto expõe suas ideias acerca da crescente demanda por habitação urbana na França na década de 50. Nestes e em vários outros projetos, Friedman persistiu sobre a mesma ideia básica de “urbanismo espacial”, adaptando-a conforme o contexto: uma matriz provedora de todos os serviços e de circulação, suspensa sobre o território através de grandes pilares que comportariam os acessos entre os diversos níveis, como escadas e elevadores. Sobre esta malha neutra, os habitantes poderiam configurar suas habitações de maneira livre, utilizando combinações de elementos pré-fabricados.

Figura 26a e Figura 26b - Yona Friedman: *Paris Spatial*, 1961-64. Megaestrutura sobre a *Champs-Élysées* e sobre os *grands boulevards*. Comenta Friedman: “A vida abaixo continua virtualmente intocada”. **Fonte:** MACEL, VAN SCHAIK, 2005, p. 21; p. 24.

Embora Constant tenha se envolvido com as discussões do GEAM – tendo exposto *New Babylon* em importante exposição do grupo em 1962 em Amsterdã – e, embora similaridades formais e espaciais fossem latentes entre os projetos do holandês e de Friedman, estes discordavam sobre as condições nas quais as suas visões de mundo se baseavam: Friedman acreditava na livre configuração das habitações e equipamentos pelos próprios usuários da cidade, dentro das condições atuais de produção; Constant, ao contrário, pressupunha uma *nova* sociedade completamente revolucionada, como condição primeira para se construir uma “outra vida”:

Não é suficiente transformar a cidade em sentido técnico ou prático, mas, sobretudo, em sentido social e cultural. A cidade do futuro não deveria enfatizar a habitação (que é tão somente a oposição entre dentro e fora) nem o deslocamento (suprimento das necessidades), mas um novo uso do espaço social (ecologia). ³¹ (CONSTANT, 1961 apud WIGLEY, 1998, p. 40)

Friedman, ao contrário, acreditava no projeto realizável para uma sociedade existente, diante das condições que emergiam naquele momento em relação à mobilidade, infraestrutura, comunicação e *trabalho*. Não lhe incomodava o fato de que sua cidade espacial ainda fosse “funcional” e previsse a separação de espaços e usos – algo

³¹ Correspondência de Constant para Yona Friedman, datada de 21 abr. 1961.

radicalmente diferente da “ideia de artista”, como Friedman se referiu à *New Babylon* em uma correspondência para Constant:

Acredito que o seu erro esteja em tentar *forçar* as pessoas em direção a uma “criatividade coletiva”; aqui eu acredito que a mobilidade lhes *permite* esta criatividade, da forma como lhes convir. [...] Hoje, todos sabem projetar, habitar, fotografar, trabalhar; para que forçar as pessoas a seguirem as preferências de um indivíduo, um “expert” autoproclamado? Não me agrada o [jogo do] “siga o mestre”.³² (FRIEDMAN, 1961 apud WIGLEY, p. 40-41)

Figura 27 – Constant: *Symbolische voorstelling van New Babylon* (“Representação simbólica de New Babylon”), 1969. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 202.

³² Correspondência de Yona Friedman para Constant, datada de 24 abr. 1961.

Figura 28 – Constant: *Sectoren in berglandschap* (“Setores em paisagem montanhosa”), 1967. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 177.

Conforme observa Wigley (1998, p. 41), apesar destas discordâncias, Constant e Friedman continuaram a promover os seus trabalhos de forma recíproca durante os anos que se seguiram. Nos parece pertinente, diante do exposto, indagar então sobre qual seria a sociedade para a qual Constant projetava, ou seja, quem seriam os “*New Babylonians*”. Algumas indicações podem ser encontradas no manuscrito não-publicado do livro ao qual Constant se dedicou no período de 1960 a 1965, escrito em alemão sob o título de *Skizze zu einer Kultur* (“Esboço de uma cultura”) ³³, e que descrevia com pormenores as condições sociais, físicas, tecnológicas e, acima de tudo, psicológicas, necessárias para a construção de “outra cidade para outra vida”, conforme sugeria o título do já citado texto de 1959.

³³ Conforme apontado por Van Schaik (2005, p. 104), há apenas uma cópia deste manuscrito, no Arquivo Constant, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Holanda). Conforme observado por Van Schaik (2005, p. 104-106), Constant o escreveu, em grande parte, em meio a viagens entre a Holanda e a Alemanha, com a colaboração do diretor de teatro e dramaturgo Carlheinz Caspari. Para a presente dissertação, utilizamos a tradução para o inglês de um dos capítulos do manuscrito, publicada em: **WIGLEY**, 1998, p. 160-165.

É importante observar que a condição primeira para que *New Babylon* fosse viável seria a *revolução completa* da sociedade atual e de seus meios de produção. Constant projetava, na verdade, para o futuro:

Suponhamos que todo o trabalho improdutivo seja completamente automatizado; que a produtividade aumente até que o mundo não mais conheça a escassez; que a terra e os meios de produção sejam socializados e, conseqüentemente, a produção global seja racionalizada; e que, como resultado, a minoria deixe de exercer o seu poder sobre a maioria; suponhamos, em outras palavras, que o reino Marxista da liberdade seja realizável. [...] uma "liberdade" que não seja a escolha entre muitas alternativas, mas o desenvolvimento otimizado das faculdades criativas de todos os seres humanos. (CONSTANT, 1998a, p. 160)

Figura 29 – Constant: *Combinatie van Sectoren* ("Combinação de setores"), 1970-71. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 210.

Figura 30 – Constant: *Ladderlabyrinth* (“Labirinto de escadas”), 1967. Bronze, “plexiglass” e madeira, 71,5 x 96,5 x 86 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 184.

Constant pressupunha um mundo de completa automação e alta tecnologia, no qual todos os serviços repetitivos seriam controlados com o auxílio de computadores. O fim da luta pela sobrevivência liberaria uma quantidade de energia – no nível das massas – que poderia ser dirigida para outras atividades: lúdicas, intelectuais, corporais. A renovação constante deste itinerário permearia todas as instâncias da vida dos “novos babilônicos”:

Eles perambulam pelos setores de New Babylon buscando novas experiências, como ambiências desconhecidas. Sem a passividade dos turistas, mas totalmente cientes do poder que têm de agir sobre o mundo, de transformá-lo e recriá-lo. Dispõem de um arsenal completo de implementos técnicos para isso, graças aos quais podem realizar as mudanças desejadas sem demora. Da mesma forma como o pintor que, apenas com um mero punhado de cores cria uma variedade infinita de formas, contrastes e estilos, os novos babilônicos [*New Babylonians*] ³⁴ podem variar infinitamente o seu ambiente, renová-lo de forma variada utilizando seus implementos tecnológicos. (CONSTANT, 1998a, p. 162)

³⁴ Optamos, nesta dissertação, por utilizar a tradução “novos babilônicos”, ao invés de “neobabilônicos”, devido à frequente associação do prefixo “neo” às correntes e tendências historicistas.

Em *New Babylon*, o termo “rotina” deveria ser completamente banido da existência humana. Em nenhuma hipótese haveria lugar para a repetição de tarefas, funções, espaços ou *ambiências*. O espaço nunca é o mesmo, nem os seus habitantes. Estes perambulam ou *derivam* sem destino, com o intuito de se construir ambiências e situações únicas.

Hábitos, a totalidade que constitui um “modelo de comportamento” social, são o que, na sociedade utilitarista privilegia uma forma de vida estática: ou seja, o próprio automatismo. Entretanto, o dinamismo de uma vida de permanente criação exclui todo o automatismo. Da mesma forma como um artista não pode e não quer repetir uma de suas obras, o Novo babilônico, que cria a própria vida, não deverá exibir um comportamento repetitivo. (CONSTANT, 1998a, p. 164)

Constant reforça que inclusive toda a estrutura arquitetônica de *New Babylon* deveria ser renovada constantemente por seus habitantes, e que “qualquer representação tridimensional teria, em si mesma, apenas o valor de uma fotografia instantânea, ainda que o modelo de cada setor possa ser reduzido a alguns planos e seções dos diferentes níveis” (CONSTANT, 1998a, p. 161). Isso nos mostra que mesmo os modelos dos setores produzidos por Constant (“setor amarelo”, “setor vermelho”, “setor oriental”, etc.) seriam, na verdade, indicações ou sugestões de configurações, que visavam mostrar a imagem de um novo mundo, em mutação permanente.

Descrições do projeto sempre deixaram claro que *New Babylon* deveria ser realizada pelos próprios novos babilônicos, e que é impossível e inútil projetar uma cidade para o futuro, pois em tal futuro nós não temos voz. [...] *New Babylon* foi concebida mais como ilustração do que uma base para construção. Ao invés de estipular formas construtivas, da forma como outros projetos o fazem, ela sugere possibilidades [...]. Era este o objetivo que eu tinha em mente quando comecei sobre os primeiros modelos e planos: dar forma visual para uma ideia através da confecção de um modelo, um modelo contra o qual esta ideia pudesse ser continuamente testada e, posteriormente, elaborada. (CONSTANT, 1998b, p. 232-236)

Se “crianças e loucos” eram os produtores que inspiravam a poética de Cobra; se “andarilhos, vagabundos, artistas e poetas” sugeriam, para Henri Lefebvre, formas possíveis de liberdade e emancipação dentro dos crescentes processos de

comodificação (“*commodification*”) capitalista; e, se a “deriva contínua” e a “construção de ambiências” e de situações eram objetivos primordiais para os situacionistas, estes certamente fariam parte do mundo que Constant havia vislumbrado para o *homo ludens* de *New Babylon*. Conforme apontado por Van Schaik (2005, p. 104), Constant “não planejava apenas uma *outra cidade* para um futuro imprevisível ou instável. Ele planejava *outra vida*”.

“Outra cidade para outra vida”

O jogo acaba: o apito do árbitro quebra o feitiço e a vida “real” recomeça. (HUIZINGA, 1993, p. 16)

Conforme observamos anteriormente, Johan Huizinga (1993, p. 10-12) apontava que uma das principais características do jogo era a de que este se constitui como atividade voluntária, sendo ele próprio liberdade, mas insistia no fato de que implicava um intervalo da vida cotidiana, com uma delimitação precisa no espaço e no tempo. “Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada. [...] o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”.

Huizinga, ao referir-se às sociedades pré-industriais, aponta que o jogo, embora permeasse as atitudes sociais como um todo, compunha um domínio separado da “vida comum”. Observa, porém, que na modernidade, o jogo como *elemento cultural* encontra-se em decadência, citando, como exemplo, o papel do esporte na atualidade:

[...] esta sistematização e regulamentação cada vez maior do esporte implica a perda de uma parte das características lúdicas mais puras. Isto se manifesta nitidamente na distinção oficial entre amadores e profissionais (ou “cavalheiros e jogadores”, como já foi hábito dizer-se), que implica uma separação entre aqueles para quem o jogo já não é jogo e os outros, os quais por sua vez são considerados superiores apesar de sua competência inferior. O espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação. [...] O esporte ocupa, na vida social moderna, um lugar que ao mesmo tempo acompanha o processo cultural e dele está separado, ao passo que nas civilizações arcaicas as grandes competições sempre fizeram parte das grandes

festas, sendo indispensáveis para a saúde e a felicidade dos que nelas participavam. Esta ligação com o ritual foi completamente eliminada, o esporte se tornou profano, foi “dessacralizado” sob todos os aspectos e deixou de possuir qualquer ligação orgânica com a estrutura da sociedade, sobretudo quando é de iniciativa governamental. [...] Seja qual for sua importância para os jogadores e os espectadores, ele é sempre estéril, pois nele o velho fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa. (HUIZINGA, 1993, p. 219-220)

Constant retomou o escrito de Huizinga em suas formulações – assim como o fizeram os letristas e os situacionistas –, mas pressupondo o jogo como elemento que permearia a cultura de *New Babylon* como um todo, constituindo-se como um de seus pilares conceituais fundamentais. Na cidade de Constant o “lúdico” é levado ao seu extremo, não implicando uma separação entre jogo e não-jogo, entre atividade lúdica e atividade “séria”. Não deveria haver (conforme a polêmica citada com Yona Friedman) diferenciação entre *dentro* e *fora*, entre habitação e espaço social, como funções compartimentadas. O labirinto do *homo ludens* seria o lugar total da deriva ininterrupta, devendo haver no máximo algumas áreas de descanso – tal como indicado na “descrição do setor amarelo”. No entanto, uma análise que tome em conta a totalidade do mecanismo de *New Babylon* revela que, conforme colocado por John Heintz (2005, p. 212), o playground do *homo ludens* era apenas a “ponta” do grande *iceberg* automatizado:

Constant libera os habitantes de seu mundo imaginário de trabalhos ou tarefas obrigatórias. As necessidades mundanas são providas por uma infraestrutura robótica. Não resta nada, então, a não ser o jogo [*play*]: o dispêndio livre e criativo de tempo e energia. Constant realizou um trocadilho visual entre a estrutura de *New Babylon* e as categorias econômicas básicas de Marx: base e superestrutura. Em *New Babylon* a base econômica é relegada aos porões e ao nível do solo. A estrutura que vemos é, de fato, a superestrutura. A principal diferença entre *New Babylon* e a utopia socialista de Marx é a de que no mundo de Constant é a superestrutura a ser celebrada, e não a base, como em Marx.

E, embora a proposta de Constant nos remeta a um mundo onde o homem não mais seria constrangido pela opressão do trabalho, do capital, de preconceitos morais ou da luta pela sobrevivência, permanecem os questionamentos sobre qual seria o mecanismo, ou o tipo de *ordem* que reinaria no mundo do *homo ludens*, para além

daquela repetidamente advogada por Constant, ou seja, a do jogo, e a da construção ilimitada de paixões.

Alan Colquhoun, em seu livro *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, aborda o projeto de *New Babylon* dentro do contexto dos projetos megaestruturais da arquitetura dos anos sessenta. Lança, porém, uma consideração cautelosa, tratando como problemática a relação – comum à todas as megaestruturas – entre uma dinâmica interna de elementos formais *abstratos* que configuram os processos de (auto)regulação da cidade e a sua encarnação em uma *imagem arquitetônica*. As ideias ilustradas pelos arquitetos, alega Colquhoun, podem adquirir imediatamente o caráter de utopia ou distopia, dependendo se o mecanismo oculto que rege o sistema for interpretado como sendo algo benigno ou maligno:

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, 2005, p. 228)

Figura 31 – Constant: *Gezicht op New Babylonische sectoren* (“Vista dos setores de New Babylon”), 1971.
Fonte: WIGLEY, 1998, p. 214-215.

De fato, pode-se enxergar o mundo proposto por Constant como algo sombrio ou duvidoso. Apesar das visões de liberdade e de “realização dos desejos” afirmadas pelo autor, o futuro prometido por *New Babylon* não permanece ileso de acusações de totalitarismo – conceito dificilmente dissociável das visões utópicas em geral.

Raramente encontrei simpatia genuína pelas ideias que sustentavam este projeto e estava constantemente tendo que me defender contra acusações de utopismo ou tecnocracia, dependendo se o ataque era “de direita” ou “de esquerda”. (CONSTANT, 1998b, p. 232)

Após ter abandonado o universo da pintura no início dos anos cinquenta, Constant volta a pintar quase vinte anos depois. *Ode à l’Odéon*, de 1969, seria o quadro inaugural da “nova fase” de *New Babylon*: os modelos tridimensionais são abandonados, e Constant passa a explorar o universo do *homo ludens* através da aquarela, do óleo e outras técnicas sobre o plano bidimensional. Comparecem nas composições os planos labirínticos e seus habitantes, escadas, corpos, estruturas, vastas áreas livres, borrifos de tinta; formas arquitetônicas geométricas se contrapõem às formas sensuais dos “novos babilônicos”, desenhadas livremente; mas surgem também manchas e outras formas menos reconhecíveis, que aludem a orgias, violência, destruição, morte. *Ode à l’Odéon* faz referências à ocupação, realizada por atores e estudantes, do teatro *Odéon* em Paris, durante os tumultos de maio de 1968.

Figura 32 – Constant: *Ode à l’Odéon* (“Ode a Odeon”), 1969. Óleo sobre tela, 200 x 190 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 198.

Para Mark Wigley (1998), o retorno de Constant à pintura marcaria o distanciamento do holandês em relação às promessas de *New Babylon*, e um mergulho pessimista na constatação de sua impossibilidade. O que Wigley questiona é a aridez dos modelos de

Constant, e a ausência de figuras humanas, principalmente no início das formulações de *New Babylon*. E também a forma como estas figuras surgem, quando de sua volta à pintura, nas telas produzidas: “A princípio, eles [os habitantes] não são sequer visíveis. E quando aparecem, a notícia não é boa” (WIGLEY, 1998, p. 69).

Wigley, ao analisar, de forma cronológica, as várias pinturas produzidas naquele período, aponta:

Figuras discretas finalmente vêm a foco contra diáfanos planos em 1968. Mas as suas formas borradas agora remetem a manchas de sangue. As dúvidas vão embora quando estas se tornam vermelhas. Há um sentido de violência corrente. Conforme nos aproximamos finalmente das figuras, perto o suficiente para detectar rostos, aquelas foram empilhadas ou estão dilaceradas sobre toda a superfície como se tivesse havido uma horrível carnificina.

Ainda para Wigley, esta reviravolta estaria associada à insatisfação de Constant com relação aos insucessos da esquerda revolucionária nos tumultos de 1968. Constatada a difícil situação política e os rumos que uma cultura conservadora e tecnocrática parecia afirmar de forma cada vez mais enfática – além da confusão ideológica que vinha à tona naquele momento –, Constant teria destruído o modelo eletrônico recém-elaborado para *New Babylon*, “esvaziado o seu estúdio de ferramentas e materiais para a confecção de modelos” e “começado a pintar novamente” (WIGLEY, 1998, p. 70). O autor insiste no fato de que “a visceral explosão de desejo, prazer e violência teria que ser compreendida a partir do contexto da idealização da tecnologia. As manchas [de tinta] aparecem por sobre o caráter imaculado das estatísticas e da eletrônica avançada”.

Figura 33 – Constant: *La révolte* (“A revolta”), 1972. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 221.

Figura 34 – Constant: *Ontwaakt, verworpenen der aarde* (“Operários, insurjam de seus lares”), 1972. Gravura com ponta seca, 14,5 x 19 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 222.

Em *La révolte* (“A revolta”), de 1972, manchas negras sugerem punhos erguidos, reivindicações. Traços retilíneos ao fundo remetem a edifícios, e contribuem para o caráter dinâmico da composição. Em *Ontwaakt, verworpenen der aarde* (“Operários, insurjam de seus lares”), do mesmo ano, corpos amontoam-se novamente em meio a estruturas e escadas; o tom é de revolta, as linhas são dramáticas. Mas a sugestão de violência inicia-se em *Le massacre de My Lai* (“O massacre de My Lai”). Assim como em *Ode à l’Odéon*, Constant denuncia os acontecimentos que se desenrolam naquele momento, no qual o mundo se choca perante as fotos da carnificina promovida pelo

exército norteamericano na aldeia de My Lai, no Vietnã. Sexo e violência também comparecem em *Orgie* (“Orgia”), de 1972, *Le voyeur* (“O voyeur”) e *Le viol* (“O estupro”), todos de 1974.

No entanto, uma interpretação radicalmente diferente é proposta por Heintz (2005) e Van Schaik (2005). Para estes autores, a visão de Wigley é reducionista e peremptória. Alegam que Constant jamais deixou *realmente* de pintar, e também não abandonou *repentinamente* o projeto para *New Babylon*. Mais ainda, as pinturas produzidas após 1969 poderiam ser consideradas como estando “dentro do mais poderoso e simbólico trabalho que Constant produzira em sua carreira” (VAN SCHAİK, 2005, p. 227).

Wigley considerava que o desenvolvimento de *New Babylon* ia desde 1956 (com o projeto para o acampamento de ciganos em Alba) até 1974 (ano da exposição do projeto completo no Haags Gemeentemuseum), sendo que o período de 1969 a 1974 (período das pinturas) constituiria o seu fechamento e a sua autocrítica. Em entrevista ao próprio Wigley, porém, Constant afirmava que *New Babylon* havia sido desenvolvida entre 1958 (ano em que ingressa na Internacional Situacionista) e 1969 (quando cessa o trabalho sobre os modelos e volta a pintar), gerando confusões do tipo: “[...] afinal, 20 anos é um longo tempo para se trabalhar em um projeto [Wigley – questão]”; “não, foram 11 anos [Constant – resposta]”³⁵ (VAN SCHAİK, 2005, p. 228).

³⁵ Simpósio *The activist drawing – retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Drawing Center, New York, 30 out. 1999.

Figura 35a e Figura 35b – (À esquerda) Constant: *Le massacre de My Lai* (“O massacre de My Lai”), 1972. Óleo sobre tela, 120 x 130 cm. (À direita) Constant: *Orgie* (“Orgia”), 1972. Óleo sobre tela, 122 x 135 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 223.

A despeito das confusões sobre a periodização, Heintz (2005, p. 218) critica a tentativa de se utilizar conceitos morais fundamentados em *nosso* mundo para se analisar ou julgar *New Babylon*. Partindo do pressuposto de que Constant estava realmente planejando “outra vida”, deveria se resgatar as ponderações que este já havia exposto em *Skizze zu einer Kultur* (“Esboço de uma cultura”). Para Constant, violência e criatividade, erotismo e manifestação artística, crime e diversão não seriam considerados fenômenos necessariamente opostos; acreditava que, em um mundo onde a luta pela sobrevivência não mais existisse, “a necessidade latente de manifestar a criatividade” do ser humano apareceria “na sublimação dos instintos primários”:

“Criminalidade” pressupõe a transgressão de relações sociais constituídas, o que explica as diferentes interpretações das quais esta tem sido objeto. Crime, “o ato criminoso”, perturba a ordem daquelas relações, e a sociedade reage eliminando a pessoa culpada. Quando, a partir de uma perspectiva totalmente diferente, “o ato criminoso” é considerado como a expressão de um desejo de poder – que é transformado em criatividade quando sublimado –, o “crime” torna-se nada mais do que uma tentativa frustrada de criação. A atitude do criminoso perante a realidade não é mais passiva do que a do artista, pois este também intervém em uma dada situação. [...] Ainda que a intervenção do artista demonstre, pelo menos da forma como considera a sociedade utilitarista, uma atitude “a-social”, cujo efeito é dificilmente distinguível da do crime. (CONSTANT, 1998a, p. 163)

Figura 36a e Figura 36b – (À esquerda) Constant: *Le voyeur* (“O voyeur”), 1974. Aquarela e carvão, 87 x 91 cm. (À direita) Constant: *Le viol* (“O estupro”), 70 x 90 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 229.

Assim, pinturas como *Mekong river*, de 1970, poderiam ser lidas a partir de uma matriz interpretativa diferente. O título faz menção evidente à Guerra do Vietnã, assim como os escritos contidos na tela: “tropas americanas”, “no comando”, “Cambodja”, “assassinato”³⁶, etc. No entanto, para Van Schaik (2005, p. 231), se assumirmos que as formas prismáticas que vemos ao horizonte remetem aos setores de *New Babylon*, esta se encontraria “literalmente empurrada ao plano de fundo, para além do mundo do horror”. Riscos que sugerem corpos se contorcendo, sangue e tragédia representariam, assim, o mundo externo, o oposto à utopia de *New Babylon*.

³⁶ Em holandês, na pintura de Constant. Tradução para o inglês consultada em: **VAN SCHAIK**, 2005, p. 231.

Figura 37 – Constant: *Mekong river* (“Rio Mekong”), 1970. **Fonte:** VAN SCHAIK, 2005, p. 231.

Em *Homo ludens*, Johan Huizinga (1993, p. 14) apontava que o jogador que decide retirar-se do jogo denuncia o caráter relativo e frágil daquele mundo, no qual, temporariamente, havia se encerrado com os outros. E, ao fazê-lo, “priva o jogo da *ilusão* – palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*)”, tornando-se necessário, assim, expulsá-lo, pois este ameaçaria a existência da comunidade de jogadores. Assim, *New Babylon* permanece como uma “ilusão”: o mundo da realização infinita das paixões que se encontra permanentemente “em jogo”; muito distante, porém, das contradições e conflitos da cidade e da vida reais.

Capítulo 2

You say you want a revolution, well, you know
We all want to change the world
You tell me that it's evolution, well, you know
We all want to change the world
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out
Don't you know it's gonna be all right
All right, all right [...]

You say you'll change the constitution, well, you know
We all want to change your head
You tell me it's the institution, well, you know
You better free your mind instead
But if you go carrying pictures of chairman Mao
You ain't going to make it with anyone anyhow
Don't you know it's gonna be all right
All right, all right

The Beatles, *Revolution*, 1968

2. Archigram, Plug-in City

Archigram, 1961-1974: breve histórico ¹

Por que Archigram? Vem do desejo original, não de lançar uma “revista” regular e previsível com várias páginas e uma capa, mas de “expelir” algo que explodisse sobre os estudantes e sobre os assistentes oprimidos dos escritórios [de arquitetura] londrinos no formato de uma grande folha, ou pôster, colagem de imagens, livreto... o que quer que fosse necessário naquele momento. Daí a necessidade de um nome que fosse análogo a algo como uma mensagem ou um tipo de comunicação abstrata, telegrama, aerograma, etc. (COOK, 1967, p. 133)

Em meados da década de 1960, um grupo de arquitetos recém-graduados começa a produzir em Londres, de forma independente, uma publicação com idéias sobre arquitetura. A primeira edição da revista, ou “magazine” *Archigram* (cujo nome vem da abreviação de *architectural telegram*, ou *aerogram*, um “telegrama”, ou “aerograma arquitetônico”) foi lançada em 1961 por Peter Cook, David Greene e Michael Webb, e era, na verdade, uma edição caseira, que consistia em um panfleto dobrado feito com papel barato e outra folha dentro. Na parte externa, compareciam projetos acadêmicos elaborados por estudantes londrinos, notadamente inspirados por formas futuristas e expressionistas; na página interna, poemas escritos por Greene.

No ano seguinte, juntam-se ao grupo três outros arquitetos que já contavam com certa experiência profissional: Ron Herron, Dennis Crompton e Warren Chalk. O sexteto publica, então, a segunda edição da revista, desta vez com acabamento um pouco mais aprimorado. No mesmo ano todos eles são convidados por Theo Crosby ² para participar de um anteprojeto para a remodelação de Euston Station (1962-65); a empresa Taylor Woodrow Construction Ltd., de Londres, responsável pela encomenda, ainda encarregaria o grupo de outro projeto importante: o *Urban Renewal: Fulham Study* (1963). Era hábito da empresa fomentar projetos “experimentais”, e a participação de Archigram nestes trabalhos fortaleceu o vínculo entre os membros do

¹ Os dados que seguem, sobre a formação de Archigram, foram consultados em: **CABRAL**, 2002. **COOK**, 1973. **SADLER**, 2005a.

² Crosby havia sido colaborador de *Architectural Review* durante a década de 50, e também havia curado a exposição *This is tomorrow*, do *Independent Group* londrino em 1956 (ver adiante, neste mesmo capítulo).

grupo como momento de intercâmbio de idéias e consolidação de prerrogativas comuns sobre pré-fabricação, mobilidade, consumo, etc.

E é através deste contato e da influência de Crosby que o grupo realiza sua primeira exposição coletiva: *Living City*, realizada no *Institute of Contemporary Arts* (ICA, Instituto de Artes Contemporâneas), em 1963, é o marco a partir do qual Archigram assume para si o nome da revista. Em 1964, publica sua quarta edição, *Amazing Archigram*, e o projeto para a *Plug-in City* ³. A essa altura, a notoriedade conquistada pelo grupo faz, por exemplo, com que o crítico e historiador inglês Reyner Banham carregue consigo cópias “*hot-off-the-press*” ⁴ do magazine para os Estados Unidos (COOK, 1973, p. 5). Junto com *Archigram 5: metropolis*, do mesmo ano, *Amazing Archigram* e, principalmente, *Plug-in City* consolidam uma posição de frente para o grupo em relação às megaestruturas como terreno especulativo de projeto ⁵. A partir da sexta edição, as explorações de Archigram migram progressivamente do megaedifício para o microentorno, abandonando as estruturas totalizadoras e passando a explorar situações de projeto cada vez mais efêmeras, menos “tectônicas” e centradas sobre os tênues limites entre arquitetura e tecnologia. Após publicar a décima edição da revista, intitulada *Archigram 9½*, em 1974, o grupo se dissolve.

³ *Plug-in City* foi publicada por Peter Cook no *Sunday Times Colour Magazine*, 20 set. 1964.

⁴ Algo traduzível como “recém-saído do forno”, ou “da prensa”.

⁵ 1964, chamado de o “mega-ano” por Banham (2001, p. 70), foi o único ano em que Archigram lançou duas edições consecutivas da revista, talvez como indício dessa euforia megaestrutural.

preceitos. Nós escolhemos ignorar a decadente imagem Bauhaus que é um insulto ao funcionalismo” ⁶ (ARCHIGRAM, 1961 apud CABRAL, 2002, p. 31-32).

Em grande medida, a produção de Archigram é apontada pela historiografia como esse momento de vontade de continuação com o “moderno”, e de retomada das propostas mais radicais do Futurismo italiano e das fantasias expressionistas e construtivistas; vontade essa, porém, deslocada do contexto e das condições históricas a partir dos quais aqueles princípios foram formulados – a saber, os da “dialética da vanguarda” centroeuropeia das primeiras décadas do século XX. Já em 1956, o historiador inglês John Summerson ⁷ (1961, apud SADLER, 2005a, p. 45) apontava que:

O reaparecimento de um espírito radical é especialmente vital na Inglaterra hoje porque seus arquitetos não compartilharam da fase radical do Movimento Moderno como um todo. Tudo aconteceu fora. A arquitetura moderna chegou aqui nos últimos anos vinte, já um “maneirismo”, um “idioma”.

Na Inglaterra da década de 50, esse “espírito radical” estaria identificado principalmente com a obra dos arquitetos Alison e Peter Smithson, e com os escritos de Reyner Banham (assunto do qual trataremos a seguir). Nomes como Buckminster Fuller, James Stirling, James Gowan, Arthur Korn e o próprio Peter Smithson lecionavam nas escolas de arquitetura inglesas (CABRAL, 2002, p. 28), exercendo grande influência sobre as idéias dos estudantes ⁸. Segundo o relato de Banham (2001, p. 142-146), são desse período as primeiras experimentações no âmbito acadêmico da Architectural Association relacionadas às megaestruturas – um tema que viria a ser especialmente caro para Archigram, e que seria amplamente explorado como modelo de proposta urbana em vários países.

Conforme veremos a seguir, Archigram compartilhava com Banham várias de suas premissas em relação à tecnologia e ao consumo – para Cabral (2002, p. 63), isso estaria relacionado “à própria posição de Banham perante o Movimento Moderno, seu

⁶ *Archigram 1* (revista). Londres, nº 1, n/p., mai. 1961.

⁷ **SUMMERSON**, John. *Ten years of British architecture 1945-55*. London: Arts Council of Great Britain, 1956, p. 10.

⁸ Ainda conforme Cabral, Fuller havia lecionado a David Greene na Nottingham University School of Architecture; Stirling, a Michael Webb na Regent Street Polytechnic; Smithson, Gowan e Korn, a Peter Cook, na Architectural Association.

entusiasmo pela tecnologia e sua formação entre artística e técnica”. Ambos concordavam com as possibilidades abertas por uma economia do consumo (“*expendability*”) ⁹ e pelo progresso industrial e urbano, e abordavam o fenômeno arquitetônico a partir de um ponto de vista interior ao desenvolvimento da técnica. Assim, Archigram mantinha a pauta moderna de confiança na tecnologia como força propulsora e repudiava um Estilo Internacional que teria subvertido os princípios da vanguarda em favor de uma sobriedade formal e de uma estética austera que havia caracterizado a maior parte dos grandes edifícios construídos na capital inglesa a partir do pós-guerra.

O primeiro Archigram foi um estouro contra o que estava acontecendo em Londres, contra a atitude de uma contínua tradição europeia e de uma arquitetura de bons-modos que havia absorvido o rótulo “moderno”, mas que havia traído a maior parte da filosofia do “moderno” dos inícios. (COOK, 1967, p. 133)

Aliado a isso estava a incorporação à pauta arquitetônica de um conjunto de questões relativas às rápidas transformações da técnica que se encontravam em curso naquele momento; ao escrever *Theory and design in the first machine age* (“Teoria e projeto na primeira era da máquina”) em 1960, Banham lembrava que os últimos anos da década de 50 estavam sendo alternativamente chamados de “a idade do jato, década do detergente, segunda revolução industrial” (BANHAM, 1975, p. 11). Durante os anos sessenta, Archigram manteve o intercâmbio entre os universos da arquitetura e da tecnologia como premissa de projeto, não apenas desenhando formas que remetessem a cápsulas lunares e computadores, mas também investindo o próprio projeto arquitetônico dos novos paradigmas informacionais e tecnológicos.

Cabe perguntar, então, em que medida tal comprometimento com o desenvolvimento tecnológico constituiu uma posição realmente nova na busca por uma continuidade com o “moderno dos inícios”, que não uma forma de atualização da própria linguagem arquitetônica. Pretendemos retomar esta questão no final do capítulo. Antes, nos parece necessário recobrar a afluyente Inglaterra dos anos cinquenta – a “década do detergente” –, para poder visualizar e compreender a cidade vislumbrada por

⁹ O significado de *expendability* para Banham será descrito mais adiante com detalhes.

Archigram nos sessenta, e de que forma nela habitaria e viveria o indivíduo “*plug-in*”, imerso no “*come-go*” do cotidiano muito mais “*soft*” do que “*hard*” de *Plug-in City*.

Afluência e tecnologia: teorizando o hiperfuncionalismo britânico

A abordagem de Archigram com relação à tecnologia estava diretamente vinculada ao contexto histórico e cultural no qual se desenvolveu a sua obra. Conforme observa Cabral (2002, p. 14), “a emergência de Archigram como grupo coincidiu com uma época de afluência econômica sem precedentes para o bloco ocidental de países industrializados alinhados desde a [segunda] guerra sob a liderança econômica e militar dos Estados Unidos”; o que incluía a Inglaterra, “berço” da revolução industrial que, a despeito dos esforços de recuperação econômica pós-1945, mantinha os níveis de produtividade necessários para assegurar o processo de expansão econômica e uma política trabalhista de pleno emprego, colocada em marcha por um Estado do Bem-estar Social e por uma estrutura burocrática intervencionista. O resultado era o de que, nos abundantes anos sessenta, as casas inglesas foram invadidas por todo o tipo de parafernália e eletrodomésticos advindos dos avanços realizados pela produção industrial e pela afirmação crescente de uma economia de massas. Esses dois fatores – afluência e tecnologia – lançaram as bases para o clima de otimismo daqueles anos, influenciado, no campo da arquitetura, toda uma geração da chamada “arquitetura experimental”.

A questão do *consumo* como instância de emancipação era vista por Archigram como estando associada aos conceitos de liberdade e flexibilidade arquitetônica; em um mundo cada vez mais caracterizado pela mobilidade e pela efemeridade dos objetos, a arquitetura “sólida” e “rígida”, mais *hard* do que *soft*, soava como um anacronismo. Assim, investia-se em protótipos de arquitetura e de cidade cujas concepções tendiam a ser cada vez mais dinâmicas, fluidas, para um mundo em contínua transformação.

Mas tal proposição não foi inteiramente teorizada por Archigram, se considerarmos que muito das elaborações dos sessenta são decorrência da atmosfera cultural do pós-guerra. Como exemplo – e referência mais óbvia –, poderíamos tomar o *Independent Group* (IG, “Grupo Independente”, 1952-55), grupo de intelectuais que se articulavam

em torno do *Institute of Contemporary Arts* (ICA, Instituto de Artes Contemporâneas), e do qual participavam personalidades que seriam de grande influência para o cenário *pop* britânico, como: Reyner Banham, Lawrence Alloway, Alison e Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Richard Hamilton, entre outros. O IG não era propriamente um “movimento” ou uma “vanguarda”, com manifestos e programas de ação, mas um grupo de artistas e críticos que decidiram se reunir devido a afinidades intelectuais. Alguns de seus trabalhos possuíam, inclusive, conceitos um tanto díspares entre si, o que não impediu que o grupo organizasse exposições coletivas como *Parallel of life and art* (“Paralelo entre vida e arte”, de 1953), *Man, machine and motion* (“Homem, máquina e movimento”, de 1955) e *This is tomorrow* (“Isto é o amanhã”, de 1956).

O interesse primordial do IG girava em torno da crescente afirmação de uma cultura de massas, e dos subprodutos gerados por esta. Conforme as palavras de um de seus integrantes, o crítico de arte Lawrence Alloway,

Descobrimos que tínhamos em comum uma cultura vernacular que persistia para além de qualquer interesse ou competência nossa em arte, arquitetura, decoração ou crítica de arte. O ponto de contato era a cultura urbana de produção em massa: filmes, publicidade, ficção científica, música *pop*. Não sentíamos desagrado pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais: aceitávamos-os como um fato, discutíamos em pormenor e esgotávamos-os com entusiasmo (ALLOWAY, 1976, p. 35)

Figura 3 - Exposição *Parallel of life and art*, Institute of Contemporary Arts, 1953. Vista interna. **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 25.

Buscava-se a compreensão de um estado de coisas que não mais estava ligado às bases do Movimento Moderno, mas sim aos novos padrões colocados pela capacidade de escolha e consumo por parte dos habitantes da cidade, e à adesão à realidade como uma das premissas necessárias àquele ambiente urbano e industrial.

Tudo isso se ligava a uma sensibilidade que posteriormente ficou conhecida como “pop”. De fato, a expressão “protopop” não raramente é atribuída ao IG. Uma década mais tarde, a Arte Pop explodiria em vários lugares do mundo industrial avançado (resguardadas as diferenças entre suas diversas manifestações e vertentes): Canadá, França, Itália, Alemanha e, principalmente, Estados Unidos. Na verdade, assim como o IG, não constituía um movimento organizado. Segundo Lucy R. Lippard (1976, p. 9-11), a Arte Pop

surgiu duas vezes: primeiro na Inglaterra e depois, independentemente, em Nova Iorque. [...] ignorados pelos seus colegas da mesma cidade ou de outros países, alguns artistas novaiorquinos isolados alcançaram um estilo comum por mero acaso. Andava no ar.

Desconheciam a existência dos artistas ingleses que seguiam a mesma via, e a evolução dos Europeus parece ter exercido pouca influência nas suas atividades. [...] Apesar da relação eventual que une os artistas da Europa ¹⁰, da América, da Inglaterra, a linguagem *pop* madura é coisa específica da América – particularmente de Nova Iorque e de Los Angeles.

O “*pop*” não dizia respeito à cultura popular tradicional e vernácula; ao contrário, referia-se aos signos produzidos por uma sociedade afluenta. Segundo Argan (2006, p. 579), a Arte Pop, “uma concepção seguramente não-utópica, e até mesmo desalentada e passiva da realidade social”, expressava “não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa”. Tratava-se daquilo que era eleito pelo gosto popular, e não através da erudição. Não rejeitava por inteiro a alta cultura, mas propunha a idéia de uma continuidade entre as belas artes e as artes ditas populares, sugerindo um *status* comum a ambas.

Logo, se o “*pop*” dizia respeito a uma sociedade industrial avançada, os principais ícones dessa nova sensibilidade encontravam-se do outro lado do Atlântico, ou seja, nos Estados Unidos. O que fascinava o IG eram os automóveis de Detroit, os filmes da Fox e seus anúncios publicitários, o *grafitti* e os subúrbios, Hollywood e Nova Iorque. A ambiguidade e a intertextualidade entre os signos urbanos lhes eram mais atraentes do que as utopias das vanguardas e a tão almejada “síntese das artes”, à qual se opunham através da elaboração do conceito de meio-ambiente (“*environment*”) – como forma alternativa de reunir as categorias artísticas – e do embate com uma realidade envolvente e dinâmica.

¹⁰ Lippard se refere à Europa continental simplificada como “Europa”. Ainda segundo Lippard (1976, p. 10; p. 187), “não existe Arte Pop ortodoxa na Europa, embora haja alguns artistas na Alemanha, na França e na Itália que abordem ou os seus temas ou as suas técnicas. [...] Na Europa, as manifestações relacionadas com o *pop* têm propensão para seguir intenções sociológicas menosprezadas na América e na Inglaterra [...] Quanto mais avançada em espírito for a herança de um país relativamente à América, mais tênue é o elo entre Arte Pop e as manifestações correlatas naquele país”.

Figura 4a e Figura 4b - Exposição *This is tomorrow*, 1956, instalação do grupo 2: Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker. Institute of Contemporary Arts. **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 138.

Figura 5a e Figura 5b - Exposição *This is tomorrow*, 1956, instalação do grupo 6: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson. Institute of Contemporary Arts. **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 140.

Figura 6a e Figura 6b – Eduardo Paolozzi: *I was a richman's plaything*. Colagem, cerca de 1947; Richard Hamilton: *Just what is it that makes today homes so different, so appealing?* Colagem, página do catálogo de *This is tomorrow*, 1956. **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 97; p. 69.

Em relação à arquitetura, ou, pelo menos, ao espaço habitado e às novas possibilidades colocadas por uma sociedade do consumo, há um precedente importante naqueles anos: fora do âmbito das exposições organizadas pelo IG (porém no mesmo ano da realização de *This is tomorrow*), os arquitetos Alison e Peter Smithson elaboraram o protótipo *House of the future* (“Casa do futuro”), encomendado pelo jornal britânico *The Daily Mail* para a *Ideal Home Exhibition* (“Exposição do lar ideal”) de 1956. A estrutura, projetada exteriormente como um container ortogonal, possibilitava o seu agrupamento em série; mas interiormente, o que se via eram formas fluidas e curvilíneas – e o mais importante, intercambiáveis – obtidas através da flexibilidade do plástico de alta resistência e moldadas para o encaixe preciso. Estava prevista a produção de modelos que pudessem ser substituídos anualmente a critério do usuário, e também os “acessórios” e os “extras”: o carrinho móvel de serviço, a cadeira dobrável, o mobiliário portátil de cozinha que poderia conectar-se a qualquer lugar, e os cubículos integrados de armazenamento, que dividiam os espaços e faziam desaparecer toda a desordem doméstica atrás de uma porta de correr. Conforme observado por Jencks (1983, p. 276), “frente à junta universal repetida dentro da unidade (Gropius) estava a junta particularizada que se repete em muitas unidades

(Ford)”, compartilhando, assim, as preocupações do IG sobre uma estética da renovação e da eleição pelo consumidor em oposição ao “platonismo” e à busca do “tipo ideal” dos designers da vanguarda moderna. A razão para isto era a de que, “como já sabiam os engenheiros de Detroit”, não era necessário que “houvesse dois elementos iguais, como o parachoque e o capô, se fossem produzidos carros em série em quantidade suficiente”.

Figura 7a e Figura 7b - Alison e Peter Smithson: *House of the future*, 1956. Axonométrica e vista interna. **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 115; JENCKS, 1983, p. 276.

A partir daquele momento, porém, influenciados pelo estruturalismo, pelas ciências sociais – que emergiam com grande força na Europa continental naquele momento –, e pelos debates do Team X, os Smithsons passaram a trilhar um caminho diverso daquele inicialmente seguido dentro do IG. Jencks (1983, p. 280) relata que, “entre 1957 e 1961, produziu-se uma breve recessão no movimento arquitetônico pop [...] uma recuperação de forças com vistas à campanha definitiva”. E, no momento mesmo das repercussões de Archigram na década de 60, os Smithsons, Paolozzi e outros chegaram a convocar “reuniões necrofílicas e revivalistas do *Independent Group* para se assegurar de que seus nomes ficariam livres de toda a responsabilidade sobre o movimento da arte pop daquele momento na Inglaterra” (JENCKS, 1983, p. 291).

Esta atitude, no entanto, não foi compartilhada pelo “independente” Reyner Banham, que, mais ou menos a partir de 1964, passa a incorporar em sua obra crítico-teórica alguns aspectos sobre os quais Archigram se debruçava naquele momento. Segundo Cabral (2002, p. 64),

Archigram poderia preencher as expectativas de Banham quanto à continuidade do Movimento Moderno, na medida em que investia em um discurso pela regeneração da arquitetura justamente a partir da tecnologia e de repertórios externos aos recursos tradicionais da profissão [...] segue existindo durante os anos sessenta uma correspondência entre o que escreve Banham e o que faz Archigram, sendo difícil afirmar uma única linha de influência, unidirecional, entre teoria e prática, em que a primeira necessariamente preceda a segunda.

Crítico, historiador, aprendiz na indústria de aviação durante a Segunda Guerra Mundial, Banham compartilhava com Archigram o interesse por uma "arquitetura descartável" e pelos novos paradigmas do desenho industrial: ao convocar, já no inverno de 1952-53, a primeira reunião do IG, organizou-a em torno da discussão sobre as técnicas e o desenho de helicópteros (ALLOWAY, 1976, p. 34).

Em 1955, Banham escreveu o artigo “*Industrial design and popular art*” (“Desenho industrial e arte popular”), para *Civiltà delle Macchine*, posteriormente publicado em uma coletânea de artigos sob o título “*A throw-away aesthetic*” (“Estética do descarte”), em 1981¹¹. No texto, tece uma forte crítica às categorias “platônicas” e às formas “puras” do desenho, teorizadas por aqueles que chama de “neoacadêmicos”, como Adolf Loos, Walter Gropius e Le Corbusier; as novas formas do design de produtos deveriam agora ser pensadas através da lógica do consumo rápido e da capacidade de eleição por parte do usuário, da obsolescência programada, do gosto popular; chama elitistas aqueles que apontam, de um ponto de vista privilegiado, a “educação inadequada das massas” como sendo responsável pelo “descompasso entre as belas artes e as artes populares” (em sintonia com as idéias desenvolvidas também por Alloway):

¹¹ **BANHAM**; Reyner. Industrial Design and Popular Art. *Civiltà delle Macchine*, ago. 1955. Para as citações a seguir, adotaremos o texto publicado em: **BANHAM**; **SPARKLE**, 1981, p. 90-93, sob o título de “*A throw-away aesthetic*”.

Na engenharia, um produto padronizado é uma norma estável apenas para aquele momento, ou seja, o oposto do “ideal”, sendo um compromisso entre a produção possível do objeto e o seu futuro desenvolvimento em uma norma inteiramente nova. Esse duplo consumo [*expendability*], que envolve não apenas o objeto em si, mas também a norma ou o tipo ao qual aquele pertence, é o que exclui os bens produzidos em massa das categorias platônicas [...]. Vivemos em uma economia do descarte [*throw-away economy*], uma cultura na qual a ordenação fundamental de nossas idéias é realizada em termos de seu consumo. (BANHAM, 1981, p. 90)

Banham propõe ainda o deslocamento da noção de “o que vende” para “o que venderá amanhã”, evocando a moda e a constante renovação do gosto; o critério da obsolescência programada deveria ser um dos pontos de partida para a correspondência adequada entre produção e consumo, e uma das tarefas a serem enfrentadas pelo designer:

O crítico deverá ter a habilidade de vender o público aos fabricantes, a coragem de falar face à hostilidade acadêmica, a sabedoria de decidir onde, quando e em que medida os padrões das artes populares superam os das belas artes. [...] Só assim poderá participar na aventura extraordinária da produção em massa. (BANHAM, 1981, p. 93)

Figura 8a e Figura 8b - Jean Bugatti: *Bugatti Royale Type 41*, cerca de 1931. *Buick Century de Luxe Riviera Sedan*, 1956. **Fonte:** BANHAM, 1981, p. 91; p. 92. Em *A throw-away aesthetic*, Banham contrapõe a “geometria” “platônica” *beaux-arts* do Bugatti ao *American design* popular e arrojado do Buick V-8.

Em 1960, Banham publicou em *Architectural Review* o seminal texto intitulado *Stocktaking* (“Balanço”), no qual fazia literalmente um balanço daquilo que teria sido a tônica de suas preocupações ao longo da década que terminava: o embate entre

tecnologia e tradição. E, no que se referia a tal embate, Banham não escondia sua predileção pela primeira alternativa:

Isso finalmente nos leva ao aspecto mais significativo do rigoroso escrutínio da história do Movimento Moderno: a redescoberta da ciência como uma força dinâmica, mais do que uma humilde serva da arquitetura. A idéia original de meados deste século, da ciência como uma diretiva inevitável para o progresso e o desenvolvimento, foi revertida por aqueles que torcem pela história, e reduzida a uma parceria limitada pelo *mainstream*. Aqueles que têm re-explorado os anos vinte e lido os Futuristas por si mesmos sentem, mais uma vez, as compulsões da ciência, a necessidade de agarrar-se firmemente a ela, e com ela permanecer, sejam quais forem as consequências. (BANHAM, 1960, p. 99)

A visão de Banham acerca do *consumo* e da *economia do descarte* se insere em um posicionamento crítico-teórico que acompanha a sua obra como um todo, em relação à própria tecnologia: o de que esta deveria ser entendida não como objeto de mimese, mas como algo autônomo, sendo seu próprio desenvolvimento o motor responsável por sugerir os caminhos a serem trilhados pela arquitetura e pelo design, através de um constante embate com as condições do presente – independentemente do quanto isso abalasse os fundamentos da própria profissão arquitetônica. A partir desta trincheira, Banham ataca outras proposições de continuidade, revisão ou crítica do Movimento Moderno que são colocadas como alternativas naquele momento desde o pós-guerra europeu: o “*New Humanism*” das *New Towns*, o “*New Empiricism*” escandinavo, o “*New Realism*” e o *Neo-liberty* na Itália ¹².

Em *Theory and design in the first machine age* (“Teoria e projeto na primeira era da máquina”) – livro publicado no mesmo ano de *Stocktaking* – Banham persiste em sua argumentação, desta vez aplicando-a à trajetória da arquitetura moderna: as “causas

¹² Mas não o “*New Brutalism*”, que era identificado à época principalmente com o projeto para a Escola Secundária de Hunstanton, de autoria dos colegas de IG, Alison e Peter Smithson. Banham já havia advogado a favor do “Novo Brutalismo” – segundo o autor, “uma contribuição fundamental para a arquitetura de hoje” –, e atacado o uso talvez inadequado da expressão, bem como de outros “rótulos do tipo ‘O Novo X-ismo’ [*The New X-ism*], onde X é igual a qualquer raiz adjetiva”, considerados como termos “de abuso comunista”. Ver BANHAM, Reyner. *The New Brutalism*. *Architectural Review*. London, v. 118, n. 708, p. 355-361, dez. 1955; citação retirada das páginas 356 e 361. Sobre as polêmicas acerca do *Neo-liberty*, que movimentaram o debate entre *Architectural Review* e a revista italiana *Casabella-continuità* em 1959, ver “a retirada italiana da arquitetura moderna”: BANHAM, Reyner. *Neo-liberty: the Italian retreat from modern architecture*. *Architectural Review*. London, v. 125, n. 747, p. 230-235, abr. 1959. Ver também a réplica dirigida a Banham, “resposta ao guardião das geladeiras”: ROGERS, Ernesto Nathan. *L'evoluzione dell'architettura: risposta al custode dei frigoriferi*. *Casabella-continuità*. Milano, ano 23, n. 228, p. 2-4, jun. 1959.

preparatórias” desta última teriam sido as forças “acadêmicas” e “racionalistas”, impulsos que perpassam a trajetória da vanguarda europeia desde fins do século XIX e se fundem na “vitória do Novo Estilo” (Bauhaus), ocorrida por volta da construção da emblemática *Weissenhofsiedlung*, em 1927, identificada por Banham (1975, p. 472) como “a primeira prova de maturidade da nova arquitetura”, confirmada quando os edifícios “foram vistos como tendo um *estilo* unicamente internacional” (grifo nosso). Mas tanto “acadêmicos” quanto “racionalistas”, a despeito de suas diferenças, oscilavam, em geral, em torno de uma idéia de *estilo* – bem como em torno de suas qualidades formais –, fato que Banham considerava como resultante do fato de que muito da discussão acerca da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) ainda carregava consigo uma tradição pictórica fortemente sedimentada. Assim, em “Teoria e projeto...”, Banham pode atacar a formulação mesma desse *Estilo Internacional* e também a sua historiografia, elaborada, em grande parte, por aqueles a quem chama “enciclopedistas alemães”¹³. Afirma que o objetivo “dos numerosos livros alemães que apareceram depois de Weissenhof” é “consolidar a vitória do novo estilo através da realização de amplas resenhas sobre seus materiais, sua história, sua estética” (BANHAM, 1975, p. 474).

Figura 9a e Figura 9b - Mies van der Rohe (esq.), Le Corbusier (dir.): edifícios habitacionais, *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart, 1927. Vistas. **Fonte:** WINGLER, 1980, p. 514; BOESIGER; STONOROV, 1948, p. 155.

O capítulo conclusivo de “Teoria e projeto...” constitui um referencial importante para a definição do núcleo da articulação de Banham em favor de uma arquitetura que

¹³ ... que estavam historicamente “imersos” no próprio decorrer dos fatos. A distância histórica que Banham utiliza como argumento para reivindicar sua revisão da arquitetura moderna encontra a mesma justificação no artigo sobre o *New Brutalism*: “Introduza um observador em qualquer campo de forças, influências ou comunicações e aquele campo torna-se distorcido. [...] Qual terá sido a influência dos historiadores de arquitetura contemporâneos sobre a história da arquitetura contemporânea?” (BANHAM, 1955, p. 355).

mantivesse a confiança na tecnologia como força projetual; apoiando-se em uma argumentação comum à vanguarda moderna – principalmente ao futurismo italiano –, o da crença positivista sobre o progresso da técnica, das ciências e das engenharias, afirmava que

os teóricos e projetistas da Primeira Era da Máquina [...] eram da opinião de que se deixasse a tecnologia seguir seu curso, e acreditavam que compreendiam para onde ela estava indo [...]. Pode ser que aquilo que até aqui entendemos como arquitetura e aquilo que começamos a entender como tecnologia sejam disciplinas incompatíveis. O arquiteto que se proponha acertar o passo com a tecnologia sabe agora que terá a seu lado uma companheira rápida e que, a fim de manter o ritmo, pode ser que ele tenha de seguir os futuristas e deixar de lado toda sua carga cultural, inclusive a indumentária profissional pela qual ele é reconhecido como arquiteto. Se, por outro lado, decidir não fazer isto, pode vir a descobrir que uma cultura tecnológica decidiu ir à frente sem ele. (BANHAM, 1975, p. 514-515)

Isso situava a questão tecnológica à frente mesmo da própria arquitetura. Conforme colocado em *Stocktaking*, a “arquitetura, como um serviço às sociedades humanas, poderia ser definida simplesmente como a provisão de ambientes adequados às atividades humanas. [...] ainda que não implicando necessariamente a construção de edifícios” (BANHAM, 1960, p. 93). A radicalização destas formulações viria a constituir o ponto nevrálgico sobre o qual se debruçaria a arquitetura “hipertecnológica”, ou “neofuncionalista” dos anos sessenta, incorporando noções e conceitos advindos de áreas do conhecimento situadas até então fora de sua tradição disciplinar, como, por exemplo, a cibernética e as teorias sobre sistemas e automação.

O consumo como possibilidade de escolha e de exploração de variedade tipológica e a tecnologia como fator autônomo de câmbio eram realidades que expunham a dificuldade da arquitetura em manter sua função de representação de estruturas em expansão permanente, como a do desenvolvimento tecnológico ou a da própria estrutura metropolitana.

Plug-in City

Mas era necessário desenhar. *Plug-in City*, projeto de 1964 desenvolvido por Peter Cook, demonstra claramente esse arrebatamento pelo desenho. Sua “imagem” é, sem dúvida, uma das mais marcantes na história megaestrutural dos sessenta; com seu “urbanismo espacial” e suas “conexões diagonais”, Plug-in deveria, nas palavras de Simon Sadler (2005a, p. 17), “ser analisada a partir de sua capacidade de demonstrar ao mundo uma forma melhor de construir”. Seu princípio de “forma” liga-se à relação dinâmica entre as partes e o todo, no qual um conjunto de componentes desordenados é conectado a uma estrutura coerente, que lhe confere seu significado total. Os componentes de *Plug-in City* têm um tempo de obsolescência pré-estimado: 40 anos para toda a estrutura; 20 anos para as estradas; 5 a 8 anos para dormitórios; 3 a 6 anos para *shoppings*; 3 anos para banheiros, cozinhas, e assim por diante.

Figura 10 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Axonométrica. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 15.

Figura 11 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Corte típico. **Fonte:** COOK, 1973, p. 39.

Figura 12 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Corte da área de máxima densidade. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 19.

Plug-in City pode ser tomada como um ícone das elaborações megaestruturais dos sessenta, em consonância com propostas de mesmo caráter sendo desenvolvidas em outras partes do mundo. A noção de ciclos de consumo e descarte, por exemplo, mostrava semelhanças com as elaborações do *Metabolism* japonês. 1964, o “mega-ano” de Banham (2001, p. 70), marcou o início do trabalho dos companheiros de Kisho Kurokawa ¹⁴ sobre o plano para a *Hishino New Town*, que se estendeu até 1967, ano em que foi publicado na revista *Kenchiku Bunka*. Kurokawa (1977, p. 67) relata a influência da experiência do *Greater London Plan* (1944) e das *New Towns* inglesas para sua elaboração. Os metabolistas mantinham contato com as discussões do *Team X* desde os últimos CIAMs ¹⁵, e estavam cientes das propostas experimentais de Archigram. Os “módulos de tempo urbano” (“*urban time modules*”), teorizados para a cidade de Hishino e descritos como sendo a “durabilidade do uso social dos elementos que compreendem a metrópole” visavam propor o entendimento da cidade como entidade portadora de “ciclos metabólicos”, em mutação permanente: espaço para equipamentos: 5⁰ a 5² anos, com módulo de 5¹ anos; espaço para mercadorias duráveis: 5⁰ a 5² anos, com módulo de 5¹ anos; espaço para serviços: 5¹ a 5^{2,5} anos, com módulo de 5^{1,5} anos; espaço para vivência: 5^{1,5} a 5³ anos, módulo de 5² anos; etc. ¹⁶.

A proposta de Kenzo Tange (que exerceu uma grande influência sobre a obra dos metabolistas) para a baía de Tóquio, de 1960, é uma das mais marcantes do início das elaborações megaestruturais japonesas. Partindo da escassez de terrenos habitáveis característica do Japão – segundo Kurokawa (1977, p. 32), apenas um quinto dos 37 milhões de hectares do arquipélago possui relevo plano –, Tange estende o traçado das vias urbanas da capital sobre o mar, criando um sistema infraestrutural de circulação e

¹⁴ O grupo *Metabolism* foi formado em 1960 por ocasião da *World Design Conference* (“Conferência Mundial de Design”), realizada em Tóquio, onde lançou o seu primeiro manifesto intitulado *Metabolism 1960 – a proposal for a New Urbanism* (“Metabolismo 1960 – uma proposta para um Novo Urbanismo”). Articulava-se basicamente em torno dos arquitetos Noriaki “Kisho” Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Masato Otaka e do crítico de arquitetura Noboru Kawazoe, mas chegou a contar com a participação de vários outros, como Fumihiko Maki (arquiteto), Kenji Ekuan (designer industrial) e Kiyoshi Awazu (designer gráfico). Cf. **KUROKAWA**, 1977.

¹⁵ *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (“Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna”).

¹⁶ ... espaço para associação: 5² a 5⁴ anos, módulo de 5³ anos; espaço para facilidades culturais: 5³ a 5⁵ anos, módulo de 5⁴ anos; espaço natural: 5⁵ a 5⁸ anos (5⁸ anos [aprox. 400.000 anos] marca o intervalo entre os períodos glaciais), módulo de 5⁶ anos. Da mesma forma, há também os “módulos de espaço urbano” [“*urban espace modules*”] – casa, metápole, metrópole, megalópole, ecomenópole, cosmópole –, cujas escalas de interação também são medidas exponencialmente: 10¹ m a 10² m, 10³ a 10⁴ m, etc.

de comunicações no qual são “acoplados” os edifícios, cujas formas remetem parcialmente ao vernáculo que se perdia.

No ano anterior (1959), o futuro metabolista Kiyonori Kikutake apresenta dois projetos que também sintetizariam as práticas metabolistas: *Marine City* e *Cell City*, publicadas na revista japonesa *Kokusai Kenchiku* (“Arquitetura internacional”), preveem pesadas estruturas fixas provedoras de serviços e “células” que podem ser acopladas e desacopladas conforme a necessidade. Esse exercício de plugar e desplugar comparece como estratégia fundamental e permanece sendo válido para as elaborações mais avançadas dos metabolistas e também para os projetos megaestruturais de Archigram, desenvolvidos já desde *Metal Cabin Housing*, de Peter Cook (1962).

As propostas metabolistas, no entanto, se situam em um momento histórico emblemático para o Japão: de um lado, a necessidade de recuperação econômica e reconstrução pós-guerra, que colocam em marcha um programa intensivo de industrialização e urbanização; de outro, o desaparecimento dos traços da tradição milenar, frente à ocidentalização e à massificação da cultura daquele país. Archigram, ao contrário, não se importava com o passado: sua intenção era pressionar o sentido do tempo, e tornar legítimo o caráter cinético da cidade, em direção a um futuro hipertecnológico.

Figura 13a e Figura 13b - Kenzo Tange: plano para a Baía de Tóquio, 1960. Kiyonori Kikutake: *Marine City*, 1959. Vista das maquetes. **Fonte:** GOLDHAGEN; LÉGAULT, 2000, p. 291; KUROKAWA, 1977, p. 42.

A afirmação de uma “estética do consumo” e de uma cultura de massas incorporava novos problemas à pauta da arquitetura e do design; e tanto Banham quanto Archigram viam nesse paradigma possibilidades de formulação de estratégias de emancipação, mais do que uma aceitação incondicional e acrítica das novas realidades impostas por uma economia em expansão. No manifesto “Habitação como produto do consumidor” (“*Housing as a consumer product*”), publicado em *Arena* (revista da *Architectural Association*) em março de 1966, Warren Chalk retoma a preocupação acerca de *expendability*, conforme proposto por Banham, e que já havia sido explorado em *Archigram 3*. Chalk cita os fenômenos cotidianos da produção em massa: a moda, as roupas, o mobiliário doméstico, cozinhas e carros; em suma, a afirmação, cada vez mais certa, de uma economia da afluência cujas decorrências estavam sendo verificadas *in nuce*, e que havia modificado fundamentalmente o modo de vida das pessoas nos países de industrialização avançada – especialmente após a Segunda Guerra Mundial:

Quase sem perceber, absorvemos em nossas vidas a primeira geração de descartáveis... sacos de compras, papéis de embrulho, canetas, EP’s... tantas coisas sobre as quais não temos que pensar. Nós as jogamos fora quase tão rapidamente quanto as adquirimos. [...] Devemos reconhecer este fenômeno como um sinal positivo, saudável e generalizado. É o produto de uma sofisticada sociedade consumidora, não estagnada. (CHALK, 1973, p. 16)

Chalk cita ainda as experiências que considerava relevantes para a abordagem daquele tema: as possibilidades de escolha entre os modelos “Chevrolet”, apontadas por Banham em “*A clip-on architecture*”¹⁷ (artigo publicado no ano anterior); os estudos de Le Corbusier e Jean Prouvé, a “*Casa Dymaxion*” de Buckminster Fuller, a “*Casa do Futuro*” de Alison e Peter Smithson, as unidades pré-fabricadas de Ionel Schein, o trabalho dos Metabolistas japoneses.

Se nos atentarmos às páginas da imprensa popular encontramos anúncios de ampliações para salas de estar faça-você-mesmo (“*do-it-yourself*”), ou kits de garagem instantâneos. Devemos encarar o difícil fato de que todas as pessoas têm instintos criativos latentes e que o nosso papel será eventualmente o de direcioná-los a formas tangíveis e aceitáveis. [...] Em uma sociedade tecnológica mais pessoas desempenharão um papel ativo na determinação de seu próprio ambiente individual, seu modo de vida. Não podemos privá-las deste direito fundamental (CHALK, 1973, p. 17).

A questão da flexibilidade e da possibilidade de escolha/consumo também constituiu um dos pontos principais das preocupações do arquiteto franco-húngaro Yona Friedman que, a partir dos conceitos de “arquitetura móvel” e “urbanismo espacial” desenvolvia, naquele mesmo momento, propostas de megaestruturas que poderiam se estender sobre grandes áreas, urbanizadas ou não; constituindo uma malha estrutural neutra dentro da qual poderiam se configurar habitações e todo o tipo de serviços, garantindo a seus habitantes o máximo de flexibilidade na construção dos espaços.

Friedman discordava de Archigram, no entanto, naquilo que se referia às qualidades formais e estilísticas da megaestrutura e de seus componentes; para Friedman, estas não lhe interessavam, nem o *design* como fenômeno da moda. Concentrava-se, pelo contrário, sobre as condições que tornariam possível a mudança no papel social de arquitetos e planejadores – “*experts*” – e do público leigo. No prefácio de “*A arquitetura móvel*”, de 1970 (que compilava ensaios publicados pelo autor entre 1958 e 1969), enfatizava:

os arquitetos e urbanistas não deverão mais ser os “artistas” - ou os únicos responsáveis pelas “decisões” -, mas tão somente os responsáveis por servir ao público: os habitantes

¹⁷ **BANHAM**, Reyner. A clip-on architecture. *Architectural Design*, London, p. 534-535, nov. 1965. Publicado originalmente em *Design Quarterly*, Minneapolis, n. 63, 1965, p. 2-30.

(usuários dos produtos do arquiteto e do urbanista) não deverão mais ser considerados meros consumidores, mas sim profissionais altamente especializados, *experts* em matéria de habitat, cada um com experiência suficiente acerca do modo de vida que lhe convém, de forma a exigir aquilo que realmente desejam. (FRIEDMAN, 1970, p. 7)

Figura 14 – Yona Friedman: Paris Spatial, 1960. Perspectiva. **Fonte:** MACEL, VAN SCHAİK, 2005, p. 28.

E, posteriormente, em *Pour une architecture scientifique* (“Por uma arquitetura científica”), de 1971, Friedman critica a apropriação de muitas de suas idéias pela produção arquitetônica dos sessenta, que relegava a um plano posterior as possibilidades de participação do usuário nos processos de configuração do próprio *habitat*, concentrando-se simplesmente sobre suas “imagens”:

As propostas contidas naquela publicação (“A arquitetura móvel”, de 1958) foram malacolhidas pela maior parte dos profissionais, e muito brevemente copiadas por aqueles que dizem ver “mais longe”, nomeadamente, excelentes arquitetos (tanto os jovens como os mais experientes), como Schulze-Fielitz (1961), Kenzo Tange (1962), [Noriaki] Kurokawa, o grupo Archigram, [Moshe] Safdie, [Ricardo] Bofill, Mühlestein e muitos outros. Pessoalmente, me sinto lisonjeado, embora estas obras, em sua maior parte, tenham sido inspiradas pela visualização (desenhos ou fotos de maquetes) que têm aparecido - depois de 1959 - na imprensa profissional, que publicou muitas imagens sem

insistir no raciocínio que me levou a essa visualização. Estes arquitetos, em sua maior parte, também não compreenderam a razão pela qual as "formas" que preconizei eram, tão somente, os resultados deste raciocínio. (FRIEDMAN, 1971, p. 11)

No entanto, mesmo que Archigram compartilhasse com Friedman tais preocupações acerca da participação efetiva do público na construção dos espaços da cidade, o âmbito no qual desenvolveu suas propostas foi o do desenho, e do minucioso detalhamento das formas que deveriam caracterizar a nova era do transistor e da cápsula lunar. As imagens de Friedman não deixaram de comparecer nas ilustrações de *Archigram 5: metropolis* (1964), uma coletânea de elaborações megaestruturais que o grupo organizara por ocasião da quinta edição da revista; ao contrário do “barroquismo matemático e do método ‘científico’”¹⁸ de Friedman, o que marcava o trabalho de Archigram era a atenção aos detalhes construtivos, ao encaixe das peças, às formas que resultariam do novo “espírito do tempo”.

Figura 15 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Corte. **Fonte:** MACEL, VAN SCHAIK, 2005, p. 82.

¹⁸ A expressão é de Banham (2001, p. 60).

Figura 16 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Corte. **Fonte:** MACEL, VAN SCHAIK, 2005, p. 82.

A cidade Plug-in imaginada por Archigram remete a um imenso “jogo de armar”: uma megaestrutura de escala urbano-territorial, provedora de circulação e serviços, onde se apoiam as guias que constroem e reconstróem continuamente todo o sítio; nela são conectadas partes menores, componentes flexíveis e intercambiáveis, que podem funcionar como módulos de habitação ou serviços. Sua dinamicidade é enfatizada por suas diagonais e sua alusão explícita ao movimento; se o urbanismo de Yona Friedman se dizia “espacial” porque acrescentava uma componente vertical ao zoneamento bidimensional do urbanismo moderno, Archigram mergulhava na quarta dimensão: a do tempo. Seu design sugeria mudança constante, fluxo interminável, veias, artérias e vasos capilares transportando pessoas, mercadorias, informação.

Figura 17 - Peter Cook: *Plug-in City University Node*, 1965. Diagramas de evolução (hipótese de aplicação do projeto a um edifício específico com uso pré-determinado). **Fonte:** COOK, 1973, p. 43.

Figura 18 - Peter Cook: *Plug-in City*, 1964. Edifício de escritórios. Corte e anisométrica. **Fonte:** MACEL; VAN SCHAIK, 2005, p. 75.

Essa imagem estava relacionada à formulação da “cidade viva”, elaborada por Archigram a partir da exposição *Living City*, realizada em 1963 no *Institute of Contemporary Arts* por indicação de Theo Crosby – que também havia curado *This is*

tomorrow, do IG, em 1956. *Living City* demonstrava essa preocupação do grupo não com a forma acabada, mas com o seu exato oposto: a estrutura montada com auxílio de elementos metálicos leves e painéis de fechamento havia sido originalmente concebida em plástico injetado (*spray plastic*), devendo ser completamente “amorfa” – o que não foi possível devido a limitações técnicas. Ainda assim, o foco de *Living City* passava longe de constrangimentos formais ou ênfases de qualquer tipo sobre pautas de composição e geometria. Segundo Cook (1973, p. 20), “sua intenção era a de expressar a vitalidade da vida urbana, mais do que sugerir um plano para uma nova cidade”. O que importava eram as imagens expostas, a enxurrada de signos da cultura *pop*, a representação da saturação de códigos do ambiente urbano, o *come-go* (“vai-e-vem”) da cidade.

De várias maneiras a essência da cidade é o supremo
ajuntar-se de tudo
de todas as coisas
pessoas vem e vão
tudo está se movendo
as partículas e pedaços que formam a cidade – são consumíveis
tudo é vai-e-vem.¹⁹

Após a montagem da estrutura, seu espaço interno foi dividido em *gloops*, termo cunhado na ocasião e que definia uma área da exposição, derivando “da idéia de um fechamento [*loop-enclosure*] de forma suave, sendo um dos aspectos da intenção original de construir as estruturas da exposição em plástico injetado” (COOK, 1973, p. 20). Havia sete *gloops*: sobrevivência, multidão, movimento, homem, comunicações, lugar, situação; cada “tema” referia-se a um aspecto identificado com a vida metropolitana. Sua problemática existencial ecoava os *environments* do protopop britânico, sendo que a influência do IG foi claramente assumida por Archigram para a organização de *Living City* (CABRAL, 2002, p. 47-48, notas). Sobre *Parallel of life and art*, do IG, Ron Herron (1983 apud ROBBINS, 1990, p. 25) havia comentado:

¹⁹ Archigram, “*Come-go*”. Montagem do catálogo da exposição *Living City*, publicado em CROSBY, Theo; BODLEY, John (eds.). *Living Arts*. London, Institute of Contemporary Arts and Tillotsons, n. 2, 1963. Consultado em: COOK, 1973, p. 21.

O mais extraordinário era que era primariamente fotográfica e sem sequência definida; surgia como algo qualquer. Mas havia apenas imagens; coisas que nunca havia se pensado em olhar daquela forma, em termos expositivos. E a justaposição de todas aquelas imagens! Fui simplesmente nocauteado por ela.²⁰

Figura 19 – Exposição *Living City*, Institute of Contemporary Arts, 1963. Planta com os *gloops*. **Fonte:** COOK, 1973, p. 18.

²⁰ Ron Herron, entrevista, 10 jan. 1983.

Figura 20 – Exposição *Living City*, Institute of Contemporary Arts, 1963. Vista interna. Fragmento de *Guide Psychogéographique de Paris*, de Guy Debord e Asger Jorn (1956), ao centro. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 60.

Figura 21 – Exposição *Living City*, Institute of Contemporary Arts, 1963. Vista interna. Ao fundo: *Robbie the robot* (“Robbie, o robô”), personagem do filme *Forbidden Planet* (“Planeta proibido”), de 1956 – que comparece também em *This is tomorrow* (ver Figura 4b); Hel, robô-personagem do filme *Metropolis*, de 1927; e *Superman*. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 64.

A antiarquitetura de *Living City* ²¹ tinha que ver com o conceito mesmo de *imagem*, conforme elaborado por Banham anteriormente, em “*The New Brutalism*”. Para Banham (1955, p. 358), a noção de “imagem” significava “algo visualmente avaliável, mas não necessariamente através dos padrões da estética clássica”. O artigo escrito para *Architectural Review* foi publicado no mesmo ano do já citado *A throw-away aesthetic* (ver página 104) e estava em consonância com a visão ácida do autor dirigida ao “platonismo” moderno. Banham comenta sobre a apresentação de *Parallel of life and art* proferida aos estudantes da *Architectural Association* por Peter Smithson, em que este iniciava dizendo: “Nós não vamos falar de proporção e simetria” (BANHAM, 1955, p. 361).

À época, a recém-concluída Escola Secundária de Hunstanton (projeto de Alison e Peter Smithson, 1949-54) era apontada pelos historiadores como obra inaugural do “Novo Brutalismo”. Seguindo sua argumentação sobre a questão da “imagem”, Banham propunha uma reavaliação dessa acepção, em favor de dois outros projetos – objetos de concurso, e não-executados –, também dos Smithsons: a proposta habitacional para Golden Lane (1952) e a Universidade de Sheffield (1953).

A nova direção da invenção arquitetônica brutalista mostrou-se nas propostas de concurso dos Smithsons para Golden Lane e para a Universidade de Sheffield. A primeira, lembrada apenas por ter trazido de volta à Inglaterra a idéia de rua elevada, é notável por sua determinação em criar uma imagem visual coerente através de meios não-formais, enfatizando a circulação visível, unidades de habitação identificáveis, e validando a presença de seres humanos como parte da imagem total [...] Mas o design de Sheffield foi além – tornando o aformalismo uma força positiva em sua composição, como este o faz em uma pintura de [Alberto] Burri ou [Jackson] Pollock. (BANHAM, 1955, p. 361)

²¹ Expressão utilizada por William Curtis no título para o capítulo “Arquitectura y anti-arquitectura en Inglaterra”, em *La arquitectura moderna desde 1900*. CURTIS, 1986, p. 317-330.

Figura 22 - Alison e Peter Smishton: Escola secundária de Hunstanton, 1949-54. Vista externa. **Fonte:** FRAMPTON, 1997, p. 320.

Figura 23 - Alison e Peter Smishton: Escola secundária de Hunstanton, 1949-54. Vista dos sanitários e das instalações aparentes. **Fonte:** MONTANER, 2001, p. 74.

Baseada “não na geometria elementar da régua-e-compasso, que subjaz a maioria das composições arquitetônicas”, e utilizando-se de recursos da topologia – que teria sido sempre subordinada à geometria platônica elementar, como disciplina arquitetônica –, como “qualidades de penetração, circulação, dentro e fora”, Sheffield mostrava-se “o ponto mais extremo e consistente alcançado por qualquer brutalismo na busca por *uma arquitetura outra* [*une architecture autre*]”²² (BANHAM, 1955, p. 361).

²² Alusão à expressão “*un art autre*”, do crítico de arte francês Michel Tapié.

Figura 24 - Alison e Peter Smithson: proposta para o concurso de moradias em Golden Lane, 1952. Perspectiva (colagem). **Fonte:** ROBBINS, 1990, p. 111.

Figura 25a e Figura 25b - Alison e Peter Smithson: concurso para a Universidade de Sheffield, 1953. Perspectivas. **Fonte:** JENCKS, 1983, p. 275; HUGHES; SADLER, 2000, p. 100.

Para Jencks (1983, p. 274), o projeto para Sheffield, junto com a já mencionada “Casa do futuro”, também dos Smithsons, visava formular “um estilo adequado à produção e

à cultura de massas”. Antecipando muitas das noções presentes em *Plug-in City*, Sheffield não se preocupava em representar a imagem de algo acabado: deveria parecer algo em contínuo processo. Sua ênfase recaía sobre a circulação das vias elevadas para pedestres – a *rue intérieure* corbusiana –, sobre a conexão com os pontos infraestruturais do edifício, sua aparência de esteira de produção em pleno funcionamento, movimento ao invés de estabilidade. As diagonais de seus volumes sugeriam um tipo de violência sobre a geometria platônica, contrastando drasticamente com o palladianismo miesiano de Hunstanton.

Plug-in deveria ser cinética e *mostrar-se* cinética, tornando legível o “*come-go*” de Living City. Seria “como um porto terrestre, [com] mercadorias chegando por trilhos de trem e transportadas por andaimes, balões meteorológicos, sons de deleite atravessando a estrutura aberta advindos dos setores de lazer coloridos” (SADLER, 2005a, p. 18). Visava incorporar à arquitetura o ritmo pulsante da economia metropolitana, tornando-a dinâmica, consumível, “vai-e-vem”.

Do hard ao soft, ou, “além da arquitetura”

Quando chove em Oxford Street a arquitetura não é mais importante do que a chuva.
(GREENE, 2001, p. 95) ²³

Mas *Plug-in City* precisava de sua contraparte para funcionar. Assim, ainda em 1964 Dennis Crompton projeta a *Computer City* – publicada em *Archigram 5* –, representada através de um diagrama axonométrico no qual é possível identificar os sistemas abstratos de regulação de *Plug-in*. Suas vias de comunicação são responsáveis pelo transporte de informação por toda a cidade. A despeito de ser também uma abstração, o desenho de *Computer City* remete à geometria dos circuitos elétricos, com diodos e resistores e, acima de tudo, cabos e fios. Nesse sentido, a capa de *Archigram 7: beyond architecture* (de 1966, desenhada por James Meller, esboço da “malha” de um circuito elétrico) nos parece mais adequada, e menos inocente, como representação avançada da “indeterminação” buscada por Archigram.

²³ Passagem de *Archigram film*, 1966.

Figura 26 - James Meller: Capa para *Archigram 7: beyond architecture*, 1966. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 92.

Figura 27 - Dennis Crompton: *Computer City*, 1964. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 21.

No topo do desenho de *Computer City*, uma faixa representa o bombardeamento contínuo de informações a que se poderia ter acesso: tráfego, fluxos, fornecimento de mercadorias, rotas, migrações, taxas de natalidade, mortalidade, unidades habitacionais, preços, suprimento de energia, etc., misturado a outros códigos:

NR.TO 08.04..... TRAF. RT.838APP.CAP= +73.2 AT 28.09.31... INCR.FLOW CAP.8 PTS.
CTR.11 EXP.BIG STORE ADD 3 UNITS S22 AT 7 283 & 6284..... TEMP.COVER B8 FROM
L 30.11 TO 12.1..... TRANSPORTATION FREQUENCY +19.8%..... CAPACITY X64/83
8PTS FEED BACK GOODS SUPY LINES 36-41..... VOL.CHANGE TO +187.2 SUPPLY
DPT.28.32G... APPLY RATE 4C..... SUB-ZONAL AREA 73E20 CAPACITY CON.AT 97.8
FLOW 23INTERNALLY EXTRA FLOW X+47:-48. POSITION 20.4 INCR.. TO 21.6 BY

0231174.. ROUTE R27 DECR.TO -4 DISCONNECT CRANEWAYS 13N FROM 286 TO 397.
[...] (CROMPTON, 1964 apud SADLER, 2005a, p. 21) ²⁴

Informação pura – um novo nível de abstração – do desenho de *Computer City*; se *Plug-in* se utiliza de todo o virtuosismo formal da megaestrutura, visando à flexibilização máxima dos elementos que compõem o ambiente urbano, ainda constitui uma especulação desenvolvida especificamente no plano do *desenho*. Suas conexões apresentam-se como metáforas dos sistemas de comunicação dos quais dependeria para funcionar; gradativamente, no entanto, a conveniência destes últimos passa a se mostrar mais relevante do que propriamente as estruturas físicas que os conformam. E Archigram já estava imerso nesse debate, uma vez que tinha conhecimento, por exemplo, de experimentos como os de Cedric Price, que colaborava com as especulações do grupo desde *Archigram 2*. Price, junto ao engenheiro de estruturas Frank Newby e ao consultor de sistemas Gordon Pask, havia desenvolvido para a diretora de teatro Joan Littlewood o projeto para o *Fun Palace* (1961-65), um espaço destinado a abrigar múltiplos tipos de espetáculos e atividades, e a permitir a completa integração do público com os mesmos.

Figura 28 – Cedric Price, Frank Newby, Gordon Pask: *Fun Palace*, 1961-65. Vista interna. **Fonte:** BANHAM, 1965, p. 14.

Concebido como um “envelope” gigante apropriado para abrigar as atividades do *homo ludens*, o *Fun Palace* também representava um tipo de luta formal, como a

²⁴ Dennis Crompton, “Computer City”. *Archigram 5: metropolis* (revista). Londres, nº 5, n/p., nov. 1964.

travada por Archigram em *Living City*; visava ir além das noções de “composição” ou “imagem” (conforme teorizadas por Banham), sendo que o próprio Price havia sido avesso à divulgação de perspectivas que ilustrassem qualquer aparência final do projeto. As únicas formas mais ou menos fixas das quais deveria depender seriam as das torres verticais provedoras de serviços, como sanitários e eletricidade, e o período de obsolescência pensado para o complexo – de dez anos – estava de acordo com a discussão acerca dos ciclos de consumo da arquitetura. Segundo Banham (2001, p. 85), o que Littlewood havia solicitado havia sido “menos um edifício do que um ‘meio’, um ‘serviço’, um ‘espaço móvel’, um ‘brinquedo gigante’”.

Figura 29 - Cedric Price, Gordon Pask: *Fun Palace*, 1961-65. Diagrama (sistemas). **Fonte:** GOLDHAGEN; LEGAULT, 2005, p. 131.

De fato, se entendermos a metrópole como grande estrutura terciária, a prevalência do “serviço” sobre o “envelope” parece um conceito mais adequado à “cidade viva” de Archigram. Os usos de *Plug-in City*, como experimentação de um modelo metropolitano, compreendiam basicamente habitação, escritórios e serviços (estacionamentos, locais para convenções, *shoppings*). Em nenhum de seus esquemas compareciam indústrias ou espaços destinados à agricultura – ao contrário do que

ocorria em projetos como os de Yona Friedman ²⁵ ou em alguns dos metabolistas ²⁶, por exemplo. Sadler (2005a, p. 20) aponta que o cidadão padrão Plug-in “estaria quase certamente empregado em uma ocupação de colarinho branco”, cumprindo uma jornada semanal de trabalho de 2 a 3 dias – ambição comum aos anos sessenta, que presumia que o labor físico seria abolido graças à automação.

Passada a euforia das experiências megaestruturais de *Archigram 4* e *Archigram 5* (ambas de 1964), o grupo passa, então, a desenhar cada vez menos edifícios ²⁷; e a explorar um número cada vez maior de questões envolvendo teorias de sistemas e automação, além de “situações” e dispositivos híbridos do tipo homem-máquina ²⁸. Conforme coloca Cabral (2002, p. 295), os últimos projetos de Archigram compartilham uma influência comum a muitos dos movimentos contraculturais dos anos sessenta: os escritos de Marshall McLuhan – a idéia da formação de uma nova “aldeia global”, e da passagem, no que se refere a seus modos de produção, de um arcaico paradigma mecânico-fragmentário a um novo paradigma elétrico-inclusivo.

Em uma célebre passagem – e também parágrafo introdutório – de “Os meios de comunicação como extensões do homem”, de 1964, McLuhan sugere que:

Depois de três mil anos de explosão, graças às tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está implodindo. Durante as idades mecânicas projetamos nossos corpos no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a

²⁵ O uso da megaestrutura elevada, para Friedman, possibilitaria a liberação do solo para a agricultura e para a indústria, o que evitaria o isolamento e os problemas de segurança aos quais fica exposta a população rural, além de facilitar o processo de circulação de insumos e reduzir os custos com transporte. (FRIEDMAN, 1970, p. 120-124).

²⁶ “Na aldeia rural, a terra é o meio de produção. O espaço de convívio de Agricultural City desenvolve-se sobre um terreno artificial, suspenso sobre a terra através de pilares. [...] A terra fica, assim, livre para o uso agrícola, e as habitações privadas, sobre as instalações, de modo a protegê-las das enchentes” (KUROKAWA, 1977, p. 46).

²⁷ “Archigram abandonou rapidamente a solução megaestrutural 'hardware' exemplificada em Plug-in City, de modo que seu projeto declarado por volta de 1966 era o de ir 'para além da arquitetura', para um mundo do 'software' - puro serviço, redes de informação, transitoriedade. O projeto de 'molecularizar' o espaço, iniciado em Plug-in, foi transferido para um mundo imaginário de indivíduos livremente errantes e superequipados”. (SADLER, 2005b, p. 67)

²⁸ Ver, por exemplo: *Cushicle* (1966-67), *Suitaloon* (1967-68), *Instant City* (1969-70), entre outros.

sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos. [...] na era da eletricidade, quando o nosso sistema nervoso central é tecnologicamente projetado para envolver-nos na Humanidade inteira, incorporando-a em nós, temos necessariamente de envolver-nos, em profundidade, em cada uma de nossas ações. [...] Eletricamente contraído, o globo já não é mais do que uma aldeia. (MCLUHAN, 1971, p. 17)

Noções como os *open ends* (“fins abertos”), do editorial de *Archigram* 8 (1968), o “tapete mágico de Brunhilda” (*Magic carpet and Brunhilda's magic ring of fire*, 1968), *The piped environment* (“ambiente canalizado”, 1968), *L.A.W.U.N.* 1 (1969) e *L.A.W.U.N.* 2 (1970), etc. desenvolvidos tardiamente por Archigram nada têm de arquitetura em sua acepção tradicional, e estão sintonizadas com muitas das premissas sugeridas pelo “mcluhanismo” e sua visão otimista em relação à progressiva apropriação dos meios tecnológicos pelo homem. Envolvem processos muito mais *soft* do que *hard* e, em sua maioria, variam entre as escalas do corpo humano “*cyborg*” como possibilidade de hibridização biológico-elétrica às de ambientes que possam ser controlados ciberneticamente pelo usuário: “robô-serve-pessoa; máquina-serve-facilidade; máquina-interage-com-outra-máquina; pessoa ‘invoca’ facilidade; aparelho serve comida, pessoa responde condição. Objetos: robôs, fechamentos, máquinas-facilidade. Interface homem/máquina” (COOK, 1973, p. 80).

Figura 30a e Figura 30b - Michael Webb: *Magic Carpet and Brunhilda's Magic Ring of Fire*, 1968. David Greene e Warren Chalk: *Electronic Tomato*, 1969. **Fonte:** SADLER, 2005a, p. 116; COOK, 1973, p. 124.

Archigram incorporou, ao longo de sua produção, algumas noções fundamentais sobre a tecnologia tais como estas foram elaboradas por McLuhan, e que tinham a ver com uma cultura da afluência impulsionada pelo americanismo e pela cultura de massas: a publicidade, o automóvel (“a noiva mecânica”), a luz elétrica (“espaço sem paredes”), o cinema, o rádio e a televisão (“salas de aulas sem paredes”)... ²⁹. Seguindo esse raciocínio, pressionar o sentido do desenvolvimento tecnológico significaria ratificar as proposições de Banham (conforme citado, página 107 e seguintes) de que a tecnologia (“uma companheira rápida”) e o seu desenvolvimento poderiam mesmo prescindir da própria arquitetura, caso esta não se propusesse “acertar o passo” com aquela. Em um dado momento, até mesmo a dinamicidade de “um conjunto complexo como a Plug-in City”, que poderia ser lida como uma proposta avançada “em comparação a uma cidade murada de tempos passados” (COOK, 1973, p. 74), tornara-se obsoleta.

Figura 31 - David Greene: *L.A.W.U.N. Project number one: an experimental bottery* (imagem retirada de publicidade da empresa Sony). **Fonte:** COOK, 1973, p. 112.

²⁹ Telefone: fala sem paredes. / Fonógrafo: *music-hall* sem paredes. / Fotografia: museu sem paredes. / Luz elétrica: espaço sem paredes. / Cinema, rádio, TV: sala de aulas sem paredes. / O homem-coletor de comida reaparece incongruentemente como coletor de informação. Neste seu papel, o homem eletrônico não é menos nômade que seus ancestrais paleolíticos. (MCLUHAN, 1971, p. 318)

Multiplicidade versus a “imagem” da multiplicidade

Até aqui, seguimos a premissa de que o ambiente intelectual londrino nos anos cinquenta e as proposições de Reyner Banham acerca da disciplina arquitetônica foram fundamentais para a articulação de um núcleo propositivo por parte de Archigram, no embate com diversas forças sociais emergentes nos anos sessenta. Dentre as questões abordadas, estavam a pauta da *tecnologia*, entendida como força emancipatória, e a do *consumo*, como possibilidade de variedade, multiplicidade e escolha; questões estas que viriam a se constituir como alguns dos pontos-chave para a elaboração dos manifestos e projetos do grupo.

Mas voltemos à nossa primeira questão, colocada no início deste capítulo: em que medida o comprometimento com o desenvolvimento tecnológico de Archigram constituiu uma posição realmente nova na busca por uma continuidade com o “moderno dos inícios”?

Tal prerrogativa poderia ser abordada a partir da problemática entre arquitetura e consumo, conforme sugerida pelo historiador italiano Manfredo Tafuri em *Projecto e utopia*, livro de 1973³⁰. Para o autor, esta questão não era nova, mas já havia sido antecipada há pelo menos algumas décadas. Ao analisar o projeto para *Fort l'Empereur*, de Le Corbusier (Argel, 1931), Tafuri o identifica como “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal”. Distanciando-se do rigor tipológico *Neue Sachlichkeit* dos anos vinte, Le Corbusier demonstra em Argel – “com uma lucidez sem paralelo no âmbito da cultura progressista europeia” – as novas tarefas a serem enfrentadas pelos arquitetos naquele momento: as da organização do ciclo produção-distribuição-consumo (TAFURI, 1985, p. 86-87).

A grande estrutura prevista, seguindo o esquema “Dom-ino”, consiste de lajes suspensas por pilotis que compõem uma matriz neutra, capaz de comportar vários tipos de configurações espaciais, à maneira de um parcelamento urbano vertical; ou

³⁰ Em “Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo” (*Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*), Tafuri apresenta uma versão revista e ampliada do texto “Por uma crítica da ideologia arquitetônica” (*Per una critica dell'ideologia architettonica*), publicado em 1969 por ocasião da primeira edição da revista italiana *Contropiano*, e que havia sido republicado em 1972 em “*De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*”, de Massimo Cacciari, Francesco Dal Co e Manfredo Tafuri.

seja, é possível personalizar a célula unifamiliar de acordo com as necessidades – e o gosto – de cada usuário. A máxima liberdade permite inclusive que elementos excêntricos e ecléticos sejam utilizados dentro da malha, “permitindo ao próprio público – ao proletariado no caso da serpentina que se desenrola à beira-mar e à alta burguesia nas colinas de *Fort l’Empereur* – a explicação do seu ‘mau gosto’” (é conhecido o esboço feito por Le Corbusier no qual prefigura, no centro do desenho e em meio à megaestrutura, a residência em estilo “árabe”). Propõe-se, assim, “uma participação total do público”, convidando-o a “tornar-se projetista ativo da cidade” (TAFURI, 1985, p. 88-90).

Figura 32 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret: Plano *Obus* (“projeto A”), Argel, 1931. Vista geral da maquete.
Fonte: BOESIGER, 1952, p. 141.

Figura 33 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret: Plano *Obus* (“projeto A”), Argel, 1931. Perspectiva das habitações de *Fort l’Empereur*. **Fonte:** BANHAM, 2001, p. 8.

A partir desta interpretação, o crítico italiano rebate a tese colocada por Reyner Banham em “Teoria e Projeto na primeira era da máquina”. Banham estaria equivocado ao acusar a “estaticidade tipológica dos mestres do ‘Movimento Moderno’” – afirmando que estes não haviam levado em conta a variedade e a possibilidade de escolha como fatores decorrentes do desenvolvimento tecnológico –, pois, nesse sentido, tais prerrogativas já teriam sido colocadas por Le Corbusier em Argel. E ainda, numa referência óbvia a Archigram, completa: “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).

De fato, Banham parece ter relevado críticas como as de Tafuri: em seu livro “Megaestruturas: futuro urbano do passado recente”, publicado em 1976 – ocasião que permitia uma abordagem do assunto a partir de uma perspectiva histórica um pouco mais sedimentada –, o crítico inglês reconhecia um certo esgotamento daquela euforia supertecnológica dos sessenta. Apontava o período de maior esplendor e intensa produção megaestrutural como sendo, por um lado, “um dos destinos inevitáveis do movimento moderno”, mas também como algo que revelava uma atitude sintomática, espécie de tentativa desesperada por parte dos arquitetos não somente de manter o controle sobre a complexidade dos processos metropolitanos, mas também de torná-los legíveis aos olhos da própria profissão arquitetônica.

Apesar de suas palavras libertárias, a maioria dos megaestruturalistas queriam que as cidades tivessem uma ordem que pudessem compreender como arquitetos, não o tipo de ordem que pudesse nascer dos negócios, do transporte ou de qualquer outra coisa. [...] os arquitetos se esforçaram em impor uma ordem arquitetônica porque achavam as cidades arquitetonicamente incompreensíveis; outras ordens da sociedade achavam-nas incompreensíveis em outros sentidos, ou, ainda mais frequentemente, não as achavam totalmente incompreensíveis, e as preferiam tal como elas eram. (BANHAM, 2001, p. 199-217)

Em sua genealogia histórica, Banham reconhece o projeto para *Fort l’Empereur* como o “precursor mais geral” das megaestruturas, mesmo que tal estratégia de projeto não tenha sido assumida como tema de importância central para Le Corbusier:

Um famoso desenho do projeto [para *Fort l'Empereur*] mostra, em uma perspectiva curva e acelerada, a maciça e imponente estrutura sobre uma supervia elevada, construída como se fosse uma estante gigante de concreto armado, em cujas prateleiras os habitantes haviam edificado casas de dois pisos, não necessariamente seguindo *le style Corbu*, mas de acordo com seus próprios gostos. (BANHAM, 2001, p. 8)

Banham reconhecia que aquele ânimo hipertecnológico que havia fomentado as imagens de futuro dos sessenta era, na verdade, o indício claro de uma nostalgia do vigor de movimentos como o Futurismo italiano e das elaborações dos anos vinte, no qual a arquitetura buscava predizer o desenvolvimento das cidades através de gestos contundentes e precisos, sem perder de vista a elaboração de seus processos formais. Esse era o “moderno dos inícios” de Archigram que, no entanto, após a elaboração dos projetos megaestruturais de *Plug-in City*, *Walking City*, *Interchange City*, *Underwater City* – todos do “mega-ano” de 1964 – voltava suas atenções para dispositivos móveis e ubíquos de interface homem-ambiente, através dos quais gradativamente desaparece a ênfase dada ao desenho total da cidade.

Um argumento interessante a respeito dessa busca pelo desenho dos objetos arquitetônicos e pela representação dos processos urbanos é apresentado por Alan Colquhoun, em *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Ao analisar a produção de Archigram, Colquhoun (2005, p. 223) a insere no âmbito da produção megaestrutural, junto aos projetos do *Metabolism* japonês, de Yona Friedman, Cedric Price e da *New Babylon* de Constant. Para o autor, seria possível rastrear as “visões urbanas” elaboradas no período de 1930 a 1965 a partir de duas matrizes principais de elaboração, ambas corbusianas. À primeira matriz corresponderia a *Unité d'Habitation* em Marselha (1947-52), e à segunda, o projeto para *Fort l'Empereur* em Argel (1931):

Se compararmos a *Unité d'Habitation* de Le Corbusier com suas moradias em Argel, veremos que representam duas concepções muito distintas. Enquanto a *Unité* é uma totalidade diferenciada, desenhada até o mínimo detalhe pelo arquiteto, Argel é uma infraestrutura interminável com um preenchimento arbitrário. Uma diferença similar existe entre as duas novas concepções urbanas que surgiram durante e depois da Segunda Guerra Mundial e que puseram em xeque a ortodoxia da tradição racionalista. A primeira foi a da “nova monumentalidade”, a segunda, a filosofia urbana, bastante complexa, do Team X. (COLQUHOUN, 2005, p. 212)

Assim, à primeira matriz estariam associados os debates suscitados por Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion no âmbito dos CIAM na década de 1940 e as propostas para Chandigarh e Brasília, com seu caráter monumental e conotações nacionalistas. À segunda, as formulações do *Urban Structuring* do Team X e as megaestruturas dos sessenta, ficando então estas últimas em débito com *Fort l'Empereur* no que concerne o esquema da “infraestrutura interminável com um preenchimento arbitrário”.

Figura 34 - Le Corbusier: *Unité d'Habitation*, Marselha, 1947-52. Vista externa. **Fonte:** SADLER, 1999, p. 23.

Plug-in City está associada a estas características megaestruturais descritas por Colquhoun e Banham: flexibilidade e variedade dentro de uma estrutura pré-determinada. Mas a rigidez que ainda se revela quando a analisamos mais atentamente, a faz oscilar da “infraestrutura interminável com um preenchimento arbitrário” em direção à “totalidade desenhada até o mínimo detalhe”, dada a insistência exaustiva sobre o *desenho* de Archigram. Não por acaso Tafuri apontava *Fort l'Empereur* como a hipótese mais elevada do urbanismo moderno, “ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal”, afirmando que, para Corbusier,

a dimensão na qual há que se buscar o significado das suas comunicações é a própria dimensão da paisagem. [...] A antiga Kasbah, as colinas de Fort l'Empereur, a enseada costeira são assumidos como materiais brutos a reutilizar, verdadeiros *ready-made objects*

em escala gigantesca, aos quais a nova estrutura que os condiciona oferece uma unidade anteriormente inexistente, retirando-lhes os significados originais. (TAFURI, 1985, p. 87)

Na *Plug-in City* de Archigram, as cápsulas espaciais, as plataformas de petróleo, os capôs de automóveis, bobinas, computadores e embalagens descartáveis são as “imagens” da sociedade tecnológica que servem de referência para a sua *mimese formal*, não admitindo a *montagem* como processo de incorporação de *ready-mades*. Assim, a flexibilidade, a multiplicidade e a variedade propostas por Le Corbusier revelariam desdobramentos indeterminados que ainda seriam mais “avançados” do que o *desenho* da flexibilidade, da multiplicidade e da variedade. Retomando Tafuri (1985, p. 88), poderíamos dizer que em *Plug-in City*, as contradições e ambiguidades da metrópole e do próprio capitalismo não são inteiramente absorvidas, e não exploram a efetividade das contradições “do problemático e do racional, a composição ‘heróica’ de tensões violentas”, como *Fort l’Empereur*.

Sadler (2005b, p. 66-67) lembra que “talvez fosse consciente da parte de Archigram que utilizasse o termo ‘experimental’, evitando assim o rótulo ‘vanguarda’”. O que interessava a Archigram era expressar, através de seus projetos, as condições tecnológicas das quais estavam imbuídas as circunstâncias sociais de um cotidiano recortado e em contínua transformação. Conforme afirmava o próprio Peter Cook, *Plug-in City* não era realmente proposta como um modelo alternativo de cidade – o que explica, em parte, a completa falta de detalhes sobre as condições de sua implantação por parte de seus futuros habitantes:

Era inevitável que investigássemos o que aconteceria se todo o ambiente urbano pudesse ser programado e estruturado para se transformar. [...] O termo ‘cidade’ [*city*] é utilizado como um coletivo, sendo o projeto um portmanteau ³¹ para diversas idéias, não implicando necessariamente a substituição de cidades conhecidas. (COOK, 1973, p. 36)

Nossa intenção, neste capítulo, foi a de tentar recobrar como seria a *Plug-in City* de Archigram, entendendo-a como proposição ambivalente: por um lado, um projeto que coloca a sua ênfase sobre o *processo* que gera a cidade e a arquitetura, agora entendidas a partir dos novos paradigmas colocados pelo desenvolvimento urbano e

³¹ A grafia correta em francês seria “*porte-manteau*”, que significa “cabide”.

pelas tecnologias de comunicação; por outro, o *desenho de imagens* – talento mais do que característico do grupo –, de um repertório arquitetônico apropriado para uma nova era que estava por vir. *Plug-in City* permanece no plano especulativo do papel, como possibilidade de apreensão de um “futuro urbano” próximo, ou como mero exercício criativo. “Peter Cook: adora ilustrar analogias e metamorfoses – ao invés de escrever sobre elas. [...] Ron Herron: desenha como em um sonho... sem aparentar esforço algum” (COOK, 1973, p. 140-141); por trás dos inúmeros esquemas publicados de Archigram haveria ainda “em torno de mil e quinhentos desenhos de estudo – estima-se –, a maioria perdida” (COOK; CROMPTON, 1998 apud SADLER, 2005a, p. 22).³²

³² Dennis Crompton e Peter Cook, colóquio na Cornerhouse, Manchester, 9 fev. 1998.

Capítulo 3

Aquilo a que Walter Benjamin chama a “queda da aura” exprime exatamente o seguinte: a integração do momento subjetivo no mecanismo global da racionalização; mas também, simultaneamente, a individualização de uma “ética da racionalização”, resolvida completamente em si mesma.

Manfredo Tafuri, *Projeto e utopia*, 1973

3. Superstudio, Monumento Continuo; Archizoom, No-Stop City

Superstudio, 1966-1978 e Archizoom, 1966-1974: breve histórico ¹

A arquitetura, hoje, tende a resolver seu problema existencial eliminando a si mesma.
(BRANZI, 1975, p. 10)

Em 1966, o recém-graduado pela Faculdade de Arquitetura de Florença e pintor *pop* Adolfo Natalini é convidado para realizar uma exposição de suas pinturas na galeria *Jolly 2* em Pistoia, próximo a Florença. Natalini, que já havia exposto anteriormente naquela galeria, faz então uma contraproposta, sugerindo que se organize uma exposição sobre arquitetura. O evento é marcado para ter início no dia 4 de novembro de 1966.

Natalini convida os membros do escritório Archizoom Associati, que havia sido formado naquele ano por seus colegas de faculdade, a participarem da exposição. Andrea Branzi, um dos membros de Archizoom, já planejava na época um evento para a *Galleria Comunale* de Modena, mas este evento acabou sendo adiado para o ano seguinte.

O tema escolhido para a exposição de Pistoia foi “*Superarchitettura*”: “A superarquitetura é a arquitetura da superprodução, do superconsumo, da superindução ao superconsumo, do supermercado, do superman e da superbenzina” (GARGIANI, 2007, p. 24). O que a princípio poderia parecer uma apologia à cultura *pop* urbana e à sociedade do consumo era, na verdade, um manifesto de revolta em relação à *dolce vita* da burguesia italiana, impulsionado por um senso crítico cultivado já desde os tempos de movimento estudantil.

No entanto, exatamente no dia 4 de novembro o rio Arno inundou a cidade de Florença, sendo o início da exposição adiado para o dia 4 de dezembro. A enchente destruiu o estúdio de Natalini, que se refugiou com Cristiano Toraldo di Francia em Bellosguardo, local onde Superstudio viria a estabelecer seu escritório posteriormente. A exposição

¹ Os dados que seguem, sobre a formação de Archizoom e Superstudio, foram consultados em: GARGIANI, 2007. LANG; MENKING, 2003. BIGNOTTI, 2003. NAVONE; ORLANDONI, 1974.

durou até o dia 17 daquele mês, sendo que um segundo evento de *Superarchitettura* foi realizado em Modena, de 19 de março a 12 de abril de 1967.

Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi eram colegas de faculdade e já trabalhavam juntos desde setembro de 1966, tendo fundado o escritório *Archizoom Associati*. O nome era uma paródia em relação ao do grupo inglês *Archigram*, que àquela época já havia adquirido certa notoriedade. Archizoom contou ainda com a participação de Lucia Bartolini e Dario Bartolini, que se juntam ao grupo em 1968.

Superstudio, ao contrário, constituiu-se como grupo ao longo de vários anos, na medida em que seus integrantes foram concluindo os estudos: Cristiano Toraldo di Francia juntou-se a Natalini ainda em 1966; Roberto Magris em 1967; Piero Frassinelli em 1968; e Alessandro Magris em 1970. Alessandro Poli também integrou o grupo, de 1970 a 1972. O nome do grupo, neste caso, era uma derivação óbvia do tema da exposição *Superarchitettura*.

Figura 1 - Exposição *Superarchitettura*, Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Cartaz. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 24.

Figura 2 - Exposição *Superarchitettura*, Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vista da entrada. Fonte: GARGIANI, 2007, p. 6.

Figura 3a e Figura 3b - Exposição *Superarchitettura*, Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vistas da exposição. Fonte: GARGIANI, 2007, p. 27.

Figura 3c – Exposição *Superarchitettura*, Galleria d'Arte Jolly 2, Pistoia, 1966. Vista da exposição. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 27.

Ao mesmo tempo em que se dedicavam às proposições que iriam caracterizar a sua produção crítica, os dois grupos mantinham-se ligados ao exercício profissional, projetando residências, edifícios públicos, objetos de design e participando de concursos; por vezes, Archizoom e Superstudio trabalharam em parceria, como no caso das propostas para os aeroportos de Lamezia Terme e de Gênova, ambos de 1970.

Figura 4 – Archizoom e Superstudio: projeto de concurso para o aeroporto de Gênova, 1970. Maquete. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 202.

O que marca a produção dos dois grupos, de modo geral, é uma intensa busca por uma articulação entre arquitetura, design e crítica, sendo que a acentuação desta última componente relaciona-se diretamente com o debate político em curso naquele momento na Itália. A crítica à sociedade, ao capitalismo e às suas instituições levou os dois grupos a uma reflexão profunda sobre as próprias estruturas da disciplina arquitetônica, bem como sobre o ofício do arquiteto e do designer. Assim, Archizoom e Superstudio decidiram atacar a arquitetura utilizando-se de suas próprias ferramentas disciplinares, empurrando-a rumo ao absurdo, denunciando um mundo completamente colonizado pela instrumentalização da técnica e pelo domínio do capital.

Cada grupo, no entanto, articulou sua produção a partir de uma reflexão própria. No caso de Archizoom, a ironia com que apresentavam as suas propostas propositalmente ecléticas, *kitsch*, e o humor negro presente em projetos como as *Dream beds* (“leitos oníricos”), o *Teatro del potere* (“teatro do poder”) ou as vestimentas (“*Dressing design*”) concebidas para os habitantes de *No-Stop City*, visavam explorar o universo *pop* e os excessos da cultura de massas, sugerindo, conforme observado por Lang (2003, p. 44), não “realidades alternativas, mas multiplicidades simultâneas”.

Figura 5 – Archizoom: canapé Safari modulável, produzido por Poltronova, 1967-68. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 46.

Figura 6 – Archizoom: Teatro de encontro ideológico com fosso murado, 1968. Perspectiva. Duas platéias são dispostas uma em frente à outra; quando a cortina se abre, os espectadores descobrem que são eles mesmos os atores. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 89.

Figura 7a e Figura 7b – Archizoom: *Dressing design*, ensaio fotográfico de Oliviero Toscani para *L’Uomo Vogue*, 1972. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 282; p. 285.

Já a abordagem de Superstudio realizava-se em sentido oposto. Através da projeção de imagens que aparentavam ser singelas e, ao mesmo tempo, ameaçadoras, o grupo mantinha uma ambiguidade entre proposição e crítica combinada com uma nostalgia “clássica” e “monumental” que transparecia na própria representação de seu *Monumento continuo*. Lang e Menking (2003, p. 16) apontam que uma das razões para isso poderia ser o interesse desenvolvido por Natalini pela obra do arquiteto norte-americano Louis Kahn ², que naquele momento ganhava notoriedade na Itália. Ou, ainda, poderia estar relacionado ao próprio contexto cultural de Florença e à sua tradição histórica. Esta tradição era vista pela geração mais jovem como algo estritamente ligado ao conservadorismo da burguesia florentina, que repentinamente haveria visto a si mesma “enterrada sob metros de lama e escombros”, após a inundação da cidade pelo rio Arno – no dia que deveria ter marcado o início do fenômeno *Superarchitettura* (LANG, 2003, p. 43).

² “O projeto acadêmico de Natalini para um centro de arte em Florença, iniciado em 1964 sob a orientação do professor Leonardo Savioli, o influenciou a estudar Louis Kahn. A partir de Kahn, Natalini imergiu na história dos monumentos, um trabalho que ele mesmo qualificou como estando entre ‘o pop e o monumental’” (Peter Lang, entrevista com Adolfo Natalini em Florença, 14 dez. 2002. In: **LANG; MENKING**, 2003, p. 16).

Figura 8 – Superstudio: *Monumento Continuo* (Kaaba), 1969-72. Montagem. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 127.

Figura 9 – Superstudio: *Monumento Continuo* (Coliseu), 1969-72. Montagem. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 134-135.

Figura 10 – Superstudio: *Salvataggi di centri storici italiani* (“Resgate de centros históricos italianos”), 1972. Montagem. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 172-173.

Neste capítulo, nos propomos focar sobre dois projetos emblemáticos deste ideário: O *Monumento continuo*, ou *Continuous Monument* ³, concebido por Superstudio, e a *No-Stop City*, projetada por Archizoom, ambos desenvolvidos no período de 1969 a 1972. Para tanto, nos parece ser interessante contextualizá-los, comparando-os com as particularidades do debate político que se desenvolve na Itália a partir dos anos sessenta; e cuja aproximação com a teoria arquitetônica adquire uma relevância peculiar a partir de 1969 com o projeto crítico dos editores da revista florentina *Contropiano: materiali marxisti*, do qual destacamos o texto *Per una critica dell’ideologia architettónica*, de Manfredo Tafuri. Na opinião de Gargiani (2007, p. 133), esta crítica, “esboçada entre 1965 e 1968 nas contribuições de [Massimo] Cacciari e [Francesco] Dal Co para [as revistas] ‘Angelus Novus’ e ‘Contropiano’”, viria a causar na arquitetura italiana um fosso ideológico que perduraria pelo menos até o final do século XX”.

Cabe perguntar, então, em que medida a incorporação deste espírito crítico por Archizoom e Superstudio poderia corresponder, mesmo que em sentido amplo, às premissas de uma “crítica da ideologia”, entendida como tarefa prioritária para os editores de *Contropiano*; e também o porquê da hostilidade de Tafuri em relação aos grupos florentinos, a quem o autor acusava de terem realizado apenas uma “leitura breve” das revistas da Nova Esquerda italiana. Voltaremos a estas questões no final do capítulo.

³ Devido à frequente publicação bilingue do projeto, em periódicos como *Domus* e *Casabella*, as duas formas são utilizadas como referência. Optamos por utilizar o nome em italiano.

A “estratégia da recusa” e a crítica da ideologia

Bem-vindos à Itália dos anos sessenta, uma época de ascensão e queda, guerra e resistência; de sonho e desespero. (LANG; MENKING, 2003, p. 13)

Os anos sessenta viram florescer, em várias partes do mundo, novos movimentos de inspiração marxista que, em parte, antecipavam o clima político e cultural que iria se revelar nas emblemáticas barricadas de 1968. O que a “Nova Esquerda” reivindicava era, grosso modo, uma revisão crítica do marxismo ortodoxo e também daquilo que ficara conhecido como “socialismo real”, ou “socialismo realizado”⁴. O que estava latente nesse ideário, e que iria se revelar mais nitidamente após a virada dos setenta, era, não só um descontentamento geral em relação a todas as instituições, mas também a emergência de “novos sujeitos da história”, como, por exemplo, jovens, mulheres e minorias étnicas, que ocuparam as ruas das cidades para manifestar de forma enérgica os seus descontentamentos para com o “sistema”.

Na Itália, o cenário político era caracterizado por lutas que marcavam o entrecruzamento de diversos fatores, tais como: o milagre econômico do pós-guerra e o forte ritmo de industrialização, conduzido por um governo de centro-direita formado basicamente por uma coalização entre o Partido Demócrata Cristão – que havia assumido a liderança política desde as eleições de 1946 e 1948 – e o Partido Socialista Italiano; os processos de suburbanização (e a especulação fundiária), que deveriam absorver o êxodo populacional em direção às áreas metropolitanas, principalmente da população advinda do sul (agrário) ao norte (industrial); a insurgência de movimentos de contestação estudantis, que reivindicavam reformas no sistema universitário e aderiam aos movimentos operários na luta contra a exploração capitalista.

Todas estas questões contribuíram para a formulação de um espírito crítico em relação à realidade profissional que influenciou a geração de Archizoom e Superstudio. Ao comentar sobre o contexto de formação deste último, Peter Lang (2003, p. 33) faz a seguinte observação:

⁴ “[...] ou seja, o socialismo como efetivamente existiu na União Soviética e nos outros países da Europa Oriental”. (HARDT; NEGRI, 2004, p. 121).

Para compreender a obra de Superstudio é necessário entender o clima universitário que existia em Florença durante os anos sessenta, precisamente porque a geração de estudantes que lá havia concluído a faculdade foi marcada de forma bastante diferente em relação aos outros lugares da Itália. [...] os estudantes da Escola de Arquitetura de Florença eram, desnecessariamente, obrigados a tomar conta de sua própria educação. [...] o fenômeno da “superarchitettura” que deu origem à formação de Superstudio não pode ser abordado sem a compreensão da profunda frustração e do senso de proposição crítica que eram únicos dentre a jovem geração que vivia e estudava em Florença.

Em 1963, inicia-se o ciclo de agitações promovidas pelos estudantes italianos: ocupam-se as faculdades de arquitetura das universidades de Milão, Turim e Roma. Forma-se a “*lega studenti architetti*” (“liga dos estudantes de arquitetura”), composta, dentre outros, por Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Andrea Branzi e Gilberto Corretti, que em 1966 fundariam o escritório Archizoom Associati; e por Claudio Greppi, estudante da Faculdade de Arquitetura de Florença, que havia colaborado com a criação de duas importantes revistas do *operaismo* italiano: *Quaderni Rossi*, em 1961, e *Classe Operaia*, em 1964. O que se reivindicava era basicamente a atualização do corpo docente e das metodologias de ensino e pesquisa. Conforme apontam Navone e Orlandoni (1974, p. 19), é nesse período que vai até 1967 que se inicia, “no âmbito cultural e ideológico” da faculdade de arquitetura de Florença, “a aventura da *architettura radicale* italiana: são os anos nos quais seus principais expoentes concluem os estudos” ⁵.

A tônica política dos estudantes era favorecida pelo contato com o núcleo florentino da revista *Classe Operaia*, que era editada por personalidades atuantes da Nova Esquerda

⁵ O termo “*architettura radicale*” é objeto de controvérsia. A referência mais recorrente é o título do livro de Paola Navone e Bruno Orlandoni, *Architettura “radicale”*, de 1974 (Edizione Documenti di Casabella, Milano), no qual a abordagem proposta pelos próprios autores não deixa de ser crítica. É relevante observar as aspas apenas em “*radicale*”. A origem do termo é creditada à publicação do ensaio *Radical architecture*, escrito pelo crítico italiano Germano Celant em 1972 por ocasião do catálogo da exposição *Italy: the new domestic landscape*, organizada por Emilio Ambasz no Museum of Modern Art (MoMA, Museu de Arte Moderna) de Nova York. A expressão cunhada por Celant é frequentemente criticada por sua demasiada “elasticidade”, na medida em que abriga sob um mesmo “rótulo” a produção de arquitetos e designers com posturas bastante diferentes entre si. Um fato curioso é a utilização, por Manfredo Tafuri, da expressão *Architettura “radicale” e città*, que dá nome à uma das partes do texto intitulado *Per una critica dell’ideologia architettonica*, publicado em 1969 na revista *Contropiano*, antes mesmo dos textos de Celant, Navone e Orlandoni e também da edição n. 367 da revista *Casabella*, de 1972, dedicada ao tema do *Radical design*. Tafuri, neste caso, não se refere à produção italiana dos anos sessenta, mas sim à Nova Objetividade alemã dos anos vinte.

italiana, como Alberto Asor Rosa, Antonio Negri, Mario Tronti, Massimo Cacciari e outros. O panorama da formação e de atuação da Nova Esquerda naquele país era complexo: a força de seus desdobramentos no campo da política e da cultura pode ser rastreada de forma contínua até o final da década de 1970, em um trajeto repleto de revisões, reformulações e rupturas. Não é possível seguir uma linha única de teoria e ação: envolve, na verdade, vários intelectuais, segmentos e partidos políticos, sindicatos, ideólogos e anti-ideólogos, que apontam para uma variedade de direções. A esse respeito, Michael Hardt (1996, p. 2), em sua introdução histórica ao pensamento radical que havia marcado os anos sessenta e setenta na Itália, afirma:

[...] se 1968 durou apenas alguns meses na França, na Itália se estendeu por mais de dez anos, até o fim da década de setenta. As experiências italianas não foram fracos ecos dos anos sessenta de Berkeley ou Maio em Paris. Na verdade, os movimentos passaram por uma série de estágios, cada um com suas próprias experiências em organização política democrática e teoria política radical.

Concepções e movimentos como o “*Operaismo*”, “*Potere Operario*”, e “*Autonomia (operaia)*”, e revistas como *Quaderni Rossi*, *Classe Operaia* e *Contropiano* ⁶ constituíam os núcleos de articulação da esquerda extraparlamentar (assim conhecida porque se considerava oposta, e mais radical, do que o Partido Comunista Italiano), para quem a revolução ainda era considerada como horizonte histórico. Opunham-se ao socialismo real, a todos os partidos políticos, ao Estado, e inclusive aos sindicatos de trabalhadores – cujas ações eram vistas como tendo por objetivo unicamente reivindicações salariais e participações nos lucros da indústria. Enxergavam nas ações operárias norte-americanas modelos de interesse para a situação italiana, pois constituíam plataformas de ação “não-ideológicas” – diferentemente dos modelos franceses –, elaboradas unicamente através da ação organizada da classe trabalhadora. Voltaremos a este aspecto mais adiante.

⁶ A revista *Quaderni Rossi* foi fundada em 1961 por Raniero Panzieri, em colaboração com Antonio Negri, Alberto Asor Rosa, Mario Tronti, Claudio Greppi e outros; publicada até 1965. Após rompimento com Panzieri em 1963, os editores remanescentes e vários outros, como Massimo Cacciari, fundam a revista *Classe Operaia*, em 1964; publicada até 1966. Em 1968, Negri, Asor Rosa, Tronti e Cacciari fundam outra revista, *Contropiano: materiali marxisti*, cuja primeira edição é publicada em 1969. Negri rompe com os editores após o primeiro número; publicada até 1971. Cf. **BOLOGNA**, 1980, p. 178-179; **AURELI**, 2008, p. 89 em diante (ilustrações).

Figura 11a, Figura 11b e Figura 11c - Revistas do *Operaismo* italiano. *Quaderni rossi*, nº 2 (1962), *Classe operaia*, nº 1 (1964), *Contropiano*, nº 2 (1971). **Fonte:** AURELI, 2008, p. 89 em diante (ilustrações).

Um dos conceitos mais influentes desta crítica foi o da “recusa do trabalho”, ou “estratégia da recusa”, formulado por Mario Tronti, e publicado em seu livro “Operários e capital”, de 1966. Partindo de outro conceito notório, o do “*inside and against*” – traduzível como “revolução a partir de dentro”⁷, também elaborado por Tronti –, não significava simplesmente a recusa do trabalho em seus termos comuns, mas sim a recusa do trabalho *segundo as condições colocadas pelo próprio capital*. Nesse sentido, “*inside and against*” possuía um sentido complementar à “recusa do trabalho” na medida em que, para se recusar as condições impostas pelo capital, deveria se utilizar de suas próprias estratégias (as do capital) para tensionar ao máximo o sistema produtivo, buscando sua ruptura “a partir de dentro”. Ou seja, recusava-se o trabalho utilizando o *próprio trabalho* – de forma “autodestrutiva”.

Em “a estratégia da recusa”, Tronti afirma que é a classe operária quem detém o controle sobre a *produção*, e não o capitalista: a este último cabe a dominação *política*, o que permite que seu capital “morto” seja transformado em capital “produtivo” pelos trabalhadores: “o capital é feito de tal maneira que tem necessidade de *uma sociedade para a produção*. Este dado particular torna-se, portanto, o objetivo social geral. Quem o controlar e o dominar, domina e controla tudo.” (TRONTI, 1976, p. 263). Assim, o

⁷ Traduzimos com base na expressão “*revolución desde dentro*”, utilizada na edição castelhana do livro *Movimientos modernos en arquitectura*, de Charles Jencks, publicada pela editora Hermann Blume, Madrid, 1983.

poder da recusa estaria nas mãos dos próprios operários (*"potere operaio"*), que deveriam agir diretamente sobre as contradições do capital, recusando sua mera integração às leis do desenvolvimento.

Tronti enfatiza a componente produtiva do sistema capitalista, em detrimento da componente política, pois advoga que a "recusa" deva ser colocada na produção, refutando o nível político-ideológico. O que deve se ter em mente é a utilização das próprias ferramentas do capital para combatê-lo, esquivando-se de suas elaborações intelectuais. Desta forma, Tronti e seus colegas recobram claramente a crítica da ideologia iniciada por Marx. Buscam opor-se aos conceitos burgueses de "cultura", e também desconstruir o papel desta como articuladora por excelência entre intelectuais e capital; seu papel "negativo" ou "progressivo" – o da cultura burguesa – haveria apenas tratado de assegurar a continuidade com a dominação:

De fato, a cultura – como o direito de que falava Marx – é sempre burguesa, isto é, é sempre uma relação entre intelectuais e sociedade, intelectuais e povo, intelectuais e classe; é sempre, deste modo, mediação dos contrastes e sua solução num outro. [...] A lenda de uma cultura "progressista" da burguesia "revolucionária", que o movimento operário haveria de apanhar do chão, para onde o capital a tinha atirado juntamente com as velhas bandeiras do costume, levou as pesquisas teóricas marxistas ao reino da fantasia [...] a crítica da ideologia deve colocar-se conscientemente do ponto de vista operário como *crítica da cultura* - trabalho de dissolução de tudo o que existe e recusa de continuar a construir no sulco deste passado. O Homem, a Razão e a História, estas monstruosas divindades, devem ser combatidas e destruídas como se fossem o poder do patrão. Não é verdade que o capital tenha abandonado estes seus antigos deuses. Simplesmente, fez deles a religião do movimento operário. E tanto assim é que continuam a governar o mundo dos homens. [...] A cultura de oposição não foge a este destino: introduz simplesmente o corpo das ideologias do movimento operário sob a veste comum da cultura burguesa. (TRONTI, 1976, p. 275-276)

E ainda, mais adiante, no mesmo texto:

Nem uma cultura de parte operária, nem uma figura operária do intelectual, pois não há cultura nem intelectuais fora das necessidades do capital. É uma solução oposta, justamente, à do outro problema: nem reprodução operária da revolução burguesa, nem modificação por parte operária, do caminho realizado pela revolução burguesa, pois não

há nenhuma revolução exterior à existência da classe operária, àquilo que ela é, portanto, àquilo que ela é obrigada a fazer. Crítica da cultura quer dizer *recusa de nos tornarmos intelectuais*. Teoria da revolução quer dizer prática direta da luta de classe. [...] Uma nova forma de antagonismo deve atingir o nível da ciência operária, submetendo-a aos novos fins, superando-a em seguida no ato totalmente político da prática. É a forma de luta da recusa, a forma de organização do *não* operário: recusa de colaborar ativamente no desenvolvimento capitalista. (TRONTI, 1966, p. 276-277)

Com o transcorrer da década, e após as turbulências de 1968, os movimentos da esquerda extraparlamentar passam por reformulações complexas e, em 1973, organiza-se a primeira assembléia da “Autonomia operária” (*Autonomia operaia*). Em geral, esse novo movimento – em relação ao *Operaismo* – mantém-se sobre as noções da recusa “*inside and against*”, mas incorporando paradigmas colocados por novos movimentos de luta social, notadamente, aqueles que contam com a participação de jovens, mulheres e demais minorias. Enquanto isso, posições singulares são mantidas por críticos como Antonio Negri e Manfredo Tafuri a partir daquele debate: Negri rompe com o editorial de *Contropiano* e, posteriormente, com o *Potere Operaio*; Tafuri permanece em uma posição crítica inclusive às formulações “*inside and against*”; sendo que os anos setenta representam um ponto de inflexão, no qual se organizam novos tipos de articulação – como as “Brigadas Vermelhas” (*Brigate Rosse*) –, há uma significativa incidência de atos terroristas e neofascistas nas cidades, e uma violenta onda de repressão por parte do Estado, que mobiliza detenções em massa de intelectuais, operários, estudantes e outros ⁸.

O que parecia transparecer naquela situação era, de fato, a componente *política* que aquelas experiências viabilizavam. Conforme afirma Michael Hardt, a particularidade da política revolucionária italiana daquele momento permitiria entender aquele contexto como uma espécie de “laboratório de experimentação em novas formas de pensamento político”, na qual a *prática* poderia informar a *teoria* revolucionária (e vice-versa) ⁹.

⁸ Vários textos influentes deste período foram escritos durante o período em que seus autores estiveram na prisão (Antonio Negri, Paolo Virno, dentre outros), ou exilados. Cf. **CASTELLANO**, 1996; **HARDT**, 1996.

⁹ Hardt (1996, p. 2) lembra ainda que “Althusser gostava de citar Lênin ao afirmar que sem teoria revolucionária não era possível haver prática revolucionária”, e também que, os italianos, por sua

Nos tempos de Marx o pensamento revolucionário parece ter se apoiado em três eixos: filosofia alemã, economia inglesa e política francesa. Em nosso tempo, os eixos se modificaram de tal forma que, se permanecermos dentro de uma matriz euroamericana, poderíamos dizer que o pensamento revolucionário se desenha sobre a filosofia francesa, a economia norte-americana e a política italiana. (HARDT, 1996, p. 1)

Assim, se a economia e a cultura norte-americanas influenciavam e eram absorvidas de forma acrítica pela massa dentro dos novos padrões de vida e consumo das cidades ocidentais – notadamente após as políticas de expansão de mercado lideradas pelos Estados Unidos depois da guerra –, era sobre as mesmas que, em parte, se debruçava a própria crítica marxista naquele momento. Retomando a história das experiências que haviam marcado os debates italianos do *Operaismo* à *Autonomia* (anos sessenta e setenta), Lotringer e Marazzi (1980, p. 12-13) afirmam que “para entender a Itália, deve-se entender os Estados Unidos, e redescobrir na história da guerrilha de classes americana a riqueza política que hoje é atribuída aos ‘intelectuais’ italianos”. Como local onde se desenvolve, por excelência, o capitalismo mais avançado, os confrontos sociais naquele país traziam a “história da luta operária americana, uma história sem mediação ideológica, violenta e concreta” (LOTRINGER; MARAZZI, 1980, p. 11).

Na Itália, as lutas norte-americanas sempre foram um ponto-chave referencial, [...] criticando o capitalismo americano a partir do ponto de vista de suas contradições externas e imperialistas. Nos anos setenta, os livros de Fox Piven, Richard Cloward (*Regulating the poor, Poor people's movement*), James O' Connor (*The fiscal crisis of the state*) e muitos outros eram lidos na Itália¹⁰. Tais contribuições tem sido seminais para a formulação política das lutas dentro do Estado do Bem-estar Social. (LOTRINGER; MARAZZI, 1980, p. 12)

Já as discussões advindas da França adquiriam outra recepção: se, por um lado, autores como Deleuze, Guattari e Foucault eram reconhecidos por apontar novas direções dentro da ideologia contemporânea, por outro, os italianos viam as suas

vez, preferiam “insistir na relação contrária: a de que a teoria revolucionária poderia abordar de forma efetiva apenas questões levantadas através da prática de luta social”.

¹⁰ **CLOWARD**, Richard A.; **PIVEN**, Frances Fox. *Regulating the poor: the functions of public welfare*. Publicado originalmente por Pantheon Books, New York, 1971. **CLOWARD**, Richard A.; **PIVEN**, Frances Fox. *Poor people's movements: why they succeed, how they fail*. Publicado originalmente por Pantheon Books, New York, 1977. **O'CONNOR**, James. *The fiscal crisis of the state*. Publicado originalmente por St. Martin's Press, New York, 1973.

teorias como pontos-base a partir da qual deveriam ser adaptadas à situação política italiana. Ainda segundo Lotringer e Marazzi (1980, p. 12),

Jean Baudrillard agora quer que visualizemos esta mudança abrupta [a de uma possível virada para uma “sociedade pós-política”] como “o fim da política”. Invocar o fim da política a partir das alturas conceituais é uma coisa. Muito diferente é falar de dentro das profundezas da prisão. Diferentemente dos franceses, os italianos não têm um respeito quase religioso pela propriedade dos conceitos e pela sistematicidade da teoria. [...] Na Itália, as teorias francesas, como as de Foucault, Deleuze, Guattari, bem como as de Baudrillard, são imediatamente traduzidas para o idioma do movimento [italiano], isto é, para a luta concreta.

Para Tronti, que vinha trabalhando sobre a noção “*inside and against*” e, posteriormente, sobre a “estratégia da recusa” desde a fundação da revista *Classe Operaia* (1964), além da análise das questões envolvendo a luta de classes, outro ponto fundamental para o pensamento da Nova Esquerda deveria ser a crítica da ideologia. Foram estas as principais premissas que levaram à fundação da revista *Contropiano: materiali marxisti*, em 1968, estabelecida em Florença, por Alberto Asor Rosa, Mario Tronti, Antonio Negri, Massimo Cacciari e outros.

Contropiano assumiu as implicações violentas e estimulantes do movimento então em curso, verdadeiramente único desde os dias de liberação e resistência contra o Fascismo; e, daquele momento em diante, e durante os quatro anos de sua existência (até 1971, quando foi voluntariamente suprimida por seus membros fundadores), [a revista] insistiu em duas fundamentais linhas de pesquisa: de um lado, a análise das questões relacionadas à luta de classes, tanto em um nível histórico-teórico quanto contemporâneo-militante (que nós então chamávamos ‘ciência operária’) e, de outro, a análise das superestruturas ideológicas e culturais da sociedade de massa capitalista (que, em termos marxistas, nós chamávamos ‘crítica da ideologia’). (ASOR ROSA, 1995, p. 29)

Um texto que se tornou referência, nesse sentido, foi o de Manfredo Tafuri, *Per una critica dell’ideologia architettonica* (“Por uma crítica da ideologia arquitetônica”), publicado em 1969, por ocasião da primeira edição da revista. No entanto, conforme observado por Felicity Scott (2007, p. 141), a relação de Tafuri com as personalidades da Nova Esquerda italiana, “de Tronti e Negri a [Raniero] Panzieri e Asor Rosa, era

conflituosa e complexa”. E, em entrevista a Luisa Passerini (2000 ¹¹ apud SCOTT, 2007, p. 307, nota 59), o próprio Tafuri reforça que era Tronti quem de fato “havia cunhado a expressão ‘*critica dell’ideologia*’, que avançava sobre a idéia de que seria possível se fazer política teórica, que, na prática, convertia-se em crítica da ideologia”.

Em *Per una critica...* ¹², Tafuri esboça, em linhas gerais, uma crítica da ideologia através de uma rigorosa asserção marxista, buscando uma recapitulação das elaborações mais avançadas da cultura arquitetônica desde o contexto da Ilustração até aquele momento – final da década de 1960 – no âmbito europeu. Longe de traçar apenas um panorama histórico, Tafuri aborda especificamente o embate entre ideologia burguesa e disciplina arquitetônica, na tentativa de compreender a crise na qual se encontra esta última pelo menos desde os anos trinta ¹³.

Considerando a trajetória da ideologia burguesa como um ciclo unitário que tem suas origens na cultura da Ilustração, Tafuri (1972b, p. 28-31) aponta que seria possível, já através da análise da cultura setecentista, delinear quais viriam a ser “as *duas vias* da arte e da arquitetura modernas”, a saber, aquelas representadas pelo embate entre objeto arquitetônico excepcional e cidade, unidade e diversidade, racional e irracional; em suma, “a desarticulação da forma e a antiorganicidade das estruturas”, presente no próprio processo de constituição da cidade como “espaço institucional da sociedade burguesa moderna”.

Essa dialética persiste nas incessantes contradições entre tipo industrial e qualidade artesanal, na “tensão entre a obrigatória mercantilização do objeto e as tentativas subjetivas de recuperar – de forma fictícia – sua autenticidade” (TAFURI, 1972b, p. 38-39). Para superar tal tensão e integrar-se completamente nos mecanismos objetivos de acumulação da metrópole, é necessária a constante exposição ao *shock* do “tipo

¹¹ **PASSERINI**, Luisa. History as project: an interview with Manfredo Tafuri (1992). *ANY*, n. 25/26, p. 10-70, 2000.

¹² Utilizamos o texto republicado como: **TAFURI**, Manfredo. Para uma crítica de la ideología arquitectónica. In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972b, p. 13-78.

¹³ “A crise da arquitetura moderna inicia-se no preciso momento em que seu destinatário natural – o grande capital industrial – torna sua a ideologia de fundo, deixando de lado a superestrutura. A partir deste momento, a ideologia arquitetônica esgota o seu próprio papel. Sua obstinação em ver realizadas suas próprias hipóteses convertem-se em estímulo para superar realidades atrasadas ou ainda, em fastidioso estorvo. Com esta chave pode-se interpretar as involuções e a angustiosa luta consigo mesmo do movimento moderno, desde 1935 até hoje”. (**TAFURI**, 1972b, p. 70)

metropolitano”, este último tornado “*blasé*”, sobre o qual escreve o sociólogo alemão Georg Simmel ¹⁴. O público da cidade moderna “usa a cidade sendo usado por ela, sem o saber”; esta é entendida como sendo “estruturada objetivamente como máquina funcional para extrair mais-valia social”, reproduzindo, “em seus próprios mecanismos de condicionamento, a realidade dos modos de produção industrial” (TAFURI, 1972b, p. 38-39).

As elaborações das vanguardas históricas, nesse sentido, representariam o ponto mais estreito do contato entre ideologia e desenvolvimento capitalista. Uma vez superada, porém, aquela – como “ideologia do Plano” – é descartada, passando a desenvolver uma atividade regressiva em relação aos reais processos de acumulação. A escola de *design* alemã “Bauhaus”, apontada por Tafuri (1972b, p. 48-53) como “câmara de decantação das vanguardas”, formula os seus próprios modelos tipológicos como soluções racionais abstratas; a “arquitetura da *Grossstadt*” do professor Ludwig Hilberseimer é estudada minuciosamente como “elaboração conceitual de laboratório”, de uma cidade “sem qualidades”, destino final da contínua cadeia de produção capitalista.

Per uma critica... seguia a crítica da ideologia proposta por Tronti, mas, ao mesmo tempo, expressava uma posição particular de Tafuri perante os conceitos “*inside and against*” – que viriam a adquirir uma dimensão peculiar nas elaborações dos arquitetos florentinos “radicais” após o lançamento de *Contropiano*. Tafuri concordava que a crítica deveria “*atuar desde dentro* dos ciclos de produção” (grifo nosso), “*tornando-se operativa*”, e servir “de estímulo para colocar o Plano em níveis cada vez mais avançados”. Mas observava também que, a ideologia do projeto era “tão essencial para a integração do capitalismo moderno” quanto “a ilusão de poder se opor ao mesmo projeto com os instrumentos de um projetar *outro* ou de um ‘antiprojetar’ radical”, o que Tafuri considerava algo como “debater-se dentro de cápsulas sem saída”. (TAFURI, 1972b, p. 74-78).

Esse “‘antiprojetar’ radical”, no entanto, era algo que já se encontrava em curso naquele momento – adquirindo uma dimensão singular em Florença. Como uma

¹⁴ “A metrópole e a vida mental”. Consultado em: **SIMMEL**, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 11-25. Publicado originalmente em 1902.

espécie de última cartada, os jovens florentinos vão apostar todas as fichas nas possibilidades que ainda lhes restam com o intuito de se constituir uma dimensão autocrítica da arquitetura, utilizando-se do próprio projeto arquitetônico: um “discurso através de imagens”¹⁵. Para Archizoom e Superstudio, era necessário rejeitar a arquitetura em sua acepção tradicional, partindo-se do pressuposto de que esta, como profissão, parecia demasiadamente comprometida para ser recuperada. Assim, explorar as suas contradições no próprio plano da representação, âmbito no qual seria possível demonstrar a expansão de suas estruturas *ad absurdum*, se constituiu como tarefa primordial para os dois grupos.

Monumento Continuo

Monumento Continuo, de Superstudio, foi publicado em março de 1971 nas páginas da revista milanese *Casabella*, no formato de *storyboard* para um filme, conforme já havia sido anunciado em *Discorsi per immagini* (“discurso através de imagens”), artigo da também milanese *Domus*, edição de dezembro de 1969. Uma breve introdução intitulada *Deserti naturali e artificiali* (“Desertos naturais e artificiais”), assinada pelo professor da Faculdade de Arquitetura de Florença Giovanni Klaus Koenig, acompanhava os desenhos.

O *storyboard* era composto de 80 quadros, com um pequeno texto explicativo, em italiano e em inglês, logo abaixo de cada um; seu escopo geral era a fábula do “nascimento” do *Monumento Continuo*, a partir da história dos monumentos e a sua relação com a razão e com a história.

¹⁵ Cf. **SUPERSTUDIO**. *Discorsi per immagini*. *Domus*. Milano, n. 481, p. 44-45, dez. 1969a; **ARCHIZOOM**. *Discorsi per immagini*. *Domus*. Milano, n. 481, p. 46-48, dez. 1969b.

Figura 12 – Superstudio: *Monumento continuo*, 1969-72. *Storyboard* (quadros 1 a 20). **Fonte:** SUPERSTUDIO, 1971, p. 19.

Figura 13 – Superstudio: *Monumento continuo*, 1969-72. Storyboard (quadros 21 a 40). Fonte: SUPERSTUDIO, 1971, p. 20.

Figura 14 – Superstudio: *Monumento continuo*, 1969-72. *Storyboard* (quadros 41 a 60). **Fonte:** SUPERSTUDIO, 1971, p. 21.

Figura 15 – Superstudio: *Monumento continuo*, 1969-72. *Storyboard* (quadros 61 a 80). Fonte: SUPERSTUDIO, 1971, p. 22.

Nos primeiros quadros (1 a 8), comparecem alusões aos sólidos elementares de Kepler, diagramas de proporção de Da Vinci, Corbusier, comentários sobre a mandala e astrologia. Nos quadros seguintes (9 a 16), desenhos de monumentos como a Stonehenge, as pirâmides, a Kaaba, culminando com a *Vertical Assembly Building* ¹⁶; a seguir, monumentos lineares, como pontes, aquedutos, a Muralha da China, que culminam com a autoestrada moderna. Logo após, o nascimento do “cubo”, “uma história de desertos naturais e artificiais” – acompanhado de referências bíblicas (17 a 20).

A sequência dos quadros 21 a 24 acompanha o seguinte texto:

E então surge a geometria e o primeiro personagem de nossa parábola. O cubo é o primeiro e último ato na história das ideias arquitetônicas, como intersecção das relações tecnologia/sacralidade/utilitarismo entre homem máquina estruturas racionais e história. A arquitetura é um objeto cerrado e imóvel que se refere apenas a si mesmo e ao uso da razão. (SUPERSTUDIO, 1971, p. 20)

Em seguida, uma série de operações geométricas, como que representando a difusão do cubo feito “razão” por todos os lugares (quadros 25 a 28). Logo depois, uma “viagem aos reinos da razão” (29 a 32), com a aparição de monumentos, objetos remetendo ao mobiliário e ao arco-íris dos colegas de Archizoom, pórticos treliçados, e a chegada ao “templo da Razão Pura”, com o anúncio: “sob a perspectiva histórica, a razão tudo domina”.

Nos quadros 33 a 40, com o subtítulo “como iluminar o deserto”, constam os “monumentos da ciência e da técnica”: o Palácio de Cristal (Paxton), o *Plan Voisin* (Corbusier), o Cenotáfio de Newton (Boulée). Na sequência de 41 a 56, as “aparições” simbólicas: “1: a porta; 2: o corredor; 3: a pedra; 4: os muros”. E, por fim, o surgimento do “Monumento Contínuo”: “uma arquitetura única, capaz de dar forma à terra (medindo-a, como os paralelos e meridianos), uma arquitetura reconhecível” (57 a 80).

Com a parábola do Monumento Contínuo, o foco de Superstudio sobre a estrutura finita canônica, unitária e centrípeta, sólido puro e contido, desloca-se para o

¹⁶ Plataforma de lançamento de foguetes construída em 1966, em Cabo Cañaveral, na Flórida (Estados Unidos).

monumento linear, capaz de estender-se indefinidamente sobre o globo como um modelo total de urbanização. “Pode-se cruzar desertos, cobrir cânions, juntar-se aos lagos alpinos, ou, ainda, geometrizar colinas e rios com novos horizontes. Ou outras operações sobre a terra, montanhas e mares, sempre como exemplos de operações racionais organizadas” (SUPERSTUDIO, 1971, p. 22).

Assim, o Monumento Contínuo poderia ainda estender-se sobre os jardins clássicos de Madri, Taj Mahal, ocupar o lugar da Kaaba sagrada; facear as autoestradas, a cidade de Florença, cruzar o rio Hudson em Nova York e estender-se sobre Manhattan: “E da baía vemos New New York [‘nova Nova York’] ordenada pelo monumento contínuo como um grande plano de gelo, nuvens e céu...” (SUPERSTUDIO, 1971, p. 22).

O caráter narrativo da “parábola” do Monumento Contínuo, publicada através do *storyboard* – e que posteriormente ganharia o formato de filme ¹⁷ –, revela a vontade do grupo de transitar entre diferentes esferas disciplinares, que não apenas a da arquitetura – embora esta continue mantendo-se como horizonte crítico pelo grupo. Outras elaborações, como *Journey into the realms of reason* (“Viagem aos reinos da razão”, 1967-68), *Histograms* (“Histogramas”, 1968-69), *Hidden architecture* (“Arquitetura oculta”, 1969-70), ou *Twelve ideal cities* (“Doze cidades ideais”, 1970-71) – esta última um dos mais emblemáticos ataques de Superstudio dirigidos à sociedade –, também mantinham um diálogo aberto com pautas advindas da arte conceitual, do design, do universo literário e do cinema. Após o desenvolvimento do Monumento Contínuo, o grupo viria ainda a realizar outros filmes, como *Interplanetary architecture* (“Arquitetura interplanetária”, que na verdade foi o primeiro a adquirir o formato final de material audiovisual) e *Life, supersurface* e *Ceremony*, os dois únicos filmados de uma série prevista para compor cinco filmes, intitulada *Five fundamental acts: life, education, ceremony, love and death* (“Cinco atos fundamentais: vida, educação, cerimônia, amor e morte”).

O posicionamento mantido por Superstudio acerca da condição na qual se encontra a disciplina arquitetônica naquele momento é complexo e cheio de nuances: Lang e Menking (2003, p. 21) apontam que “o primeiro dilema para se entender Superstudio é o de como reconciliar sua postura quase esquizofrênica, que oscilava entre a teoria e

¹⁷ Exibido durante a exposição *Italy: the new domestic landscape*, realizada no *Museum of Modern Art* (MoMA, Museu de Arte Moderna), Nova York, 1972. Não restaurado.

as aplicações práticas da arquitetura”. Nesse sentido, talvez seja necessário ter em conta a dualidade que subjazia as suas propostas, e que estava relacionada à própria ironia com que o grupo refutava todos os preceitos que considerava “institucionalizados”. Ou seja: ao mesmo tempo em que buscavam inserir-se no debate crítico sobre a cidade, sua “arquitetura” *não pressupunha cidades*; ao mesmo tempo em que advogava uma recusa em aceitar o papel disciplinar da arquitetura, parte da sua atenção estava voltada para operações de manipulação dos *objetos* e suas relações formais; ao mesmo tempo em que se mantinha alheio à discussão sobre a *história*, esta não estava – como acontecia, por exemplo, na *No-Stop City* de Archizoom – totalmente ausente em seus projetos, mas comparecia como uma espécie de entidade sobrenatural, fantasmagórica.

Esse alheamento em relação à história era algo comum aos grupos que posteriormente seriam abrigados sob o rótulo da “*architettura radicale*”. O resgate da dimensão histórica da cidade, fosse na chave proposta por Ernesto Nathan Rogers, Giulio Carlo Argan ou Aldo Rossi, ou a arquitetura do *Neoliberty*, a partir da leitura de Paolo Portoghesi, ou, ainda, a “arquitetura orgânica” defendida por Bruno Zevi, eram temas considerados obsoletos pelos jovens florentinos (NAVONE; ORLANDONI, 1974, p. 19). No caso de Superstudio, qualquer teoria que se propusesse a elaborar um modelo de cidade futura, e a incidir sobre a cidade e sobre a estrutura social existente sem antes criticar radicalmente o presente era considerada “reacionária”. A esse respeito, Cristiano Toraldo di Francia (2003, p. 65-66), que havia fundado o grupo junto com Adolfo Natalini, relembra:

Nós não tínhamos nenhuma pretensão de constituir uma fórmula de consolação ou identidade final, como faziam naquela época os colegas da “Tendenza”¹⁸, com cujas teorias nós aparentemente concordávamos, mas que seguiram à frente apenas para, no final, constatar o forte projeto de restauração por trás da fachada neorracionalista. A teoria de Rossi sobre uma lógica supra-histórica da arquitetura era saudada como um claro meio de escapar do obscuro túnel da crise de identidade do Estilo Internacional. A arquitetura de Superstudio representava, pelo contrário e além de qualquer teoria arquitetônica definida, um processo contínuo de crítica sobre a estrutura da sociedade, negando o uso institucional da disciplina pelos reformistas neocapitalistas. Estes últimos descreviam a arquitetura como uma alegoria da sociedade; a cidade tornou-se a

¹⁸ “*La Tendenza*”, movimento neorracionalista italiano, que tinha Aldo Rossi como sua figura mais destacada.

configuração formal da sociedade antes de poder ser considerada uma estrutura útil. Foi esta a limitação que empurrou a arquitetura para mais uma simples renovação linguística. E era também a mesma de alguns dos grupos de “vanguarda” (Archigram, Metabolism), a partir do momento em que aceitaram a tautologia de que a arquitetura de uma civilização tecnológica deveria ser tecnológica, ou, orgânica, caso advinda de um modelo orgânico de sociedade.¹⁹

A despeito do caráter extemporâneo desta afirmação, ela revela bem o clima do debate político em curso no momento de formação de Superstudio. Embora as imagens de seus projetos, tais como as do Monumento Contínuo, pudessem pressupor o estabelecimento de uma série de relações com investigações sendo conduzidas em outros âmbitos da arquitetura naquele momento, o grupo deixava claro sua orientação politizada e contestatória, buscada através da projeção de uma arquitetura que pudesse ser reduzida praticamente ao seu “grau zero”, sugerindo um tipo de *tabula rasa*, “morte” da arquitetura, como se pode apreender a partir da citação de Kazimir Malevich (apud SUPERSTUDIO, 1971, p. 21), no quadro 41 do *storyboard*:

Tudo o que temos amado se perdeu, estamos agora no deserto. Diante de nós não há nada além de um quadrado, preto sobre fundo branco.

Assim, a malha de aparência neutra e ortogonal – “marca registrada” do grupo – comparece em praticamente todas as suas elaborações – ao menos as posteriores a *Journey into the realms of reason* (1967-68). A partir da mesma seria possível configurar todos os tipos de objeto (de design) e de espaço (arquitetônico): cadeiras, mesas, residências, monumentos, cidades inteiras.

Durante aqueles anos, ficou claro que continuar desenhando mobiliário, objetos e outros tipos de decoração doméstica não seria a solução para os problemas de viver em casas e nem para os problemas da própria vida e, menos ainda, para salvar a alma de qualquer um... Também ficou claro que nenhum tipo de embelezamento ou cosmético eram suficientes para remediar os estragos do tempo, os erros humanos e as bestialidades da arquitetura... Assim, o problema era o de se tornar cada vez mais isolado destas atividades de design, talvez adotando a teoria do mínimo esforço em um processo redutivo geral. Nós preparamos um catálogo de diagramas tridimensionais não-contínuos,

¹⁹ Cristiano Toraldo di Francia, entrevista, janeiro de 2003.

um catálogo de histogramas arquitetônicos com referência a uma malha intercambiável [...] muitos objetos têm sido então gerados sem esforço: mobiliário, ambientes, arquitetura... [...] os histogramas também eram chamados “*as tumbas dos arquitetos*”.²⁰ (SUPERSTUDIO apud LANG; MENKING, 2003, p. 114)

Se tentarmos imaginar o mundo vislumbrado por Superstudio, este seria, nas palavras de Kenneth Frampton (1997, p. 351), algo próximo de “uma utopia silenciosa, antifuturista e tecnologicamente otimista”, considerado, no entanto, a partir da eliminação da cidade real e “da acumulação das estruturas formais de poder, da cidade como hierarquia e modelo social – na busca de um novo e livre estado igualitário”²¹ (NATALINI, 1971 apud LANG; MENKING, 2003, p. 23). Neste ponto, o grupo não só compartilhava com os modernos o repúdio pela tradição, mas também a ambição da emancipação humana através da abolição do labor físico. Assim, os habitantes do Monumento Contínuo seriam livres para assumir “a poesia e o irracional como método, buscando institucionalizar a evasão contínua do cotidiano carregado dos equívocos do racionalismo e da funcionalidade”²² (SUPERSTUDIO apud LANG; MENKING, 2003, p. 116-117), para desfazer-se de todos os seus objetos de valor e exercitar suas capacidades lúdicas.

²⁰ Texto de *Histograms*, s/d.

²¹ **NATALINI**, Adolfo. *Superstudio*. Palestra na Architectural Association (AA School of Architecture), London, 03 mar. 1971.

²² Texto de *Evasion design and invention design* (“Design de evasão e design de invenção”), s/d.

Figura 16 – Superstudio: *Histograms*, 1968-69. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 107.

Figura 17 – Superstudio: *Histograms*, 1968-69. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 109.

Já para William Curtis (1986, p. 348), o Monumento Contínuo “recordava os edifícios clássicos e nus do período fascista”, pretendendo ser “uma crítica do atropelado mundo do materialismo moderno”. Se, por um lado, a escala monumental e gigantesca do projeto aludia a um tipo de arquitetura totalitária, o que estava sugerido por Superstudio nas entrelinhas do projeto era a possibilidade de uma vida livre dos sistemas opressores e do mundo dos objetos de consumo. Em suas perspectivas é possível visualizar o caráter libertário que transparece nos personagens que habitam a estrutura; até que ponto, no entanto, a ironia pode encobrir um tipo de sadismo é, a nosso ver, um dos grandes trunfos do grupo, e que impede que a leitura de seus projetos possa ser esgotada seguindo-se qualquer tipo de eixo interpretativo único.

Figura 18 – Superstudio: mesa, série “Misura M”, produzida por Misura. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 115.

Figura 19 – Superstudio: *A journey from A to B* (“Trajetória de A para B”). Montagem, imagem do filme *Life, Supersurface* (“Vida, supersuperfície”), exibido na exposição *Italy: the new domestic landscape*, MoMA, 1972. **Fonte:** AMBASZ, 1972, p. 247.

Assim, sem abandonar tal paradoxo, as imagens concebidas por Superstudio revelavam à primeira vista uma singeleza que parecia fazer com que seus objetos “metafísicos” flutuassem no espaço como se estivessem prestes a desvanecer-se. De fato, isso era apropriado para uma arquitetura que se queria autodestrutiva. E esse processo de extinção poderia ganhar inclusive um caráter de *happening*, como o projeto de uma barragem de espelhos autoextinguível para as cataratas do Niágara ou a *Hidden architecture* (“arquitetura oculta”), registrada em fotografias pelo grupo em 1969-70.

Para as cataratas do Niágara, eram previstos a contenção temporária de suas águas e a construção de uma estrutura metálica delgada, vedada com espelhos. Após o retorno da vazão normal do rio, este inundaria a estrutura “em 33 minutos e 94 centésimos de segundo”, sendo que “somente nesta fração de tempo (extremamente curta em comparação com os 20000 anos da existência do rio) a água estaria próxima das nuvens geometricamente refletidas” ²³ (SUPERSTUDIO apud LANG; MENKING, 2003, p. 84). A estrutura deveria ser calculada para resistir sob a água por alguns anos, mesmo após o rompimento da superfície de espelhos. “Multidões irão até lá, esperando estar presentes justamente no momento deste espetáculo tremendo”.

Em *Hidden architecture*, o grupo busca explorar a “redundância semântica” do processo de comunicação do próprio projeto arquitetônico: “nós propomos a ARQUITETURA OCULTA como arquitetura conceitual: arquitetura que é apenas uma imagem de si mesmo e de nosso silêncio instrumentalizável” ²⁴ (SUPERSTUDIO apud LANG; MENKING, 2003, p. 149). Segue a descrição do *happening*:

Produzimos um projeto arquitetônico que permanecerá oculto em capas hermeticamente lacradas. Para sempre. Deste projeto, imprimimos três cópias, dobradas em tamanho A4. Os desenhos originais foram queimados, e as cópias, seladas e colocadas em uma caixa de zinco medindo 250x350x75mm e com 1,5mm de espessura, que foi soldada, limpa e escovada. Um advogado presente neste evento produziu e autorizou um relato de testemunha.

²³ Texto de *Reflected architecture* (“Arquitetura refletida”), s/d.

²⁴ Texto de *Hidden architecture* (“Arquitetura oculta”), 1970.

Figura 20 – Superstudio: projeto para as cataratas do Niágara. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 84.

Todas essas elaborações sugerem nexos que poderiam ser estabelecidos paralelamente com outras aspirações daquele momento. E isso já era algo apontado, por exemplo, por Giovanni Klaus Koenig, professor da Faculdade de Arquitetura de Florença e que assina o texto introdutório de Monumento Contínuo em *Casabella*. Para Koenig (1971, p. 18), porém, esse juízo poderia tomar diversas acepções, dependendo da chave de leitura adotada. O autor refere-se ao famoso artigo *Notes on conceptual architecture: towards a definition* (“Notas sobre arquitetura conceitual: por uma definição”), do arquiteto norteamericano Peter Eisenman, já previsto para ser publicado na edição seguinte da revista milanese. Na opinião de Koenig, a arquitetura “conceitual” de Superstudio estaria menos relacionada às formulações de Eisenman do que, por exemplo, às fantasias expressionistas alemãs do primeiro pós-guerra, e faz ressalvas:

Em 1919, Bruno Taut [...] publicou, antes ainda da nota “Arquitetura alpina”, um pequeno livro com o título “Der Welt Baumeister” (O construtor do mundo), composto por uma sequência de 28 desenhos, cada um acompanhado de uma breve legenda. [...] Taut, em seguida, minimizou suas fantasias, como se aquela arquitetura fosse algo temporário e decorrente da falta de trabalho, e não uma verdadeira e própria atividade criativa. [...] Poderá parecer estranho que este modo de pensar a arquitetura reapareça hoje, em um mundo aparentemente hiperconsumista onde o trabalho não falta, contradizendo, assim, as razões de Taut. [...] esta necessidade de colocar sobre o papel os próprios sonhos proibidos e impossíveis é um sintoma claro e preocupante da condição alienante do arquiteto hoje. Em outras palavras, a miséria e inação da caótica Berlim de 1919-1920

causavam as mesmas reações provocadas hoje em nosso bem-estar frenético. O arquiteto sente-se igualmente marginalizado e privado de um real poder de decisão, de modo que a angústia de Gropius e Taut equivaleria à angústia que nos assombra hoje: os dois extremos chegam a se tocar.

Figura 21 – Superstudio: *Hidden architecture* (“Arquitetura oculta”), 1969-70. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 149.

Figura 22 – Superstudio: *Hidden architecture* (“Arquitetura oculta”), 1969-70. Registro fotográfico. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 148.

Segundo observou recentemente Andrea Branzi (2005, p. 182), membro de Archizoom, esta condição, na qual se encontrava a profissão arquitetônica na Itália dos anos sessenta, era um reflexo da crise “da relação entre a cidade e a arquitetura, e entre a arquitetura e os objetos”, impulsionada por um processo cada vez mais afirmativo de

especialização disciplinar e de fragmentação da atividade profissional. Além disso, a crescente demanda por projetos privados em detrimento das encomendas públicas resultava em uma redução drástica não só do espaço de atuação do arquiteto como ideólogo, mas do próprio reconhecimento da arquitetura como atividade voltada para o domínio do social.²⁵

Ao projetar a sua crítica através das *imagens* que concebeu, Superstudio propôs um mundo alternativo no qual a unidade das intenções humanas estaria registrada na forma final de *monumento*, erigido não em homenagem aos grandes fatos históricos, e sim à conquista da emancipação individual pelo homem, obtida através da aceleração do desenvolvimento tecnológico e da história. Ainda conforme observa Branzi (2005, p. 182), o que a linha de investigação de Superstudio pressupunha era uma “arquitetura sem cidades (*Continous Monument*)”; diferentemente, o interesse de Archizoom estava em conceber uma “cidade sem arquitetura (*No-Stop City*)”. Era essa, basicamente, a diferença entre as estratégias “*inside and against*” assumidas pelos dois grupos.

No-Stop City

“*No-Stop City, Residential Parkings, Climatic Universal System*” (“No-Stop City, Estacionamentos Residenciais, Sistema Climático Universal”) ²⁶, projeto de Archizoom, foi publicado na edição de março de 1971 da revista milanese *Domus*, trazendo um arsenal de imagens: montagens fotográficas à maneira de perspectivas aéreas; fotos de

²⁵ “No limiar de 1968, os aborrecimentos e incertezas sobre o trabalho intelectual depararam-se com pesados dados sobre a própria estrutura da profissão. Uma pesquisa referente à escola de arquitetura do Politécnico de Milão cobrindo os anos de 1963-69 revelava que apenas 36 por cento dos graduados naquela instituição estavam de fato exercendo a profissão; 57,5 por cento mantinham [outros tipos de] trabalhos assalariados, e 6,5 por cento estavam ou desempregados ou empregados fora da área. E ainda, deve-se considerar que no início dos anos sessenta aproximadamente 60 por cento dos arquitetos graduados mantinham-se lecionando em escolas primárias e secundárias, ao passo em que a estimativa geral de desemprego juvenil em 1968 chegava a aproximadamente 600.000, o que equivalia a 10 por cento da força total de trabalho” (TAFURI, 1989, p. 97). Tafuri lembra ainda a redução do número de encomendas públicas, em relação às privadas, feitas aos arquitetos naquele período: 25 por cento em 1951; 6 por cento em 1968; e, finalmente, 2 por cento em 1973. (TAFURI, 1989, p. 98)

²⁶ Se tomarmos a tradução – feita pelo próprio grupo – de “*No-Stop Theatre*” como *Struttura teatrale continua* (na mesma edição de *Domus*), então “*No-Stop City*” poderia ser traduzida para o português como “Cidade contínua”. Para o presente texto, optamos por utilizar o nome em inglês.

instalações que simulavam os ambientes internos da estrutura; corte esquemático; e, principalmente, muitas plantas.

As perspectivas aéreas mostravam sobreposições de objetos homogêneos sobre os tecidos de cidades existentes. Seu tom “enigmático” parecia sugerir que estes pudessem ter surgido sobre as cidades da noite para o dia; sua homogeneidade era consequência da “taylorização” extrema de seu próprio processo de produção, gerando um tipo de geometria nula, “sem qualidades”; a escala colossal aludia ao modelo de urbanização total que se buscava, e que poderia ser estendido indefinidamente em todas as direções, de forma “no-stop”. Sobre sua superfície constavam, por vezes, desenhos que sugeriam formas “orgânicas”, possibilitadas pela adoção de uma malha estrutural rigorosamente “cartesiana”.

No corte apresentado estavam definidos esquematicamente os usos dos espaços, de forma bastante simples: ao nível do solo (pavimento térreo), tráfego de pessoas e veículos leves; no nível imediatamente inferior, transporte de mercadorias (veículos pesados); logo abaixo, autoestrada com tráfego de veículos rápidos e, abaixo de tudo, trilhos de metrô. No corpo maciço que se eleva sobre o terreno, dezenas de pavimentos empilhados de forma homogênea: os inferiores são destinados aos serviços, e os superiores à habitação. Na cobertura, um terraço aberto sob o céu, onde fica o *piano naturale* (“plano natural”), espécie de “teto-jardim”, no qual se desenvolvem estruturas de formas e tamanhos variados com maior liberdade.

Figura 23a e Figura 23b – Archizoom: *Discorsi per immagini* (“Discurso através de imagens”), 1969. Montagens: *Belvedere* (esq.) e *Roof garden* (dir.). **Fonte:** ARCHIZOOM, 1969b, p. 47.

Figura 24a e Figura 24b – Archizoom: *Discorsi per immagini* (“Discurso através de imagens”), 1969. Montagens: *Demolição em Bologna* (esq.) e *Bairros paralelos para Berlim* (dir.). **Fonte:** ARCHIZOOM, 1969b, p. 47.

Já as perspectivas dos espaços internos são, na verdade, fotografias de instalações repletas de signos do consumo doméstico: aparelhos e utilidades com cores berrantes e *design* “futurista”, embalagens descartáveis, motocicleta, barraca de *camping*; além de objetos de caráter irônico e surreal, como bonecos de pessoas – seres artificiais prontos para a vida “sem qualidades” – e réplicas de patos. Em uma última imagem – *No-Stop Theatre* (“*Struttura teatrale continua*”) –, aparece uma ambientação cênica, com uma espécie de palco com brinquedos no qual se encontra a imagem de uma bailarina. Tudo isso refletido em todas as paredes, totalmente revestidas por espelhos que permitem criar a ilusão da multiplicação daqueles espaços ao infinito, de forma *no-stop*.

Figura 25 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1970, p. 47-51.

Figura 26 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1970, p. 47-51.

Figura 27 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. Diagramas homogêneos de habitação. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1970, p. 47-51.

Figura 28 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. Corte. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1971, p. 55.

Figura 29 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. *Struttura teatrale continua (No-stop theatre)*. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1971, p. 52.

Figura 30 – Archizoom: No-Stop City, 1969-72. “Paisagem interna”. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1971, p. 51.

Figura 31 – Archizoom: No-Stop City, 1969-72. “Paisagem interna”. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1971, p. 51.

Figura 32 – Archizoom: No-Stop City, 1969-72. “Paisagem interna”. **Fonte:** ARCHIZOOM, 1971, p. 51.

Figura 33 – Archizoom: *No-Stop City*, 1969-72. Estudos datilografados. **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 171.

No-Stop City, como “projeto”, condensava dois aspectos que caracterizavam o trabalho de Archizoom desde a formação do grupo, em 1966: a *ironia* com a qual abordava a situação vigente do design italiano, fadado a ser diretamente apropriado pelo mercado como novo campo de ampliação do fenômeno consumista; e a estratégia “*inside and against*”, aplicada no seu grau máximo, visando ilustrar as reais condições de expansão das estruturas do capital sobre o território.

Assim, o que se evidencia é uma linha de reflexão profissional, provida de altas doses de sarcasmo, levada a cabo pelo grupo desde as exposições *Superarchitettura*, de 1966-67, e que parece culminar em *No-Stop City*, através de uma ironia silenciosa sobre a condição na qual se encontram o design e a arquitetura. As nuances “pop-ecléticas” das *Dream Beds* (“leitos oníricos”), por exemplo, projetadas por Archizoom em 1967, reaparecem nas ambientações internas de *No-Stop City*, agora podendo ser multiplicadas indefinidamente.

Como projeto, As *Dream Beds* surgiram a partir de uma encomenda do designer Ettore Sottsass Jr. para serem publicadas na revista *Domus* de outubro de 1967, sendo elas

mesmas a continuação de um trabalho iniciado anteriormente por Sottsass, para a companhia de design Poltronova (da qual Sottsass era “consultor artístico” desde 1958). Eram, na verdade, apresentadas na forma de protótipos de escala reduzida (maquetes); faziam parte da série intitulada “*Rosa Imperiale*”, sendo produzidos quatro modelos por Archizoom: *Rosa d’Arabia*, *Presagio di Rose*, *Naufragio di Rose* e *Elettro Rosa*. Eram maquetes de pequenos ambientes, como dormitórios, cada um com seus respectivos leito e acessórios: papéis de parede, armários, poltronas, luminárias, almofadas, escada, etc. Todos os revestimentos, peles de animais e pedras nobres deveriam ser falsos, executados em algum material sintético ou laminado para recobrir as peças. A linguagem “Archizoom” ficava patente em todos os ambientes: luminária *Atlante*, desenhada pelo próprio grupo; colchões revestidos com falsa pele de onça e motivos que iam desde desenhos típicos de decalques de motocicletas ao semblante de Bob Dylan; o “relâmpago” e o “arco-íris”, signos característicos do grupo; aparência artificial e visual “pop-eclético” extravagante. A publicação do projeto na edição de outubro de 1967 em *Domus* vinha acompanhada do seguinte texto:

Para nós o problema é [...] o de preparar [ao homem] um sorvete que o faça passar a vontade de prová-lo por toda a vida. Ou um sorvete que, uma vez adquirido, torne-se maior do que o próprio homem, humilhando-o. Ou, ainda, que se torne um pedaço do mundo, engolindo-o e amedrontando-o... Em suma, um sorvete sem alternativas: ou você o toma ou ele te devora. [...] maçã-bomba, caramelo venenoso, mentiras cotidianas, informações falsas, coberturas, camas ou cavalos de Tróia, que se autodestroem, uma vez introduzidos nas residências. [...] Ao progresso científico, fruto da inteligência que tudo explica e da elegância que tudo salva (apagando os incêndios, preparando o futuro de forma sorridente), nós preferimos um horizonte de papel-cartão, irradiado pelo arco-íris. Como os falsos pacifistas, nós retiramos à noite nossa falsa barba e bigodes, premeditando a mais violenta traição. Acrescentamos: não confiem na maneira como vos cumprimentamos, nós não estamos onde nos procuram. E há, ainda, por todo lugar, esse perfume de rosa morta que não nos agrada muito... (SOTTASS JR., 1967, p. 41)

A ironia “oldenburguiana” dos “sorvetes” (ver Figura 36, adiante) dava bem a medida da artificialidade pretendida. O “Sistema Climático Universal” de *No-Stop City* possibilitaria a criação de ambientes completamente condicionados artificialmente, utilizando-se a mais alta tecnologia para tal – de forma similar ao que deveria ocorrer na *New Babylon* de Constant.

Figura 34a e Figura 34b – Archizoom: *Dream Beds* (“leitos oníricos”), 1967. *Rosa d’Arabia* (esq.); *Presagio di Rose* (dir.). **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 53-54.

Figura 35a e Figura 35b – Archizoom: *Dream Beds* (“leitos oníricos”), 1967. *Naufragio di Rose* (esq.); *Elettro Rosa* (dir.). **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 54-55.

Figura 36 - Claes Oldenburg: *Monumento colossal proposto para a Park Avenue, Nova York*. Esboço. Nova York, 1965. **Fonte:** CLAES OLDENBURG, 1995, p. 265.

Essa artificialidade era acentuada ainda pela rigorosa composição ortogonal das plantas: a *No-Stop City* de Archizoom revela a fusão de idéias apreendidas a partir da “cidade-máquina” de Ludwig Hilberseimer e do *Campo Marzio dell’antica Roma* de Giovanni Battista Piranesi. Gargiani (2007, p. 133) aponta que esse fenômeno da “homogeneidade indiferenciada” seria decorrente da “leitura apaixonada do ensaio *Per una critica dell’ideologia architettonica*”, de Manfredo Tafuri ²⁷.

Per una critica dell’ideologia architettonica é lido, anotado, resumido e discutido pelos membros de Archizoom, então engajados em uma reflexão sobre os temas da cidade, que está igualmente no centro do raciocínio de Tafuri sobre a crise do intelectual, das vanguardas e da arquitetura nos processos de desenvolvimento capitalista da época contemporânea. Se alguns meses antes do ensaio de Tafuri, Archizoom afirmava: “a arquitetura é”, a partir de então a concepção muda radicalmente: “a arquitetura não existe mais”. (GARGIANI, 2007, p. 133-134) ²⁸

²⁷ Texto referenciado anteriormente, página 162.

²⁸ Gargiani esboça o seu relato a partir de anotações documentadas em cadernos de notas dos Arquivos Corretti, de Gilberto Corretti (membro de Archizoom), Florença, nas quais se encontram anotados trechos do texto de Tafuri. *Per una critica...* também é citado no texto de Archizoom publicado na edição de julho/agosto de 1970 de *Casabella*, intitulado *Città, catena di montaggio del*

Embora posteriormente a apropriação de tais referências por Archizoom viesse a ser duramente criticada por Tafuri ²⁹ (ver adiante, página 202), os florentinos persistiram sobre a elaboração de uma crítica ideológica, ou um discurso, “através de imagens”, debruçando-se sobre questões-chave de *Per una critica*. A contraposição entre o *Campo Marzio* como “gigantesca máquina inútil” (TAFURI, 1972b, p. 25) e a *Grossstadt* de Hilberseimer como “máquina social”, “cidade-máquina” (TAFURI, 1972b, p. 51-53) é revelada na *No-Stop City* como o embate entre a unidade do sistema urbano total e a diversidade capaz de ser comportada pelo mesmo. A metrópole, como lugar de cadeia de montagem capitalista, lugar “sem qualidades”, revela a indiferença da própria natureza do fenômeno de produção e circulação de mercadorias; mas, ao nível doméstico, o que se apresenta é o “choque” contraditório entre os objetos de consumo cotidiano, completamente absorvido pela homogeneidade do todo.

Para Gargiani, ainda, há uma passagem rápida, mas contundente, de *Per una critica...* que poderia também ter tido um impacto sobre as reflexões do grupo. Tafuri (1972b, p. 53-54) afirma que Hilberseimer, ao reconhecer o papel atual do arquiteto como “*organizador do ciclo*” de produção da metrópole, renuncia a “considerar a arquitetura como instrumento de conhecimento”, sendo que “o ‘objeto’ não entra em crise, pois o mesmo já desapareceu de seu horizonte de considerações”. A partir desta constatação, Tafuri complementa ainda que “até Mies van der Rohe este tema permanecerá intocado”, pois “nos projetos para um arranha-céu em vidro e aço, no monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, no projeto de habitações de 1935 e, no fundo, também na casa Tugendhat”, Mies “explora as margens de recuperação que ainda se pode consentir à arquitetura”.

sociale: ideologia e teoria della metropoli (“Cidade, cadeia de montagem do social: ideologia e teoria da metrópole”). Cf. **ARCHIZOOM**, 1970.

²⁹ Ver adiante as referências críticas de Tafuri a Archizoom e Superstudio. Os comentários especificamente dirigidos a Archizoom podem ser encontrados em: **TAFURI**, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Presença, 1985 (publicado originalmente em 1973), p. 95-96; e **TAFURI**, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984 (publicado originalmente em 1980), p. 517.

Figura 37 - Giovanni Baptista Piranesi: *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1761-62. **Fonte:** TAFURI, 1985, p. 21.

Para Archizoom, a neutralidade e o processo de decomposição analítica adotados por Mies em seus projetos são os elementos adequados para a concepção da superfície homogênea de *No-Stop City*. Ainda em 1969, o grupo elabora o projeto de uma residência – “villa Woogs”, em Genebra –, claramente inspirada pela linguagem do mestre alemão: a residência, à maneira de um pavilhão, se utiliza da flexibilidade da planta livre, obtida pela transposição dos suportes metálicos que suspendem a cobertura; a modulação da caixilharia é rigidamente concebida seguindo-se uma geometria regular, com o vidro ocupando toda a fachada; e, inclusive as vistas

desenhadas a partir de um ponto de observação situado sobre uma cota inferior do terreno remetem às conhecidas fotografias da residência Tugendhat de Mies, amplamente difundidas pela historiografia. Não obstante, ainda há, na perspectiva da área de estar interna da residência, as “poltronas Mies” – assim batizadas pelo próprio grupo, que as concebeu, e que viriam a ser comercializadas pela empresa de design Poltronova.

Figura 38 - Ludwig Hilberseimer: *Grossstadtarchitektur*. Esquema de uma cidade de arranha-céus, via leste-oeste. **Fonte:** HILBERSEIMER, 1999, p. 19.

Figura 39 – Archizoom: projeto para a *Villa Woogs*, Genebra, 1969. Vistas. Poltronas Mies, na perspectiva interna (sala de estar). **Fonte:** GARGIANI, 2007, p. 136.

A leitura de Archizoom acerca da arquitetura de Mies era realizada a partir da própria concepção espacial do mestre: havia em comum uma ânsia pelo *beinahe nichts* (“quase nada”), sendo que a própria natureza dos desenhos da villa Woogs era a das arestas e planos: prevalecia o caráter geométrico e espacial sobre o especificamente construtivo e material.

O que interessava a Archizoom era imbuir o próprio projeto arquitetônico das condições abstratas do capital, desmistificando a concepção burguesa da cidade como “imagem” do progresso. “O problema, então”, argumentavam, não seria “mais o de imaginar uma metrópole mais humana ou organizada, mas sim o de compreender as leis objetivas responsáveis por conformar o fenômeno urbano-arquitetônico” (ARCHIZOOM, 1971, p. 50). Retomando a afirmação de Tafuri (1972b, p. 77) de que não seria possível haver “uma estética, uma arte ou uma arquitetura de classe, mas apenas uma crítica de classe à estética, à arte, à arquitetura e à cidade”, os membros de Archizoom advogavam a adoção de “uma linguagem gráfica específica à nossa disciplina”, a partir do momento em que não seria possível “existir uma teoria urbanística de classe, mas somente uma crítica de classe à teoria urbanística” ³⁰ (ARCHIZOOM, 1970, p. 44).

Nossa intenção, ao longo deste capítulo, foi a de expor dois “projetos” emblemáticos da chamada *architettura radicale* italiana. Entretanto, é necessário ter em conta que estes, como “projetos”, não visavam necessariamente propor modelos mais belos ou eficientes de cidade, ou seja, não estavam direcionados a um tipo de futuro redentor. Ao contrário, condenavam este último, a partir do próprio rumo que tomavam as condições do presente.

Ao se proporem como concepções críticas, tanto *Monumento Continuo*, de Superstudio, quanto *No-Stop City*, de Archizoom, parecem configurar a metáfora de um impasse, da qual o referente é a própria situação na qual a disciplina e a profissão arquitetônicas encontravam-se naquele momento. E o interessante é que tal crítica emerge com mais voracidade no momento mesmo em que esta parece se revelar cada vez mais ineficaz em incidir sobre as reais condições do presente.

³⁰ Andrea Branzi (2005, p. 78) lembra ainda que, por volta de 1964, circulava entre os estudantes da Faculdade de Arquitetura de Florença um panfleto com o texto *The housing question*, de autoria de Friedrich Engels, no qual este afirmava “não existir algo como uma ‘metrópole operária’ – mas somente ‘uma crítica operária’ da cidade existente”.

“Conquistas e problemas” e o papel da crítica

Neste capítulo, procuramos abordar dois projetos emblemáticos inseridos no embate italiano acerca da disciplina arquitetônica em fins dos anos sessenta. Trata-se de elaborações que, se por um lado, comportam uma forte componente crítica em relação à função social do arquiteto, por outro, colocam-se – conscientemente – em um plano especulativo muito além de qualquer possibilidade de aplicação efetiva com relação à situação real vigente. Conforme pretendemos concluir, essa é uma questão que diz respeito não só à disciplina arquitetônica como elaboração ideológica, mas também à própria função da atividade crítica intelectual.

Antes, no entanto, nos parece necessária uma breve e última incursão sobre a produção da arquitetura e do design italianos: a exposição *Italy: the new domestic landscape* (“Itália: a nova paisagem doméstica”), realizada no *Museum of Modern Art* (MoMA, Museu de Arte Moderna) de Nova York, de 26 de maio a 11 de setembro de 1972.

A exposição, organizada pelo arquiteto e designer Emilio Ambasz, incluiu a exibição de 180 objetos domésticos, expostos no jardim do museu, e mais 11 instalações que receberam a denominação de *environments* (“ambientes”), montadas na galeria. Segundo o próprio Ambasz, a intenção era a de divulgar a então recente produção do *design* italiano, cuja qualidade vinha sendo reconhecida não apenas por seus atributos de mercado, mas também pelo discurso teórico e crítico que cercava algumas de suas elaborações.

Os objetos, que incluíam móveis, luminárias, porcelanas e outros bens de consumo foram rearranjados em torres prismáticas de madeira dispostas, em sua maioria, seguindo uma malha ortogonal sobre o jardim, como que fazendo uma referência à configuração da própria retícula das ruas de Manhattan. Eram divididos em três categorias: *conformist* (“conformistas”), *reformist* (“reformistas”) ou *contestation* (“contestatórios”) – de acordo com suas propriedades, com a finalidade para a qual foram concebidos e com o discurso e a prática dos autores envolvidos.

Já os *environments* foram montados como instalações nos espaços da galeria do museu; cada ambiente concebido havia sido encomendado especialmente para a

exposição, reunindo alguns dos nomes mais proeminentes do design italiano daquele momento. Estavam, também, divididos em três outras categorias: *design as postulation* (“proposição”), *design as commentary* (“comentário”) e *counterdesign as postulation* (“contradesign”).

Figura 40 – Exposição *Italy: the new domestic landscape*, MoMA, Nova York, 1972. Vista do jardim do museu.
Fonte: SCOTT, 2007, p. 120-121.

Por ora, nos interessa particularmente a última categoria (“contradesign”), na qual se encontravam os ambientes concebidos por Archizoom e Superstudio. Conforme observado por Ambasz (1972, p. 138), nesta categoria os designers “foram convidados a elaborar suas premissas de destruição do objeto e a expor as suas estratégias de mudança cultural”, sendo assim “providos de uma plataforma para apresentar seus manifestos políticos e filosóficos”, o que deixa claro a intenção do organizador em constituir um debate plural e até mesmo contraditório entre as várias propostas da exposição ³¹. O que se pretendia era não só divulgar obras de design em si, mas também avaliar a situação crítica na qual aquela disciplina se encontrava, na

³¹ O mesmo se aplica, seguindo-se o mesmo raciocínio, à categoria “contestatórios”, dos objetos.

encruzilhada entre fatores como: afluência econômica, produção de bens de consumo em massa e o papel desempenhado pelas novas tecnologias de informação. Um dos *environments*, inclusive, constituía na verdade um “não-*environment*”, e, portanto, não se encontrava exposto na galeria: era a contribuição de Enzo Mari, convidado a elaborar um ensaio crítico, que foi publicado no catálogo da exposição (este seria o 12º. *environment*).

Figura 41 - Archizoom: *environment*, MoMA, Nova York, 1972. Vista. **Fonte:** GARGIANI, 2008, p. 269.

Figura 42 - Superstudio: *environment*, MoMA, Nova York, 1972. Vista interna. **Fonte:** LANG; MENKING, 2003, p. 208.

Além dos objetos e dos *environments* foi aberto também um concurso de idéias para jovens designers com menos de 35 anos. O catálogo do evento realizado no MoMA organizado por Ambasz acrescentava ainda o subtítulo “*achievements and problems of Italian design*” (“conquistas e problemas do design italiano”) ao nome da exposição e, além da extensa compilação e documentação – com mais de 400 páginas – dos objetos e *environments*, trazia uma coletânea de textos “históricos” e “críticos”, fato que também realçava o intuito de se debater, e inclusive de criticar, as “conquistas e problemas” reunidos naquela ocasião.

O interessante a se observar é que, apesar dos esforços de Ambasz, no início da década de 1970 muito da energia e das premissas “revolucionárias” e políticas dos sessenta encontravam-se em um conturbado estado de dispersão, algo devido não só aos inúmeros e variados conflitos surgidos dentro da própria “esquerda”, mas também à autonomização dos discursos e à crescente fragmentação e especialização da arquitetura, do design e da própria política. E, conforme observado por Aureli (2008, p. 81), foi justamente “nesse contexto que a celebração e exportação global da autonomia italiana aconteceram, a ponto de podermos dizer que o triunfo internacional do projeto ocorreu no momento mesmo de seu colapso interno”. Ademais, o deslocamento de um conjunto de formulações políticas e sociais envolvendo o papel do design contemporâneo para o solo norteamericano, cuja situação cultural e econômica era

muito diversa da italiana, parecia repetir o feito da histórica exposição *The international style* (“O estilo internacional”), realizada em 1932 naquele mesmo museu e na qual a produção dos politicamente conturbados anos vinte da Europa central era recebida e celebrada como um novo “estilo”, considerado adequado para a recuperação de um país assolado pela depressão econômica.

Dentre os textos críticos publicados na catálogo de *Italy...* estava o famoso texto do crítico italiano Germano Celant, intitulado “*Radical architecture*”, e que ficou amplamente conhecido por sua tradução como “*Architettura radicale*”. O termo, cuja autoria é atribuída ao próprio Celant, não demorou a receber inúmeras críticas por reunir, sob um mesmo “rótulo”, produções e atitudes tão díspares e, na maioria das vezes, contraditórias entre si, no que se referia ao debate sobre a arquitetura e o design. Ainda segundo Cristiano Toraldo di Francia, um dos fundadores de Superstudio, foi no momento mesmo do surgimento da expressão “*architettura radicale*” que Archizoom e Superstudio perceberam que o seu projeto havia chegado ao fim, sendo reduzido a mais um episódio da história (AURELI, 2008, p. 81).

Paradoxalmente, conforme aponta Aureli (2008, p. 82), a ocasião da celebrada exposição coincide com o momento de desarticulação por parte dos movimentos políticos na Itália. O chamado “*Operaism*” dá lugar às novas teorias sobre a “*Autonomia (operaia)*” e, ao mesmo tempo em que se intensificam os conflitos dentro da própria esquerda, as noções tradicionais da luta de classes são suprimidas em favor da descoberta de “novos sujeitos” da história, e da elaboração de formas de luta social inovadoras, porém, menos politizadas. Ainda segundo Aureli (2008, p. 79), “o resultado deste conflito acabou por levar a política a duas direções opostas: a uma cega, por vezes delirante, e autodestrutiva crítica de todas as instituições e organizações; e aos confortáveis espaços da academia, instituição *par excellence*”. (AURELI, 2008, p. 79)

Assim, poderíamos nos perguntar, por exemplo, em que medida a postura crítica de Manfredo Tafuri em relação aos grupos florentinos se justifica; conforme apontamos neste capítulo, a produção de Archizoom e de Superstudio foi claramente influenciada pelo contato com a intensa produção teórica dos críticos articulados em torno de *Contropiano* e da “Nova Esquerda” italiana. Apontamos também a reflexão sobre as estratégias “*inside and against*” e sobre a crítica da ideologia, ou o “discurso através de imagens” elaborado pelos dois grupos. É, no entanto, sintomática a abordagem de

Tafuri em relação a ambos, conforme pode se verificar, por exemplo, em textos como *Architettura contemporanea*, de 1976 ³² ou *Storia dell'architettura italiana*, de 1982 ³³.

Em *Storia dell'architettura italiana*, Tafuri aponta que a intenção de Archizoom e Superstudio, em projetos como *No-Stop City* e *Monumento Continuo*, não havia sido mais do que uma tentativa de “conduzir um proletariado mítico ao palco da ação psicodélica”, visando “uma arte que funcionasse como uma terapia psicofísica liberadora isenta de códigos, convocando sua audiência a participar de uma orgia destrutiva e catártica”; tudo isso articulado, segundo o autor, através de uma “jocosidade intelectual irresponsável, deduzida a partir de uma leitura breve de revistas da ‘nova esquerda’, tais como *Quaderni rossi*, *Classe operaia* e *Contropiano*” (TAFURI, 1989, p. 99).

Ou seja, a apesar do esforço empreendido, por exemplo, por Archizoom em incorporar os argumentos apresentados em *Per una critica dell'ideologia architettonica* como forma de reflexão sobre as estruturas da cidade, para Tafuri, qualquer tentativa intelectual de elaborar *imagens* de uma sociedade e de uma cidade futuras – ainda que fossem “negativas”, ou “distópicas” – era considerada como um mero anacronismo: “A *No-Stop City* de Archizoom e o *Monumento Continuo* de Superstudio, ambos de 1969, transformaram o projeto [arquitetônico] em material onírico, transcrito com uma ironia ‘que não fez ninguém rir’” (TAFURI, 1989, p. 99).

A visão crítica do historiador dirigida a Archizoom e Superstudio deve-se, no entanto, à peculiar complexidade daquele contexto, no qual os intelectuais da Nova Esquerda italiana entendiam como prioridade histórica justamente a *demolição do papel do intelectual*. Em relação a esta questão, Alberto Asor Rosa ³⁴ (1995, p. 33), um dos personagens políticos mais ativos daquele contexto e colaborador de Tafuri, relembra:

Naquele momento o processo de *de-estruturação* (acredito que possa ser chamado desta forma) da *ideologia arquitetônica* como uma *disciplina intelectual burguesa* representava a

³² TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Modern architecture*. London: Faber & Faber/Electa, 1986 (publicado originalmente em 1976), p. 358.

³³ TAFURI, Manfredo. *History of Italian architecture*, 1944-1985. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989 (publicado originalmente em 1982), p. 98-99.

³⁴ Fundador das revistas *Quaderni Rossi* (1961), *Classe Operaia* (1964) e *Contropiano* (1969), junto com outros membros e editores.

condição inicial e inevitável para então passar-se para uma fase de *projeção futura*, visível dentro de uma *ordem outra*, tanto social quanto política (uma ordem que a arquitetura certamente não poderia prefigurar).

Demolir o papel do intelectual burguês implicava, portanto, a realização de uma autocrítica rigorosa. Ainda conforme colocado por Tafuri (1972b, p. 78), “a reflexão sobre a arquitetura, enquanto crítica da ideologia concreta, ‘realizada’ pela própria arquitetura”, só poderia “alterar-se e alcançar uma dimensão especificamente política” – o que estava em consonância com a afirmação de Mario Tronti de que “seria possível se fazer política teórica, que, na prática, converte-se em crítica da ideologia” (ver página 162).

E é justamente essa componente *política* que parece marcar vigorosamente todas as elaborações apresentadas neste capítulo. Nelas, o que observamos não são necessariamente propostas “melhores” para um mundo melhor, regido sob uma nova ordem, resultando na construção de cidades mais belas. O que há, ao contrário, é um desejado distanciamento da realidade para que nela se possa intervir, buscando-se o despojamento de todos os seus resíduos ideológicos. O que pode ser discutível, no entanto, é o quão longe tal atitude “política” pode realmente encontrar-se dos “confortáveis espaços da academia” ³⁵.

³⁵ Pode ser interessante, nesse sentido, recobrar a provocação colocada por Tafuri nas últimas páginas de *La sfera e il laberinto*, livro publicado em 1980. Analisando o debater-se superestrutural da disciplina arquitetônica entre as “cápsulas vazias da linguagem” e a celebração do “indeterminado tecnológico”, na qual aquela se encontrava naquele momento, Tafuri mantém sua indagação marxista sobre as relações que continuam a estabelecer-se entre arquitetura e relações de produção, mas estendendo esta questão ao ofício da própria crítica: “Mas não queremos ser mal-interpretados: também o crítico é um ‘anjo com as mãos sujas’”. As mesmas perguntas que a crítica propõe à arquitetura devem ser feitas a si mesma. Ou seja: de que maneira a crítica *entra dentro* dos processos de produção? O que há de se propor a este nível? [...] Dificilmente poderá se contestar *teoricamente* a estes interrogantes. Estão além de qualquer ‘teoria geral’: o ‘projeto’ que designam acusa a atual cristalização do trabalho intelectual, ainda que, por ora, não pareça possível determinar uma direção de marcha, sem haver ao menos um *telos* que se possa enunciar”. (TAFURI, 1984, p. 521)

Considerações finais

Considerações finais

Historiadores e críticos parecem concordar com a hipótese de que os “anos sessenta” terminaram por volta de 1973. Esta é, ao menos, a proposta de Fredric Jameson (1991), que aponta o período que vai de 1972 a 1974 como repleto de indicações significativas desta ruptura: o golpe político no Chile e a queda de praticamente todos os países da América Latina em ditaduras militares, a retirada das tropas norteamericanas do Vietnã, o desgaste e a fragmentação do movimento negro e do movimento feminista, o acordo comum entre o Partido Comunista e o Partido Socialista na França, a crise da Nova Esquerda, etc. Mas o marco emblemático parece ser, inevitavelmente, o de ordem econômica: a dura “crise do petróleo”, de 1973-74, de âmbito mundial e que põe um “ponto final à expansão econômica e à prosperidade características do pós-guerra em geral e dos anos sessenta em particular” (JAMESON, 1991, p. 121).

Não por acaso, 1972-74 é o período no qual se dissolvem dois dos grupos abordados nesta dissertação: Archigram (1974) e a Internacional Situacionista (1972). O projeto de Constant para *New Babylon* termina em 1974, segundo a periodização proposta por Mark Wigley. 1972 também é o ano da exposição *Italy: the new domestic landscape*, no MoMA de Nova York, onde, conforme observamos, Superstudio e Archizoom reconheciam que a sua “tarefa” intelectual havia chegado ao fim.

Com o fim dos anos sessenta e início dos setenta, as experiências e especulações mais “radicais” da arquitetura vão perdendo o seu fôlego inicial, herdado, em grande parte, de um esforço em se “reanimar” os gestos grandiosos da arquitetura moderna, mas ao mesmo tempo confrontando os seus preceitos mais dogmáticos. A própria crítica sobre a arquitetura passa a incorporar elementos advindos de outros campos disciplinares, como a história, a filosofia, a semiótica, etc., evidenciando já um desgaste daquelas ideias “radicais”, colocadas ansiosamente há tão poucos anos. Tais ideias, se por um lado levantaram indagações que eram latentes naquele momento e pertinentes aos problemas crescentes da arquitetura e da cidade, por outro, se mostraram incapazes de propor alternativas reais e globais para os mesmos, que não ficassem apenas “no papel”, e que demandavam uma urgência cada vez maior.

New Babylon, *Plug-in City*, *No-Stop City* e *Monumento Continuo* tornaram-se história, constituindo-se como objetos de reflexão acerca da disciplina arquitetônica, e

convertendo-se em referências – não apenas teóricas, mas também formais – para os próprios arquitetos e para o pensamento urbano que se desenvolveu desde então. Suas intenções grandiosas não puderam ser realizadas, mas assinalaram problemas pertinentes à cidade e à sociedade que sugeriam ação em grande escala. Posteriormente se constataria que tais ações não viriam a se realizar propriamente através da arquitetura, mas por outros meios, considerados mais “flexíveis”. Conforme apontado retrospectivamente por Banham ¹ (1980, apud SCOTT, 2007, p. 1), aquelas propostas, cujo alcance era sempre projetado em escala territorial ou, no mínimo urbana, tiveram o seu ápice de elaboração no momento mesmo em que os sistemas que permeavam o social passavam a contar com recursos de miniaturização, transistorização, fármacos e química doméstica. Se, para o arquiteto, “flexibilização” apontava para a projeção de megaestruturas, para o consumidor representava a promessa da televisão e da chance de escolha entre diferentes modelos de eletrodomésticos; ou ainda, o mundo de possibilidades aberto pelo computador e pelas transmissões via satélite (telecomunicações).

Mas isso não significa que as propostas abordadas neste trabalho fossem indiferentes à escala “do homem” (ou, ainda, “do consumidor”); todas elas buscavam, cada uma à sua maneira, estratégias de emancipação individual, escolha, conveniência. Tinham como característica comum o objeto maior de sua crítica: a homogeneização do social e a modernização massiva, que resultavam na cidade configurada como “esteira de produção”, “fordista”. Se *New Babylon* centrava-se sobre a busca da “realização plena” e subjetiva de seus habitantes, *Plug-in City* articulava moradia prática e mobilidade urbana veloz; *No-Stop City* e *Monumento Continuo*, apesar de toda sua ironia e carga crítica, esquadriavam a liberdade em meio à cidade e aos aparatos de reprodução capitalistas. Mas todas elas persistiam sobre a pauta da arquitetura e da cidade como campo de investigação, como terreno fundamental de suas preocupações.

E foi sobre a arquitetura que tais propostas se debruçaram: através de desenhos, plantas, cortes, detalhes, perspectivas, vistas, montagens, esboços, maquetes; de memoriais, textos-manifesto, exposições, simulações; ainda que fosse a arquitetura “contaminada”, investida das discussões advindas de outras esferas disciplinares, como as da tecnologia e as da comunicação. Nenhum destes projetos pôde ser

¹ **BANHAM**, Reyner. *Theory and design in the first machine age*. 2ª ed. Cambridge: The MIT Press, 1980, p. 10-11.

realizado; estes permanecem, no entanto, registrados no domínio da fantasia ou da especulação, sugerindo, muitas vezes, uma hibridização do próprio real a partir das ficções criadas.

Conforme apontamos na introdução deste trabalho, duas questões básicas moviam o nosso interesse por estas elaborações. A primeira era a de investigar de que forma o avanço tecnológico e as tecnologias da informação ² interagiam com as propostas abordadas, alterando-as e constituindo um discurso transitório entre diferentes áreas (tecnologia, comunicação, arquitetura). A segunda era a análise dos projetos em si, visando compreender que tipo de urbanidade ou espacialidade se buscava; e também quais seriam as relações do indivíduo com estas (pós) cidades, e as imagens resultantes deste processo.

Em *New Babylon*, tal urbanidade se revela fragmentária, espacial. Uma vez que se projeta para uma sociedade revolucionada, o próprio tempo histórico parece eliminado. Como consequência, a cidade de Constant é o próprio espaço expandido da incursão nômade, onde uma “outra vida” torna-se possível. A emancipação individual deve ser plena, liberando os seus habitantes para a realização da “deriva contínua”, da construção de uma “vida apaixonante”. O objetivo, aqui, não é a abolição de obstáculos; ao contrário, as barreiras criadas fazem parte do interminável jogo do *homo ludens*. *New Babylon* é objeto de construção e reconstrução permanente, realizada por seus próprios habitantes; montada, desmontada e reconfigurada infinitamente, de acordo com o seu “humor”. Nela encontramos toda a paixão, as cores e emoções perdidas em meio à tediosa funcionalidade da vida moderna.

Já em *Plug-in City* esta dinâmica parece ser ainda mais acelerada. Mas o tempo é outro, e não pressupõe revolução social, mas sim uma vida “executiva”, automatizada, guiada pela constante comunicação e pelos fluxos intermináveis de pessoas e mercadorias, “vai-e-vem”. Gruas e cápsulas em permanente movimento, diversões variadas, e tempo para a aprendizagem e o conhecimento. Seus habitantes trabalhariam 2 ou 3 dias por semana – mas note-se que ainda é a sociedade do *trabalho*, agora auxiliado pelos avanços tecnológicos e pela automação. O “lúdico”, neste caso, não está voltado apenas para a realização plena do *homo ludens*, mas

² Entendidas aqui a partir de sua influência histórica sobre os projetos abordados, como campo de conhecimento emergente no pós-guerra europeu (ver Introdução, nota 3).

também para facilitar a vida do *consumidor*, dar-lhe mobilidade, eliminar barreiras. O que se propõe não é a crítica ao capitalismo, mas à sua estrutura tecnocrática considerada “taylorista”, vista, agora, sob os olhos da demanda crescente por produtos urbanos, moldáveis por seus usuários.

Monumento Continuo e *No-Stop City* são mais resistentes a esta análise, pelo fato de articularem-se, na verdade, como visões críticas. Mesmo assim, é possível apontarmos algumas características inerentes àquele universo da “superprodução”. Na (não)cidade de Superstudio, o que se apreende é, da mesma forma que em *New Babylon*, a eliminação da história. Mas também não pela revolução, e sim pelo desenvolvimento capitalista levado às últimas consequências, abstração completa das relações entre homem e meio ambiente, pela ruptura “a partir de dentro”. Já a (não)arquitetura de Archizoom sugere, da mesma forma que *Plug-in City*, a “intensificação dos estímulos” sobre o indivíduo, a vida “*no-stop*”; pressupõe um *happening* sem fim, o consumo infinito, a colonização absurda do território. Mas nas propostas dos italianos a emancipação alcançada adquire conotações sombrias, mostrando, ao mesmo tempo, as insuportáveis condições inerentes ao desenvolvimento real das estruturas produtivas que, naquele momento, já se encontrava em curso.

Podemos concluir que, nas propostas arquitetônico-urbanas abordadas neste trabalho, comparecem também muitas questões em comum – entre si e com o próprio “clima cultural” dos sessenta. Se as soluções apresentadas eram por demais “fantasiosas”, respondiam a uma ansiedade que parecia emergir de forma concreta naquele momento, ainda que optassem pela evasão. Visualizavam um mundo *science-fiction* embalado pelas rápidas transformações sociais, que ocorriam – não por acaso – simultaneamente a uma expansão produtiva igualmente veloz, e que viria a adquirir uma escala global, principalmente após os anos setenta ³. Nestas propostas, a questão da história da cidade permaneceu praticamente ausente: todas pareciam se colocar – literalmente – acima da cidade histórica, “instituição” a ser superada. Esta, no entanto, não deixava de comparecer através de uma certa fantasmagoria; lembrança, talvez, de conflitos *reais* ainda não completamente superados.

³ Cf. **JAMESON**, 1991. E também **HARVEY**, 1993 (especialmente a Parte II – “A transformação político-econômica do capitalismo do final do século XX”, p. 115-184).

Referências

Referências

- ALLOWAY**, Lawrence. O desenvolvimento da arte pop britânica. In: LIPPARD, Lucy R. (ed.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo/EdUSP, 1976, p. 28-73.
- AMBASZ**, Emilio (ed.). *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of italian design*. Catálogo de exposição e textos. New York: The Museum of Modern Art, 1972.
- ANDREOTTI**, Líbero; **COSTA**, Xavier (eds.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR, 1996.
- ARANTES**, Otilia Beatriz Fiori. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*. São Paulo: Nobel/EdUSP, 1993.
- ARCHIZOOM**: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris, v. 40, n. 145, p. LXV-LXVIII, set. 1969a.
- ARCHIZOOM**. Città, catena di montaggio del sociale: ideologia e teoria della metropoli. *Casabella*. Milano, v. 34, n. 350-351, p. 43-52, jul./ago. 1970.
- _____. Discorsi per immagini. *Domus*. Milano, n. 481, p. 46-48, dez. 1969b.
- _____. No-Stop City: Residential Parkings, Climatic Universal System. *Domus*. Milano, n. 496, p. 49-55, mar. 1971.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª ed. Publicado originalmente em 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ASOR ROSA**, Alberto. Critique of ideology and historical practice. *Casabella*. Milano, v. 59, n. 619-620, p. 28-33, jan./fev. 1995.
- AURELI**, Pier Vittorio. *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*. New York: Princeton Architectural Press, 2008.
- BANHAM**, Reyner. A clip-on architecture. *Design Quarterly*. Minneapolis, n. 63, p. 2-30, 1965.
- _____. A throw-away aesthetic. Texto original de 1955. In: **BANHAM**, Reyner; **SPARKLE**, Penny (ed.). *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981, p. 90-93.
- _____. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Publicado originalmente em 1976. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- _____. Neoliberty: the Italian retreat from modern architecture. *Architectural review*. London, v. 125, n. 747, p. 230-235, abr. 1959.
- _____. Stocktaking. *Architectural Review*. London, v. 127, n. 756, p. 93-100, fev. 1960.
- _____. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. Publicado originalmente em 1960. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *The architecture of the well-tempered environment*. London: The Architectural Press, 1969.
- _____. The New Brutalism. *Architectural Review*. London, v. 118, n. 708, p. 355-361, dez. 1955.
- BANHAM**, Reyner; **SPARKLE**, Penny (ed.). *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981.
- BAUDRILLARD**, Jean. *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Paris: Galilée, 1977.

BIGNOTTI, Ilaria. *Superstudio: progetti e pensieri, 1966-1978*. 2003. 554f. Tese (Doutorado) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Parma, Parma, 2003.

BOESIGER, Willy (ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1929-1934*. Publicado originalmente em 1935. 5ª ed. Zurich: Girsberger, 1952.

_____. *Le Corbusier: oeuvre complète 1946-1952*. Zurich: Girsberger, 1953.

BOESIGER, Willy; **STONOROV**, Oscar (eds.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1910-1929*. Publicado originalmente em 1937. 5ª ed. Zurich: Erlenbach, 1948.

BOLLEREY, Franziska. Foreword: sixties revisited. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 6-7.

BOLOGNA, Sergio. Workerist publications and bios. *Semiotext(e)*. New York, v. 3, n. 3, p. 178-181, 1980.

BRANZI, Andrea. *Notes on No-Stop City: Archizoom Associates 1969-72*. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 177-182.

_____. Radical notes. *Casabella*, Milão, v. 39, n. 399, p. 10, mar. 1975.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica*. 2001. 305f. Tese (Doutorado) – ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2002.

CASTELLANO, Lucio et al. Do you remember revolution? In: HARDT, Michael; VIRNO, Paolo (eds.). *Radical thought in Italy: a potential politics*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996, p. 225-238.

CHALK, Warren. Housing as a consumer product. Texto original de 1966. In: COOK, Peter et al. *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973, p.16-17.

CLAES OLDENBURG: an anthology. Catálogo de exposição. New York: Solomon R. Guggenheim Museum; Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1995.

COBRA, 1948-1951. Catálogo de exposição. Paris: Association Française d'Action Artistique; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.

COBRA, 1948-1951. Paris: Jean-Michel Place, 1980.

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Publicado originalmente em 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CONSTANT. C'est notre désir qui fait la révolution. In: COBRA, 1948-1951. Paris: Jean-Michel Place, 1980, n/p.

_____. Description de la zone jaune. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 4, p. 23-26, jun. 1960. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997a, p. 131-134.

_____. New Babylon: outline of a culture. Escrito em 1960-65, publicado originalmente em 1974. In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998a, p. 160-165.

_____. New Babylon – ten years on. Texto original de 1980. In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998b, p. 232-236.

_____. Sur nos moyens et nos perspectives. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 2, p. 23-26, jun. 1958. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997b, p. 55-58.

_____. Une autre ville pour une autre vie. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 3, p. 37-40, dez. 1959. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997c, p. 105-108.

COOK, Peter. Some notes on the Archigram syndrome. *Perspecta*. New Haven, Yale School of Architecture, v. 11, p. 133-135, 1967.

COOK, Peter et al. *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973.

CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Publicado originalmente em 1982. Madrid: Hermann Blume, 1986.

DEBORD, Guy-Ernest. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Texto original de 1955. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.

_____. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997, p. 689-701.

DEBORD, Guy-Ernest; **CONSTANT**. La déclaration d'Amsterdam. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 2, p. 31-32, jun. 1958. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997.

EISENMAN, Peter. Notes on conceptual architecture: towards a definition. *Design Quarterly*. Minneapolis, n. 78-79, p. 1-5, 1970.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Publicado originalmente em 1980. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCIA, Cristiano Toraldo di. Memories of Superstudio. In: LANG, Peter; MENKING, William (eds.). *Superstudio: life without objects*. Milano: Skira, 2003, p. 65-71.

FRASSINELLI, Piero. Twelve cautionary tales for christmas. *Architectural Design*. London, v. 41, n. 12, p. 737-742, dez. 1971.

FRIEDMAN, Yona. *L'architecture mobile*. Tournai: Casterman, 1970.

_____. *Pour Une Architecture Scientifique*. Paris: Pierre Belfond, 1971.

GARGIANI, Roberto. *Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre*. Milano: Electa, 2007.

GOLDHAGEN, Sarah Williams; **LEGAULT**, Réjean (eds.). *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*. Montréal; Cambridge, Mass.: Canadian Centre for Architecture; The MIT Press, 2000.

GREENE, David. *Architecture and the rain* (David Greene, in conversation with Jon Goodbun and David Cunningham). The Journal of Architecture / Royal Institute of British Architects. London, Taylor & Francis, v. 6, Summer 2001, p. 195-200.

_____. Lawun project two. *Architectural Design*, Londres, p. 200-201, abr. 1971.

GUY DEBORD présente Potlatch (1954-1957). Publicado originalmente em 1985. Paris: Gallimard, 1996.

HARDT, Michael. Introduction: laboratory Italy. In: HARDT, Michael; VIRNO, Paolo (eds.). *Radical thought in Italy: a potential politics*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996, p. 1-10.

HARDT, Michael; **NEGRI**, Antonio. *O trabalho de Dioniso: para a crítica ao Estado pós-moderno*. Publicado originalmente em 1994. Juiz de Fora: Editora UFJF/Pazulin, 2004.

HARDT, Michael; **VIRNO**, Paolo (eds.). *Radical thought in Italy: a potential politics*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Publicado originalmente em 1989. São Paulo: Loyola, 1993.

HEINTZ, John. New Babylon: a persistent provocation. In: **MACEL**, Otakar; **VAN SCHAIK**, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 212-219.

HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad*. 2ª ed. Publicado originalmente em 1927. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Publicado originalmente em 1988. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2005.

HUGHES, Jonathan; **SADLER**, Simon. *Non-plan: essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Publicado originalmente em 1938. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997a.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Critique de l'urbanisme. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 6, p. 5-11, ago. 1961. In: **INTERNATIONALE SITUATIONNISTE**. Paris: Arthème Fayard, 1997b, p. 203-209.

_____. Définitions. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 1, p. 13-14, jun. 1958. In: **INTERNATIONALE SITUATIONNISTE**. Paris: Arthème Fayard, 1997c.

_____. Problèmes préliminaires à la construction d'une situation. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 1, p. 11-13, jun. 1958. In: **INTERNATIONALE SITUATIONNISTE**. Paris: Arthème Fayard, 1997d.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. Texto original de 1985. In: **HOLLANDA**, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Publicado originalmente em 1977. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. *Movimientos modernos en arquitectura*. Publicado originalmente em 1973. Madrid: Hermann Blume, 1983.

KOENIG, Giovanni Klaus. Deserti naturali e artificiali. *Casabella*. Milano, v. 35, n. 358, p. 18, mar. 1971.

KOFMAN, Eleonore; **LEBAS**, Elizabeth. Recovery and reappropriation in Lefebvre and Constant. In: **HUGHES**, Jonathan; **SADLER**, Simon. *Non-plan: essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, 2000, p. 80-89.

KUROKAWA, Kisho. *Metabolism in architecture*. London: Studio Vista, 1977.

LANG, Peter. Suicidal desires. In: **LANG**, Peter; **MENKING**, William (eds.). *Superstudio: life without objects*. Milano: Skira, 2003, p. 31-51.

LANG, Peter; **MENKING**, William (eds.). *Superstudio: life without objects*. Milano: Skira, 2003.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Publicado originalmente em 1947. 2ª ed. Paris: L'Arche, 1958.

_____. Utopie expérimentale: pour un nouvel urbanisme. *Revue française de sociologie*. Paris, v. 2, n. 3, p. 191-198, jul./set. 1961.

LIPPARD, Lucy R. (ed.). *A arte pop*. Publicado originalmente em 1966. São Paulo: Verbo/EdUSP, 1976.

LOTRINGER, Sylvère; **MARAZZI**, Christian. The return of politics. *Semiotext(e)*. New York, v. 3, n. 3, p. 8-20, 1980.

MACEL, Otakar; **VAN SCHAIK**, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005.

MARTIN, Jeppesen Victor et al. Réponse a une enquête du centre d'art socio-expérimental. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 9, p. 40-44, ago. 1964. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Publicado originalmente em 1964. São Paulo: Cultrix, 1971.

MENKING, William. The revolt of the object. In: LANG, Peter; MENKING, William (eds.). *Superstudio: life without objects*. Milano: Skira, 2003, p. 53-63.

MENNA, Filiberto. A design for new behaviors. In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: The Museum of Modern Art, 1972, p. 405-414.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Publicado originalmente em 1997. 3ª. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

_____. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Publicado originalmente em 1993. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

NAVONE, Paola; **ORLANDONI**, Bruno. *Architettura "radicale"*. Milano: Documenti di Casabella, 1974.

POMMER, Richard; **OTTO**, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in architecture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1991.

ROBBINS, David (ed.). *Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990.

ROGERS, Ernesto Nathan. L'evoluzione dell'architettura: risposta al custode dei frigoriferi. *Casabella-continuità*. Milano, v. 23, n. 228, p.2-4, jun. 1959.

ROSS, Kristin; **LEFEBVRE**, Henri. Lefebvre on the Situationists: an interview. *October*. Cambridge, Mass., n. 97, p. 69-83, winter 1997.

SADLER, Simon. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005a.

_____. New Babylon versus Plug-in City. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia - architectural provocations 1956-76*, Munich: Prestel, 2005b, p. 57-67.

_____. *The situationist city*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.

SCOTT, Felicity Dale Elliston. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Texto original de 1902. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 11-25.

SOTTASS JR., Ettore. Gli Archizoom. *Domus*. Milano, n. 455, p. 37-42, out. 1967.

SUPERSTUDIO. Discorsi per immagini. *Domus*. Milano, n. 481, p. 44-45, dez. 1969a.

_____. Il monumento continuo/storyboard per un film. *Casabella*. Milano, v. 35, n. 358, p. 19-22, mar. 1971.

_____. Progetti e pensieri. *Domus*. Milano, n. 479, p. 38-43, out. 1969b.

TAFURI, Manfredo. A nova dimensão urbana e a função da utopia. *L'architettura: cronache e storia*, Roma, ano XI, n. 124, p. 680-683, fev. 1966.

_____. Design and technological utopia. In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of italian design*. New York: The Museum of Modern Art, 1972a, p. 388-404.

_____. *History of Italian architecture, 1944-1985*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

_____. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Publicado originalmente em 1980. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. Para una crítica de la ideología arquitectónica. In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972b, p. 13-78.

_____. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Publicado originalmente em 1973. Lisboa: Presença, 1985.

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. *Modern Architecture*. Publicado originalmente em 1976. London: Faber & Faber/Electa, 1986.

TRONTI, Mario. *Operários e capital*. Publicado originalmente em 1966. 2ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

VAN SCHAIK, Martin. Psychogeogram: an artist's utopia. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 36-54; p. 104-124; p. 220-235.

WHYTE, William Hollingsworth. *The organization man*. New York: Simon and Schuster, 1956.

WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Catálogo de exposição e textos. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998.

WINGLER, Hans M. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Publicado originalmente em 1962. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

ZEVI, Bruno. *História da arquitetura moderna*. Publicado originalmente em 1950. 2ª ed. Lisboa: Arcádia, 1973.