



ARQUIVO SUPERSTUDIO

ARQUITETURA RADICAL EM DISPUTA:

discussões sobre utopias entre o fim dos
anos 1950 e início dos anos 1970

DIEGO MAURO MUNIZ RIBEIRO*

RESUMO O presente artigo investiga alguns empregos do termo “utopia” no campo da arquitetura e urbanismo, num período em que este foi especialmente movente e dissensual: o fim dos anos 1950 até o início dos anos 1970, no contexto europeu. Busca-se evidenciar a transformação de um imaginário arquitetônico que primeiramente concebeu sociedades nômades libertárias – em grande medida para uma sociedade pós-revolucionária – e culminou na reflexão do próprio campo arquitetônico como tendo contribuído para a formulação de sociedades distópicas, na qual indivíduos são voluntariamente enclausurados pela arquitetura. As promessas de nomadismo se converteram em limites reforçados pela arquitetura.

PALAVRAS-CHAVE História da arquitetura. Utopia. Década de 1960.

RADICAL ARCHITECTURE IN DISPUTE: discussions about utopias between late 1950s and early 1970s.

ABSTRACT This article investigates some uses of the term utopia in Architecture and Urbanism in a period in which it was especially slippery and dissentious: from late 1950s to early 1970s in the European context. The article seeks to evidence the changes of an architectural imaginary that first conceived nomadic libertarian societies – in many cases, for a post-revolutionary society – and culminated in the consciousness of architecture as having contributed to the formulation of dystopian societies in which individuals are voluntarily cloistered by architecture. The promises of nomadism have become limits reinforced by architecture.

KEYWORDS History of architecture. Utopia. 1960s.

* Mestre em arquitetura e urbanismo e graduando em Filosofia pela USP. E-mail: diegomrib@gmail.com

Introdução

A proposta deste trabalho é investigar, no campo da arquitetura e urbanismo, alguns empregos do termo “utopia” num período em que este foi especialmente movente e dissensual: o fim dos anos 1950 até o início dos anos 1970, no contexto europeu. Busca-se evidenciar a transformação desse imaginário que primeiramente concebeu sociedades nômades libertárias e terminou prefigurando indivíduos voluntariamente enclausurados pela arquitetura: as promessas de nomadismo se converteram em limites reforçados pela arquitetura. Serão apresentados três momentos de inflexão desse imaginário arquitetônico, que será desdobrado em um quarto tópico. São eles:

- a) a aposta nas megaestruturas como suporte para uma sociedade desprendida do solo, diante das novas possibilidades advindas com o estado de bem-estar social. Esse tópico abordará a *New Babylon* (1959) do situacionista Constant e a *Ville Spatiale* (1958) de Yona Friedman;
- b) a superação da necessidade dos suportes tridimensionais (como era o caso das megaestruturas) resultaria numa sociedade na qual se poderia viver indiscriminadamente em qualquer ponto do globo. O imaginário nômade do momento anterior é reelaborado em chave irônica. A utopia não mais é vista como algo que deva ser perseguido, mas como um instrumento de crítica e mesmo algo que precisa ser combatido. Esse tópico prioriza as proposições *Vida* (*Superstudio*, 1972) e *O Planeta como Festival* (Ettore Sottsass Jr., 1972);
- c) o aspecto opressor e condicionador da arquitetura desponta nesse momento; as próprias definições entre positivo e negativo, desejável e não desejável se veem embaralhadas. Esse tópico prioriza *As Doze Cidades Ideais* (*Superstudio*, 1971) e *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura* (Rem Koolhaas, 1972);
- d) as disputas envolvendo a noção de utopia no período em questão são abordadas nesse tópico, sobretudo as opiniões de Manfredo Tafuri a respeito de algumas proposições arquitetônicas das neovanguardas italianas.

Nomadismo como aposta

A fim de evidenciar que os exemplos trabalhados a seguir se inserem numa produção mais ampla, vale citar outros projetos experimentais e discursivos do fim dos anos 1950 e anos 1960: Ville Spatiale (1958), de Yona Friedman, New Babylon (1959), de Constant Nieuwenhuis, Fun Palace (1961), de Cedric Price, as diversas propostas dos metabolistas japoneses (como Marine City, 1963, de Kiyonori Kikutake) e Walking City (1964), do grupo Archigram, a qual é carregada de ironia – questão que nos conecta ao tópico seguinte. O contexto que engendrou essas propostas era a sociedade pós-industrial, que injetou um otimismo desmesurado que parecia demandar novas cidades para um novo cidadão global, capaz de transitar livremente pelo globo.

O artista holandês Constant Nieuwenhuis (1920-2005), membro da Internacional Situacionista (IS)¹, elabora New Babylon (1959) com base nas discussões dos primeiros anos da IS – sobretudo as propostas de Gilles Ivain em seu Formulário para um Novo Urbanismo² –, tal como a ideia da deriva contínua³ e de uma civilização móvel. O sujeito revolucionário de Constant encontra os seus referenciais no *Homo ludens* de Huizinga, no modo de vida cigano – que não reconhece fronteiras e tampouco acumula objetos nem propriedades – e no crescente aumento do tempo livre dos cidadãos dos países desenvolvidos no período, o que conduzia à ideia de que em breve o trabalho seria prescindível. A superação do trabalho liberaria o homem do sedentarismo, e o indivíduo poderia finalmente dedicar-se à pura criação. A abolição da privação, do trabalho e da propriedade privada levariam o ser humano a uma condição nômade. O zoneamento moderno, canonizado pelos preceitos da Carta de Atenas (1933) – que divide a cidade moderna de acordo com as seguintes funções: habitar, trabalhar, recrear e circular – é radicalmente implodido em New Babylon, que se empenhava em concretizar a teoria situacionista do urbanismo unitário⁴. New Babylon é suspensa do solo e interfere no pré-existente apenas com pilares e com a sua própria sombra, reservando o solo para a circulação de veículos. O seu interior consiste num labirinto intrincado e cambiante, construído e reconstruído incessantemente pelos seus moradores.

É evidente que uma pessoa livre para dispor do seu tempo, ao longo do curso de toda sua vida, livre para ir aonde quiser e quando quiser, não pode fazer um grande uso da sua liberdade num mundo regulado pelo relógio e pelo imperativo de um domicílio fixo. [...] O Homo Ludens irá ele mesmo transformar e recriar este ambiente e este mundo de acordo

¹ A Internacional Situacionista (IS, 1957-1972) foi formada em 1957 pela fusão de representantes da Internacional Letrista (IL), do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e da Associação Psicogeográfica de Londres. Os principais nomes da IS foram Guy Debord (o secretário e principal teórico do movimento), o artista dinamarquês Asger Jorn, o escritor belga Raoul Vaneigem e o artista holandês Constant Nieuwenhuis. A hipótese fundante da IS é a situação construída: “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (IS. “Definições”. *IS #1*, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p. 65).

² No “Formulário para um novo urbanismo” (1953), do ativista, poeta e membro da Internacional Letrista Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chitchevlov, 1933-1998), Ivain discorre sobre uma cidade experimental cuja principal atividade seria a deriva contínua: “O complexo arquitetônico será passível de modificação. Seu aspecto pode mudar em parte ou no todo, segundo a vontade de seus moradores”. Ivain elabora a sua cidade utilizando imagens condizentes com uma “civilização móvel”: o jardim e o labirinto. Concebe, ainda, bairros que correspondessem “à lista de sentimentos que encontramos por acaso na vida cotidiana” (IVAIN. “Formulário para um novo urbanismo”. *IS #1*, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p. 68-70).

3 A deriva é um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas” (IS. “Definições”. In: JACQUES, 2003, p. 65). A deriva foi consagrada como instrumento situacionista, mas já era praticada pelos letristas.

4 Urbanismo unitário: “Teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (IS. “Definições”. In: JACQUES, 2003, p. 65).

5 CONSTANT. *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag (1974). In: LAMBERT, Jean Clarence. *New Babylon - Constant. Art et Utopie*. Paris: Cercle d'art, 1997, p. 64-82 *apud* CARERI, 2001, p. 62. Todas as citações de títulos estrangeiros, salvo quando indicado, são de tradução livre do autor.

6 Segundo o arquiteto japonês Fumihiko Maki, a megaestrutura é “uma grande estrutura na qual cabem todas as funções de uma cidade ou de parte dela. A tecnologia tem tornado isso possível. De certa maneira, é uma marca artificial na paisagem. É como uma grande colina sobre a qual se constroem as cidades italianas” (MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*, 1964, p. 5-17).

7 OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993, p. 273.

com suas novas necessidades. [...] A mobilidade, o fluxo incessante da população, consequência lógica desta nova liberdade, cria uma nova relação entre o urbano e o habitat. Sem horários para acordar, sem um domicílio fixo, o ser humano conhecerá necessariamente uma vida nômade em um ambiente artificial, inteiramente construído⁵.

Além de New Babylon, a Ville Spatiale de Yona Friedman (1923-) pode ser considerada precursora das megaestruturas⁶. Friedman fundou, em 1957, o Groupe d'Etude d'Architecture Mobile (GEAM), em parte pela sua discordância aos pontos considerados vagos sobre “mobilidade”, “crescimento e mudança” e “desenvolvimento” tratados pelo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) de Dubrovnik (1956)⁷.

De acordo com o manifesto do GEAM, *Programa para uma Arquitetura Móvel* (1960), todas as instituições, engessadas por normas constituídas ao longo dos séculos, deveriam ser renovadas periodicamente: o casamento a cada cinco anos e os direitos de propriedade, de dez em dez anos. O obstáculo à concretização da “teoria geral da mobilidade” era, contudo, a própria rigidez do ambiente construído, que não conseguia se adaptar à vida tal como ela já vinha sendo vivida. O GEAM propunha algumas iniciativas, tais como: a reforma dos direitos de propriedade a fim de ocupar o espaço aéreo pelos próprios habitantes; construções variáveis e de uso cambiável, empregando largamente a pré-fabricação; adaptação da cidade e do planejamento urbano ao desenvolvimento do tráfego; “Locais residenciais e de trabalho, assim como áreas para a cultura física e espiritual, devem ser intercaladas por todos os setores individuais da cidade”⁸.

Embora Constant concordasse com a crítica de Friedman à cidade moderna, a Ville Spatiale não estaria à altura do problema por se tratar ainda de uma resolução funcional. Para Constant, “A cidade futura não deveria acentuar a habitação (que nada mais é que a oposição entre interior e exterior) nem o deslocamento (busca por necessidades), mas, sim, um novo uso para o espaço social (ecologia)”⁹. Friedman, por sua vez, argumenta que a sua proposta possibilitaria a mobilidade para aqueles que assim desejassem, ao passo que New Babylon impunha a mobilidade a todos¹⁰. New Babylon pressupunha a revolução (marxista e situacionista) e o advento de novas formas de vida: “O Homo Ludens irá ele mesmo buscar transformar, recriar aquele entorno, aquele mundo, de acordo com suas novas necessidades”¹¹. A proposição de Friedman, por sua vez, era destinada às cidades existentes.

A Walking City (1964) dos ingleses do grupo Archigram¹² anuncia a transição da ideia de nomadismo como aposta para a crítica irônica ao nomadismo. Esse projeto,

literalmente concebido como uma megaestrutura caminhante, passava por cima de terra e mares, pensando nesta sociedade desarraigada do estado de bem-estar social que, em breve, não conheceria fronteiras nem limites.

Embora o grupo de arquitetos florentinos Superstudio¹³ fosse admirador da obra do Archigram, este era considerado pouco crítico e continuísta do otimismo desmesurado dos futuristas italianos. A postura do Archigram seria “cheia de confiança no destino ‘magnífico e progressista’ da civilização neotecnológica” tributária das vanguardas históricas. Com os seus “conceitos de crescimento, mudança, metamorfose, indeterminação, antizoneamento, consumabilidade, zonas-livres” e *software*, Archigram terminava por reforçar o mito da tecnologia capaz de resolver tudo, que corresponderia à mitologia da razão, que tudo explica e organiza¹⁴; razão que vinha sendo criticada no período.

Crítica irônica ao nomadismo: a Arquitetura Radical

A partir dos anos 1960, o comprometimento social autoatribuído à arquitetura pelo movimento moderno – revolucionar a sociedade, moldar o meio ambiente construído para o advento do novo homem – mostrava sintomas do seu colapso¹⁵, e a própria arquitetura percebe-se contribuindo para a consolidação das novas demandas do capital em vez de contestá-las. Grande parte dessa profunda reflexão sobre o papel da arquitetura se deu de forma discursiva e narrativa, na medida em que diversas propostas arquitetônicas do período abriram mão da materialidade e exequibilidade para reavaliar os rumos da disciplina.

O crítico italiano Germano Celant (1940-) cunhou o termo Arquitetura Radical no seu ensaio “Senza Titolo” (1970) para tentar dar conta de uma série de grupos de neovanguarda que brotaram vigorosamente na Itália em meados dos anos 1960. Logo após a primeira aparição pública do Superstudio e dos Archizoom¹⁶, em dezembro de 1966, surgem 9999 (1967), UFO (1967) e Zzigurat, todos formados por alunos da Escola de Arquitetura de Florença. Gruppo Strum, Gianni Pettena, Ettore Sottsass Junior (1917-2007) e Ugo La Pietra (1938-) são outros nomes relacionados a esse movimento. Esses grupos não estariam comprometidos em atender demandas de clientes, mas em “funcionar como ação filosófico-comportamental destrutiva em relação à arquitetura atual”. Valiam-se dos mais diversos meios: fotografias, fotomontagens,

8 GEAM. “Programme for a Mobile Architecture” (1960). In: CONRADS, Ulrich. *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, p. 167-168.

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

10 WIGLEY, 1998, p. 41.

11 CONSTANT. *New Babylon*. Haags Gemeentemuseum, Den Haag (1974). In: LAMBERT, 1997, p. 64-82.

12 Formado por Ron Herron, Peter Cook, David Greene, Dennis Crompton, Michael Webb e Warren Chalk, o grupo se lançou com a publicação do magazine Archigram 1, em 1961.

13 Superstudio (1966-1978) foi um grupo de arquitetos florentinos fundado por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia, tendo depois ingressado Roberto Magris, Piero Frassinelli, Alessandro Magris e Alessadro Poli.

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

15 Já no fim dos anos 1950, havia duras críticas ao movimento moderno, como se vê no Internacional Situacionista e no *Manifesto do Mofo contra o Racionalismo em*

Arquitetura (1958), em que o austríaco Friedensreich Hundertwasser denuncia a imoralidade da linha reta como fruto das produções padronizadas e da alienação do usuário na construção e na transformação de sua própria moradia; Jane Jacobs, autora de *The Death and Life of Great American Cities* (1961), que descreve seu próprio livro como um ataque aos fundamentos do planejamento e da reurbanização vigentes nos Estados Unidos; Bernard Rudofsky que, por meio do livro e da exposição *Architecture without Architects*, realizada no MoMA em 1964, chama a atenção para uma reconsideração das particularidades de cada lugar e para a produção vernacular até então menosprezada pela história nobre da arquitetura.

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

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

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

ilustrações, escritos, filmes. O próprio arquiteto (o *corpus* projetante) também é considerado arquitetura. A Arquitetura Radical se liberta do fazer para ater-se à “arquitetura no estado puro”: seria arquitetura conceitual¹⁷.

O manifesto emblemático do austríaco Hans Hollein (1934-2014), *Alles Ist Architektur* (Everything is Architecture, 1968), dá o tom desse período. A materialidade da arquitetura seria apenas uma entre tantos aspectos que podem influenciar o comportamento humano. A percepção e os sentidos humanos em relação ao meio ambiente vinham sendo radicalmente ampliados, potencializados pelas novas mídias. Meios não materiais, como a aplicação da luz, temperatura, sons, cheiros e substâncias químicas são capazes de determinar um meio ou um espaço. O novo escopo da arquitetura passa a ser a totalidade do meio ambiente, agora entendido no senso mais vasto possível, levando em conta as esferas física e psíquica do ser humano. Para Hollein, a capacidade da arquitetura de afetar e de comunicar assume a frente das outras funções tradicionais do próprio campo. A arquitetura precisaria aprender com as novas estratégias militares, que assumiram a falência de modalidades antigas de defesa, como as muralhas e torres. A dimensão construtiva da arquitetura se via sistematicamente reduzida diante de um aparelho de TV, capaz de substituir uma escola ou um museu: “um edifício pode ser apenas *simulado*”¹⁸.

No ano de 1971, o Superstudio e os Archizoom são convidados a coordenar a edição conjunta dos números 2 e 3 da revista *IN: Argomenti e immagini di design*, que foi a primeira de uma série dedicada aos temas da destruição do objeto, à eliminação da cidade e ao fim do trabalho. Essa discussão encontraria muita ressonância no trabalho do Superstudio – *Os Atos Fundamentais*. A contribuição do Superstudio para a *IN* versa sobre a eliminação desses três pontos nodais em que operam e é reforçada a ordem capitalista. Isso equivale a eliminar as representações de poder (o *status* embutido nos objetos e seus inerentes modos de vida), a cidade como modelo social e espacial cristalizado e todo o trabalho alienante. Trataremos desses pontos oportunamente.

Destruição do objeto

É possível discutir a destruição do objeto por meio da teoria situacionista se pensarmos a destruição do objeto ou obra de arte perseguido pela própria hipótese da situação construída. A IS buscava um tipo de arte que fosse fruto da participação direta e efetiva

dos fruidores-artistas envolvidos, de modo que a própria obra fosse o gesto criador e participativo. Estaria abolido qualquer vestígio que, nas condições atuais, veem-se assimilados pelo sistema artístico. Isso implica romper com o fetiche da mercadoria, anular o suporte do valor de troca e manter apenas o valor de uso.

No caso do Superstudio, a sua primeira fase, anterior aos projetos que estamos aqui discutindo¹⁹, correspondia à proposta de atribuir outras propriedades aos objetos, para além do fetiche da mercadoria. Sobrecarregar o objeto com “valores de mito, do sagrado, da magia”²⁰ não implica alterar significativamente a relação produção-consumo, mas opera na relação do fruidor-consumidor com o objeto, que deixa de ter um uso unívoco. Incrementa-se, em suma, o valor de uso do objeto, mas não se combate o seu valor de troca.

Num segundo momento, Superstudio parte do pressuposto de que o design é, na sociedade atual, “meramente indução ao consumo”, e propõe em 1971 a redução das atividades em todos os campos ao seu mínimo. Esse “processo de redução” conduziria a uma percepção dos “falsos problemas e das necessidades induzidas”²¹. A destruição dos objetos advogada pelo Superstudio remete à produção de objetos “neutros”, liberados do fetiche da mercadoria para se tornarem finalmente meros utensílios ou puro valor de uso.

Eliminação da cidade

A eliminação da cidade é um tema caro a Marx e fundamental a Engels, para quem a separação da cidade e do campo significa a primeira divisão do trabalho²². Em *Para a questão da habitação* (1873), Engels propõe a expropriação das casas subutilizadas e a racionalização de seu uso assim que ocorresse a abolição da propriedade privada. Entretanto, a resolução definitiva para o problema do déficit habitacional seria a supressão da relação cidade-campo, que implicava a abolição prévia do modo de produção capitalista²³. Engels entende as grandes cidades modernas como antifuncionais. Nesses termos, “a utopia da abolição da oposição entre cidade e campo adquire uma curiosa base prática”²⁴.

A utopia não está em afirmar-se que a libertação do homem das cadeias forjadas pelo seu passado histórico só será completa quando estiver abolida a oposição entre cidade e campo; a utopia só surge quando alguém ousa, «a partir das relações existentes», prescrever a forma na qual esta ou qualquer outra oposição da sociedade actual deve ser resolvida²⁵.

¹⁹ A fase em questão corresponde ao manifesto da Superarquitetura (1966), escrito conjuntamente com os Archizoom, e ao ensaio *Design de invenção e design de Evasão* (1969).

²⁰ SUPERSTUDIO, “Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object”. In: LANG, MENKING. *Superstudio: Life Without Objects*, 2003, p. 120-121.

²¹ *Ibidem*, p. 121.

²² LEFEBVRE, Henri. *A Cidade do Capital*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999, p. 122. Ver também o *Manifesto Comunista* (1948), de Marx e Engels.

²³ ENGELS, *Para a questão da habitação*, 1873, p. 29.

²⁴ *Ibidem*, p. 54.

²⁵ *Idem*. Grifo nosso.

Engels defende que a sua utopia tem um embasamento científico que a mantém atrelada ao presente e aos processos sociais, fruto de uma profunda análise do modo de produção capitalista, isto é, a sua utopia tem viabilidade. O que Engels chama de utopia refere-se, portanto, a um modelo (delimitado) que não apresenta uma via de realização, mas apenas um fim previamente definido. A proposta de Engels, por sua vez, propõe a via (revolucionária) embasada cientificamente e recusa um modelo. O filósofo marxista Henri Lefebvre (1901-1991) estabelece essa mesma diferença em termos da “utopia reacionária e abstrata” – os proudhonianos criticados na obra *Para uma questão da habitação*, pois não se fundam em bases sólidas – versus a “utopia revolucionária e concreta” – o socialismo científico. De acordo com Lefebvre,

A utopia concreta se funda no movimento concreto de uma realidade da qual ela descobre as possibilidades. Dialeticamente, o possível é uma categoria da realidade, desde que se considerem no real suas *tendências*, em vez de fixá-las num lugar²⁶.

26 LEFEBVRE, *A Cidade do Capital*, 1999, p. 124.

A cidade, condição necessária para a tomada de consciência operária e palco da revolução, deveria, num estágio revolucionário avançado, ver a sua população dissolvida pelo território da forma mais racional possível. Essa questão foi trabalhada em *New Babylon*, em que a mecanização supriria as necessidades humanas, suprimindo a oposição cidade-campo e estabelecendo o nomadismo.

O nomadismo não é, no entanto, uma atitude intrinsecamente revolucionária nem positiva. Lefebvre alerta, em *A Revolução Urbana* (1970), que o próprio desenvolvimento do capitalismo exige a mobilidade dos cidadãos pelo globo. Do ponto de vista das demandas do capital, “é inadmissível que ‘mananciais de mão de obra’ permaneçam inexplorados por estarem arraigados ao solo”²⁷. Lefebvre comenta, sobre Friedman, que a sua *Ville Spatiale* estaria em consonância com as demandas do capital ao propor unidades ou caixas indiferenciadas que, combinadas, comporiam um “agrupamento efêmero” capaz de se instalar em qualquer lugar onde já existisse a sua megaestrutura. Do ponto de vista social, Lefebvre questiona se o nomadismo residencial não significaria “uma forma extrema, utópica, à sua maneira, do individualismo”²⁸.

27 LEFEBVRE, *A Revolução Urbana*, 2008, p. 88.

28 *Ibidem*, p. 90.

Lefebvre reconhece, no entanto, uma diferença substancial entre a proposta de Friedman e a de Constant. A “liberação pelo nomadismo” proposta por Friedman – atingindo-se assim um “habitat em estado puro”²⁹ – é categoricamente taxada de ridícula por Lefebvre. Por outro lado, Lefebvre era um profundo admirador do trabalho de

29 *Ibidem*, p. 90.

Constant, em grande medida porque Constant previa uma civilização nômade não para o presente, mas para uma sociedade pós-capitalista. Segundo Lefebvre, *New Babylon* “é uma utopia concreta, pois nela já há automatização, não trabalho. E o funcionalismo, que opõe os monumentos às construções, e constrói edifícios que servem ou para o trabalho ou para se dormir, cai no ridículo”³⁰.

³⁰ LEFEBVRE, *Il Tempo degli Equivoci*. Milano: Multhipla, 1980, p. 181-182 *apud* LIPPOLIS, Leonardo, *La Nuova Babilonia: Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, p. 277.

Fim do trabalho

Lefebvre identifica uma divergência, entre Marx e Engels, com relação ao fim do trabalho. Para o primeiro, a perspectiva final do desenvolvimento humano implica a superação do trabalho pelo não trabalho, fruto da crescente automatização do trabalho produtivo. A leitura de Lefebvre a respeito da utopia concreta de Marx é que “o trabalho só tem por sentido e por objetivo o não trabalho”³¹.

³¹ LEFEBVRE, 1999, p.128-129.

Engels, no entanto, não chega a vislumbrar o fim do trabalho, mas almeja “tornar o trabalho livre e atraente”³². A redução da carga horária seria decorrente não só da eficiência dos meios coletivizados de produção, mas também porque o trabalho deixaria de ser uma atribuição de apenas uma parte da sociedade (a classe trabalhadora) e passaria a ser redividido entre todos. Para Engels, o que está em jogo é uma sociedade que socializará as forças produtivas, eliminará os desperdícios, os entraves e será regida pelo discurso da eficácia. Isso possibilitará diminuir o trabalho e mesmo transformá-lo.

³² LEFEBVRE, 1999, p. 129.

Os situacionistas dão continuidade à utopia de Marx: a mecanização liberaria o ser humano de toda a esfera da necessidade, cenário que já se anunciava mesmo no seio do próprio capitalismo pela progressiva redução das jornadas de trabalho. Na sociedade da abundância, onde se viveria uma situação construída seguida da outra, o trabalho seria superado pela pura criação.

Esses breves comentários a respeito dos “três fins”, como estamos aqui nos referindo, tiveram um impacto direto na produção de duas visões idílicas, trabalhadas pelo Superstudio e por Ettore Sottsass, nas quais o nomadismo é discutido em chave irônica: é como se esses cenários não mais fossem utopias, mas miragens.

Vida

³³ Vida é um dos cinco roteiros constituintes dos *Atti Fondamentali* (Atos Fundamentais): Vida, Educação, Cerimônia, Amor e Morte. Vida foi rodado por ocasião da exposição do MoMA de 1972, *Cerimônia* foi filmado para a XV Trienal de Milão de 1973, *Educação* foi gravado com recursos próprios. Por conta da Bienal de São Paulo de 2010, foi preparada uma seleção de textos e imagens para *Amor* (Amore 2). Sobretudo *Vida* e *Cerimônia* constituem-se numa fábula, em linguagem publicitária, de um mundo nômade livre de todas as formas de opressão.

³⁴ Todas as citações referentes ao roteiro de *Vida* são provenientes da tradução de Paulo Miyada. Disponível em: <<http://urbania4.org/2011/12/14/supersuperficie-um-modelo-alternativo-de-vida-na-terra/>>.

³⁵ SUPERSTUDIO. *Life*. 1972. In: MÁCEL, SCHAÏK, 2005, p. 192-200.

*Vida (Life) ou Supersurface: An Alternative Model of Life on Earth*³³ foi filmado pelo Superstudio por ocasião da mostra *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (MoMA, Nova York, 1972). O ambiente do Superstudio para a mostra consistia num espaço em penumbra onde, erguido sobre uma plataforma, encontrava-se um cubo cujo piso era uma trama xadrez de plástico laminado. As paredes espelhadas do interior do cubo estendiam a trama xadrez infinitamente, representando uma rede infraestrutural contínua de energia e sistemas de comunicação, de onde emergia um conjunto de terminais de suporte à vida – ar, calor, água, comida, comunicação. Um monitor apresentava o filme *Vida*.

A atuação do arquiteto é definida como necessariamente cosmética: “A arquitetura não pode apresentar nenhuma proposta alternativa, já que ela utiliza instrumentos perfeitamente regulados para evitar qualquer desvio”³⁴. Essa constatação conduz à investigação da relação entre arquitetura e os atos fundamentais mediante um processo reduutivo em todas as esferas da vida, numa busca pela “redefinição dos atos primordiais”.

Superstudio vislumbra um modo de vida urbano se desenvolvendo em qualquer lugar e a qualquer momento, valendo-se das redes que vinham progressivamente conectando diversos pontos do mundo. Se as megaestruturas pareceram ser o suporte indispensável para a modernização dos modos de vida, a evolução dos meios não físicos já permitia enxergar a própria Terra como esse suporte ideal. Em *Vida*, não temos nenhuma configuração espacial, mas unicamente modelos alternativos de comportamento.

Novas formas de aglomeração – sobretudo as provisórias, como multidões se deslocando para praias, acampamentos hippies (Woodstock) – punham em revisão as próprias definições de cidade e de urbano. A ausência de estruturas tridimensionais possibilitaria uma “tendência à reunião e à dispersão espontânea”. *Vida* aborda a passagem do “hardware ao software”³⁵, isto é, a programação do ambiente (até então coordenada por meios físicos), passa a se dar pela Supersuperfície: uma grelha de transmissão de energia e informação, além de tecnologias miniaturizadas que gerem o controle do ambiente. Onde houver essa grelha, será possível instalar o plugue universal, do qual poderão ser acoplados os mais variados utensílios. O uso direcionado da tecnologia supriria as necessidades primordiais do ser humano, liberando-o de qualquer trabalho.



IMAGEM 1 – Superstudio, *Os Atos Fundamentais*, storyboard de *Vida*, 1972. Cortesia do Arquivo Superstudio

Como as zonas habitáveis se estendem a praticamente qualquer parte do globo, uma vez superadas todas as barreiras que impedem o livre fluxo dos indivíduos – como a acumulação de bens –, o comportamento da espécie humana (modificada) se aproxima ao de aves migratórias. É como se, com o nomadismo, fosse possível retomar um estado de natureza romantizado, no qual a natureza é absolutamente benevolente.

O Planeta como Festival

Os mesmos pontos tratados em *Vida* são abordados na sociedade alternativa de Ettore Sottsass, *O Planeta como Festival*³⁶ (1972). Sottsass narra a descrição de um amigo que vive em uma outra sociedade na qual não se sabe mais o que significa trabalhar nem produzir, mas ainda se sabe o significado de consumir. Todos se tornaram artis-

³⁶ SOTTASS, Ettore. “Il Pianeta come Festival”, *IN* n.5, maio-junho 1972, p. 26.



IMAGEM 2 – Ettore Sottsass Jr., *O Planeta como Festival (Perspectiva)*, 1972. Na imagem, é possível ver a *Walking City* do grupo Archigram em ruínas. Página de Casabella 365, maio de 1972, p. 42.

tas e artesãos. Os produtos de consumo chegam por uma rede subterrânea aos pontos de distribuição, disponíveis até nos lugares mais recônditos. Resolvido o problema da produção – totalmente automatizada –, da distribuição – o consumo universal – e da comunicação – graças às “superpossibilidade de comunicação” –, o resultado é o desaparecimento das cidades.

Sottsass concebe distribuidores de bens que se assemelham a árvores da qual se recolhem os frutos. Tudo se assemelha ao estado de abundância pré-agrícola em que se era possível caçar, pescar e colher o necessário sem dificuldade, embora, de vez em quando, fosse preciso certo nomadismo por conta das estações do ano. Sottsass desenhou alguns desses distribuidores de bens: o teto sob o qual meditar; grande distribuidor de valsa, tango, rock e cha-cha-

cha; distribuidor de canetas, pincéis, lápis e blocos de papel para aquarelas; teto sob o qual se pode discutir; distribuidor de leite, doces, chocolate e refrigerantes; distribuidor de incenso, LSD, maconha, ópio e gás hilariante.

Tanto *Vida* como *O Planeta como Festival* condensam esses “três fins” que são, talvez, a quintessência da utopia marxista, embora esses temas não sejam uma exclusividade desta.

Vemos, nesses projetos, modos de vida libertos da opressão de qualquer tipo de condicionamento das mencionadas estruturas de poder. Outro ponto é uma certa ironia mesmo em relação aos três fins aqui apresentados. Até porque, já incorporadas as acusações ao pensamento utópico de ser totalizante e totalitário, não se ousaria mais

propor o melhor modelo de futuro possível: tratar-se-ia de um entre outros. O futuro volta a ser olhado como especulação e não mais como promessa, muito menos promessa de bem-aventurança.

O poder opressor da arquitetura

Na virada dos anos 1960 para a década seguinte, o progresso e a convicção no potencial transformador da arquitetura já podiam ser vistos claramente (embora ainda não majoritariamente) como produtores de visões distópicas. Para introduzirmos *As Doze Cidades Ideais* (1971), do Superstudio, faz-se necessário um rápido retorno ao projeto mais emblemático do grupo, o *Monumento Contínuo* (1969). Esse tópico se encerra com *Exodus* (1972), de Rem Koolhaas, que é tributário dos dois projetos mencionados anteriormente.

A proposta que tornou o Superstudio célebre foi o *Monumento Contínuo* (1969), uma série de fotomontagens acompanhadas de um *storyboard* retratando um gigantesco volume prismático e espelhado que percorre diversas paisagens do planeta, de forma indiferente a todas elas, representando o gesto máximo de um desenho único para a humanidade. Prevalece, no entanto, certa ambiguidade: a fria beleza das suas imagens não possibilita identificar se estamos nos confrontando com uma crítica ou uma apologia ao movimento moderno. O *Monumento Contínuo* seria o herdeiro lógico e definitivo de todos os monumentos, a representação de um “mundo uniformizado pela tecnologia, cultura e todas as outras formas inevitáveis de imperialismo”³⁷. Diante do inevitável “empobrecimento progressivo” e superlotação da terra, o *Monumento Contínuo* se apresenta como uma “arquitetura única” capaz de “ocupar as zonas de habitabilidade ótima, deixando as outras livres”.³⁸

Havia uma divergência entre os membros do Superstudio no que diz

37 SUPERSTUDIO. *The Continuous Monument*. In: MÁCEL; SCHAİK, 2005, p. 126

38 SUPERSTUDIO. *Il monumento continuo/storyboard per un film*. Casabella 358, novembro de 1971, p. 21.

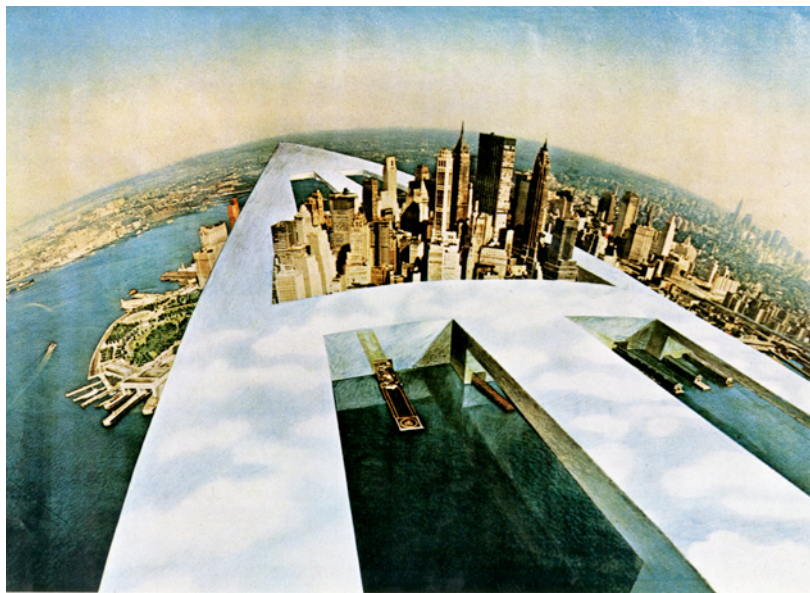


IMAGEM 3 – Superstudio, *Monumento Contínuo*, 1969. Cortesia do Arquivo Superstudio.

respeito a evidenciar o que se passava no interior do *Monumento Contínuo*. Em uma sequência do *storyboard* (a aparição do corredor), o *Monumento Contínuo* é escrito como uma superfície lisa e brilhante e, embora não se saiba como seja o seu interior, este é disponível a qualquer utilização. Foi principalmente Frassinelli, o exímio perspectivista do grupo, que produziu as poucas imagens por meio das quais se pode vislumbrar o interior do *Monumento Contínuo* e desenvolveu *Le dodici Città Ideali* (*As Doze Cidades Ideais*, 1971) exatamente no intuito de evidenciar como a vida no *Monumento Contínuo* seria necessariamente distópica.

39 LANG, MENKING, 2003, p. 150.



IMAGEM 4 – Superstudio, *Monumento Contínuo*, em direção o Empire State Building, 1969. Cortesia do Arquivo Superstudio.

A obra *As Doze Cidades Ideais* vira pelo avesso a noção de forma ideal, revelando o seu condicionamento inerente. Trata-se de uma série de cidades apresentadas em forma de pequenos textos acompanhados de imagens, sempre apresentadas sob o ponto de vista da ordem estabelecida, o que fica claro, já na primeira cidade, a *2000-ton City*, onde a abordagem contra o pensamento subversivo é violenta e definitiva. A malha ortogonal e indiferente à topografia não deixa dúvidas de se tratar da vida necessariamente opressora, porém não retratada no *Monumento Contínuo*.

A *Cidade das 2.000 toneladas* consiste numa trama de lâminas verticais que se cruzam perpendicularmente, desenvolvendo-se sempre à mesma altitude, compostas de uma única fileira de células empilhadas sem entrada nem saída. Cada uma das células é destinada a um indivíduo, cujos impulsos cerebrais são constantemente transmitidos e monitorados por um analisador eletrônico, sendo qualquer pensamento subversivo tolerado uma única vez. Na primeira reincidência, o teto da célula esmaga o transgressor “com a força de duas mil toneladas até atingir o piso”³⁹. Essa é a única condição na qual

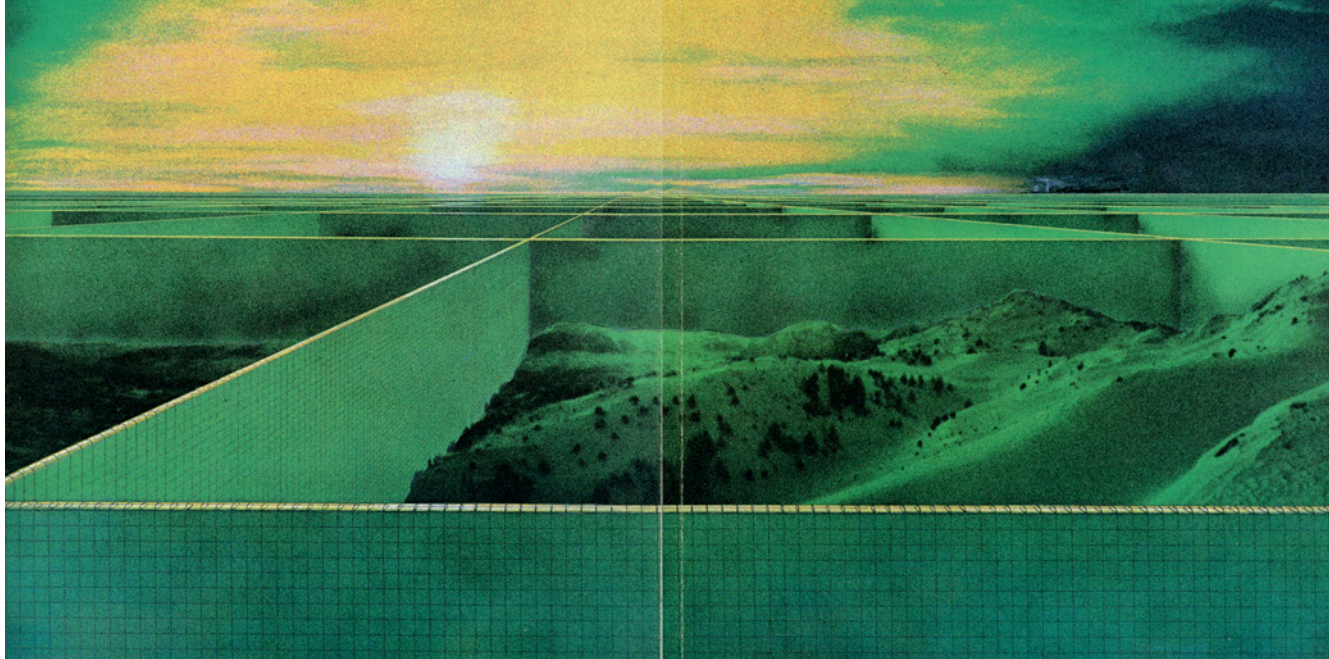


IMAGEM 5 – Superstudio, *Cidade das 2.000 toneladas*, a primeira das Doze Cidades Ideais, 1971. Cortesia do Arquivo Superstudio.

a cidade inicia uma nova vida, haja vista que a morte foi superada. A manutenção da ordem tornou-se um fim em si mesmo, uma vez que não haveria motivo para eliminar quem já é prisioneiro de sua própria célula.

A sétima cidade, a *Continuous Production Conveyor Belt City*, é incessantemente construída em uma extremidade e abandonada na outra. Na primeira ponta, uma fábrica expõe quarteirões inteiros, já prontos. No lado oposto, as construções vão se esfacelando num prazo de cerca de quatro anos. Essa obsolescência programada é articulada com o desejo incutido nos moradores de morar sempre nas casas mais novas, equipadas com os últimos recursos disponíveis.

Exodus

Exodus, os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura (1972) – trabalho final de graduação de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, com colaboração de Madelon Vreisendorp, e Zoe Zenghelis – teve como ponto de partida o ensaio de Koolhaas *The Berlin Wall as Architecture* (1971, publicado em 1993). O muro de Berlim circundava a Berlim ocidental definindo um território desejável incrustado no coração do território soviético. Uma vez que a arquitetura, na condição do Muro, foi usada para conter o êxodo incessante da parte “má” para a parte “boa” de Berlim, a hipótese de *Exodus* é conceber uma “Imagem-espelho dessa arquitetura aterrorizante”, mas agora transposta para “inten-

ções positivas”. Em vez de uma parte da cidade ser o polo atrator em detrimento de outra, Koolhaas propõe uma *Strip*, um “oásis arquitetônico” no centro de Londres, que já nasce protegida a fim de preservar os seus atributos positivos. A partir daí, começam a chegar os candidatos a habitantes, num fluxo crescente. A *Strip* não cessa de ser expandida e concomitantemente leva ao colapso uma Londres já em ruínas. Ressurge aqui, portanto, a imagem da megaestrutura, mais do que isso: da sobrevivência da arquitetura em detrimento do colapso da cidade.

À medida que a cidade se torna repulsiva, *Exodus* se torna atraente por oposição: a arquitetura destinada ao controle é um refúgio de Londres, o que livra a arquitetura de ser autoritária: ela é a “ciência hedonista de desenhar instalações que acomodem completamente os desejos individuais”⁴⁰, e aqueles que escolhem ali habitar são seus prisioneiros, mas prisioneiros voluntários.

A megaestrutura linear revestida de uma quadrícula espelhada que atravessa Londres é uma referência direta ao *Monumento Contínuo*. Do ponto de vista narrativo, *Exodus* se assemelha às *Doze Cidades Ideais*: é como se cada uma das suas faixas, dispostas em uma sequência na qual os prisioneiros voluntários têm de percorrer, correspondesse à descrição de uma cidade. Os refugiados passam por processos de doutrinação assim que cruzam o Muro, na Recepção. A segunda faixa, a *Central Area*, tem um platô de onde se pode ver ao mesmo tempo o esplendor da faixa e a Londres arruinada. A faixa seguinte, a *Ceremonial Square*, é o lugar onde os refugiados são submetidos a exercícios físicos e mentais. Na *Square of the Arts*, os banhos têm a função de “reciclar as fantasias públicas e privadas, de testar e, possivelmente, introduzir novas formas de comportamento”. Assim como em algumas das *Doze Cidades Ideais*, os muros paralelos dessa faixa são compostos de células de vários tamanhos.

O ensaio de Koolhaas evidencia que as funções esperadas da arquitetura eram exemplarmente cumpridas pelo Muro de Berlim: “Os estratégias essenciais de qualquer arquitetura não eram a divisão, a clausura (ou seja, o aprisionamento) e a exclusão – o que definiu o desempenho do muro e explicou a sua eficiência?”⁴¹. Torna-se progressivamente mais difícil negligenciar o papel e as consequências nefastas da arquitetura quando a assumirmos em seu sentido mais amplo, como já era reivindicado por Hans Hollein em 1968. O que também fica patente no Muro de Berlim – e Hollein já chamava a atenção para isso – é que a arquitetura não mais demanda espessas paredes, mas as novas tecnologias de controle.

41 KOOLHAAS, Rem. “The Berlin Wall as Architecture” (1993). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/235581097/The-Berlin-Wall-as-Architecture>>.

41 KOOLHAAS, Rem. “The Berlin Wall as Architecture” (1993). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/235581097/The-Berlin-Wall-as-Architecture>>.

Un tempo la città era divisa in due parti. Naturalmente, una parte divenne la metà "buona" e l'altra la metà "cattiva". Gli abitanti della metà cattiva cominciarono a migrare nella parte "buona", dando luogo alla fine ad un vero e proprio esodo urbano. Fallite tutte le misure adottate per far cessare l'esodo indesiderato, le autorità della parte "cattiva" concepirono un uso disperato e selvaggio dell'Architettura: edificarono un muro attorno alla parte "buona" della città rendendola completamente inaccessibile. All'inizio c'era solo del patetico filo spinato posto frettolosamente sulla linea immaginaria di confine; il suo significato simbolico e psicologico era prevalente rispetto alla sua consistenza fisica. Tuttavia l'attrazione della parte "buona", intravista ora da rispettosa distanza oltre la barriera, divenne ancora più forte e irresistibile. Quelli rimasti rinchiusi nella metà "cattiva" erano ossessionati da impossibili piani di fuga. E come già in precedenza era avvenuto nella storia dell'uomo, l'Architettura fu strumento e origine di disperazione. Potremmo immaginare questa forza intensa e devastatrice usata per scopi positivi. Divisione, separazione, isolamento, squilibri, aggressività ed anche paranoia: l'aspetto negativo di queste parole potrebbe essere rovesciato per descrivere gli ingredienti e le strategie di una guerra architettonica alle condizioni sgradevoli (le stesse che ci circondano oggi), una guerra per una Architettura rivolta non a timidi miglioramenti, ma tesa a sradicare il male per proporre al suo posto alternative desiderabili. Gli abitanti di questa Architettura — quelli abbastanza forti per amarla — sarebbero in un certo senso i suoi prigionieri volontari. Possiamo soltanto invidiarli.

Questo studio si propone di muovere una guerra architettonica a Londra. Il centro di Londra è attraversato da una fascia ad alto potenziale di attrattiva dal punto di vista metropolitano. Per sottolineare e mantenere questa differenza sostanziale, si costruirà un muro che racchiuda questa zona di perfezioni architettoniche e sociali.

Presto, i primi ospiti faranno la coda per essere ammessi. Il loro numero diventerà un fiume inarrestabile. Siamo testimoni dell'Esodo di Londra. Entrati in questa striscia di terreno, la preoccupazione quasi ossessiva dei suoi abitanti sarà la sua espansione, miglioramento e difesa. La struttura fisica della vecchia città non sarà in grado di resistere alla intensità ininterrotta di questa lotta senza precedenti. Londra, così come la conosciamo oggi, sarà un ammasso di rovine. Nove piazze (o aree quadrate) sono disegnate con diversi gradi di approfondimento.

La striscia centrale contiene solo attività di grande importanza e rilevanza sociale e comunitaria. All'interno della striscia centrale, la pianta e l'assonometria mostrano, nei quadrati da ovest a est:

1. La condizione di punta. Il luogo di massima frizione con la vecchia Londra. In questa zona è visibile il progresso dell'Architettura.
2. La lottizzazione. Lotti individuali per controbilanciare l'enfasi delle attrezzature collettive.
3. La piazza delle cerimonie, con pavimentazione di marmo.

The wall was a masterpiece. Originally, not more than some pathetic strings of barbed wire, abruptly dropped on the imaginary line of the border; its psychological and symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance. Those trapped, left behind in the gloomy "bad" half, became obsessed with vain plans for escape. And as often before in the history of mankind, Architecture had been instrumental in bringing this despair about. This would be a force as definitive, intense and devastating, but applied to positive intentions. Division, separation, isolation, inequality, aggression and even paranoia — the negative meaning of these concepts can be inverted totally to describe the ingredient themes and strategies of an Architectural warfare on undesirable conditions (i.e. the conditions around us). This would be an Architecture not committed to timid improvements, but to the eradication of evils and their replacement by intensely desirable alternatives. The inhabitants of this Architecture — those strong enough to love it — would, in a certain sense, be its voluntary prisoners. We can only envy them. This study wages the Architectural war on London. Through the centre of London runs a strip of intense metropolitan desirability. To dramatize and protect the total difference, a wall will be built to enclose this zone of Architectural and Social perfections. Soon, the first inmates will beg for admission. Their number will swell rapidly into an unstoppable flow. We witness the Exodus of London. Once inside, the metabolism of the strip, its expansion, perfection and defence will, at first, be the almost obsessive concern of the urban Settlers. The existing physical structure of the old town will not be able to stand the continuing intensity of this unprecedented competition. London, as we know it, will be a pack of ruins. Nine squares are designed in various degrees of detail. The central strip is only the most intense part of the much larger complex of the Architectural enclave. Within the central strip the map and axonometric show, from West to East, (each contained in their own square):

1. The Tip Condition. The point of maximum friction with the old London. Here the Architectural progress of the zone visibly takes place.
2. The Allotments. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective facilities.
3. The ceremonial square, paved in marble.
4. The reception area: here future inhabitants are introduced to the mysteries of citizenship of the strip.
5. An escalator descends into the area of London which is preserved (Nash), as a reminder of the past.
6. The Baths. Institute for the creation and implementation of fantasies.
7. The Park of Air, Fire, Water and Earth.
8. The square of Culture. (British Museum).
9. The University.
10. The complex of scientific research.

IMAGEM 6 – Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. *Exodus*, ou Os Voluntários Prisioneiros da Arquitetura. Página de Casabella n. 378, junho de 1973, p.42.

⁴² Os pontos aqui destacados foram extraídos sobretudo de dois escritos do referido autor: TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia* (1973). Lisboa: Presença, 1985. E *Design and Technological Utopia*, sua contribuição para o catálogo da exposição *Italy: The New Domestic Landscape*, que ocorreu no MoMA, NY, em 1972. Observe-se que o principal ensaio, que foi re-elaborado e ampliado para se tornar *Projecto e Utopia*, é de 1969, e se intitula “Per una critica dell’ideologia architettonica” (publicado na edição 1/69, jan./abril 1969) da *Contropiano*. As teses principais do livro, portanto, já haviam sido apresentadas antes mesmo da exposição do MoMA, bem como o impacto deste ensaio já podia ser notado em alguns escritos dos grupos da Arquitetura Radical.

⁴³ Adotamos aqui essa afirmação de Marco BIRAGHI, 2013, p. 29, a respeito dos demais colaboradores da *Contropiano*, mas o próprio Tafuri reitera essa mesma definição de ideologia na “Advertência à Segunda Edição Italiana”, p. 12 do seu livro *Teorias e História da Arquitectura*.

⁴⁴ TAFURI, Manfredo; Cacciari, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la Vanguardia a la Metropoli: critica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 10.

⁴⁵ Lefebvre comenta o paradoxo desse novo emprego da ideologia: “Para Marx, o conhecimento exclui a ideologia, pelo único fato de que a teoria histórica e dialética das ideologias põe fim a estas.[...] As palavras ‘ideologia científica’ ou ‘ideologia

Problemas relacionados às utopias

Este tópico acompanha as principais considerações do historiador e crítico de arquitetura Manfredo Tafuri com relação às proposições da Arquitetura Radical, mostrando como elas estão diretamente conectadas ao problema das utopias⁴². Faz-se necessário reavaliar não só a produção da Arquitetura Radical como a do seu principal opositor do período, uma vez que o seu olhar estava calibrado para critérios de “novo”, de “ideologia” e de “utopia” (para ficar com alguns termos) que haviam entrado em colapso juntamente com o movimento moderno e as vanguardas históricas.

Um dos elementos que torna a noção de utopia especialmente movente é que ela se estabelece numa relação dialética com a ideologia, termo igualmente multifacetado. Tafuri compartilha da mesma noção de ideologia dos colaboradores da revista operária *Contropiano*, que advém, por sua vez, de *A Ideologia Alemã* (1846), de Marx e Engels: ideologia é entendida como estrutura ou falsa consciência intelectual⁴³. Observemos, no entanto, que os colaboradores da *Contropiano* (entre os quais se inclui Tafuri) empenhavam-se em confrontar “os problemas das tendências defendidas pelo desenvolvimento capitalista em relação à estratégia e à tradição ideológica do Movimento Operário organizado”⁴⁴. Ora, se ideologia, para Marx, é falsa consciência intelectual, seria um “ tiro no próprio pé ” afirmar que o movimento operário organizado tem uma ideologia⁴⁵. Essa simultaneidade de acepções tão divergentes torna ainda mais complexa a discussão sobre as utopias.

Para Karl Mannheim (1893-1947), em seu clássico *Ideologia e Utopia* (1929), o processo dialético do real ocorre por meio do embate entre dois pensamentos: a *utopia*⁴⁶ e a *ideologia*⁴⁷. Ambas são ideias situacionalmente transcendentais, e o que vai distinguir uma da outra é identificar se a ideia, de algum modo, rompe com a ordem existente ou acaba por consolidá-la. O pensamento progressista, que pende para o futuro, é o pensamento utópico, ao passo que o pensamento que pende para o passado – e é conservador – está no plano das ideologias. Embora Tafuri considere que o mecanismo de funcionamento desenhado por Mannheim seja uma versão mistificada de como opera a utopia, ele concorda que esse mecanismo converge “com o clima de todo o trabalho intelectual de vanguarda dos primórdios do século XX”⁴⁸.

Mannheim entende a utopia como “visão estrutural da totalidade que existe e há de vir a existir”⁴⁹, o que implica dois elementos: as utopias vislumbram uma totalidade

distinta daquela existente e se querem realizáveis. Assumindo essa definição, não é possível tratar nem a Utopia (1516) de Thomas More nem a maioria das proposições da Arquitetura Radical como utopias: estas não pretendiam ver-se concretizadas⁵⁰.

Tafuri afirma que, para Mannheim, tanto a utopia como a crítica à ideologia são fundamentais como procedimentos capazes de romper constantemente e assim conferir dinâmica ao real, liberando “o funcionamento dinâmico do sistema”⁵¹. No limite, o pensamento progressista desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do capitalismo.

Segundo Mannheim, tanto a utopia como a ideologia prefiguram mundos, mesmo que a ideologia corrobore, no final, por consolidar a ordem existente. Já para Tafuri, a prefiguração (ou a constituição de modelos) é tarefa exclusiva da utopia e uma de suas principais atribuições. A ideologia pode, no entanto, assumir “conotações utópicas”, o que significa dizer que a utopia pode estar (e normalmente é este o caso) a favor de uma ideologia⁵².

Existem sobretudo dois argumentos, defendidos por Tafuri, para que os arquitetos cessassem de perpetuar a função de prefiguradores de futuros e modelos. O primeiro, como explicaremos melhor adiante, é que o desenvolvimento capitalista a partir do início dos anos 1930 havia extraído da arquitetura o seu papel de “prefigurações ideológicas”, tornando-a “forma privada de utopia”⁵³. Tendo o desenvolvimento capitalista atingido um patamar de planejamento que ia além da própria arquitetura, a ideologia arquitetônica não só deixou de ser funcional para o capitalismo⁵⁴, como se tornou prejudicial do ponto de vista da luta política⁵⁵. O segundo argumento é que qualquer prefiguração terminaria por injetar movimento à dinâmica capitalista, mesmo que se trate de uma imagem negativa de futuro. A dialética das vanguardas históricas já havia evidenciado que a contestação é absorvida pelo sistema em chave positiva:

A decomposição desumana do material linguístico e o antiprojectismo de Dada que poderão ser, apesar de tudo, senão sublimação do automatismo e da mercantilização dos “valores” agora difundidos a todos os níveis de existência pela avançada capitalista? De Stijl e Bauhaus – o primeiro de modo faccioso, o segundo de modo eclético – introduzem a *ideologia do plano* num *design* cada vez mais profundamente ligado à cidade como estrutura produtiva: Dada demonstra por absurdo a necessidade do plano, sem a nomear⁵⁶.

O movimento moderno já se iniciaria com a arquitetura tendo abdicado de qualquer utopia social para ater-se à utopia da forma, da qual vão se ocupar a ideologia

marxista’, correntemente empregadas há dezenas de anos, não teriam nenhum sentido para Marx” (LEFEBVRE, *A Irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial. Causas e efeitos*, (1968, p. 80).

46 “Consideramos utópicas todas as ideias situacionalmente transcendentais (não apenas projeções de desejos) que, de alguma forma, possuem um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social existente.” (MANNHEIM, *Ideologia e Utopia* 1968, p. 229).

47 “As ideologias são as ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem *de facto* a realização de seus conteúdos pretendidos. Embora se tornem com frequência motivos bem intencionados para a conduta subjetiva do indivíduo, seus significados, quando incorporados efetivamente na prática, são, na maior parte dos casos, deformados.” (Ibidem, p. 218).

48 TAFURI, 1985, p. 43.

49 MANNHEIM, Karl. *Das Konservative Denken*, “Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik”, 1927, *apud* TAFURI, 1985, p. 43.

50 Mannheim considera a primeira mentalidade utópica como aquela dos anabatistas, que ele denomina de *utopia quiliástica*, encabeçada por Thomas Müntzer (1489-1525).

51 Idem.

52 Ibidem, p. 109.

53 TAFURI, 1985, p. 10.

54 Ibidem, p. 12.

55 Ibidem, p. 11.

56 TAFURI, 1985, p. 64

arquitetônica, artística e urbana, “como projeto de recuperação da totalidade humana numa síntese ideal, como posse da desordem através da ordem”⁵⁷. Vale comentar que, pela definição de Mannheim, a cisão entre duas esferas da utopia não faria sentido, pois estar-se-ia abrindo mão da totalidade.

Nos anos 1920, o esforço de elaboração das vanguardas em constituir uma nova linguagem da comunicação visual esbarrou nas restrições do próprio campo artístico. A arquitetura, por ser mais diretamente atrelada aos processos econômicos, era a única apta a “dar respostas reais às exigências colocadas pelo cubismo, pelo futurismo, pelo Dada, por De Stijl, pelo construtivismo internacional”⁵⁸. A arquitetura assume para si as ambições das vanguardas históricas, que estavam muito aquém das suas pretendidas atribuições e, com isso, as vanguardas entram em crise.

Essa aliança de interesses entre arquitetura moderna e a “ideologia do plano” entra em colapso a partir de 1931⁵⁹ e, diante de inúmeros fenômenos em escala global, a “ideologia do Plano” – agora com “P” maiúsculo, refere-se ao planejamento das relações humanas e da produção dentro da lógica da mercadoria, alçados a uma nova escala – passa a atuar numa esfera maior que a da própria arquitetura. Esse fenômeno da “extração” de ideologia dá margem à transformação da arquitetura em “utopia regressiva”, isto é, as propostas apresentadas no âmbito da arquitetura não mais estão à frente das demandas de desenvolvimento do capital.

Como resultado desse processo, o design e a arquitetura passaram a procurar as respostas para a sua crise no interior do próprio campo, e isso resultou a produção de mais e mais ideologias. Nessas circunstâncias, seria recorrente a proclamação da autonomia, valendo-se da discussão metalinguística, de onde não só não se poderia esperar uma saída, como seria comum uma espécie de recusa a se inserir no circuito de produção. Tafuri comenta que a “imagem da cidade” teria sido justamente onde foi possível aliar comunicação visual e utopias tecnológicas⁶⁰.

Na perspectiva de Tafuri, não restava nada à arquitetura a não ser recolher-se numa “*arquitectura pura*, exemplo de forma privada de utopia, nos melhores casos, sublime inutilidade”⁶¹, e ter “a coragem de falar dessa silenciosa e irrealizável ‘pureza’”⁶². A

Arquitetura Radical, ao contrário, optou por ironizar, em vez de entrar no processo de luto diante da recém-imposta inutilidade do próprio campo.

Se o desenvolvimento capitalista passou a considerar como disfuncional o papel ideológico e de prefiguração da arquitetura, é preciso ser dito que o futuro também ha-

via sido eclipsado por uma outra via, a própria teoria marxista: somente a luta de classes pode conduzir à revolução, e o futuro só se tornará passível de ser esboçado após a revolução⁶³. A abstinência da função ideológica e a interdição imaginativa, somadas a uma Florença (cidade-berço da Arquitetura Radical) que não oferecia espaço para o jovem arquiteto atuar – sobretudo se não se tratasse dos moldes patrimonialistas e historicistas – propiciaram um terreno fértil de onde brotaram tanto o *Monumento Contínuo* quanto a *No-Stop City* (1970), dos Archizoom. Essas proposições são, portanto, uma maneira de discutir o sumiço do futuro.

Talvez o melhor exemplo dos efeitos desse veto sobre a ação imaginativa seja sentido nos escritos dos Archizoom. O grupo se apropriou da máxima operária de que não havia uma metrópole operária, mas apenas uma crítica de classe à metrópole do capital. *No-Stop City* atribuía uma imagem ao sistema e aos novos processos de configuração urbana. O emprego da utopia pelo grupo é meramente instrumental: não se trata de uma “prefiguração de um Modelo Diverso do Sistema [...], mas Hipótese crítica sobre o Sistema mesmo”⁶⁴. Trata-se praticamente de uma justificativa por trabalhar com a linguagem da utopia.

Na *No-Stop City*, vê-se a reprodução da planta livre *ad nauseum* em inúmeros pavimentos: não porque o projeto moderno tenha sido banalizado, mas porque ele finalmente revelou-se no seu empenho de pura homogeneidade, culminando num espaço urbano sem arquitetura. O grupo traça um modelo visual da metrópole contemporânea como “extensão da fábrica no social”⁶⁵ e identifica o modelo da cidade futura no supermercado, como “estrutura utópica homogênea” e indiferenciada⁶⁶. Esses dois modelos – a fábrica como modelo de estrutura produtiva e o supermercado como modelo de estrutura de consumo – resultam numa cidade contínua e homogênea, superando a oposição entre cidade e campo. O espaço urbano é tratado como pura representação física e social da lógica do capital.

Uma das questões mais valorizadas por Tafuri é a ocorrência de contradição nos projetos por ele analisados (mesmo aqueles que não foram realizados), o que indicaria uma dimensão dialética. Esse é o caso do *Plan Obus*⁶⁷, projeto de Le Corbusier, recheado de contradições, tensões, de dinâmica formal e funcional⁶⁸. Esse projeto absorve a multiplicidade da cidade, articula dialeticamente incerteza (improbabilidade) e plano, organização, condicionamento e flexibilidade. Vale aqui o princípio do arquiteto não mais como desenhador de objetos, mas como organizador.

63 “[...] tal como não pode existir uma Economia política de classe, mas uma crítica de classe à Economia política, também não é possível criar uma estética, uma arte, uma arquitetura de classe, mas apenas uma crítica de classe à estética, à arte, à arquitetura, à cidade. [...] E entre as ilusões intelectuais a frustrar, a primeira é a que tende a antecipar, apenas com o valor da imagem, as condições de uma arquitetura ‘para uma sociedade libertada’. Os que propõem uma tal divisão evitam questionar-se sobre se, mesmo posto de parte o seu manifesto utopismo, tal objetivo é perseguível sem uma revolução linguística, metodológica e estrutural, cujo alcance está bem além da simples vontade subjetiva ou da simples atualização de uma sintaxe” (TAFURI, 1985, p. 121).

64 ARCHIZOOM. *Città, catena di montaggio del sociale*. Casabella 350-351, julho-agosto de 1970, p. 44.

65 *Ibidem*, p. 50.

66 *Ibidem*, p. 51.

67 Para Manfredo Tafuri, o Plan Obus – o último de um conjunto de planos que Le Corbusier traçou, entre 1929 e 1931, para as cidades de Montevideo, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro –, é nada menos que “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto em nível ideológico como formal” (TAFURI, 1985, p. 87). Esse projeto implicaria uma completa reestruturação do território e, assim, poria a organização da totalidade do ambiente urbano em

novos termos. A despeito dessa nova escala de intervenção à qual se propunha a arquitetura, o que mais chama a atenção é que essa nova paisagem não foi totalmente planejada pelo arquiteto. Le Corbusier estipula os pavimentos de concreto armado e a estrutura geral da construção, mas a definição de como se preencheria os pavimentos ficaria a critério dos moradores. Tratava-se de aliar o “máximo de condicionamento”, proporcionado pelas imensas estruturas construídas em andares, com um “máximo de liberdade e flexibilidade” (TAFURI, 1985, p. 87) ao nível da unidade de habitação. Ainda sobre o Plan Obus: “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).

68 *Ibidem*, p. 88.

69 *Idem*.

70 “Qualquer tentativa de derrubar a instituição, a disciplina, deixando-se levar até às mais exacerbadas negações ou às mais paradoxais ironias – o caso de Dada e do Surrealismo – está destinada a ver-se, por sua vez, invertida em um contributo propositivo, em vanguarda “construtiva”, em ideologia tanto mais positiva quanto mais dramaticamente crítica e autocrítica” (TAFURI. “Advertência à Segunda Edição Italiana” In: *Teorias e História da Arquitetura*, 1979, p. 11).

Se Tafuri via o *Plan Obus* como dotado de “organicidade dialética”⁶⁹, os modelos da *No-Stop City*, *Monumento Contínuo* e os referidos “paraísos artificiais”, ao contrário, são modelos estáticos. Os Archizoom viam-se desvelando as ideologias e desmistificando o discurso arquitetônico, ao evidenciar os movimentos invisíveis que regem a metrópole contemporânea. Para Tafuri, por sua vez, a Arquitetura Radical reabastecia a ideologia arquitetônica. Mesmo que a suposta operação reideologizante desses grupos ocorresse em chave irônica, este também era outro ponto bastante problemático, já que a ironia estava fadada a reverter-se em chave propositiva, como reintegração do negativo⁷⁰.

No-Stop City pretendia dar forma à própria teoria operaísta sobre o desenvolvimento capitalista vigente, mas não foi capaz de representar a dialética da teoria operaísta de Mario Tronti – que afirmava ser a classe operária a responsável por movimentar o desenvolvimento capitalista por via negativa. *Monumento Contínuo*, por sua vez, era o desenho único e derradeiro da ocupação humana sobre a Terra: pura exterioridade, arquitetura sem cidade. Ambos os modelos eram igualmente estáticos. Talvez naquele momento, modelos estáticos pudessem ser mais críticos do que aqueles dinâmicos, por representarem melhor a sensação de inércia e mesmo a própria ineficácia de agir por meio de modelos propositivos⁷¹.

Se já havia um traço nostálgico nas vanguardas históricas, o caso das neovanguardas arquitetônicas seria especialmente grave por tratar-se de uma nostalgia⁷² em duas esferas: o retorno a um passado idealizado (incluindo a infância) e o retorno às utopias como recusa à subtração do papel de vanguarda da própria arquitetura. Parece haver, ao menos, uma novidade nas neovanguardas, que é o resgate nostálgico do futuro.

O principal ponto de incômodo do crítico marxista diante da Arquitetura Radical parece ser o de que os seus membros apenas encenavam o discurso utópico, sem nele acreditar. Tafuri chama a atenção para o aspecto catártico dessas utopias, bem como o que denominou de apelo à autodesalienação e autolibertação, ideias que prescindem da revolução. Tafuri usa a figura de um “‘teatro de utopia’, no qual ‘peças de antecipação’ são performadas com desapego consciente”⁷³.

O presente se desenlaça de um futuro pré-determinado, antes mediado pelo pressuposto da revolução, que passa a ser tratada na esfera do mito, da fábula. Essa postura abre espaço para novas discussões na esfera do pensamento utópico, como imaginar ramificações futuras do presente: umas desejáveis, outras que se devem evitar, mas sem o compromisso com a exequibilidade.

É revelador o fato de o capítulo mais importante de *Projecto e Utopia* (“A crise da utopia: Le Corbusier em Argel”) ter início com “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna”⁷⁴ – O *Plan Obus* – e terminar com Mies van de Rohe. Começa com o exímio exemplar da “organicidade dialética” e se encerra com o *Seagram Building* (Mies van der Rohe, Philip Johnson, 1958), o exemplar, “na sua assematicidade, [de] objetos capazes de existir através da própria morte, só assim se salvando de um naufrágio certo”⁷⁵. Diante da perda da organicidade da cidade e da incapacidade da arquitetura de constituir um sistema urbano coeso, só caberia à arquitetura retirar-se, modestamente, do papel de planejadora.

A mensagem de Tafuri à Arquitetura Radical é que a sua afetação teria muito a aprender com Mies van der Rohe: “o ‘silêncio’ de Mies parece não ter hoje actualidade perante as neovanguardas”⁷⁶. O *Seagram Building* seria uma das referências de objeto assemântico, refletindo a redução “da experiência metropolitana ao ‘mortal silêncio do signo’”⁷⁷. O principal ponto que tornaria o objeto arquitetônico uma forma muda – Tafuri fala em “mutismo voluntário da forma”⁷⁸ – não seria tanto o vazio formal do próprio objeto, mas o que ele significa no contexto da metrópole contemporânea⁷⁹.

Tafuri deixou (ou preferiu deixar) passar, no entanto, a relação do Superstudio com a Land Art, dado que não escapou ao historiador da arquitetura Kenneth Frampton ao associar o *Monumento Contínuo* com o gesto silenciador do trabalho da dupla de artistas Christo (1935-) e Jeanne-Claude (1935-2009) de empacotar monumentos. Nesses termos, o *Monumento Contínuo* pode ser entendido como o monumento supremo em homenagem ao “signo mudo”⁸⁰. Um signo mudo que percorre o mundo pode soar tão absurdo quanto a afirmação de Tafuri de que as torres gêmeas do World Trade Center (Minoru Yamasaki Associates, Emery Roth & Sons, 1971) seriam, também elas, formas mudas. Ora, se não havia dúvidas quanto à sua condição de ícone (inclusive financeiro) de Nova York, esta foi comprovada ao ter sido um dos alvos eleitos nos atentados de 11 de setembro de 2001.

Considerações Finais

Buscou-se evidenciar, neste artigo, como a multiplicidade de empregos do termo “utopia” atesta a ruptura violenta entre a passagem dos anos 1960 e os anos 1970, que marcou não só a arte e a produção arquitetônica, como também os seus críticos. Trata-se do colapso do sistema de valores de um certo mundo que se mostrou impossí-

72 “[...] Expulsa do desenvolvimento, a ideologia volta-se contra o próprio desenvolvimento: isto é, tenta, sob a forma da contestação, a sua recuperação derradeira. Não podendo já colocar-se como utopia, a ideologia cai em contemplação nostálgica dos seus papéis superados, ou em autocontestação [...]” (TAFURI, 1985, p. 111).

73 TAFURI, *Design and Technological Utopia*. In: AMBASZ, 1972, p. 394.

74 TAFURI, 1985, p. 87.

75 Ibidem, p. 98.

76 Ibidem, p. 100.

77 Ibidem, p. 98.

78 Idem.

79 Aqui, Tafuri refere-se ao Penn Center de Filadélfia, à torre de Kevin Roche em New Haven e ao World Trade Center de Minoru Yamasaki e Roth, em Manhattan (TAFURI, 1985, p. 98).

80 “[...] Superstudio, liderado por Adolfo Natalini, começou em 1966 a produzir um conjunto de obras mais ou menos divididas entre a representação da forma de um Monumento Contínuo, como um signo urbano mudo, e a produção de uma série de vinhetas que ilustravam um mundo do qual os bens de consumo haviam sido eliminados.” (FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*, 1991, p. 350).

vel. Num período de tempo relativamente curto, entre as proposições aqui discutidas, vemos o quão cambiante era aquilo que se pretendia positivo e negativo. Em alguns desses casos, sequer faz sentido determinar qual é o sinal predominante. *Exodus* é particularmente exemplar porque a sua proposta é, efetivamente, jogar com estes sinais (- e/ou +). A dialética das vanguardas a que se refere Tafuri opera, portanto, no interior dessas proposições, mesmo que isso se dê no contexto de um teatro de utopias.

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

Já num momento imediatamente posterior, a Arquitetura Radical demonstra consciência dessa condição ambígua da utopia – em grande medida fruto da crise do projeto moderno na arquitetura com os problemas advindos de suas concretizações – e decide flertar com essa postura. As proposições dessas neovanguardas assumem para si o repertório e as narrativas utópicas para discutir se esse pensamento, a fim de preservar a sua potência crítica, não deveria abrir mão de sua exequibilidade.

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

Referências

ARCHIZOOM. “Città, catena di montaggio del sociale”. *Casabella* 350-351, julho-agosto de 1970.

AMBASZ, Emilio. *Italy, the New Domestic Landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972 (catálogo da exposição).

ANGELIDAKIS, Andreas; PIZZIGONI, Vittorio; SCELSI, Valter. *Super Superstudio*. Milão: Silvana Editoriale, 2015. (Catálogo de mostra realizada no PAC, Padiglione d’Arte Contemporanea).

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

BIRAGHI, Marco (2005). *Project of Crisis: Manfredo Tafuri and contemporary architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 2013.

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

CONRADS, Ulrich (ed.). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1971.

DEBORD, Guy. *Correspondence. The foundation of the Situationist International* (June 1957–August 1960). Introdução de Mckenzie Wark. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

RIBEIRO, Diego Mauro M. *Internacional Situacionista e Superstudio: Arquitetura e Utopia nos anos 1960-1970*. 2016.231f. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 2016.

ENGELS, Friedrich (1873). Para uma Questão da Habitação. In: *Karl Marx e Friedrich Engels: obras escolhidas*, vol. 2. São Paulo: Editora Alfa Ômega.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *O Manifesto Comunista*. Tradução de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 2. ed São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HUIZINGA, Johan. (1938). *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio*: Life without objects. Milan: Skyra, 2003.

LEFEBVRE, Henri. *A Cidade do Capital*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

LEFEBVRE, Henri. "A Internacional Situacionista", entrevista a Kristin Ross, em 1983 In: *Maió de 68*. Organização de Sergio Kohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Encontros).

LEFEBVRE, Henri. *A Irrupção*: a revolta dos jovens na sociedade industrial. Causas e efeitos, 1968.

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Tradução de Sérgio Martins e Margarida Maria de Andrade Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIPPOLIS, Leonardo. *La Nuoba Babilonia*: Il progetto architettonico di una civiltà situacionista. Milão: Costa & Nolan, 2007.

MÁCEL, Otakar; SCHAİK. *Exit Utopia*. Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.

MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. St. Louis: Washington University, 1964.

MANNHEIM, Karl. (1929). *Ideologia e Utopia*: introdução à sociologia do conhecimento. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MASTRIGLI, Gabriele. *La Vita Segreta del Monumento Continuo*. Conversazioni con Gabrielre Mastrigli. Macerata: Quodlibet, 2015.

MIYADA, Paulo. *Supersuperfícies*: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). 2013. 303p. (Dissertação-mestrado) - FAU/USP, São Paulo, 2013.

OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*: a documentary anthology. New York:

Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993.

TAFURI, Manfredo (1973). *Projecto e Utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Presença, 1985.

TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, 1998.

Periódicos:

IN: *Argomenti e immagini di design* n.1, ano II, jan/fev/ 1971.

IN n. 2-3, março-junho de 1971.

IN n. 7, setembro-outubro de 1972.