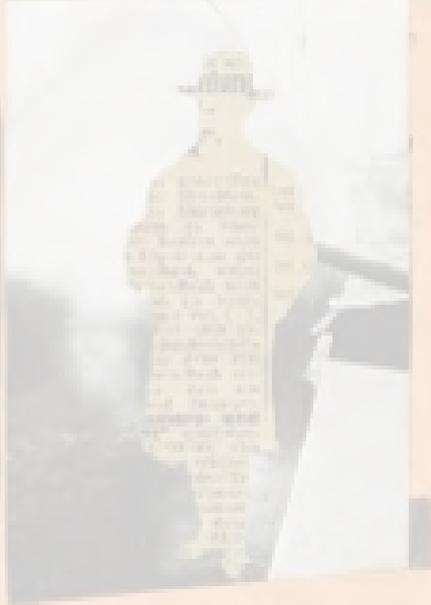




RAUL HAUBMANN
PRESIDENTE DO CONGRESSO
DO BRASIL EM 1934. EM 1935, FOI DESTITUÍDO DO CARGO DE PRESIDENTE DO CONGRESSO E CONFINADO NA ILHA DE SÃO PETER, NOROCCIDENTE DO ARquipélago de Fernando de Noronha.



PERCORRENDO O MONUMENTO CONTÍNUO NAS FOTOMONTAGENS DO SUPERSTUDIO

Leonardo Oliveira

Leonardo Oliveira é Doutorando em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. E-mail: arq.leonardo.oliveira@gmail.com.

Resumo

Nas décadas de 1950 e 1960, durante o boom econômico europeu do Pós-Segunda Guerra Mundial, foram expostos os problemas internos do pensamento moderno na arquitetura e desencadeado um lento processo de ruptura na sua base. Este debate se intensificou na década de 1960, quando diversos grupos de arquitetos em distintos contextos geográficos difundiram críticas aos preceitos modernistas a partir de abordagens sem precedentes. Um deles foi o grupo florentino *Superstudio* (1966-1978), criado pelos italianos Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia, que, apoiados em fotografias preexistentes, subverteram a impessoalidade da arquitetura moderna e da falta de diálogo desta com a realidade social sob forma de irônicas fotomontagens. Essas representações frequentemente empurravam os preceitos do modernismo ao absurdo e vislumbravam não imaginar uma cidade “ideal”, mas escancarar a realidade sugerida para as cidades europeias naquele contexto histórico e evidenciar os limites dos princípios arquitetônicos modernos. O presente estudo busca, por meio de revisão de literatura, investigar o pensamento do *Superstudio* expresso nas suas fotomontagens e analisar a maneira por meio da qual elas contribuíram para a crítica ao movimento moderno em Florença (Itália) na década de 1960. A título de estudo de caso será analisada uma das principais produções do coletivo, a série de fotomontagens intitulada “Monumento Contínuo” (1969), visando à leitura de aspectos formais e mensagens implícitas que tais imagens se propõem a transmitir.

Palavras-chaves: Fotomontagem. Arquitetura. Movimento moderno.

Abstract

In the 1950s and 1960s, during the post-World War II European economic boom, the internal issues of modern thinking in architecture were exposed and a slow process of rupture with it was triggered. This debate was intensified in the 1960s, when various groups of architects in different geographical contexts criticized modernist precepts from unprecedented approaches. One of them was the Florentine group Superstudio (1966-1978), created by Italians Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia. They, using pre-existing photographs, subverted the impersonality of modern architecture and its lack of dialogue with social reality in the form of ironic photomontages. These representations often pushed the precepts of modernism to the absurd and envisioned not an “ideal” city, but to reveal the reality suggested to European cities in that historical context and to demonstrate the limits of modern principles of architecture. The present study seeks to investigate, based on a literature review, the thinking expressed in Superstudio’s photomontages and to analyse the manner in which they contributed to the critique of the modern movement in Florence (Italy) in the 1960s. As a case study, it will be analysed one of the main productions of the group, the series of photomontages “Continuous Monument” (1969). This analysis aims at reading formal aspects and implicit messages that those images intend to transmit.

Keywords: Photomontage. Architecture. Modern movement.

INTRODUÇÃO

De acordo com a historiadora de arte Dawn Adès¹ (1977, apud Fuão, 1992, p. 12), em linhas gerais é possível definir “fotomontagem” como uma composição criada a partir de fragmentos de diferentes imagens, ou ainda como “o resultado de uma associação de elementos fotográficos, oriundos de diversas origens, naturezas e proporções, combinados de forma a permitir que uma ideia seja fortemente expressa”². O termo em si, no entanto, é controverso³, porém não é objetivo do presente estudo analisar com minúcia pormenores desta palavra a fim de distingui-la de termos similares, mas conceituá-la para que seja possível investigar a série de fotomontagens produzidas pelo grupo de arquitetos florentinos *Superstudio* no ano de 1969, denominada “Monumento Contínuo”. Pressupõe-se que a fotomontagem⁴ pode carregar em si o que será chamado aqui de “vocalização crítica”, isto é, a capacidade (ou possibilidade) de evidenciar, por meio de uma única imagem composta de fragmentos de diferentes fotografias (e, no caso do *Superstudio*, da ausência de textos) um determinado discurso, que equivaleria à “ideia fortemente expressa” mencionada por Adès.

Antes de prosseguir com o estudo faz-se necessário examinar aspectos formais e históricos da fotomontagem, além de aprofundar na hipótese de sua possível “vocalização crítica”; ademais, é urgente destacar a importância de seu elemento essencial, isto é: a própria fotografia, que surgiu com a pretensão de simular a pintura clássica, empregar o naturalismo e “retratar a verdade” (FARTHING, 2011, p. 356). Desde seu advento, comumente relacionado à imagem reconhecida como a primeira fotografia permanente, produzida no ano de 1826 pelo inventor francês Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), artistas passaram por vários experimentos no âmbito fotográfico; a fotomontagem foi um deles (ANDRADE, 2014, p. 62). Na realidade, os procedimentos relacionados à fotografia já eram conhecidos e divulgados no século XIX, portanto a fotomontagem não era novidade no contexto fotográfico; de acordo com Diniz (2018, p. 41), ela surgiu praticamente com a própria fotografia, embora o termo “fotomontagem” tenha surgido somente no início do século XX, precisamente no fim da Primeira Guerra Mundial (FUÃO, 2011, p. 97; ADÈS, 1996, apud BERNARDO, 2012, p. 51).

De acordo com Moholy-Nagy (2005, apud Ruiz, 2010, p. 154), as origens da fotomontagem remontam a um procedimento “ingênuo” adotado

por fotógrafos no século XIX, que consistia na composição de uma nova imagem a partir de diversos fragmentos preexistentes. Essa técnica poderia ser utilizada caso um daqueles profissionais fosse convocado para criar a imagem de um grupo de pessoas que, por algum motivo, não pudessem ser fotografadas juntas; assim, as fotografias individuais eram copiadas e coladas em um fundo comum, normalmente composto de cenários ou paisagens para que não se percebesse que a imagem havia sido formada por imagens isoladas. Desse modo surgiu a primeira fotomontagem, técnica que até o início do século XX era chamada de “fotografia composta” (BERNARDO, 2012, p. 31).

Segundo Ramos (2004, p. 106), a fotomontagem é um “processo de origem fotográfica”, pois “utiliza materiais fotossensíveis”. Com essa afirmação corrobora o Dicionário Oxford de Arte (2001, apud Bernardo, 2012, p. 16) ao apontar que a fotomontagem é “a montagem que utiliza apenas fotografias”. Nesse sentido, Carvalho (1999, apud Silva, 2016, p. 26) indica que a primeira fotomontagem que se tem notícia foi criada em 1857 por George Washington Wilson (1823–1893) a partir da combinação de retratos de cidadãos de Aberdeen, cidade portuária no nordeste da Escócia; essa imagem procurou criar a ilusão espacial mediante a alteração nas dimensões dos rostos fotografados. Desde seu advento, portanto, o elemento básico da fotomontagem é a fotografia. Não seria possível, de acordo com Diniz (2018, p. 74), dispensar o ato fotográfico na criação da fotomontagem, uma vez que tal técnica implica a manipulação de imagens preexistentes a fim de compor uma nova imagem, provida de novo(s) significado(s). Nessas composições, os significados das imagens são deslocados de seus contextos originais e estabelecem novas relações plásticas e poéticas (BERNARDO, 2012, p. 54).

Para Annateresa Fabris (2015), a fotomontagem, criada a partir da justaposição de duas ou mais fotografias sobre um mesmo plano visual, consiste na criação de imagens que podem contar histórias, representar paisagens, revelar contradições de sistemas, reproduzir denúncias e portar críticas. Essas finalidades, segundo a autora, dependem das propriedades representativas das imagens das quais a fotomontagem se apropria. Logo, cabe ao “fotomontador”, definido por Silva (2005, p. 210) como “mecânico de imagens”, a consciência das particularidades de cada (fragmento de) fotografia, uma vez que toda fotografia possui uma origem e uma história. Mesmo que o avanço da tecnologia digital tenha redefinido os rumos

1
Autora do livro *Photomontage*, estudo pioneiro sobre o tema da fotomontagem publicado pela primeira vez em 1976.

2
Tradução livre de: “el resultado de una asociación de elementos fotográficos, provenientes de diversos orígenes, naturalezas y proporciones, combinados de una manera tal que permita expresar con fuerza una idea.”

3
Conforme destaca Fuão (2011, p. 98) a “indefinição conceitual” que rodeia o termo fotomontagem se deve ao fato de que ela não se baseia necessariamente na manipulação e montagem de fotografias, pois também é possível o arranjo de outras combinações, como: uma foto e um texto, uma foto e uma mancha colorida, uma foto e um desenho etc. Adès (1977, apud Fuão, 1992, p. 11) complementa ao afirmar que, em geral, há pouco acordo sobre a definição de fotomontagem entre artistas e historiadores: “Recentemente, a palavra tende a ser usada mais em relação aos procedimentos fotográficos, com técnicas de laboratório [...], do que com o fato de cortar e agrupar fotografias, como foi feito nas montagens de fotos originais.”

4 Neste estudo, o termo empregado no singular não corresponderá a uma fotomontagem específica, mas à própria técnica da fotomontagem, compreendida como o ato de agrupar distintos elementos (fotografias, textos, desenhos etc) em uma única imagem com o objetivo de fornecê-la um novo significado.

5 Tem-se em mente aqui a complexidade inerente à expressão “arquitetura moderna”, que, na realidade, floresceu sob forma de distintas vertentes, em diferentes contextos históricos e geográficos. Neste estudo ela se refere àquela comumente denominada “Estilo Internacional”, em geral caracterizada por volumes simples e geometrias puras. Essas feições, que tiveram a Europa como berço, configuraram o que foi defendido por seus idealizadores como “a arquitetura realmente autêntica” do século XX (CURTIS, 2008, p. 12).

6 A esse respeito, ver *Ornamento e Crime*, manifesto escrito em 1908 pelo arquiteto austríaco Adolf Loos (1870–1933) onde é criticado o excesso de ornamentação da arquitetura europeia do final do século XIX.

dos procedimentos fotográficos desde seu advento, sua essência permanece apoiada no ato de capturar momentos *sui generis*. Portanto, cada fotografia é única e a junção de fragmentos de distintas fotografias implica uma composição predominantemente heterogênea e singular em suas propriedades representativas.

Retomando o momento da consolidação do termo “fotomontagem”, pode-se dizer que por volta de uma década depois intensificou-se, no âmbito arquitetônico, o debate acerca da chamada “arquitetura moderna”⁵ na Europa, difundido em grande medida a partir dos Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM), cujo primeiro encontro teve lugar na Suíça em 1928. Embora não seja possível precisar o início do processo histórico que levou à criação do movimento moderno na arquitetura (CURTIS, 2008, p. 21), é possível afirmar que, na aurora do século XX, consolidou-se uma de suas facetas mais representativas, cuja linguagem superficialmente retilínea e padronizada fora pautada na lógica funcional e mecanizada da industrialização, uma vez o espectro da Revolução Industrial rondava a Europa desde o século XVIII; tais feições se propuseram a representar concretamente a ideia de progresso que permeou aquele movimento, cuja arquitetura, de acordo com Montaner (1997, p. 95), foi baseada na “ausência de caráter”.

Pouco tempo depois, em 1939 a deflagração da Segunda Guerra Mundial trouxe problemas políticos, econômicos e sociais aos países capitalistas europeus. Esse fato demandou um vasto programa de reconstrução do tecido urbano, que seria possibilitado por uma lógica construtiva rápida, racional e eficiente, isto é, aquela proposta pelos arquitetos modernistas. Conforme aponta David Harvey (2001, p. 71), foi nesse contexto que as ideias originadas no seio daquele movimento puderam ter a aceitação que tiveram. Em alguns países, no entanto, a reconstrução do pós-guerra se deu tardiamente, pois condições de ordem política e econômica não permitiram tal progresso. A esse respeito, Paolo Portoghesi (1985, p. 55) menciona o caso da Itália, cuja reconstrução ocorreu entre 1947 e 1950; o autor sublinha, no entanto, que da cultura

italiana veio a experiência que mais se afastou da ortodoxia apreçoada pelo movimento moderno.

Formalmente concebida à luz da linguagem industrial, a arquitetura moderna do início do século XX carregava em si questões internas, dentre as quais pode-se citar a significativa redução da substância cultural na elaboração dos projetos e a ausência da contribuição coletiva no processo de transformação da cidade. Vale destacar que os preceitos modernistas foram elaborados por um grupo de intelectuais das nações mais industrialmente desenvolvidas daquela época (Ibidem, p. 18), que buscaram estabelecer (ou impor?) um conjunto de regras universais para a investigação arquitetônica e sua aplicação em edifícios e cidades inteiras. Um desses intelectuais, chamado Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887–1965) – o Le Corbusier –, prometia habitações tão racionais e funcionais como máquinas e, tal como as máquinas, essas habitações deveriam ser completamente desprovidas de ornamentação⁶. De acordo com Le Corbusier, teoricamente não havia qualquer interesse estético na arquitetura do Estilo Internacional; no entanto, como aponta Alain de Botton (2007, p. 65),

Tão forte era o interesse estético dos modernistas que ele várias vezes prevalecia sobre considerações a respeito da eficiência. A Villa Savoye⁷ podia parecer uma máquina com intenções práticas, mas era na realidade uma extravagância com motivações artísticas. As paredes nuas foram feitas à mão por artesãos com argamassa caríssima importada da Suíça, eram delicadas com rendas e tão destinadas a gerar sentimentos quanto as naves incrustadas de joias de igrejas da Contrarreforma.

Em solo europeu a arquitetura moderna nasceu e também entrou em decadência. Nesse contexto, durante a década de 1960 surgiram movimentos tímidos – porém revolucionários – que se propuseram a questionar o até então incontestável modernismo. Essas críticas partiam de um lugar comum: em geral era apontada a urgência do rompimento com a monotonia e impessoalidade daquele tipo de arquitetura, que, de acordo com seus questionadores, era incapaz de abraçar a complexidade⁸ da nova sociedade, nascida do crescimento econô-

7 A Villa Savoye, residência unifamiliar projetada por Le Corbusier em 1928 e construída próxima à comuna francesa de Poissy, é frequentemente apontada como um dos “ícones” da arquitetura do Estilo Internacional. Segundo De Botton (2007, p. 54–6), tal residência se propôs a representar a renúncia total a qualquer interesse pelo belo e o enfoque pleno no funcionamento mecânico: “[...] Le Corbusier recomendava que as casas do futuro fossem ascéticas e limpas, disciplinadas e econômicas. O seu ódio por qualquer espécie de decoração chegava ao ponto de sentir pena da família real britânica pela enfeitada carruagem dourada na qual ela ia abrir o Parlamento todos os anos.”

8 Em referência a esse termo, Silva (2018, p. 41–2) lembra o pensamento essencial de Robert Venturi (1925–2018) e Denise Scott Brown (1931–) em *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966), livro onde são feitas críticas ao movimento moderno na arquitetura e onde é sugerida a constatação de que a complexidade do mundo físico é fruto da própria industrialização, que, à época de sua publicação, crescia de modo descontrolado: “Na concepção de Venturi e Scott Brown [...] o futuro seria cada vez mais complexo, porque o desenvolvimento industrial, dentro da lógica capitalista, tendia a atuar não na ordem, mas sim na desordem”.

mico do Pós-Segunda Guerra Mundial. Esse período trouxera mudanças profundas, de ordem social e cultural, ao panorama europeu a partir de 1945⁹. Cinco anos depois, como aponta Silva (2018, p. 41–2), surgiu uma lógica de organização social alternativa ao modernismo, que, apesar de ser mais subjetiva, estava intimamente ligada ao consumo estimulado pelo sistema capitalista. Tal época foi marcada, sobretudo, pela intensa desconfiança de discursos universais e totalizantes, como o propugnado pelo movimento moderno.

Na Itália, a década de 1960 abrigou uma intensa produção crítica em razão da reconstrução massiva de cidades destruídas pela guerra. Um pouco antes, no período do pós-guerra, houve naquele país a recusa da Carta de Atenas¹¹ a fim de proteger os centros históricos urbanos (TAFURI, 1979, p. 92). Em Florença, os arquitetos que demonstraram interesse em admitir a inserção da arquitetura moderna como complemento ao tecido tradicional da cidade se mostraram céticos em relação à efetiva reconstrução das áreas centrais desta, situação agravada porque a Faculdade de Arquitetura de Florença mantinha-se rigidamente apegada a uma estrutura de ensino conservadora e alheia a qualquer proposta modernizadora (MIYADA, 2013, p. 222). À vista disso, em 1963 iniciou-se naquela cidade um debate cultural e ideológico acerca do significado e da função da disciplina de projeto arquitetônico (SILVA, 2018, p. 46), além da reivindicação dos estudantes de arquitetura pela atualização no ensino dessa disciplina. Travou-se um embate contra o sistema dogmático e elitista que dominava as universidades italianas, acontecimento que teve um de seus ápices cinco anos depois¹²: no primeiro dia de março de 1968, a Faculdade de Arquitetura de Roma, ocupada pelos estudantes desde o início do mês anterior, presenciou a batalha do Valle Giulia¹², um dos vários confrontos entre as forças de autoridade e os estudantes que constituíram as revoluções estudantis italianas (COSTA, 2012, p. 7). No seio deste debate estavam inseridos os estudantes que, em 1966, formaram o grupo *Superstudio*, cuja obra, de acordo com Lang (2003, apud Kamimura, 2010, p. 155), não pode ser compreendida sem o entendimento prévio do clima universitário florentino da década de 1960, marcado pela presença de um explícito senso de proposição crítica.

13 Kamimura (2010, p. 146) menciona que os demais integrantes do grupo se juntaram a Natalini e Di Francia na medida em que concluíram seus estudos: Roberto Magris em 1967; Piero Frassinelli em 1968; e Alessandro Magris e Alessandro Poli, ambos em 1970.

14 A exposição, intitulada *Superarchitettura* e inicialmente prevista para ocorrer em 4 de dezembro de 1966, foi adiada em um mês devido a uma enchente que atingiu a cidade de Florença. Segundo Miyada (2013, p. 230), foi precisamente esse acontecimento que insuflou, à época, o esforço de preservação do patrimônio florentino, uma vez que ela danificou inúmeros monumentos, edifícios e obras de arte da cidade. A alcunha do evento acabou por inspirar o nome *Superstudio* (KAMIMURA, 2010, p. 145–6).

15 Expressão mencionada por Miyada (2013, p. 225) e extraída de: *Superstudio*, “Design d’evasione e d’invenzione”. **Domus**, 476, julho de 1969.

1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO SUPERSTUDIO NA ITÁLIA Sessantista

[...] [o] *Superstudio* [decidiu] 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. (KAMIMURA, 2010, p. 145)

Formado em 1966 pelos arquitetos recém-graduados na Faculdade de Arquitetura de Florença Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia¹³, o *Superstudio* elaborou sua produção com base na aliança entre arquitetura e artes plásticas (MONTANER, 2001, p. 223), cujo teor foi marcado por um senso crítico que, conforme Kamimura (2010, p. 145), fez-se presente desde os movimentos estudantis. A primeira exposição arquitetônica do grupo, que aconteceu em 4 de dezembro de 1966¹⁴, consistiu em um manifesto de revolta em relação ao estilo de vida da burguesia italiana. A rejeição aos valores convencionais já estava explícita na gênese do pensamento do *Superstudio*, que, ao fundar seu escritório de design e arquitetura, declarou que este seria baseado no “design de evasão”¹⁵, isto é, na prática de resistência ao design exclusivamente mercadológico. Essa inversão de lógica projetual procurava rejeitar as estratégias dedicadas à criação de necessidades que o grupo julgava como “artificiais” (MIYADA, 2013, p. 225–8) e mera “indução ao consumo” (LANG, 2003, apud RIBEIRO, 2017, p. 183). Tal desagrado com os princípios do capitalismo foi crescente durante a trajetória do grupo.

De acordo com Costa (2012, p. 9), o *Superstudio* introduziu discussões de ordem política na base das operações de renovação cultural durante o “incerto” desenvolvimento do movimento moderno na Europa do Pós-Segunda Guerra Mundial, ao passo que outros grupos que surgiram na mesma época se concentraram, sobretudo, nas formas arquitetônicas. As pretensões de ordem absoluta daquele movimento, que, na realidade, mascavavam sistemas de poder opressivos, eram rejeitadas veementemente pelo grupo (CURTIS,

9

Em tal período, países como Grécia, Alemanha Ocidental e França apresentaram um crescimento econômico inesperado. Na Itália, teve início em 1945 o “milagre econômico italiano” (em italiano: *il miracolo economico*), que perdurou até aproximadamente 1963. Kamimura (2010, p. 154) sublinha que esse momento do pós-guerra, aliado ao acentuado ritmo de industrialização, aos processos de suburbanização e à insurgência de movimentos estudantis, caracterizaram o cenário político italiano na década de 1960.

10

Consiste em um manifesto elaborado em 1933 em Atenas (Grécia), no *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne IV*, que incorpora as principais resoluções estabelecidas nesse encontro a fim de impulsionar os novos sentidos do urbanismo moderno.

11

De acordo com Miyada (2013, p. 223), as ações e protestos que compuseram os movimentos estudantis italianos foram compreendidas entre os anos de 1966 e 1969.

12

Violento confronto entre estudantes italianos e a polícia, que teve lugar no Valle Giulia (Roma) em 19 de março de 1968.

16 No texto escrito em 1977 e republicado em 2005, o autor diz: “O Monumento Contínuo do *Superstudio* [...] usava utopia negativa com intenção crítica. Metáfora, demonstração por absurdo e outros expedientes retóricos foram empregados para ampliar a discussão sobre arquitetura. O envolvimento do *Superstudio* era manifestamente didático: analisar e aniquilar a disciplina de arquitetura.” NATALINI, Adolfo. How great architecture still was in 1966. In: BYVANCK, Valentijn. *Superstudio: the Middleburg lectures*. Middleburg: Zeeuwse Museumstichting, 2005. Costa (2012, p. 11) indica que a expressão “*demonstratio per absurdum*” também pode ser traduzida por “demonstração da verdade através do absurdo”.

17 Montaner (2001, p. 129) menciona que essas experiências partiram de uma série de premissas comuns, como: a negação do exclusivismo do arquiteto e do *designer* como técnicos especializados; a renúncia à produção e imposição de modelos de comportamento; a evocação da capacidade criativa do usuário; e outras.

2008, p. 555); à vista disso, sua produção implicou o que Natalini chamou de “utopia negativa” e “*demonstratio per absurdum*”¹⁶, isto é: o objetivo maior do *Superstudio* era discursar sobre os limites da arquitetura moderna fazendo uso de suas próprias características formais, porém representando-as em imagens onde fosse evidente a relação “absurda” entre os elementos construídos e os preexistentes. De acordo com Montaner (1997, p. 149), tal mecanismo de abstração e a prática sistemática de subverter as linguagens estabelecidas eram justificados pelo argumento da crítica do grupo, e o ato de recuperar (e cultivar) o novo e o “estranho” buscaram, efetivamente, superar os valores convencionais impostos pelo modernismo.

Conforme aponta Montaner (2001, p. 223), houve uma evolução na obra do coletivo, que iniciou com propostas que tomavam as contribuições tecnológicas como referência conceitual e crítica; posteriormente, avançaram na direção de usar a arquitetura para representar valores simbólicos, comunicativos, históricos e culturais, conformando uma produção que se destacou por sua carga “poética e singular”. Ao mesmo tempo que se dedicava ao desenvolvimento de seu senso crítico, o *Superstudio* mantinha-se ativo no âmbito profissional, participando de concursos de arquitetura e projetando residências, edifícios públicos e objetos de design (KAMIMURA, 2010, p. 148).

Em geral, o que marca a produção do grupo é a ávida busca pela integração entre arquitetura, design e a crítica à sociedade capitalista que, àquela época, estava diretamente relacionada com o debate político em curso (Ibidem, p. 149). Seus membros apoiaram-se na relação entre as disciplinas artísticas como base para a experimentação de um novo diálogo, sobretudo, entre arquitetura e realidade social, uma vez que o discurso do modernismo se propunha a resolver definitivamente todos os problemas arquitetônicos, porém de modo afastado dessa realidade.

Formalmente, o *Superstudio* buscou romper com a tradição do design industrial modernista, objetivo que também foi perseguido por outros grupos de arquitetos e designers italianos contemporâneos ao grupo¹⁷ (MONTANER, 2001, p. 129). Embora tenham elaborado objetos de design com base na subversão do processo criativo¹⁸, Miyada (2013, p. 225–32) aponta que o coletivo viu sua produção ser assimilada não como algo único, mas como

mais um item convergente com uma identidade coletiva, que passou a ser celebrado como objeto pop e ícone da contracultura da época; assim, sua produção obteve atenção crescente na mídia internacional e encontrou-se plenamente integrada ao campo do consumo. Em reação a esse efeito colateral indesejado, o grupo adotou como tática a produção de projetos especulativos que destacassem sua “vocação crítica” em oposição à contiguidade meramente formal dos objetos de design. A técnica da fotomontagem era capaz de cumprir esse propósito, uma vez que o *Superstudio* viu nela a possibilidade de subversão de significados propiciada pela força de impacto da imagem. Na década de 1960, no entanto, tal técnica não era novidade; assim como outros arquitetos sessentistas, aquele coletivo resgatou a essência da fotomontagem originada no início do século XX para dar cabo da sua crítica central.

2. A “VOCAÇÃO CRÍTICA” DAS FOTOMONTAGENS VANGUARDISTAS EUROPEIAS

A reportagem fotográfica do período posterior ao fim da Primeira Guerra Mundial, frequentemente composta por uma imagem central cujas fotografias a ladeavam de maneira a detalhar o enredo principal, passou a ser vista como um instrumento de coerção ideológica a serviço da classe dominante por escritores como Siegfried Kracauer (1889–1966); este afirmou, em 1927, que aquele tipo de reportagem excluía qualquer conexão que poderia se abrir para a consciência. Segundo Kracauer, a “ideia ilustrada enxota a ideia” e “o turbilhão de fotografias denuncia a indiferença em relação àquilo que as coisas deviam significar.” (FABRIS, 2003, p. 21–2). Com esse pensamento corroborou o dramaturgo Bertold Brecht (1898–1956), ao ver no “fotójornalismo burguês” uma “tremenda arma contra a verdade”: “O material apresentado diariamente pela imprensa, que parece ter o aspecto de verdade, só serve para obscurecer os fatos, posto que a câmara é capaz de mentir tanto quanto a máquina de escrever.” (Ibidem, p. 22).

Neste panorama, entre 1917 e 1918 surgiu em Berlim o grupo artístico vanguardista chamado dadaístas¹⁹, ao qual é comumente associada a origem da fotomontagem; esta, de acordo com Adès (1996, apud Bernardo, 2012, p. 51), passou

Miyada (2013, p. 225) aponta que esses objetos pretendiam ser multissignificantes, ambíguos, de uso universal e que cada indivíduo os utilizasse conforme achasse adequado, além de promover uma espécie de “reencantamento do mundo” a partir de um *design* onde predominasse a “função poética”. Como exemplos dessa produção, o autor traz a *Passiflora Lamp* (1966), a *Gherpe Lamp* (1967) e o mobiliário da série *Misura* (1969).

a configurar uma “técnica artística” a partir desse momento. Diniz (2018, p. 41) corrobora com a autora ao apontar que a fotomontagem não era uma “linguagem artística” até ser incorporada pelas primeiras vanguardas artísticas modernistas²⁰. Destas, uma foi representada pelos dadaístas berlinenses, que, segundo Farthing (2011, p. 411–2), buscaram questionar o propósito da arte e seu valor cultural dentro de uma sociedade materialista; desse modo, o grupo produziu fotomontagens que tiveram uma atuação relevante em termos de protesto e manifestação política (SILVA, 2016, p. 35).

Os dadaístas berlinenses associaram-se ao movimento dos trabalhadores e a suas batalhas políticas em Berlim, fato que evidencia suas “raízes populares”, como aponta Fabris (2003, p. 15). Os quatro representantes daquele grupo mais citados pelos historiadores de arte (alguns referenciados como “pioneiros da fotomontagem”) são: Hannah Höch (1889–1978), Raoul Hausmann (1886–1971), George Grosz (1893–1959) e John Heartfield (1891–1968). Esses artistas se utilizaram de tal técnica para criar “novas realidades sociais” a partir de composições “absurdas” e satíricas²¹ mediante a introdução de fotografias nas suas produções, alcunhadas de “obras-fragmentos” por Silva (2005, p. 210). Raoul Hausmann (2004, apud Ruiz, 2010, p. 154) afirmou que, entre 1918 e 1922, a prática da fotomontagem dadaísta buscava criar “quadros inteiramente compostos de fotos recortadas” quase sempre combinados com elementos tipográficos provenientes de revistas e jornais contemporâneos para montar uma única imagem. De acordo com Fuão (2011, p. 97–9), nesse contexto as fotomontagens traduziam a aversão do grupo pelo papel comumente atribuído ao artista, além de caracterizar uma “arma política”²² capaz de denunciar injustiças sociais. Em 1931 Hausmann declarou, no discurso de abertura da exposição *Frauen in Not*, que a fotomontagem só era possível sob duas formas; a política era uma delas (BERNARDO, 2012, p. 32–3). A esse respeito, Giansante e Castral (2015, p. 459–460) contribuem:

O caos presente em suas fotomontagens [as dos dadaístas berlinenses] significava, ora com a precarização das técnicas ou com a não compreensão dos elementos e incoerência de ponto de vista, a situação desordenada que a sociedade se encontrava. A justaposição de fragmentos não procurava um sentido, mas justamente o contrário, e neste momento, ser o espelho da realidade.

23 Affonso Romano de Sant’Anna (1998, p. 12) esclarece que, de acordo com o dicionário de literatura de Brewer, “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: para-ode)”. Segundo o autor, Aristóteles atribuiu em Poética (c. 350 a.C.) a origem da paródia a Hegemon de Thásos, escritor grego da Velha Comédia que utilizou esse estilo para propor uma ideia de inversão ao representar os homens não como superiores ao que são na vida, mas como inferiores.

24 Em termos gerais, pode-se dizer que ironia é uma figura de linguagem que consiste em empregar uma palavra ou expressão de modo que ela adquira um sentido distinto do habitual e produza um humor sutil, ou ainda, consiste em dizer contrário daquilo que se quer expressar. (FONTE: Website Figuras de Linguagem, 2020. Disponível em: <<https://www.figurasdelinguagem.com/ironia>>. Acesso em 16 jan. 2020).

Estando engajada na exposição dos (reais) fatos contemporâneos, a fotomontagem dadaísta atuou como uma espécie de “laboratório” onde era inserido o universo da política de modo a criar um estranhamento no público em relação às situações experimentadas no dia-a-dia (FABRIS, 2003, p. 48). De acordo com Bernardo (2012, p. 32–3), o grupo sabia que os temas de suas obras continham alto teor ideológico e propagandístico; por isso, o sarcasmo direcionado aos eventos políticos da época são incorporados na obra desses artistas, que viram naquela técnica a vocação para criticar a credibilidade depositada pelo povo na mídia e na política. Além de representar uma compilação crítica de eventos contemporâneos, a fotomontagem dadaísta serviu de resposta à nova cultura da sociedade industrial capitalista e caracterizou, como aponta Ruiz (2010, p. 164), um tipo de “paródia²³ da diversidade”. Na década de 1970, o historiador de arte Michel Giroud (1975, apud Fabris, 2003, p. 17) afirmou que um dos aspectos da fotomontagem que interessava aos dadaístas berlinenses era justamente a possibilidade de criar visualizações “irônicas”²⁴ de acontecimentos políticos, uma vez que o grupo trabalhava em estreita colaboração com órgãos de oposição à República de Weimar e elaborou uma série de manifestações “político-parodistas” contra esta (Ibidem, p. 19–20).

Os dadaístas ampliaram o senso de fotomontagem – em parte para escandalizar, em parte como protesto e em parte para criar poemas óticos – juntando e colando peças de diversas fotografias. Fragmentos de imagens agregados dessa maneira geralmente produziam uma sensação difícil de desvendar que, no entanto, poderia exercer um efeito subversivo. (tradução livre de: MOHOLY-NAGY, 2005, apud RUIZ, 2010, p. 154)

A composição formal das fotomontagens dadaístas estava associada ao discurso complexo, heterogêneo e inovador apresentado pelo grupo. Ramos (2004, p. 106) afirma que esses artistas utilizavam não apenas imagens, mas também elementos textuais para formar as imagens; tais componentes, depois de organizados, assumiam uma nova identidade e uma nova finalidade. Desse modo, a fotomontagem passou a atuar como um instrumento tão revolucionário quanto seu próprio conteúdo: ao agregar fotografias e textos, as imagens equivaleriam, nas palavras de Raoul Hausmann, a uma espécie de “filme estático”²⁵.

19 Farthing (2011, p. 410) indica que essa expressão foi criada pelo poeta e *performer* Hugo Ball (1886–1927) e pelo poeta Richard Huelsenbeck (1892–1974) por volta de 1916, durante a busca de um nome incomum para um dos números de cabaré de Ball.

20 O uso metafórico dado ao termo “vanguarda” é comumente associado ao início do século XX, quando surgiram grupos e setores de maior combatividade dentro de um determinado movimento artístico, político, social etc.

21 Na literatura latina, sátira era uma composição livre que censurava instituições, costumes e ideias de uma época, comumente em estilo irônico. (FONTE: Website Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2020. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=satira>>. Acesso em 17 jan. 2020).

22 Essa expressão também é adotada por Cristiano Giansante e Paulo César Castral (2015, p. 459), para referirem-se à obra de Höch, Hausmann, Grosz e Heartfield, e por Annateresa Fabris (2005) para referir-se especificamente à obra de Heartfield.

25

Conforme Adès (1996, apud Bernardo, 2012, p. 69), essa expressão de equivalência foi criada pelo próprio Raoul Hausmann em 1931. Diz o autor: “A ideia da fotomontagem era tão revolucionária como seu conteúdo, sua forma tão subversiva como a conjugação da fotografia e texto impresso que, unidos, se convertem em um filme estático.”

FIGURA 01: Especula-se que “*Cine sintético de la pintura*” (1918), de Raoul Hausmann, tenha sido a primeira fotomontagem dadaísta. Na imagem, o artista fragmenta seu próprio rosto em três partes, inserindo a boca aberta na letra “o” e criando uma mensagem ao mesmo tempo visual e sonora.

FONTE: RUIZ, 2010, p. 170.

Ruiz (2010, p. 154) aponta que desde o livro *Fotomontagem* (1976), de Dawn Adès, os especialistas costumam usar esse termo para discorrer sobre a prática vanguardista de cortar e colar fotos iniciada pelos dadaístas berlineses. De acordo com Fuão (1992, p.8–12), no entanto, mesmo que Höch, Hausmann, Grosz e Heartfield tenham



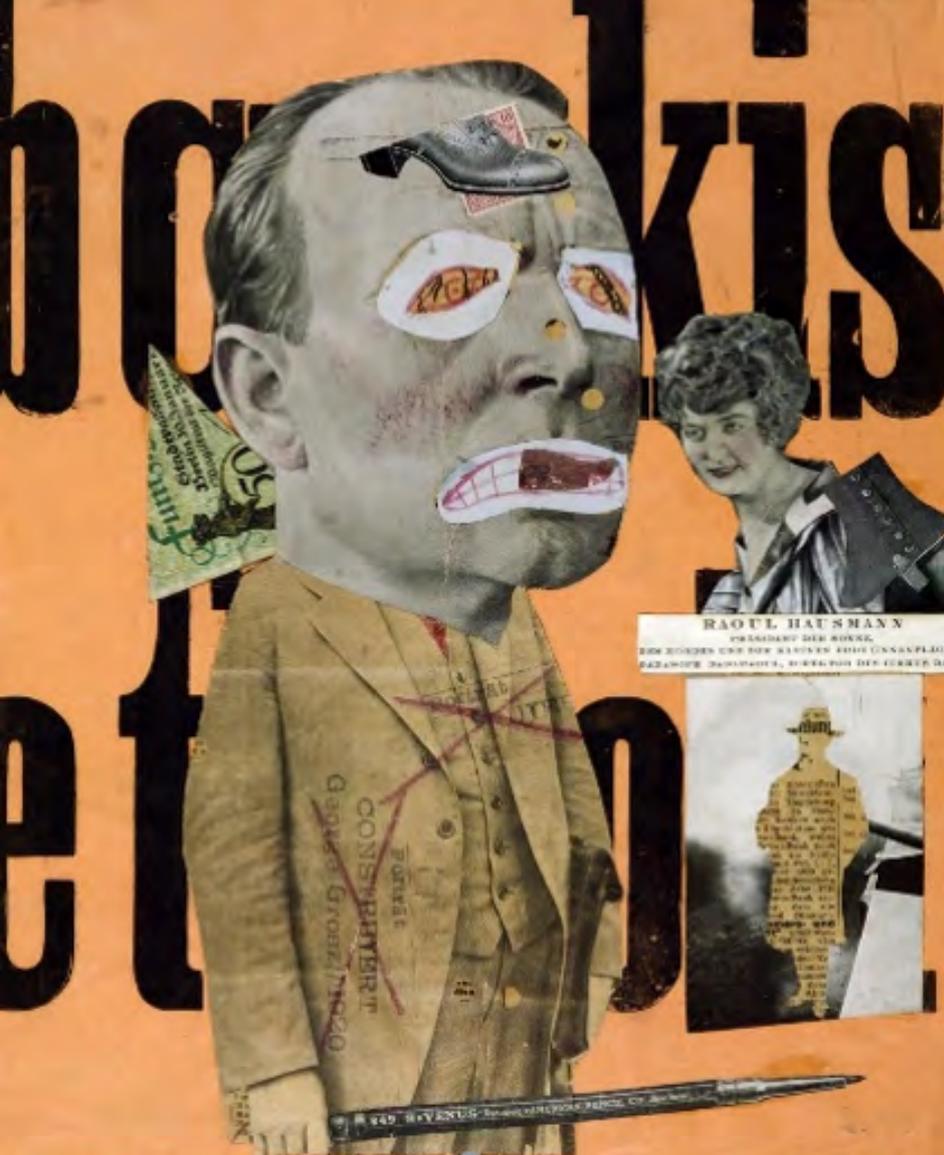
compreendido as possibilidades de expressão e o potencial subversivo da fotomontagem, os direitos da criação dessa técnica não recaem naquele grupo, mas em práticas populares antigas, como litografias e cartões postais, que inclusive são mencionadas por Höch e Hausmann como fontes de inspiração (RUIZ, 2010, p. 154).



FIGURA 02: Em “*Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*” (1919), Hannah Höch representa a sociedade berlinense e os líderes alemães durante a República de Weimar, além de introduzir outros elementos contemporâneos (poder militar, cidade, transporte, arranha-céus, a indústria, a máquina, o circo etc), na tentativa de acolher a “natureza multidimensional” da realidade (RUIZ, 2010, p. 164–6). Ademais, essa fotomontagem foi importante também por posicionar a mulher frente às mudanças que aconteciam naquela época, como o direito ao voto, uma vez que retrata o poder político representado apenas por figuras masculinas (SILVA, 2016, p. 36).

FONTE: SILVA, 2016, p. 36.

Segundo Ruiz (2010, p. 164), se a “vocalização política” da fotomontagem dadaísta é evidente, também é perceptível um certo “toque ególatra” no grupo de artistas, que buscaram a própria autoafirmação no sentido de pertencerem à época em que viveram, conforme aponta a autora: “através de cortes tipográficos com seus nomes ou fragmentos de fotos com seus rostos vociferantes, a autopropaganda do movimento que deseja ter sucesso se torna explícita”.



FONTE: FARTHING, 2011, p. 412.

FIGURA 03: Em “O crítico de arte” (1919–20), Raoul Hausmann representa jornalistas e autoridades artísticas, cujas críticas de arte podiam ser compradas ou influenciadas com dinheiro. Segundo Farthing (2011, p. 412), as fotomontagens de Hausmann representavam uma forma de protesto contra as convenções da sociedade burguesa europeia e buscaram desconstruir a hegemonia da fotografia ao propor novas experiências visuais para o público (ANDRADE, 2014, p. 94).

A fotomontagem de John Heartfield se destaca pelo caráter político. De acordo com François Soulages (2010, apud Bernardo, 2012, p. 58), o artista utilizava essa técnica para denunciar aspectos do nazismo²⁶. Não é por ser predominantemente político, no entanto, que seu trabalho deixa de ter um elo profundo com a arte e com a própria história da arte (FABRIS, 2003, p. 48): Heartfield era considerado “o monteur”²⁷ pelos demais dadaístas berlinenses devido à qualidade de suas fotomontagens e ao seu comportamento enquanto criador (BERNARDO, 2012, p. 58). Conforme aponta Fabris (2003, p. 11), desde o ano de 1915 o artista se interessou em desenvolver uma linguagem acessível ao público popular; foi em 1930, no entanto, que Heartfield iniciou o trabalho que consolidou sua reputação de fotomontador ao ingressar no grupo de profissionais que produziam a revista do Partido Comunista Alemão Arbeiter-

Illustrierte-Zeitung (AIZ). De acordo com Silva (2016, p. 38), o artista tinha um atuante engajamento político e propunha, por meio da fotomontagem “revolucionária”, atingir aquele público com mensagens diretas e atacar a fotomontagem “burguesa”²⁸; nesse sentido, Chiarelli (2003, p. 78) indica que tal técnica de representação foi entendida como uma atitude desestruturadora dos conceitos mais conservadores da arte, uma vez que esta

[...] não preconiza nenhuma estética particular a não ser a da livre associação que lhe permite desmontar o sistema de comunicação vigente [e] no caso de Heartfield [...], [ao atuar como] Máquina política [...], a fotomontagem é portadora [...] de possibilidades críticas inéditas alicerçadas em fontes realistas profundamente transfiguradas em termos óticos e conceituais. (FABRIS, 2015)

26

A esse respeito, destacam-se as fotomontagens: “Sob esse signo vocês serão traídos e vendidos”, “Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates” e “O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos”, de 1932, e “Mimetismo”, de 1934 (FABRIS, 2003, p. 40).

27

“O montador” (tradução livre). De proveniência industrial, em alemão o termo “monteur” designa o operário que trabalha na indústria automobilística, elétrica etc (Ibidem, p. 28).

28

Em 1931, o membro do Partido Comunista Alemão Alfred Kemény afirmou que, embora ambas as fotomontagens “revolucionária” e “burguesa” tinham como princípio a recombinação de “partes da realidade”, a segunda falsificava a realidade social como um todo, usando a objetividade da fotografia para disfarçar o processo e simular que o que estava sendo apresentado era a “verdadeira realidade”; por outro lado, a fotomontagem “revolucionária” estruturava dialeticamente os detalhes fotográficos e evidenciava relações e contradições da realidade social. Nesse mesmo ano, Kemény afirmou ainda que as fotomontagens (e suas possibilidades políticas) estavam entre “as criações satíricas mais significativas” daquele tempo (Ibidem, p. 35).

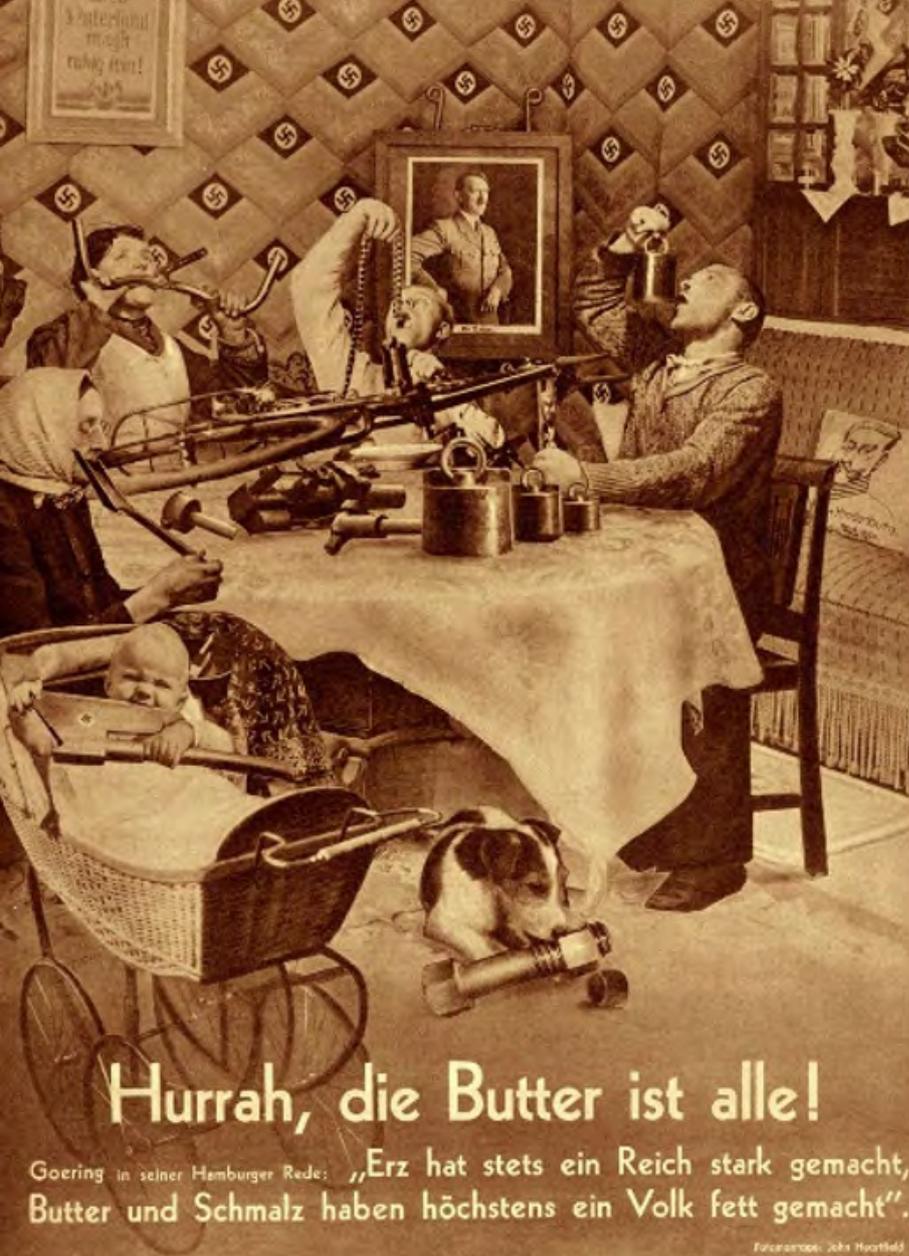


FIGURA 04: “Hurrah, die Butter ist alle!” (1935), de John Heartfield, é um exemplo eloquente das possibilidades satíricas da fotomontagem: em um típico interior nazista, uma família reunida em volta da mesa devora peças de armamento, representando a ode ao militarismo (FABRIS, 2002, p. 7; 2003, p. 43).

FONTE: BERNARDO, 2012, p. 35.

FIGURA 05: Em “Quem lê os jornais burgueses tornar-se-á cego e surdo. Abaixo as vendas que aturdem!” (1930), John Heartfield tem como objetivo propor uma releitura crítica da realidade através dos meios de comunicação populares. Para tanto, o artista representa uma cabeça humana coberta por dois jornais alemães, Tempo (1928–1933) e Vorwärts (1876–), órgãos de imprensa do Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD). Na imagem, o arremesso que envolve a parte superior do corpo representaria a colaboração entre o SPD e as forças de segurança do Estado (BOSTANCI, 2013), dois “alvos” que, segundo Fabris (2003, p. 35), “não são casuais”.

FONTE: John Heartfield Exhibition, 2019. Disponível em: <<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/heartfield-photomontage-dada-political/turkish-political-art-dada-fascist/political-photomontage-bostanci>>. Acesso em 26 dez. 2019.



A técnica da fotomontagem foi utilizada por outras vanguardas artísticas, porém não necessariamente com os mesmos fins aos quais se propuseram os dadaístas berlinenses. Na União Soviética, o grupo denominado construtivistas²⁹ representou uma dessas vanguardas, que utilizou a fotomontagem em larga escala como instrumento de propaganda do Estado Soviético (RAMOS, 2004, p. 106; SILVA, 2005, p. 54; ANDRADE, 2014, p. 58) a serviço da revolução (GIANSANTE; CASTRAL, 2005, p. 460); segundo Adès (1986, apud Silva, 2016, p. 40), nesse contexto tais imagens era caracterizadas como fotomontagens “políticas, visionárias e utópicas por natureza”, que se destinaram a propagar primeiramente os objetivos e posteriormente as conquistas do Estado.

De acordo com Silva (2016, p. 41), em tal conjuntura o termo fotomontagem foi utilizado pela primeira vez em “Cidade dinâmica” (1919), de Gustav Klutsis (1895–1938), onde observam-se imagens que remetem a um futuro de progresso e transformação advindas da ideologia soviética (FABRIS, 2005, apud SILVA, 2016, p. 41). Para Klutsis, o valor da fotomontagem seria a sua correlação com as demais formas de suporte artístico, como revistas, cartazes, cinema ou qualquer outro tipo de expressão que tivesse a máquina como referencial estético (DINIZ, 2018, p. 80). Esta técnica também foi adotada pelo grupo vanguardista dos surrealistas³⁰, porém com uma abordagem diferente dos coletivos anteriores: em vez do embate com a realidade e do enfoque na comunicação com o público popular, esses artistas mergulhavam no próprio subconsciente, na solidão e na quietude do ser (GIANSANTE; CASTRAL, 2005, p. 460). Ao contrário da fragmentação presente na fotomontagem dadaísta, na surrealista ocorrem disjunções e deslocamentos dentro de uma cena “real”, onde há uma aparente continuidade espacial (ADÈS, 1986, apud CHIARELLI, 2003, apud SILVA, 2016, p. 52).

Os três grupos vanguardistas acima citados – dadaístas berlinenses, construtivistas russos e surrealistas – utilizaram a fotomontagem como técnica artística e incorporaram o elemento industrial no processo artístico ou na própria representação desta (BÜRGER, 2012, apud DINIZ, 2018, p. 42); no caso dos dadaístas berlinenses e surrealistas, no entanto, o processo de elaboração da fotomontagem estava focado nas imagens finais, e não no aparelho fotográfico necessário para produzi-las (DINIZ, 2018, p. 93). De qualquer modo, a técnica da fotomontagem questionou não apenas a fotografia como meio hegemônico de representação, mas também a pintura clássica (Ibidem, p. 80), ao configurar uma ação produtiva e direcionada mediante a compilação de fragmentos de imagens já produzidas. A leitura apurada dos textos que abordam este tema demonstra que,

desde a gênese da fotomontagem, esta já possuía em si uma “vocalização crítica”, sobretudo entre os dadaístas berlinenses, cuja produção popularizada entre os anos de 1920 e 1930 influenciou grupos de artistas e arquitetos a utilizarem aquela como técnica de representação gráfica poucas décadas depois.

3. CRÍTICA AO PENSAMENTO MODERNO NAS FOTOMONTAGENS DO SUPERSTUDIO EM 1969

Começando a usar sistematicamente a *demonstratio per absurdum*, produzimos um modelo de urbanização total chamado Monumento Contínuo. Este projeto, através das imagens de uma utopia negativa (crítica), levou ao extremo a concepção clássica da relação entre natureza e arquitetura, cidade e país. A figura retórica da demonstração do absurdo revelou, por meio de fotomontagens, a imagem pública de um novo relacionamento, não mais de oposição, mas de hibridização e aliança. (tradução livre de: DI FRANCA, Cristiano Toraldo. Continuous Monument. Disponível em: <<https://www.cristianotoraldodifranca.it/continuous-monument>>. Acesso em 17 de jan. 2020)

Conforme apontado anteriormente, a partir da década de 1960 o debate político se aproximou da teoria arquitetônica na Itália. A insurgência de movimentos estudantis, que não só reivindicaram reformas no sistema universitário como aderiram aos movimentos dos trabalhadores, contribuiu para a formulação do senso crítico que influenciou o *Superstudio* em relação à realidade social (KAMIMURA, 2010, p. 154). O descontentamento com os possíveis rumos da arquitetura moderna, que renunciava um “mundo uniformizado pela tecnologia, cultura e todas as outras formas inevitáveis de imperialismo”³¹ (ideia posteriormente representada na série do Monumento Contínuo), levou o grupo a rejeitar aquela disciplina em sua acepção tradicional, argumentando que esta encontrava-se “demasiadamente comprometida para ser recuperada”; desse modo, viram no plano da representação a possibilidade de explorar os problemas arquitetônicos, diligência que se constituiu como tarefa primordial para o grupo (Ibidem, p. 164). Na produção do *Superstudio*, que partia de fotografias preexistentes de cidades construídas e paisagens naturais, as referências à literatura, filosofia, pintura e outras artes visuais eram constantes (MONTANER, 2001, p. 224), e a arquitetura era utilizada para denunciar, ao mesmo tempo, a presença cada vez maior da tecnologia

29

Um dos pioneiros da fotomontagem, frequentemente citado por historiadores da arte, foi o russo Alexander Rodchenko (1891–1956), cujas pesquisas teriam sido estimuladas pelo grupo berlinense (FABRIS, 2003, p. 29). De acordo com Farthing (2011, p. 400–4), o artista utilizou esse tipo de representação gráfica para criar cartazes, livros e revistas de propaganda comunista; sua fotomontagem estava diretamente relacionada ao período revolucionário russo e serviu de veículo para atingir as necessidades de um público em grande parte semianalfabeto (SILVA, 2016, p. 42).

30

Montaner (1997, p. 151) faz uma aproximação entre a produção dos surrealistas e do *Superstudio* ao afirmar que “a exploração do terreno obscuro do irracional, tal como havia sido promovida pelo surrealismo, [...] [cujos] autores têm preferido explorar campos do inconsciente” remeteriam à “mistura de poesia, pintura e arquitetura que Adolfo Natalini tem produzido”.

31

SUPERSTUDIO. The Continuous Monument. In: MÁCEL; SCHAİK, 2005, apud RIBEIRO, 2017, p. 189.

naquele contexto e a nostalgia provocada pela natureza intocada.

Como observa Miyada (2013, p. 24), as fotomontagens deste grupo propuseram modelos de intervenção espacial que tensionaram o estabelecimento de novos paradigmas de ocupação do espaço. À vista disso, de modo distinto do que ocorrera nas décadas de 1920 e 1930, a fotomontagem da década de 1960 converteu-se, no caso dos arquitetos, em um instrumento particularmente útil para representar relações entre cidades reais e projetos propostos, pois as imagens geradas por meio dessa técnica possuíam grande força de impacto sobre o público (FUÃO, 1992, p. 12). Na realidade, o *Superstudio* adotou a fotomontagem como uma linguagem que seria capaz de rearticular a realidade e revelar suas contradições, tal como fora previamente manipulada pelas vanguardas artísticas do início do século XX (GIANANTE; CASTRAL, 2005, p. 467). Em geral, as imagens elaboradas por aquele grupo

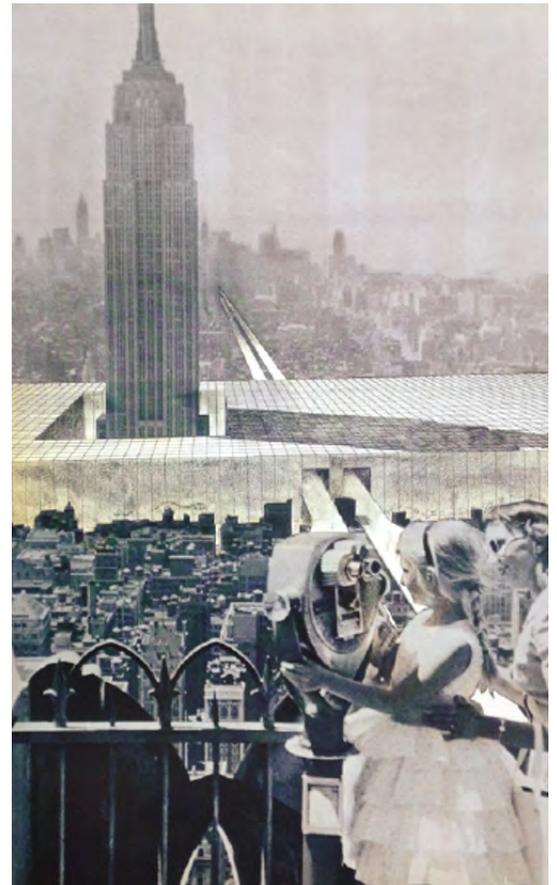
buscavam representar possíveis realidades futuras mediante a justaposição de figuras arquitetônicas, desenhos e fotografias (FUÃO, 1992, p. 12) e, frequentemente, remetiam às possibilidades tecnológicas, que já eram factíveis no panorama sessentista. No entanto, o Monumento Contínuo, conforme afirmou Cristiano Toraldo di Francia, não pretendia ser a “simulação de uma situação futura”, mas “um paradoxo mental, um projeto crítico não edificável e, portanto, “negativo”³². Esse “edifício absoluto” buscou simbolizar a conquista da totalidade da superfície terrestre e podia cruzar com a mesma suntuosidade e indiferença grandes metrópoles, como Nova Iorque, e acidentes naturais, como o Grand Canyon (MIYADA, 2013, p. 233). A superfície aparentemente ilimitada dessa estrutura, ora opaca, ora reflexiva, evidencia sua inviabilidade construtiva e reafirma a noção de demonstratio per absurdum adotada como ferramenta projetual, mencionada em ambos os discursos de Natalini e Di Francia.

FIGURA 06: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969. Nesta imagem o Monumento Contínuo abraça a grande metrópole de Nova Iorque, que, à década de 1960, foi o cenário de significativas mudanças socioculturais. O arranha-céu, um tipo de “edificação para trabalhadores de colarinho branco” que se converteu em um fenômeno geral na América do Norte no final do século XIX (CURTIS, 2008, p. 40), representava a epítome da industrialização; o Monumento Contínuo, no entanto, seria ainda mais imponente que tal fenômeno e capaz de englobá-lo com impiedosa indiferença.



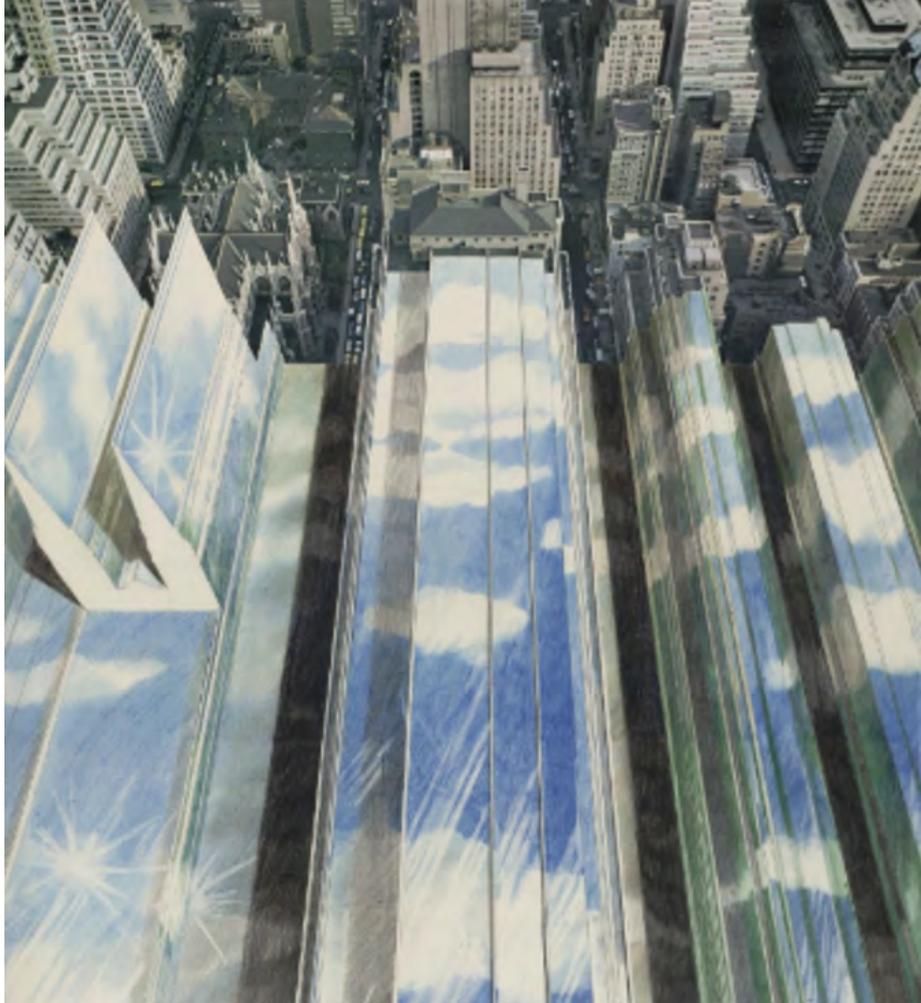
FONTE: RIBEIRO, 2017, p. 189.

FIGURA 07: Série “Monumento Contínuo: em direção o Empire State Building”: *Superstudio*, 1969.



FONTE: RIBEIRO, 2017, p. 234.

FIGURA 08: Série “Monumento contínuo: Projeto de extrusão de Nova Iorque (perspectiva aérea)”: *Superstudio*, 1969.



FONTE: Acervo do MoMA (Museum of Modern Art). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/938?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2020&locale=pt&page=1&q=superstudio&with_images=1>. Acesso em 14 jan. 2020.

Cabe trazer aqui as ponderações de Miyada (2013, p. 236) no que diz respeito à escolha do tema desta série. Segundo o autor, até o período do Pós-Segunda Guerra Mundial o problema do monumento havia sido tratado pelos arquitetos modernistas com uma mistura de “descaso, enfrentamento e condescendência”: os preceitos urbanísticos da Carta de Atenas, por exemplo, que determinam um modelo de cidade “infinitamente reprodutível”³³ e setORIZADA em quatro funções básicas (habitação, recreação, circulação e trabalho), apontam para uma desconsideração dos traços da história e da memória coletiva na concepção de novas urbes e, com isso, afastam o interesse pelos fundamentos essenciais do monumento urbano, como declara a apresentação daquele manifesto, escrita por Rebeca Scherer:

A “Carta de Atenas” sintetiza o conteúdo do Urbanismo Racionalista [...]. A análise aí contida supunha a elaboração de um modelo de cidade infinitamente reprodutível, uma vez que seria baseado em estudos exaustivos das necessidades básicas dos seres humanos e que seriam as mesmas em todas as partes do mundo. [...] Os homens eram vistos como uma soma de constantes biopsicológicas, ignorando-se tanto as diferenças presentes nas diversas culturas quanto as diferenças de classe no interior das sociedades. Conseqüentemente, propunha-se para o espaço um tratamento homogêneo que não incorporava a análise das diferenças de classe, já que estas eram

vistas apenas como diferentes e não como estruturalmente antagônicas, deixando-se de lado as diversas condições de apropriação do espaço presentes a nível intraurbano. (In: LE CORBUSIER, 1993, apresentação)

Miyada (2013, p. 236) prossegue e aponta que, no período do Pós-Segunda Guerra Mundial, no entanto, o problema do monumento tornou-se uma pauta central, acompanhada do interesse pelas centralidades urbanas, pelas particularidades das edificações preexistentes e pela vivacidade da vida cotidiana; portanto, o Monumento Contínuo, de acordo com o autor (p. 243), constituiria uma resposta do *Superstudio* ao reengajamento dos arquitetos na ideia da monumentalidade³⁴ durante o pós-guerra e, no contexto florentino, tal projeto parece também corresponder a uma releitura feita pelo grupo de seu rico patrimônio histórico:

[...] em vez de recusar a monumentalidade, [os membros do *Superstudio*] reconheceram (mesmo que com uma parcela de ironia) a oportunidade de criar um monumento que simbolizasse todo o projeto nacionalizante da humanidade, seu desejo de abstração, ordenação e controle. [...] Religando os extremos do planeta com uma volumetria geométrica pura, o Monumento Contínuo simultaneamente cumpre a pulsão universalizante da urbanização e o desejo formalizante da arquitetura. Como um monumento, estrutura ideias tidas como elevadas e absolutas. (Idem, p. 244-9)

33
Conforme escreveu a socióloga Rebeca Scherer em dezembro de 1986, na apresentação da versão de Le Corbusier de *A Carta de Atenas*, publicada originalmente em 1941 e republicada pela Editora Hucitec/Edusp em 1993.

34
Embora seja possível problematizar com mais profundidade os conceitos de “monumento” e “monumentalidade”, este estudo considera o segundo como mero atributo formal do primeiro.

O desígnio de revalorizar monumentos urbanos, no entanto, tinha precedentes: no ano de 1853, o barão Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) iniciou em Paris uma das primeiras reformas urbanas modernas declaradamente baseadas no progresso e na razão: neste plano urbanístico havia uma retórica de eixos visuais marcados por monumentos urbanos, que representavam a glória de conquistas passadas; por meio da abertura de largos *boulevards*, Haussmann objetivou evidenciar tais monumentos, isolando-os e criando conexões entre eles (PANERAI; CASTEX; DEPAULE,

2013, p. 10–4), e transformando-os em pontos fuga de uma perspectiva concreta. Por outro lado, nas fotomontagens do *Superstudio* o Monumento Contínuo monumentalmente percorre o mundo na tentativa de incorporar, de modo indiscriminado, todos os monumentos em um só.

FIGURA 09: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969. Nesta imagem é possível observar uma extensa rodovia, que representaria o progresso e a tecnologia, e uma pequena cidade, cujas formas orgânicas remeteriam a um traçado histórico e tradicional. Pode-se conjecturar que a morfologia deste trecho do Monumento, ao acompanhar a extensão da rodovia que ladeia a cidade, está considerando o progresso e rejeitando a história. Ademais, tal trecho se impõe mais como barreira do que como meio de ligação entre as duas áreas da cidade; ele a corta no meio, segrega seus habitantes e fragmenta sua identidade.

FONTE: Cristiano Toraldo di Francia, 2020. Disponível em: <<https://www.cristianotoraldodifracia.it/continuous-monument>>. Acesso em 17 jan. 2020.



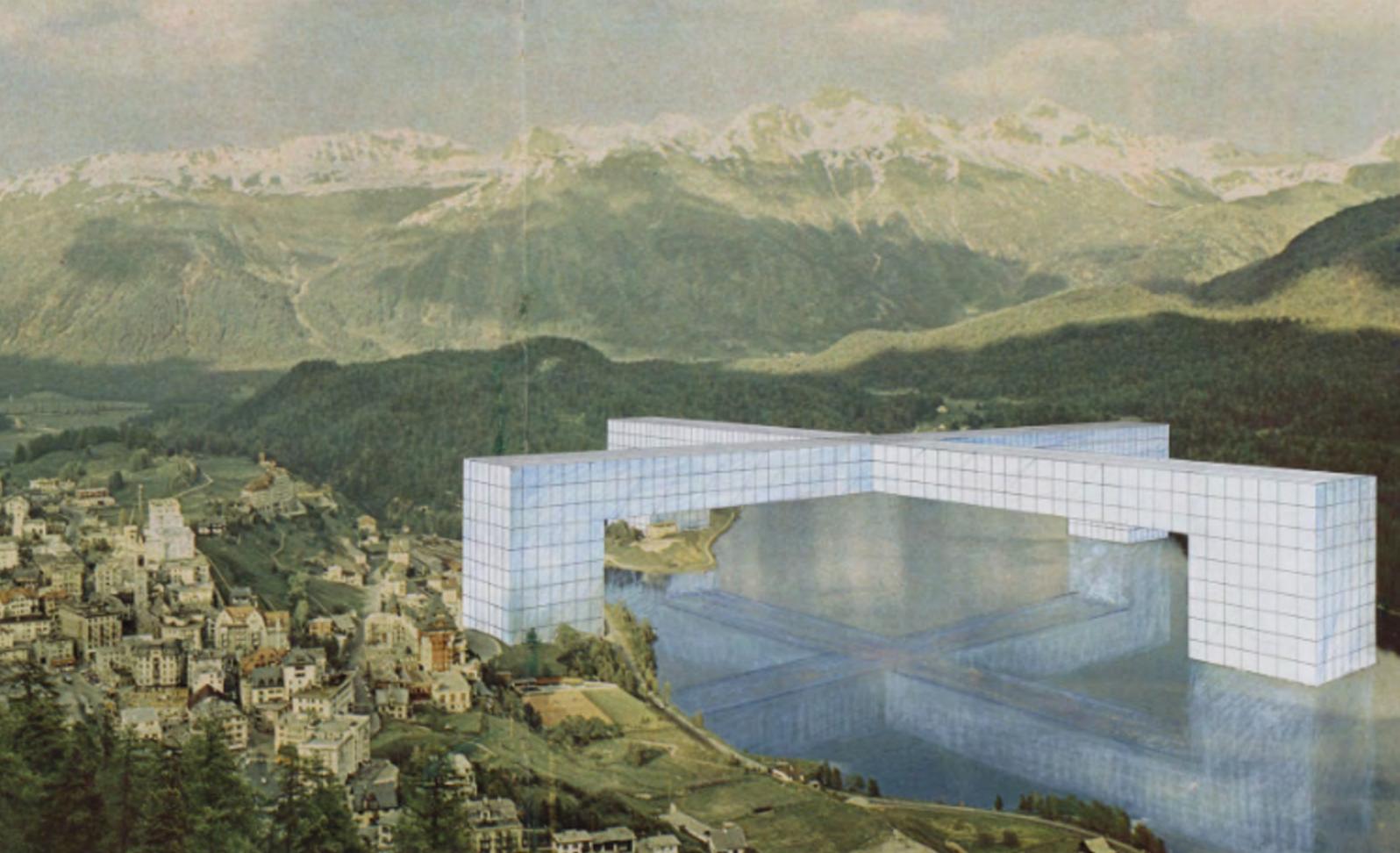
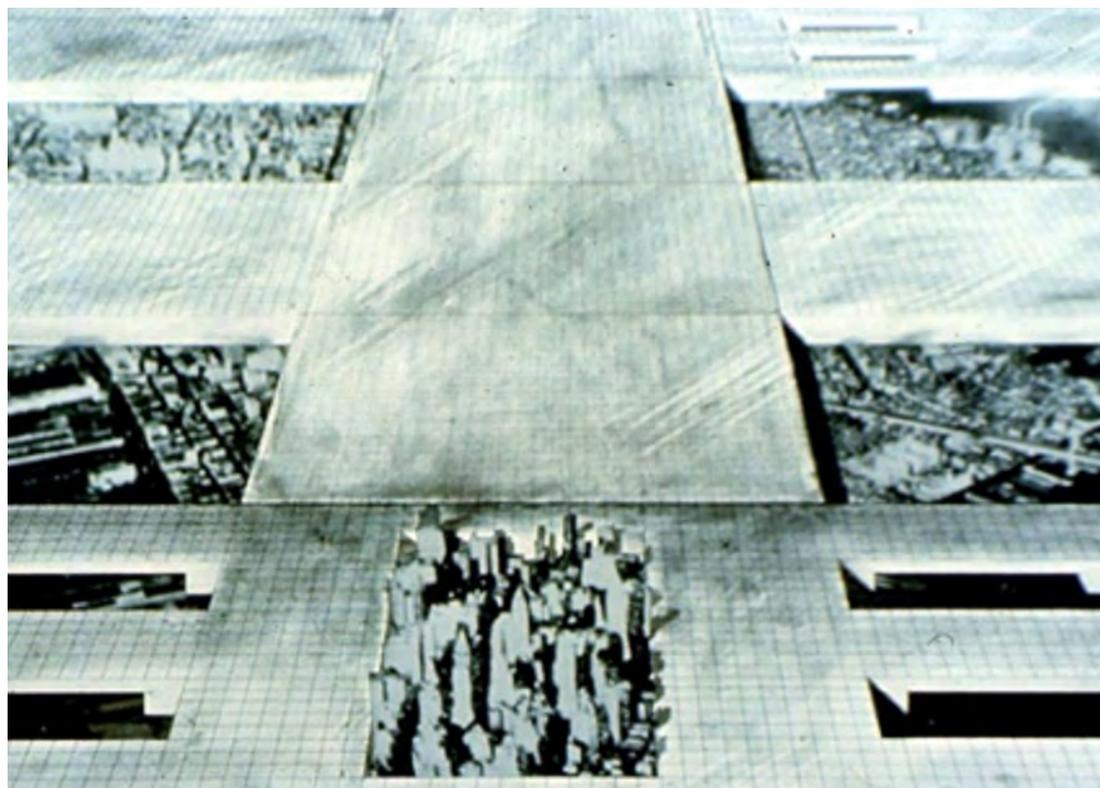


FIGURA 10: Série “Monumento contínuo: St. Moritz revisitado (perspectiva)”: *Superstudio*, 1969.

FONTE: Acervo do MoMA (*Museum of Modern Art*). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/935?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2020&locale=pt&page=1&q=superstudio&with_images=1>. Acesso em 14 jan. 2020.

FIGURA 11: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969.



FONTE: Cristiano Toraldo di Francia, 2020. Disponível em: <<https://www.cristianotoraldodifracia.it/continuo-monument>>. Acesso em 17 jan. 2020.

PERCORRENDO O MONUMENTO CONTÍNUO NAS FOTOMONTAGENS DO *SUPERSTUDIO*

35 Conforme afirma Montaner (2001, p. 224), o *Superstudio* dissolveu-se em 1978 uma vez que, de certa maneira, admitiu que a crítica à arquitetura “capitalista” já não tinha saída e que não era possível transformar o mundo por meio do design e da arquitetura.

36 De acordo com Panofsky (1997, p. 37), é possível conjecturar que artistas da Antiguidade já tenham desenvolvido uma protoperspectiva.

37 “A cúpula é uma representação porque visualiza o espaço, que por certo é real ainda que não seja visível; mas ela é justamente a representação do espaço em sua totalidade e não de algo que acontece numa porção do espaço. Em *De re aedificatoria*, Alberti dirá que os edifícios são objetos que estão num espaço cheio de outros objetos e que, como tais, não são muito diferentes das estátuas, tanto assim que a palavra “monumento” vale tanto para certas arquiteturas como para certas estátuas, ou esculturas em relevo pleno, contanto que tenham um certo conteúdo histórico-ideológico.” (ARGAN, 2005, p. 96)

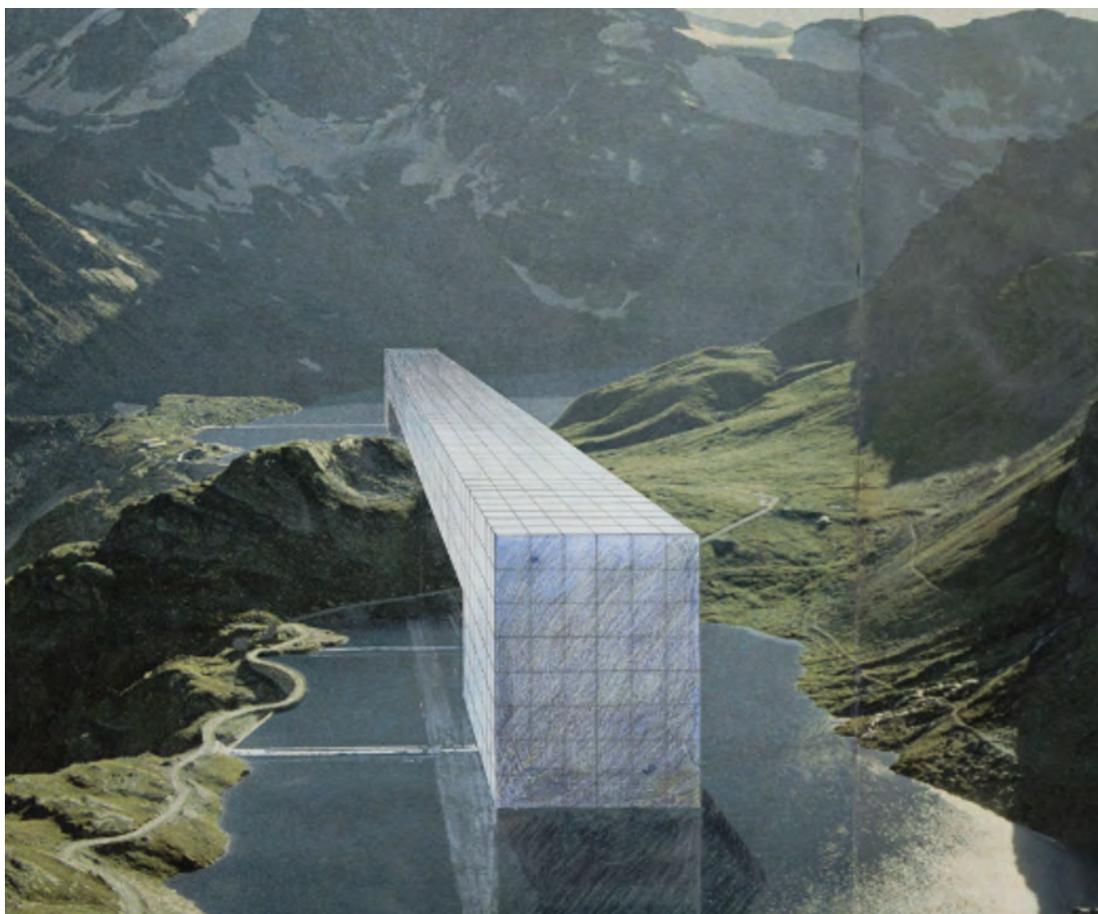
FONTE: Acervo do MoMA (Museum of Modern Art). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/937?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2020&locale=pt&page=1&q=superstudio&with_images=1>. Acesso em 14 jan. 2020.

A série do Monumento Contínuo, embora não tenha objetivado a representação de uma proposta arquitetônica exequível (para tanto, seriam necessárias peças gráficas técnicas a fim de materializá-la), buscou tão somente evidenciar o contraste descabido entre o real – o tecido urbano heterogêneo, complexo e fragmentado – e a proposta geral da arquitetura moderna – volumes puros, continuamente homogêneos e baseados na “ausência de caráter”, nas palavras de Montaner – exponenciado até o extremo. Nesse sentido, o pensamento daquele grupo foi transgressor ao seguir um rumo diferente de outros coletivos arquitetônicos da época: ao passo que estes formularam projetos de arquitetura também “absurdos”, o *Superstudio* concentrou-se no poder e na atemporalidade da imagem para difundir sua aparente resignação perante o triunfo da tecnologia e do pensamento moderno³⁵.

Mesmo que a ideia central desta série possa ser “absurda”, a composição das fotomontagens que a constitui foi elaborada com base na concepção de espaço pensada de acordo com Filippo Brunelleschi (1377–1446) a partir dos princípios da perspectiva linear por este redescobertos³⁶, fundamentados em aspectos mensuráveis, construídos cientificamente e representados segundo normas

matemáticas (MIGUEL, 2003). Brunelleschi, que além de arquiteto era florentino, fora responsável pelo projeto da monumental cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, finalizada no ano de 1436. A respeito desta, Argan (2005, apud Miyada, 2013, p. 243) refere-se como uma “representação”³⁷ fundamental para a consolidação do sistema de valores que estruturou aquela cidade. Nas fotomontagens do Monumento Contínuo é possível identificar elementos da perspectiva linear, como a linha do horizonte e pontos de fuga, a partir dos quais pode-se observar que aquelas foram construídas com base em princípios “racionalis”, por assim dizer. Ademais, há naquele Monumento a noção de proporção, que, conforme conceituou John Summerson (2009, p. 4), é alcançada quando todas as partes de um edifício se relacionam entre si, por meio de associações “matemáticas e geométricas” (ROTH, 1999, p. 64). Nesta série, o recorte, agrupamento e posicionamento dos fragmentos de imagens foram obtidos com precisão: verifica-se a consideração por aspectos como pontos de referência, áreas reflexivas e iluminação de elementos, no intuito de criar representações que, conquanto “absurdas”, fossem, tal como a perspectiva criada por Brunelleschi, visualmente próximas à realidade.

FIGURA 12: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969.



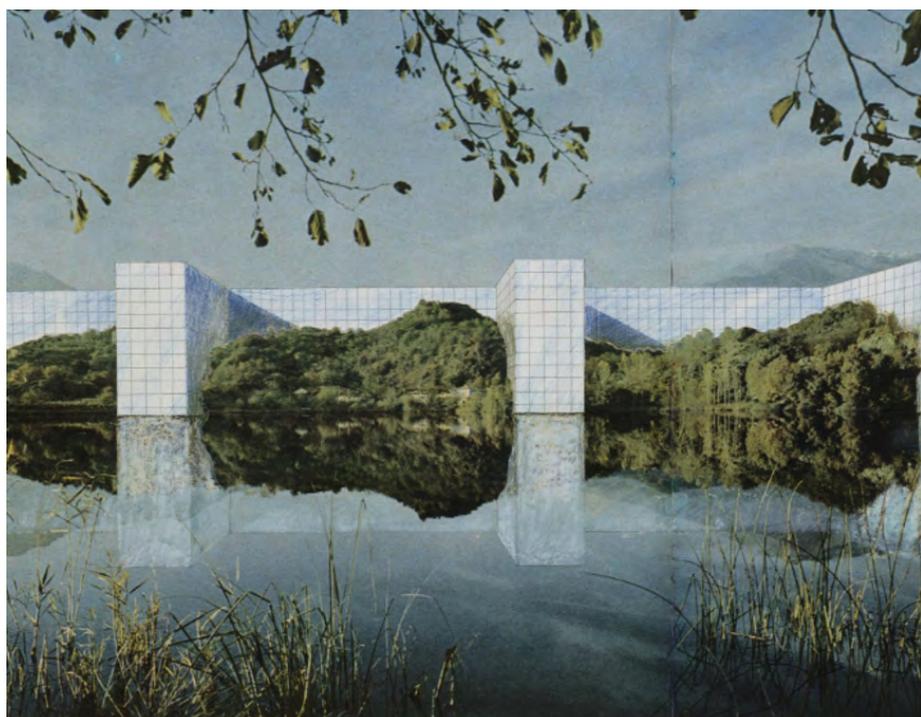


FONTE: MIYADA, 2013,
p. 235.

FIGURA 14: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969.

FIGURA 15: Série “Monumento contínuo: no rio (perspectiva)”,
Superstudio, 1969.

FONTE: Acervo do MoMA (*Museum of Modern Art*).
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/934?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2020&locale=pt&page=1&q=SUPERSTUDIO&with_images=1>. Acesso em 14 jan. 2020.



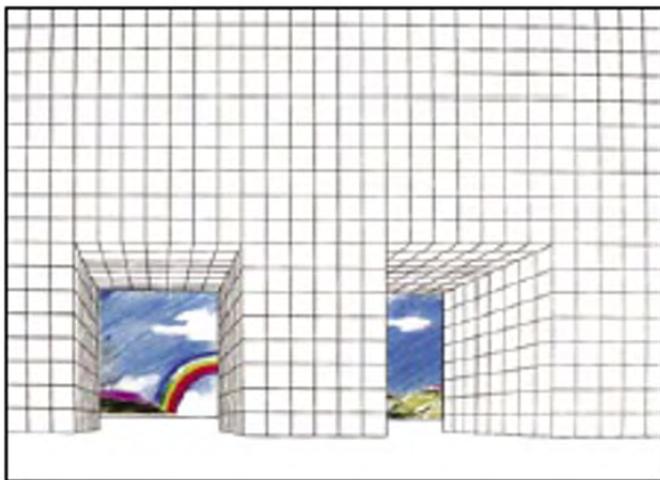


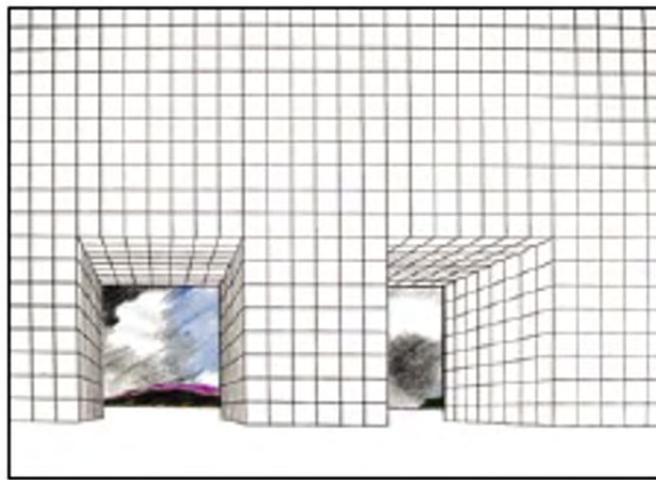
FIGURA 16: Série “Monumento contínuo: paesaggi”: *Superstudio*, 1969.

FONTE: TONINI; TONINI, 2011, p. 8.

O recurso da fotomontagem revela-se finito para representar a infinitude pretendida pelo Monumento Contínuo: a ilusão da perspectiva, embora crie a aparência de contiguidade, conforma representações contidas nos limites da imagem. A presença recorrente da natureza nesta série demonstra o apreço do *Superstudio* pelo mundo real e intocado e a ideia de *demonstratio per absurdum* é reforçada pelo contraste entre as superfícies artificial – do Monumento Contínuo – e natural – da paisagem. Tal superfície, no entanto, é ambígua: apesar de, em algumas imagens, parecer opaca, em outras é reflexiva; o ato de refletir o ambiente circundante pode atuar como um indício sutil de que o Monumento, mesmo aparentemente indiferente à natureza circundante, estaria, na realidade, tentando mimetizar-se a esta. Há outras lacunas nessa estrutura: por não haver imagens de seu interior, o *Superstudio* implanta a dúvida: haveria possibilidade de habitar ou desenvolver qualquer atividade no interior dela? Se fosse possível habitá-la, quem poderia fazê-lo? Quais mecanismos segregacionistas o Monumento Contínuo estaria impondo a todas as cidades do mundo?

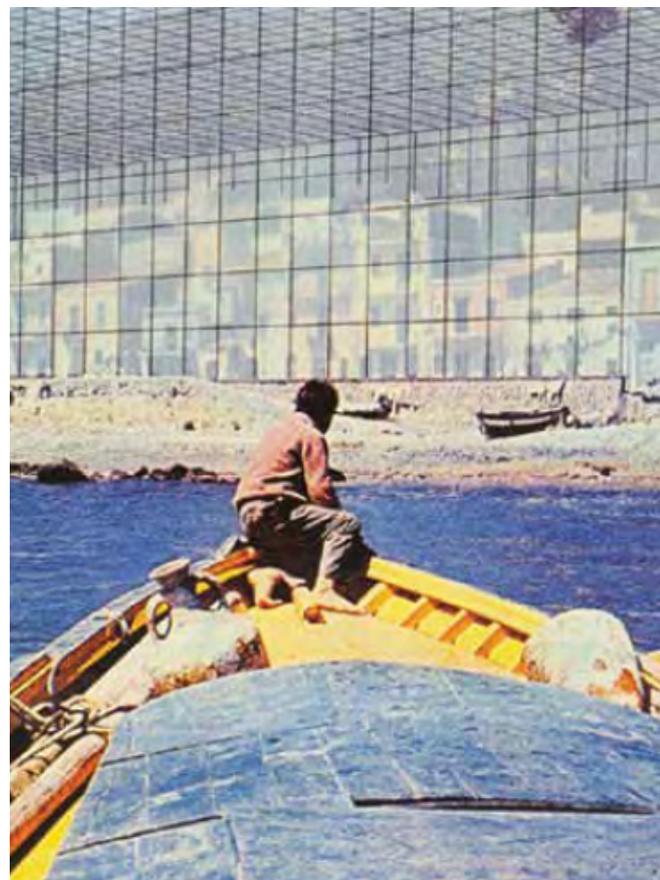
A segregação urbana fora um dos motivos de crítica ao projeto de Haussmann, cuja proposta, à época apontada como “a cidade burguesa por excelência”, recorreu à implantação de complexos dispositivos que enfatizaram diferenças sustentadas por uma ideologia marginalizadora, que prefigurou a prática do zoneamento urbano (PANERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p. 5) aperfeiçoada pelos arquitetos do CIAM IV na Carta de Atenas, em 1933.

Seus planos [os de Haussmann] para a cidade [de Paris] (da década de 1850) rasgaram grandes bulevares na velha malha urbana e combinaram as agendas de sua época: tornar o instrumento capitalista da cidade mais eficiente, [...] deixar a luz, o ar e o verde entrar para a burguesia, mas levar os pobres para outro lugar; tornar o bulevar um palco social, mas também um vetor de controle militar. (CURTIS, 2008, p. 34)



A escassez (e às vezes ausência completa) da figura humana nas fotomontagens desta série talvez represente a desconsideração velada do movimento moderno pelo não burguês, pela memória e coletividade de um povo específico e pela individualidade, subjetividade, e desejos de um indivíduo isolado. O Monumento Contínuo atuaria, na realidade, como um obstáculo para atingir-se o próprio local de pertencimento, isto é: a cidade tradicional e histórica. Não obstante, o Monumento continua.

FIGURA 17: Série “Monumento contínuo”: *Superstudio*, 1969.



FONTE: MIYADA, 2013, p. 245.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Por meio de processo mecânico ou manual, a fotomontagem possibilita o rearranjo de fragmentos de fotografias para originar novos significados, e o modo como são arquitetados esses fragmentos é decisivo para a mensagem que a imagem final decorrente daquele processo se propõe a transmitir. As fotomontagens da série Monumento Contínuo (1969) buscaram conceber interpretações visuais de aspectos problemáticos da arquitetura moderna, que, na década de 1960, eram uma das pautas centrais de discussão no âmbito arquitetônico. O *Superstudio* utilizou aquela técnica como suporte para sua crítica e objetivou representar imagética, artística e poeticamente a indiferença latente pela memória de um povo que o movimento moderno, em âmbito arquitetônico, renunciava à época não apenas em Florença (que, a princípio, resistiu às investidas da modernização), mas em grande parte do contexto ocidental. Nesse sentido, pressupõe-se que a “vocação crítica” inerente   fotomontagem foi incorporada pelo *Superstudio* a partir das experiências vanguardistas do início do século XX, sobretudo as dada istas berlinenses, que se propuseram a fornecer ao público popular novos modos de frui o artística, porém sem deixar de considerar o elemento político.

Assim como o grupo berlinense, o *Superstudio* buscou se manifestar contra determinados valores opressivos e, enquanto meio de expressão, a fotomontagem mostrou-se compatível com esse propósito. Conforme Raoul Hausmann (1920, apud Ruiz, 2010, p. 160), a opera o de “destruir a forma” e “aniquilar o significado” realizada pelos dada istas tinha como inten o cumprir com um único objetivo: “destruir o mundo burguês”. A fotomontagem dada ista não desejava preservar a especificidade da fotografia, mas dissolver fronteiras entre disciplinas, decompor, fragmentar, e destruir a imagem que os modelos tradicionais de representa o ofereciam (RUIZ, 2010, p. 155). A realidade fragmentada proposta por essa técnica serviu para o caso dos dada istas berlinenses, que buscaram fazer associa es entre o caos das imagens e a balbúrdia política da época. No entanto, as fotomontagens do *Superstudio* não parecem querer representar o caos, mas a ordena o espacial e os princípios racionais propostos pelo movimento moderno elevados ao extremo.

Se um dos aspectos de certo modo criticados nas fotomontagens da série Monumento Contínuo foi a ode   tecnologia propugnada pela arquitetura moderna, tais imagens somente puderam ser produzidas a partir de um elemento essencial: a fotografia, que fora desenvolvida mediante os

avanços tecnológicos dos séculos XIX e XX. Se a fotomontagem utiliza fotografias para ser criada, então aquela configura um processo, por assim dizer, possibilitado pelo progresso. Tal técnica, no entanto, foi decisiva para que o *Superstudio* pudesse elaborar sua crítica no contexto florentino sessentista, uma vez que a fotografia, embora pretendesse ser objetiva e demonstrar a realidade, nem sempre o fazia (especialmente se houvesse propósitos obscuros envolvidos). Desse modo, ao adotar a fotomontagem e rejeitar a hegemonia do olhar da fotografia pura, o *Superstudio* declarou sua resistência   hegemonia do movimento moderno na arquitetura não apenas em termos teóricos, mas também representativos.

REFERÊNCIAS

- ADÈS, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Casa Editorial Bosch, 1977.
- ADÈS, Dawn. **Photomontage**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1986.
- ADÈS, Dawn. **Photomontage**. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- ANDRADE, Claudia Maria Mauad de Sousa. **Peles fotográficas: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera**. Niterói: PPGHistória-UFF, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BERNARDO, Juliana Ferreira. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos**. 2012. 161 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.
- BOSTANCI, Meral. **“Whoever Reads Bourgeois Newspapers Becomes Blind and Deaf”: The Political Photomontage of John Heartfield**. *John Heartfield Exhibition*, 2013. Disponível em: <<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/heartfield-photomontage-dada-political/turkish-political-art-dada-fascist/political-photomontage-bostanci>>. Acesso em 26 dez. 2019.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARVALHO, Hélio Jorge Pereira de. **Da fotomontagem às poéticas digitais**. 1999. 120 p. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS**, São Paulo, v.1 n.1, p. 67–81, 2003.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COSTA, Joana Carreira. **Le dodici città ideali: a doce tirania dos Superstudio**. 2012. 181 p. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) - Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.
- CURTIS, William. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DE BOTTON, Alain. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- DINIZ, Paulo Fernando Dias. **ΦΟΤΟΓΛΙΑΣ _ FOTO-OLHO: o olhar montador na fotografia e no design pela fotomontagem na obra de Aleksandr Rodtchenko (1919–1933)**. 2018. 191 p. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- FABRIS, Annateresa. O artista como produtor: John Heartfield e a fotomontagem. In BRITES, Blanca e KERN, Maria Lúcia. **Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Porto Alegre: PPGH/CPIS/PUCRS-, 2002.
- FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, Franca, v. 22, n. 1, p. 11–57, 2003.
- FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.13. n.1. p. 99–132. jan–jun. 2005.
- FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como discurso crítico. **IV Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia**, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/iv-encontro/a-fotomontagem-como-discurso-cr%C3%ADtico-2711c021bed>>. Acesso em 26 dez. 2019.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FUÃO, Fernando Freitas. **Arquitetura como collage**. 1992. 185 p. Tese (Doutorado em Projetos de Arquitetura) - Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, Universidade Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1992.
- FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- GIANSANTE, Cristiano; CASTRAL, Paulo César. Fotomontagem, política e surrealismo: relações perceptivas em uma arte de transformação. In: **Geometrias & Graphica 2015**, 2015, Lisboa. Geometrias e Graphica 2015 - Proceedings. Porto: APROGED - Associação dos Professores de Desenho e Geometria Descritiva, 2015, v. 2, p. 457–468.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2001.
- HAUSMANN, Raoul. Was will der Dadaismus in Europa. **Prager Tagblatt**, fevereiro de 1920.
- HAUSMANN, Raoul. Photomontage. In: GIROUD, Michel. (Org). **Raoul Hausmann: “Je ne suis pas un photographe”**. Paris: Chêne, 1975.
- HAUSMANN, Raoul. **Courier Dada**. Paris: Éditions Allia, 2004.
- KAMIMURA, Rodrigo. Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio. 2010. 219 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

- LANG, Peter. **Suicidal desires**. In: LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: life without objects*. Milão: Skira, 2003, p. 31–51.
- LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.
- MÁCEL, Otakar; SCHAİK. **Exit utopia**. Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.
- MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **Brunelleschi: o caçador de tesouros**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 040.02, Vitruvius, set. 2003. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/651>>. Acesso em 18 jan. 2020.
- MIYADA, Paulo. **Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958–74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972–73)**. 2013. 303 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MOHOLY-NAGY, László. **Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- PANERAI, Philippe; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean-Charles. **Formas urbanas: a dissolução da quadra**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- PANOFSKY, Erwin. **Perspective as symbolic form**. Nova Iorque: Zone Books, 1997.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitectura moderna**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- RAMOS, José António Sanches. **A realidade transformada: a fotografia e a sua utilização**. 2004. 181 p. Tese (Doutorado em Belas Artes) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.
- RIBEIRO, Diego Mauro Muniz. **Arquitetura Radical em disputa: discussões sobre utopias entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1970**. *Revista UFMG, Belo Horizonte*, v. 24, n. 1 e 2, p. 176–203, jan./dez. 2017.
- ROTH, Leland. M. **Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- RUIZ, Natalia Bravo. Sobre el fotomontaje Dadá. **Norba Arte**, Estremadura, vol. 30, p. 153–172, 2010.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1998.
- SILVA, Bárbara. Ficção e realidade na Arquitetura Radical Italiana. **Poiésis**, Niterói, v. 19, n. 31, p. 39–60, jan./jun. 2018.
- SILVA, Gladys Neves da. **Arquitetura & collage: um catálogo de obras relevantes do século XX**. 2005. 103 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- SILVA, Rogério de Souza e. **Fotomontagem digital: a fotografia como resultado do processo metodológico do design gráfico**. 2016. 158 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Ed. Senac, 2010.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- TONINI, Paolo; TONINI, Bruno. **Adolfo Natalini: dal Superstudio all'architettura di resistenza**. Bréscia: Edizioni dell'Arengario, 2011.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

