



XIV Encontro Nacional da ANPUR

23 a 27 · maio · 2011 · Rio de Janeiro

XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR

Maio de 2011

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

CONSTANT E A REVOLUÇÃO DE NEW BABYLON

Rodrigo Kamimura (UNICEP/USP) - rodrigokamimura@yahoo.com.br

Arquiteto e urbanista, professor do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP São Carlos) e doutorando pela Universidade de São Paulo (USP São Carlos)

Constant e a Revolução de *New Babylon*

Resumo

Este trabalho aborda o projeto do pintor holandês Victor Nieuwenhuys (cujo pseudônimo era “Constant”) para a *New Babylon* (“Nova Babilônia”), desenvolvido entre 1956 e 1974. Tem por objetivo analisar o referido projeto, sua gênese e desenvolvimento, confrontando-o com as premissas de emancipação social que pressupõe, e com a revolução tecnológica e social necessária para a sua concretização. Para realizar esta análise, recapitulamos brevemente o clima cultural e político da década de 50 – principalmente em sua vertente parisiense: as redefinições do segundo pós-guerra, a formação de movimentos e “coletivos” artísticos (Experimentele Groep, COBRA, MIBI, Internacional Letrista, Internacional Situacionista), a influência de Henri Lefebvre. Em seguida, passamos à *New Babylon* propriamente dita, avaliando seus desenhos, textos, mapas e diretrizes. Por fim, lançamos algumas indagações acerca do projeto de Constant: suas reais condições de implementação frente à realidade urbana, suas implicações sociais e psicológicas em relação ao comportamento do indivíduo e ao domínio do público e do coletivo, e a pertinência, ou não, de um modelo de cidade tal qual este se apresenta: voltado para a liberdade e para a emancipação; contornado, no entanto, por traços totalizadores.

Constant e a Nova Babilônia, 1956-1974 ¹

New Babylon (“Nova Babilônia”) é como foi chamado o mundo, ou a cidade ficcional criada por Victor Nieuwenhuys, em fins dos anos 50 do último século. E foi sobre esse “mundo” que o pintor holandês – cujo pseudônimo era “Constant” – debruçou-se longamente durante quase duas décadas ², como uma empreitada pessoal que exporia a todos as suas ideias sobre cidade, arte e arquitetura, expandindo-se para o domínio do social e do urbano a ponto de poder abarcar a totalidade da própria vida.

Nascido em 1920 em Amsterdã, e tendo se iniciado no estudo das artes no final dos anos 30, Constant, junto a outros artistas, revolucionou a pintura holandesa a partir de 1948 com o *Experimentele Groep* (“Grupo Experimental”) e o grupo *Cobra*. Após romper com este último, porém, abandona a poética de forte cunho expressionista/primitivista que havia desenvolvido junto a seus colegas e passa a deslocar seus interesses em direção ao domínio da composição tridimensional de caráter “construtivo”, “industrial”. Esse interesse, em um movimento que retoma a trajetória das vanguardas, se deslocará em direção à arquitetura e ao próprio domínio urbano, para então buscar abarcar a totalidade da vida humana. *New Babylon* seria, nas palavras do próprio Constant, uma “outra cidade” para uma “outra vida”, ou seja, aquela revolucionada pelos avanços tecnológicos e pela construção de um novo homem, liberto dos constrangimentos materiais e da sociedade opressora do trabalho ³.

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

Também marcante no clima cultural dos anos cinquenta que se desenvolve na Europa são as polêmicas e críticas de grupos de artistas como a Internacional Letrista (IL) e a Internacional Situacionista (IS) – tendo esta última se formado a partir da fusão da IL e do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), em 1957, em grande parte a partir do esforço do pintor Asger Jorn, pintor e colega de Constant desde os tempos de *Cobra*. Com a entrada de Constant na IS em 1958, a *New Babylon* ganha impulso inicial

para seu desenvolvimento como projeto. Embora tenha permanecido apenas durante dois anos no grupo, a influência dos conceitos situacionistas de “deriva”, “situação” e “urbanismo unitário” – sobre os quais falaremos adiante – formulados ainda nos tempos de IL se mostrariam fundamentais para Constant. Assim, a *New Babylon* poderia ser entendida precisamente como a materialização dos mapas psicogeográficos dos situacionistas Guy Debord e Asger Jorn, adaptados para o âmbito espacial da arquitetura: a própria cidade das “ambiências”.

Ilustrada através de textos, comunicações, pinturas, plantas e maquetes ao longo de vários anos, *New Babylon* era a proposta fantástica de Constant para uma nova cidade, que, por sua vez, implicaria uma nova sociedade, na qual o trabalho produtivo teria sido abolido graças aos avanços tecnológicos (automação) e à revolução social guiada pela busca de uma vida apaixonada e apaixonante; soava como o manifesto sufocado de uma geração enfasiada pela “taylorização” generalizada, não só do ambiente urbano, mas também da própria vida moderna. *New Babylon* permanece, no entanto, como proposição contraditória: a questão que parece surgir é a de qual “ordem” reinaria naquele universo lúdico, que não aquela defendida insistentemente pelo autor, ou seja, a da interminável realização das paixões através do jogo? Quais seriam as novas relações sociais e as estruturas produtivas de *New Babylon*? Como e quando se daria tal revolução social? O que o projeto sugere em relação às “reais” condições das cidades? Que tipo de autoridade garantiria o “correto” dispêndio da energia humana, liberada do trabalho, através do jogo?

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

Por uma revolução do cotidiano

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

naturalmente, na consciência de seus limites e na complementaridade natural da imaginação ou fantasia (ou seja, a arte) em relação à lógica (a ciência)”.

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

A formação do grupo europeu “COBRA”, em 1948, ia ao encontro destas premissas. Cobra marcava a primeira manifestação artística coletiva que iria reunir o trabalho de Constant e do pintor Asger Jorn, sendo este último um dos principais articuladores para a futura formação da Internacional Situacionista. O que movia o grupo, de um modo geral, era um repúdio ao Movimento Moderno e às suas premissas racionalistas/funcionalistas, o que incluía a vanguarda holandesa *De Stijl* como um dos alvos de sua crítica. Defendia-se o “papel primordial da experimentação”, ou seja, o contato mesmo do artista com os meios de produção de sua obra e de seu resultado final, distanciando-se de excessivas teorizações e dos misticismos; buscando uma aproximação mais efetiva entre o instinto criativo e a espontaneidade do gesto artístico. Essas deveriam ser as condições de uma revolução através da realização do *desejo*, da capacidade de expressão do indivíduo.

Em fotografias como as de Christian Dotremont (Figura 2), o próprio artista realiza a sua sátira “medindo” a composição do pintor holandês Piet Mondrian: uma alusão ao tédio do rigor cartesiano neoplástico. Em 1948, Constant (1948, apud SADLER, 1999, p. 7) comparava a malha ortogonal racionalista com o “espírito objetivo e abstrato do mundo burguês”⁴. Em pinturas como as de Constant e Jorn deste período, é possível identificar fortes influências formais expressionistas e das poéticas do “existencial” (remetendo a obras de artistas como Jean Fautrier ou Jean Dubuffet): rostos deformados, motivos animalescos ou infantis, e outras formas rebuscadas, irreconhecíveis.

O ideário de Cobra – assim como o que viria a ser formulado pelos Situacionistas – foi influenciado por um importante escrito do pós-guerra europeu: o livro *Critique de la vie quotidienne* (“Crítica da vida cotidiana”), do filósofo francês Henri Lefebvre, publicado em 1947. Da mesma forma como Constant e os Situacionistas, o que interessava a Lefebvre

era encontrar, na cidade e na vida modernas, uma alternativa para se vivenciar a paixão e o lúdico a partir de experiências inéditas.



Figura 1 - Constant: *A nous la liberté*, 1949. Óleo sobre tela, 139,5 x 107 cm. **Fonte:** COBRA, 1982, p. 131.

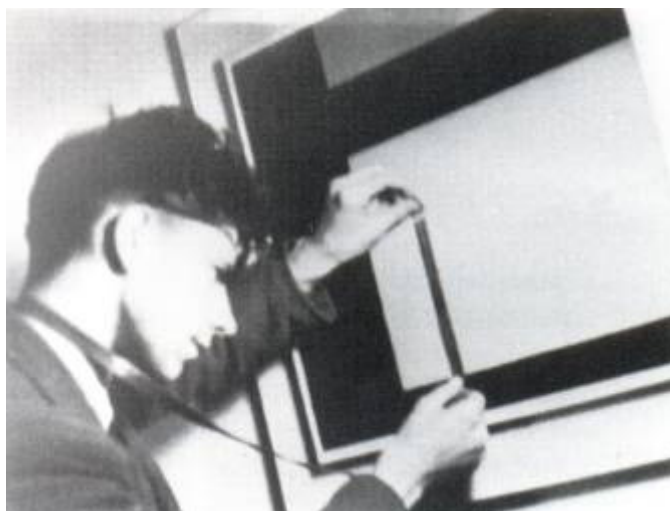


Figura 2 – Christian Dotremont “medindo” obra de Piet Mondrian, do acervo de Aldo van Eyck (Amsterdã, 1949). **Fonte:** SADLER, 1999, p. 7.

Conforme observado por Kofman e Lebas (2000, p. 80), Lefebvre, durante e após os anos de contato com a obra de Cobra e dos Situacionistas, permaneceria “considerando Constant

como a principal figura por trás daquilo que seria chamado de arquitetura situacionista. [...] uma arquitetura que visava gerar uma resposta direta a partir de seus usuários, bem como uma variedade de sensações e paixões”; sendo que esta arquitetura deveria ser entendida como parte integral do contexto urbano. “Para Lefebvre, as possibilidades de reapropriação poderiam ser encontradas por andarilhos, vagabundos, artistas e poetas, por entre os espaços fraturados da própria cidade” (KOFMAN; LEBAS, 2000, p. 88).

E é o terreno da cidade que Lefebvre – assim como os Situacionistas – vê como o lugar por excelência de transformação da vida cotidiana.

Por uma (breve) cidade situacionista

Henri Lefebvre aponta que os anos de 1956-57 marcaram um período de redefinições políticas e intelectuais, influenciadas, em grande medida, pelo “fim do stalinismo”, fato relacionado ao 20º Congresso do Partido Comunista na URSS. Naquela ocasião, os movimentos revolucionários moviam-se para fora dos partidos políticos – assim como o próprio Lefebvre, que deixava o Partido Comunista Francês –, e eram influenciados pelas notícias de frentes de resistência como as de Fidel Castro em Cuba (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 71-72).

É por volta daquele período (1956-57) que Asger Jorn busca reforços para uma oportunidade de intercâmbio entre as várias tendências e movimentos que se articulavam em busca de uma renovação na esfera das artes: organiza, com a colaboração do pintor italiano Giuseppe Pinot-Gallizio e do então estudante de filosofia Piero Simondo, o *Primo congresso degli artisti liberi* (“Primeiro congresso dos artistas livres”), em setembro de 1956, em Alba, na Itália.

Como resultado destes esforços, um ano depois do congresso de Alba é fundada a *Internationale Situationniste* (“Internacional Situacionista”, IS), em novo encontro realizado em Cosio d’Arroscia (Itália), em julho de 1957. O grupo, cuja existência duraria até 1972, reuniu artistas e intelectuais de diversos países, articulados ao redor de seu principal mentor, o poeta e cineasta francês Guy-Ernest Debord. O principal meio de difusão de suas ideias foi a revista homônima publicada pelo grupo até o ano de 1969, em 12 números.

No que se refere à reflexão sobre o domínio urbano como prerrogativa para a elaboração de *propostas arquitetônicas* situacionistas, a atuação da IS pode ser melhor compreendida a partir da sua divisão em duas “fases” de desenvolvimento: uma primeira, na qual ainda figuram os “artistas” (como Jorn, Constant e Pinot-Gallizio) que buscam formular as diretrizes para a construção de situações e para a constituição de uma reflexão estética

sobre a cidade, que vai da fundação da IS em 1957 até o conturbado período entre 1959 e 1962 – ocasião da expulsão de vários membros do grupo, bem como da entrada de outros; e uma segunda, na qual gradativamente desaparecem as teorias sobre as possibilidades de intervenção urbana e arquitetônica, dando lugar a uma postura mais radical centrada no plano da crítica cultural e política.

A partir destas observações, pode-se entender melhor o porquê das possibilidades situacionistas de embate entre arte, arquitetura e cidade terem se desenvolvido majoritariamente durante a “primeira fase” do grupo. Nesta fase, a IS se concentra sobre as noções-chave que fundamentam as concepções situacionistas de cidade, como as de *dérive* (“deriva”), *détournement* (“desvio”), *situation* (“situação”), *psychogéographie* (“psicogeografia”), *ambiance* (“ambiência”) e *urbanisme unitaire* (“urbanismo unitário”). Estes termos, que comparecem em praticamente todos os escritos da IS nos primeiros anos de sua existência, constam logo no primeiro número da revista editada pelo grupo, em artigo com as “definições” dos principais conceitos situacionistas (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997).

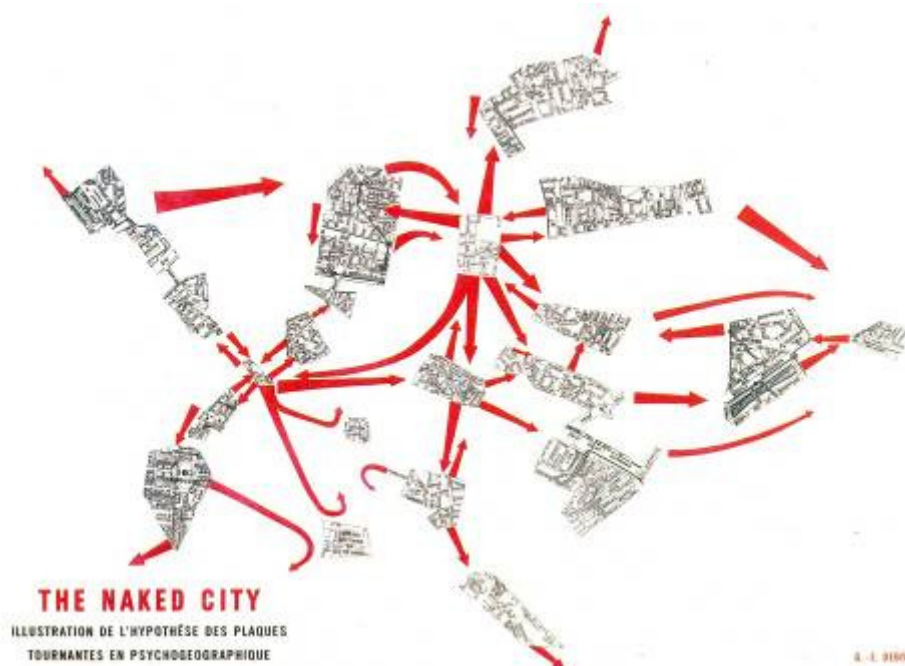


Figura 3 – Guy Debord, Asger Jorn: *The naked city: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, 1957. Serigrafia. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 56.

Na Paris dos anos cinquenta, Debord e seus camaradas vão se deparar com as consequências da homogeneização avassaladora do meio urbano promovido pela expansão capitalista sobre a cidade. Constant, após sua estadia em Londres, Amsterdã e Paris, vivencia de perto o nascimento das *villes nouvelles* e *new towns* nas periferias daquelas

capitais, ao mesmo tempo em que bêbados, vagabundos e poetas – e dentre estes, letristas e situacionistas – perambulam entre as margens do rio Sena e os bares da boemia parisiense. É essa perambulação que vão chamar de “deriva”, e que constitui uma das atividades básicas da “psicogeografia” e da própria metodologia de trabalho situacionista: a *dérive* é definida como a “técnica da passagem rápida por ambiências variadas”, “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997, p. 13).

Mas logo nos primeiros anos, um conflito inevitável entre facções “de esquerda” e “de direita” se estabelece no interior do grupo: de um lado, o *Bureau d’Urbanisme Unitaire* (“Bureau de Urbanismo Unitário”) e a experimentação projetual sobre os moldes de uma cidade situacionista, conforme proposto por Constant; de outro, uma *crítica* rigorosa, que tinha por finalidade a revolução política através de uma ação direta sobre a cultura. Jorn e Pinot-Gallizio (os “pintores”, a suposta facção de “direita”) permaneceram elaborando *détournements* e “pinturas industriais”, que permitiriam entrever como viria a ser a nova arte situacionista; Constant (o “arquiteto”), com o auxílio de seus colegas holandeses do *Bureau*, mantinha certo desacordo com Jorn em relação à *pintura*, acusada de “lírica”; já para Debord e seus camaradas (a facção de “esquerda”) a construção de situações, assim como o próprio Urbanismo Unitário, não deveriam corroborar com nenhum tipo de *pintura*, *arquitetura* ou *arte* situacionista:

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

E ainda:

A arquitetura deve avançar tomando como matéria situações emocionantes, mais do que formas emocionantes. E as experiências empreendidas a partir dessa matéria conduzirão a *formas desconhecidas*. (DEBORD, 1997, p. 698, grifo nosso)

Tais divergências acabam tomando proporções mais contundentes, e a convicção de Debord de que a IS deveria se concentrar sobre um núcleo radicalmente coeso leva, por volta de 1960-61, a uma reformulação drástica do movimento e à reestruturação de seus próprios meios de ação. Entre 1959 e 1962, ocorre a expulsão de vários membros da IS, entre eles Pinot-Gallizio, Jorn e os integrantes do *Gruppe Spur* – facção alemã que havia adentrado a IS em 1959. Constant, descontente com os impasses que permanecem sem solução, decide se retirar em junho de 1960.

Mesmo distante dos círculos situacionistas, Constant conserva a sua obstinação no trabalho sobre *New Babylon*. Os inícios do projeto ainda mantêm-se indissociáveis – historicamente – do contexto de formação da IS, constituindo-se, inclusive, como um dos objetivos

primeiros a serem delineados pela organização: a construção da “cidade situacionista”. No entanto, o confronto entre a negação crítica e a posituação das formas não pôde resolver-se.

O mundo revolucionado de New Babylon

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

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

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

As estruturas são arrojadas, em seu desenho e em seu caráter de mobilidade: elementos metálicos pré-fabricados, vigas reforçadas com contraventamento, ligações em diagonal, tanto no plano horizontal como no vertical; lajes suspensas, tirantes, escadas, pilotis e painéis de fechamento distribuídos ao acaso. Nas perspectivas de *New Babylon* não há

lugar para pontos-de-fuga, fachadas lineares, linhas reguladoras ou malhas estruturais rigorosas. Pelo contrário, a cidade se constitui através da batalha travada com a forma, a recusa em se ater ao “desenho”.

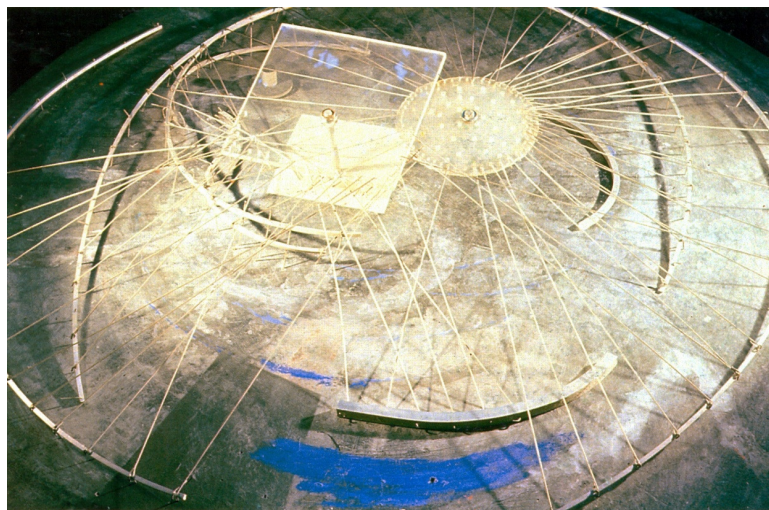


Figura 4 – Constant: Modelo para um acampamento de ciganos, 1956. Aço, alumínio, “plexiglass”, óleo sobre madeira, h. 21 cm, d. 130 cm. **Fonte:** ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 129.

Seguindo as explorações megaestruturais dos anos sessenta, *New Babylon* pode se expandir e adquirir dimensões urbanas e territoriais. A partir do contínuo encadeamento dos setores em espécies de “cachos”, que, por sua vez, estendem-se pelo território de forma mais ou menos livre, *New Babylon* pode ser concebida de forma a ser implantada sobre um território neutro e ideal; mas também sobre cidades históricas, como previsto por Constant entre 1962 e 1964, como Paris, Amsterdã, Roterdã, Haia, Antuérpia, Colônia, Munique e Barcelona; ou ainda sobre regiões inteiras, como a *Zuid-Nederland* (Holanda do Sul, província dos Países Baixos) ou *Ruhrgebiet* (Vale do rio Ruhr, Alemanha).

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

Não só a arquitetura, mas também as atividades dos habitantes de *New Babylon* são cuidadosamente planejadas por Constant. À maneira de um mestre de cerimônias, este descreve como se realizarão os “jogos de ambiências, que são uma das atrações da zona amarela” (CONSTANT, 1997a, p. 132). As *ambiances* – assunto caro à IS – deverão ser

“continuamente modificadas por equipes situacionistas” com o auxílio de divisórias e escadas móveis; são nelas onde se “desenrolam sobretudo os jogos intelectuais”. Há também a grande e a pequena casa-labirinto, que “retomam e desenvolvem os antigos poderes da confusão arquitetônica: as fontes, o circo, o salão de baile, a praça branca”. E há ainda outros aposentos: “sala surda”, “sala gritante”, “sala do eco”, “sala das imagens”, “sala da reflexão”, “sala dos jogos eróticos”, etc. Entretanto, o mestre Constant revela: “a longa estada numa destas casas tem o benéfico efeito de uma *lavagem cerebral* e costuma ser praticada na intenção de *desmanchar possíveis novos hábitos*” (grifos nossos).



Figura 5 – Constant: *New Babylon Paris*, 1963-64. Tinta sobre mapa. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 154.

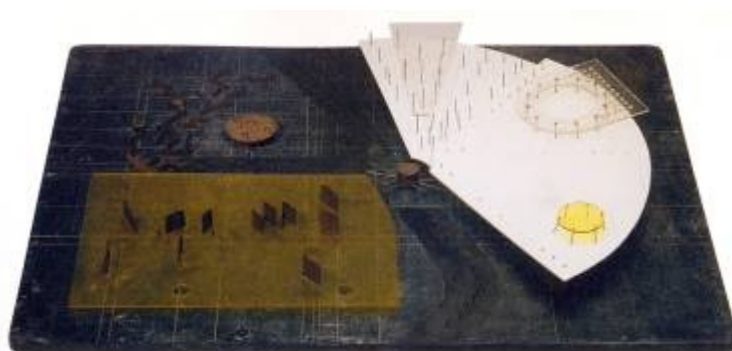


Figura 6 – Constant: *Ambiance de départ* (“Ambiência de partida”), 1959. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 103.

Se a questão da emancipação individual, e mesmo coletiva, era um dos assuntos que estavam na pauta do dia para Constant, também não faltaram questionamentos acerca do tipo de ordem *outra* que viria a existir em *New Babylon*. Conforme relembra Wigley (1998, p. 12), após proferir uma palestra de apresentação do projeto em 1960 no Stedelijk Museum

de Amsterdã, Constant foi aclamado não só com gritos de “*Bravo!*”, mas também com protestos advindos da platéia. Para Wigley, *New Babylon* poderia ser “o caminho liberador para o futuro, ou, simplesmente, um pesadelo em forma de uma prisão de prazer high-tech. De qualquer forma, é chocante”.

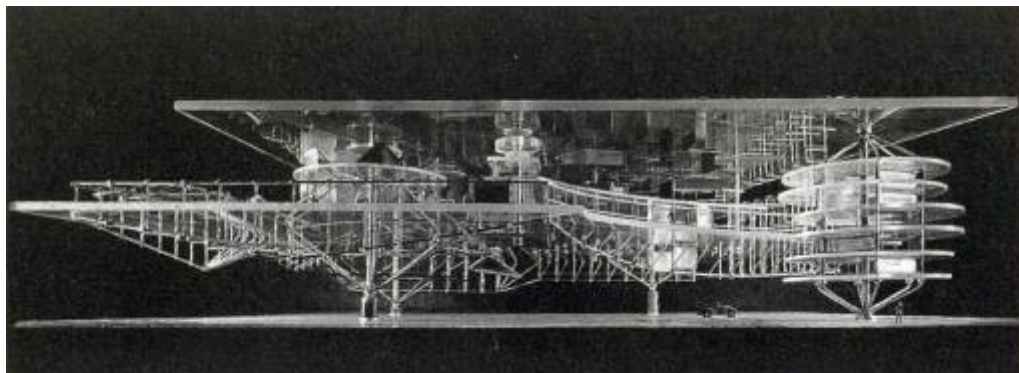


Figura 7 – Constant: *Gele sector* (“Setor amarelo”), 1958. Modelo. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 88.

Nos parece pertinente, diante do exposto, indagar então sobre qual seria a sociedade para a qual Constant projetava, ou seja, quem seriam os “*New Babylonians*”. Algumas indicações podem ser encontradas no manuscrito não-publicado do livro ao qual Constant se dedicou no período de 1960 a 1965, escrito em alemão sob o título de *Skizze zu einer Kultur* (“Esboço de uma cultura”) ⁵, e que descrevia com pormenores as condições sociais, físicas, tecnológicas e, acima de tudo, psicológicas, necessárias para a construção de “outra cidade para outra vida”, conforme sugeria o título do já citado texto de 1959.

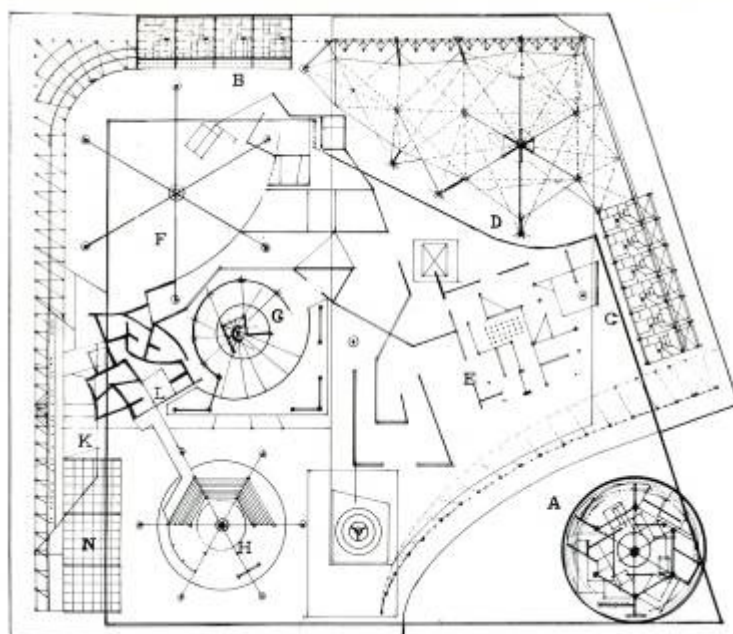


Figura 8 – Constant: *Gele sector* (“Setor amarelo”), 1959. Planta. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 123.

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

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

Se “crianças e loucos” eram os produtores que inspiravam a poética de Cobra; se “andarrilhos, vagabundos, artistas e poetas” sugeriam, para Henri Lefebvre, formas possíveis de liberdade e emancipação dentro dos crescentes processos de comodificação (“*commodification*”) capitalista; e, se a “deriva contínua” e a “construção de ambiências” e de situações eram objetivos primordiais para os situacionistas, estes certamente fariam parte do mundo que Constant havia vislumbrado para o *homo ludens* de *New Babylon*. Conforme apontado por Van Schaik (2005, p. 104), Constant “não planejava apenas uma *outra cidade* para um futuro imprevisível ou instável. Ele planejava *outra vida*”.

“Outra cidade para outra vida”

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

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

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

[...] esta sistematização e regulamentação cada vez maior do esporte implica a perda de uma parte das características lúdicas mais puras. Isto se manifesta nitidamente na distinção oficial entre amadores e profissionais (ou “cavalheiros e jogadores”, como já foi hábito dizer-se), que implica uma separação entre aqueles para quem o jogo já não é jogo e os outros, os quais por sua vez são considerados superiores apesar de sua competência inferior. O espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação [...] Seja qual for sua importância para os jogadores e os espectadores, ele é sempre estéril, pois nele o velho fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa. (HUIZINGA, 1993, p. 219-220)

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

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

E, embora a proposta de Constant nos remeta a um mundo onde o homem não mais seria constrangido pela opressão do trabalho, do capital, de preconceitos morais ou da luta pela sobrevivência, permanecem os questionamentos sobre qual seria o mecanismo, ou o tipo de

ordem que reinaria no mundo do *homo ludens*, para além daquela repetidamente advogada por Constant, ou seja, a do jogo, e a da construção ilimitada de paixões.



Figura 9 – Constant: *Gezicht op New Babylonische sectoren* (“Vista dos setores de New Babylon”), 1971. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 214-215.

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



Figura 10 – Constant: *Ode à l'Odéon* (“Ode a Odeon”), 1969. Óleo sobre tela, 200 x 190 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 198.

Após ter abandonado o universo da pintura no início dos anos cinquenta, Constant volta a pintar quase vinte anos depois. *Ode à l'Odéon*, de 1969, seria o quadro inaugural da “nova fase” de *New Babylon*: os modelos tridimensionais são abandonados, e Constant passa a

explorar o universo do *homo ludens* através da aquarela, do óleo e outras técnicas sobre o plano bidimensional. Comparecem nas composições os planos labirínticos e seus habitantes, escadas, corpos, estruturas, vastas áreas livres, borrifos de tinta; formas arquitetônicas geométricas se contrapõem às formas sensuais dos “novos babilônicos”, desenhadas livremente; mas surgem também manchas e outras formas menos reconhecíveis, que aludem a orgias, violência, destruição, morte. *Ode à l’Odéon* faz referências à ocupação, realizada por atores e estudantes, do teatro *Odéon* em Paris, durante os tumultos de maio de 1968.

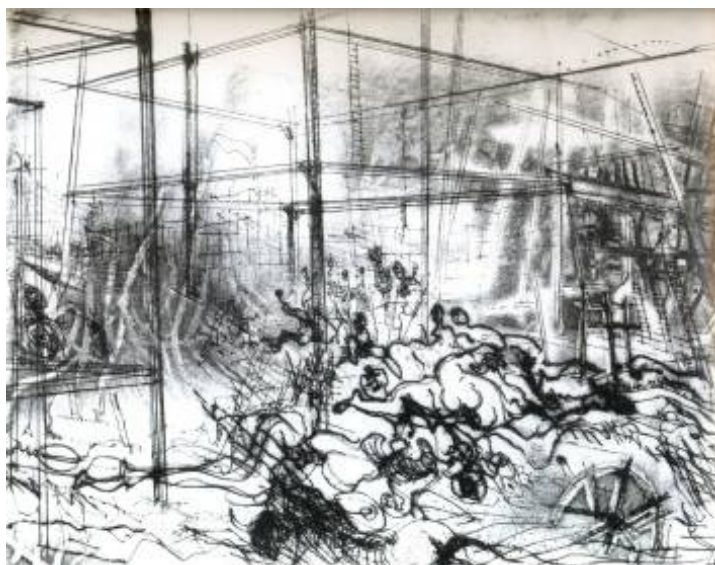


Figura 11 – Constant: *Ontwaakt, verworpenen der aarde* (“Operários, insurjam de seus lares”), 1972. Gravura com ponta seca, 14,5 x 19 cm. Fonte: **WIGLEY**, 1998, p. 222.

Para Mark Wigley (1998), o retorno de Constant à pintura marcaria o distanciamento do holandês em relação às promessas de *New Babylon*, e um mergulho pessimista na constatação de sua impossibilidade. O que Wigley questiona é a aridez dos modelos de Constant, e a ausência de figuras humanas, principalmente no início das formulações de *New Babylon*. E também a forma como estas figuras surgem, quando de sua volta à pintura, nas telas produzidas: “A princípio, eles [os habitantes] não são sequer visíveis. E quando aparecem, a notícia não é boa” (WIGLEY, 1998, p. 69).

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

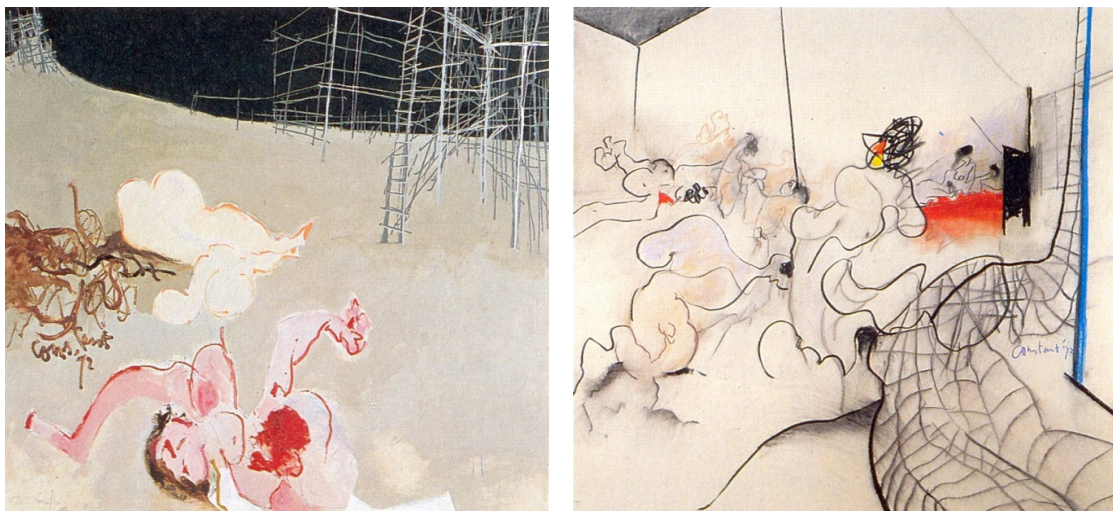


Figura 12a e Figura 12b – (À esquerda) Constant: *Le massacre de My Lai* (“O massacre de My Lai”), 1972. Óleo sobre tela, 120 x 130 cm. (À direita) Constant: *Orgie* (“Orgia”), 1972. Óleo sobre tela, 122 x 135 cm. **Fonte:** WIGLEY, 1998, p. 223.

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

Assim, pinturas como *Mekong river*, de 1970 (ver Figura 13), poderiam ser lidas a partir de uma matriz interpretativa diferente. O título faz menção evidente à Guerra do Vietnã, assim como os escritos contidos na tela: “tropas americanas”, “no comando”, “Cambodja”, “assassinato”⁶, etc. No entanto, para Van Schaik (2005, p. 231), se assumirmos que as formas prismáticas que vemos ao horizonte remetem aos setores de *New Babylon*, esta se encontraria “literalmente empurrada ao plano de fundo, para além do mundo do horror”. Riscos que sugerem corpos se contorcendo, sangue e tragédia representariam, assim, o mundo externo, o oposto à utopia de *New Babylon*.

Em *Homo ludens*, Johan Huizinga (1993, p. 14) apontava que o jogador que decide retirar-se do jogo denuncia o caráter relativo e frágil daquele mundo, no qual, temporariamente, havia se encerrado com os outros. E, ao fazê-lo, “priva o jogo da *ilusão* – palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*)”, tornando-se necessário, assim, expulsá-lo, pois este ameaçaria a existência da comunidade de

jogadores. Assim, *New Babylon* permanece como uma “ilusão”: o mundo da realização infinita das paixões que se encontra permanentemente “em jogo”; muito distante, porém, das contradições e conflitos da cidade e da vida reais.



Figura 13 – Constant: *Mekong river* (“Rio Mekong”), 1970. **Fonte:** VAN SCHAIK, 2005, p. 231.

Notas:

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

² Adotamos a periodização sugerida por Mark Wigley (1998): 1956-1974. 1956 seria o ano do projeto de Constant para o acampamento de Ciganos em Alba – os “primórdios” de *New Babylon* (ver Figura 4) – e 1974 o ano da exposição do projeto completo no Haags Gemeentemuseum. Constant considera também um período mais curto: 1958-1969 – o que apontaria o seu ingresso na Internacional Situacionista como sendo o início do projeto, e o ano em que abandonou a elaboração de modelos tridimensionais e passou à pintura como sendo o seu final.

³ *Une autre ville pour une autre vie* (“Outra cidade para outra vida”). Cf. CONSTANT, 1997b.

⁴ CONSTANT. Reflex manifesto. *Reflex*. Amsterdã, 1948.

⁵ Conforme apontado por Van Schaik (2005, p. 104), há apenas uma cópia deste manuscrito, no Arquivo Constant, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Holanda). Conforme observado por Van Schaik (2005, p. 104-106), Constant o escreveu, em grande parte, em meio a viagens entre a Holanda e a Alemanha, com a colaboração do diretor de teatro e dramaturgo Carlheinz Caspari. Para a presente dissertação, utilizamos a tradução para o inglês de um dos capítulos do manuscrito, publicada em: WIGLEY, 1998, p. 160-165.

⁶ Em holandês, na pintura de Constant. Tradução para o inglês consultada em: VAN SCHAIK, 2005, p. 231.

Referências

- ANDREOTTI**, Líbero; **COSTA**, Xavier (eds.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR, 1996.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª ed. Publicado originalmente em 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COBRA**, 1948-1951. Catálogo de exposição. Paris: Association Française d'Action Artistique; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.
- COLQUHOUN**, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Publicado originalmente em 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CONSTANT**. Description de la zone jaune. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 4, p. 23-26, jun. 1960. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997a, p. 131-134.
- _____. New Babylon: outline of a culture. Escrito em 1960-65, publicado originalmente em 1974. In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998, p. 160-165.
- _____. Une autre ville pour une autre vie. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 3, p. 37-40, dez. 1959. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997b, p. 105-108.
- DEBORD**, Guy-Ernest. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Paris: Arthème Fayard, 1997, p. 689-701.
- HEINTZ**, John. New Babylon: a persistent provocation. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 212-219.
- HOME**, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Publicado originalmente em 1988. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2005.
- HUIZINGA**, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Publicado originalmente em 1938. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE**. Définitions. *Internationale Situationniste*. Paris, n. 1, p. 13-14, jun. 1958. In: _____. Paris: Arthème Fayard, 1997.
- JACQUES**, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

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

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

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

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

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

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

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