O espelho de Constant

Alex de Carvalho Matos

São Carlos, 2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ALEX DE CARVALHO MATOS

O espelho de Constant: vanguarda, alteridade e projeto moderno

[Versão corrigida]

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

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

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sales Trajano Filho

São Carlos
2020

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM433e

Matos, Alex de Carvalho
O espelho de Constant: vanguarda, alteridade e projeto moderno / Alex de Carvalho Matos; orientador Francisco Sales Trajano Filho . -- São Carlos, 2020.
316 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.

1. vanguarda. 2. alteridade . 3. projeto moderno. 4. regimes de historicidade. 5. pós-guerra. I. Sales Trajano Filho , Francisco , orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Alex de Carvalho Matos**

Título da dissertação: **"O espelho de Constant: vanguarda, alteridade e projeto moderno"**

Data da defesa: **12/05/2020**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sales Trajano Filho

Comissão Julgadora:	**Resultado:**
Prof. Dr. Francisco Sales Trajano Filho (IAU/USP)	Não votante
p/ **Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek** (IAU/USP)	APROVADO
p/ **Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso** (UFMG)	APROVADO
p/ **Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira** (FAU/USP)	APROVADO

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

"Nomear as 'coisas que estão ausentes' é quebrar o encanto das coisas que são; mais ainda, é o ingresso de uma ordem diferente de coisas na ordem estabelecida".

Marcuse, 1964

Agradecimentos

Minha imensa gratidão ao Prof. Francisco Sales, pela orientação provocadora e instigante; ao amparo da Universidade Federal de São Paulo, que tornou possível, no exercício da profissão de arquiteto e urbanista, o trânsito entre a prática e a teoria; àqueles com quem divido o dia-a-dia na UNIFESP, pela compreensão deste esforço; ao Grupo de Estudos de Estética Contemporânea da USP, ao NECAD (Núcleo de Estudos sobre o Capitalismo Dependente) e ao Grupo de Estudos Henri Lefebvre do IAUUSP, onde tomei contado com debates fundamentais que engendraram esta pesquisa; à professora Cibele Rizek, pelas conversas que me levaram à leitura de Hartog; ao professor José Lira, pela experiência em sala de aula; ao professor Carlos Roberto Monteiro de Andrade, pelas indicações sobre o COBRA e pelo convite à leitura de Lefebvre; à professora Amélia Damiani, por me apresentar raridades da bibliografia de Constant; à professora Vera Pallamin, pelos primeiros ensinamentos no ofício de pesquisador; aos funcionários do IAUUSP, por toda atenção; aos antigos e aos mais recentes amigos, que de longe ou de perto nos amparam e nos tencionam; à Isadora e Sandro, que com irreverência crítica fazem reverberar temas que atravessam estas páginas; a Eric, por todos esses anos de amizade e conversas catalizantes; à Jumile, amiga de todas as horas, a Vinicius por todo afeto e diálogo; às indagações de Thiago e Victor; aos meus pais, por tudo isso.

Resumo

MATOS, Alex de Carvalho. *O espelho de Constant: vanguarda, alteridade e projeto moderno.* Dissertação de mestrado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2020.

Consagrado como "expoente do grupo CoBrA", "dissidente situacionista" e "mentor de Nova Babilônia", o artista holandês Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) investigou terrenos tão vastos quanto a "espontaneidade do inconsciente", o ilimitado terreno dos "planos de cor", da "autonomia" da arte construtiva e da completa automação das cadeias produtivas e das tarefas repetitivas do cotidiano, movido pela promessa de *transformação da totalidade existente*. No entanto, se essa trajetória mobiliza questões que afetam toda a humanidade, e por isso não faltam razões para inscrevê-lo no inventário das grandes utopias, a mesma é circunscrita por antigos circuitos temáticos da historiografia, afeitos a um quadro mais imediato ao qual Constant vinha responder: o pós-guerra e a ascendente sociedade de bem-estar social. Na presente investigação, atravessaremos as fronteiras destes circuitos seguindo os rastros do artista em direção às *margens*, ali onde ele revisita a "criança", o "louco", o "primitivo" e o "cigano" para reinventar o humano e fornecer a ele uma nova ambiência.

Palavras-chave:

vanguarda; alteridade; projeto moderno; regimes de historicidade; pós-guerra.

Abstract

MATOS, Alex de Carvalho. *Constant's mirror: avant-garde, otherness and modern design.* Master dissertation. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2020.

Consecrated as “exponent of the CoBrA group”, “dissident situationist” and “mentor of New Babylon”, the Dutch artist Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) investigated areas as vast as the “spontaneity of the unconscious”, the limitless terrain of the “plans of color”, the “autonomy” of constructive art and the complete automation of production chains and repetitive daily tasks, driven by the promise of transformation of the existing totality. However, if this trajectory mobilizes issues that affect the whole of humanity, and for that reason there is no lack of reasons to include it in the inventory of great utopias, it is circumscribed by old thematic circuits of historiography, related to a more immediate picture to which Constant he came to answer: the post-war and rising social welfare society. In the present investigation, we cross the borders of these circuits following the artist's tracks towards the borders, where he revisits the “child”, the “mad”, the “primitive” and the “gypsy” to reinvent the human and supply him a new ambience.

Keywords: avant-garde; otherness; modern design; historicity regimes; post-war.

Índice de ilustrações

Fig. 1: [Capa]. *Labyrismen***,** 1968, Constant (litografia, 37.5 × 47 cm), MoMA. https://www.moma.org/
Fig. 2: *Frankfurt*, 1946 | Foto: Jäger | Fonte: www.aufbau-ffm.de.
Fig. 3: *Frankfurt*, 1951 |Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 4: *Accouplement*, 1946 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 5: *Grieks theater*, 1948 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 6: *Membros do Cobra* na Exposição HØST, 1948 | Fonte: VANOOSTEN, 2017, p 11.
Fig. 7: *Dieren*, 1948 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 8: *La guerre [II]*, 1950 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 9: Serie *La guerre*, 1951|Constant | Fonte: https://www.museoreinasofia.es/
Fig. 10: *Witte piek*, 1952 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 11: *Spatial colorism*, 1952-1953 | Constant| Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 12: *Orthogonal Construction***,** 1954 | Stephen Gilbert | Foto: autor desconhecido.
Fig. 13: *Constructie met gekleurde vlakken* | 1954 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 14: *Spatiodynamique*, 22, 1954 |Nicolas Schöffer | Ver: https://www.albrightknox.org/.
Fig. 15: *Monument voor de wederopbouw*, 1955 | Constant | Foto: Desconhecido | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
F. 16: *Escultura cibernética*, 1956 | Nicolas Schöffer |Fonte: https://onthegoldenporch.wordpress.com/2012/03/25/nicolas-schoffer-cysp-1-dansant-sur-le-toit-de/.
Fig. 17: Paris | 1957/1958 | Foto: Paul Almazy | Fonte: https://www.vintag.es/2012/07/vintage-photos-of-gypsies-of-western.html.
Fig. 18: Pinot Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo e amigos | 1956 PIZOLET, 2010, p. 2.
Fig. 19: *Sem título*, 1956 | Pinot Gallizio, Constant, Giorgio Gallizio, Asger Jorn, Jan Kotik, Piero Simondo | Fonte: https://www.e-flux.com/.
Fig. 20: *Stofontwerp*, 1956 | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 21: Pinot Gallizio com ciganos em Alba às margens do Tanaro, 1956 |Fotógrafo desconhecido. Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 22: *Stofontwerp Saeta*, 1956 | Constant | Fonte: https://www.museoreinasofia.es/.
Fig. 23: *Stofontwerp Malaguena*, 1956 | Constant | Fonte: https://www.museoreinasofia.es/.
Fig. 24: *Stofontwerp Fandango*, 1956 | Constant | Fonte: https://www.museoreinasofia.es/.
Fig. 25: *Constant em seu estúdio em Amsterdã, 1958-1959*| Foto: Aart Klein | Fonte: https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/Constant_1_01.jpg
Fig. 26: *Projeto para acampamento cigano*, 1957 | Constant | HALEM; HORST, 2016, p. 142.
Fig. 27: *Penguin Pool of London*, 1934| Berthold Lubetkin | © Via Wikimedia Commons & © RIBA Library Photographs: http://archeyes.com/penguin-pool-london-berthold-lubetkin/.
Fig. 28: *Variations rhytmique*, 1953 |Constant | Fonte: https://stichtingconstant.nl/
Fig. 29: *Ambiance de jeu*, 1956 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig 30: *On ne joue plus*, 1932 |Alberto Giacometti | Fonte: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.72172.html
Fig 31: *Boule suspendue*, 1930-1931 (versão de 1965) | Alberto Giacometti | Fondation Giacometti, Paris.

Fig. 32: *Construction dans un volume*, 1957 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 33: [Eivormige constructie [II], 1957 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 34: *Projeto para um acampamento cigano em Alba*, 1957 | Foto: Rob Kollaard (CARERI, p. 57).
Fig. 35: *Construção Espacial* no. 12, 1920 | Aleksandr Rodchenko | MoMa
Fig. 36: *Monumento à III Internacional*, 1920 | Vladimir Tatlin e um assistente | Foto: autor desconhecido.
Fig. 37: *Linha infinita*, 1958 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 38: *New Babylon Nord*, 1958 | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 39: *Vista geral de Sarcelles* |Década de 1960 | Foto: AFP | Fonte: LEPRINCE, Chloé.
Fig. 40: *Rode sector*, 1958 | Constant | Foto: VEGAP, Madrid, 2015
Fig. 41: *The naked city de Paris*, 1957 | Internacional Letrista/ MIBI | Fonte: https://searchofthesublime.tumblr.com/post/73523468378/the-naked-city-guy-debord-1957
Fig. 42: *Guide psychogeographique de Paris*,1956/1957 | Internacional Letrista/ MIBI | Fonte: https://journals.openedition.org/miranda/9832?lang=en
Fig. 43: *Spatiovore* I, II, III e IV, 1959 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 44: *Duas torres*, 1959 | Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 45: *City Tower*, Philadelphia (1952–1957) | Louis Kahn & Anne Tyng | Foto: Robert Damora Fonte: http://www.grahamfoundation.org/.
Fig. 46: *Ne travaillez jamais* | Guy Debord (autor do grafite) |Foto: Louis Buffier | Fonte: https://situationnisteblog.com/.
Fig. 47: *Linha de produção automatizada da Durham Silk Hosiery Mill*, década de 1950 | Fonte: https://www.opendurham.org/buildings/pandoras-box-hotel-claiborn | The Herald-Sun.
Fig. 48: *Ilustração do artigo "Promise and Peril of Automation"*, 1957 |Autor do artigo: David A. Morse | Ilustração: The New York Times | Fonte: Louis Anslow: https://timeline.com/.
Fig. 48: *Abolition du travail aliene*, 1959 | Pinot Gallizio e Guy Debord
Fig. 49: *Do Cobra à Nova Babilônia*, 1968 | Constant | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 50: *A violação*, 1974 |Constant | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 51: *Portfolio NEW BABYLON 01* |Constant , 1963 | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 52: *Palais à 4 heures*, 1932 | Alberto Giacometti | Foto: ELDERFIELD, John.
Fig. 53: *Labirinto*, 1967 | Constant |Fonte: https://www.centrepompidou-metz.fr
Fig. 54: *Pour Niño Ricardo*, 1965 | Foto: Tom Haartsen | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 56: Abstract in White, Black and Ochre, 1952 | Victor Pasmore | Fonte: https://www.bonhams.com.
Fig. 57: Armadilha lúdica, 1969 | Constant | Amsterdam Historisch Museum
Fig. 58: Tower (Vertical Construction), 1955 | John Ernest | Fonte: https://laurentdelaye.wordpress.com/2017/02/25/british-constructivism-the-catherine-petitgas-collection/#jp-carousel-3124.
Fig. 59: *Ode à l'Odéon*, 1969 |Constant | Foto: Gemeentemuseum The Hague | Fonte: https://stichtingconstant.nl/.
Fig. 60: *Highrise City (Hochhausstadt): Perspective View: North-South Street*, 1924 | Ludwig Karl Hilberseimer | Fonte: https://www.artic.edu/.

Sumário

O que vem? 17
Fronteiras 41
O ocidente e seu outro 43
Profanações: entre a crítica social e o jogo 56
Um mundo sem limites 75
O reencontro com a "máquina do mundo" 81
Front 92
Atravessando o Tanaro ou o Tânais? 102
Miragens de uma "cidade cigana" 120
No rastro de uma profecia: máquinas para reinventar o mundo 135
"Ne travaillez jamais": evocações para uma terra sem servidão 155
Um encontro com o "Homo Ludens do futuro" 191
Tão perto e tão longe: *Nova Babilônia* 218
De volta ao acampamento 228
O último artista 235
Fim de linha? 261
Projeto e distopia 262
A (in)eficácia dialética 271
Sem planos 274
Uma capitulação "radical" 284
Considerações Finais 297
Bibliografia 299

O que vem?

Conhecido como “expoente do grupo CoBrA”, “dissidente situacionista” e “mentor de Nova Babilônia”, o artista holandês Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005), consagrado como “Constant”, deixou como legado um extenso acervo de pinturas, esculturas, maquetes, desenhos e textos que versa sobre um *anseio revolucionário fundamental* – a *transformação da totalidade existente* – e que nos leva a investigações tão diversas quanto a sondagem de uma “espontaneidade do inconsciente”, de um ilimitado terreno dos planos de cor, de uma “autonomia” da arte construtiva, até de uma completa automação das cadeias produtivas e das tarefas repetitivas do cotidiano do trabalho. Não sem razão, Constant consquistou um lugar de destaque no panteão dos grandes utopistas, mais precisamente entre os derradeiros, senão o último, se transformando em uma figura frequentemente destacada por um movimento recente e mundo afora de “retorno às utopias”. Sua obra atravessou fronteiras dos circuitos de vanguarda europeus e passou a chamar atenção, particularmente a partir dos anos 1990, de pesquisadores e curadores norte-americanos e, mais intensamente no século XXI, de setores acadêmicos no Brasil. No entanto, neste processo de difusão, ocorre um intrigante descompasso: embora ultrapasse demarcações disciplinares, geográficas e históricas, sua obra tem sido objeto de interpretações estabelecidas por antigos circuitos temáticos da historiografia, afeitos a um quadro mais imediato ao qual o artista vinha responder – a emergência do tempo livre em uma sociedade de bem-estar social. Se, de certo modo, essas limitações se devem às preocupações do próprio artista, que consistiam basicamente em pensar “como o mundo desenvolvido iria lidar com o vasto aumento do prazer”[1], algo que é compreensível diante de uma geração que teria supostamente superado “o reino da necessidade” nos anos de reconstrução do pós-Segunda Guerra, como compreender neste quadro historiográfico a ambição do artista em *transformar totalidade existente*, uma vez que esta é muito mais ampla do que aquilo que se apresenta como um

[1] SCHAIK, Martin van. *New Babylon*. Mesa realizada no dia 30 de outubro de 2010 no Centro Cultural São Paulo (da qual também participou Tom McDonough). Ciclo de atividades *Esboço para novas culturas: projetos de cidades em debate* da 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2868.

“mundo desenvolvido”? Além disso, como explicar o interesse de setores periféricos por uma obra tão comprometida em superar problemas do centro do sistema?

Para começarmos a investigar essa questão podemos partir da seguinte hipótese: *justamente por ambcionar uma totalidade*, *a obra de Constant transcende as fronteiras do mundo mais imediato ao qual o artista vinha responder*. Tomemos, para esboçarmos esta perspectiva, uma passagem de Edward Said, pensador de origem palestina e radicado nos EUA, lançada em uma conferência intitulada *Freud e os não-europeus*, realizada em dezembro de 2001 no Museu Freud, em Londres. Por várias vezes “interpretado como se estivesse atacando retrospectivamente grandes autores e pensadores como Jane Austen e Karl Marx”, Saïd argumentou que, ao contrário, sua admiração por estas figuras do passado o levava inclusive a apontar “em que medida estiveram inseridas nas perspectivas de seu próprio momento cultural, no que diz respeito às suas visões de outras culturas e de outros povos”. O que defende, com base nisso, é que:

> *“seria imperativo os ler como intrinsecamente válidos para o leitor não-europeu ou não ocidental atual que, frequentemente, ou se vê feliz em descartá-los completamente como desumanos ou insuficientemente cientes dos povos colonizados (como fez Chinua Achebe com a representação de Conrad da África), ou os lê, de certa maneira, “acima” das circunstâncias históricas às quais tanto pertenceram. Minha análise tenta inseri-los em seu contexto, o mais precisamente possível, mas então – porque são escritores e pensadores extraordinários cujos trabalhos e leituras alternativas baseadas em desenvolvimentos dos quais não poderiam estar cientes – eu os vejo em contraponto, isto é, como figuras cujos escritos atravessam fronteiras temporais, culturais, ideológicas, de maneira imprevista, para emergir como parte de novo grupo, juntamente com a história e a arte subsequente*”[2].

Saïd chama atenção para um equívoco muito comum que consiste em limitar a pertinência de um personagem e sua produção ao contexto em que foram produzidos. Transpondo isso para nosso caso, significa observar o perigo em considerar que a obra de Constant diz respeito apenas ao “mundo desenvolvido” e que, como outros europeus

[2] SAÏD, Edward W.. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004 (Tradução: Arlene Clemesha), p. 54.

“desumanos ou insuficientemente cientes dos povos colonizados”, o artista teria pouco a dizer sobre os não-europeus. Entretanto, seria preciso ponderar o seguinte aspecto: a capacidade de “atravessar fronteiras” não se deve somente à inegável excepcionalidade do que estas figuras produziram, mas também às suas inscrições em um *regime* no qual as *partilhas* se dão de maneira assimétrica. Trata-se de considerar, como observa Michel Foucault em *Ordem do discurso* (1970), que “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” [3]. Desse modo, Constant, para além da sua extraordinária criatividade, está inscrito em regimes historiográficos que o privilegiam, dando visibilidade a sua obra em detrimento de outras. Em segundo lugar, se é preciso apontar em que medida figuras do passado estiveram inseridas nas perspectivas de seu próprio momento cultural, isto deve servir como contraponto a ideia generalizante de “figura de seu tempo”. Se o artista não estava ciente sobre determinadas questões, isso não significa que outras figuras contemporâneas a ele não estivessem. Assim, se podemos tomar Constant como um ponto de vista *privilegiado* sobre o mundo no pós-guerra, isso não significa dizer que seu testemunho nos deixe ver melhor o que ocorre nesta conjuntura, mas que seu olhar *prevaleceu*, tornou-se, em certo sentido, preponderante e preganante, mesmo que não tenha sido acompanhado de seu nome ou das formas artísticas que o artista conferiu ao seu modo de compreender o mundo. Queiramos ou não, o legado de Constant alcançou as margens, não somente por um caráter “intrinsecamente válido” desse artista europeu para o leitor não-europeu, mas também por dinâmicas que a produzem e são reproduzidas por ela.

Com base nas observações de Saïd e nas ponderações de Foucualt somos levados a reformular nossa hipótese da seguinte forma: a ambição do artista, o regime historiográfico no qual sua obra é inscrita e o alcance desse legado artístico seriam tanto respostas a um determinado momento cultural como também configurariam aspectos do que podemos chamar de *colonialidade do imaginário*. Seria negligente desconsiderar, frente às questões colocadas pelas lutas anticoloniais contemporâneas à obra deste artista, as sequelas da

[3] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014 (Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio), p. 8-9.

colonização no desenvolvimento, consagração e difusão desse legado. Portanto, caberia, à luz desse desse aprendizado histórico, problematizar tanto a ambição do artista em *transformar a totalidade existente*, quanto as delimitações da historiografia às preocupações ao mundo desenvolvido, assim como o interesse do chamado mundo "subdesenvolvido" ou em "desenvolvimento" por este artista. Assim, não deveríamos então perguntar em que medida as pretensões de Constant, fundadas na dominação social da natureza, se relacionam com uma ambição imperialista tão antiga quanto o patriarcado, preocupado em tudo dominar e domesticar? Do mesmo modo, não teríamos também que interrogar se as circunstâncias as *preocupações com o vasto aumento do prazer no mundo desenvolvido* são a principal razão destes esforços? Por sua vez, não seria o caso de questionar de que modo o interesse de setores das ex-colônias se vincula à reprodução do próprio *complexo colonial*, tanto no sentido de uma *complexidade* de relações desiguais e combinadas que engendram a condição colonial, quanto no sentido de uma *síndrome* que vincula subjetivamente o colonizado e o colonizador?

Notemos que estas perguntas nos conduzem à configuração de uma terceira hipótese: problematizar as articulações entre o desejo revolucionário do artista, o horizonte de questões delimitados pela historiografia que o consagrou e o alcance de sua obra implica em um *duplo movimento*, a saber, o de *arrastar Constant em direção às margens*, reconhecendo o caráter "intrinsecamente válido" de um artista europeu para o leitor não-europeu, e, ao mesmo tempo, *afastar-se dessas margens*, estabelecendo uma distância crítica em relação aos aspectos da colonialidade aos quais o legado desse artista precisa responder. Trata-se de lançar luz à *alteridade* que funda tais relações, de levar em conta que a ambição por "transformar a totalidade existente" faz com que o artista recorra para uma dimensão mais ampla da que aquela das preocupações com o "mundo desenvolvido" e que o interesse do "mundo subdesenvolvido" por este artista não emerge necessariamente de uma postura defectiva em relação à sua própria conjuntura, mas do reconhecimento neste legado de suas próprias contribuições. Dito de outro modo, é preciso reconhecer que a virtude de Constant não consiste somente no modo como traduziu as demandas *do* "mundo desenvolvido", mas também naquilo que interpretou de outros "mundos" *para* a reinvenção desse etos.

Na última década, ao menos alguns críticos têm chamado a atenção para o tema da alteridade em Constant. Particularmente em 2011, a questão ganhou visibilidade em no

mínimo três situações distintas: na conferência *Campo nomadi: Constant's Design for a Gypsy Camp*[4], de Tom McDonough; no artigo *Primitivism, Humanism, and Ambivalence: Cobra and Post-Cobra,* de Karen Kurczynski e Nicola Pezolet[5], e na tese *Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth*, de Jérémie Michael McGowan[6]. Sondando afinidades entre a práxis de Constant e o conceito de *Gelassenheit*, algo como um "pensamento mediado" sobre o qual Martin Heidegger se debruçou em um texto de 1959[7], McDonough lança luz sobre a relação do artista com o "outro" no pós-guerra enquanto sujeito em *exílio*, despossuído, refugiado. No artigo de Kurczynski e Pezolet, este "outro" de Constant deve ser rastreado desde as primeiras experiências do grupo Cobra, passando pelo desenvolvimento da etnografia, pela crítica ao humanismo, pela questão racial e colonial. McGowan, tomando o mito do nomadismo como foco, revolve os arquivos e aponta, a despeito do ocaso historiográfico, o papel fundamental do "outro" na concepção de Nova Babilônia.

À luz dessas investigações, como pensar o apelo do grupo Cobra ao inconsciente sem o 'primitivismo' enquanto campo de mediação por excelência entre os artistas europeus e um mundo colonial? Da mesma forma, como explicar o súbito desparecimento dessa postura à época de *Colorismo espacial* senão como uma tentativa consciente de se afastar desse embaraçoso olhar para os não-europeus? E como entender o *nomadismo* de Nova Babilônia sem a aproximação romantizada aos ciganos? Longe de nos contentarmos em identificar "contribuições periféricas" na fotografia das grandes utopias do mundo, reconhecer a importância destas fronteiras onde o artista faz suas trocas para reinventar seu mundo nos permite rastrear um processo, não pouco polêmico, no qual o *outro* é fundamental. *O espelho de Constant: vanguarda, alteridade e projeto moderno* consiste neste esforço em investigar as relações que o artista estabelece com as margens. O "espelho", entretanto, emerge como um

---

[4] McDONOUGH, Tom. *Campo nomadi: Constant's Design for a Gypsy Camp*. Conferência realizada no dia 1 de junho no "Pavilhão Cigano" da 54ª Bienal Internacional de Arte de Veneza. Disponível em: https://callthewitness.org/Testimonies/CampoNomadi.

[5] KURCZYNSKI, Karen; PEZOLET, Nicola. *Primitivism, Humanism, and Ambivalence: Cobra and Post-Cobra.* RES 59/60 SPRING/AUTUMN 2011. Disponível em: https://works.bepress.com/kkurczynski/2/

[6] McGOWAN, Jérémie Michael. Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth. PhD by Research, History of Art – The University of Edinburghp, 2011. Disponível em: https://era.ed.ac.uk/handle/1842/8227.

[7] HEIDEGGER, Martin *Conversation on a Country Path about Thinking*. In: Martin Heidegger, Discourse on Thinking. Trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966.

dispositivo que denuncia a ambivalência dessa *alteridade*: no espelho não se vê o outro, mas a si mesmo, um *Eu* que, como Narciso, encantado com sua própria imagem refletida na superfície de um lago, tenta tocá-la e se afoga nas profundezas. A obra de Constant pode ser vista, nestes termos, como uma batalha travada entre a busca por uma alteridade radical e a sedução de um "jogo de espelhos".

Tal abordagem toma como ponto de partida o longo ensaio *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro,* obra do historiador François Hartog publicada originalmente no início dos anos oitenta, quando "os historiadores (ou pelo menos certos historiadores), cansados de contar, aprendiam a ler", quando "a antropologia histórica e a história do imaginário se preocupavam com as margens mais do que com o centro, mais com a alteridade que com a identidade"[8]. Buscando se afastar da "maneira como muitas vezes os historiadores, valendo-se do rótulo de 'documento', utilizavam os textos" [9], reduzindo Heródoto a uma *narrativa* que não condiz aos "fatos", Hartog demonstra que o termo *historíe* guarda, desde o "pai da história", uma ambivalência semântica: *híst*or é aquele *vê* e também aquele que *sabe*. O primeiro "prende-se aos traços das atividades dos homens" e percorre o mundo para conhecê-lo; já o segundo, "celebra os altos feitos e os ditos famosos dos heróis de outrora" e é impelido a "'produzir' sua narrativa para impedir (ou pelo menos retardar) o apagamento dos traços da atividade de homens que são simplesmente homens"[10]. Existiriam, portanto, "dois Heródotos": "o Heródoto 'historiador das Guerras Médicas' e um outro Heródoto, antes de tudo, dos outros, dos não gregos". Nestes termos, Hartog define seu "ponto de partida": "Trata-se, com efeito, de ver como os gregos da época clássica representavam para si os outros, os não gregos, de fazer aparecer a maneira ou as maneiras pelas quais eles praticam a etnologia, em resumo, de esboçar uma história da alteridade" [11].

Constant, embora distante do tempo dos gregos, é herdeiro de uma *historíe* por meio da qual mobiliza tanto um *olhar* quanto um *saber*, neste caso, não mais sobre os "não-gregos", mas sobre os "não-ocidentais" – se observarmos de certo prisma – e os "não-europeus" – por outro ângulo. Todavia, já nas primeiras linhas de seu primeiro manifesto, este é um legado

---

[8] HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro* [1980]. Belo Horizonte: UFMG, 2014, (Tradução: Jacyntho Lins Brandão), p. 16.
[9] Idem, p. 17.
[10] Idem, p. 18.
[11] Idem, p. 40.

que ele mesmo busca superar ao diagnosticar "a dissolução da cultura clássica ocidental", "o colapso total dos princípios de uma sociedade de dois milênios de idade" [12]. Diferentemente do historiador das Guerras Médicas, o mentor de Nova Babilônia não busca perpetuar a história dos vencedores, mas *profaná-la*. Em seu silêncio sobre os heróis da cultura ocidental, ele se revolta contra a persistência de toda a *longa duração*[13], uma rebelião contra processos seculares tão duradouros quanto aqueles que alcançam os tempos de Heródoto. No *espelho de Constant*, essas tensões aparecem como uma batalha entre um *olhar* forjado no pós-guerra e um *saber* que lança raízes nas origens do ocidente. Na busca por uma alteridade radical, ele tem por todos os lados estes "espelhos", como se atravessasse uma ponte banhada por reflexos na superfície de um oceano, cujo fundo, se existe, se perde nas profundezas da *historíe*.

É esse conflito, espécie de *brecha* que se abre entre os tempos, que nos permite não somente deslocar Constant para regiões fronteiriças de sua própria trajetória, mas também inscrevê-lo em certo *regime de historicidade*. Em *Regimes de Historicidade: presentismo e experiência do tempo*[14], outra contribuição de Hartog, o autor relaciona a expressão que apresenta o livro ao seu "complemento", pois "um não anda sem o outro": contra o "presentismo", "o presente único: o da tirania do instante e da estagnação de um presente perpétuo", ele apresenta "o instrumento do *regime de historicidade*", que "auxilia a criar distância para, ao término da operação, melhor ver o próximo". Da história filosófica do termo, que vai de "Hegel a Ricoeur, passando por Dilthey e Heidegger", o autor procura reter de "historicidade" o que se pode entender por "experiência primeira de *estrangement*, de distância de si para si mesmo que, justamente, as categorias de passado, presente e futuro permitem apreender e dizer, ordenando-a e dando-lhe sentido". Assim, ela pode nos remeter a experiências tão antigas quanto à de Ulisses, "repentinamente confrontado com a incapacidade de unir o Ulisses glorioso que ele era (aquele que tomou Tróia) ao náufrago que

---

[12] NIEUWENHUYS, Constant. *Manifest (Manifesto).* Publicado originalmente em holandês na edição nº 1 da Reflex. Setembro-Outubro de 1948. Republicado em francês em *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste* 1948-1957. Paris, Allia, 1985, pp. 20-34. Online em inglês: https://stichtingconstant.nl/documentation/manifest.

[13] Conceito formulado por Fernand Braudel em sua tese de doutorado defendida em 1949. BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*. São Paulo: EDUSP, 2016, (Tradução: Gilson César Cardoso de Souza).

[14] HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Tradução: Patrícia C. R. Reuillard e Vera Chacham), p. 21.

perdeu tudo, até seu nome, que ele é agora". Advoga Hartog: "Falta-lhe justamente a categoria de passado que permitiria reconhecer-se neste outro que é, no entanto, ele mesmo". O autor ainda revisita no século V as meditações de Santo Agostinho, para demonstrar, com base no historiador alemão Reinhart Koselleck, que a noção pode ser aplicada "antes ou independentemente" da "formulação posterior do conceito moderno de história". Amplitude que não deve ser confundida com a ideia de *long durée* em Fernand Braudel, uma "temporalidade", que nos remete a um "tempo exterior", "exógeno" ou a um "tempo imperioso do mundo". Dito isto, o regime de historicidade não é verificável na realidade, ele é "construído pelo historiador"; também não coincide com as "épocas" ou se calca em "entidades incertas e vagas que são as civilizações": "ele é um artefato que valida sua capacidade heurística"; tão pouco é uma "noção, categoria formal" "do tipo ideal-weberiano", é, noutro sentido, uma "categoria (sem conteúdo), que pode tornar mais inteligíveis as experiências do tempo". E por fim, "nada o confina apenas ao mundo europeu ou ocidental". Ao contrário, "sua vocação é ser um instrumento comparatista: assim o é por construção" [15].

Dito isto, passemos agora a esse esforço de elaboração historiográfica que privilegia "os limites e os limiares, os momentos de inflexão ou de reviravolta". Hartog chama atenção para "fendas profundas", que "se tinham aberto [...] logo após a Primeira Guerra Mundial, também após 1945" [16], e que apontam para o que chamou de *ascensão do presentismo*, o par dialético do *regime de historicidade.* Um traço dessa nova experiência do tempo já poderia ser percebido no *Manifesto Futurista,* escrito em 1909: *"Camaradas! Nós declaramos que o progresso triunfante das ciências ocasionou mudanças tão profundas para a humanidade que um abismo se cavou entre os dóceis escravos do passado e nós, livres e certos da radiosa magnificência do futuro".* Mesmo depois dos conflitos bélicos, a despeito das rejeições ao futurismo, seu "hino ao progresso" persistiu em *slogans*[17]. Sensível às vicissitudes disso, Paul Valery, "um bom sismógrafo" das fissuras que se abriam na ordem do tempo, evocava em 1919 "o Hamlet europeu" olhando "de um imenso balcão de Elsinore" "milhões de espectros": "Ele pensa no tédio de recomeçar o passado, na loucura de querer inovar sempre. Ele oscila

[15] HARTOG, 2013, p. 11-13
[16] HARTOG, 2013, p. 20.
[17] Idem, p. 140-142.

entre os dois abismos". Em 1935, o diagnóstico seria ainda mais preciso: "todo homem" tem o sentimento de pertencer "a duas eras". "De um lado [...] um passado que não está abolido nem esquecido, mas um passado do qual nós não podemos tirar quase nada que nos oriente no presente e nos possibilite imaginar o futuro. De outro lado, um futuro de que não fazemos a menor ideia". Uma "experiência análoga", completa Hartog, teria sido evocada por Franz Rosenzweig, Walter Benjamin e Gershom Sholem na Alemanha dos anos 1920, autores que também "procuram uma nova visão da história, repudiando a continuidade e o progresso em proveito das descontinuidades e rupturas"[18].

No pós-Segunda Guerra, o que era um "mal-estar" se confirma enquanto "crise do tempo". Dar-se-ia início ao que o historiador Lucien Febvre testemunhou em 1946 como um mundo "em estado de instabilidade definitiva", onde, para além de "ruínas" "imensas", uma "prodigiosa aceleração da velocidade" fez "colidirem os continentes", "abolindo os oceanos, suprimindo os desertos", e colocando "em contato brusco" "grupos humanos carregados de eletricidades contrárias". O que se verificava era a emergência de um "mundo mundializado" que se erguia sobre as cinzas do "mundo de ontem". A nova tarefa do historiador seria, desde então, explicar "o mundo ao mundo". Daquele mesmo ano, Hannah Arendt, "uma perspicaz observadora das rachaduras do tempo", recupera de René Char o seguinte aforismo: "nossa herança não é precedida de nenhum *testamento*". Para ele, trata-se de um "tesouro" que "fora descoberto e, por um instante, estivera entre as mãos, mas que ninguém sabia nomear ou transmitir". "No vocabulário de Arendt", "esse tesouro era a capacidade de instaurar 'um mundo comum'". Em *Between Past and Future* (1961), ela introduz o conceito de "brecha (gap) entre o passado e o futuro": "estranho entremeio no tempo histórico, onde se toma consciência de um intervalo no tempo inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda" [19].

Em 1968, outra *fenda* se abre: "um espasmo que, entre outras coisas, questionava o progresso do capitalismo, ou seja, duvidava do tempo, ele próprio como um progresso, como um vetor em si de um progresso prestes a abalar o presente". Naquele ano, "os jovens revoltados", ao menos na França, podiam se voltar tanto para "as grandes figuras da Resistência", quanto para "os ensinamentos do Livro vermelho do presidente Mao, assim como para as lições dos comunistas vietnamitas, que derrotaram a ex-potência colonial em

[18] Idem, p. 20-21.
[19] HARTOG, 2013, p. 21-23.

Dien Bien Phu e, algum tempo depois, venceram os Estados Unidos da América". O que se seguiu imediatamente depois como crise "petrolífera" "pareceu reforçar esses questionamentos", ao ponto de alguns até se vangloriarem do "crescimento zero!" [20]. Mas isso se mostraria passageiro e, aos poucos, "o futuro começava a ceder terreno ao presente, que ia exigir cada vez mais lugar, até dar a impressão recente de ocupá-lo por inteiro" [21], assim como preconizava a *formula futurista*: os "progressos (tecnológicos)" "continuavam a galope", assim como "a sociedade de consumo não parava de crescer". No cotidiano dos países no centro do sistema capitalista, já se podia sentir "os primeiros passos da revolução informática, exaltando a sociedade da informação, mas também os programas das biotecnologias". Ao "mundo mundializado" passou a corresponder um "tempo, imperioso, se assim se pode dizer, da globalização: da World Economy" e da "World Heritage" "pela proteção do patrimônio mundial cultural e natural" [22], justamente no rastro das "desilusões ou o fim de uma ilusão, a desagregação da ideia revolucionária, a crise econômica de 1974, a inexorável escalada do desemprego em massa, o enfraquecimento do Estado de Bem-Estar Social, construído em torno da solidariedade e a partir da ideia de que amanhã será melhor do que hoje, e as respostas, mais ou menos desesperadas ou cínicas, que apostaram todas no presente, e somente nele": "entrávamos então em um tempo de supremacia do ponto de vista do presente: aquele do presentismo, exatamente" [23].

Tais "brechas", "fendas" e "espasmos" identificados por Hartog certamente nos ajudam a configurar momentos nos quais Constant é *descentrado*, ou seja, deslocado de seu eixo e lançado para as margens. No entanto, se é inegável que estas fissuras do tempo afetam profundamente os rumos da trajetória de Constant, também não se deve perder de vista que o artista às atravessa com um propósito persistente. Embora possamos caracterizar, como sugere o historiador de Heródoto, certa experiência do tempo no pós-guerra como fragmentária, incerta, de estranhamento – um período que Constant batiza de "experimentação" –, isso não significa que o artista abandone as convicções que o orientam desde o seu primeiro manifesto. Marcado por vicissitudes, seu percurso insiste em um *projeto*, que visa antes de tudo a "dissolução total da cultura clássica ocidental", o "colapso total" de

[20] Idem, p. 23.
[21] Idem, p. 142.
[22] Idem, p. 24.
[23] HARTOG, p. 142-147.

seus princípios. Para Constant, a *crise*, a circunstância na qual se instaura a suspensão de uma suposta unidade, configura a razão mesma de sua trajetória. "Brechas", "fendas" e "espasmos" não ameaçam seu caminho, eles apenas informam possibilidades e impossibilidades.

Uma observação nestes termos também cabe ser feita com relação ao conjunto de embates travados pelo artista: ainda que pareçam responder a situações específicas, não devem ser analisados isoladamente. Em primeiro lugar, pelo esforço do próprio Constant, que os considera como etapas de uma empreitada, cujo horizonte é a *síntese*. Em seu *Dialética do Experimento* (1965), destacando "as melhores bases" para uma explicação de seu trabalho desenvolvido ao longo de "17 anos" e, além disso, buscando "por um fim nos mal-entendidos e na má interpretação que impede uma correta compreensão da situação cultural desde a Segunda Guerra Mundial", o artista é assertivo: "o experimento é um método dialético"[24]. Tomando aqui observações de Leandro Konder sobre uma face da dialética, Constant aparenta certo esgotamento, em "contradições irracionais, ininteligíveis", assim como uma vertigem na "eterna repetição do conflito entre teses e antíteses, entre afirmações e negações". Mas não nos preciptemos: para Constant, como para o próprio Konder, *o movimento geral da realidade faz sentido*[25]. Em segundo lugar, tais embates, que estão longe de serem travados apenas contra a historia da arte, ao indiciarem também uma alteridade, ganham em conjunto o sentido de uma luta mais ampla entre o *olhar* para o outro – o não ocidental ou o não europeu – e um saber sobre *ele* – o primitivismo, o nomadismo –, um conflito que deve ser examinado tendo como pano de fundo as lutas anticoloniais e anti-imperialistas do então nascente "Terceiro Mundo": de uma maneira ou de outra, a revolta terceiro mundista impôs uma suspensão a qualquer apaziguamento dessa *historíe*. Por fim, cabe salientar que estes embates também respondem diretamente a mudanças econômicas e produtivas no processo de reestruturação do capitalismo no pós-guerra: ancorado em um otimismo generalizado em relação ao desenvolvimento das forças produtivas, Constant se aproximou da arte cinética e explorou possibilidades arquitetônicas como um declarado elogio à "corrida espacial"; atento às últimas novidades em tecnologia da indústria da

---

[24] NIEUWENHUYS, Constant. *The Dialectic of the experiment* [1965], p. 157. In: In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 151-152.

[25] KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 57.

construção, o artista deu início à elaboração de uma cidade suspensa por tirantes; tomado pelas promessas da automação, ele prefigurou um novo tipo de homem. A sintonia do artista com estes desenvolvimentos é tal, que sua confiança nas transformações tecnológicas se torna o afeto mais longevo de sua trajetória. É nessa arena que devemos inscrever os outros termos "vanguarda" e "projeto moderno" que aparecem no subtítulo d'*O espelho de Constant*. Mobilizá-los não tem qualquer pretensão em sintetizar esse quadro complexo, mas apenas dar a ele certa inteligibilidade.

A noção de "vanguarda" nos permite dar relevo ao ímpeto fundamentalmente dialético que anima o artista e assim vinculá-lo a uma "tradição da ruptura", "do novo", aos esforços por uma "recondução da arte à práxis vital", à "autocrítica da arte na sociedade burguesa", ao Dadaísmo, em suma, a uma *Teoria da Vanguarda* tal como Peter Bürger consagrou em seu livro publicado em 1974. Entretanto, antecipando em uma década uma das conclusões a qual chegaria o crítico, o próprio Constant lamenta em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964) ter que "lidar com o equívoco de que a vanguarda ainda é um conceito vivo". Para ele, embora "o termo vanguarda esteja atualmente em voga, devemos começar afirmando que nenhum grupo atual atende à primeira e mais importante condição para essa noção: a rejeição e a luta contra a sociedade contemporânea e a cultura que é a expressão disso"[26]. Além dessa contradição entre a persistência de uma postura de vanguarda e o diagnóstico de seu desaparecimento, um segundo conflito emerge quando focalizamos o termo vanguarda n'*O espelho de Constant*. Dessa vez, as pistas são fornecidas pelo historiador da arquitetura argentino Adrián Gorelik (1957), que chamou atenção entre os anos noventa e os primeiros anos do século XXI para o seguinte problema: "o que restaria da definição já canônica que Peter Bürger indicou, como o destrutivo por excelência, se interrogássemos a partir da arquitetura, disciplina cujo sentido só pode se radiar na construção?". Preocupado com "a apropriação do termo pelas neovanguardas", observa o historiador da arquitetura argentino, Bürger "não dedicou uma só linha de seu livro às vanguardas construtivistas ou neoplasticistas", o que hoje "seria inimaginável" [27].

---

[26] NIEUWENHUYS, Constant. *Opkomst en ondergang van de avant-garde*. In: Randstad, nº 8, 1964, p. 6-35. Traduzido para o françês: *Montée et décadence de l'avant-garde* In: LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie.* Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 129-139.

[27] GORELIK, Adrián. *Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 19.

Com essas ponderações, Gorelik nos abre caminho para outra faceta d*'O espelho de Constant*: o *projeto moderno*. Antes, ele apresenta a vanguarda como "um conjunto plural de intrincadas tramas em que se cruzam produções estéticas, vidas de artistas, manifestos, programas, posições políticas, valorações críticas, apelos genealógicos ou postulados filosóficos" [28]. Em certos momentos, poderíamos reconhecê-las à maneira de "formações culturais" (Raymond Willians) mais homogêneas, em outros, como "agregados heterogêneos de contornos difusos" nos quais se compartilham alguns de seus aspectos com as "formações rivais" ou "simplesmente diluindo ou contradizendo outros em suas próprias práticas". Até aqui, aparentemente, nenhum problema. O conflito emerge quando tentamos tornar mais precisa essa definição e ao mesmo tempo manter sua abrangência, pois como salienta Gorelik, o conceito de vanguarda está sujeito à parcialidade tanto porque se vincula "às encruzilhadas individuais" dos artistas, "suas posições políticas", "bandeiras estéticas" ou "posições doutrinárias", quanto porque "cada disciplina artística propôs limites objetivos às aproximações teórico-críticas', ainda que pretendessem ser universais", e porque "cada artista, crítico ou movimento manteve uma relação diversa com tradições nacionais" ou com "contextos metropolitanos" muito variados. Isso faz com que "cada definição de vanguarda" venha "marcada, então, com uma peculiar chave genética que supõem seleções, muitas vezes conscientes e combativas, e, muitas outras espontâneas e contingentes". Nesse processo, são "completamente modificáveis à luz de novas chaves sobre as quais incorporaram ou omitiram, mas que convém não desprezar como 'erro' ou 'ideologia', porque em todos os casos são parte substantiva do objeto e das praticas que tentavam definir" [29].

O *projeto moderno* entra em cena quando passamos a considerar nesse quadro uma *dialética das vanguardas.* Gorelik rastreia o aparecimento dessa "nova perspectiva" na corrente de "crítica à ideologia" protagonizada por Manfredo Tafuri e o "grupo de historiadores de Veneza", que "à pergunta sobre as relações entre vanguarda e arquitetura", deu uma "resposta negativa: justamente pelo caráter construtivo da arquitetura, a *arquitetura de vanguarda* não existe". Longe de produzir uma paralisia, o autor demonstra como essa vertente crítica reorganizou a "visão da vanguarda" em torno da "centralidade da arquitetura": primeiramente, nos levou a "pensar a arquitetura por fora da auto-

[28] Idem, p. 19.
[29] GORELIK, 2005, 19.

representação heróica dos próprios arquitetos e críticos da arquitetura" e a observar como eles "continuavam vendo seu trabalho como uma continuidade do mandado ideológico de seus antecessores modernistas"; demostrou que a vanguarda não era só da arte, era também do capital, tomando por base "dois processos 'mais avançados' – o da Europa socialdemocrata no período Entre Guerras e dos Estados Unidos do "capitalismo real"; por fim, também sustentou que a "única 'vanguarda' efetiva no período do entre-guerras tinha sido a vanguarda da reorganização produtiva do grande capital", uma "reorganização que tem lugar na metrópole e para o qual os movimentos artísticos de vanguarda tinham sido, de qualquer forma, funcionais"[30]. Todavia, ao configurar "o ciclo que conduziu da vanguarda à metrópole" como um "'ciclo unitário', que em seu ponto de chegada 'construtivo' submete à prova o conjunto de seus postulados mais 'destrutivos'", a "crítica à ideologia" caiu no "teleologismo", reduzindo o universo vanguardista em "dois campos": de um lado os que apontaram "adiante", no sentido do desenvolvimento capitalista e *internalizando a tecnologia,* e do outro aqueles das tendências românticas que apontam "para trás" porque angustiadas com "o mundo que o capitalismo arrasava" [31].

Distante das "motivações" e das "implicações ideológicas" da "crítica à ideologia", Gorelik retoma "a extraordinária e sempre sofisticada visão dos movimentos artísticos do entre-guerras" que este "novo enfoque" deixou como legado, inclusive para "revisar" o argumento que sustenta a impossibilidade de uma "arquitetura de vanguarda". Neste gesto reconsidera o próprio "ciclo 'da vanguarda à metrópole'" enquanto um ciclo "completo" e faz dessa totalidade emergir o que podemos chamar de "vanguarda". Com isso, permite transitar "desde o surrealismo até o neoplasticismo, desde o expressionismo até a nova objetividade", entre "extremos desses pares opostos", e percebê-los "como valores soltos, às vezes reunidos em constelações imprevisíveis em um mesmo artista ou em um mesmo movimento ou em uma mesma obra". Leva a perceber que "a passagem do destrutivo ao construtivo afeta toda a ideia de arquitetura" e que isso "permite descobrir nela, travestidas, as estruturas de compreensão e a organização do olhar sobre a realidade da obra de vanguarda", ao mesmo tempo em que, por sua vez, "reverte a interpretação desta última, densificando seus conteúdos explícitos". Possibilita assim "entrever uma *dupla dialética da vanguarda"*: aquela "da vanguarda à metrópole" e outra que aparece "dentro de cada uma das obras mais densas

[30] Idem, 20-21.
[31] GORELIK, 2005, 21.

de artistas e arquitetos: a dialética entre história e projeto, entre a recepção dramática do declive histórico que a modernidade supunha e as tentativas otimistas de sua superação". Gorelik chega assim à conclusão de que "o momento das vanguardas históricas talvez tenha sido de extrema opacidade", de que, ao contrário de uma "transparência entre meios e fins", do "produto impuro de uma encruzilhada", a vanguarda é mais produto da tensão, e não a oposição, que somente uma "leitura superficial pode sustentar", entre "crítica social e renovação linguística", "destruição e construção (nova síntese de forma)", "pessimismo quanto ao progresso e otimismo", "revolução social e busca de pacificação pela arte", "dissolução da arte na vida e autonomia" [32].

O ciclo "da vanguarda à metrópole" é assim restituído em toda a "dramaticidade" de sua "dialética paralisada". O recurso de Gorelik à "luminosa" expressão de Walter Benjamin faz sentido: afinal, não seria "a própria obra de Benjamin, de certo tão influente em Tafuri, um exemplo máximo dessas tensões ao mesmo tempo que uma tentativa de explica-las?". Pois seria esse mesmo Benjamin quem, oferecendo "um programa completo de pesquisa sobre a dialética da vanguarda", nos levaria a "compreender juntos Breton e Le Corbusier – ou seja, distender o espírito da França do presente como um arco, com o qual o conhecimento golpeie num instante o coração" [33] – e a estender nesse gesto "a mesma dialética explorada pelos venezianos", "da Zürich do Cabaré Voltaire à Frankfurt da administração social democrata; das provocações de Duchamp à Großstadt desqualificada e homogênia de Hilberseimer", uma "dialética que aparece quando se analisam os textos do próprio Benjamin, como *Experiência e pobreza* (1933)", nos quais ele testemunha a "trágica [...] 'pobreza da experiência' da vida moderna" não como um "lamento nostálgico", mas como uma "renúncia ascética". Por tudo isso, Gorelik não hesita em concluir que "o conflito de Benjamin é o mesmo da vanguarda": "encontrar saídas para um presente de homens que já não sabem (que já não podem) narrar, que já não sabem usar suas mãos no trabalho; dar respostas construtivas a uma modernidade com a qual, contudo, liga-os uma relação tormentosa" [34], uma "crise da cultura ocidental" [35].

---

[32] Idem, p. 21-22.
[33] BENJAMIN, apud GORELIK, 2005, p. 23.
[34] GORELIK, 2005, p. 22.
[35] Idem, p. 23.

O que vemos n'*O espelho de Constant* senão a amplitude trágica desse "ciclo completo" chamado vanguarda? Do Cobra à Nova Babilônia, do "primitivismo" à "tecnotopia", do expressionismo à arte construtiva, do fim da arte à utopia, da liberdade à produtividade, do *homo ludens* à tecnocracia, o artista também procura "encontrar saídas". Seu trânsito entre a negação da totalidade da cultura existente e a afirmação das "conquistas tecnológicas" – que não são senão produto e produtoras dessa mesma cultura – não encontra um quadro de compreensão mais compatível do que aquele do ciclo "da vanguarda à metrópole". Dentre as "obras mais densas de artistas e arquitetos" que apresentam uma dialética entre "história e projeto", sua trajetória não coleciona poucos exemplos. Sem dificuldade, é possível reconhecer aí uma *dupla dialética da vanguarda*. Mas não nos deixemos seduzir por estas imagens: continuamos ainda diante de um *espelho*. Seu papel, muito semelhante àquele desempenhado pelo "espelho" em *Las meninas* (1656) de um Velásquez revistado à época de Constant por Foucault, é o de, como na tradição da pintura holandesa – legado contra o qual o artista também se levanta – repetir "o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo". Para o autor de *As palavras e as coisas* (1966), onde o *espelhamento* também é uma figura para examinar o nascimento das ciências humanas, "a representação da representação clássica" no quadro de Velásquez "intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer". "Mas aí", observa Foucault, "nessa dispersão que ela reúne e exibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado": trata-se do "*desaparecimento necessário daquilo que a funda* – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança". Antes de emergir como "livre, enfim, dessa relação que a acorrentava", antes da representação poder se dar "como pura representação", "esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi *elidido*" [36]. O *espelho de Constant* também nasce desse *ocultamento* "imperioso", mas diferentemente de Foucault nesta passagem, insistiremos em perguntar sobre este "apagamento" ou os vários "apagamentos" que fundam o campo de investigação do artista.

Falar em "ocultamento", em "apagamento" não é o mesmo que se referir a uma "perda", experiência que também informa a dialética da vanguarda e toda uma tradição de

[36] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes (Tradução: Salma Tannus Muchail), p. 20-21.

pensamento de matriz benjaminiana. Embora os efeitos sejam os mesmos, estes termos sinalizam interpretações e desdobramentos políticos muito distintos. A ideia de "perda", como aquela explorada em *O que vemos, o que nos olha* (1992), de Georges Didi-Huberman, nos remete à impossibilidade de localizar o que ou quem a produz, em outras palavras, sua *origem*. Em seu rastreamento, apenas encontraremos o que Didi-Huberman extraiu de Benjamin como a descrição de "um turbilhão no rio do devir" que "arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer". O instante da perda como origem "jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica". Além disso, "ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto". Benjamin ainda acrescentaria que "em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós história"[37]. E por ser um "turbilhão no rio", "imanência do próprio devir", a "origem [...] pertence à história, e não mais à metafisica", surgindo "diante de nós como um sintoma". É assim "uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo)" que "faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela 'restitui', faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação", o que configura "seu poder de morfogênese e de "novidade" sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin" [38].

O "apagamento", desenvolvendo aqui outra noção paralelamente àquela de Didi-Huberman, também "pertence à história" e pede para ser reconhecido, restaurado, permanecendo como algo "inacabado, sempre aberto". Contudo, diferentemente da "perda", o *apagamento é produto de um sujeito histórico*, *o registro irreparável de um dano*. Como a "perda", o "apagamento" também diz respeito a uma *ausência*, mas ao contrário do da primeira não desconhece seu conteúdo: no apagamento se sabe o que foi "elidido". Ele só é dialético na medida em que essa *ausência* engendra a própria dialética. Deixando como rastro "um vazio essencial imperiosamente indicado", o apagamento ainda assim dispõe de pistas

[37] BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, 2ª Ed. (Trad: Paulo Neves), p. 170.
[38] DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171.

incorporadas dentro da própria dialética, mas que só podem aparecer como destroços no "turbilhão do rio". Por essa razão, o "apagamento", no jogo dialético, está em toda parte e em parte alguma. A experiência da perda é seu *sintoma*. Este ameaça vir à tona por imagens em "vias de nascer"; instaura uma crise que anima "ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra"; mas somente quando o "movimento dialético" do qual fala Didi-Huberman é reconhecido em "toda a sua dimensão crítica", em sua "dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade crítica, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio" – é que o *apagamento* emerge em toda a sua insuportável magnitude.

Foi levantando-se contra esse apagamento e instaurando um profundo turbilhão no curso do pensamento crítico ocidental desde o pós-guerra, quando emergiram lutas dos subalternizados por toda parte, que obras como o *Segundo Sexo* (1949), de Simone de Bouvoir (1908-1986), o *Discurso sobre o Colonialismo* (1950), de Aimé Césaire (1913-2008); *Pele negra máscaras brancas* (1952) e *Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon (1925-1961); *História da Loucura* (1961), a *Ordem do discurso* (1970) e a trilogia da História da sexualidade (1976) de Michel Foucault (1926-1984); *Veia abertas da América Latina* (1971), de Eduardo Galeano (1940-2015); *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (1978), de Edward Saïd (1935-2003), *Mulher raça e classe* (1981), de Angela Davis (1944); *Pode o subalterno falar* (1985), de Gayatri Spivak (1942); *A invenção da mulher* (1997), de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (1957); *Necropolítica* (2011) e *Crítica da Razão Negra* (2013), de Achille Mbembe (1957); e tantos outros escritos passaram a cumprir um papel fundamental ao interrogarem sobre o que foi "elidido" na representação do ocidente que aparece no "espelho de Velásquez", quando não já no "espelho de Heródoto".

Herdeiro desses espelhamentos, *O espelho de Constant* é inscrito em um quadro no qual o ciclo "das vanguardas à metrópole" não pode ser lido apenas como experiência da perda ou da "miséria da experiência", da impossibilidade de "narrar" e de "usar suas mãos no trabalho", da crise do capitalismo ou do "declínio do ocidente". No interior da dialética entre tendências negativas e construtivas, é preciso reconhecer uma *ausência fundamental*, na medida em que ela é *fundadora* da experiência vanguardista. Ali onde a *tabula rasa* é tomada como origem, como grau zero, como fundamento, o que foi soterrado aguarda ser exumado, pois diz respeito a perdas que não podem ser esquecidas, na medida em que nunca deixaram

de ser experimentadas. Com isso, voltando aqui a Didi-Huberman, chegaríamos a uma melhor compreensão do que significa para Benjamin dizer que "somente as imagens dialéticas são imagens autênticas" e porque as imagens autênticas deveriam se apresentar como "imagens críticas", "uma imagem em crise, uma imagem que crítica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que crítica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo"[39].

No trabalho de reconstituição desse olhar, Didi-Huberman também extrai de Benjamin, além da alegoria do "turbilhão no rio", que "faz simultaneamente apreender uma estrutura e sua entrada em estado de choque", a imagem de uma "constelação face aos corpos celestes que ele organiza", mas "sem sujeitá-los, justamente, a um conceito ou a uma lei", ao mesmo tempo em que estariam sujeitos a "catástrofes vulcânicas", "choques meteóricos" e "os *big bangs* nos quais a origem a cada vez se renova". Ambas – a imagem do rio e a da constelação – nos fornecem os termos de uma "noção dialética" benjaminiana "dominada por uma função jamais apaziguada do negativo". Isso não significa que devemos recusar, como se poderia supor, de todo o aprendizado com o "estruturalismo", mas que conservemos "preciosamente" suas "aquisições" sem deixar de criticar "tudo o que nele pôde ter se prestado a uma interpretação idealista – geralmente neokantiana – da própria estrutura" [40]. Consequentemente, uma estrutura do tipo não aparece acabada, mas *em obra*, pois "não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas formações". São como *andaimes.* O que produzem, enquanto *estrutura em obra*, no nível do sentido, é uma "ambiguidade", que para Benjamin é a "imagem visível da dialética" [41]. No intuito de *restituí-la,* Didi-Huberman lança mão de outra alegoria em Benjamin: o ofício do historiador. Para este, diz Benjamin, "aquele que busca aproximar-se de seu passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações". Primeiramente, isso exige o trabalho persistente de "voltar sempre ao mesmo e único teor de coisa – que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra". E o que essas escavações revelam? Para Benjamin, apenas "o propósito mesmo

[39] Idem, p. 172.
[40] Idem, p. 172.
[41] Idem, p. 172.

da escavação ao preço da pesquisa mais minuciosa", pois são "imagens que se levantam, separadas de todos os laços antigos, como joias em câmaras despojadas de nossa inteligência tardia". Por essa razão, "é útil proceder segundo planos" e dispor de uma "pá prudente e tateante" [42].

Dentre essas observações, cabe ainda uma ressalva em relação às motivações para uma "escavação". Ao contrário de Benjamin, é preciso levar em conta que, arqueologicamente, não se escava a esmo, mas orientado por uma suspeita de que algo importante pode estar soterrado. Isso impede que esta operação apenas revele "o propósito mesmo da escavação", evitando assim algo como uma "arqueologia tautológica". Pois não se trata de exumar destroços como quem procura fatos novos para reencantar o mundo – este é um rito da vanguarda, do colecionador de despojos de guerra e, no limite, da "branquitude" que um pensador como Frantz Fanon nos ajuda a rastrear, um rito com o qual o próprio Benjamin não esteve em paz: depois de reconhecê-lo na figura do *bárbaro* e tomar este por um prisma positivo em "Experiência e pobreza" (1933), mudaria radicalmente de ideia poucos anos depois em *Sobre o conceito de história* (1940). Podemos dizer, afastando-nos desse argumento vacilante, que e*scavar ainda é assumir um propósito*, na medida em que muitos daqueles que se põe a este trabalho ainda estão vinculados ao que perderam e, por isso, ainda podem narrar.

Ainda que possamos formular tais críticas à postura de Benjamin em relação às motivações que levam a uma "escavação", sua advertência em relação ao trabalho crítico da memória permanece válida: "se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo", uma vez que "as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele" [43]. Mesmo condenada pelo "fim da experiência" e refém de um inventário de descobertas que só podem recorrer ao que foi perdido – uma experiência que, diga-se de passagem, não pode ser generalizada, ou melhor, *universalizada* –, a escavação pode ainda contar com uma *narrativa do desaparecimento*. Sua constituição, em confronto com o que foi ocultado "imperiosamente", configura o campo por excelência do "ofício do historiador", que ao

[42] Idem, p. 175.
[43] Idem, p. 175.

“exumar coisas passadas” também “modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios” [44].

Podemos agora “proceder segundo planos”. O primeiro deles consiste em traçar um roteiro de análise que abarque o vasto acervo de pinturas, esculturas, maquetes e textos de Constant. Optou-se por uma abordagem em três capítulos, que em conjunto configuram estágios arquetípicos do ciclo das vanguardas – *Fronteiras*, *Fronte* e *Fim de Linha*. Esse arranjo busca captar, em primeiro lugar, uma *dupla dialética* da vanguarda, tal como aquela apresentada por Gorelik, ou seja, enquanto uma dialética que vai “da vanguarda à metrópole” – o processo histórico de declínio do ocidente, da crise da modernidade – e como dialética que vai do Cobra à Nova Babilônia –, tomando o *projeto* como desígnio, como vontade construtiva; em segundo lugar, tal estrutura pode ser pensada como uma composição triádica hegeliana que vai da arte à filosofia, da matéria à ideia, da *práxis* à teoria, na medida em que estes estágios configuram, grosso modo, um progressivo distanciamento entre a prática artística e a possibilidade de fundi-la à vida cotidiana, um percurso entre a imanência e a essência; por outro viés, essa proposta pode ser tomda como uma *narrativa* que, atravessando a dispersão intrínseca às experimentações do artista, não quer deixar escapar a dramaticidade do conjunto; por fim, esta hipótese de trabalho pode ser lida como um deslocamento que desenha um arco entre duas margens, dois momentos de *alteridade radical*: a do imediato pós-guerra, tempo do grupo Cobra, no qual o que resta é somente o “outro”, e a do pós-68, quando o olhar do artista flerta o Terceiro Mundo.

No primeiro capítulo, *Fronteiras,* somos lançados "em estado de instabilidade definitiva", entre “ruínas” “imensas” e uma “prodigiosa aceleração da velocidade”. Ali, o exame de dois fragmentos – *Acoplamento* (1946) e *Teatro grego* (1948) – nos leva à descida, por uma fenda profunda, às batalhas travadas por Ulisses contra o “canto da sereia”, “o outro” na epopeia de Homero. O roteiro seguido é aquele deixado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*, obra lançada em 1947 pela editora Querido, de Amsterdam, cidade onde Constant nasceu e residia à época. Coincidências à parte, o trânsito entre o terreno aberto pelo artista e aquele trilhado pelos expoentes da Escola de Frankfurt,

[44] Idem, p. 175.

passando pela crítica de Fanon àquela da arqueóloga e historiadora da arte Els Logrou, configura o primeiro momento de nossa investigação, batizado de "O ocidente e seu outro". Estamos nos anos antecedentes à fundação do grupo Cobra em 1948 – dois anos que ensaiam uma revolta contra o peso de dois milênios de história, tempo no qual o artista se aproxima de Asger Jorn (1914-1973) e rejeita o legado de Mondrian. Em "Profanações: entre a crítica social e o jogo", o reexame destes testemunhos de uma "brecha nos tempos" nos conduz à fronteira entre Karl Marx e Johan Huizinga, duas figuras que Constant buscava ligar, e às veredas entre o sagrado e o profano à luz da crítica de Giorgio Agamben em *Profanações*. Os caminhos aí traçados vão das concepções de Trebácio ao *Método* de Descartes. E depois de cruzarmos tantos territórios, chegamos a "Um mundo sem limites", um lugar aparentemente sem qualquer relação com o que encontramos anteriormente pelo caminho. Nenhum vestígio do "primitivismo" do Cobra, grupo dissolvido em 1951, apenas extensos planos de cor de *Colorismo Espacial* (1952), como se o artista, de repente, tivesse superado alguma *dúvida*. Seria essa a "dúvida de Cézanne" formulada por Merleau-Ponty em ensaio homônimo publicado em 1945? A investigação dessa questão consiste em um rito de passagem para "O reecontro com a máquina do mundo". A alusão ao poema de Drummond já no título tem sua razão: ela busca impregnar na imagem otimista refletida no espelho do artista os contornos da prefiguração trágica capturada muito longe dali pelo poeta brasileiro. É no interior dessa ambivalência que devemos acompanhar Constant em sua aproximação à arte construtiva entre 1952 e 1953 e à arte cinética entre 1954 e 1955.

Na sequência alcançamos o *Front*, o segundo capítulo de nossa empreitada e também o mais extenso. É o momento no qual o artista se lança à transformação da paisagem do mundo orientado pelas possibilidades tecnológicas. Neste quadro, se inscreve o *Primero Congresso de Artistas Livres*, realizado em Alba, em 1956, ocasião na qual o artista conhece a noção de *Urbanismo Unitário* e se aproxima de Pinot Gallizio, que o apresenta à *pittura industriale*. Também é em Alba que Constant conhece o então letrista Guy Debord (1931-1994) e é ali que visita, na outra margem do Rio Tanaro, um acampamento cigano. Em "Atravessando o Tanaro ou Tânais?", cruzaremos uma ponte, uma ponte que diz respeito simultaneamente àquela sobre um rio que atravessa a cidade de Alba e àquela erguida sobre o rio Tânais, que delimita as fronteiras do mundo conhecido por Heródoto, onde ele estabelece os limites entre o grego e não-grego: voltamos aqui para o coração do ensaio de Hartog, no intuito de examinar uma *partilha* entre o *olhar* de Constant sobre os ciganos – forjado por sua experiência em meados

do século XX – e um *saber* sobre eles, cujas raízes remontam às narrativas de um Heródoto "dos outros". E o que encontramos do outro lado? A resposta é oferecida em *Miragens de uma cidade cigana*, onde examinaremos o projeto não realizado para o acampamento cigano, apresentado em 1957, e sua inscrição em genealogias que colocavam o artista novamente em diálogo com as margens, das quais ele tomou distância desde *Colorismo Espacial*. Embora esta relação não deixe de informar sua experimentação subsequente, ela persiste silenciosamente em segundo plano. Como veremos *No rastro de uma profecia: máquinas para reinventar o mundo*, o foco de Constant em sua breve passagem pela Internacional Situacionista entre 1958 e 1960 esteve em fazer do desenvolvimento tecnológico a ponta de lança do debate situacionista.

Aqui é preciso demarcar uma inflexão com *O caminho para o Urbanismo Unitário*, artigo de Constant publicado em janeiro de 1960, alguns meses antes dele se desligar da Internacional Situacionista. É a partir desse escrito que a automação deixa de aparecer somente como horizonte para a criação e se transforma na condição mesma para a emancipação humana. Com *Urbanismo Unitário*, texto subsequente escrito em dezembro de 1960, meses depois de seu desligamento da IS, o artista estabelece sua própria plataforma de investigação – a partir de então assumidamente utópica –, da qual se lança em várias frentes na tentativa de melhor rastrear os caminhos que levam à Nova Babilônia. Uma delas, em paralelo à investigação artístico-projetual, se estende por toda a primeira metade da década de sessenta: trata-se da escrita de *Esboço para uma cultura*, seu mais longo ensaio dedicado à Nova Babilônia. Além dele, uma profusão de textos que se entrelaçam configurando uma trama na qual cada um deles remete ao outro: a percepção é a de que adentramos em um *jogo de espelhos*. Atravessá-lo exige uma estratégia: proliferar os eixos de análise ou, se quisermos, *genealogias*. A primeira delas podemos nomear de *Je ne travaillez jamais: evocações para uma terra sem servidão*. Ela atravessa os textos do artista no rastro das articulações entre "emancipação do trabalho alienado" e "automação", uma vereda que, vista pelo retrovisor, leva aos confins das formulações de Aristóteles e de Platão. Já no capítulo *Um encontro com Homo ludens do futuro*, a pesquisa genealógica nos leva às fronteiras que Constant estabelece entre "trabalho" e "cultura". É com base nisso que poderemos entender o que são as "massas" e o que vem a ser "Homo ludens" para o artista. É também aqui que entra em cena a crítica de Herbert Marcuse em *Eros e Civilização* e *Homem Unidimensional*

(1964). Embora abordadas separadamente, a "automação" e "Homo ludens" devem ser tomados como faces de uma dialética operada pelo artista, de modo que a abordagem focada em cada uma dessas dimensões visa simplesmente dar inteligibilidade às complexidades que elas mobilizam. No capítulo *Tão perto e tão longe: Nova Babilônia,* estes conceitos alcançam sua inscrição plena na investigação dos desdobramentos do Urbanismo Unitário.

Depois disso, após nos lançarmos às digressões pela obra de Constant, passamos a experimentar, em *De volta ao acampamento* e na sequência, uma curva descendente, a experiência do declínio, o fechamento de possibilidades. Voltamos aqui a 1963, quando Constant toma conhecimento do destino dos ciganos durante a Segunda Guerra, e aos desdobramentos disso para artista. Chegamos enfim ao encontro com *O último artista*, onde Constant, traçando um balanço sobre sua trajetória, fita sua imagem diante do espelho.

O terceiro capítulo, *Fim de Linha,* tem como fronteira a "brecha" aberta em 1968. Entusiasta dos "fins" – o "fim da arte", o "fim do indivíduo", o "fim das vanguardas" –, Constant é agora obrigado a por fim às suas próprias expectativas revolucionárias frente ao que não aconteceu naquele ano: não se colocou *fim à ordem* vigente. Essa seria a conclusão do artista em *Planologia e revolução*, texto escrito no calor do momento, em 1969, e publicado no ano seguinte. Em *Projeto e distopia*, esse escrito é confrontado com outro ensaio do mesmo ano, *Por uma crítica da ideologia arquitetônica*, de Manfredo Tafuri. Entre afinidades e divergências, eles nos permitem esboçar certo panorama de "fim do plano", "fim da arquitetura", "fim do urbanismo". Vinculado a esse debate, *A (in)eficácia" dialética* se volta para outro expoente do círculo de Tafuri, o filósofo Massimo Cacciari, em seu *Sobre a gênese do pensamento negativo* (1969), ensaio onde a ideia de dialética – prisma pelo qual Constant configura toda sua obra – pode também ser vista como um *jogo de espelhos*. Não surpreende que, sensível às limitações identificadas por Tafuri, e talvez àquelas capturadas por Cacciari, o artista declare em *A visão da terra*, uma conferência realizada em Amsterdam em 1971, que "A luta deve preceder a criação". Esse é o mote de *Sem planos,* onde teceremos considerações sobre uma inclinação crítica de Constant para as margens, uma tendência pontuada desde 1966: sua aproximação com uma reflexão que viria a ser batizada de *Teoria da Dependência*. Por fim, o capítulo *Uma capitulação radical*, examinaremos as vicissitudes da obra de Constant com sua inscrição no círculo da "Arquitetura Radical".

Abertas as brechas, feitos os planos, passemos agora às escavações.

Fig. 2: Frankfurt, 1946 | Fonte: www.aufbau-ffm.de |Foto: Jäger

Fronteiras

Em 1946, Lucien Febvre convocava seus leitores dos *Annales* a "fazer história", advertindo-os que, daquele momento em diante, adentravam em um mundo "em estado de instabilidade definitiva", cuja emblemática paisagem era composta por ruínas. Mais do que ruínas, no entanto, "e mais grave ainda: esta prodigiosa aceleração da velocidade que, fazendo colidirem os continentes, abolindo os oceanos, suprimindo os desertos, coloca em contato brusco grupos humanos carregados de eletricidades contrárias" [45]. Sob o título "Face ao Vento", tal testemunho descrevia, imediatamente após o término dos conflitos e em face dos escombros deixados pela guerra, não somente aquilo que seria o terreno por excelência da reconstrução – em que a "máquina do mundo" drummondiana operaria "miudamente se recompondo" pelas "mais soberbas pontes e edifícios (...) que nas oficinas se elabora" [46] –, como também as novas condições nas quais aquele processo poderia se dar. Para além dos

[45] FEBVRE apud HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Tradução: Patrícia C. R. Reuillard e Vera Chacham), p. 21.
[46] ANDRADE, Carlos Drummond. *A máquina do mundo* [1951]. In *Claro Enigma*. São Paulo: Ed. Record, 1995, p. 124.

conhecidos limites que a Europa ergueu em torno de si durante séculos, emergira um "mundo comum" [47] no qual narrativas de um historiador do Velho Mundo como Febvre e de um poeta do Novo Mundo como Drummond não seriam mais tão dissonantes. Um mundo que alimentaria tanto as expectativas de um Mário Pedrosa em 1947 sobre a "criação de um parlamento" que estivesse "acima dos governos nacionais" e fosse capaz de "organizar a resistência em escala mundial" [48], quanto esforços antagônicos para administrá-lo, como aqueles que levaram à construção da sede das Nações Unidas entre 1947-1950, talvez o mais soberbo edifício a denunciar o que estava se "recompondo".

Poderíamos tomar o "momento construtivo" deste processo como o ponto de partida de nossa investigação sobre Constant. Afinal, foi o próprio artista que chamou atenção para a "necessidade de construção" frente às ruínas, em uma breve passagem de sua última entrevista concedida em 2003, na qual comenta o impacto que os escombros de Frankfurt tiveram no seu despertar para a arquitetura no início dos anos cinquenta: "Se você caminhar por uma cidade que está em ruínas, a primeira coisa que você pensa é em construir"[49]. Não sem razão seríamos levados a reconhecer um "ímpeto desesperado (mesmo que insuficiente) de apagar as marcas da guerra" [50]. Afinal, por aquela época, o próprio pintor demonstrava em seus textos que as questões colocadas pela Segunda Guerra já estariam superadas, ainda que diante dos olhos persistisse uma "montanha de escombros" seis anos depois do término dos conflitos. Uma explicação para essa postura estaria na "dificuldade de aceitação e processamento da destruição que se manifesta em várias esferas nos traumas inenarráveis de uma guerra": "os campos de concentração, a bomba atômica e o bombardeio aéreo em escala massiva". A aproximação de Constant à arquitetura seria, nestes termos, fruto de "amnésias parciais ou totais" [51], que afastaram o "reflexo invertido da cidade contemporânea" e a "ruína

---

[47] TASSIN apud HARTOG, p. 22.

[48] PEDROSA, Mário. *O mundo perdeu seus mitos*. Diário Carioca, 9 de novembro de 1947. Republicado em Encontros: Mário Pedrosa/ Organização César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2013, p. 24.

[49] NIEUWENHUYS, Constant. Entrevista concedia em seu estúdio em Amsterdam à Linda Boersma no verão de 2003. Disponível em: https://bombmagazine.org/articles/constant/.

[50] MIYADA, Paulo. *Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu. São Paulo: FAUUSP, 2013. Disponível em:* http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-05072013-114121/pt-br.php.

[51] Sobre o assunto, Miyada elenca autores como Hannah Arendt, Rosalind Deutsch, Claude Lefort, Jean-Luc Godard, Samuel Beckett e Krzystof Wodiczko. (MIYADA, p. 38).

da cidade moderna" da "imagem que seu pensamento utópico poderia projetar a partir daí" (embora a adesão do artista à "promessa do controle tecnológico da totalidade das condições ambientais das cidades" não o dissociasse de processos que produziram o "trauma da cidade em ruínas") [52].

Contudo, dando um paço atrás, podemos increver a trajetória de Constant em um quadro cujas fronteiras foram "abolidas" ou deslocadas. Antes de ser uma possibilidade de construção, a destruição deixada pela Segunda Guerra revelava a emergência de uma paisagem brutalmente alargada. Se a terra arrasada abriu espaço – um *terrain vague* continental – permitindo que novas ideias fossem levadas à prática, essa possibilidade surgia em meio a um deslocamento dos referenciais, não mais restringindo-se aos valores anteriormente cultivados, mas incorporando agora toda sorte de experiências que iam muito além daquele etos em ruínas. A mais notável virtude de Constant estaria justamente na capacidade de transitar por essas dimensões do pós-guerra: a necessidade de reconstrução e as (im)possibilidades apresentadas pelas fronteiras abertas por essa nova conjuntura.

O ocidente e seu outro

O que os primeiros trabalhos de Constant nos mostam, realizando aqui um desvio ao "jogo de espelhos" [53] ou a à dialética entre a "rebelião da tecnologia" e o seu poder destruidor sobre a qual nos alertou Walter Benjamin[54], consiste em uma *recusa da construção*. Ainda que o artista não estivesse distante dos circuitos arquitetônicos – ao menos desde 1947 Constant esteve em contato com o arquiteto Aldo Van Eyck, então membro dos CIAMs, e com os arquitetos do Grupo Oito (Den Acht) do qual ele se aproximou –, nem tampouco das ruínas – basta lembrarmos dos bombardeios que destruíram o centro de Rotterdam em 1940 –, fato é que ele se manteria, ao menos inicialmente, afastado de qualquer exercício construtivo. Isso fica claro quando consideramos as críticas lançadas em seu *Manifesto* de 1948: "a arte moderna, sofrendo de uma tendência permanente ao construtivo, uma obsessão pela objetividade (provocada pela doença que destruiu nossa cultura especulativa idealizadora),

---

[52] Idem, p. 39. Miyada também lança mão do "espelho", recorrendo tanto ao modo como Foucault o mobiliza em *Outros espaços* (1967), quanto à maneira que Lacan o emprega em seu "estágio do espelho" (1966).
[53] Idem, p. 39.
[54] BENJAMIN apud COHEN, Jean-Louis. *The future of Architecture since 1900*. New York: Phaidon, 2012, p. 289.

permanece isolada e impotente em uma sociedade que parece inclinada à sua própria destruição”[55]. Constant não estava sozinho. Um ano antes, os pensadores Theordor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) haviam lançado em Amsterdam, onde o artista voltou a residir desde 1946[56], *Dialética do Esclarecimento*. No livro, “concluído ainda durante a guerra” e “que só pouco a pouco se difundiu”, os autores da “Escola de Frankfurt” propunham “descobrir porque a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”. A conclusão era de que a destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial não foi senão a feição mais bem acabada do destino inerente à “atividade científica moderna”, também chamada de “esclarecimento”:

> “*Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa* petitio principii – *de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter conhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contem o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte”* [57].

Fig. 3:
Frankfurt
Constant
1951
52.5cm x 57.5cm
Guache e nanquim sobre papel
Coleção Ellen en Jan Nieuwenhuizen-Segaar
Foto: Tom Haartsen

[55] NIEUWENHUYS, Aton Constant. *Manifesto.* Publicado em holandês na primeira edição da revista Reflex em Setembro-Outubro de 1948. Republicado em francês em *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris, Allia, 1985, pp. 20-34. Online em inglês: https://stichtingconstant.nl/system/files/1948_manifesto.pdf.
[56] Consultar biografia em: https://stichtingconstant.nl/biography-of-constant-nieuwenhuys.
[57] ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985. (Trad: Guido Antonio de Almeida), p. 13.

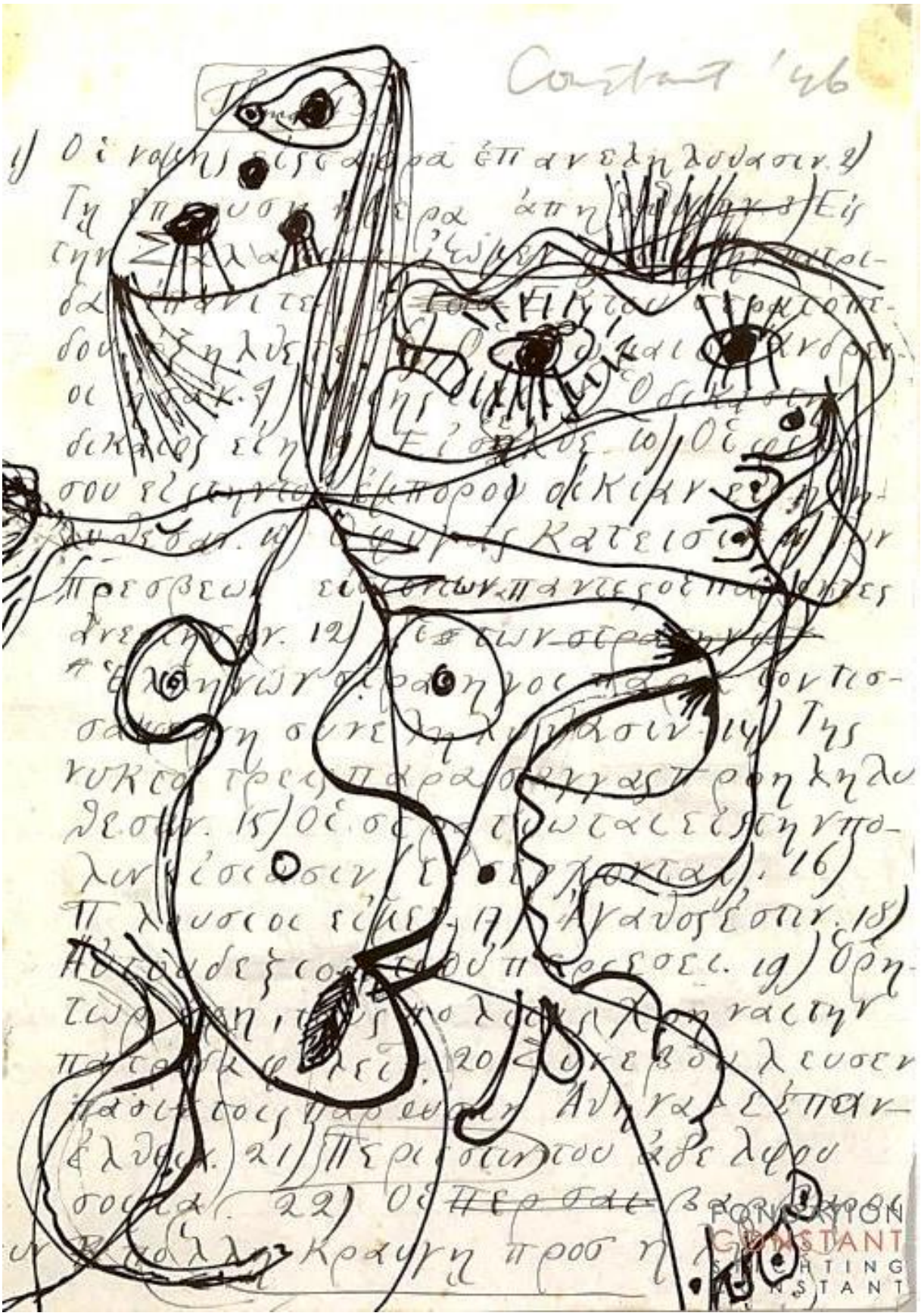


Fig. 4: ***Acoplamento*** [Accouplement] | 1946 | Naquin sobre papel 21.5cm x 15.5cm | Coleção Fondation Constant

Porém, um pouco antes que a obra chave dos pensadores de Frankfurt viesse a público em 1947 e muito antes que o artista vivenciasse os escombros daquela cidade em 1951, a experiência de Constant como pintor recém-egresso da clandestinidade durante a ocupação nazista da Holanda já o informava da envergadura do que estava em jogo no pós-guerra. Ao menos é o que podemos reconhecer em uma de suas experimentações de 1946, intitulada *Acoplamento*, em que, sobre um texto escrito em grego, provavelmente de Mati van Domselaer (com quem Constant havia se casado e que à época estudava línguas antigas), o artista imprime um desenho livre à nanquim inspirado em Miró, cujas pinturas vira na galeria Pierre Loeb, em Paris, ocasião na qual encontra o pintor dinamarquês Asger Jorn. Por um lado, *Acoplamento* viria dar vazão aos impulsos criativos partilhados com este último; por outro, implicaria em um deslocamento em relação a estr mesmo imperativo artístico. Se o surrealismo, como argumenta Giulio Carlo Argan ao examinar a obra do expoente surrealista, "reconhece que a arte já não tem uma circulação e função social: a menos que sua função social consista mesmo em libertar o indivíduo e a sociedade da repressão da razão, para devolvê-los à autenticidade dos instintos, à capacidade de viver em comunhão mítico-mágica com o mundo" [58], o *Aclopamento* de Constant, ao sobrepor esse gesto àquele suporte escrito em uma língua consagrada às origens da cultura ocidental, oferece à especulação surrealista uma dimensão "arqueológica" tão profunda quanto aquela das narrativas homéricas na qual Adorno e Horkheimer lançariam as raízes da *Dialética do Esclarecimento*.

Em 1948, essa "arqueologia" é retomada em *Teatro grego* e no primeiro manifesto do artista:

> *"A dissolução da cultura clássica ocidental é um fenômeno que só pode ser entendido em contraste com o pano de fundo de uma evolução social que pode culminar no colapso total dos princípios de uma sociedade de dois milênios de idade e na sua substituição por um sistema cujas leis estão baseadas nas demandas imediatas da vitalidade humana"* [59].

[58] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 458-459.
[59] NIEUWENHUYS, 1948.

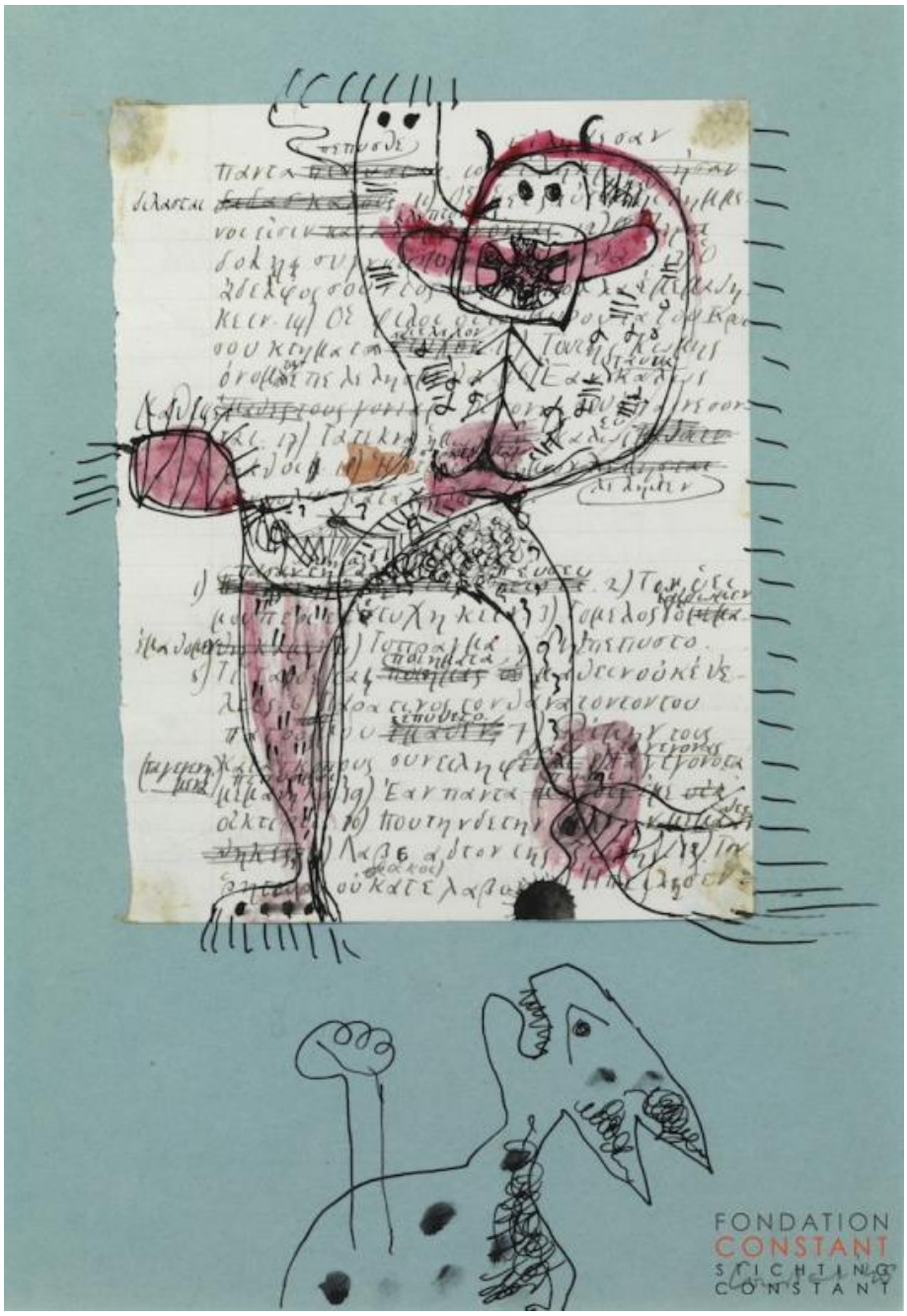


Fig. 5:
Teatro Grego
[Grieks theater]
1948
33.5cm x 23.0cm
ink, paper, watercolor
Collection Fondation Constant

Tanto nos exercícios de 1946 e de 1948, quanto em seus desdobramentos no *Manifesto*, as críticas de Constant lançadas contra a "cultura clássica ocidental" poderiam ser traduzidas pelo pensamento frankfurtiano da seguinte forma: a "ânsia de salvar o passado como algo vivo em vez de utilizá-lo como material para o progresso só se acalmava na arte, à qual pertence a própria História como descrição da vida passada"[60]. Podemos sugerir também, tal como os autores de *Dialética do Esclarecimento*, que o artista concorda que "enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social". Parece igualmente profícuo reconhecer afinidades em relação ao "canto das Sereias" que seduz Ulisses e ameaça a "ordem patriarcal" na narrativa homérica revisitada pelos frankfurtianos, para os quais o "canto das sereias", a voz desse "outro" desconhecido, "ainda não foi reduzido à impotência da arte":

> *"Ninguém que ouve sua canção pode escapar a ela. A humanidade teve de se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo"* [61].

Ulisses, segundo os autores de *Dialética*, sabe disso. Para preservar seus companheiros em sua odisseia, "ele tapa com cera seus ouvidos e obriga-os a remar com todas as forças e músculos", como faz a civilização, mantendo os trabalhadores "alertas e concentrados", a olharem "para a frente" e esquecerem "o que foi posto de lado": "é assim que se tornam práticos". Já Ulisses, este "senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele", não recorre à cera. Ao contrário, "ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro", e "quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar", tal como, muito depois, "os burgueses", que são sempre tentados por esse canto, essa promessa de felicidade, e pelo qual não podem sucumbir. Ulisses apenas consegue "acenar com a cabeça para que o desatem". É "tarde demais", argumentam Adorno e Horkheimer: "os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos". Se estes "reproduzem a vida do opressor", este "não consegue

[60] ADORNO; HORKHEIMER, p. 38.
[61] Idem, p. 39.

mais escapar a seu papel social". Ulisses, com os mesmos "laços" que se "atou à práxis" se mantem distante das Sereias: a sedução se transforma em "objeto de contemplação", em "arte":

> *"Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopeia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza"* [62].

À sua maneira, Constant, na condição do artista – aquele que não tapa os ouvidos ao "canto da sereia" nem evita lançar-se ao mar –, também denuncia o "Ulisses atado ao mastro" de seu tempo:

> *"A influência que as classes dominantes exerciam sobre a consciência criativa na história reduziu a arte a uma posição cada vez mais dependente, até que finalmente a verdadeira função psíquica dessa arte fosse alcançável apenas por alguns espíritos de gênio que, em sua frustração e após uma longa luta, são capazes de sair das convenções formais e redescobrir os princípios básicos de toda a atividade criativa. [...] Juntamente com a sociedade de classes da qual emergiu, essa cultura do indivíduo também enfrenta a destruição, pois as instituições da primeira, mantidas vivas artificialmente, não oferecem mais oportunidades para a imaginação criativa e apenas impedem a livre expressão da vitalidade humana"*[63].

Voltada primeiramente para celebrar "imperadores" e "papas", depois para "glorificar ideais burgueses", a "arte ocidental" se transformara em "ficção com o desaparecimento de sua base econômica". Eis o "fim da arte", o fim do "ciclo de ações revolucionárias que chamamos de evolução da arte", esta que "entrou agora em sua última fase: o afrouxamento das convenções estilísticas" [64]. Segundo o artista, isso já estaria em curso desde o

---

[62] Idem, p. 40.
[63] NIEUWENHUYS, 1948.
[64] NIEUWENHUYS, 1948.

impressionismo, passando pelo cubismo, bem como, mais tarde, pelo construtivismo e pelo neoplasticismo, expondo o esgotamento da arte como uma “força do idealismo estético em um plano superior à vida”. O "gênio", nesse quadro, “nada mais é do que o poder do indivíduo de libertar-se da estética dominante e colocar-se acima dela”. Com o desparecimento dessa figura “excepcional”, o “’gênio’ se transformará em uma propriedade pública” e “qualquer um estará apto a expressar a si mesmo, uma vez que o gênio popular, uma fonte na qual qualquer um pode se banhar, substitui a performance individual”. A pintura também deixa de ser “uma composição de cores” para se transformar em “um animal, uma noite, um grito, um ser humano, ou todas essas coisas juntas” [65].

Assim, ao contrário da luta travada por Ulisses, Constant deixa-se levar pelos encantos das “Sereias” aos confins da infância, onde “o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem”, ainda não estaria formado, e ao “mundo pré-histórico”, antes que “a fruição artística” e “o trabalho manual” tivessem se separado[66]. É na criança, que ainda não está “socialmente integrada”, que o artista encontra indistinções entre o belo e o grotesco, sendo este último uma “queixa permanente contra a artificial sociedade de classes e sua estética da virtuosidade”. Se a “criança não conhece outra lei senão sua sensação espontânea de vida e não sente necessidade de expressar qualquer outra coisa”, o mesmo poderia se dito, segundo Constant, das chamadas “culturas primitivas”, e seria por isso que “elas são tão atraentes para os seres humanos de hoje, forçados a viver em uma atmosfera mórbida de irrealidade, mentiras e infertilidade” [67]. O risco nessa escuta da “infância” e das “culturas primitivas” não parece distante daquele em relação ao qual o personagem da epopeia grega tenta se afastar: o de “perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida” [68].

Ainda que um encontro entre Constant e os pensadares da Escola de Frankfurt possa nem ter ocorrido e que o artista nem mesmo tenha conhecido *Dialética* à época de sua publicação, são inegáveis as afinidades que aproximam estas produções. Tais considerações não devem servir para substituirmos a noção de “influência” pela ideia de “um espírito do tempo”. Se a própria cronologia dos acontecimentos fragiliza a hipótese de que Constant

[65] NIEUWENHUYS, 1948.
[66] ADORNO; HORKHEIMER, p. 39.
[67] NIEUWENHUYS, 1948.
[68] ADORNO; HORKHEIMER, p. 39.

tenha sido influenciado pela Escola de Frankfurt, isso não significa que nos resta explicar tais coincidências como sintomas de um "zeitgeist". Afastemo-nos destes dois argumentos considerando que o artista e estes filósofos partilham, na clandestinidade ou no exílio, um *trauma comum*[69].

É justamente como uma resposta a este *trauma* que podemos compreender o apelo de Constant à psicanálise de Carl Gustav Jung (1875-1960) e o impulso surrealista. Por meio de sondagens que nos arrastam inevitavelmente para uma vertiginosa fronteira entre o Eu e o *outro*, o pintor holandês envereda pelo terreno polêmico que o psicanalista suíço passou a configurar a partir de sua viagem ao norte da África em 1920, onde procurava "encontrar um posto de observação psíquica fora da esfera do europeu" e "encontrar aquela parte" de sua "personalidade que se tornara invisível sob a influência e pressão de ser europeu", seguida pelo seu encontro com os *Pueblo*, no Novo México (EUA), em 1924, e pela sua expedição à África Oriental em 1925[70]. Com relação aos surrealistas, que apesar de prescreverem a viagem como "abertura para o mundo", "viajavam pouco" [71], as investigações de Constant partilham, para além de ansiedades que se confundem com a busca jungiana por um "*modus vivendi* comum" (ou *Inconsciente coletivo*), um impulso deflagrado pelos *objet sauvage* e pela capacidade destes em "destravar o inconsciente, libertando a criatividade artística de obstruções provindas de 'escrúpulos emocionais' ou da "razão pura" [72].

Debrucemo-nos um pouco mais sobre esse *interesse pelas culturas ditas "primitivas"*, disposição fundamental herdada por Constant na configuração das fronteiras de seu pensamento artístico e arquitetônico. Particularmente no caso dos surrealistas, a antropóloga e historiadora da arte Els Lagrou expõe no artigo *A arte do outro no surrealismo e hoje* (2008) "certas questões políticas que os surrealistas já se colocavam no entre-guerras dos anos 1920" e que "continuam sem solução". Trata-se da relação contraditória dos surrealistas com a arte de povos não-europeus com os quais a Europa e seus artistas tomaram contato ao longo do processo de expansão colonial. Por um lado, os surrealistas eram "enfaticamente

---

[69] Para uma aproximação entre Constant e a Escola de Frankfurt ver: HEINEN, Hilde. *Architecture and modernity: a critique*. Massachusetts Institute of Technology, 1999.
[70] JUNG, Carl. G. *Mémorias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963. p. 286.
[71] LOGROU, Els. *A arte do outro no surrealismo e hoje*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100009.
[72] Idem, p. 226.

anticolonialistas", ao ponto de terem "se solidarizado antes com o oprimido pelo colonialismo do que com o oprimido que morava perto, o proletariado"; por outro, eram "colecionadores entusiasmados da arte do ultramar", ou seja, adeptos de uma postura colonialista que coleciona "troféus de guerra". O caso do então surrealista Michel Leiris, que posteriormente tornou-se etnólogo, é exemplar: em 1925 ele seria "quase linchado porque provocava, junto com seus comparsas, os patriotistas numa confraternização em torno de um poeta simbolista". A razão da intriga era clara: "os surrealistas se mostravam simpáticos à revolta anticolonialista dos berberes no Marrocos". Contudo, o mesmo Leiris justificaria em nome da Arte uma apropriação não-consentida de um ídolo, "uma arte que poderia, inclusive, assumir uma função política, ao falar em favor dos povos que a produziram"[73].

Justificativas à parte, o interesse dos surrealistas pela "arte do outro" residia antes em uma "revolução de *mentalidade*" do que uma "revolução armada"; e "eram tão interessados em transformar a si mesmos quanto estavam em transformar o mundo". Por isso, pode-se ver o surrealismo como uma "expressão de mentalidade e objetivos bem específicos, tipicamente parisienses, de jovens intelectuais, principalmente escritores, que passaram pela experiência da Primeira Guerra Mundial", quando "sentiram na carne o poder do absurdo da guerra e a perda de moral de um discurso dominante de uma Europa vitoriosa e superior". Mas também é possível compreender esse movimento como propõe Breton, "o mais purista dos surrealistas" – para quem, segundo Clifford, "o surrealismo não é uma doutrina, é uma ação" – uma compreensão que permitiria vê-lo "atuante até hoje" como "crítica surrealista da sociedade" [74].

Seja qual for o sentido que o surrealismo possa assumir, cabe ainda examinar de que maneiras os surrealistas consideravam "arte dos outros": uma delas se basearia em Breton, que "iguala a função dos objetos à dos sonhos e à do encontro fortuito: o inesperado pode destravar o inconsciente, libertando a criatividade artística de obstruções provindas de "escrúpulos emocionais" ou da razão pura"; a outra, que tomaria como referência Reinhold Hohl, "remete à clássica tese da influência formal da arte de outros povos na procura de soluções pelos artistas modernistas de problemas de forma". Enquanto para o primeiro "o

[73] Idem. p. 222.
[74] CLIFFORD apud LOGROU, p. 222. Ver também: CLIFFORD, James. *O surrealismo etnográfico*. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 132-178., p. 63.

objet sauvage pertence ao mundo que está lá como 'uma grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do inconsciente', para o segundo "o mundo de objetos criados por outras culturas pode ser usado como catálogo de formas a inspirar o artista" [75].

Tais disposições artísticas, que se limitavam a uma mesma *partilha de imagens* destituídas de seu próprio "*discurso estético*, de acordo com os valores das culturas produtoras das peças", seriam marcadas pelo que Hal Foster aponta como "fantasia primitivista", a fantasia "de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado"[76]. Esse traço também foi observado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra*, onde o autor recupera uma declaração de André Breton dos anos 20 que diz respeito à ligação do surrealismo com "as pessoas de cor" e as afinidades entre o pensamento dito primitivo e o pensamento surrealista que "visam suprimir a hegemonia do consciente". Estaria dado o "modelo negro", que abriria caminho para "um novo tipo de escrita" (e uma "revolução no olhar", completaríamos com Logrou) – "obtendo-se a plenitude da linguagem a partir da plasticidade do idioma" [77].

Essa compreensão, segundo Mbembe, teria aproximado os surrealistas a militantes libertários e trotskistas no pós-guerra, por meio dos quais eles poderiam "reatar ligações com militantes anticoloniais", uma vez que raramente saiam dos limites da Europa (Constant, por exemplo, só rompeu as fronteiras do Velho Mundo para ir ao Soho, em Nova York, em 1999[78]). A ligação indireta com aqueles que estavam implicados no conflito parece sintomática de uma ambiguidade dessa "crítica estética, amálgama de anarquismo e de vanguarda". Ela refletia, nesse distanciamento, "considerações em voga na época acerca da 'alma africana' e da suposta essência do 'homem negro'". Herdeira direta da "etimologia ocidental" e das "filosofias da história", a crítica surrealista da sociedade, ao menos em sua origem, estaria assentada na "ideia segundo a qual existiriam dois tipos de sociedades humanas – as sociedades primitivas, regidas pela 'mentalidade selvagem'; e as sociedades civilizadas,

---

[75] LOGROU, p. 222.
[76] FOSTER apud LOGROU, p. 227. Ver também: FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 175.
[77] MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2017. (Tradução do original *Critique de la raison nègre de Marta Lança*), p. 80.
[78] NIEUWENHUYS, (Entrevista, 2003)

governadas pela razão e dotadas, entre outras coisas, do poder conferido pela escrita" [79]. Seriam sob essas condições que poderíamos inscrever uma observação de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (1952).

> *"Para os brancos, de certo modo, os negros asseguram a confiança na humanidade. Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos"* [80].

A observação de Fanon poderia descrever tanto uma postura surrealista, quanto de uma geração do pós-guerra que reconheceu nos povos do ultramar – África, Oceania e América Latina – uma fonte para a "renovação do olhar". Considerando que "do surrealismo teria nascido o relativismo cultural" [81], então podemos ter uma ideia do terreno vacilante no qual se assenta a crítica radical das vanguardas europeias herdeiras daquele movimento, como mais tarde demonstraria a Internacional Situacionista, que apoiava a guerra de independência da Argélia, mas via com certo "desdém" um protagonismo revolucionário do terceiro mundismo[82].

Constant, de forma semelhante, lança críticas ao "intelectualismo" de Breton, enquanto, por outro lado, preserva as contradições do mesmo ao lançar as bases do que chamou de *"arte viva"*:

> *"Uma arte viva não faz distinção entre bela e feia porque não estabelece normas estéticas. O feio que na arte dos séculos passados veio suplementar o belo é uma queixa permanente contra a sociedade de classes antinatural e sua estética de virtuosismo; é uma demonstração da influência retardadora e limitadora deste na estética da vontade natural de criar. Se observamos formas de expressão que incluem todas as etapas da vida humana (por exemplo, a de uma criança, que ainda precisa ser socialmente integrada), então não encontraremos mais essa distinção. A criança não conhece outra lei senão sua sensação espontânea de vida e não sente necessidade de expressar qualquer outra coisa. O mesmo acontece com as culturas*

---

[79] MBEMBE, p. 81.
[80] FANON, Frantz. *Pele negra, máscara brancas* [1952]. Salvador: UFBA, 2008. (Renato da Silveira) p. 118.
[81] LOGROU, p. 222.
[82] JAPPE, Anselm. *Guy Debord.* São Paulo: Vozes, 1999. p. 128.

primitivas, e é por isso que elas são tão atraentes para os seres humanos de hoje, forçados a viver em uma atmosfera mórbida de irrealidade, mentiras e infertilidade" [83].

A proximidade sugerida entre o primeiro estágio da vida e o primeiro estágio da humanidade – além da iminente oposição entre "seres humanos" e seres "primitivos" –, não deixa de reiterar a ideia evolucionista que distancia as culturas não-europeias do que seria um regime histórico contemporâneo. Assim, o elogio aos povos primitivos recai em uma concepção eurocentrada do mundo ao defini-los contraditoriamente como *guardiões da humanidade*, mas não como protagonistas desta. Persiste nesta operação a dicotomia que atribui a razão à Europa e a "mentalidade selvagem" aos demais povos, aqueles "sem história" [84] e que, portanto, não poderiam protagonizá-la. Além disso, dado o distanciamento de Constant em relação às culturas nas quais emergem estas imagens ditas "primitivas", sua abordagem na segunda metade dos anos 1940 se aproxima àquela de Breton dos anos 1930, que toma o conjunto dessas referências, como já vimos, enquanto "uma grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do inconsciente". As limitações implicadas nessa "falta de contato orgânico básico, deixando uma impressão de desenraizamento", foram enfim reconhecidas pelo surrealista em 1955. Uma primeira "experiência de campo", onde Constant toma contato com aqueles que o inspiram, foi finalmente realizada no ano seguinte, em 1956. Mas até lá, a trajetória do artista ainda encontrará muitas outras fronteiras.

---

[83] NIEUWENHUYS, 1948.

[84] Quando o antropólogo Eric Wolf publicou *A Europa e os povos sem história* no início dos anos 1980, ele se remetia ironicamente à Marx e Engels, que empregavam a frase "povos sem história" para assinalar sua falta de simpatia com alguns movimentos separatistas nacionais na Europa oriental. Ver em: WOLF, Eric. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: EDUSP, 2005 (Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura).

Profanações: entre a crítica social e o jogo

Um segundo exame daqueles desenhos de 1946 e 1948 lançados sobre o texto grego permite reconhecer mais uma fronteira da obra de Constant. Para além dos embates entre o *eu* europeu e o *outro*, cuja sondagem nos trouxe aqui, o que se ergue consiste em uma batalha entre o *sagrado* e o *profano*. Constant, ao ouvir o "canto das Sereias", não se lança apenas nesse outro desconhecido: ele também realiza uma *profanação.* Em latim, segundo argumenta o filósofo Giorgio Agamben com base em passagens do jurista romano Trebácio, o termo *profano* "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" [85]. Neste caso, o "uso não aparece como natural", pois "só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação", ou seja, de um *rito* que permite passar do sagrado ao profano. Um deles "ocorre através do contato (*contagione*)": basta que os participantes de certo rito toquem as carnes sagradas ali expostas para que elas se tornem profanas e possam ser "simplesmente comidas". Outro modo de profanar é pelo "uso totalmente incongruente ao sagrado": eis aqui o *jogo*. Este "não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa sua inversão". Agamben acrescenta, com base em Émile Benveniste:

> *"A potência do ato sagrado [...] reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como* ludus*, ou o jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como* jocus *ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito"* [86].

Como rito que busca *devolver aos homens aquilo que pertence a eles* – no caso a "vitalidade humana" [87] –, a sobreposição do desenho de Constant ao texto em grego consiste em uma operação lúdica, na medida em que "libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado" por meio desse "órgão da profanação" chamado jogo. Isso não significa, contudo, que esta "esfera" do sagrado seja "abolida simplesmente": "o uso a que o sagrado é devolvido", salienta Agamben, "é um uso especial, que não coincide com o consumo

---

[85] AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (Tradução: Selvino J. Assmann). p. 65.
[86] Idem, p. 67.
[87] NIEUWENHUYS, 1948.

utilitarista" [88]. De maneira semelhante, Constant subtrai do texto destinado inicialmente à aprendizagem de uma língua antiga sua função original para fazer aparecer ali outro uso, uma função que também não é utilitária, mas lúdica.

Seja por meio do contato ou do jogo, a *profanação* emerge como um gesto contra aquilo que Walter Benjamin chamou de *capitalismo como religião*. Para o pensador alemão, diz Agamben, "o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso" na medida em que "se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo". Assim ele nos alcança como "religião da modernidade" assumindo três características básicas: "é uma religião cultural" onde "tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto"; é um "culto permanente" onde "não é possível distinguir dias de festa e dias de trabalho"; tal "culto capitalista" não está voltado para a "redenção" ou para a "expiação de uma culpa", mas para a "própria culpa". O que emerge então não é a "esperança", mas o "desespero"; não é a "transformação do mundo", mas a "destruição do mesmo". E ali onde "o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano" restaria agora um "único, multiforme e incessante processo de separação". Contra essa condição supostamente "improfanável" observada por Agamben, na qual podemos ver perpetuadas as "classes dominantes", a "sociedade de classes", a "cultura do indivíduo" e da "destruição" [89] apontadas por Constant, a *profanação* se aproxima da crítica ao *fetiche da mercadoria*: ambas apontam uma *separação*, mas enquanto a última consiste em uma denúncia, a primeira é a própria busca pela superação do separado, não como uma restauração de "algo parecido com o uso natural" ou "não contaminado", mas como uma abertura a um "novo uso possível"[90].

Desse modo, a profanação nos leva a transitar entre a operação lúdica e a crítica social. Em Constant isso acontece como uma tentativa de "conciliar" "dois pontos de vista": o de Johan Huizinga com os de Karl Marx/ Friedrich Engels, mais precisamente, uma aproximação entre *Homo Ludens*, livro escrito pelo historiador holandês e lançado em alemão na Suíça às vésperas da Segunda Guerra Mundial, em 1938[91], e *Ideologia Alemã*, obra escrita em 1848 e

---

[88] AGAMBEN, 2007,p. 67.
[89] NIEUWENHUYS, 1948.
[90] AGAMBEM, 2007.
[91] HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. Basel: Akademische Verlagsanstalt Pantheon, 1938.

publicada em 1932 com a qual Constant tomou contato ainda nos anos de clandestinidade sob a ocupação nazista da Holanda:

> *"Não é difícil, devo pensar, fazer uma ligação entre Huizinga e Marx. [...] Marx [...] escreveu Die deutsche Ideologie, e essa é uma obra filosófica, que permaneceu oculta e perdida até 1936. Mas depois de 1936 foi redescoberta e se tornou muito influente. Huizinga, em seu Homo Ludens, falava de um estado de espírito, não de um novo tipo de humanidade; do ser humano, mas em certo sentido um estado de espírito, de certas condições temporárias de seres humanos. Por exemplo, quando você está em um carnaval, uma festa, uma festa de casamento. Temporariamente você se torna o homo ludens, mas no dia seguinte você pode ser o homo faber de novo. Ele tem que ganhar seu salário. Marx, por exemplo, na Ideologia Alemã, ele expressa isso explicitamente. Ele diz que a criatividade é um estado de espírito. Um homem nem sempre pode ser um pintor. Ele é apenas um pintor quando pinta. [...] Sempre tentei conciliar esses dois pontos de vista, aquelas visões de Marx em sua Ideologia Alemã e Huizinga em seu Homo Ludens"*[92].

Antes de Constant, o historiador holandês Jan Romein (1893-1962) já havia tentado transitar entre estes dois "mundos", uma heterodoxia – espécie de "profanação" – que acarretou tanto sua expulsão do Partido Comunista Holandês em 1927 como também a recusa de seu visto de entrada nos Estados Unidos em 1949 para a realização de uma palestra. A despeito desses impedimentos, a postura intelectual de Romein pôde, em *The Watershed of Two Eras: Europe in 1900*[93], introduzir na discussão sobre o imperialismo – "entre as mais interessantes da obra" segundo Allen R. Douglas – "a perspectiva dos povos subjugados", ainda que "sutil mas insistentemente invocada", bem como caracterizar "a história da tecnologia em seu período, por exemplo, como refletindo as possibilidades dialéticas do bem

[92] NIEUWENHUYS, Constant. Entrevista concedia a Benjamin Buchloh em 30 de outubro de 1999, em Nova York. Ver em: *The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, editado por Catherine de Zegher and Mark Wigley, The Drawing Center - NY, The MIT Press, 2001.

[93] Obra póstuma, publicada em 1978.

e do mal de qualquer nova invenção", ou identificar no pós-guerra o fim da *Era Europeia* (1954)[94] e o início do século asiático[95].

Com alguns anos de antecedência em relação à este último livro, o diagnóstico de Constant acerca da "dissolução da cultura clássica ocidental", de seu "total colapso", também seria configurado com base em semelhante heterodoxia, o que sugere que o trânsito entre Huizinga e Marx não está dissociado da apreensão do "declínio da Europa", processo que outro historiador holandês, Henk Wesseling (1937-2018), descreve em seu artigo com o sugestivo título *Histórias do Ultramar* da seguinte maneira:

> *"a situação modificou-se radicalmente após 1945, em parte por razões externas, em parte por razões internas. As razões externas eram óbvias: a descolonização, o declínio da Europa, a emergência de novos superpoderes. Tudo isso levou a um repensar do papel da Europa na história mundial e a um questionamento da abordagem eurocêntrica. O declínio da Europa tornou-se um tema de estudo tão importante quanto sua ascensão"* [96].

Desse modo, a tentativa de "conciliar" Huizinga e Marx parece ser mais do que um esforço em traçar vínculos entre a *exceção* (o jogo) e a *regra* (o trabalho), como Constant faz supor. O deslocamento para essa fronteira também reflete as ansiedades colocadas por um momento "carregado de eletricidades contrárias" onde a exceção – que era o *outro* – passa a desafiar a regra. O "colapso dos princípios de uma sociedade de dois milênios de idade" abre assim aquilo que Hannah Arendt chamou de *brecha*, esse "estranho entremeio no tempo histórico, onde se toma consciência de um intervalo no tempo inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda" [97]. Huizinga, comenta-o Jacques Le Goff, compara períodos desse tipo ao "outono", "estação em que todas as fecundidades e todas as contradições da natureza parecem se exacerbar", um tempo histórico no qual "os

---

[94] ROMEIN, Jan. *Aera Van Europa: De Europese Geschiedenis Als Afwijking Van Het Algemeen Menselijk Patroon*. Leiden: E.J. Brill, 1954.
[95] DOUGLAS, Allen R. *Marx and Huizinga: Jan Romein As Historian*. Virgínia: Winter 1980. December 12, 2003. Disponível em: https://www.vqronline.org/marx-and-huizinga-jan-romein-historian.
[96] WESSELING, Henk. *Histórias de Além-mar*. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.* (Trad. Magda Lopes), p. 102.
[97] ARENDT apud HARTOG, 2013, p. 22.

contrastes aparecem com um brilho extraordinário"; é quando "se pode entender melhor o que é uma civilização; é quando surgem à plena luz as tensões nela existentes" [98].

Seja como "brecha" ou como "outono da história", o pós-guerra informa tanto as condições de possibilidades quanto os entraves à "conciliação" entre Huizinga e Marx na obra de Constant. Se, por um lado, aquele momento de abertura é apreendido como uma circunstância apropriada para a deflagração de uma revolução, uma "evolução social" que coloca na ordem do dia as teses do pensador alemão e os procedimentos lúdicos do historiador holandês como um "sistema cujas leis estão baseadas nas demandas imediatas da vitalidade humana", por outro, essas mesmas teorias se veem confrontadas com um processo histórico que desloca as fronteiras alcançadas por cada uma delas. Ao mesmo tempo em que o "declínio da Europa" e a descolonização – duas faces de uma mesma "modernidade-mundo" [99] –, possibilitam por em prática as lições tomadas de Marx e Huizinga, são estas mesmas inflexões históricas que desafiam e tencionam o alcance destes referenciais.

A agenda internacionalista das vanguardas europeias do pós-guerra nasce no seio dessa problemática ao assumir a tarefa de fazer da arte uma plataforma para um movimento revolucionário global. Constant adere a esse projeto já em 1946, quando encontra Asger Jorn em Paris. Na ocasião, os dois artistas não só partilhavam uma "reverência por Marx e um desprezo por Mondrian" [100], como também consideravam que a "mudança social era um esforço global" [101]. Uma articulação internacional da revolução já era uma prerrogativa no *Manifesto Comunista*, ainda que abandonada pelo Partido Comunista no entre-guerras; a diferença é que agora ela não seria encabeçada pelas massas trabalhadoras, mas pelos artistas. As ideias de Marx entravam em cena, mas postas a serviço de uma revolução planetária a ser deflagrada pela arte, pelas "superestruturas", recorrendo aqui ao vocabulário marxiano. Nesse sentido, as contribuições de Huizinga não seriam menos valiosas: o jogo, uma vez encontrado em qualquer cultura, seja entre humanos ou entre animais, seja antes na

---

[98] Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra. In: HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Trad: Francis Pretra Janssen), p. 589.
[99] ORTIZ, Renato. Universalismo e diversidade. São Paulo: Boitempo, 2015.
[100] HYMAN, Chloe. *Cobra: A Psychological, Political, and Artistic Response to the Second World War*. Boston: Tufts University, 2017, p. 50
[101] Idem, p. 94.

escrita ou na infância, poderia cumprir um papel articulador em um movimento revolucionário global.

Uma primeira tentativa nesse sentido foi a fundação do grupo Cobra, em novembro de 1948, uma articulação entre o Grupo Experimental Holandês (Constant, Appel e Corneille), o Grupo Host do dinamarquês Jorn e o Grupo Surrealista belga de Dotremont e Noiret, e artistas como o sul-africano Ernst Mancoba, assim como, por um breve período, integrantes do grupo checo Ra com Josef Istler. Chegando a reunir cerca de cinquenta artistas, entre arquitetos, pintores, poetas, arquitetos, etnólogos e teóricos de dez países diferentes[102], o CoBrA passa a articular uma rede que partilha tanto um "marxismo expandido", tal como defendia o poeta e crítico de arte sueco Erik Blomberg (1895-1961), quanto a "arte popular" como expressão vital. Constant condensou estes dois objetivos no que chamou de *arte materialista*.

Fig: 6: **Membros do Cobra na Exposição HØST**, Copenhague, 1948 | Fonte: Catálogo *La couleur spontanée*[103].

[102] HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad do Brasil, 1999, (Tradução: Cris Siqueira), p. 23.

[103] Exposição realizada entre 11 de novembro de 2017 e 18 de fevereiro de 2018 no Musée de Tessé, Le mans, França. Embora o artista sul-africano Ernst Mancoba apareça na fotografia, seu nome não consta na relação de membros apresentada pelo catálogo da exposição, enquanto outros, que não estão na fotografia, foram mencionados. Na sequência, a lista apresentada: *Dinamarca*: Mogens Balle,

A ideia de uma "arte materialista" sugere um resgate nos escritos de Marx de um dos aspectos que o opunha a Hegel: o método materialista. Indo mais longe nessa genealogia, alcançaríamos Aristóteles e Platão. Contudo, ainda que Constant intencione revolver estas fronteiras fundadoras do ocidente, é contra a abstração e o realismo que ele advoga por uma *arte materialista*. A primeira estaria a serviço do capitalismo; o outro, do socialismo. A arte materialista, por sua vez, não aponta nem para a primeira, nem para a última, e sim para o já mencionado "sistema cujas leis estão baseadas nas demandas imediatas da vitalidade humana". Em *Ideologia Alemã* (1846), Marx e Engels parecem ter nutrido semelhante anseio:

> *"[...] caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico"* [104].

Nessa passagem, que guarda a força motriz de toda a obra de Marx e Engels, é evocada, entre outros assuntos, uma questão chave: *a superação da divisão do trabalho*. Abordada na arte, essa ambição configura as bases do que viria a se tornar a crítica de Constant ao "gênio" artístico. Segundo os autores de *Ideologia alemã*:

> *"A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho. Mesmo se, em certas condições sociais, cada um fosse um pintor notável, isso não significaria necessariamente que cada um fosse, além disso, um pintor original, de modo que também aqui a diferença entre trabalho "humano" e trabalho "único" se mostra como um puro absurdo. Sob uma organização comunista da sociedade, permanece, de todo modo, a subsunção do artista à estreiteza local e nacional – que decorre puramente da divisão do trabalho – e a subsunção do indivíduo a esta arte determinada, de modo que ele é exclusivamente pintor, escultor, etc. e até mesmo o nome*

Henry Heerup, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Erik Ortvad, Carl-Henning Pedersen; *Holanda*: Karel Appel, Constant, Corneille, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Jan Nieuwenhuys, Anton, Rooskens, Simon Vinkenoog, Theo Wolvecamp; *Bélgica* : Pierre Alechinsky, Pol Bury, Hugo Claus, Christian Dotremont, Marcel Havrenne, Luc de Heusch, Joseph Noiret, Jean Raine, Reinhoud, Raoul Ubac, Serge Vandercam; *França*: Jean-Michel Atlan, Jacques Doucet; *Inglaterra*: William Gear, Stephen Gilbert; *Estados Unidos*: Shinkichi Tajiri; Islandia: Svavar Gudnason. Catálogo disponível em: http://docplayer.fr/83281136-Les-membres-de-cobra-representes-dans-l-exposition.html.

[104] ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã* [1846]. São Paulo: Boitempo, 2007, (Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano), p. 38.

> *de sua atividade expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento social e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não há nenhum pintor, mas, no máximo homens que, entre outras atividades, também pintam"*[105].

Alinhada a essa compreensão, a arte materialista demanda do artista criativo um papel "revolucionário": "destruir os últimos resquícios de uma estética vazia e irritante, fazendo surgir os instintos criativos que ainda dormem inconscientes na mente humana", "nas massas", "ainda não conscientes de seu potencial criativo". A arte materialista não deve "definir", mas apenas "sugerir"; o "espectador", por sua vez, não deve ser mero observador, mas intervir com sua "habilidade criativa (inerente na cultura humana)" no próprio processo criativo:

> *"Esse conceito não é uma das teorias da forma, que podem ser descritas como uma matéria solidificada, mas surge do confronto entre o espírito humano e a matéria prima que sugere formas e ideias"* [106].

A *arte materialista* busca "ativar o desejo criativo" no espectador. Constant vê essa possibilidade no processo criativo e não na forma final: "quanto mais perfeitamente definida a forma, menos ativo é o espectador". Desse modo, a *arte materialista* se transforma em um *meio criativo* e não o objeto do olhar do espectador. Contudo, não devemos ver aqui a busca por aquilo que Jacques Rancière denominou mais de meio século depois de "espectador emancipado". Constant está longe de se alinhar à ideia de que, "para os dominados", "a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa, que não a dominação", ou considerar que a questão não é "adquirir conhecimento da situação, mas das paixões que sejam inapropriadas a essa situação"[107]. Para o artista, o "desejo" não opera na chave da "paixão", como também não opera como dimensão transcendente da arte, tal como Marcuse advoga em *A dimensão estética* (1977):

---

[105] Idem, p. 381.
[106] NIEUWENHUYS, 1948.
[107] RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado [2008]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, (Tradução: Ivone C. Benedetti), p. 62.

"[...] A arte protesta contra as relações na medida em que as transcende. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência" [108].

Nem abstrata, nem realista, nem produto do gênio, da consciência ou das paixões, nem transcendente, a *arte materialista* seria pura imanência que emerge no embate entre espírito humano e matéria prima. Isso significa dizer que a arte materialista também não é o que Marx definiu como *trabalho*. Em seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844), Marx utiliza a expressão *atividade vital* para se referir à "vida produtiva mesma" que "aparece ao homem apenas como um meio para a satisfação de sua carência, a necessidade de manutenção da existência física. A vida produtiva é, porem, a vida genérica. É a vida engendradora de vida [...] A vida mesma aparece como meio de vida". "Objeto de sua vontade e consciência", a atividade vital do homem "duplica não só intelectualmente, como na sua consciência, mas também operativamente (*werktätig*), realmente, e contempla-se por isso num mundo criado por ele"[109]: é o que Marx denomina *trabalho*. É essa "atividade vital" que engendra seu "mundo objetivo", "a elaboração da natureza inorgânica" como "prova do homem enquanto um ser genérico consciente". O materialismo de Marx assenta suas bases nesse *espelhamento*: a natureza é natureza humana na medida em que "a natureza, tomada abstratamente, para-si, fixada na separação do homem, é nada". Isso o opõe não somente ao idealismo de Hegel, mas ao "velho materialismo" de Feuerbach, que considerava "o mundo sensível-objetual" em torno dos homens "diretamente e eternamente dado", como também ao animal, pois:

> *"o animal forma apenas segundo a medida e a carência da species à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer species, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza"* [110].

A *arte materialista,* enquanto atividade vital, também produz o mundo. Contudo, ao não reivindicar esse lugar da "consciência", apenas da "vontade" – "a pintura não é uma composição de cores e linhas, mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano ou todas

---

[108] MARCUSE, Herbert. A dimensão estética. Lisboa: Edições 70, 2007, (Tradução para o português de Portuga: Maria Elisabete Costa) p. 9.
[109] MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos* [1844]. São Paulo: Boitempo, 2004, (Tradução: Jesus Ranieri), p. 84.
[110] Idem, p. 85.

estas coisas juntas” [111] –, ela não só se diferencia do materialismo de Marx, como busca dissolver a oposição entre homem e natureza que funda esse pensamento em particular e o pensamento ocidental como um todo. Enquanto para Marx tornar-se humano é diferenciar-se da natureza, para Constant é religar os vínculos com ela por meio daqueles que, segundo a própria narrativa marxiana na qual o artista se apoia, permaneceriam indiferenciados em relação a sua atividade vital, coincidindo com ela: os chamados “povos primitivos” ou “povos sem história” [112]. Se para Marx, marcado pela “entusiástica recepção da teoria darwiniana”[113], estes povos estão no passado, para Constant eles são, antes de tudo, fonte de inspiração para o presente. Os “primitivos" continuam a ocupar o mesmo lugar no imaginário europeu, mas agora com sinais trocados. Ainda que, três décadas depois de *A Ideologia alemã*, Marx tenha assumido posturas muito distintas daquele “jovem Marx”, não é com a fase tardia do pensador alemão que Constant guarda afinidade. Apesar das incompatibilidades, é a obra de 1846 que ocupa suas recordações em sua última entrevista em 2003.

Entretanto, justamente ali onde Marx instaurou uma separação fundamental, Huizinga traça uma ponte. No prefácio de *Homo Ludens,* o autor comenta em 1938:

> “Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo Sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto a razão do século XVIII nos fazem supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como Homo faber. Embora faber não seja uma definição do ser humano tão inadequada como sapiens, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que,

[111] NIEUWENHUYS, 1948.

[112] A postura de Marx mudará profundamente a partir de 1875, quando ele toma contato com a obra do etnógrafo americano Lewis Morgan. Ver em: TIBLE, Jean. *Marx e os outros*. São Paulo: Lua Nova no.91 Jan./Apr. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452014000100008.

[113] MÁRKUS, György. *Marxismo e a antropologia: o conceito de “essência humana” na filosofia de Marx.* São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 23.

> depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de Homo sapiens, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura”[114].

Se isso nos leva a considerar o jogo não somente como algo que “se verifica tanto na vida humana como na animal” – o que atravessa uma fronteira ontológica reafirmada por Marx –, mas também em “toda e qualquer atividade humana”, Huizinga adverte que sua abordagem não visa qualquer “conclusão metafísica”, “biológica” ou “psicológica”, nem “antropológica”, mesmo quando se refere aos etnólogos. A perspectiva que o permite ver o jogo como “fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo” é *histórica*: “é no jogo e pelo jogo que a civilização se desenvolve”. Nesse sentido, Huizinga não estaria tão distante da afirmação de Marx que diz que “a história é a verdadeira história natural do homem” [115] ou que o homem é produto de sua “autocriação”. Ambos consideram a agência humana na produção de seu próprio mundo. Enquanto para Marx isso se dá pelo “objeto de sua vontade e consciência”, para Huizinga isso ocorre pelo ritual lúdico, como a dança, que busca “manter o mundo no seu devido curso e obrigar a natureza a proteger o homem” [116]. Adorno e Horkheimer, poderíamos pontuar, argumentam que, “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” [117]. Ora, isso mostra que o trabalho, enquanto “consciência e vontade”, o “esclarecimento”, enquanto pensamento “separado”, e o jogo, como ritual, operam como tentativas muito antigas de se distanciar desse *outro* desconhecido que chamamos de “natureza”, “animal”, “primitivo”, “inconsciente”. Ao contrário de Marx, e paralelamente aos frankfurtianos, Huizinga não tentará dissipar, pela lógica, a opacidade que configura estes termos:

> *“reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física. Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. Só se torna possível, pensável e compreensível quando a presença*

---

[114] HUIZINGA, Johan. *Prefácio*. In: Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2000, (Tradução: João Paulo Monteiro).
[115] MARX, 2004, p. 128.
[116] HUIZINGA, p. 18.
[117] ADORNO; HORKHEIMER, p. 17.

do espírito destrói o determinismo absoluto do cosmos. A própria existência do jogo é uma comprovação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, porque o jogo é irracional" [118].

A crítica de Huizinga se dirige aqui a Descartes, que, aliás, não encontra melhor lugar para elaboração de seu *Discurso do Método* do que na Amsterdam da primeira metade do século XVII. Ali, chama atenção Jean Galard, "a liberdade cartesiana" de "*não pertencer*" [119], tendo como essencial "ser estrangeiro e permanecer assim onde quer que esteja", encontra no "cosmopolitismo de uma grande capital" o "recolhimento interior diante do espetáculo do mundo [...] facilitado pela indiferença pelo outro que caracteriza a sociedade mercantil"[120]. "Tratando de ser mais espectador do que ator", Descartes percorre o mundo para desfrutar da "liberdade de um sujeito radicalmente estrangeiro", para quem "o mundo só se oferece como um quadro". E nada mais espetacular do que estas ocasiões destituídas de "desejo, de ação e de participação". Paul Valéry, especulando qual teria sido "a visão de Amsterdam que Descartes poderia ter tido, isolado e atento, ausente e presente em meio a holandeses atarefados", descreve:

"Não sei se entendia sua linguagem. Espero que não. O que pode haver de mais favorável ao pensativo recolhimento, à delimitação bem nítida de um mundo externo exatamente acabado e separado do outro, o que mais isolante do que a ignorância das convenções que reinam e coordenam o espetáculo da vida a nosso redor? No ofício de filósofo, é essencial não entender. É preciso que caiam de algum astro, que se tornem eternos estrangeiros [...]. Mas não possuir a chave, não estar a par das regras, dos sinais, das correspondências, não poder adivinhar o sentido do que se vê, não

[118] HUIZINGA, p. 18.
[119] GALARD, Jean. *Descartes e os Países Baixos*. São Paulo, Revista Discurso, n. 35, 2005, (Tradução: Raquel Prado) p. 132.
[120] Idem, p. 133.

seria isso reduzir o que se vê ao que se vê, à figura e ao movimento? Nada mais cartesiano, penso" [121].

Descartes, de forma não menos aguda, assim descreve sua experiência:

> *"Nessa grande cidade em que estou, onde não há homem algum, exceto eu, que não exerça o comércio, cada um está tão atento a seu lucro, que poderia ficar por ali a vida inteira sem nunca ser visto por ninguém. Vou passear todos os dias em meio à confusão da multidão com tanta liberdade e tranquilidade quanto poderia fazer em vossas alamedas, e não considero os homens que aqui vejo de maneira diferente daquela que veria as árvores em vossas florestas e os animais que ali pastam. Nem mesmo o barulho de toda aquela confusão já consegue interromper meus devaneios mais do que o faria o ruído de algum riacho"* [122].

Tais passagens não oferecem senão aproximações ao modo como Descartes concebe o mundo como uma grande mecânica: "à interpretação dos fenômenos segundo os fins que os justificam, substitui uma explicação segundo as causas que os produzem". Um entendimento mecanicista que não se limita aos objetos, estendendo-se aos animais e ao próprio corpo humano, e que recente, referindo-se ao finalismo da filosofia de Aristóteles, que "nunca fomos suficientemente acostumados a considerar as máquinas, e esta é a origem de quase todos os erros em filosofia". Descartes, ao que tudo indica, teve uma boa oportunidade para "acostumar-se": é a "época das grandes obras" em Amsterdam, "a idade de ouro do guincho e da polia", nos lembra Galard. Em Westermarkt, Decartes "mora ao lado da grande igreja que acaba de ser construída" e não longe dali são erguidos "entrepostos, casas residenciais, pontes". Além disso, "as ruas estão sendo pavimentadas" e, "mais adiante", "muralhas são destruídas, os charcos são drenados, palafitas são construídas". Enfim, "por todo lado a indústria das edificações acrescenta seus instrumentos àqueles empregados pela navegação nos canais lotados, pelo transbordamento de tonéis e caixotes, pela manutenção das mercadorias" [123].

---

[121] VALERY apud GALARD, p. 133-134.
[122] GALARD, p. 134.
[123] Idem, p. 135.

Esse cenário, que poderia fascinar qualquer arquiteto de nosso tempo, inclusive chamar a atenção de Constant enquanto artista do Cobra, é o mesmo que propicia a Descartes "a invenção de uma mecânica universal". No país "onde tudo é construído pela indústria humana", ele não rejeita a ideia de Providência, mas reconhece nela uma "primeira causa do movimento" – o "determinismo absoluto do cosmos" do qual fala Huizinga. À imagem e semelhança de seu fiel mecanicista, Deus estaria "indiferente em relação a tudo" e ao mesmo tempo no começo de todo o "movimento". Assim, permanecendo católico até o final de sua vida, mas guardando afinidades com o calvinismo no "espírito de seu sistema", Descartes emerge como "uma das grandes figuras que marcam o começo dos tempos modernos no que sinaliza a dessacralização do mundo humano":

> *"Deus retirou-se do mundo. Afirmado metafisicamente, honrado religiosamente, ele deixa ao homem o campo livre num mundo puramente físico, reduzido a partir de então à extensão e ao movimento, entregue à medição e ao trabalho. O sobrenatural é evacuado para fora do mundo. A imensa natureza não passa de maquinaria. Ao reino das correspondências secretas e dos símbolos, sucede o universo da numeração, do cálculo e das trocas"* [124].

A "prosa" cartesiana, conclui Galard, concebe o mundo "como num quadro, mantido diante do olhar como um *espetáculo*[125], liberado do sobrenatural, reduzido à extensão, convertido em figuras que se movem segundo uma pura mecânica", como "um mundo exposto, estendido para fins de análise, desdobrado, desmontado, para ser novamente remontado, tecnicamente, segundo as necessidades". Tal discurso chega a ser acolhido já à época por holandeses partidários de Descartes, como o doutor em medicina e professor de filosofia Johan De Raey, cuja resposta a Adrien Baillet, biógrafo do inventor da "mecânica universal", contem-se em advertir "que a vida de Descartes era a coisa mais simples do mundo, que os franceses não deveriam mexer nela: iriam estragá-la"[126].

Homo Ludens assume então o status de uma reparação histórica: daquele lugar onde Descartes há três séculos foi buscar inspiração para seu *Discurso do Método*, inaugurando a "prosa do mundo moderno", e às vésperas dessa "mecânica universal" completar seu ciclo

---

[124] GALARD, p. 136.
[125] Grifo nosso.
[126] Idem, p. 139.

com a Segunda Guerra Mundial, quando o desenvolvimento da lógica cartesiana alcança seu próprio berço, descrevendo uma espiral histórica que atravessa três séculos entre a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais e a ocupação nazista – a *longue durée*[127] da "crise europeia" –, Huizinga lança uma alternativa supralógica como fundamento do ser social. Por essa razão a contribuição do historiador emerge como tão significativa para a arte materialista de Constant. Ela permite que o pintor se afaste das heranças do neoplasticismo, do "mito" da Abstração que ele e Jorn reconheceram em Mondrian, ao mesmo tempo em que abre caminho para que eles e o grupo CoBrA como um todo desloquem as fronteiras da arte europeia no pós-guerra.

[127] Conceito utilizado por Fernand Braudel em sua tese de doutorado intitulada *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, defendida em 1949.

Constant
48

“Mas qual pode ser o propósito de ir de um extremo ao outro [...] e superar as barreiras erguidas pela moral, estética e filosofia?”, pergunta Constant em *Nossos desejos constroem a revolução* (1949), aprofundando questões lançadas no manifesto de 1948. Afinal, “por que essa necessidade de romper os vínculos que nos mantêm dentro do sistema social há centenas de anos e graças aos quais conseguimos pensar, viver, criar? Nossa cultura é incapaz de se prolongar e de nos levar um dia à satisfação de nossos desejos?”. *“*A cultura ocidental”, responde o artista, “nunca foi capaz de satisfazer ninguém, nem escravos nem senhores”. Para superá-la não restaria outro caminho senão a *experimentação*: ela permitiria conhecer essas “ambições – suas fontes, objetivos, possibilidade e limitações”, pois “quando falamos em desejo no século XX, falamos do desconhecido” por essa cultura em declínio. Mas o “desconhecido” aqui não é mais o “primitivo, a criança, o louco”, como no manifesto anterior, mas a própria *revolução*, onde “qualquer atividade criativa real - ou seja, atividade cultural, no século XX - deve ter suas raízes”:

> *“Somente a revolução nos permitirá dar a conhecer nossos desejos, mesmo os de 1949. A revolução não se submete a nenhuma definição! O materialismo dialético nos ensinou que a consciência depende de circunstâncias sociais e, quando isso nos impede de ser satisfeitos, nossas necessidades nos impelem a descobrir nossos desejos. Este resulta em experimento ou libertação de conhecimento. O experimento não é apenas um instrumento do conhecimento, é a própria condição do conhecimento em um período em que nossas necessidades não correspondem mais às condições culturais que devem proporcionar uma saída para elas. [...]”* [128].

Se o anseio por uma revolução já estava presente no primeiro manifesto de 1948 enquanto uma transformação radical da prática artística, agora ele assume tons declaradamente políticos, como uma “libertação da vida social”. Esse ligeiro deslocamento da ênfase artística para a social também pode ser observado nas obras de 1950, quando o universo de figuras fantásticas, às vezes pintadas pelos filhos dos próprios artistas, dá lugar ao tema da guerra. Constant não deixou de retratá-la pontualmente em 1945, em *Fuzilamento*, mas só voltará à questão cinco anos depois. Como veremos, esse “fôlego” utópico foi crucial

[128] NIEUWENHUYS, Constant. *It Is Our Desire that Makes Revolution*. Publicado originalmente como *C’est notre désir qui fait la révolution* na revista CoBrA#4, Novembro1949, p. 3-4. Disponível em inglês em: https://stichtingconstant.nl/documentation/cest-notre-desir-qui-fait-la-revolution.

para que Constant pudesse enfrentar a destruição sem sucumbir a ela. Portanto, a possibilidade de construção não emergirá de um "ímpeto desesperado (mesmo que insuficiente) de apagar as marcas da guerra", mas de um afastamento consciente, uma recusa inicial de qualquer construção ou destruição, ou seja, de um "jogo de espelhos" do qual não escapa, inclusive, o pensamento dialético[129]. A experiência do CoBrA abre caminho para que o mundo a ser erguido no pós-guerra não seja pensado como uma retomada do que veio antes (o Moderno), tampouco como uma adaptação à nova conjuntura (o Pós-Moderno), mas uma reinvenção da humanidade desde os seus fundamentos.

Fig: 8
La guerre [II]
1950
99,0cm
x 69,3cm
Óleo sobre tela
Coleção Stedelijk
Museum Amsterdam, NL

[129] Ver capítulo III, Item *A (in)eficácia dialética*.

"Encha a tela virgem de Mondrian, mesmo que apenas com nossas misérias".

Constant, 1949

Fig. 9: Serie ***La guerre*** |Constant | 1951| Litografias | 39,5 x 28 cm | Museo Reina Sofia

Fig. 10
Witte piek
Constant
1952
135,0cm x 145,5cm
Óleo sobre tela
Coleção Fondation Constant/
Stedelijk Museum Schiedam, NL

Um mundo sem limites

Após "mil dias de arte livre" [130], o CoBrA é oficialmente dissolvido ao fim de sua exposição realizada no Palais de Beaux-Arts, em Liège, entre outubro e novembro de 1951. O episódio ocorre um pouco depois da grande retrospectiva do *De Stijl* realizada no Stedelijk Museum entre junho e setembro daquele ano e antes de Constant e Aldo van Eyck apresentarem *Colorismo Espacial*. Ao que tudo indica, o reencontro com o legado de Piet Mondrian, Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld foi decisivo para a inflexão em sua obra após a série *La guerre*[131]. Contudo, se a realização da exposição e o fim do CoBrA coincidem com uma mudança brusca na prática artística de Constant, não encontraremos nela, ao menos de imediato, a palheta de cores ou as linhas ortogonais tão características de Mondrian. A exposição parece ter despertado algo esboçado ainda durante a guerra, mas do qual Constant se afastou quando conheceu Jorn em 1946. Trata-se de investigações que tocam em questões que Merleau-Ponty aprofundou em *A dúvida de Cézanne*, ensaio publicado em 1945.

---

[130] *COBRA – 1000 days of free arte*. Catálogo da exposição realizada no Sabanci Museum Istambul entre os dias 28 de Junho de 16 de setembro de 2012.
[131] STOKVIS, Willemijn. *Nueva Babilonia y De Stijl*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 39.

O filósofo nota que os primeiros quadros do pintor pós-impressionista "apresentam antes a fisionomia moral dos gestos que o seu aspecto visível" buscado em uma fase posterior, a da "intumescência do objeto" alcançada por meio da "modulação de cores". Nesta última, o pintor se afasta do "contorno dos objetos": "concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria" [132]. Segundo Merleau-Ponty:

> *"O desenho deve portanto resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, uma organismo de cores, através dos quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força, o limite de espaço se constituí vibrando"*[133].

> Para Cézanne:

> *"O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos, quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho...Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude"*[134].

De certo modo, esses pressupostos não eram totalmente estranhos no tempo do grupo CoBrA. A *arte materialista* do manifesto de 1948 também perseguia a superação do imperativo geométrico para alcançar a plenitude das coisas. O "confronto entre o espírito humano e a matéria prima que sugere formas e ideias" também não está distante dessa procura pela "espessura" do mundo perseguida por Cézanne. Para este, "o objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos", como era para os impressionistas; "ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade" [135]. Fundada em um paradoxo, a pintura de Cézanne busca a "realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro". Mas enquanto o abandono do desenho significou para o pintor pós-impressionista uma entrega ao "caos das

---

[132] MERLEAU-PONTTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne* [1945]. In: *O olho e o espírito* [1960]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 133. (Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão).
[133] Idem, p. 134.
[134] Idem, p. 134.
[135] Idem, p. 131-132.

sensações" [136], para Constant isso abriu caminho para desdobramentos diametralmente opostos. Nos tempos do CoBrA, o contorno vinha do gesto espontâneo, de uma natureza nada harmônica buscada no inconsciente, na infância ou na imaginação de símbolos de uma ancestralidade que o grupo desconhecia; quando, no início dos anos cinquenta, Constant rompe com o contorno, ele não se lança ao caos; ao contrário, faz da cor um terreno para uma conquista existencial:

> *"Toda a evolução da pintura é explicada a partir do desenvolvimento do senso de espaço. É algo que não deve ser subestimado. É sobre a materialização de toda a nossa existência espiritual, a projeção da nossa autonomia como seres humanos perante o mundo"* [137].

Com a obra *Colorismo Espacial*, de 1952, esta "evolução" atingiria seu ponto limite. Ali a cor não "visa à realidade" ao mesmo tempo em que "proíbe-se os meios de alcançá-la", como em Cézanne; ela é, noutro sentido, a própria configuração da realidade dada pela intervenção do artista. Não há no horizonte de Constant uma materialidade a ser buscada para além da aparência das coisas – como na interpretação de Feuerbach criticada por Marx –, mas uma realidade a ser instaurada pelo impulso criativo, levando às últimas consequências a ideia marxiana de que a "natureza é natureza humana". O ímpeto transformador não estaria num esforço em desvelar a ideologia que encobriria a verdade das coisas, tampouco se conformaria a ela; consistiria, noutro sentido, em rejeitar qualquer legitimidade baseada na história ou direito "natural" conquistado nas "origens" do tempo para assumir agora a experimentação pela cor como fundamento na concepção do espaço. Cézanne abre caminho para isso quando "não estabelece um corte entre 'os sentidos' e a 'inteligência', mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências" [138]. Constant aprofunda essa investigação ao não se restringir à "observação dos fenômenos"; deles ele participa e os transforma. A "dúvida de Cézanne" consistia, entre outras coisas, em um dilema imposto pelo desenho: "se marcamos com um traço o contorno de uma maçã,

---

[136] Idem, p. 130.

[137] Trecho transcrito por Marcel Hummelink. Ver em: STAMPS, Laura. *La Nueva Babilonia de Constant o como llevar al límite el espíritu de la época*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 25. Publicado originalmente em: SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

[138] MERLEAU-PONTY, p. 131.

fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maça fogem em profundidade". Por outro lado, "não marcar nenhum contorno seria retirar dos objetos sua identidade" [139]. A certeza de Constant lança raízes nas possibilidades abertas na transposição desses limites, da identidade das coisas, do contorno que impomos a elas.

Em grande medida, essa postura se deve à contribuição do arquiteto Aldo Van Eyck, não somente no que diz respeito à elaboração de *Colorismo Espacial* e por ser ele um herdeiro direto do legado *De Stijl*, mas também pelo seu papel no desenvolvimento das ideias do CoBrA. Uma primeira contribuição pública a estes artistas foi o manifesto em defesa de Karel Appel, publicado em janeiro de 1950, mas as primeiras partilhas remontam a 1947, quando Constant conhece o arquiteto. Naquele ano, van Eyck acabava de voltar de seus estudos na Suíça onde, longe dos conflitos, pode dar continuidade aos seus estudos e se aproximar do debate acerca da arte contemporânea e das "culturas exteriores" pela leitura de "vários volumes de etnografia, incluindo o relatório de Marcel Griaule sobre o Dogon da África Ocidental, publicado em *Le Minotaure* (1933, n. 2), a revista surrealista que van Eyck leu durante a guerra", e pela leitura do trabalho de Ruth Benedikt de 1934 dedicado aos Pueblos ameríndios do Novo México[140]. Em 1949, as afinidades entre esse interesse etnográfico de Eyck e o impulso artístico do CoBrA se desdobram no projeto para a primeira grande exposição do grupo, realizada em Amsterdam. Entretanto, em 1951, quando van Eyck passa dos estudos dos textos etnográficos para sua primeira viagem "a campo" no Norte da África[141], a sinergia do grupo CoBrA em torno da investigação nesse terreno perde fôlego. A essa altura, aquela experiência de Eyck fora da Europa já não poderia contribuir para as pinturas de Constant, que, naquele momento, já não visitava as fronteiras do mundo europeu, mas o que se colocava no centro das atenções: as ruínas. A última contribuição de Eyck durante a existência do grupo seria o projeto para a exposição em Liège, também em 1951.

---

[139] MERLEAU-PONTY, p. 133.
[140] TEYSSOT, Georges. *Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s*. Coimbra: Joelho, Abril de 2011, p. 60-61. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/en/node/108282.
[141] LIGTELIJN, Vincent; STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: writings*. Amsterdam: Sun, 2008.

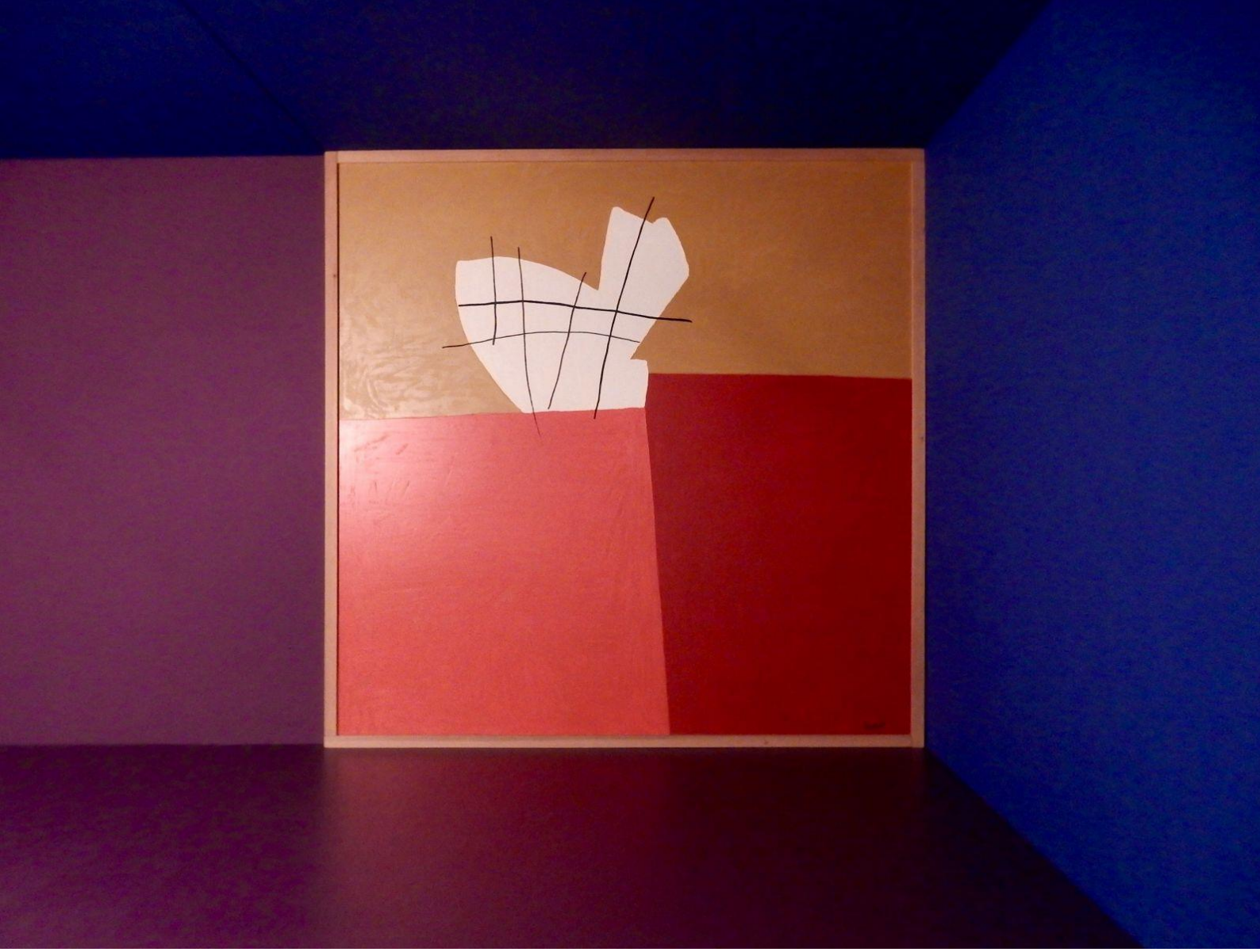


Fig. 11: ***Colorismo espacial*** [ruimte in kleur]|Constant| 1952-1953 | Madeira pintada | Collection Fondation Constant/ Stedelijk Museum Schiedam, NL

Em *Colorismo Espacial*, a trajetória do pintor, que deixava para traz a experimentação inspirada na infância, no inconsciente e em culturas não ocidentais, cruza novamente com a do arquiteto, que se afastava cada vez mais dos CIAMs – do qual participava desde 1947 – à medida que se aprofundava das pesquisas e viagens para além das fronteiras do etos europeu. Juntos, Constant e Eyck projetam para a exposição *Mens en huis* (Homem e casa), que aconteceu de 21 de novembro de 1952 até 5 de janeiro de 1953, no Stedelijk Museum Amsterdam, uma sala na qual cores completares e geometria se fundem num inextricável raciocínio. A busca pela "unidade absoluta entre forma e cor", argumentam Constant e Eyck, "insere o arquiteto dentro do domínio da pintura" e o pintor, por sua vez, no campo da arquitetura:

> *"O resultado, entretanto, é uma arquitetura baseada em uma realidade visual na qual forma e cor são uma, ao invés de elementos formais abstratos;*

e na pintura na qual a cor não é utilizada para a expressão pessoal, mas é sistematicamente utilizada para o efeito plástico imediato"[142].

"Se o pintor quer exprimir o mundo", comenta Merleau-Ponty à luz de Cézanne, "é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível". Neste sentido, o impulso de Constant e Eyck, ainda que não busque "exprimir o mundo" e sim inventá-lo, mira essa totalidade. Mesmo assim, o intuito destes artistas não foi alcançar um "amálgama da arquitetura e da pintura, como no barroco", e sim conquistar "uma ordem superior de realidade tridimensional que supera ambas e na qual cor e espaço são inconcebíveis sem um ou outro" [143].

[142] NIEUWENHUYS, Constant; EYCK, Aldo van. *Spatial Colorism* [Voor een spatiaal colorisme]. 1952. (com comentários de Gerrit Rietveld). Publicado em: Forum VIII, nº 10, 1953, p, 50, ,. 361. Republicado em francês: *Pour un colorisme spatial* in *Documents relatifs à la fondation de l'Internatio-nale Situationniste 1948-1957*, Paris, Allia, 1985, pp. 75-84. Naar een spatiaal colorisme (Towards a spatial colorism) in Ruimte, uma revista bimestral, nº 5, 1954, pp. 42-43. E, por fim, republicado em WIGLEY, Mark. The hyper architecture of desire. Rotterdam: 010 Publishers, 1988. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/spatiaal-colorisme.

[143] Idem.

O reencontro com a "máquina do mundo"

> *"[...] a máquina do mundo, repelida, se foi miudamente recompondo, enquanto eu, avaliando o que perdera, seguia vagaroso, de mãos pensas".*
>
> *A máquina do mundo*,
> Carlos Drummond de Andrade, 1951.

Além de despertar em Constant uma antiga "dúvida" quanto à figuração – o pressuposto de *Colorismo Espacial* que remonta aos fundamentos da arte moderna –, a exposição do *De Stijl* também contribuiu para por a geração do pós-guerra em contato com o ideário daquele movimento que "participou de maneira única de um novo conceito artístico nascido na Rússia e propagado pela Bauhaus da Alemanha". Essa nova visão, gestada no âmbito da Revolução de 1917, "acolheu os avanços esmagadores da ciência, tecnologia e indústria no mundo ocidental, considerando-os como meios para construir um novo mundo" [144]. Em tempos de reconstrução e de acelerado desenvolvimento tecnológico, a preocupação dos organizadores da retrospectiva no Stedelijk Museum consistiu justamente em revigorar esse ideário em âmbito mundial, levando a "promoção do *De Stijl* a um nível internacional": depois de Amsterdam, a exposição seguiu para a Bienal de Veneza e depois para o MoMa (1952-1953)[145].

Nesse quadro, Constant não poderia mais sustentar uma "rebelião contra Mondrian", muito menos contra Descartes, como fizera em 1946 ao se aproximar de Jorn, e em 1948, quando denunciou a tendência para o construtivo como "uma obsessão pela objetividade". Os tempos se mostravam outros e a visão da arte sobre a máquina teria mudado de sinal mais uma vez: de instrumento para destruição à ferramenta para a construção de um mundo novo. Assim, aquele primeiro contato durante a guerra com a obra de Mondrian, por meio de seu sogro, o compositor Jacob van Domselaer (1890-1960), ganha outro sentido depois de

---

[144] STOKVIS, Willemijn. *Nueva Babilonia y De Stijl*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 34.

[145] SCHOUTEN, Hanna. *De Stijl - From Amsterdam To New York: The (re) presentation of De Stijl in the historical retrospective De Stijl exhibition in the Stedelijk Museum in Amsterdam (1951) and the Museum of Modern Art in New York (1952-1953).* Leiden: MA Thesis, 2016, p. 36. Disponível em: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/42077

saturada a experiência com o CoBrA, quando o artista, diante do legado neoplasticista revisitado, passa a vislumbrar uma possibilidade de "contribuir para a reconstrução pós-bélica"[146].

Se a exposição do *De Stijl* de 1951 pode ser considera um "despertar" para a questão espacial e a parceria com Aldo Van Eyck em 1952 uma primeira oportunidade para experimentação nesse campo, a temporada em Londres entre 1952 e 1953 demarca a entrada do artista na investigação tridimensional mais intensa. Contemplado com uma bolsa de estudos oferecida pelo British Art Council, Constant parte para Londres em 24 novembro de 1952, apenas três dias depois de aberta a exposição que apresentou *Colorismo Espacial* ao mundo. Apesar de breve, seu tempo ali foi suficiente para que ele se aproximasse de artistas como Ben Nicholson (1894-1982), Henry Moore (1898-1986), Kenneth Martin (1905-1984), Victor Pasmore (1908-1998), Roger Hilton (1911-1975), Barbara Hepworth (1913-1975) e Anthony Hill (1930) provavelmente por meio do escultor americano John Ernst (1922–1994), de quem o pintor holandês alugara o apartamento em Paris no ano anterior[147]. Junto a estes outros artistas, Ernst daria início ao que ficou conhecido como *Movimento Construtivista Britânico*[148].

O nome de batismo foi dado pelo expoente do Independent Group, o crítico de arte Lawrence Alloway (1926-1990), por ocasião da exposição *British Constructivist Art*, do qual foi curador. Realizada entre 1961 e 1962 nos EUA e no Canadá, ela cumpriu o papel de apresentar ao público americano a produção dos artistas que Constant conhecera na década anterior. No catálogo, Alloway enfatizou o caráter "ambiental" das obras expostas, tomando o cuidado de distinguir sua escala "doméstica" e "intimista" da "escala monumental preconizada pelo construtivismo russo", assim como "a pureza formal das construções" dos artistas britânicos em detrimento dos "aspectos sociais e políticos associados à história e teoria do construtivismo" [149].

---

[146] STAMPS, Laura. *La Nueva Babilonia de Constant o como llevar al límite el espíritu de la época*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p.16. Publicado originalmente em: SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, p. 132.

[147] Ver em: https://stichtingconstant.nl/biography-of-constant-nieuwenhuys.

[148] Rickey menciona a adoção da variante "construcionista" para diferenciar a produção dessa geração daquela de Gabo, por exemplo. (p. 79).

[149] Sam Gathercole, "British Constructivist Art", British Art Studies, Issue 3, https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/sgathercole.

Tais diferenças, no entanto, não são uma particularidade britânica. Na segunda edição de *Construtivismo: origens e evolução*, livro que, publicado originalmente em 1967, consistiria na primeira "história abrangente" [150] da tendência construtivista, o artista e crítico americano George Rickey aponta que já em 1920, no *Manifesto Realista* dos construtivistas russos Naum Gabo e Antoine Pevsner, se estabelece uma distância entre a busca por uma "arte aplicada aos trabalhadores" [151], como aquela defendida por Vladmir Tátlin, e o que os autores do *Manifesto* postulavam com a seguinte passagem: "a realização de nossa percepção do mundo em formas espaciais e temporais é o único objetivo de nossa arte plástica ou pictórica". Mais próximo dos objetivos destes últimos, Rickey descreve a arte construtiva como aquela que abrange "tanto a pintura quanto a escultura", assim como o suprematismo e o De Stijl, não se restringindo ao "construído" ou ao "feito da união de materiais industriais, nem tampouco à geometria pura ou à predominância do vazio": "o caráter essencial da arte construtiva não se encontrava no estilo, no material, ou na técnica, mas sim na *imagem*" [152]. É essa imagem que exige do artista "uma alteração de ideias que se mantinham a milhares de anos". A imagem não é mais a representação do real, como em *Las meninas* (1656), de Velásquez [153], mas o real em si.

Apesar da permanência de Gabo em L Galeria Charpentier ondres entre 1935 e 1946, essas contribuições teriam que esperar a década de cinquenta para serem revigoradas pelo *Movimento Construtivista Britânico*. Antes, "tanto os homens quanto as ideias" da arte concretista "foram mais calorosamente acolhidos" do outro lado do Atlântico [154], nos EUA. Já na França, uma última exposição construtivista fora realizada antes da guerra na Galeria Charpentier, em 1939, e uma primeira depois do fim dos conflitos, intitulada "Art Concret", ocorreu na galeria Drouin em 1945, pondo em circulação novamente a palavra "real" como antônimo de "virtual", "ideal" ou "aparente". Em 1946, Denise René chegou a abrir sua galeria "consagrada à filosofia construtivista" no próprio apartamento na rua La Boétie e, em 1949, a galeria Maeght promoveu outra exposição importante dos primeiros mestres da abstração. "Vários artistas expatriados, como Vantongerloo, Magnelli, Vasarely, Ellsworth Kelly (que lá

---

[150] RICKEY, George. *Prefácio*. In: *Construtivismo. Origens e evolução.* São Paulo: Cosac Naify, 2002 (Tradução: Regina de Barros Carvalho).
[151] RICKEY, p. 48.
[152] RICKEY, p. 57.
[153] Ver introdução.
[154] RICKEY, p. 71.

conheceu Arp, Vantongerloo e Seuphor), Dewasne, Schöffer e Cairoli, optaram por viver em Paris", assim como "inúmeros grupos ativos de jovens artistas floresceram na cidade". Contudo, "não se pode dizer que a contribuição francesa ao pensamento construtivista tenha ido além da hospitalidade aos artistas" [155]. Somente alguns anos depois da partida de Gabo para os EUA, "a arte abstrata passou a ser vista em quantidade suficiente para influenciar os artistas jovens" em Londres. "Surgiu então, de súbito, uma escola inglesa, usando a variante 'construcionista'", termo empregado por Charles Biederman em *Art as the Evolution of Visual Knowledge*. A leitura desse compêndio iniciado em 1938 "veio a ganhar seguidores convictos na Inglaterra e na Holanda", contribuindo, por exemplo, para a renúncia de Victor Pasmore à carreira bem sucedida de pintor figurativo em favor de uma "arte não mimética" e de "ângulos retos no espaço do relevo" [156].

Enquanto isso, na Suíça, Max Bill se lançava à tarefa de revigorar o legado construtivista em nova chave: depois de formar-se na Bauhaus, ele funda em 1952 a Hochschule für Gestaltung [157], espécie de "revival" dos tempos de sua formação e que seria duramente criticado pela "Bauhaus Imaginista" de Jorn. Antes disso, a visita de Max Bill ao Brasil e a Argentina em 1951, por ocasião da mostra de seu trabalho na primeira Bienal de São Paulo, funcionou como uma importante ocasião para propagar as ideias da arte concreta, que teve entre seus desdobramentos um "influxo de sul-americanos na Europa, onde continuaram a trabalhar em diversos estilos não figurativos, alguns alçando renome"[158]. As ideias de Bill também foram fundamentais para o surgimento em 1952 do MAC (Movimento Arte Concreta) em Milão. Importante nesse processo foi o ex-futurista Bruno Munari. Mas para a assimilação do pensamento construtivista na Itália também foram importantes as contribuições do ítalo-argentino Lúcio Fontana e as ideias antiestéticas vindas do norte da Europa, "que enraizaram-se prontamente no solo ligeiramente marxista das cidades industriais" [159].

Desse modo, quando Constant toma contato com o *Movimento Construtivista Britânico* em 1952, o legado do construtivismo já havia conquistado artistas em diversos

---

[155] Idem, p. 78.
[156] RICKEY, p. 79.
[157] Sobre isso ver: https://museumulm.de/en/collections/hfg-ulm/.
[158] Dentre eles, Rickey destaca Jesús-Rafael Soto, Almir Mavignier, Carlos Cairoli, Tomas Maldonado, Martha Boto, Gregorio Vardánega, Mary Vieira, Marino di Teana, Abraham Palatnik, Luis Tomasello e Julio Le Parc. Ver em: RICKEY, p. 80
[159] RICKEY, p. 81

países. Afastando-se do expressionismo do grupo CoBrA – que Rickey considerou como um equivalente à *action painting* – predominante na Holanda e na Dinamarca até o final da década de cinquenta[160] – , o pintor se insere em um debate cuja amplitude ia muito além das fronteiras do De Stijl e do Construtivismo que havia criticado em seu primeiro manifesto. Quase simultaneamente, antes mesmo que a exposição De Stijl deixasse Amsterdam para percorrer seu roteiro até Nova York, a arte construtiva já despontava em Londres, tinha expoentes ocupando postos na academia norte-americana e conquistava o júri em São Paulo, transformando as ideias dos primeiros concretistas em um ponto de partida comum para diversas vanguardas: o mundo parecia partilhar uma "língua comum". Com exceção dos países onde o construtivismo, sufocado definitivamente pelo Realismo Socialista em 1932, não pode plasmar o entusiasmo com as inovações tecnológicas comum aos capitalistas durante a Guerra Fria – lembremos da corrida espacial entre União Soviética e EUA –, a arte concreta continuou a ser valorizada por ser "o primeiro movimento artístico a declarar a aceitação da era científica"[161], sobretudo nas fronteiras da industrialização, como na Itália, na Argentina e no Brasil.

Tamanho alcance foi possível porque a arte construtiva, como antítese da arte mimética, permitiria libertar a expressão artística dos entraves históricos das conjunturas nas quais se desenvolveu. Se isso era fundamental para Constant se afastar do sentimento existencialista pós-bélico, também o era para artistas como a brasileira Mary Vieira e o argentino Almir Mavignier se distanciarem dos entraves do legado colonial. A desidentificação da arte com a história permitiria um salto sobre as "nossas misérias", sejam elas produzidas pela guerra ou pela colonização. Assim, em um quadro no qual a Segunda Guerra Mundial "coloca em contato brusco grupos humanos carregados de eletricidades contrárias", a arte concreta vinha estabelecer um horizonte comum por meio de uma "arte sem tema". A ideia não era nova: Platão já havia escrito sobre as potencialidades de uma arte baseada na geometria em *Filebo* – "pois digo que tais coisas são belas" –; por sua vez, a arte islâmica, em uma mistura de "proibição da figura" e "amor à matemática", também já havia desenvolvido complexas superfícies de composição geométrica onde o artesão não deveria deixar espaço

[160] RICKEY, p. 81. Embora a tradição construtiva na Holanda tenha sido importante, ela não teria levado a uma retomada generalizada e imediata da tradição retilínea, da qual artistas como Richard Mortensen, "um expatriado de longa data em Paris", eram herdeiros.
[161] RICKEY, p. 50.

para qualquer ilusionismo. Mas "foi apenas em nossa época", afirma Rickey, "que a neutralidade em si, o auto-anulamento das práticas artesanais, tornou-se um princípio estético próprio a um grupo significativo de artistas" [162]. Assim, muito antes desse anonimato se transformar em um traço característico da produção em série, ele foi buscado por meio de práticas artesanais baseadas no conhecimento da geometria. Isso significa dizer que a arte construtiva, "tão pura e rigorosa quanto a máquina" [163], lança raízes em procedimentos tão antigos quanto à formação do ocidente, o que permitiria realizar, ainda que dentro desse *etos*, um desvio em relação às contingências históricas do tempo presente.

Por outro lado, se essa auto-referência assumida pelo *Movimento Construtivista Britânico* se mostrava libertadora, por outro, esse aspecto também soou como uma nota dissonante no imediato pós-guerra, quando a "arte e arquitetura foram consideradas elementos contribuintes para uma visão social mais ampla do acesso universal a uma gama de serviços e direitos básicos" [164]. Isso talvez ajude a explicar porque o construtivismo britânico foi negligenciado por uma historiografia da reconstrução do pós-guerra[165] e porque posteriormente Constant, comprometido com a construção de uma nova sociedade, fez ressalvas aos seus precursores, sublinhando que "[...] Gabo e Pevsner não eram realmente artistas soviéticos porque ambos moravam na Europa Ocidental" e que estava "mais interessado na época por Vladimir Tatlin e El Lissitzky", construtivistas que considerava "infinitamente mais importantes" [166].

Isso não significa que o contato com *Movimento Construtivista Britânico* tenha sido secundário em sua trajetória artística. Persiste a parceria com um de seus integrantes, Stephen Gilbert (1910-2007), um ex-integrante do grupo COBRA. É com ele que Constant realiza a travessia entre os polos "dionisíacos e apolíneos" [167], "expressionista e construtivista,

---

[162] ROCKEY, p. 34.
[163] CORBUSIER; OZENFANT apud RICKEY, p. 38.
[164] GATHERCOLE, Sam. *Art and construction in Britain in the 1950s*. In: Art and History. Volume 29, Issue 5. London, November 2006.
[165] Sobre este ocaso historiográfico ver: GRIEVE, Alastair. *Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde*. London: Yale University Press, 2005.
[166] CONSTANT, Nieuwenhuys. Entrevista concedia a Benjamin Buchloh em 30 de outubro de 1999, em Nova York. Ver em: *The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, editado por Catherine de Zegher and Mark Wigley, The Drawing Center - NY, The MIT Press, 2001.
[167] STOKVIS, p. 33

fenomenológico e produtivista” [168] de sua obra. “Na Holanda, além de estudarem Mondrian, Malevich e Rietveld, diante da maré crescente de tachismo em Paris, estruturaram suas pinturas de 1952 a 1953 com planos geométricos claros coloridos e pintados com fortes cores primárias em fundo branco” [169]. Da experiência com os construtivistas britânicos, principalmente com Victor Pasmore, também ficam algumas marcas: entre 1953 e 1954, Constant e Gilbert colaboram intensamente no desenvolvimento de construções tridimensionais em placas de metal e acrílicas. Mais tarde, em 1963, é o próprio Pasmore quem apresenta Constant em sua conferência proferida no dia 7 de setembro no Institute of Contemporary Arts de Londres.

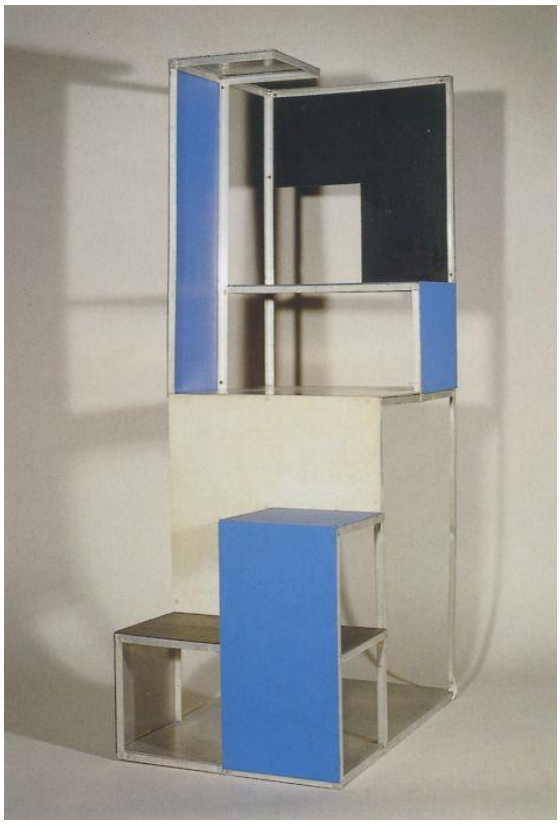


Fig. 12: ***Orthogonal Construction***
Stephen Gilbert
1954

Fig. 13: ***Constructie met gekleurde vlakken*** |1954
Constant
119.5cm x 62.0cm x 57.2cm
iron, plexiglass
Collection Fondation Constant/
Stedelijk Museum Schiedam, NL.

[168] ROMERO, Pedro. G. *Los nuevos babilônios*. In: PINEDA, Mercedes (Org). Constant Nueva Babilônia [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 73.
[169] GRIEVE, Alastair. *Stephen Gilbert*. The Guardian, 14/02/2007. Disponível em: https://www.theguardian.com/news/2007/feb/14/guardianobituaries.artsobituaries

Fig. 14: ***Spatiodynamique, 22***
|1954 Nicolas Schöffer
Metal e inox polido
125.73 x 57.78 x 74.29 cm
Collection Albright-Knox Art
Gallery, Buffalo, New York
Fonte: https://www.albrightknox.org/

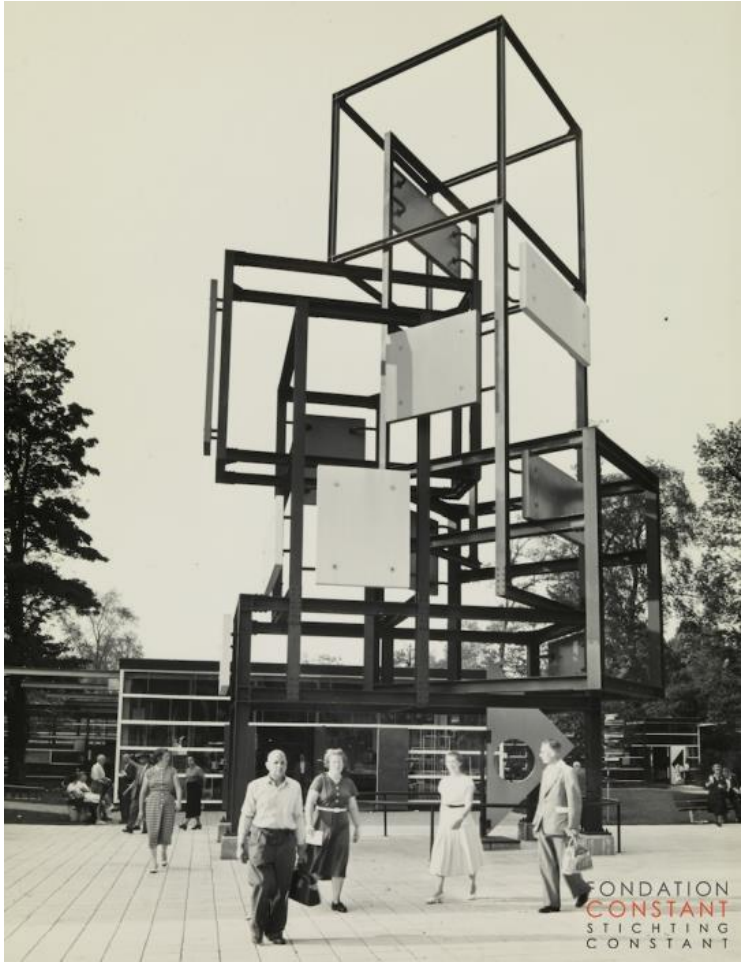
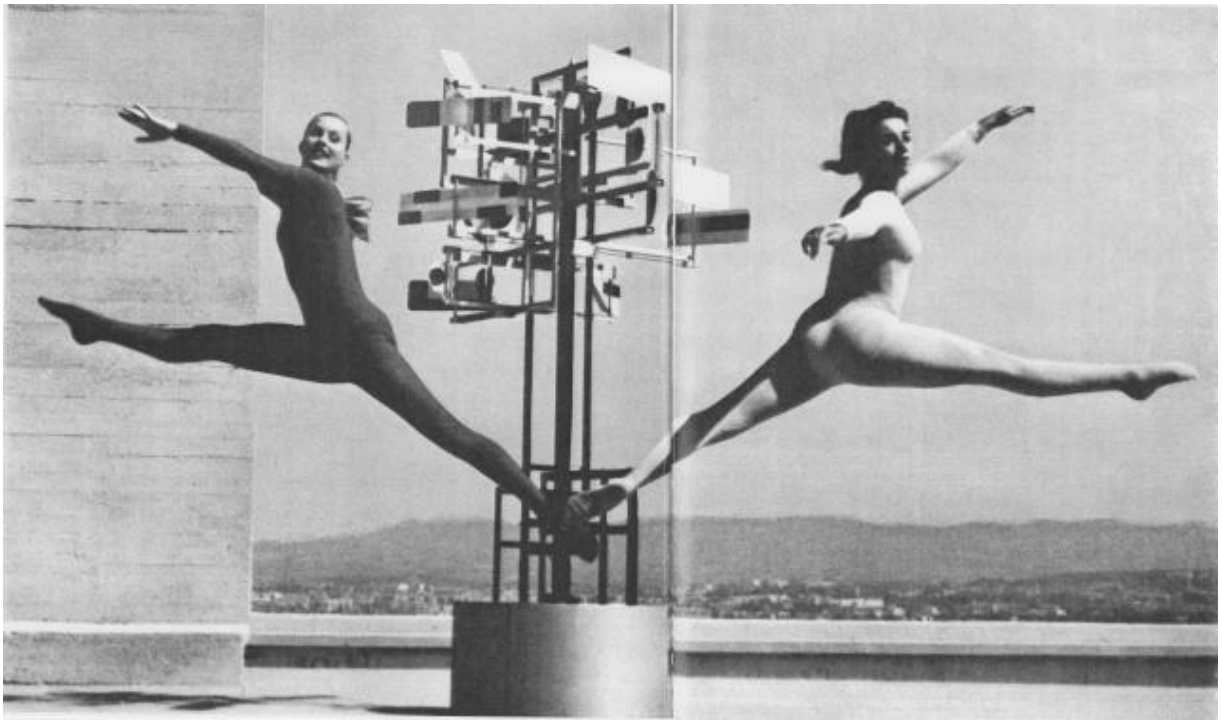


Fig. 15:
Monument voor de wederopbouw
1955
metal
Desmontado
Instalação temporária na E55
em Rotterdam.



F. 16: Robert Descharnes, fotografia de escultura cibernética de Nicolas Schöffer na cobertura da Unidade de Habitação em Marselha, de Le Corbusier, com as bailarinas do Maurice Béjart, 9 de agosto de 1956. Fonte: https://onthegoldenporch.wordpress.com/2012/03/25/nicolas-schoffer-cysp-1-dansant-sur-le-toit-de/

Nicolas Schöffer (1912-1992), com quem Constant e Gilbert fundam o grupo *Néovision* em 1954, também representa uma "continuação e um aprofundamento das ideias dos construtivistas russos", tanto por alimentar, como no *Manifesto Realista*, o desejo de "realizar um novo modelo de escultura em movimento com a ajuda de materiais modernos e dos elementos 'tempo e espaço'", quanto por se aproximar de El Lissitzky e de seu "Projeto para a confirmação do novo", um "novo procedimento que representava o 'ponto de inflexão entre pintura e arquitetura". Em 1955, o artista franco-húngaro apresenta o que chamou de arte "dinâmico espacial", onde não apenas assume a tarefa de plasmar as transformações sociais e avanços tecnológicos[170], como leva esse anseio às últimas consequências em *Ville Cybernétique*.

Constant reflete sobre esses anos em *Da colaboração para a unidade absoluta das artes plásticas*, artigo de agosto de 1955. Ali, distanciando-se de *Colorismo Espacial* de três anos atrás, o artista considera que "existe apenas uma rota possível para a colaboração entre arquitetura e outras artes plásticas e é sinalizada pela mecanização, a mesma mecanização

[170] STAMPS, 2015, p. 17-20.

que anteriormente protegeu a arquitetura da diluição". Segundo Constant, a nova estética deve equivaler à "unidade absoluta entre construção, função, forma e cor". A observação repensa as contribuições de *Colorismo espacial*, na medida em que, para o artista, "a unidade de todos os fatores de criação de espaço apaga as fronteiras entre as várias artes plásticas, tornando supérflua uma discussão mais aprofundada sobre 'colaboração'":

> *"A arquitetura não precisa de enriquecimento plástico na forma de decoração ou emblemas, nem de plumas emprestadas. Não, o que a arquitetura extrai das artes visuais é uma nova força vital que a rejuvenesce e fortalece e permite obter benefícios artísticos da mecanização"* [171].

Constant chega mesmo a considerar que a "arquitetura deve se tornar uma nova arte plástica cuja natureza universal permita que ela substitua a pintura e a escultura" que, segundo o pintor, "estão se afogando no subjetivismo". A distância em relação aos tempos do CoBrA não poderia ser maior. No decorrer de uma década, sua produção se desloca da rejeição à objetividade da arte moderna e das experimentações no campo do inconsciente inspiradas em Miró para "uma nova arte visual suficiente em si mesma". Constant parece ter encontrado o ponto privilegiado para observar as fronteiras alcançadas por sua obra: a arquitetura como arte total "incorporando tudo o que pode ser realizado objetivamente em forma, cor e efeitos tridimensionais":

> *"Uma arte que, com um único salto, é capaz de preencher a lacuna com a sociedade, pois possui, por sua própria natureza, uma função imediata que permite sua assimilação na vida cotidiana. Uma arte que atrai a imaginação das massas porque é capaz de explorar completamente o potencial inesgotável da tecnologia e, portanto, capaz de entregar o que o ser humano*

---

[171] NIEUWENHUYS, Constant. *From Collaboration To Absoluts Unity Among The Plastic Arts*. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 151-152. Anteriormente publicado em: WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1988, p. 74. Originalmente publicado em holandês: *Van samenwerking naar absolute eenheid van de plastische kunsten*. In: Forum. Maandblad voor architectuur en gebonden kunsten, vol. 10, no. 6, July-August 1955, p. 207. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/van-samenwerking-naar-absolute-eenheid-van-de-plastische-kunsten.

moderno espera da arte: harmonia, imaginação e uma sensação de espaço" [172].

O desprezo por Mondrian se transforma em admiração; a necessidade de profaná-lo com as misérias do mundo é substituída pela urgência em aprofundar a "assimilação" da arquitetura "na vida cotidiana" por meio da máquina. Uma vez dissipadas as sombras da Segunda Guerra Mundial e feito o trabalho catártico do CoBrA em revigorar a imaginação nas fronteiras da cultura europeia, a arte construtiva aparece como o mais privilegiado horizonte para o artista. O retrato de um "período em que nossas necessidades não correspondem mais às condições culturais que devem proporcionar uma saída para elas" havia perdido o sentido. Em 1955, as condições culturais não estariam mais aquém das necessidades, mas das possibilidades oferecidas pela mecanização, uma expectativa que retoma a velha confiança dos construtivistas russos no progresso da ciência. A síntese agora a ser buscada deveria ser então entre *cultura* e *tecnologia* por meio de uma arte onde "o conceito de espaço adquire um significado mais direto" do que tinha desfrutado até então. Afinal, segundo Pedro Romero, "o tempo é [...] uma questão anacrônica"; "é o espaço que precisa ser inventado novamente" e "não se trata apenas de arquitetura e urbanismo, é uma questão política" [173].

[172] NIEUWENHUYS, 1955.
[173] ROMERO, p. 72.

Fig. 17: Paris | 1957/1958 | Foto: Paul Almazy | Fonte: https://www.vintag.es/2012/07/vintage-photos-of-gypsies-of-western.html .

Front

Em Agosto de 1956, às vésperas do *Primeiro Congresso de Artistas Livres*, que ocorreria em Alba, na Itália, entre os dias 2 e 8 de setembro, Constant prepara em Paris o discurso que iria proferir no evento, batizando-o com o título *Demain la poesie logera la vie* [*Amanhã, a poesia vai abrigar a vida*]. Logo na primeira linha, o pintor partilha com seus futuros ouvintes o seguinte diagnóstico: "estamos vivendo um tempo de profunda transformação ocorrendo em diferentes domínios, que não podem deixar de ter consequências de longo alcance para a arquitetura contemporânea". Por um lado, esse cenário teria resultado de um "período de experimentação em todas as direções possíveis", configurado tanto pelas contribuições da arte concreta – naquilo que o pintor reconhece como uma ruptura com as "limitações

formais" levadas a cabo por uma "mudança relativamente recente da representação figurativa para a abstração" –, quanto pela "pintura experimental" do grupo CoBrA – enquanto "reação a tendências como o neoplasticismo", que "conseguiu, mais uma vez, libertar a imaginação humana de todos os seus vários tabus, possibilitando assim um novo passo na criatividade artística". Por outro, esse horizonte de possibilidades responderia ao aparecimento concomitante de novas "técnicas científicas", que "se desenvolveram a tal ponto que os métodos de construção representam praticamente nenhum outro obstáculo à realização de formas muito livres, envolvendo uma concepção de espaço absurdamente original". "Basta mencionar", exemplifica o pintor, "os moldes de concreto ou aço, chapas finas de concreto reforçado com aço, metais inoxidáveis ou não oxidantes e suas soldas, para ter uma ideia dos meios para uma imaginação livre e audaciosa". No entanto, "as técnicas científicas parecem aguardar uma estética com uma perspectiva clara para sua implantação" [174].

Constant já havia sinalizado em *Da colaboração para a unidade absoluta das artes plásticas* um "descompasso" da arte em relação às novas tecnologias, mais precisamente quando chamou atenção para os "benefícios da mecanização" na arquitetura em comparação com a pintura e a escultura, que estariam se "afogando em subjetivismo" [175]. Em *Tecnicismo* (1956), esse diagnóstico foi aprofundado: "enquanto mantém uma tradição pré-tecnológica que não tem mais qualquer valor, os artistas plásticos de hoje procuram apresentar formas contínuas e, consequentemente, camuflam a construção" [176]. Cabe frisar que aqui a preocupação em "acusar a construção" se distingue daquele "lugar comum" denunciado por Le Corbusier em *Por uma arquitetura.* Para o arquiteto franco-suiço, "acusar a construção fica bem para um aluno de Artes e Ofícios que faz questão de provar seus méritos" [177]: "o bom Deus certamente realçou os pulsos e os calcanhares, porém existe o resto". Já no quadro apontado por Constant, acusar a construção significa "utilizar o potencial estético inerente ao trabalho da máquina". O pintor não diverge da seguinte premissa corbusiana: "quando uma

---

[174] NIEUWENHUYS, Constant. *Tomorrow life will reside in poetry* [*Demain la poésie logera la vie,* 1956]. In: M. Wigley, *Constant's New Babylon*. *The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam 1998, p. 78. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/demain-la-poesie-logera-la-vie.

[175] NIEUWENHUYS, 1955.

[176] NIEUWENHUYS, Constant. *Technicism* [*Het technicisme*, 1956]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 152.

[177] LE CORDUSIER. *Por uma arquitetura* [Ver une Architecture, 1923/1931/1958]. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Tradução: Ubirajara Rebouças), p. 73.

coisa responde a uma necessidade, ela não é bela, ela satisfaz toda uma parte de nosso espírito" [178]; mas o que faz é partir de outra base produtiva: enquanto Le Corbusier sonega, para satisfazer o espírito, as limitações construtivas de um canteiro de obras manufatureiro, Constant parte das possibilidades da automação para "*entregar o que o ser humano moderno espera da arte: harmonia, imaginação e uma sensação de espaço"* [179].

O debate que o esperava em Alba não se distanciou disso. Já no discurso de abertura do congresso, Asger Jorn – ex-integrante do CoBrA e um dos organizadores do evento – também diagnostica que "o artesanato se tornou um domínio insignificante em comparação com o da indústria e o da arte livre" [180]. Na mesma linha, Gil Wolman, da Internacional Letrista, afirmava que "o processo de negação e de destruição que se manifesta, com uma velocidade crescente, contra todas as condições velhas da atividade artística é irreversível", isso tudo "consequência do aparecimento das possibilidades superiores de ação sobre o mundo" [181], ou seja, das novas tecnologias. Em suma, estavam lançadas as bases para a "síntese entre arte e técnica" denominada *Urbanismo Unitário*, como veio consagrar *A plataforma de Alba*, texto publicado em novembro de 1956 no *Potlatch*, o boletim informativo da Internacional Letrista:

> *"O Congresso concluiu expressando um acordo substancial na forma de uma resolução de seis pontos, declarando a "necessidade de uma construção integral do meio ambiente por um urbanismo unitário que deve utilizar todas as artes e técnicas modernas"; a "inevitabilidade obsoleta de qualquer renovação de uma arte dentro de seus limites tradicionais"; o "reconhecimento de uma interdependência essencial entre o urbanismo unitário e um futuro estilo de vida", que deve estar situado na perspectiva de uma maior liberdade real e de um maior domínio da natureza; e, finalmente,*

---

[178] Idem, p. 73

[179] NIEUWENHUYS, 1955, p. 151.

[180] JORN, Asger. *Opening Speech at the First World Congress of Free Artists in Alba, Italy 1956.* Disponível em: http://www.notbored.org/speech.html.

[181] DEBORD, Guy. *Intervention de Gil J Wolman, délégué de l'Internationale lettriste, au Congrès d'Alba, en septembre 1956*. "Esta intervenção foi escrita em agosto de 1956 por Guy Debord. Detido em Paris pelas autoridades militares, ele não pôde ir à Itália e participar do Congresso de Alba. Como delegado, Gil J. Wolman deveria ler esta declaração em nome da Lettrista Internacional". Intervenção e observação disponíveis em: http://juralibertaire.over-blog.com/article-le-congres-d-alba-43422689.html.

> *"unidade de ação entre os signatários com base nesse programa" (o sexto ponto vai enumerar as várias especificidades do apoio mútuo)"* [182].

Depois dessa primeira visita à Alba, Constant se dedica a investigar o alcance desses anseios em seu retorno à cidade em 9 de novembro de 1956 para uma temporada mais longa, ocasião na qual adquire permissão para residir na Itália até 9 de Fevereiro de 1957. Nesse período, o artista se instala com sua família na casa de um dos organizadores do Congresso, o pintor e farmacêutico Pinot Gallizio[183]. Este e Piero Simondo disponibilizam "espaço para viver e trabalhar" no Laboratório Experimental, local onde Jorn deu continuidade às atividades do *Movimento para uma Bauhaus Imaginista* por ele fundado em 1954 em resposta ao funcionalismo do programa pedagógico da "nova" Bauhaus[184]. O MIBI rejeitava o "virtuosismo profissional" em favor de "experimentos detalhados que enfatizavam a qualidade material" de uma cerâmica e tapeçarias, por exemplo, que "transmitiam de maneira relativamente coletiva as expressões singulares das várias pessoas envolvidas em sua fabricação" [185]:

> *"Em vez dos produtos racionais e simplificados de designers como Bill, Jorn explorou tradições populares, localmente especializadas, bagunçadas e orgânicas, originalmente anônimas e inerentemente críticas à celebração do progresso tecnológico por si só"* [186].

Constant não estava alinhado a essa postura. Em carta encaminhada a Jorn em Julho de 1956, dois meses antes do congresso em Alba, ele frisa o seguinte:

> *"O que tenho em mente quando me proponho a colaborar com você é combater a tendência funcionalista. [...] Você me conhece bem o suficiente para saber que sempre me opus a essa tendência, mas sou realista o*

---

[182] *The Alba Platform*. Potlatch #27 (2 November 1956). Disponível em: https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/alba.html

[183] McGOWAN, Jérémie Michael. Revisiting New Babylon: *The Making and Unmaking of a Nomadic Myth*. PhD by Research, History of Art – The University of Edinburghp, 2011, p. 101.

[184] Segundo Karen Kurczynski, "Jorn escreveu várias cartas a Bill, na esperança de conseguir uma posição de professor na recém-fundada Hochschule für Gestaltung (HfG). A fundação do *Movimento para uma Bauhaus Imaginista* teria sido uma "resposta à rejeição de [Max] Bill ao expressionismo supostamente 'retardatário' do Cobra". Ver: KURCZYNSKI, 2011, p 295.

[185] KURCZYNSKI, PEZOLET, 2011, p. 295. Disponível em: https://works.bepress.com/kkurczynski/2/

[186] Idem, p. 295.

suficiente para saber que não se combate o funcionalismo sem uma concepção de ordem semelhante. Isso é o que o Cobra não tinha" [187].

No horizonte dessa *dupla distância* entre funcionalismo e artesanato, as experimentações do Laboratório Experimental se mostraram, ao menos em um primeiro momento, atraentes para a realização de uma série de "padrões têxteis". "Ao ar livre" e "utilizando instrumentos como pincéis, garrafas, funis ou pulverizadores agrícolas, os artistas trabalharam muito próximos, passando as pinturas de mão em mão", como se fossem "trabalhadores trocando peças de equipamento em uma linha de montagem" [188]. Em 1956, Gallizio já se referia em suas anotações pessoais – provavelmente de modo irônico – a esse processo artístico com o termo *pittura industriale.* Mais tarde isso viria a dar nome a uma pintura também gestual, mas feita coletivamente em rolos de tela de centenas de metros. De "industrial", contudo, apenas a criação de novos pigmentos com base em seus conhecimentos de química e de um "forno especial para tingimentos rápidos". Se a "produção industrial é um conceito quantitativo", "a pintura industrial é uma forma de produção na qual cada metro de arte produzido é único". O resultado reúne "dois braços opostos da vanguarda": "o criativo e o singular com o serial e repetível", o que Michèle Berstein chamou de "mistura sagaz de acaso e mecânica" [189].

Se essa postura assumida conjuntamente pelo MIBI e pelo Laboratório demonstrava um afastamento crítico em relação a uma conjuntura na qual "os governos da Dinamarca e da Itália, onde Jorn trabalhou no início da década de 1950, começaram a promover seus produtos de design industrial com grande sucesso no mercado internacional" [190], tal posicionamento era ao mesmo tempo sintomático das limitações apresentadas por este mesmo processo, particularmente no caso italiano. Em *Design and Technology Utopia,* quase duas décadas mais tarde, Manfredo Tafuri caracterizou o virtuosismo do design do pós-guerra como uma tentativa de responder à "fragmentação da produção" experimentada, por exemplo, no

---

[187] Correspondência de Constant a Jorn, 31 de Julho de 1956, n.p. Constant archives, Koninklijke Bibliotheek, The Hague, Holland. Citada em: KURCZYNSKI; PEZOLET, p. 298.

[188] PEZOLET, Nicola. *The Cavern of Antimatter: Giuseppe Pinot Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*, Grey Room, Winter 2010, No. 38, Pages 62-89. (doi:10.1162/grey.2010.1.38.62) © 2010 by Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology, p. 67.

[189] WARK apud MIYADA, p. 146.

[190] KURCZYNSKI, Karen. *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. England/ USA: Ashgate Publishing, 2014, p. 108.

“fracasso” dos esforços de Piero Bottoni em “dar à Trienal de 1947 um caráter não de uma feira comercial, mas de um manifesto vivo, dentro da cidade de Milão, de um programa de consolidação do projeto no nível do objeto com o projeto na escala urbana” [191].

Fig. 18: Pinot Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo e amigos (provavelmente Constant) trabalhando do lado externo no Laboratório Experimental de Alba, 1956. Extraído de PIZOLET, 2010, p 2.

[191] TAFURI, Manfredo. *Design and Technological Utopia.* In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972, p. 389-390.

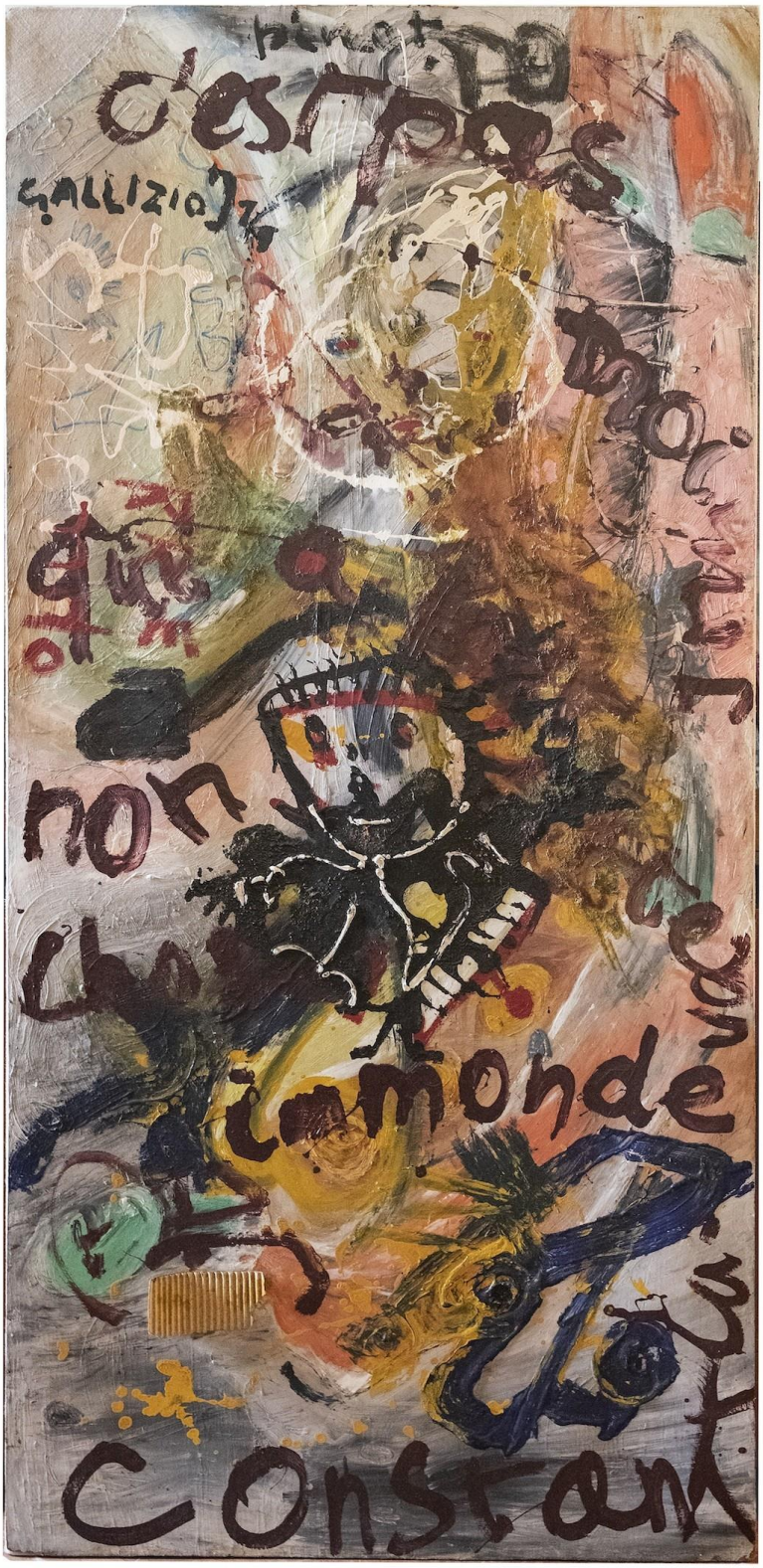


Fig. 19:
Sem título | *1956*
Pinot Gallizio,
Constant,
Giorgio Gallizio,
Asger Jorn,
Jan Kotik,
Piero Simondo

Óleo, resina plástica e pigmento
155 x 75 cm

Fondazione CRC/
Castello di Rivoli
Museo d'Arte Contemporanea

Fonte:
https://www.e-flux.com/

Fig. 20: ***Desenho de tecido,* 1956**
[Stofontwerp]
Constant
32,0cm x 38,0 cm
(aproximadamente)
Guache sobre papel
Coleção Fondation Constant

Constant já havia se confrontado com questões semelhantes, rejeitando tanto as restrições à escala do objeto – como aquela cultivada pelo construtivismo britânico –, quanto as limitações à escala arquitetônica – como aquela de Gerrit Rietveld. Sua busca ia inclusive além das preocupações com a "escala urbana" em sentido estrito: seu horizonte era a totalidade do *habitat*. Nesse sentido, para levar a cabo esse anseio, que parece ter encontrado sua melhor tradução no *Urbanismo Unitário*, seria preciso superar as limitações da *pittura industriale.* Mas como? Uma das pistas para responder a essa indagação teria vindo de suas leituras de *Potlach*, "folheto mimeografado" dos letristas, pois sempre o enviavam uma cópia[192]. É desse período em Alba a edição de número 27 (2 de Novembro), na qual os letristas divulgaram os pontos de consenso alcançados com o Primeiro Congresso dos Artistas Livres, sendo o principal deles sobre a importância do *Urbanismo Unitário*. Na mesma edição encontramos também críticas ao "moderno" e aos seus "veteranos de vanguarda que se tornaram inofensivos", como Le Corbusier; a denúncia sobre um "falso revolucionário" da libertação argelina; excertos de Alain Jouffroy sobre a "situação da jovem pintura em Paris" e de Albert Paraz, sobre os próprios letristas; observações irônicas sobre os ritos de consagração no mundo artístico e seu "jesuíta" Tapié; e, por fim, revelações sobre a "verdadeira" ocupação dos surrealistas[193]. Além de Potlach, é possível que Constant tenha recebido um exemplar de *Les lévres nues* (n. 9), onde também no mês de novembro o então letrista Guy Debord publicou pela primeira vez *Teoria da Deriva*:

> *"Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar"* [194].

Em dezembro de 1956, Constant não somente recebe a visita de Debord, com quem passa a travar um intenso diálogo sobre esta "técnica de passagem rápida por ambiências variadas", como presencia o debate aberto pelos jornais locais *Le nostre tòr* e *La Famiglia*

---

[192] NIEUWENHUYS, Constant. Entrevista concedida à Linda Boersma no ateliê do artista em Amsterdam, no verão de 2003. In: BOMB Magazine: April, 2005 (Tradução do holandês para o inglês de Sue Smit.). Disponível em: https://bombmagazine.org/articles/constant/.

[193] INTERNATIONALE LETTRISTE. *Potlach.* n. 27.

[194] DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva* [1956]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 87.

Cristiana sobre a "aceitação dos ciganos" no qual se envolve Galizio. Longe de ser um problema colocado por uma cidade provinciana no Piemonte, McGowan lembra que "a última edição da *Encyclopedia Britannica*, lançada naquele ano, afirmava que 'a idade mental de um adulto comum Cigano' era 'o de uma criança de dez anos'" [195]. Também no mesmo ano "uma decisão da 'Suprema Corte da Alemanha Ocidental' declarou 'os ciganos Sinti como uma organização criminosa em vez de uma minoria étnica'" [196]. Com base no alcance desse discurso institucionalizado, podemos compreender o poder da campanha pública para expulsar os sinti da área de um antigo mercado de gado nos limites de Alba, ponto de parada do movimento migratório das famílias ciganas entre França e Itália, bem como a envergadura do desafio assumido por Gallizio em defesa do direito da comunidade Sinti do Povo de Roma de utilizar a cidade. A resposta mais imediata foi oferecer a estas famílias como local de acampamento um de seus terrenos na margem oposta do rio que banhava a cidade – o Tanaro –, convidando Constant para conhecê-las.

[195] HANCOCK apud McGOWAN, p. 242.
[196] TRUMPENER apud McGOWAN, p. 242.

Atravessando o Tanaro ou o Tânais?

"Por muitos anos, os ciganos que pararam por um tempo na pequena cidade piemontesa de Alba costumavam acampar sob a cobertura que abrigava o mercado de gado uma vez por semana, no sábado. Lá eles acenderam suas fogueiras, penduraram suas tendas nos pilares para protegerem-se ou isolarem-se, abrigos improvisados com a ajuda de caixas e tábuas deixadas pelos comerciantes. A necessidade de limpar o mercado toda vez que os ciganos passavam levava o conselho da cidade a proibir seu acesso. Em compensação, eles receberam um pedaço de chão nas margens do Tanaro, o pequeno rio que atravessa a cidade: o mais miserável dos trechos! Foi lá que, em dezembro de 1956, fui vê-los na companhia do pintor Guiseppe Pinot Gallizio, proprietário desse terreno irregular, lamacento e desolado que o havia dado a eles. Eles fecharam o espaço entre algumas caravanas com

Pinot Gallizio com ciganos em Alba às margens do Tanaro 1956, Fotógrafo desconhecido. Fundation Constant

tábuas e latas de gasolina, fizeram um recinto, uma 'Cidade Cigana'" (1974) [197].

Muito antes de seu primeiro encontro com os ciganos em Alba, Constant já havia sido fotografado em 1949 tocando uma guitarra flamenca[198]. Já em 1951, ele retrata nas telas sua paixão pelo instrumento, um afeto que beirava a "dedicação profissional" [199]. Entre 1952 e 1953, durante sua temporada de estudos em Londres, do pouco que se sabe sobre suas andanças pela cidade, se tem notícia de uma visita às caravanas ciganas que acampavam em Latimer Road[200]. Pouco tempo depois, em 1955, encontraremos outra fotografia do ex-integrante do CoBrA com uma guitarra flamenca em Sevilha, terra de Niño Ricardo, guitarrista que ele admirava e que, neste mesmo ano, além de gravar seu principal disco em Paris – onde Constant residia naquele momento –, ali também apresentou "um ótimo recital"[201]. Mas é em Alba que a admiração pelos ciganos passa a guiar substancialmente as experimentações artísticas de Constant.

É o que podemos observar em alguns dos "padrões têxteis" elaborados em 1956, cujos títulos trazem termos que remetem à cultura cigana de matriz espanhola, como "Saeta", "Fandango" e "Malagueña". Produzidos durante a temporada de Constant no Laboratório Experimental, estes trabalhos são mais do que "um comentário sobre a industrialização necessária da arte, uma espécie de democratização demográfica": eles partilham a ideia de Gallizio de "vendê-los na rua e em peças" como resultado de "uma observação direta sobre as práticas dos ciganos que chegaram ao mercado de gado de Alba"[202]. Entretanto, diferentemente de outras ocasiões nas quais Constant faz referência à cultura cigana, como em uma obra de 1951 onde emprega o termo "Fandango", ou quando submete padrões têxteis às práticas de comercialização sugeridas por Gallizio, os trabalhos em questão

---

[197] NIEUWENHUYS, Constant. *New Babylon*. In: LOCHER, Hans. New Babylon [catalogue]. Haags Gemeentemuseum, 1974. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/new-babylon-verantwoording-voorwoord-en-definities

[198] HALEM; HORST, p. 134.

[199] ROMERO, p. 79.

[200] ROMERO, p. 72. A área tem sido utilizada pelos povos sinti desde o final do século XIX. Em 1974, o local foi oficialmente destinado a esse uso, para a "frustração" a frustração dos interesses mercadológicos no local. Ver em: GRIFFIN, Christopher. *Nomads under the Westway: Irish Travellers, Gypsies and Other Traders in West London.* University Of Hertfordshire Press, 2008, p. 109.

[201] ROMERO, p. 79.

[202] ROMERO, p. 81.

apresentam um desvio em relação à ideia de pintura automática. O artista se afasta da repetição do "padrão têxtil" para especular áreas, pontos e conexões entre eles, linhas circulares, sugerindo percursos espontâneos, errantes no espaço da tela. Essa investigação aparece em outros "padrões têxteis" e está possivelmente ligada ao impacto da "corrida espacial", tema que inspirou tanto trabalhos de Constant nos tempos do *Néovision*, quanto suas investigações do "desenho urbano" enquanto um "espaço não limitado pelo planejamento" e pensado à luz do urbanismo unitário[203]. Mas o que significa batizar alguns deles com termos que remetem à cultura cigana?

Fig. 22:
Desenho de tecido Saeta
[Stofontwerp Saeta]
Constant, 1956
49,7cm x 54,6cm
Guache sobre papel
Coleção Museo Reina Sofia

Fig. 23:
Desenho de tecido Malaguena
[Stofontwerp Malaguena]
Constant, 1956
41,2cm x 50,8cm
Guache sobre papel
Coleção Museo Reina Sofia

Fig. 24:
Desenho de tecido Fandango
[Stofontwerp Fandango]
Constant, 1956
43,5cm x 51,5cm
Guache sobre papel
Coleção Museo Reina Sofia

[203] HALEM; STAMPS. *Space and Colour in practice: on reconstructions of Experimental Spaces*. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 130.

A questão parece estar intimamente ligada à relação entre o encontro com Debord e a visita ao acampamento dos sinti. Ambos os episódios cumpririam papéis indissociáveis no desenvolvimento dos padrões têxteis "ciganos": se é possível considerar que Constant leva a cabo no espaço da pintura o exercício de "*entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar"*, isso se faz como uma resposta tanto ao encontro com Debord quanto ao encontro com os ciganos; de modo equivalente, se é possível considerar os padrões têxteis "ciganos" como experimentos relacionados ao encontro com os ciganos, isso se faz tanto como uma adoção dos nomes "ciganos", quanto como uma aproximação à deriva. Isso significa dizer que a Teoria da Deriva e a perspectiva pela qual Constant se aproxima dos ciganos guardam profundas afinidades, a ponto de isso tornar impossível definir se a teoria da deriva informa o olhar do artista sobre os ciganos ou se seria este último que o aproximaria da deriva. Cabe lembrar que, se o artista já nutria certa proximidade com a cultura cigana desde 1949, é provável que ele também conhecesse, desde os tempos do Cobra, Ralph Rumney, futuro fundador da Associação Psicogeográfica de Londres, seu presidente e único integrante, além de poeta, que vivia entre Paris e o norte da Itália[204].

Tudo isso nos remete a uma região do imaginário ocidental para além dos discursos institucionalizados pela *Encyclopedia Britannica* e pela Suprema Corte da Alemanha Ocidental, para além das imagens representadas em pinturas como *L 'enfant vole* (1861), de Schlesinger, onde uma criança é sequestrada por ciganos[205] – um "tema" que pode ser rastreado inclusive na história da pintura holandesa[206] – e das narrativas medievalescas recontadas por Johan Huizinga, que recupera um episódio de 1427 no qual teriam aparecido em Paris "uma tropa de ciganos se fingindo de penitentes" [207]. Nos padrões têxteis "ciganos", alcançamos as fronteiras de um "saber compartilhado" desde os gregos, no qual genealogias de um "saber

[204] ROMERO, 2015, p. 72.
[205] McDONOUGH, Tom. *Campo nomadi: Constant's Design for a Gypsy Camp*. A lecture as part of the Call the Witness Roma Pavillion. 01.06.2011, Palazzo Zorzi UNESCO Venice Office Castello 4930, Venice. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/campo-nomadi-constants-design-for-a-gypsy-camp.
[206] MLADENOVA, Radmila. *Patterns of symbolic violence*: *The Motif of 'Gypsy' Child-theft across Visual Media.* Heidelberg: Heidelberg University Puplishing, 2019. Disponível em: https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/483.
[207] ROMERO, 2015, p. 81. Ver HUIZINGA, Johan. *O outono da idade média* [1919]. São Paulo: Cosac Naify, 2010, (Tradução: Francis Petra Janssen), p. 29.

sobre o cigano" e da Teoria da deriva se reencontram nas vicissitudes da experiência artística: eis aí uma das circunstâncias nas quais Constant adentra no terreno do *nomadismo*.

Em *O espelho de Heródoto*: *ensaio sobre a representação do outro*, François Hartog nos mostra que o "objeto primeiro" [208] do primeiro dos historiadores – o nômade encarnado nos "citas" – era aquele que pertence a um tempo longínquo, aos povos que emergiram antes dos gregos, como "um certo 'primitivismo' cita": "os citas tem a ver com a idade passada, a dos monstros"[209]. Ao mesmo tempo, eles seriam "os mais jovens de todos os povos" (teriam apenas mil anos) [210], ao contrário dos egípcios, "os mais antigos"[211]. Na genealogia dos gregos do Ponto, não descendem nem dos deuses nem dos homens; sua "mãe" fundadora, Equidna, "não é nem verdadeiramente humana nem verdadeiramente bestial", mas híbrida. A região onde vivem pertence aos "confins do mundo", uma "zona além das culturas", onde "as terras têm rendimento ruim"; ao passo que é "vizinha da fronteira" e está "abandonada ao uso de pastores, de lenhadores e de carvoeiros", ocupando uma posição análoga àquela "zona das margens com relação ao território da cidade" [212]:

> "*A Cítia é a terra de* eremía *e zona de* eskhatiá*, terra deserta e zona de confins: ela é uma ponta do mundo. Foi para lá que Poder e Força conduziram Prometeu, a fim de ser encadeado por ordem de Zeus: 'Eis-nos aqui sobre o solo de uma terra longínqua" – declara o Poder – 'caminhando no país dos citas, num deserto sem humanos'[213]. Aristófanes utiliza a fórmula 'deserto cita', mas aplica-a a uma pessoa: uma personagem é chamada por ele de 'deserto cita' (*skýthon eremía*), modo de dizer que é um bruto selvagem e sem amigos[214]. Muito mais tarde, retomando a expressão, Quinto Cúrcio a colocará na boca dos próprios citas: em sua expedição contra eles, retomada bem sucedida da expedição de Dario, Alexandre, a ponto de transpor o Tânais, recebe deputados citas que, para fazê-lo desistir do ataque, lembram-lhe de que seu espaço os torna inacessíveis: 'Parece, ajuntam eles, que*

[208] HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro* [1980]. Belo Horizonte: UFMG editora, 2014 (Tradução: Jacyntho Lins Brandão), p. 42.
[209] HARTOG, p. 54.
[210] HARTOG, p. 68.
[211] HARTOG, p. 58,123.
[212] HARTOG, p. 54.
[213] ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*, 1-2, apud HARTOG, p. 53.
[214] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, apud HARTOG, p, 53.

mesmo os provérbios gregos zombam da solidão da Cítia – pois nós buscamos os desertos, a ausência de civilização mais que as cidades e os campos opulentos" [215].

Antigos e recentes, longínquos e fronteiriços, os "citas de Heródoto" [216] são um povo entre dois tempos, sobretudo entre "dois espaços", ocupando "terras *intermediárias*" [217] na fronteira da Ásia com a Europa. De um lado está o Egito, onde "Sesóstris foi não somente o conquistador, como também o verdadeiro criador do espaço egípcio": "antes dele o Egito era 'inteiramente percorrido por cavalos e pelos carros'" – "constituía, pois, uma espécie de *espaço nômade*, em tudo comparável com a Cítia, por onde constantemente avançam os carros e passam os cavalos". No entanto, "com Sesóstris, cavalos e carros desapareceram, pois mandou ele cavar numerosos canais em todo o território" para "permitir o fornecimento de água para as cidades que ficavam longe do rio". "Desde então o Egito, ainda que todo plano, é impraticável para os cavalos e os carros; a causa disso está nesses numerosos canais, que [...] se espalham em todas as direções" [218]. Mais que isso, "Sesóstris repartiu a terra, deu a cada um lote igual (klêros) e fixou encargos. Se o rio levasse parte de um klêros, o rei enviava seus homens para medir a perda e fixar uma diminuição proporcional do imposto – no que Heródoto vê a origem da geometria"[219]. Do "espaço de percurso" passa-se a um "espaço partido, medido, distribuído, fiscalizado": "o espaço egípcio é uma criação do poder", no qual a geometria cumpre um papel fundamental, assim como a própria narrativa de Heródoto enquanto "nomeação de um novo lugar e como sua circunscrição nas práticas discursivas e nos saberes em curso" [220]. Já do lado oposto aos egípcios, "ao norte da Cítia", Heródoto organiza todo um "sistema de povos do norte" [221] cujo espaço é configurado pelos desertos "verdadeiros" – "sobre os quais não há nada a começar "apenas muito longe", "crescendo a selvageria quanto mais se avança na direção do norte e do nordeste". Ali se ouviu dizer que habitam "homens com pés de cabra, os

[215] QUINTO CÚRCIO, VII, I, 23 apud HARTOG, p. 53.
[216] HARTOG, p. 47.
[217] HARTOG, p. 58.
[218] HERODOTO apud HARTOG, p. 59.
[219] HARTOG, p. 59.
[220] HARTOG, p. 17.
[221] HARTOG, p. 55.

arimaspos e os grifãos". Os citas, por sua vez, não estariam tão imersos nessa "selvageria", ainda que eles não sejam, todavia, para Heródoto, senão "um daqueles povos" [222]. Eles "não formam um grupo único, pois se dividem em muitos povos, como também se encontram estabelecidos nestas mesmas terras outros povos que não são absolutamente da 'raça' cita"[223]. Diferentemente dos "desertos verdadeiros", a Cítia não seria uma "terra desolada, situada quase além dos últimos homens". "Por outro lado, ela não é somente uma ponta do mundo, mas ocupa um lugar na representação global que Heródoto faz da terra" [224].

Edward Said chamou isso de "geografia imaginativa" em *Orientalismo: o oriente inventado pelo ocidente* (1978), livro publicado poucos anos antes de *Espelho de Heródoto*. Nele, o autor considera ser "perfeitamente possível argumentar que alguns objetos distintivos são criados pela mente, e que esses objetos, embora pareçam ter uma existência objetiva, possuem apenas uma realidade ficcional". Assim, "um grupo de pessoas vivendo em alguns acres de terra estabelecerá fronteiras entre a sua terra e seus arredores imediatos e o território mais além, a que dão o nome de 'a terra dos bárbaros'". Seria essa "prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é 'nosso', e um espaço não familiar, que é 'o deles'", a base de um "modo de fazer distinções geográficas que *pode* ser totalmente arbitrário" [225]. Nisso, "as sociedades modernas e primitivas parecem obter a percepção de suas identidades de um modo negativo": "É muito provável que um ateniense do século V se sentisse tão não bárbaro quanto se sentia positivamente ateniense". Isso não significa, contudo, que "o que conhecemos sobre o tempo e o espaço, ou melhor, sobre a história e a geografia, é , mais do que qualquer coisa, imaginativo". Significa pensar em que medida "esse tipo de conhecimento imaginativo inspira a história e a geografia, ou se de algum modo as anula"[226].

Na geografia imaginativa configurada por Heródoto à luz da simetria do mapa jônico, o mundo é dividido por um "equador" que atravessa o mediterrâneo e "as coisas explicam-se

---

[222] HARTOG, p. 55.
[223] HARTOG, p. 54-55..
[224] HARTOG, p. 55.
[225] SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente* [1978]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Tradução: Rosaura Eichenberg), p. 91.
[226] SAID, p. 93.

pelo frio, ao Norte; e pelo calor, ao Sul" [227]: "o calor e o frio, incidindo respectivamente, sobre essas regiões, produzem efeitos inversos". Assim, "os egípcios, até as experiências do faraó Psamético, consideravam-se os mais antigos de todos os homens, enquanto os citas, por seu turno, se dizem "o mais recente de todos os povos" [228]. De maneira correlata, "as regiões do norte seriam terras da ignorância, enquanto os egípcios são um povo de antiquíssima ciência" [229] – por isso Pitágoras, "como a maior parte dos 'sábios' da Grécia" (Sólon, Tales), "viajou ao Egito para instruir-se"; ao passo que uma figura equivalente entre os getas [230], Zálmoxis, seria um "escravo de Pitágoras", "um *ántropos*, um ser humano e não", *théos* e *daímon*[231]. Igualmente díspare seria o tratamento dos escravos: enquanto Sesóstris "explora [...], sob ameaça, sua força de trabalho", os citas, que também exploram seus prisioneiros, "os tratam bem diferente: cegam-nos"[232].

Neste último caso, no entanto, o argumento não se baseia somente no calor ou no frio. Heródoto explica: "É para [ordenhar suas jumentas] que os citas cegam todos seus prisioneiros; pois eles não são agricultores, mas nômades". "Curiosamente", observa Hartog, "é, pois, o nomadismo que, em última instância, se encarrega de justificar o comportamento dos citas". Assim, ainda que o Egito seja "artificialmente parecido com o que a Cítia é naturalmente" – "pois esse território é uma planície, abundante em pastagens e em águas, à qual sulcam muitos rios, em número tão elevado quanto os canais do Egito" [233] –, para os egípcios "os canais interditam o que os rios permitem, impondo 'um gênero de vida regido pelo faraó'". No caso dos citas, o rio é um aliado do seu nomadismo: "Ter-se-ia, pois, de um lado, um poder modelando inevitavelmente um novo espaço; do outro, uma 'ausência' de poder acomodando-se a um espaço natural". Mas, como afirma Hartog, "essa é uma explicação simplista". "Por duas vezes, Heródoto assinala que o território cita é dividido em *nomos*, cada um tendo à sua frente um monarca" que legisla sobre um "espaço cadastrado e administrado" [234].

---

[227] HARTOG, p. 55.
[228] HARTOG, p. 58.
[229] HARTOG, 58.
[230] Os gregos utilizavam esse termo para se referir a diversas tribos trácias ou dácias do Baixo Danúbio, atual Bulgária.
[231] HARTOG, p. 123.
[232] HARTOG, p. 59.
[233] HARTOG, p. 59.
[234] HARTOG, p. 60.

Seria possível pensar um *poder nômade*? Essa interrogação, que também poderia ser feita por Constant diante dos ciganos, leva Hartog a investigar a questão em *Histórias* e a considerar que "um poder nômade é impensável": quando, entre os citas, "surge a figura do rei, eles não são mais nômades". Quando isso acontece? Quando o rei morre, pois é o túmulo real enquanto um marco localizado na fronteira – o "ponto fixo e imóvel que faz com que o espaço cita possa constituir-se como território (por referência a um poder)" –"justamente o que permite ao espaço cita funcionar como espaço nômade". "Portanto", concluí Hartog, "nada de território sem centro ou sem poder, mas o operador do nomadismo, agindo na narrativa, faz com que o centro seja um túmulo e que esse centro esteja 'excentrado'". Contudo, a morte do rei já obriga os citas a "reconhecerem-se como citas, mutilando-se", e já os constrange, ao mesmo tempo, a assim "confessarem que são seus súditos". Inevitavelmente, "essas marcas de reconhecimento fazem deles uma 'comunidade', fundamentada numa sorte de memória corporal, que abole a dispersão nômade, em curso antes dos funerais". Antes disso, antes do corpo morto que demarca um território a ser defendido, o rei é um "chefe de guerra [...] para quem se deve levar cabeças, para que tenha direito à partilha do butim", contexto no qual, "mais amplamente", "o espaço cita modifica-se": "passa-se brutalmente de uma extensão indiferenciada para um espaço delimitado, dividido, organizado (com seus nomos e seus nomarcas, com seus ritos e cerimônias anuais)". Desse modo, "poder militar e nomadismo parecem excluírem-se um ao outro": "a partir do momento em que é poder, não é mais nômade": "o poder nega o nomadismo". Por isso, a persistência do espaço nômade depende do quanto o citas conseguem evitar a guerra. Para tanto, Idartiso, "rei dos citas", informa a Dario, rei dos persas, a única situação na qual o conflito pode ser deflagrado: "encontra os túmulos de nossos reis e entraremos em batalha contigo" [235]. Caso contrário:

> *"...O que estou fazendo presentemente não tem nada de mais extraordinário do que o que tenho costume de fazer em tempos de paz. Por que não te combato em campo aberto, dar-te-ei também a explicação: nós não temos nem cidades, nem plantações que temamos perder ou ver devastadas, o que nos forçaria a lutar convosco"*[236].

[235] HARTOG, p. 232-233.
[236] HERÓDOTO apud HARTOG, p. 94.

O nomadismo, desse modo, pode ser pensado como *estratégia*. Heródoto se coloca em primeira pessoa para esboçar a seguinte consideração nesse sentido:

> *"Para um dos negócios humanos, o mais importante, a nação cita imaginou, de todas as que conhecemos, a solução mais sábia. O que eles inventaram, como eu disse, da primeira importância, é um modo de impedir que algum agressor que marche contra eles escape ou que alguém possa atingí-los se eles não querem ser descobertos"[...] Com efeito, pessoas que não tem nem cidades, nem muralhas construídas, mas que levam todos suas casas consigo e são arqueiros a cavalo, que não vivem da lavoura, mas de seu gado, que tem suas casas sobre suas carroças – como estas pessoas não estariam ao abrigo dos combates e não seriam impossíveis de alcançar?"*[237].

Disso resulta um espaço sem *póros*, de *aporia*. Sobre o tema, Hartog não poderia iniciar sua reflexão de maneira mais oportuna: "passar de um espaço a outro é atravessar um ribeirão, um rio" – nos vem imediatamente a imagem de Constant atravessando o Tanaro – "um braço de mar, bem como um deserto". "A ação que, numa narrativa, dramatiza a travessia", continua o autor, "é a construção de uma ponte". Ela "põe em comunicação dois espaços, estabelece um *póros* entre dois espaços sem extremidade comum". Em *Histórias*, Heródoto também se refere a uma ponte, a que Dario teria mandado construir para atravessar da Europa para a Ásia sobre o Tânais[238]. Seu objetivo é adentrar e conquistar o "território" cita. A convicção da vitória o leva, depois de ter atravessado com seus exércitos, a ordenar que quebrem a ponte. Dario é aconselhado em mantê-la: "Já que tu vais atacar um país onde não se verão nem terra lavrada, nem cidade habitada, deixa a ponte no lugar [...] para que tenhamos uma via de retorno assegurada, pois temo não que sejamos vencidos pelos citas, mas que não consigamos encontrá-los (*eureîn*)". Isso porque "o espaço cita é um espaço de alteridade no qual nenhuma ponte pode dar acesso": trata-se da "'aporia' dos citas". A inexistência de cidades, lavouras, muralhas torna os citas "inacessíveis", o que significa que "nenhum tipo de *póros* conduz até eles", que "a Cítia é um espaço do outro e que o código de sua alteridade é o nomadismo" [239].

---

[237] HARTOG, p. 95. Segundo Hartog, Heródoto teria sido "o único a propor essa reflexão teórica", que não seria "verdadeiramente retomada depois", exceto "negativamente". HARTOG, p. 234.
[238] HARTOG, p. 53. Atualmente rio Don, Rússia.
[239] HARTOG, p. 98.

O espaço configurado pelo nomadismo dos citas é, com efeito, um espaço cuja organização não pode ser absolutamente percebida. Quando Dario e suas tropas adentram na Cítia, eles adentram num "mundo estranho onde, para eles, não existia mais nem direção, nem pontos de referência seguros". Mesmo quando percebem os citas, "a única coisa que podem fazer é seguir sua pegada (*stíbon*) e, se perdem as pegadas, param". Constrangendo-os, os citas os transformam em "cães de caça" e, quando querem, se permitem *póros*. Dario, que apostava que "os citas seguem 'em linha reta'", envia uma mensagem censurando o rei Idantirso pelo que identificou como "vagabundagem" (*pláne*) [240]: os persas estão rodando em círculos, não veem saída, estão em aporia. Já para os citas, não só existem estradas como atalhos, toda uma "rede" de vias de comunicação[241].

Gênero de vida ou estratégia de sobrevivência? A pergunta parece fundamental para dimensionarmos as expectativas de Constant lançadas sobre o nomadismo dois milênios e meio mais tarde. Se considerarmos que, segundo a tradição, "há uma equivalência" entre ser "cita" e ser "nômade", então podemos dizer que "o cita é nômade e o nômade é cita", ou seja, que o nomadismo é essencialmente um "gênero de vida" do qual os citas são indissociáveis e que dele emerge uma "estratégia". "Na figura do cita, o saber compartilhado dos gregos conservou os traços do nomadismo, tornando-se esses traços a 'verdadeira' figura do cita". Contundo, adverte Hartog, "é assim que se fabrica o exotismo" [242]. Por sua vez, se levamos em conta que os citas não foram os únicos povos nômades e que não foram sempre nômades, então o nomadismo não emerge como uma "identidade" cita; ele é apenas a forma pela qual Heródoto dá inteligibilidade à "estratégia da aporia". Desse modo, a aporia cita, que também pode ser pensada como insularidade[243], não diz respeito apenas à impossibilidade de acessar seu espaço, mas também se refere à impossibilidade de circunscrever o sentido que os citas podem assumir. Pela "estratégia da aporia" identificada entre os citas, o nomadismo, por seu turno "torna-se pensável e não é mais essa aberração que não se define senão por suas faltas":

---

[240] O termo se refere aos caminhos da lebre

[241] HARTOG, p. 99.

[242] HARTOG, p. 225.

[243] A virtude dos citas é serem áporos. Ser áporos é ser também insular. Em Heródoto, a insulariadade é tanto uma estratégia adotada por Péricles conta a invasão dos persas, quanto aquela adotada pelos citas.

> *"os nômades não comem pão, não lavram, não semeiam, não moram em casas; para suplicar a seus deuses, não têm nem estátuas, nem templos, nem altares e, quando sacrificam, não acendem fogo, não consagram primícias, não aspergem libações, não degolam animal, etc"* [244].

Arriano de Nicomédia, historiador do século II da era cristã, argumenta que o nomadismo não seria apenas uma "estratégia", mas uma "escolha estratégica":

> *"Outrora, os citas alimentavam-se de pão, lavravam a terra, habitavam em casas e tinham cidades. Quando foram vencidos pelos trácios, mudaram de costumes e juraram não mais construir casas, não mais sulcar a terra com a charrua, nem levantar cidades, nem amontoar riquezas, mas ter apenas carroças como moradas, a carne dos animais selvagens como alimento e o leite como bebida, enfim: juraram não ter como riqueza senão os rebanhos que os seguiram em suas peregrinações de um país ao outro. Foi dessa maneira que, de agricultores, tornaram-se eles nômades"*[245].

Além de nos remeter ao ritual *Potlach*, termo que batiza o boletim dos letristas, como uma "escolha estratégica", essa interpretação se opõe à teoria primitivista que sustenta os citas como aqueles que não evoluíram à condição de sedentários, de agricultores, de construtores de cidades, de *Estado*. Mais que isso: a "reviravolta" instaurada nesta leitura está em sustentar que os citas não só teriam sido agricultores e construtores, como teriam sido capazes de abandonar estas práticas em nome de sua liberdade: "quando Dario lhes pede que o reconheçam como *despótes*, eles o mandam 'ir chorar'"; "os reis citas, por terem ouvido ser pronunciado o nome servidão, encheram-se de cólera" [246]. Pierre Clastres, "fiel ao princípio político-epistemológico da autodeterminação sociopolítica das sociedades indígenas" [247] da América do Sul, também se afastou da interpretação da "falta de Estado" como "expressão do caráter embrionário ou retardatário do seu desenvolvimento"[248]. Em A *sociedade contra o Estado*:

---

[244] HARTOG, p. 236.
[245] HARTOG, p. 236.
[246] HARTOG, p. 80.
[247] CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas em antropologia política.* São Paulo: Cosac Naify, 2013 (Tradução: Theo Santiago), p. 20.
[248] CLASTRES, p. 17.

> *"a ausência do Estado nas chamadas sociedades primitivas não deriva, como se costuma imaginar, de seu baixo nível de desenvolvimento ou de sua suposta incompletude, mas de uma atitude ativa de recusa do Estado, enquanto poder coercitivo separado da sociedade. 'Contra o Estado', portanto, mais do que 'sem Estado'"* [249].

Entre os séculos XV e XVI, contra a autoridade dos chefes, contra "o peso de seu poder político nascente", os profetas "surgidos do coração da sociedade" "arrastavam atrás de si milhares de índios em loucas migrações em busca da pátria dos deuses". Esse "é o discurso dos *karai"* – "profetas" tupi-guarani –, "é a palavra profética, palavra virulenta, eminentemente subversiva que chama os índios a empreender o que se deve reconhecer como a destruição da sociedade"; é "o abandono da terra má, isto é, da sociedade e do seu sistema de normas", do *Um*, "fonte de infelicidade", e a busca pela "Terra sem Mal", do "não Um", o "paraíso terrestre" [250]. Contra o *Um*, o *déspota*, o *Estado*, os tupi-guarani "decidiram que era preciso mudar de mundo, abandonar o dos homens e ganhar o dos deuses". Tal "leitura 'política' de uma constatação metafísica" permite Clastres chamar atenção para uma "perturbadora evidência":

> *"o pensamento dos profetas selvagens e aquele dos gregos antigos pensam a mesma coisa, o Um; mas o índio guarani diz que o Um é o Mal, ao passo que Heráclito diz que ele é o Bem"* [251].

Ainda que seja tentadora a ideia de traçar, na brecha aberta por Clastres, paralelos entre os citas de Heródoto e os guaranis, nos contentaremos em reter da digressão trilhada até aqui a dialética que configura a emergência do mundo ocidental e as narrativas sobre o nomadismo. Antes uma estratégia de sobrevivência do que um modo de vida, o nomadismo como espelho negativo do ocidente se mostra como um dispositivo conceitual aplicado a todas as sociedades que não se sedentarizaram ou que não se submeteram ao poder do Estado, seja para rebaixá-las como "primitivas", seja para enaltecê-las como um modelo de liberdade para no futuro. É o que vemos acontecer com os sinti de Alba em 1956. Para o Estado, eles não deixam de ser nômades, e, como tal, argumenta McGowan, um "problema

[249] CLASTRES, p. 12.
[250] CLASTRES, p. 228.
[251] CLASTRES, p. 230.

jurídico" tanto da "Itália no período pós-guerra" como da "maior parte do resto da Europa na época":

> *"De fato, a questão dos direitos dos ciganos (e de outras populações nômades) permanece altamente problemática em muitos países atualmente. Ainda hoje, o nomadismo não é simplesmente uma área cinzenta legal; é frequentemente considerado intrinsecamente anti-social e contra-cultural – se não oficialmente ilegal – modo de existência"*[252]

Ao passo que, para Constant, o nomadismo aparece como uma *possibilidade* justamente por estes mesmos aspectos anti-establishment, uma qualidade de ser *áporo*. Entretanto ao atravessar o Tanaro nos limites de Alba – metáfora arquetípica de uma travessia do Tânais como fronteira entre o mundo grego e o mundo cita, este último entendido como um território nômade, um entremeio estabelecido desde Heródoto entre o Ocidente e seu outro –, Constant não experimenta apenas uma *aporia*, mas também uma *profecia*. No rastro, desde o manifesto de 1948, de "*uma evolução social que pode culminar no colapso total dos princípios de uma sociedade de dois milênios de idade"*, o artista alcança esta "zona das margens" à maneira de um "Heródoto dos outros", um viajante em uma região onde encontramos os "citas" do século XX, aos quais um "saber compartilhado" associa o nomadismo: se são nômades, são também *áporos* e, por isso, "combatentes pela liberdade" [253]; ao mesmo tempo, enquanto um Heródoto "historiador das Guerras Médicas", Constant é um entusiasta dos avanços tecnológicos e dos progressos da indústria – estes, como se sabe, legados da Segunda Guerra Mundial [254] – que não deixa de operar como um profeta em busca de uma "terra sem males", cujos termos apenas esboça nas circunstâncias de um encontro com os ciganos e com a teoria da deriva.

Retornamos aqui ao ponto de onde partimos: os padrões têxteis "ciganos". O que indiciam aqueles desvios em relação à *pittura industriale* rumo a uma pesquisa de espaços sem limites explorados por linhas, pontos e conexões e batizados de "Saeta", "Fandango" e

---

[252] McGOWAN, 119.
[253] HARTOG, p. 80, 230.
[254] COHEN, Jean Louis. *Architecture of total war*. In: *The future of architecture*. New York: Phaidon, 2012, p. 286-297.

“Malagueña” senão um espaço nômade? Seria possível dizer que isso responde à “observação direta das práticas dos ciganos”? Kurczynski e Pezolet salientam que, “neste momento, poucos ciganos eram realmente nômades” – “na Itália, a maioria vivia permanentemente com sua extensa família em terrenos alocados pela comuna local (como foi o caso em Alba), ou às vezes eram integrados em programas de habitação social” [255]. Mesmo quando Constant descreve, quase duas décadas mais tarde, o “espaço entre algumas caravanas com tábuas e latas de gasolina”, “o lixo mais incrível”, “um todo muito bizarro” como uma “cidade cigana”, isso não significa que o artista esteja se referindo propriamente aos sinti de Alba. Katie Trumpener observa que “os ciganos costumam ‘se tornar figuras de mobilização de muitos grupos desprivilegiados simultaneamente’" [256]. Jérémie McGowan, por sua vez, acrescenta que essa análise de Trumpener revela “uma tendência, reconhecível entre artistas, intelectuais e cultura de massa, de ‘se identificar’ com os Romani ao tentar reivindicar ‘noções de desafio político e esforços utópicos pela liberdade’” [257]. Pedro Romero, alguns anos depois, salienta como “o mundo anacrônico dos ciganos é utilizado pela ficção como uma proposta para descobrir mundos futuros novos e impossíveis” [258]. Em parte, Constant corresponde a estas leituras ao antecipar em três décadas no campo da pintura a “onda de ficção científica” na literatura embalada por publicações como *A estrela dos ciganos* (1986), uma novela norteamericana de Robert Silverberg que, inspirada em autores ingleses como Brian Aldiss, J. G. Ballard o Michael Moorcock, “recolhe todo o debate psicogeográfico e o apresenta como etnografia sobre esses ciganos do espaço” [259]. Mas os padrões têxteis “Saeta”, “Fandango” e “Malagueña” talvez sejam mais do que isso: eles indiciam uma tentativa de transitar entre “dois espaços”, entre o universo das conquistas do ocidente e do “outro”; entre um território da profecia e outro da aporia.

[255] KURCZYNSKI; PEZOLET, 2011, p. 299.
[256] TRUMPENER apud McGOWAN, 157.
[257] Idem, p. 158.
[258] ROMERO, 2015, p. 77.
[259] Idem, p. 77.

Fig. 25: ***Constant em seu estúdio em Amsterdã*** |1958-1959| Foto: Aart Klein

Miragens de uma "cidade cigana"

Em carta ao prefeito de Alba datada de 27 de janeiro de 1957, Constant teria apresentado sua "proposta de projeto para um abrigo especial com instalações para os Romani" [260]. Em outra correspondência, o artista teria enviado de Munich um "primeiro esboço" para Gallizio, que o considerou "mais uma favela do que uma Casa dos Ciganos" [261]. A despeito de apresentarem informações conflitantes, tais documentos apontam para um mesmo experimento conhecido como *Projeto para o acampamento cigano*, cuja finalidade inicial seria responder a "questões práticas como o fornecimento de água potável e instalações sanitárias". Entretanto, apesar da campanha de Gallizio por sua implantação, seus argumentos não convenceram a opinião pública, que considerava, antes de tudo, que "as

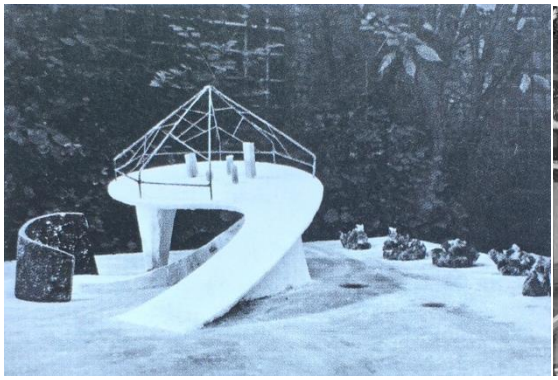
[260] McGOWAN, 117. A referência à carta consta na resposta do prefeito a Constant, datada de 8 de março do mesmo ano.

[261] ROMERO, p. 81. O autor se refere a um "primeiro esboço" enviado de Munich para Gallizio, o que indicaria que o desenvolvimento do Projeto para um acampamento cigano não começou em Alba.

casas não devem ser construídas pelos arquitetos da Bauhaus Imaginista (os ciganos preferem os carros)" [262].

Ao invés de ser um motivo para Constant e Gallizio abandonarem o projeto, a recusa da proposta os levou a aprofundá-la e ampliá-la ao longo de quatro anos como "o projeto principal do urbanismo unitário" [263]. Uma segunda versão é produzida para a Trienal de Milão[264], cuja feição, segundo Tom McDonough (que a considera como a primeira versão), parece ter sido inspirada nas rampas projetadas por Berthod Lubetkin (1901-1990) para a piscina de pinguins do zoológico de Londres[265]. Da investigação anterior com os "padrões têxteis", a proposta de Constant apenas retém a pesquisa sobre um "espaço cigano". O gesto que a monumentaliza é claro: o acampamento é elevado e deve ser acessado por uma rampa, cuja curva se estende em uma linha contínua, definindo todo o limite do percurso e do espaço, da "entrada" até a "saída". Entretanto, essa solução se mostrou demasiadamente limitada em relação à espacialidade investigada em "Saeta", "Fandango" e "Malagueña".

Fig. 26: ***Projeto para acampamento cigano*** | Constant 1957 | X Trienal de Milão | HALEM; HORST, p. 142.



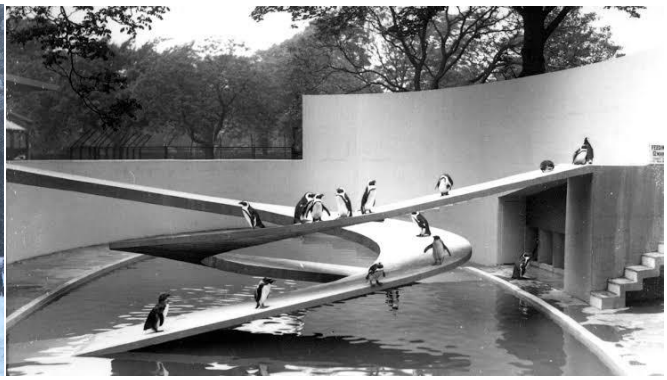


Fig. 27: ***Penguin Pool of London*** | Berthold Lubetkin | 1934
© Via Wikimedia Commons & © RIBA Library Photographs:
http://archeyes.com/penguin-pool-london-berthold-lubetkin/

[262] McGOWAN, 118.
[263] McGOWAN, 120.
[264] HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: 1920-2005*. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 142. Ver também em: https://stichtingconstant.nl/documentation/text-for-tape-recording-for-stedelijk-museum-amsterdam. Também em 1956, além do *Projeto para um acampamento cigano*, Constant "projeta uma espécie de plano urbano de Alba com programação psicogeográfica das rotas nas quais a cidade se torna um campo de desvios contínuos e projeta o Pavilhão para o Laboratório Experimental de M.I.B.I. que deveria ter sido construído para a XI Trienal de Milão, em 57, mas que nunca foi realizado". Ver na página de Francesco Careri: http://articiviche.blogspot.com/p/constant.html
[265] McDONOUGH, Tom: https://www.youtube.com/watch?v=pvDteQ3sR3k.

Na sequência, o artista apresentou *Ambiance de jeu* (1957), que demarca, segundo Trudy van der Horst, "o começo da série mais tarde batizada de Nova Babilônia" [266], a qual podemos aproximar tanto *Variations rhytmique*, obra anterior, de 1953, quanto *On ne Joue Plus* (1932), de Alberto Giacometti (1901-1966). No primeiro caso, uma investigação do próprio artista no terreno da arte concreta; no segundo, uma obra ligada ao surrealismo. Com relação ao autor desta última, Constant comenta, em entrevista concedida a Benjamin Buchloh em 1999, que não somente apresentou seus trabalhos com Giacometti na última exposição do grupo CoBrA em Liège (1951), como também o conheceu pessoalmente quando morou em Paris. Do escultor afirma ter incorporado "a ideia de fazer uma escultura que se parece com um modelo arquitetônico", referindo-se a *Palais à 4 heures*, obra também de 1932, que naquele momento Constant só conhecia por foto[267]. Para Kurczynski e Pezolet, não se trata apenas disso: há também aí uma partilha do olhar etnográfico de Giacometti. *On ne Joue Plus*, por exemplo, teria sido "inspirado nos jogos de tabuleiro Dogon, como os coletados na Missão Dakar-Djibuti"[268].

Algo semelhante ocorre com *Construction dans un volume*, de 1957, obra que nos remete à *Boule suspendue*, também de Giacometti, desenvolvida entre 1930 e 1931. Ao analisá-la, Rosalind Krauss observa que a "cunha tem a forma das pedras de palmette do antigo jogo de bola mexicano" [269]. Para afirmar isso, Krauss considera a aproximação de Giacometti ao grupo surrealista dissidente que incluía Masson, Desnos, Artaud, Queneau, Leiris e Bataille, para os quais "o centro intelectual era *Documents*". Se Constant está a par ou não do envolvimento do escultor nas "discussões sobre etnografia realizadas pelo grupo"[270], ele não pode evitar uma inscrição na partilha decorrente da articulação dessas imagens. *Construction dans un volume* atualiza alguns aspectos de *Boule suspendue* como uma "máquina erótica", mas desativa esse dispositivo ao incorporar procedimentos da arte concreta, cuja justificativa encontra nas palavras de Debord pronunciadas em julho daquele ano em Corsio d'Arroscia sua melhor tradução:

---

[266] HORST, p.142.
[267] BUCHLOH, p. 15-26.
[268] KURCZYNSKI; PEZOLET, p. 286.
[269] KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1985, p. 59.
[270] KRAUSS, p. 56, nota de rodapé 32.

"é preciso avançar e racionalizar mais o mundo, primeira condição para torná-lo apaixonante" [271].

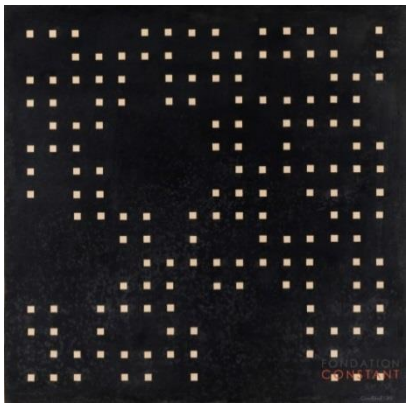


Fig. 28:
Variations rhytmique, 1953 **|** Constant
121,7cm x 121,7cm
oil paintpanel
Collection Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed, NL

Fig. 29: ***Ambiance de jeu, 1956*** | Constant 11,7cm x 154,6cm x 155,0 cm | Latão,pintura à óleo e madeira
Collection Fondation Constant

Fig 30:
On ne joue plus, 1932,
Alberto Giacometti
Mármore, madeira e bronze
4.1 x 58 x 45.2 cm
National Gallery of Art Washington DC

[271] DEBORD, Guy-Ernst. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional.* Corsio d'Arroscia

Fig 31:
***Boule suspendue,* 1930-1931**
(versão de 1965)
Alberto Giacometti
Gesso e metal
60,6 x 35,6 x 36,1 cm
Fondation Giacometti, Paris.

Fig 32:
***Construction dans un volume,* 1957**
Constant Nieuwenhuys
Pintura em metal
142,0 x 49,5cm x 21,5cm
Collection Fondation Constant, longterm
loan to Stedelijk Museum Schiedam, NL

Fig 33:
Construção em forma de ovo
1957 [Eivormige constructie [II], Constant
Acrílico, aço e pedra | 103,0 x 63,8 x 60,6cm
Foto: Tom Haartsen | Fundation Constant

Fig 34:
Projeto para um acampamento cigano em Alba
[Ontwerp voor een zigeunerkamp in Alba]
Constant, 1957 |13,7 x 125,0 x 125,0 cm
tinta a óleo, alumínio, aço, acrílico e madeira
Coleção Gemeentemuseum Den Haag, NL
Foto: Rob Kollaard (CARERI, p. 57).

E o que dizer das "nebulosas", sequência de trabalhos nos quais devemos inscrever a versão mais conhecida para o *Projeto para um acampamento cigano*, concluída em 1958[272]? O sucesso desta parece estar ligado ao seu apelo à era espacial e à mobilidade, duas palavras de ordem do pós-guerra. No texto para o catálogo da exposição *Constant: Space + Color*, realizada em 2016 no Cobra Museum, Ludo van Halem observa que, desde 1955, quando Constant projeta o *Monumento para a reconstrução* por ocasião da exposição 'E55' em Rotterdam, até 1959, o artista estaria empenhado em "conectar" sua produção ao "espaço sideral, cuja 'conquista' na segunda metade da década de 1950 tornou-se parte da Guerra Fria entre Ocidente e Oriente" [273]. Em 4 de outubro de 1957, a União Soviética lançou o satélite *Sputnik 1*, inflamando um "contexto futurista e tecnológico sem precedentes para a obra de Constant", o que o teria levado a descartar o termo "construção" de suas esculturas do

[272] As datas não são muito precisas. Wigley data o Projeto para o acampamento cigano como um experimento de 1956; McDonough considera 1957. Consideramos aqui o período apresentado por Sadler, 1956-1958, tendo em vista que é pouco provável que após a visita ao acampamento cigano realizada em dezembro Constant conseguido produzir tais revisões ainda em 1956.
[273] HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 14.

período, dando a elas títulos como “Espaço e movimento” (1955), “Observatório” (1956), “Circo espacial” (1957), “Embarcação Solar” (1959). Isso o inseria em um quadro cotidiano de celebração do “mundo da energia, engenharia, química e viagem espacial” para o qual livros como *Mechanization Takes Command* (1948), de Sigfried Giedion, *Automation: The Advento of the Automatic Factory* (1952), de John Diebold, e filmes *This is Automation* (1955) [274], da General Electric contribuíram para “familiarizar o público mais amplo com o assunto, nutrindo a fé otimista no progresso expresso por Constant em textos como ‘Tecnicismo’ ou ‘Amanhã a poesia habitará a vida’ em 1956[275].

A “ênfase repetida nas qualidades da era espacial e na materialidade de alta tecnologia do trabalho de Constant” [276] foi um traço da historiografia de *Nova Babilônia*, nome dado ao conjunto de experimentações que tem como ponto de partida o *Projeto para um acampamento cigano*. Em *Revisiting New Babylon* (2011), McGowan, aprofundando considerações também feitas naquele mesmo ano por McDonough[277], Kurczynski e Pezolet[278], faz o inventário desse enfoque nas abordagens de Wigley, Heynen, Schaik e, por extensão, naquelas de seus comentadores. Afinal, a Nova Babilônia estaria “enraizada nas novas realidades sociais e tecnológicas da era pós-guerra – como as rápidas mudanças nos setores de transporte, construção e comunicações que começaram já na década de 1950” – e, em certo sentido, seria “sintomática do clima intelectual mais amplo de 'orientação para o futuro' (McHale, 1967) característica dos anos 1960”, o que aproximaria este projeto “das muitas propostas nômades da era espacial da década de 1960” e, como tal:

> *“o projeto de Constant se liga rapidamente ao trabalho e pensamento de Reyner Banham, Buckminster Fuller, Archigram, Superstudio, Antfarm, Utopie, Yves Klein, Kisho Kurokawa, Alison e Peter Smithson e, até, Frank*

[274] Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=jZD-AiC9-Bo.
[275] HALEM, p. 14.
[276] McGOWAN, p. 35.
[277] McDONOUGH, Tom: https://www.youtube.com/watch?v=pvDteQ3sR3k.
[278] “Raramente é mencionado que o encontro de Constant com o Zingari, a população de ciganos que viviam nos arredores de Alba, levou o artista a criar seu primeiro modelo, uma estrutura circular de cabos tensionados semelhante a uma tenda chamada Modelo para um Campo Cigano, 1956” (KURCZYNSKI e PEZOLET, p. 298-299).

Lloyd Wright - todos que imaginavam, em graus variados, o surgimento de uma nova era de mobilidade individual irrestrita" [279].

Por essa razão, seria forçoso se alinhar à postura assumida por Ludo van Halem, que sustenta que o vínculo entre o conceito de espaço de Constant e a corrida espacial teria sido "ofuscado pela quantidade de atenção que foi dedicada à Nova Babilônia" [280]. Ainda que esse experimento tenha recebido uma abordagem privilegiada em relação a outros momentos da trajetória de Constant, um coro de autores como McGowan, Kurczynski, Pezolet, e McDonough já demonstrou em trabalhos anteriores que as recorrentes abordagens focadas em Nova Babilônia não deixaram de destacar, direta ou indiretamente, sua relação com a corrida espacial.

O que é preciso considerar diz respeito ao *que* Constant quer "conectar" com este cenário. Trata-se do aprendizado com o grupo CoBrA, pois é esta experiência que o permite transitar entre o surrealismo e os construtivistas russos. Em *Eivormige Constructie*, de 1957, obra produzida no mesmo ano em que *Construction dans un volume*, o artista ainda mantém da solução adotada por Giacometti a ideia de um suporte, cujo resultado é a configuração de uma atmosfera, mas agora em acrílico e curvo, no interior do qual orbita um elemento circular sustentado por tirantes. Tratar-se-ia de uma referência a um astro recém-descoberto ou ao jogo ancestral no qual se inspira a escultura de Giacometti? Para Constant, as duas possibilidades seriam válidas, ao afirmar ironicamente no ano seguinte à *Ambiance de jeu, Construction dans un volume* e *Eivormige Constructie* ter "tanto algum gosto pelo primitivismo individual na pintura quanto pela chamada abstração fria na arquitetura, embora se goste de enfatizar um antagonismo entre essas duas tendências, que é falso e artificial" [281]. Na verdade, Constant rejeita ambas.

As premissas de sua postura podem ser buscadas nas palavras de Gabo, que resumiria a questão da seguinte maneira: "Não fazemos imagens de...":

---

[279] McGOWAN, 2011, p. 46.
[280] HALEM, p. 14.
[281] NIEUWENHUYS, Aton Constant. *Sur nos moyens et nos perspectives*. in : Internationale situationniste no. 2 (December 1958) 23-26. Disponível também em inglês em: https://stichtingconstant.nl/documentation/sur-nos-moyens-et-nos-perspectives.

"A imagem não depende de experiências rememoradas, de acontecimentos, de objetos observados, de associações ou sugestões, nem tampouco da projeção da experiência em formas evocativas. Não resulta de 'emoções relembradas tranquilamente', nem fantasias, nem de gestos automáticos, nem de qualquer transe ou emanação do subconsciente" [282].

Fig. 35:
Construção Espacial no. 12
1920 | Aleksandr Rodchenko
61 x 83.7 x 47 cm | Compensado, parcialmente pintado com tinta de alumínio e arame | MoMa

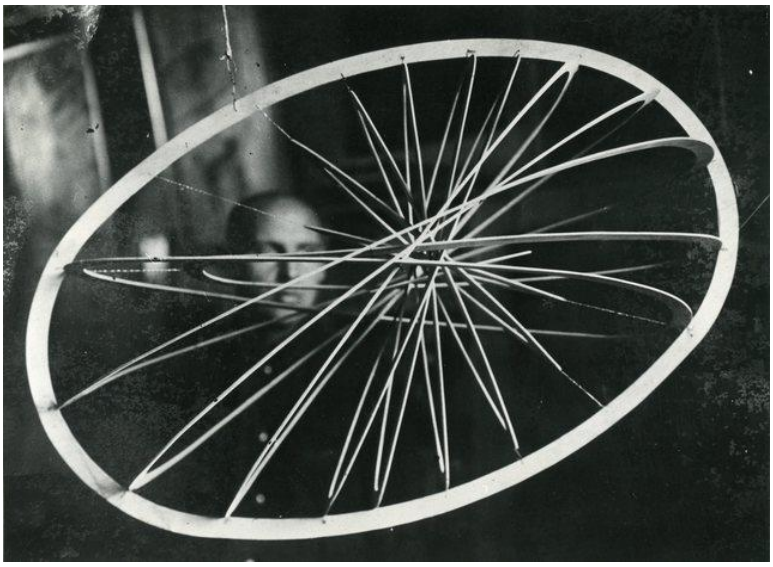


Fig. 36:
Monumento à III Internacional* | *1920
Vladimir Tatlin
e um assistente

Mas como não rememorar, diante das "nebulosas", *o Monumento para a III Internacional* (1920), de Vladmir Tátlin, ou a *Construção Espacial* (1920) de Alexander Rodchenko? Seriam apenas heranças formais destituídas da carga simbólica das circunstâncias nas quais foram apresentadas ao mundo? Seriam "imagens tautológicas"? Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman enfrenta um problema semelhante em uma produção reputada "tautológica" e "específica" da escultura contemporânea que aparece nos anos 1960, a saber, aquela identificada à vertente "minimalista", caracterizada por "formas

[282] RICKEY, p. 58.

elementares", "simples" na aparência, mas que estabeleceriam "uma dupla distância entre os *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico, o tático, no caso) e os *sentidos* (os semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)". O esforço de Huberman está em "lançar uma ponte" entre essa dupla distância configurando uma *imagem dialética*, uma "ligação", esta mesma a "origem" da imagem. Não sem razão, ele é tentado a dizer, que a *imagem é originalmente dialética* [283].

Isso permitiria Kurczynski e Pezolet afirmarem que a "influência" de Giacometti teria sido "ocultada pela decisão de Constant de trabalhar com material de alta tecnologia em vez de materiais naturais, como madeira" [284]. Certamente, tal "ocultamento" teria impactado as conclusões de Simon Sadler, que chegou a descrever as transformações operadas na obra do artista como um "afastamento do 'primitivismo' essencial e do individualismo expressionista do COBRA" para "um abraço da cultura industrial da máquina [...] e de suas tecnologias" [285]. O problema, contudo, não parece residir nos materiais empregados por Constant, tampouco se resume ao "ocultamento" de Giacometti. Na versão do *Projeto para acampamento cigano* que aparece em meio à série "nebulosas", a cobertura tencionada não nos remete somente à "corrida espacial", mas também à *Construção Espacial* de Rodchenko e à "Roda de Bicicleta" de Duchamp. Esta última, símbolo da mobilidade, já estava presente na série de Constant *La Guerre* de 1951, assumindo agora não as feições de um fragmento da vida cotidiana destruída pelo conflito bélico, e sim o papel de elemento configurador do espaço, assim como as "tábuas e latas de gasolina" da "cidade cigana" descrita pelo artista. Tal operação, que retoma elementos simbólicos e os reaproveita como materiais recolhidos em um grande acervo de artefatos, lança raízes nas primeiras investigações do grupo CoBrA, que tinham o primitivo, a criança e o louco como espelhos negativos de uma sociedade europeia entendida por contraste como moderna, adulta e racional. Mas agora, este olhar renovado no encontro com os sinti acampados às margens do Tanaro – o "outro", o não-europeu, o não-ocidental – não mais os opõem à narrativa do mundo ao qual o artista pertence: nada seria mais convergente do que uma liberdade que Constant viu naqueles grupos e as possibilidades abertas pelas novas tecnologias. A corrida espacial entre a União Soviética e os Estados Unidos, longe de

---

[283] BENJAMIN, Walter apud DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, 2ª Ed. (Trad: Paulo Neves), p. 170.
[284] KURCZYNSKI; PEZOLET, 2011, p. 300.
[285] McGOWAN, 2011, p. 35.

tornar o que os ciganos representam para o próprio artista em algo ultrapassado, o fez formular uma hipótese de sociabilidade para um mundo em infinita expansão, inclusive para além dos limites planetários.

Aqui caberia outra observação de Kurczynski e Pezolet, tomando o cuidado de restringi-la à segunda metade da década de cinquenta e início dos anos sessenta: "Constant nunca explica de que maneira os ciganos o influenciaram, nem explica seu conhecimento sobre o modo de vida real deles" [286]. Se não há dúvida de que, como advoga McGowan, "o encontro pessoal e real de Constant com os *romani* separa fundamentalmente a Nova Babilônia do trabalho e do pensamento desses outros nômades" [287] – Banham, Fuller, Archigram, Superstudio, Antfarm, Utopie, Klein, Kurokawa, os Smithsons e, até, Frank Lloyd Wright –, não se pode afirmar isso tomando por base os textos produzidos imediatamente após esse episódio. Depois de seu encontro com os ciganos em dezembro de 1956 e de publicar o sugestivo *Primeiros Sinais* (De eerste tekenen) em junho de 1957[288], no texto proferido no Stedelijk Museum na primavera de 1958 o artista apenas relata um período de "incerteza e dúvida". Na ocasião, ele destaca a importância do "pensamento experimental" como uma "reação à proclamação prematura de um estilo", algo oportuno em um período de transição entre a "velha" e "nova cultura" marcado pela obsolescência do "artista abstrato" frente à "indústria cultural" e pelas batalhas entre "Surrealismo e Neoplasticismo, Expressionismo e Construtivismo". Trata-se, em outras palavras, da valorização da "experiência" em detrimento de uma "noção pré-concebida" e do abandono da palavra "arte". Em tempos de mudança e "desconstrutivismo", diz Constant, a "forma só pode ser criada em um processo no qual ela também é demolida":

> *"Minha verdade consiste em duas partes, e são os opostos de cada uma. Minha atividade é uma incessante construção e demolição novamente. Meu ideal não é a forma harmoniosa absoluta, mas a forma é o movimento, a forma que nasce e morre, a forma relativa. O que eu procuro é* **la forme informe***, a forma indeterminada com mil faces, a forma sem começo e fim,*

[286] KURCZYNSKI; PEZOLET, p. 299.
[287] McGOWAM, p. 46.
[288] Texto ainda não publicado.

sem limites, a forma sem forma, a forma invisível, a forma eternamente repetível, eternamente variável, mas nunca familiar"[289].

Nessa passagem, de verve dialética, é possível capturar uma dinâmica correlata àquela que permite Constant transitar, nos padrões têxteis "ciganos", por "dois espaços": o da profecia, na qual se constrói o Ocidente, e o da aporia, onde este é "demolido" frente ao seu "outro", cuja definição escapa ao artista. Dessa fronteira, ele responde com um projeto. No mais, um silêncio prolongado que nos faz lembrar a postura de Heródoto frente aos desertos "verdadeiros" que se estendem depois dos citas, "sobre os quais não há nada a dizer, pois são, a um só tempo, limites do espaço e limites do dizível" [290]. Como *imagem inspiradora* e como *imagem dialética*, o projeto da "casa della Zinagari" [291] aparece e submerge no "turbilhão do rio", para reaparecer depois, mais adiante; como miragem, a "cidade cigana" esvanece em meio às "nebulosas".

[289] NIEUWENHUYS, Aton Constant. *Text Recorded for the Stedelijk Museu, Amsterdam* [spring, 1958]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 155. Ver também em: https://stichtingconstant.nl/documentation/text-for-tape-recording-for-stedelijk-museum-amsterdam.
[290] HARTOG, op. cit.
[291] McGOWAN, p. 120.

Fig. 37:
Linha infinita
[Lijn zonder einde]
1958
145,0 x 70,0cm x 70,0cm
Alumínio, Latão, Aço, tinta acrílica
Collection Fondation/ Cobra
Museum of Modern Art,
Amstelveen, NL

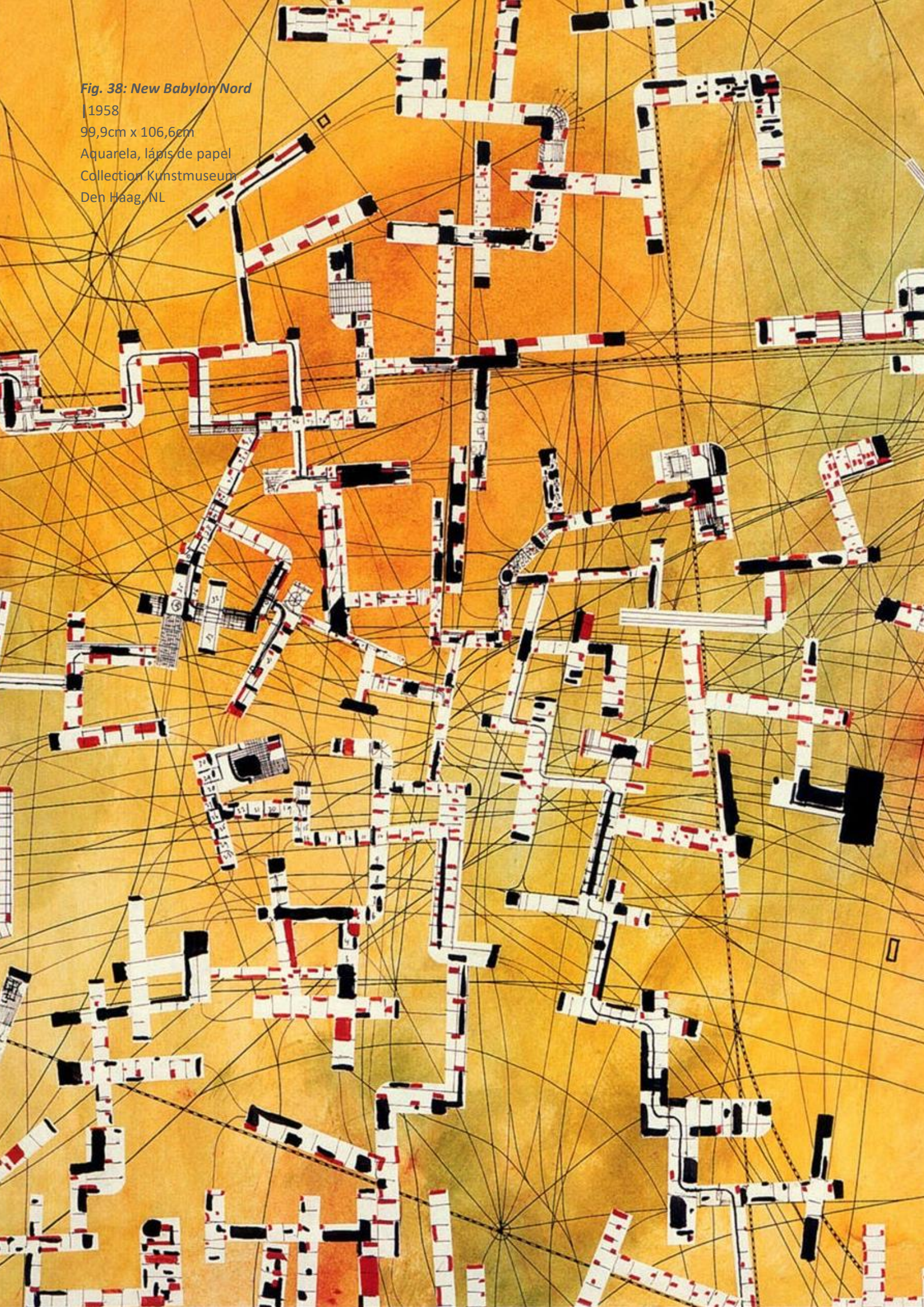


Fig. 38: New Babylon Nord
|1958
99,9cm x 106,6cm
Aquarela, lápis de papel
Collection Kunstmuseum
Den Haag, NL

No rastro de uma profecia: máquinas para reinventar o mundo

Em *Nossos meios e nossas perspectivas*, texto publicado alguns meses depois da fala proferida no Stedelijk Museum, Constant procura se afastar do que chamou de "arte experimental". Relendo *Contra o funcionalismo*, texto de Asger Jorn proferido em 1954 no Congresso Internacional de Arte Industrial na X Trienal de Milão, e "Estrutura e mudança" (1956) [292], Constant considera que "algumas ideias ali expressas devem ser atacadas diretamente", dentre elas, a defesa da atividade pictórica, que ele via como "indefensável" frente à "concepção do que o urbanismo unitário pode se tornar". "Quanto à história da arte moderna", continua Constant, "Jorn subestima a importância positiva do Dadaísmo e superestima o papel que românticos (Klee) cumprem na primeira Bauhaus". Além disso, entende que a atitude de Jorn frente à indústria cultural seria "ingênua" e que a sua defesa da imaginação como uma "prerrogativa do indivíduo isolado" seria inaceitável. Isso leva Constant a concluir que a "ideia de arte 'livre' é um erro", que "os dez anos que nos separam do CoBrA e a história subsequente da assim chamada arte experimental nos apresentam seus erros[293]. Constant já havia manifestado suas críticas a Jorn antes de aceitar o convite para o *Primeiro Congresso de Artistas Livres* em Alba. Mas agora, o artista se coloca categoricamente em oposição ao que chama de "primitivismo individualista". Essa mudança de tom em relação à "arte experimental" ou "arte livre" encontra pontos de apoio tanto na carta de Debord em resposta ao artista em janeiro de 1957, quanto no *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional,* apresentado também por Debord na conferência de fundação da Internacional Situacionista no mês de junho do mesmo ano.

Na carta, Debord comenta que "a posição da Bauhaus Imaginista é insuficiente" e que tanto ela quanto o Letrismo "devem se dissolver" em um "um movimento mais avançado", "fundamentado nas questões da psicogeografia, na construção de ambientes,

---

[292] Constant se refere ao textos publicados em JORN, Asger. *Pour la forme.* Paris: Internacional Situacionista, 1957. Reedição: Allia, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/log/?p=16957.

[293] NIEUWENHUYS, Aton Constant. *Sur nos moyens et nos perspectives*. in : Internationale situationniste no. 2 (December 1958) 23-26. Publicado em português como *A propósito de nossos meios e nossas perspectivas*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 92-93. Também disponível também em inglês em: https://stichtingconstant.nl/documentation/sur-nos-moyens-et-nos-perspectives

comportamento e arquitetura. Caso contrário, haverá apenas conversas sobre uma pintura bem conhecida ou [uma obra de] literatura". "Nós devemos definir nossos objetivos", completa o letrista, frisando seu compromisso em manter Constant "atualizado sobre as publicações" produzidas "nesta fase de transição" e sua expectativa em encontrar o artista que conheceu em Alba nesse "novo terreno" [294]. Eis aí uma das primeiras articulações para a fundação da *Internacional Situacionista*.

Menos de cinco meses depois, no *Relatório para a construção de Situações e sobre as condições de organização de ação da tendência situacionista internacional,* Debord retoma nessa "plataforma provisória para a nova organização" o debate sobre as limitações apresentadas pelo MIBI, ampliando-o para uma reflexão sobre o próprio termo *vanguarda*. Em sua fase de "liquidação", a burguesia tentaria "afastar o gosto pelo que é novo, perigoso para ela em nossa época", e incitaria "a busca de certas formas degradadas da novidade, que são inofensivas e confusas". Mesmo quando toleram as vanguardas, às tornariam "isoladas das frações de poder que as podem apoiar, frações já restritas pelo conjunto das condições sociais". Mais que isso: exigiriam "a renúncia a uma reivindicação de conjunto e a aceitação de um trabalho atomizado, suscetível de diversas interpretações", o que conferiria "ao termo 'vanguarda', sempre manipulado pela burguesia, algo de suspeito e ridículo". Justamente por isso, Debord reivindica "uma noção de vanguarda coletiva". Seria ela, com o "aspecto militante que implica", um "produto recente das condições históricas que provocam ao mesmo tempo a necessidade de um programa revolucionário coerente na cultura, e a necessidade de lutar contra as forças que impedem o desenvolvimento desse programa". Entre a construção de uma agenda e sua defesa, "tais grupos são levados a transpor para sua esfera da atividade alguns métodos de organização criados pela política revolucionária", ao passo que "sua ação já não pode ser concebida sem ligação com uma crítica da política" [295].

O tom declaradamente revolucionário assumido no relatório nos remete ao Constant dos tempos do grupo COBRA, guardada uma substancial diferença: se àquela época o artista

---

[294] DEBORD, Guy. Letter to Constant. 19 January 1957. Disponível em: http://www.notbored.org/debord-19January1957.html

[295] DEBORD, Guy-Ernst. *Relatório para a construção de Situações e sobre as condições de organização de ação da tendência situacionista internacional*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 45-46.

afirmava que “somente a revolução” nos permitiria “dar a conhecer nossos desejos” e que “nossas necessidades” não corresponderiam mais “às condições culturais que devem proporcionar uma saída para elas”, Debord, então situacionista, considera que “os novos desejos que se definem estão mal formulados: os recursos da época permitem-lhes a realização, mas a estrutura econômica retardatária não consegue dar o devido valor a estes recursos”. Para ele, “nossa época se caracteriza sobretudo pelo atraso da ação política revolucionária em relação ao desenvolvimento das possibilidades modernas de produção, que exigem uma organização superior do mundo” [296].

Notemos que há aí uma brusca mudança de cenários no decorrer de quase uma década. Não se via mais escombros, mas novos edifícios e até mesmo cidades inteiras. O problema já não era mais as ruínas, mas o que foi feito delas: a destruição se mostrou uma grande oportunidade para a implantação das aspirações dos CIAMs gestadas no Entre-Guerras[297] e que na França ganhou sua melhor expressão com os *Grands Ensembles*. Ali ter-se-ia assistido a um dos mais intensos processos de modernização do mundo. As altas taxas de industrialização – 57% entre 1953 e 1957 –, que levaram o economista Jean Fourastié a batizar as três décadas que se seguiram ao pós-guerra como *Trente Glorieuses*[298], não apenas assinalavam um crescimento quantitativo, mas “uma passagem qualitativa que abala profundamente a vida cotidiana, introduzindo um estilo representado pela expressão “métro-boulot-dodo” (metrô-trabalho-descanso)” [299]. Tais transformações também levaram a um incremento sem precedentes do proletariado organizado, o sujeito revolucionário no horizonte da formulação teórica de Guy Debord.

---

[296] DEBORD, p. 43-44.

[297] COHEN, op. Cit. Ver: *Tabula rasa to horror vacui: reconstruction and renaissance*. p. 298-309.

[298] *Les Trente glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975* [Os trinta gloriosos ou a revolução invisível], estudo publicado em 1979e caracterizou um ciclo de intensa expansão da industrialização e relativa estabilidade no crescimento de economias nacionais, tanto no centro do capitalismo quanto na periferia do sistema, e que teria se iniciado com a reconstrução da Europa no pós-guerra e se encerrado com a “Crise do Petróleo” em 1973. A maioria dos países ocidentais, assim como na Ásia, em especial o Japão, também foram marcados por essa fase de expansão conhecida - na Alemanha e na Itália em particular - sob o nome de "milagre econômico" (que no Brasil corresponde aos “anos de chumbo” do período ditatorial, entre 1969-1973) ou, mais genericamente, “idade de ouro” do crescimento. A referência no título é feita aos "Três Gloriosos" da Revolução de 1830 – os três dias de insurreição deflagrados pelo povo de Paris e pela burguesia liberal que levou à queda de Carlos X e o fim da Restauração Francesa – e à "revolução invisível" – o subtítulo do livro – em que a França foi o palco durante esses anos. [(ed. Fayard, Paris, 1979. Réédition : coll. « Pluriel », Le Livre de poche, 1980, 288 p.)]

[299] JAPPE, Anselm. Guy Debord. Petrópolis: Vozes, 1999, (Tradução: Iraci D. Poleti), p. 75.

Fig. 39: ***Vista geral de Sarcelles***
Década de 1960
Foto: AFP
https://www.franceculture.fr/

Não surpreende que em *A propósito de nossos meios e nossas perspectivas* (1958) a "máquina" ocupe um papel tão central. "Um mal indispensável para todo o mundo", ela impõe aos artistas uma "realidade que eles não podem ignorar", adverte Constant. Isso significa, segundo o autor, que "os procedimentos artesanais, inclusive a pintura das duas tendências [primitivista e abstrata]" estariam "condenados" e que "os artistas têm a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som, o movimento, e todas as invenções em geral". O que chama atenção é o quanto Constant parece se furtar a uma "crítica da política" ambicionada pelos situacionistas, um traço que não deixou de causar estranhamento ao comitê de redação da IS, que "após uma conversa com Asger Jorn", demonstra ao menos um estranhamento. Não se tem dúvida, concordavam eles, de que "nenhuma pintura é defensável do ponto de vista situacionista", de tal modo que "esse tipo de problema já não entra em pauta". Também era consenso que "toda arte que se apega a uma liberdade artesanal ultrapassada já está vencida". No entanto, acrescentam que não basta reconhecer "o papel positivo da indústria" ou da "máquina", é preciso "transformá-la", pois "a construção dos ambientes não é apenas a aplicação à existência cotidiana de um nível artístico permitido pelo progresso técnico". "É também uma mudança qualitativa da vida, suscetível de trazer uma reconversão permanente dos meios técnicos". Para Jorn e para os situacionistas, em última instância, "uma mudança social real teria que colocar os freios rapidamente no mundo das máquinas" [300].

Tais tensões não impediram que Constant e Debord apresentassem uma agenda comum com a *Declaração de Amsterdã* (1958), carta de princípios publicada na mesma edição da IS. Os "onze pontos", alguns deles retificados um ano mais tarde, "propõem uma definição mínima da ação situacionista". Um dos pontos sublinha que "ninguém deve considerar sua adesão a Internacional Situacionista como um simples acordo de princípio". Por essa razão, apesar das divergências, Constant participa do grupo para contribuir com as "perspectivas elaboradas em comum", sendo uma delas a recusa em "apoiar" as "artes individuais"; a outra, no rastro da "decomposição" dessas artes, a emergência da "criação unitária e coletiva". Também chamada de Urbanismo Unitário, ela deveria recriar o "meio ambiente do homem" e para isso empregar "as noções mais evoluídas em todos os domínios". No que tange a

[300] SADLER, Simon. *The situationist city*. Cambridge, Massachusetts; London, England The MIT Press, 1998, p. 152.

“solução do problema de moradia, de trânsito, de divertimento”, ambos concordam que ela “só pode ser pensada em correlação com perspectivas sociais, psicológicas e artísticas”. É com base nessas premissas que afirmam que “a criação de ambiências favoráveis a esse desenvolvimento é a tarefa imediata dos criadores de hoje” [301].

Constant já havia se lançado naquele mesmo ano à investigação dessas “ambiências” com um primeiro mapa intitulado “New Babylon Nord” (1958). Sobre um plano de fundo indefinido ele lança um desenho cuja forma lembra um rizoma atravessado por linhas que configuram circuitos e conexões. No detalhe, a estrutura apresenta características de uma planta arquitetônica, com espaços e passagens entre eles. Isso se confirma em duas maquetes apresentadas também em 1958, que sugerem estudos ampliados de um seguimento ou “setor” desse complexo, como em “Constructie in oranje” [Construção em laranja] e em “Rode sector” [Setor vermelho]. Vistos em conjunto, o mapa e os estudos tridimensionais em acrílico e aço informam que não se trata exatamente de arquitetura ou urbanismo, mas de uma interpretação do Urbanismo Unitário.

Fig. 40:
Rode sector, 1958.
Constant,
27.1 x 96.6 x 77.5cm
alumínio, cobre, tinta, ferro,
tinta a óleo, acrílico, madeira
Collection Kunstmuseum Den
Haag, NL
Foto: VEGAP, Madrid, 2015

[301] NIEUWENHUYS, Constant; DEBORD, Guy.

Anteriormente, a Internacional Letrista e o MIBI já haviam explorado um mapa em *The Naked City*. Trata-se de uma colagem composta por dezenove fragmentos do *Plan de Paris* (sec. XIX) articulados em uma "cartografia renovada" [302]. O ponto de partida para essa investigação é *Introdução a uma geografia urbana*, texto de Debord publicado na revista *Les lévres nues* n. 6, em setembro de 1955, onde aborda a noção de *psicogeografia*. O termo, que "guarda uma imprecisão interessante", foi sugerido por um "cabila analfabeto" [303]. Com essa ironia, Dedord chama atenção para o olhar ocidental acerca da tradição oral dos poetas cabila, povo de origem berbere e que habita a região montanhosa da Cabília, nordeste da Argélia. O gesto, além de demarcar uma crítica direta aos franceses, que no momento tinham a Argélia como colônia, foi, "sem dúvida, um reconhecimento explícito do trabalho de alguns argelinos" da Internacional Letrista (e que depois integrariam a Internacional Situacionista). A referência aqui é feita aos "diferentes manifestos de Hadj Mohamed Dahou, Cheik Ben Dhine e Ait Diafer", que "convocam" uma "consideração revolucionária universalista, livre em princípio da causa do nacionalismo" [304]. Indo mais longe nesse pano de fundo ao qual a psicogeografia se vincula, alcançamos outra camada do significado de "cabila". Os "cabilas" – ou *kabyles*, em francês –, por serem berberes, se autoidentificam como "Imazighen", que significa na sua própria língua "homens livres". No período da colonização francesa, isso teria ecoado dos jovens cabilas que incitaram um movimento conhecido como berberismo (berbérisme) durante a Segunda Guerra Mundial (1941-1945), ampliado no período da independência argelina (1962) e ainda forte na região e nas comunidades diaspóricas cabilas"[305]. Cabila foi também Mouloud Mammeri (1917-1989), "escritor prolífico, dramaturgo, poeta, lingüista, antropólogo de sua terra natal e dos povos de línguas berberes" [306], cultura cuja oralidade foi

---

[302] McDONOUGH, Thomas F.. *Situationist Space*. OCTOBER 67, Winter 1994, pp. 59-77.

[303] DEBORD, Guy. *Introdução a uma crítica da geografia urbana* [1955]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 39.

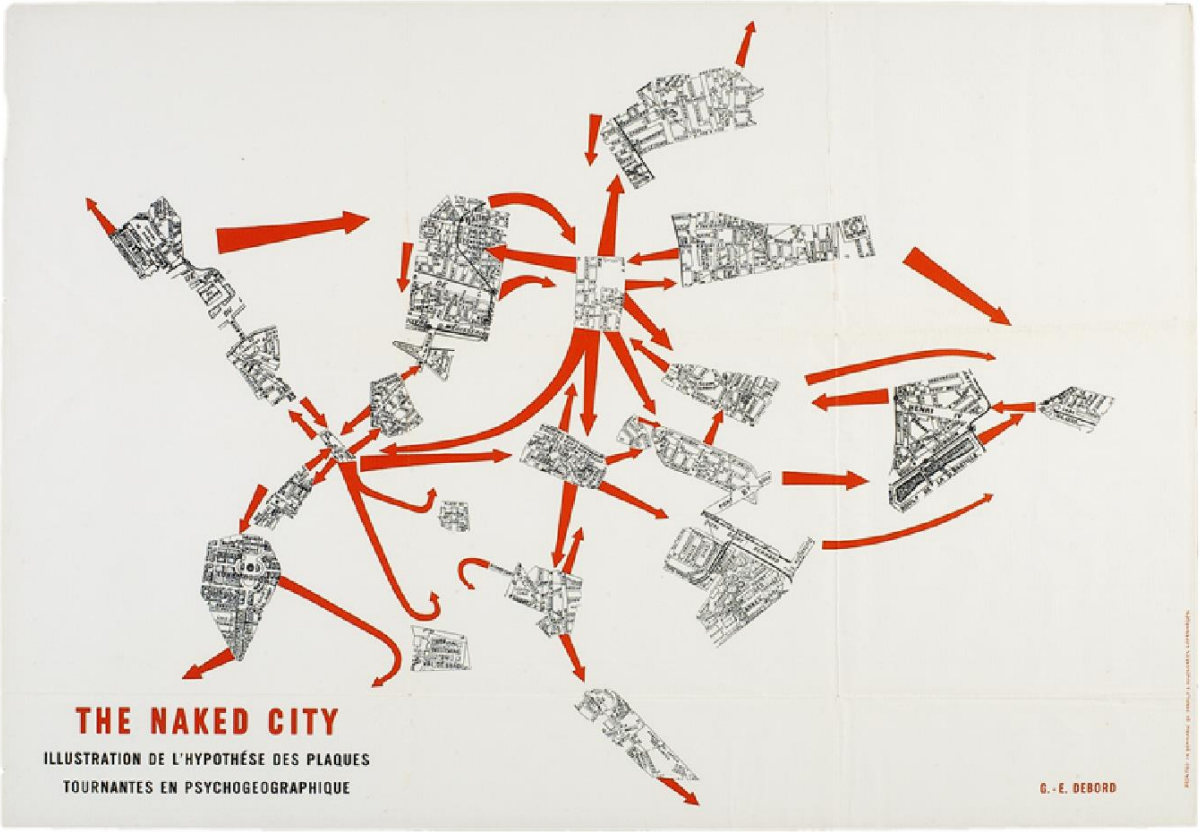
[304] ROMERO, Pedro. G. *Los nuevos babilônios*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 70.

[305] PEREIRA, Eliete d Silva. *E-Diáspora Cabila: notas sobre a migração conectada contemporânea*. Anais do XXVIII Encontro da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2018, p. 6. Disponível em: http://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=Mjg=. Acessado em: 3/11/2019.

[306] WACQUANT, Loïc. Nota n 2 In: BOURDIEU, Pierre. *A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri* [1989]. In: Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 93-95, jun. 2006, p. 93. (Tradução: Luciano Cobato). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100008&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 3/11/2019.

subjugada a um destino tão polêmico quanto o de Homero na historiografia ocidental, que postula que "ou a poesia homérica é dotada de sabedoria, e não pode ser oral; ou é oral, e não pode ser dotada de sabedoria" [307].

Fig. 41:
***The naked city de Paris,* 1957**
Internacional Letrista/ MIBI



[307] BOURDIEU, Pierre. *Diálogo sobre a poesia oral na Cabília. Entrevista de Mouloud Mammeri a Pierre Bourdieu*. Rev. Sociol. Polit. no.26 Curitiba June 2006, p. 62. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100006

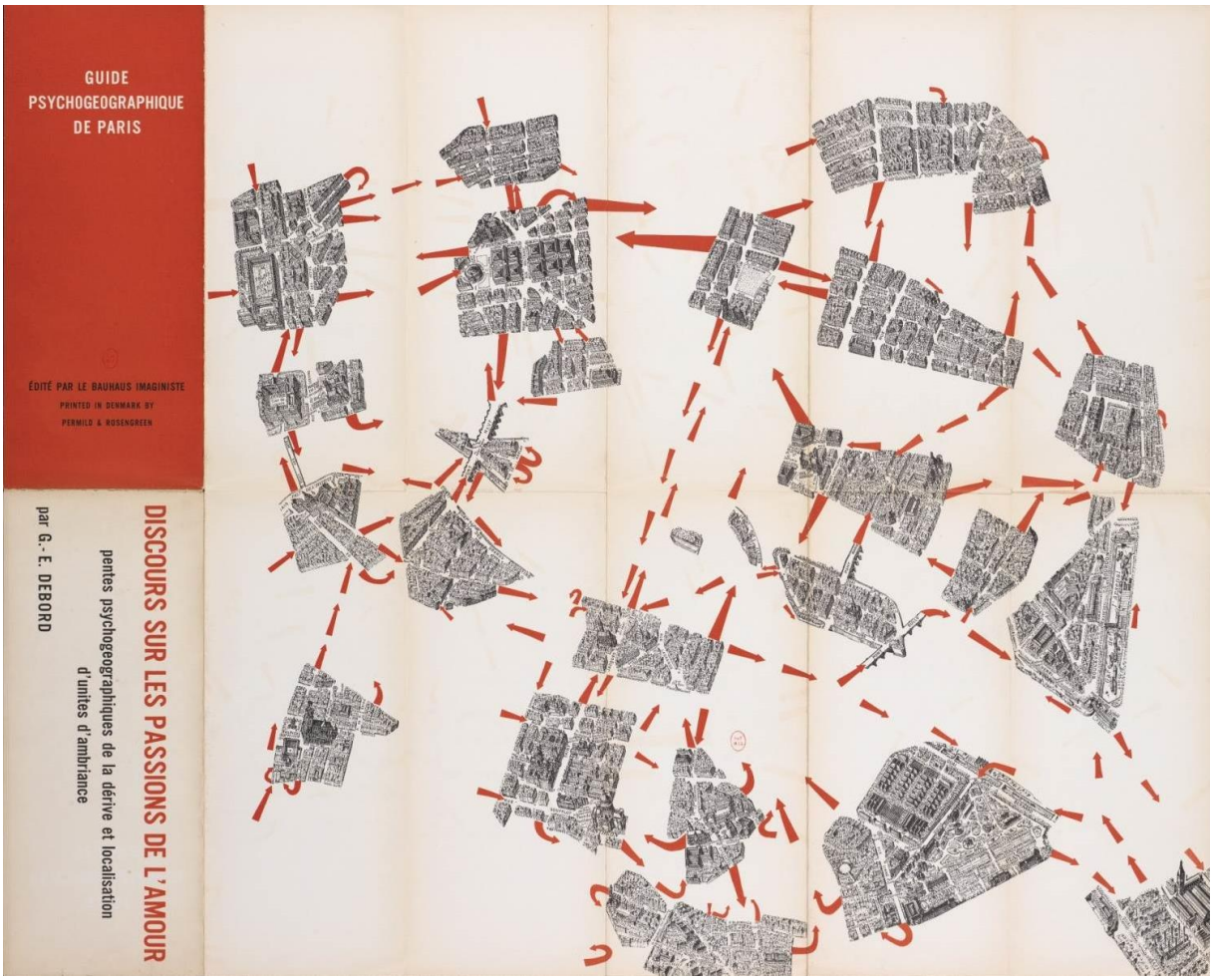


Fig. 42: ***Guide psychogeographique de Paris,*****1956/1957** | Internacional Letrista/ MIBI
https://journals.openedition.org/miranda/9832?lang=en

A "imprecisão interessante" apreciada por Debord na psicogegrafia parece residir no dilema entre um saber e uma prática. Apresentado como "um estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos", o "adjetivo psicogeográfico" pode ser "aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta". Seu intuito é combater o aspecto utilitário do urbanismo, que consistiria apenas em "melhorar o tráfego do crescente número de veículos automotores". A aposta é que "um urbanismo futuro se dedique a construções, igualmente utilitárias, que levem em consideração as potencialidades psicogeográficas" [308] e que busque tornar a vida "um jogo integral apaixonante" em

[308] DEBORD, [1955], 2003, p. 39.

“ambiências mais interessantes”. Debord está ciente da “dificuldade desse projeto [em] mesclar propostas aparentemente delirantes com uma dose de sedução séria”, mas isso não significa qualquer intimidação à possibilidade de, com isso, superar a “velha organização social”:

> *“É até de interesse político opor publicamente tais desejos aos desejos primários que não param de ser remoídos seja pela indústria cinematográfica, seja pelos romances psicológicos, como os do enfadonho Mauriac”* [309].

Debord não ambiciona outra coisa senão revolucionar os próprios desejos por meio da experiência topográfica do corpo em “deslocamentos de aspecto não gratuito, mas totalmente insubmisso às solicitações habituais”. Seria esta uma premissa para a “transformação revolucionária do mundo, de todos os aspectos do mundo”, que daria “razão a todas as ideias de abundância” [310]. Por isso, defende Debord, “as pesquisas que precisam ser feitas sobre a disposição dos elementos do quadro urbano, em estreita ligação com as sensações que eles provocam, exigem hipóteses arrojadas que convém corrigir constantemente, à luz da experiência e pela autocrítica”, pois para ele não se pode oferecer boas soluções a serem aplicadas, da mesma forma que não existe um modelo de belo a ser alcançado, uma vez que “a nova beleza só pode ser de situação”, a “apresentação tão emocionante [...] de uma soma de possibilidades”[311]. Pela mesma razão, a psicogeografia não coaduna com a ideia de que o “imaginário é o que tem a tendência a se tornar real”. Para Debord, o caráter “restritivo” dessa aposta “pode servir como pedra de toque e mostrar algumas paródias da revolução liberária: o que tende a permanecer como ideal é a tagarelice”. Seu horizonte, não por acaso, é a “construção integral da arquitetura e do urbanismo” – “construção cujo poder será um dia conferido a todos” [312]: seria este o campo privilegiado para a *mediação entre vontade e experiência*.

Já a *Teoria da Deriva*, que Constant tomou conhecimento em Alba, se dedica a encontrar uma estratégia para efetuar a análise psicogegráfica. Basicamente “uma técnica de

---

[309] Idem, p. 40.
[310] Idem, p. 41.
[311] DEBORD, 1955, p. 41.
[312] Idem, p. 42.

passagem rápida por ambiências variadas", seu conceito está "indissoluvelmente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio". Sendo a disposição de "uma ou várias pessoas" em rejeitar, "por um período mais ou menos longo", os "motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar", isso não significa que a parte "aleatória" da deriva seja "tão determinante". O enfoque está no "relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou saída de certas zonas". Nisso, a deriva se aproxima da "ecologia" – "por mais limitado que seja *a priori* o espaço social que esta ciência pretende estudar". Debord entende que a "análise ecológica" deve ser "utilizada e completada pelo método psicogeográfico" [313]. Mas "enquanto a psicogeografia não está de todo consolidada", a ação do acaso, enquanto um gesto que partilha com a aleatoriadade a possibilidade de um *desvio*, ainda cumpriria um "importante papel" na deriva, mesmo que seja considerada "naturalmente conservadora" e tenda à "alternância de um número limitado de variantes e ao hábito". Confiante que o "progresso consistirá" na "ruptura de um dos campos onde ocorre o acaso" por meio da "criação de novas condições mais favoráveis a nosso desígnio", Debord considera ser "possível afirmar que os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio, e que os primeiros atrativos psicogeográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente" [314]. A deriva não busca fazer do acaso o seu fim, mas um meio pelo qual poderia configurar novos hábitos. A noção de *detornement* traz exatamente essa ideia: o termo faz referência às *plaques tournantes*, um dispositivo em uma ferrovia que possibilita uma mudança de direção, mas não o abandono dos trilhos[315].

Reinscrevendo a teoria da deriva e as expectativas com a "pesquisa psicogeográfica"[316] no terreno de alteridade do qual elas emergiram, Debord enumera no ano seguinte, no *Relatório* de fundação da IS (1957), as causas da "perda de coerência" da ideologia da classe

---

[313] DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva* [1956]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 87.
[314] Idem, p. 88.
[315] McDONOUGH, Tom. *Situationist Space*. OCTOBER 67, Winter 1994, pp. 59-77.
[316] DEBORD, p. 55.

dominante e, dentre elas, o "o amálgama também dos contributos de várias civilizações estranhas ao ocidente contemporâneo, das quais só recentemente se reconhecem os valores" [317], ainda que não deixe de observar que "as produções dos povos que ainda estão sob o jugo do colonialismo cultural – provocado quase sempre pela opressão política –, mesmo quando são progressistas em seus países, têm um papel reacionário nos centros culturais avançados" [318]. A despeito disso, os "países subdesenvolvidos ou colonizados" teriam obtido "importantes vitórias" na "luta contra o imperialismo", na medida em que "essas vitórias agravam as contradições da economia capitalista e, sobretudo no caso da revolução chinesa, favorecem uma renovação do movimento revolucionário" que não se limita a "reformas nos países capitalistas ou anticapitalistas", buscando "desenvolver, por toda a parte, conflitos referentes à questão do poder" [319].

Seriam esses os "começos" do que Fredric Jameson periodizou três décadas mais tarde como "anos 60". Divergindo da historiografia recorrente, o crítico americano não toma os surgimentos da "contracultura - drogas e rock – ou dos termos políticos da nova esquerda estudantil e de um movimento de massas antibelicista" como os "começos" dos anos 60, mas o grande movimento de descolonização da África inglesa e francesa ainda nos anos 1950 no então chamado "Terceiro Mundo". Afinal, "os anos 60 no Primeiro Mundo devem muito ao terceiro-mundismo", seja pelos aspectos "políticos culturais", como o "simbólico maoísmo", seja por encontrarem na "sua missão na resistência a guerras cujo objetivo era justamente reprimir as novas forças revolucionárias atuantes no Terceiro Mundo". A exceção seria "a nova política dos negros norte-americanos e a luta pelos direitos civis" protagonizada no EUA pelos *sit-ins* organizados em Greensboro, na Carolina do Norte, em fevereiro de 1960, embora isso não impeça de considerar que neste caso também estamos falando de uma condição "terceiro mundista". De todo modo, podemos localizar aí "o nascimento convulsivo daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os anos 60" [320].

---

[317] Idem, p. 44.
[318] Idem, p. 52.
[319] Idem, p. 43.
[320] JAMESON, Fredric. *Periodizando os anos 60* [1985]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 (Tradução: César Brites e Maria Luiza Borges). p. 84-85.

O traço forte desses “começos”, ou melhor, dessas “origens”, Jameson rastreia em uma passagem no prefácio de Sartre escrito para a publicação de *Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon. No trecho, o existencialista francês nos informa que “há não muito tempo, a Terra tinha dois bilhões de habitantes: quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de nativos. Os primeiros tinham a palavra, os outros simplesmente a usavam (...)”. Para Jameson, os anos 60 seriam justamente a época em que “todos estes nativos tornaram-se ‘seres humanos’”, tanto “aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as "minorias", os “marginais” e as “mulheres” –, quanto “os súditos externos e os ‘nativos’ oficiais desse mundo”. Em outras palavras, ou melhor, “visões da história”, tratar-se-ia de reconhecer “um capítulo completo e decisivo da concepção crociana da história como história da liberdade humana”; “um processo mais classicamente hegeliano da conquista da autoconsciência de si pelos povos oprimidos”; a “emergência de novos "sujeitos da história" que não são uma classe (negros, estudantes, povos do Terceiro Mundo), segundo uma “nova esquerda pós-Iukacsiana, ou mais marcusiana”; ou finalmente, conforme uma “noção pós-estruturalista, de inspiração foucaultiana (antecipada significativamente por Sartre)”, a “conquista do direito de falar” e a concomitante “supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo)”, que até então “se davam o direito de falar em seu nome” [321].

Embora o envolvimento situacionista com a questão colonial tenha lançado mais luz a Debord do que aos colonizados[322] , *The naked city* pode ser pensado como um exercício psicogeográfico informado por esse “começo convulsivo” dos “anos sessenta”. O mesmo não se pode dizer de *New Babylon Nord*. Constant não articula fragmentos de pré-existências, mas um desenho totalmente novo sobre um fundo cuja tonalidade lembra o deserto – “o deserto é monoteísta, já disseram há muito tempo”, advertiria Debord. Esse traço se estende em *Constructie in oranje* e *Rode sector*: nada neles indicia um ponto de partida que não seja a própria revolução tecnológica. Isso fica ainda mais evidente quando Constant apresenta a

[321] Idem, p. 85-86.

[322] MONAVILLE, Pedro. *How third world students liberated the West*. The Chimurenga Chronic, 2016. Disponível em: http://chimurengachronic.co.za/tag/pedro-monaville/. [Citado em: MULLER, Paulo. S*ituando as “Vinte e uma teses sobre as condições do Movimento Revolucionário Congolês” de Guy Debord*. Disponível em: https://maquinacrisica.org/2018/05/24/congo-66-teses-sobre-o-movimento-revolucionario-na-africa-equatorial/#_ftn2.

série de “espaçonaves”: são respostas qualificadas à espera de um solo sobre o qual possam aterrissar, como uma *Ville Radieuse* à espera de uma *tabula rasa*.

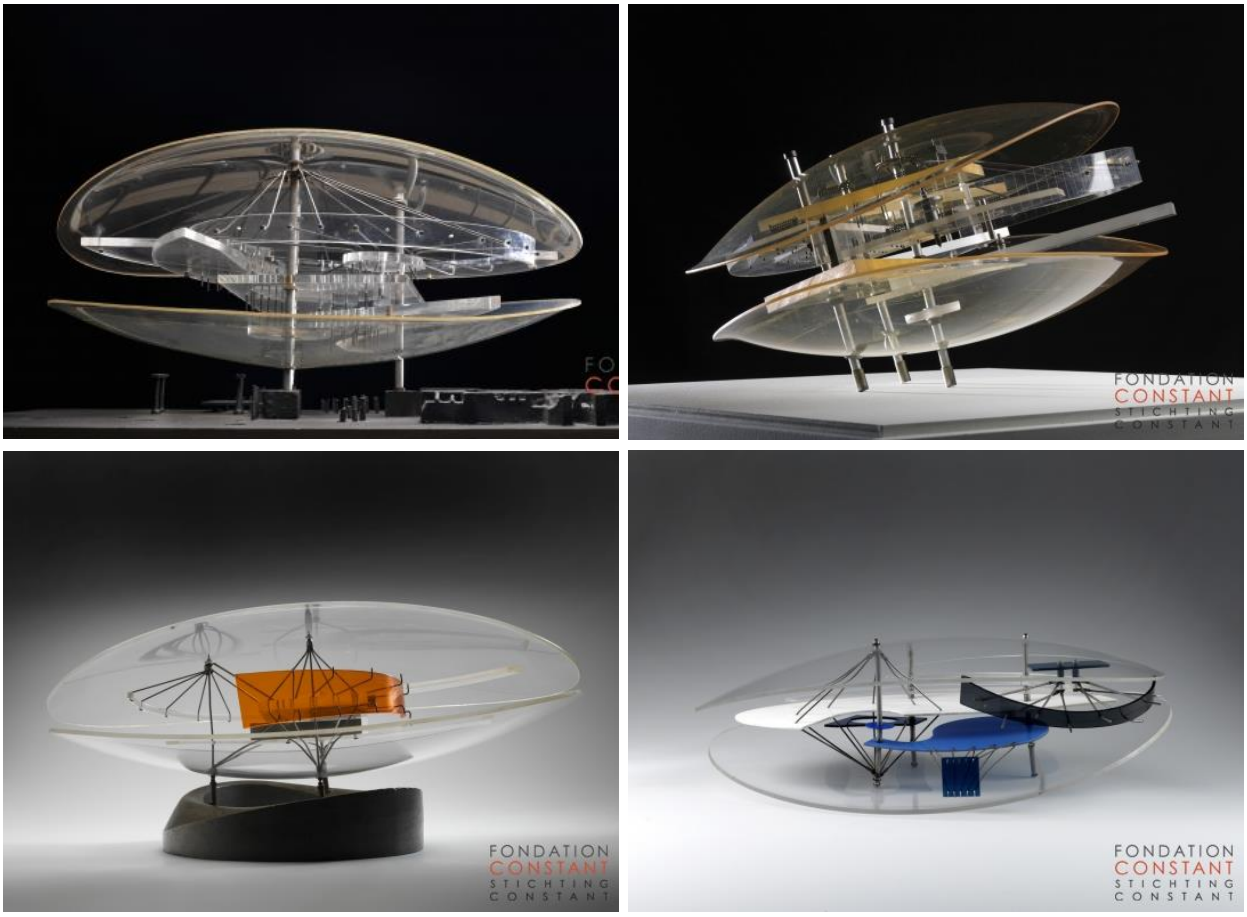


Fig. 43: ***Spatiovore I, II, III* e *IV*, 1959**
Constant
https://stichtingconstant.nl/work/grid?title=&field_jaar_value=1959&field_location_value=&field_technique_tid=All&field_period2_tid=All&field_tagslist_tid=All&status_1=All

Depois de *Declaração de Amsterdã*, em *Nossas ambições residem na ambiência*, texto escrito entre 1958 e 1959, o artista circunscreve os "começos' do Urbanismo Unitário à seguinte problemática: "existe uma discrepância entre os novos modos de viver que buscamos, modos estabelecidos de viver e a construção de antigos e novos conjuntos habitacionais". De um lado, "ruas degeneradas em autoestradas", "locais de lazer" "comercializados e deformados pelo turismo" e "novos grandes conjuntos habitacionais" resumidos a dois aspectos: "tráfego de automóveis e conforto no lar" – todos eles "a mera expressão da felicidade burguesa e da falta de possibilidade de qualquer diversão e jogo". Do outro, "as maravilhosas invenções da engenharia que o mundo tem à disposição" e um espaço ilimitado para "aventura" – "alguns vão procurá-la na lua" enquanto Constant quer vê-la surgir "aqui no planeta". Seu ponto de partida, portanto, consistiria em "romper com as leis que impedem o desenvolvimento de atividades efetivas dentro da cultura" – dentre elas os entraves estabelecidos pelas "artes tradicionais" – por meio da "criação de novas técnicas" que permitem "planejar para cidades do futuro":

> *"Estamos conscientes de que precisamos utilizar toda a invenção tecnológica e sabemos que as construções futuras necessitarão de flexibilidade suficiente para responder a concepção dinâmica da vida, na qual criaremos nosso ambiente em relação direta com as mudanças constantes nos modos de comportamento"* [323].

Embora esse entendimento da "construção de ambientes" se mostre substancialmente como uma "aplicação à existência cotidiana de um nível artístico permitido pelo progresso técnico" – um risco que os situacionistas já haviam apontado em *A propósito de nossos meios e nossas perspectivas* –, o artista advoga que seu "conceito de urbanismo é, portanto, primariamente social". Isso é possível porque seu contraponto não está nos acontecimentos políticos que demarcam os "começos dos anos 60", mas no "conceito de cidade verde" do Entreguerras, "onde arranha-céus espaçados e isolados necessariamente limitam o contato direto entre pessoas e suas interações diárias". É contra esse modelo e em

[323] NIEUWENHUYS, Constant. *Our ambition lies in ambiance* [1958-1959]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 155.

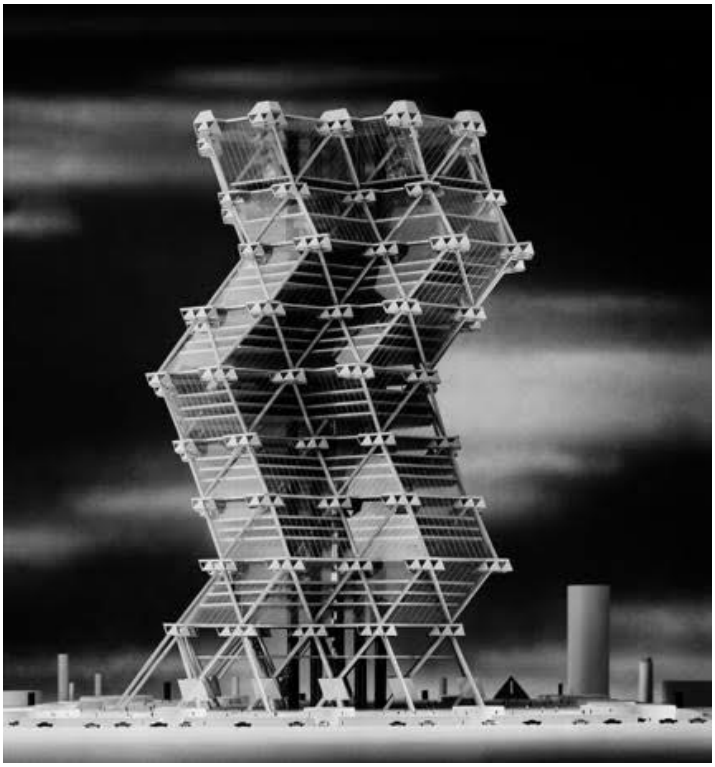
defesa de uma “estreita relação entre ambiente e comportamento” que Constant define a “aglomeração” como “indispensável” e as novas tecnologias como aliadas:

> *“Aqueles que pensam que a velocidade de nossas viagens e a possibilidade das telecomunicações estão dissolvendo a vida compartilhada nas aglomerações não estão bem versados nas verdadeiras necessidades do homem”* [324].

Ainda que Constant tenha flertando com o “arranha-céu”, apresentando modelos em 1959 que lembram o que Louis Kahn e Anne Tyng haviam concluído apenas dois anos antes, a proposta levada a cabo pelo artista é a “cidade coberta”, "onde a diferenciação entre edifícios abre caminho para uma construção contínua, que conterá tanto agrupamentos de habitações quanto espaços públicos”, “permitindo mudanças de acordo com as necessidades do momento”. A solução em “imensas construções” tem um objetivo claro e conhecido na prosa do mundo celebrada por Descartes: “conquistar a natureza”. Para isso, o artista precisa fazer “o clima, o barulho, a luz dessas aglomerações submissos aos nossos desejos”. Tal ambiência deve oferecer “variações de sensações sem precedentes” e “jogos inesperados” por meio de um “uso inventivo das condições materiais” dentro de uma “estrutura permanente” ou de um “sistema estendido de diferentes estruturas dentro de outras estruturas”. No interior desse complexo, estão previstos espaços para “habitação” e para “entretenimento”, assim como outros para “produção e distribuição”. Sob ele, “o solo fica livre para o tráfego e reuniões públicas”. Tudo isso para permitir que seus habitantes se entreguem a uma “constante deriva” e um “aumento de encontros fortuitos” [325].

[324] NIEUWENHUYS, p. 156.
[325] Idem.

Fig. 44:
***Twee torens* [Duas torres], 1959**
Constant
95,0 x x 46,0 x 43,5cm
ferro, tinta a óleo, madeira
Foto: Tom Haartsen



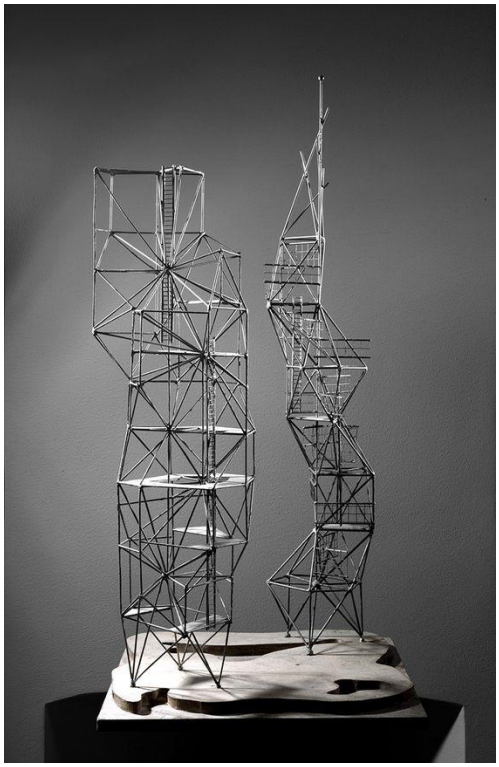


Fig. 45:
City Tower, Philadelphia (1952–1957)
Louis Kahn & Anne Tyng
Foto: Robert Damora
Fonte: http://www.grahamfoundation.org/

Em seu esforço, Constant tenta traduzir o "atual desafio empreendido pelos situacionistas", a saber, o de levar a cabo o "urbanismo unitário" [326]. Em o *Grande jogo do porvir* (1959) isso é mais uma vez ensaiado e o ponto de partida não é muito diferente de seu escrito anterior: a crise do urbanismo no pós-guerra. A novidade está em sua escala de abordagem: "a necessidade de construir rapidamente e em grande número cidades inteiras" teria sido provocada pela "industrialização dos países subdesenvolvidos e pela aguda crise habitacional". Afinal, seria possível ignorar os *Grandes Ensembles*, Chandigard, ou Brasília? Eis aí uma das razões que levam o urbanismo a uma "posição destacada entre os atuais problemas da cultura". Entretanto, Constant argumenta que as "experiências tentadas por grupos de arquitetos e sociólogos foram prejudicadas por uma fraca imaginação coletiva": "o urbanismo, tal como concebem os urbanistas profissionais de hoje, reduz-se ao estudo prático da habitação e do trânsito, como problemas isolados". Constant ainda acrescenta: "a total ausência de soluções lúdicas na organização da vida social impede que o urbanismo se mostre criativo, fato que o aspecto insipido e estéril da maioria dos novos bairros comprova de modo atroz" [327].

Isso vinha refletir, ao menos em parte, a preocupação manifesta em *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*, da Internacional Situacionista, texto publicado no primeiro número de sua revista em junho de 1958. Ali, a IS advoga que "a distinção central a superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória". Ela afastava-se assim da concepção de Johan Huizinga, para quem o jogo "introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e tímida"[328]. Isso não significaria dizer que, por meio do jogo, era "possível tentar atingir a perfeição desta bela confusão que é a vida", pois "a perfeição não deve ser a sua finalidade, se tal perfeição significar uma construção estática oposta à vida" [329] – Constant também irá considerar que "todo elemento estático e inalterável deve ser evitado, e que o

---

[326] DEBORD, 1957, p. 55.

[327] NIEUWENHUYS, Constant. *O grande jogo do porvir* [Julho de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 98.

[328] HUIZINGA, p. 13.

[329] INTERNCIONAL SITUACIONISTA. *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*. [Junho de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 61.

caráter variável ou móbil dos elementos arquitetônicos é condição para uma relação flexível com os acontecimentos que neles serão vividos” [330].

Ainda que estas visões sobre o jogo pareçam convergentes, Constant não envereda imediatamente pelos vínculos traçados pela Internacional Situacionista com o “desenvolvimento das forças produtivas”:

> *“As primitivas funções sociais do jogo, após dois séculos de sua negação provocada pela contínua idealização da produção, já não se apresentam como meros resíduos corrompidos, misturados com formas inferiores oriundas das necessidades da atual organização da produção”* [331].

“A nova fase de afirmação do jogo”, anunciam os situacionistas, “é caracterizada pelo desaparecimento de todo elemento de competição”, traço “ligado a todas as manifestações da tensão entre indivíduos quando buscam apropriar-se de bens” e “explorado pelas forças conservadoras, que o utilizam pra disfarçar a monotonia e a atrocidade das condições de vida que impõem aos outros”. O exemplo é o esporte estabelecido em sua forma moderna na Grã Bretanha “com o desenvolvimento das manufaturas”.

> *“Não apenas as multidões se identificaram com os jogadores profissionais ou clubes, que assumem papel mítico idêntico ao dos artistas de cinema vivendo por elas e ao dos políticos decidindo por elas, mas também a série infinita dos resultados dessas competições continua apaixonar os observadores”* [332].

Tais incompatibilidades entre Constant e os situacionistas, precisamente em relação à postura de Debord, se confirmariam no relatório da terceira conferência da Internacional Situacionista, realizada entre 17 e 20 de abril de 1959 (o relatório só seria publicado meses depois, no dia 3 de dezembro do mesmo ano), o artista anuncia uma clivagem: a inauguração do *Bureau de Recherches pour un Urbanisme Unitaire*. Após um balanço acerca das conquistas feitas no terreno do Urbanismo Unitário, desde “a experiência, feita em 1953 pelos letristas”, passando pela “decomposição das artes individuais” e pelo “desaparecimento das formas artísticas tradicionais”, até *A declaração de Amsterdã*, o artista alcança em seu *Relatório de*

---

[330] NIEUWENHUYS, 1959, p. 98.
[331] INTERNCIONAL SITUACIONISTA, 1958, p. 60.
[332] Idem, p. 60.

Abertura (originalmente intitulado *Nos activites et nos perspectives pour l'urbanisme unitaire*)[333], publicado também em dezembro daquele ano na terceira edição da IS, algumas considerações sobre a necessidade de passar da teoria à prática, tendo em vista que esse ponto fundamental do situacionismo não havia se concretizado. Isso levaria Constant a considerar "o programa situacionista como falho", caso não se conseguisse "efetuar uma atividade prática nesse campo". A expectativa com o *bureau* era exatamente essa:

> *"A atividade do bureau terá êxito na mediada em que souber atrair colaboradores qualificados que entendam o espírito de nossas pesquisas, e na medida em que souber realizar os projetos que serão o critério de eficácia de nossa proposta"* [334].

Para o *bureau,* Constant "recrutou" o que chamou de "Sessão Holandesa da Internacional Situacionista": os arquitetos de formação Anton Alberts – também conhecido como Ton Alberts (1927-1999) – e Har Oudejans (1928-1992), e Herman Dirk van Dodeweerd (1929-2018), mais conhecido como "Armando", artista multidisciplinar, editor cultural do jornal holandês Haagse Post e um dos principais membros do movimento 'Nulbeweging' ou 'Nul', também descrito, de maneira intrigante, como "um boxeador que tocava violino em bandas ciganas" [335]. Na *Proclamação* que batizou o grupo, publicada no mesmo número do *Relatório*, Constant lança uma vez mais críticas ao CoBrA, cuja herança teria sido reduzida a "variantes formais das técnicas individuais em decomposição: o neoexpressionismo na pintura e no pensamento". Por sua vez, celebra o surgimento de uma "nova geração", distante das "lembranças da miséria da guerra", e retoma sua fala em Alba, proferida quase três anos atrás: "Pela primeira vez na história, a arquitetura poderá tornar-se uma verdadeira arte da construção...É na poesia que habitará a vida"[336].

---

[333] McGOWAN, p. 136.

[334] NIEUWENHUYS, Constant. *Relatório de Abertura da Conferência de Munique* [dez 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu),p. 106.

[335] McGOWAN, p. 135.

[336] NIEUWENHUYS, Constant. Primeira proclamação da seção holandesa da Internacional Situacionista [dez 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 106. p. 109.

“Ne travaillez jamais”: evocações para uma terra sem servidão

Fig. 46:
Ne travaillez jamais
[Não trabalhe jamais]
Rue de Seine, 1953
Guy Debord (autor do grafite), Louis Buffier (autor da foto).
https://situationnisteblog.com/

“[...] *a propriedade consiste num conjunto de instrumentos; o escravo é uma espécie de propriedade viva e todo o ajudante é como que o primeiro de todos os instrumentos. Se cada instrumento pudesse desempenhar a sua função a nosso mando, ou como que antecipando-se ao que lhe vai pedir – tal como se afirma das estátuas de Dédalo ou dos tripés de Hefesto acerca dos quais o poeta diz “movendo-se por si mesmas entram na assembleia dos deuses” e se, do mesmo modo os teares tecessem sozinhos, e se as palhetas tocassem sozinhas a cítara, então os arquitetos não teriam a necessidade de ajudantes nem os senhores de escravos*” (ARISTÓTELES, sec. IV a.C)[337]

“[...] *em Nova Babilônia o trabalho também é realizado por escravos: eles são as máquinas, os robôs, os cérebros eletrônicos*” (CONSTANT, 1962)[338].

[337] ARISTÓTELES. *A política* [edição bilíngue: grego/português]. Lisboa: Vega Universidade, 1998. (Tradução: António Capelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes), p. 59. Substitui-se a palavra “mestres” por “arquitetos”, tal como emprega Giorgio Agamben em *O uso dos corpos: Homo Sacer, IV, 2.* São Paulo: Boitempo (Tradução: Selvino J. Assmann, Mariana Echalar, Nélio Schneider), p. 29.

[338] Trecho da fala de Constant [11’19”/ 11’26”] no documentário *Acompanhando Simon Vinkenoog à New Babylon de Constant*, da série “Visita à oficina” [Atelierbezoek] produzida pela emissora de televisão VPRO. Direção: SMITS, Wim (câmera), VINKENOOG, Simon (apresentação); WESTENBURG, Lies (direção). Duração: 15 min. Ano: 1962. Idioma: holandês. Ver em: https://stichtingconstant.nl/documentation/met-simon-vinkenoog-naar-het-new-babylon-van-constant-1962.

Se durante a segunda metade dos anos cinquenta Constant se dedicou a investigar em seus textos o "trabalho maquinal" e a "produção em série" como "possibilidades inéditas de criação" [339], a partir de 1960, suas expectativas com as novas tecnologias passam a considerar os possíveis *desdobramentos da automação no mundo do trabalho*. No começo daquele ano, o artista publica *O caminho para o Urbanismo Unitário*, onde declara que "a automação dará cada vez mais condições econômicas e, ao restringir o ambiente de trabalho de cada indivíduo, favorecerá o lado lúdico de nossa vida". Com isso, a "contribuição cultural de cada um de nós florescerá" [340].

Dois anos antes, em *Os situacionistas e a autonomização*, texto de Asger Jorn publicado na primeira edição da revista da *Internacional Situacionista*, lançava-se uma oportuna ponderação sobre o assunto: "é espantoso que quase ninguém, até o momento, tenha ousado levar a ideia de automatização até as suas últimas consequências". Tudo se passa como se "os engenheiros, cientistas e sociólogos" tentassem "introduzir clandestinamente a automatização na sociedade". Mas a questão é que "a automatização está agora no cerne do problema da dominação socialista sobre a produção e na primazia do lazer sobre o tempo de trabalho". Seria ela, portanto, a face do desenvolvimento técnico que concentra "mais possibilidades positivas e negativas" [341]. Por um lado, a automatização seria um corolário para o "desenvolvimento puramente científico do socialismo". Sendo sua finalidade a "abundância", o socialismo por esse prisma buscaria "o maior número de bens para o maior número de pessoas, o que implicaria estatisticamente a redução até o improvável do surgimento de imprevistos" e a "desvalorização de todos os bens humanos num estágio de neutralidade por assim dizer perfeita". "É lamentável", pontua Jorn, "que os intelectuais não ultrapassem essa ideia da reprodução mecânica e preparem a adaptação do homem a esse futuro incolor e simétrico". Adviria daí a hostilidade ao socialismo por parte de artistas "especializados na busca do que é único", bem como a desconfiança do socialismo

---

[339] NIEUWENHUYS, Constant. *A proposito de nossos meios de ação e perspectivas* [IS, n. 2, dezembro de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 92.

[340] NIEUWENHUYS, Constant. *The road to unitary urbanism* [*Der Weg zum unitären Urbanismus,* Janeiro/Fevereiro de 1960]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 154.

[341] JORN, Asger. *Os situacionistas e a automação* [IS, n. 1, junho de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 74.

em relação a “todas as manifestações artísticas que dão mostras de vigor e originalidade”. Por outro lado, “como pretendem os cientistas e os técnicos”, “a automatização é um novo meio de libertação do homem” – disso as “tendências ‘de vanguarda’” não poderiam se furtar. Elas precisariam superar seu “derrotismo ou, no mínimo, uma depreciação dos elementos positivos de um futuro que a automatização revela bruscamente como próximo” (o que não significa ostentar “um otimismo idiota”, como fazem as “forças reacionárias”) [342].

Notemos que a questão não é tanto a automação, mas o tempo que ela disponibilizaria para o *lazer*. Para avançar nesse sentido, Jorn lança mão de um comentário de um militante marxista, Livio Maitan, na revista *Quatrième Internationale*, sobre a preocupação de um “padre italiano” com a realização de uma “segunda missa semanal, justificada pelo aumento do tempo livre”. Maitan, nos conta Jorn, considera que “o erro está em pensar que o homem da nova sociedade será o mesmo da sociedade atual, quando na realidade ele terá necessidades e exigências completamente diferentes que mal podemos imaginar”. Jorn, por sua vez, detecta aí um equívoco: “Maitan se engana quando deixa a um vago futuro as novas exigências ‘que mal podemos imaginar’”. Segundo Jorn, “o papel dialético do espírito é levar o possível para formas desejáveis”:

> *“Maitan esquece que sempre ‘os elementos de uma sociedade nova se formam na sociedade antiga’, como afirma o Manifesto Comunista. Elementos de uma vida nova devem estar em formação entre nós – na área da cultura – e deles devemos nos servir para esquentar o debate”* [343].

A automação não estaria fora desse processo, sendo ela também um elemento da sociedade atual que no decorrer do processo revolucionário se tornará “sociedade antiga”:

> *“O socialismo, que busca a mais completa liberação das energias e capacidades existentes em cada indivíduo, será obrigado a ver na automatização uma tendência anti-progressista em si, tornada progressista apenas por sua relação com desafios capazes de exteriorizar as energias latentes do homem”* [344].

---

[342] JORN, 1958, p. 75.
[343] Idem, p. 75.
[344] JORN, 1958, p. 76.

A automação não é tomada como a solução de um problema, mas parte dele. Jorn a assume como um meio pelo qual a sociedade pode ser liberada de seu trabalho alienado e com isso "obriga a imaginação ativa do homem a superar a realização da própria automação". A ideia é que o homem se torne "senhor" e não escravo da automação. Para tanto, ele precisaria superar suas próprias invenções, que devem acrescentar e não suprir a "possibilidade de agir do homem", ao menos fora do espectro da esfera do trabalho alienado. Por essa razão:

> *"A automatização possui assim duas perspectivas opostas: retira do indivíduo qualquer possibilidade de acrescentar algo de pessoal à produção automatizada que é uma fixação do progresso,* [...] *ao mesmo tempo economiza energias humanas maciçamente liberadas das atividades reprodutivas e não 'criativas'"* [345].

Tudo depende de "projetos que ultrapassem e que liberam novas energias humanas num plano superior", o que significaria, no plano imediato do presente, enfrentar o "problema do lazer". Para um "surrealista chamado Benayoun", "já não se precisa de técnicos, mas sim de palhaços, cantores de sucesso, bailarinas, contorcionistas". Graças à automatização, seria viável "um dia de trabalho e seis dias de descanso", cenário que conduziria ao "equilíbrio entre o sério e o fútil, entre o ócio e trabalho". No entanto, o surrealista vê aí o risco de uma inversão: "o 'trabalhador' desocupado será imbecilizado por uma televisão fanatizante, avassaladora, sem imaginação, à cara de talentos". Jorn discorda desse perigo: "uma semana de seis dias de descanso não vai trazer uma 'inversão de equilíbrio' entre o fútil e o sério, mas uma *mudança de natureza*, tanto do sério quanto do fútil". Enquanto Benayoun "só espera quiproquós, ridículos imprevistos do mundo que ele prefigura, à imagem do surrealismo velhusco, como uma espécie de teatro de revista intocável", Jorn reconhece nos lazeres "a base sobre a qual se pode erguer a mais grandiosa construção cultural jamais imaginada" [346].

[345] Idem, p. 76.
[346] Idem, p. 76.

Fig. 47:
Linha de produção automatizada Durham Silk Hosiery Mill
Califórnia
Década de 1950
https://www.o[illegible]h
endurham.org[illegible]
uildings/pand[illegible]
as-box-hote[illegible]
claiborn

Esse "objetivo não convém ao círculo de interesse dos adeptos da automatização", frisa Jorn. Para figuras como Tomas Maldonado, então diretor da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG), interessa "estabelecer a automatização, e depois seu uso", um projeto que vê comprometido porque "os jovens não sentem entusiasmo para lançarem-se na via politécnica, com exceção dos especialistas nos próprios fins da automatização, desprovidos de uma perspectiva geral da cultural"[347]. Jorn, noutro sentido, defende que:

> *"a automatização só se pode desenvolver rapidamente a partir do momento em que se estabelecer como objetivo uma perspectiva contrária ao seu próprio estabelecimento e se souberem realizar tal perspectiva geral à medida que a automatização se desenvolva".*

Em terreno fundamentalmente dialético, a automação apenas permitiria o despertar de "um criador que dormita" em cada trabalhador, podendo o seu "estado de vigília" ser chamado de "situacionista" [348]. Pouco tempo depois, quando Constant passa a reconhecer na automação possibilidades para a realização de *uma poesia feita por todos,* essa imagem de "um criador que dormita" passa a guiar suas especulações sobre as relações entre trabalho e desenvolvimento tecnológico. Para o artista, "o homem criativo" também será desperto no aprofundamento da automação. Em *Urbanismo Unitário* (1960), alguns sinais disso já poderiam ser rastreados a) no "constante crescimento do tempo de lazer", que leva ao "agudo problema" do "interminável tédio do cotidiano da vida" contra o qual a juventude esta "protestando mais e mais violentamente", nas possibilidades de "dominação da natureza" e de ampliação do espaço de cada indivíduo de maneira ilimitada, possibilitando, inclusive, uma "existência nômade" [349]. Tais desdobramentos dizem respeito aos impactos da "assim chamada segunda era industrial", que consistiria basicamente na "mecanização de todo o trabalho repetitivo, incluindo a regulação e controle de processos mecânicos", ou seja, a "automação sistemática da produção", levando a um "incremento colossal no assim chamado tempo livre". Constant, em estreito diálogo com os argumentos de Jorn, comenta que "o

---

[347] JORN, p. 76.

[348] JORN, p. 77.

[349] NIEUWENHIYS, Constant. *Unitary Urbanism* [Unitair Urbanisme]. Manuscrito de aula proferida no dia 20 de Dezembro de 1960 no Stedelijk Museum Amsterdam. Traduzido para o inglês e publicado como Unitary Urbanism in WIGLEY, Mark. *New babylon, The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 132-133.

medo das consequências sociais desse aumento do tempo de lazer é uma das razões pelas quais a automação está progredindo em um ritmo mais lento do que é tecnicamente possível". Contudo, tratar-se-ia de uma questão de tempo para a automação se transformar de uma "possibilidade técnica" em um "fato social". Baseando-se em Norbert Wiener, que "compara a máquina eletrônica aos escravos importados da antiguidade", Constant aposta que:

> "[...] *o desenvolvimento do robô para realizar trabalho escravo* [...] *trará à humanidade, ou seja, as massas, liberdade sem precedentes, uma oportunidade inimaginável pela livre disposição do tempo, pela livre realização da vida"* [350].

Até mesmo a noção "tempo livre" se tonará obsoleta, uma vez que "o trabalho essencial" se tornará "minoritário" e "muito menos monótono", não sendo mais experimentado como um "dever oneroso". Igualmente obsoletas serão "as teorizações sobre o uso do lazer que nascem de uma ética desgastada, afirmando que é um dever 'ganhar o pão diário pelo suor da testa'". Não existirão mais "momentos de folga que precisam ser gastos de uma maneira ou de outra": a maior parte da vida será destinada a realizá-la[351]. Com esse entusiasmo, Constant declara em *Nova Babilônia: o pensamento experimental e o modelo de jogo* (1961), de maneira muito breve e categórica, que "se ainda se pode falar sobre cultura, ela deve sustentar uma sociedade de massa e os meios só podem ser buscados na mecanização" [352]. No ano seguinte e na mesma toada, em *Nova Babilônia* (1962), publicado na revista *Randstad,* ele argumenta que condições para a realização de uma "nova forma de arte coletiva, que processa uma variação ininterrupta da esfera da vida, um jogo de atmosferas, um jogo também com o meio ambiente e contra o meio ambiente", consistem em "uma aceitação consistente das condições artificiais de vida e a automação de todo o trabalho não criativo", considerando "a tecnologia como um meio criativo de mudança

---

[350] NIEUWENHUYS, 1960, p. 133.

[351] Idem, p. 133.

[352] NIEUWENHUYS, Constant. Nueva Babilônia (extracto). In: CONRADS, Ulrich. *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX*. p. 279-282. Editorial Lumen, 1973. Originalmente publicado como: *New Babylon: das experimentelle Denk-und Spielmodell* In: cat. of the exhibition Constant Amsterdam, Bochum, Städtische Kunst-galerie, 4 Mar 1961 to 9 Apr 1961, p. 3-5. Ver também: *New Babylon Informatief n. 4.* Disponível em: https://stichtingconstant.nl/bibliography/de-new-babylon-informatief-4.

qualitativa em nossa existência [353]. Já na *Conferência no ICA* (1963), o artista mobiliza a relação entre dedicação exclusiva à "produção de bens básicos" e escassez para demonstrar que o sacrifício da "quase totalidade de seres humanos" ao trabalho não os levou à superação da miséria. Além disso, na esteira de uma compreensão que remonta à *Republica* de Platão, ele entende que estes "condenados da terra" – a expressão foi utilizada no texto de 1962, apenas um ano depois da publicação do livro homônimo de Fanon –, por não terem outra ocupação que senão "conservar a vida", não puderam desenvolver "qualquer tipo de cultura", tarefa que teria ficado restrita às camadas proprietárias, as únicas que teriam tempo livre para a criatividade. Um primeiro fenômeno a ameaçar esse quadro viria com a mecanização no século XIX; o segundo emergiria no pós-Segunda Guerra, com a "produção automática"[354]. Com *Ascensão e queda da vanguarda* (1964), o artista não somente reafirma seus argumentos sobre a automação como chega à seguinte equação: "a liberdade é uma função da produtividade"[355]. Em *Arquitetura fantástica* (1965), artigo publicado na revista alemã *Speculum Artis* em abril de 1965, a questão chega aparecer na primeira linha como um *slogan*: "A automação nos promete uma produção que satisfaz as necessidades de todas as pessoas sem trabalho humano"[356].

Foi preciso aguardar *Música do trabalho*, conferência realizada no Departamento de Sociologia na Universidade de Groningen em 20 de abril de 1966, para que a relação entre *trabalho* e *tecnologia* fosse substancialmente aprofundada pelo artista. Ele inicia sua fala por aquilo que apenas havia mencionado em seu escrito de dezembro de 1960 como "uma ética desgastada". Trata-se da moral do trabalho, que postula que é o labor que dá sentido à vida e que, portanto, deve ocupar a maior parte dela. Para essa moral, o "período de descanso" é visto como um "mal necessário". Nada melhor, argumenta o artista, para ilustrar o quanto

---

[353] NIEUWENHUYS, Constant. *New Babylon* In: Randstad nº 2, 1962, p. 127-128. Disponível em holandês em: https://stichtingconstant.nl/documentation/new-babylon-1.

[354] NIEUWENHUYS, Constant. Conferência no ICA [Institute of Contemporary Arts]. London, November 7, 1963. In: PINEDA, Mercedes (Org). Constant Nueva Babilônia [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 194-201.

[355] NIEUWENHUYS, Constant. *Opkomst en ondergang van de avant-garde* In: Randstad, nº 8, 1964, p. 6-35. Shorter version published in Nieuw Beelden Bulletin, November 1965. English translation: The Revolution of Creative Man in New Babylon (Excerto), *Informatief* nr. 4, 1966. Traduzido para o françês em LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 129-139.

[356] NIEUWENHUYS, Constant. *Phantastische Architektur* In: Speculum Artis. Zeitschrift für alte und neue Kunst: vol. 17, nº 4, April 1965, p. 17-22.

este momento está condicionado ao trabalho do que o termo "re-creação": "o que deve ser recriado é a energia para aplicar ao trabalho". Contudo, "contra toda a aparência", basta fazer uma "sondagem histórica", ainda que "superficial" para perceber que "o trabalho nem sempre foi tido como a principal atividade humana" e que também não foi tido como "o próprio sentido de nossa existência". Assim como "certas sociedades desprezam o trabalho", "certas classes sociais não participam do processo de produção, e nem por isso são desprezadas"; muito pelo contrário: "porque eram classes privilegiadas e aqueles que teriam sido os construtores das grandes culturas do passado, não trabalhavam: eles se dedicaram às atividades lúdicas" [357].

Mais de quatro séculos antes, Étienne de La Boétie (1530-1563) em seu *Discurso sobre a servidão voluntária*, publicado em 1549, lançava a seguinte provocação: "Matai-vos a trabalhar para que ele [o tirano] possa regalar-se e refestelar-se em prazeres vis e imundos" [358]. Mais tarde, em 1883, Paul Lafargue, genro de Karl Marx e considerado por ele o mais competente intérprete d*'O Capital*, publica o *Direito à preguiça*, e nele uma epígrafe extraída de Lessing: "Sejamos preguiçosos em tudo, exceto em amar e em beber, exceto em sermos preguiçosos". O recurso a esta passagem vinha protestar contra o seguinte diagnóstico:

> *"Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado até ao esgotamento das forças vitais do indivíduo e da sua progenitora"* [359].

Constant, que considerava o trabalho como um mal necessário ao processo histórico de emancipação, inclusive justificando o trabalho extra em prol da mecanização, não deixa de

---

[357] NIEUWENHUYS, Constant. *Chant du travail*. In: LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 141.

[358] Essa tradução, extraída de: https://www.culturabrasil.org/zip/boetie.pdf, é uma reformulação do original em francês: "il faut quils [...] se tuent a travailler en ses affaires ; et puis quils se plaisent de son plaisir, quils laissent leur goust pour le sien" In: LA BOÉTIE, Étienne de. *Le Discours de la servitude volontaire*. Editado por Claude Ovtcharenko em 2009, p. 74. Ver em: http://classiques.uqac.ca/classiques/la_boetie_etienne_de/discours_de_la_servitude/discours_servitude_volontaire.pdf. Edição impressa em português: LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso sobre a servidão voluntária*. São Paulo: Edipro, 2017, (Tradução: Evelyn Tesche).

[359] LAFARGUE, Paul. *Direito à preguiça*. Escrito na prisão de Saint Pélagie, 1883. Disponível em inglês: https://www.marxists.org/portugues/lafargue/1883/preg/cap01.htm.

observar que “a valorização social, portanto moral, do trabalho é historicamente inversa à valorização do jogo, portanto da cultura”. A expulsão de Adão e Eva do Paraíso – onde o trabalho não era necessário –, ao lançá-los à condenação de “ganhar o pão com o suor do rosto”, seria um “testemunho de que as mais antigas culturas consideravam o trabalho como uma maldição”, “como o fim do ‘paraíso natural’”. O artista também nos lembra que as religiões de matriz judaico-cristãs “proibiam” o trabalho no “dia do Senhor” e que “a legislação da Igreja Romana proibia expressamente o trabalho servil”. Na Idade Média, “o paraíso artificial da cultura era o apanágio das classes dominantes que obtinham seu privilégio da exploração da classe maldita dos escravos”: sobre estes recaiam as interdições. Até o começo do século XX, “os dias de férias eram dias de fome para uma grande parte da população laboriosa”, cujo trabalho sustentava a “sociedade portadora de cultura” em prol da “grande glória de seus mestres”. Em “nossa época [...] o tempo de não-trabalho, apesar de tudo, é suscetível de ser remunerado”[360]. Com a Reforma Protestante, a “oposição ao modo de vida das classes dominantes” viria se estabelecer com a valorização do trabalho, sua transformação em “virtude”. Nessa batalha, o poder puritano emergente, cuja base seria a “população laboriosa”, atuaria como uma força “anti-cultural” – entendendo-a como uma postura contra uma hegemonia cultural – e “iconoclasta” – considerando seus fundamentos morais –, não hesitando para isso “queimar livros, pinturas, instrumentos musicais”, como fez Savonarola motivado por sua indignação com a corrupção do clero. Se não eliminou o “domingo” de “não-trabalho”, também não ousou defender a criatividade, considerada uma “manifestação da vaidade humana”. Por se colocar “contra o poder dominante”, Constant vê nessa postura pretensões à *justiça social*: “a justiça para todos é uma ideia que implica a possibilidade de produzir a curto prazo e suficientemente para todos”[361].

Embora o vínculo entre “ética protestante” e a face industrial e produtiva do capitalismo soe uma obviedade – como Constant faz parecer –, estabelecê-lo não foi uma tarefa pouco polêmica para Max Weber em *Ética protestante e o espírito do capitalismo*. No aniversário de cem anos da obra, o historiador Peter Ghosh desafia o cânone chamando atenção para um aspecto negligenciado pela historiografia. Em *Max Weber in the Netherlands 1903-1907: a neglected episode in the early history of The Protestant Ethic*, Ghosh procura

[360] NIEUWENHUYS, 1966, p. 141.
[361] Idem, p. 142.

demonstrar um dilema de Weber, pensador conhecido por lidar com "o maior dos conceitos – a construção 'racional' da modernidade – utilizando as maiores unidades sociais e políticas – o 'Ocidente' e as 'Grandes Potências' europeias – em um período de tempo de milênios". Trata-se do impasse que emerge quando o autor de *Ética Protestante* encontra dificuldades para completar seu esquema conceitual diante do "caso holandês". A Holanda é "listada" como "uma daquelas 'terras da Kultur com o mais alto grau de desenvolvimento capitalista' nos séculos XVI e XVII"; "os holandeses também estão associados a todas as principais vertentes do notável composto religioso de Weber, 'protestantismo ascético': calvinismo , os batistas e pietismo". Eles ocupam "o centro da 'Europa Ocidental' ou do 'Ocidente' weberiano: o lócus clássico da racionalização e do capitalismo moderno" e mantém – onde quer que tenha aparecido a "religiosidade ascética" – sua tendência a produzir 'um sentido aquisitivo e capitalista virtuoso' –, "uma afinidade 'interna' ou 'eletiva' entre o protestantismo ascético e o capitalismo". No entanto, em comparação com a atenção dada à Inglaterra e à América, ou mesmo à Alemanha, que são consideradas por Weber "um fracasso ascético, mas (curiosamente) um sucesso capitalista tardio", "a Holanda é praticamente ausente" [362]. Ghosh, ao examinar "o encontro de Max Weber com o passado holandês do século XVII e também com seu presente holandês do século XX", observa "um conjunto de afirmações discretas mas persistentes" que "deixa claro sua crença na deficiência capitalista holandesa":

> *"O capitalismo não pode empregar como operários os representantes práticos de um* liberum arbitrium *indisciplinado, do mesmo modo que também não lhe pode servir, se é que aprendemos alguma coisa com Franklin, aquele homem de negócios cujo comportamento externo for simplesmente sem escrúpulos. A diferença, portanto, não está no grau de desenvolvimento de qualquer 'pulsão' pecuniária.* A auri sacra fomes *é tão velha quanto a história da humanidade que conhecemos; veremos no entanto que aqueles que a essa pulsão se entregam sem reservas – feito aquele capitão de mar holandês que 'por ganância estava disposto a varar o inferno, mesmo que dali saísse com as velas em chamas' – não eram* de modo algum *os representantes daquela disposição da qual se originou – e é isso que*

[362] GHOSH, Peter. *Max Weber in the Netherlands 1903-1907: a neglected episode in the early history of The Protestant Ethic*. BMGN, 119 (2004) afl. 3, 358-377. Disponível em: https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/245229.

> *importa – o 'espírito' capitalista [especificamente moderno] como* fenômeno de massa*"*[363].

Em outra passagem, "o fabricante de têxteis e teórico político de Leiden, Pieter de la Court, é invocado como proponente de baixos salários na indústria, enquanto Weber, adotando a perspectiva liberal e 'democrática' [...], sustenta que os altos salários conduzem melhor à racionalidade". Weber chega à conclusão de que "os grandes homens ricos da Holanda não eram predominantemente adeptos de um calvinismo estritamente observador, mas sim de arminianos", ao que Ghosh completa sintetizando as considerações Weber sobre a burguesia holandesa da seguinte forma:

> "eles eram rentistas e patrícios, em vez de capitalistas industriais agressivos; eles se corromperam em uma nobreza feudal; e eles ajudaram a criar um campesinato rural tradicionalista através da recuperação de terras. Todos esses recursos desviam suas energias de um impulso de racionalização da esfera urbana" [364].

À imagem "atrasada" dos holandeses, Weber vinha somar considerações sobre os "contatos com seus parentes Fallenstein e Bunge em Amsterdã". Eles teriam ajudado a "administrar uma empresa de importação de tabaco, trabalhando apenas em poucas horas e confiando quase exclusivamente em um capital herdado 'colossal' com métodos de negócios 'arcaicos'". Tal "estrutura de negócios capitalista" teria sido introduzida na Alemanha por volta de 1850, "arranjo" de onde também teriam derivado os parentes de Weber, "desta vez em Oerlinghausen". Mas "os holandeses modernos permaneceram mais baixos do que isso, na medida em que não produziram nada". "Supondo que o capitalismo autêntico era industrial e produtivo, e não apenas financeiro e mercantil, Weber era um verdadeiro marxista" [365], concluí Ghosh.

Respondendo aos legados de Descartes – para quem a experiência na Holanda forneceu uma *regra* –, e de Weber – que contraditoriamente toma os holandeses como uma *exceção* –, Constant parece, como este último, preocupado em "mostrar a fecundidade do

---

[363] WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Tradução: José Marcos Mariani de Macedo), p. 50.
[364] GHOSH, 2004, p. 361.
[365] Idem, p. 361.

passado religioso [protestante] na formação do presente secular" em ao menos dois sentidos: na destruição da cultura feudal e na fatura da modernização. Também como o pensador alemão, o artista holandês precisará deixar de lado as "incongruências" apresentadas em sua própria experiência para seguir em frente. Assim "como Weber não poderia alterar a estrutura de *Ética protestante* sem destruí-la", Constant não poderia lançar luz nos pontos cegos da narrativa que tomou como modelo sem ameaçar sua trajetória. Se as suposições de que o capitalismo autêntico era industrial e produtivo consistem em algo que o mentor de Nova Babilônia tem em comum com Weber, as raízes históricas do seu modelo de bem estar social e cosmopolitismo – a "exceção holandesa" – precisariam ser sublimadas – como fez em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964) – para dar continuidade ao seu projeto.

Transformando o modelo weberiano de interpretação da realidade – o 'espírito' capitalista [especificamente moderno] como fenômeno de massa – em um retrato do processo histórico, Constant tem pela frente ainda um obstáculo: conquistar uma "justiça social [...] inseparável do abandono sem reservas ao jogo". Por essa razão, rejeita a Utopia de Thomas Morus, "um campo de trabalho estritamente organizado onde todas as liberdades individuais são sacrificadas em prol da produção, até a recreação perde todo o caráter lúdico". Trata-se do "único jogo tolerado em Utopia": a "luta alegórica entre a Virtude e o Vício, invariavelmente concluída pelo triunfo da Virtude". Assim, "o jogo, por mais essencial que fosse, é estritamente excluído". Na mesma linha estariam "utopias socialistas posteriores", como *A cidade do Sol*, de Campanella e A nova Atlântida, de Bacon: ambas seriam "anticulturais". Em conjunto, todas estas diferem d'*A República* de Platão, que estabelece uma sociedade divida entre "trabalhadores e não-trabalhadores". No Renascimento, as concepções utópicas teriam inscrito no horizonte um "Estado de trabalhadores" que "perdura até nossos dias" [366]. Constant menciona como uma contribuição nesse interim a formulação dos socialistas utópicos do século XIX, tendo como exemplo o *falanstério* de Fourier. Ao seu tempo, observando o caso da URSS de Stálin e da China de Mao, o artista lamenta que "ainda se sacrifica tudo a uma justa repartição do trabalho", acrescentando que nestes dois casos o jogo é considerado uma "manifestação da cultura 'burguesa'" [367].

[366] NIEUWENHUYS, 1966, p. 142.
[367] Idem, p. 142.

Um pouco antes de *Música do Trabalho*, Constant já havia realizado uma abordagem semelhante sobre as utopias em *Ascensão e queda da vanguarda*. Ali o artista menciona que "os utópicos de Morus a Fourier, entenderam muito bem que a justiça social não poderia ser alcançada, exceto liberando o luxo, o jogo, a cultura, que são os privilégios da classe possuidora". Seu intuito é apresentar um dilema:

> *"Numa sociedade que não produz o suficiente para possibilitar a abundância para todos, é possível, teoricamente, escolher entre abundância para uma pequena camada social superior - da qual o artista depende - ou a distribuição justa do déficit existente por todas as pessoas"* [368].

Sobre o primeiro caso, "a abundância da classe dominante pode ser transformada em cultura"; no segundo, "o pior dos casos", "a cultura deve antes de tudo ser abandonada para elevar o padrão de vida". Constant não optará por nenhuma delas, embora prefira abundância para alguns, se esse for o preço para garantir a cultura, do que defender uma "distribuição justa" e correr o risco de aniquilá-la.

> "*O problema das antigas utopias é a necessidade de abolir o luxo, a abundância para alguns e, com isso, o desaparecimento da base sobre a qual toda a cultura até agora se fundamentou. A existência do artista é baseada na abundância, se necessário dentro de um grupo pequeno e limitado, mas certamente não em um déficit justo. A mecanização inicialmente fez o déficit de produção já existente ainda maior do que era. Somente posteriormente, o aumento da produção, resultado da mecanização, parece perceptível"* [369].

A saída adotada para resolver seu dilema entre manter um modelo de abundância – que não tem outra história senão a exploração da quase totalidade da humanidade e de seus recursos – e apontar possibilidades de superação do trabalho alienado para as massas subalternizadas é conhecida desde a antiguidade greco-romana e ganha no tempo de Constant sua forma mais "avançada" com a automação. A alternativa é rastreada pelo socialismo, afinal, "o objetivo final do socialismo é a abundância para todos" e "este objetivo não pode ser alcançado sem a máquina". E se "o esforço socialista por uma distribuição justa

[368] NIEUWENHUYS, 1965, p. 131.
[369] Idem, p. 131.

é hostil à cultura", advoga Constant, é porque "o aumento da produção, resultando da mecanização, [ainda] não se fez sentir". O argumento deve servir de explicação para "tensões no mundo da arte" que surgem quando a socialização da produção encontra "um país que ainda não mecanizou suficientemente sua indústria", resultando em "tentativas de tornar a arte útil" – Constant se referia aos países da URSS e a China, mas considerando aqueles que foram agrupados no quadro da "modernização incompleta", poderíamos incluir todos os países que antes eram denominados "subdesenvolvidos" e ganharam o status de "em desenvolvimento", seja na perspectiva capitalista ou no horizonte de um socialismo etapista. É então que o artista formula o *slogan* "a liberdade é uma função da produtividade" [370].

Em *Música do Trabalho*, dois anos mais tarde, esse é o mote que o orienta em sua abordagem de *A grande esperança do século XX*, obra de Jean Fourastié publicada originalmente em 1949[371]. Alcançando sua segunda edição em 1963, a reflexão do economista chama a atenção do artista primeiramente por demonstrar "a necessidade de crescimento de mão de obra durante a primeira fase da industrialização". Com base nesse argumento, Constant observa que, "considerando a extrema miséria da classe trabalhadora na Inglaterra capitalista do século passado, deve-se reconhecer, no entanto, que o surto da indústria pesada na URSS" teria sido "menos doloroso para a maioria da população, apesar de terem sido privados de liberdade". Assim, segundo esse raciocínio, se o caminho para a liberdade passa pela produtividade, que ela seja a produtividade do socialismo. Se existem restrições à cultura, assim como existem no capitalismo, "é totalmente lógico que a classe operária dos países industrialmente pouco desenvolvidos demande o pão e não o jogo: as classes operárias jamais tinham participado da cultura", de modo que "essa noção [de liberdade] não pode ter para os trabalhadores qualquer sentido". Afinal, "Marx está certo em considerar que a cultura dominante é a cultura da classe dominante". Nesse sentido, "o movimento operário socialista está oposto a essa cultura de classe" assim como "os movimentos da Reforma estavam opostos a cultura feudal-clerical da Idade Média" [372].

---

[370] Idem, p. 132.
[371] FOURASTIÉ, Jean. A grande esperança do século XX. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Tradução: Fernando do Santos Fonseca).
[372] NIEUWENHUYS, 1966, p. 142.

Contraditoriamente, enquanto Constant acusa a comparação do proletariado do século XX com o artesão medieval feita por William Morris como "incorreta" em *Ascensão e queda da vanguarda*, ele não hesita aqui em equiparar os sovietes com os puritanos para confirmar o *progresso da história* rumo à emancipação. A aproximação entre a "ética protestante" e uma "ética socialista" teria soado ao artista mais *produtiva*, e não somente pelo papel antagônico que ambas assumiram em relação a um passado feudal. Antonio Negri destaca em *Soviete: dentro e além do "século breve"* (2018), que Lênin, contemporâneo de Weber, considerava que "a espontaneidade democrática do soviete deve ser organizada na racionalidade instrumental da empresa". A postura de Constant não deixa de validar esse "novo conceito de poder", "a mais alta prova da potência, da modernidade do soviete", ainda que como uma perspectiva provisória, pois para o artista a "racionalidade instrumental" é apenas meio para se alcançar a liberdade de cada ser criativo. Invertendo a operação de Lênin, Constant compreende que o engajamento na produtividade não disciplina o soviete – a "primeira instância revolucionária" [373] –, ao contrário, o liberta. Por esse prisma, tratar-se-ia de uma questão de tempo para que a produtividade fizesse eclodir o *homo ludens*.

Os sintomas desse processo já estariam sinalizados no crescente desemprego, quadro que Constant justifica como inevitável e desejável, pois a "racionalização" significa "a possibilidade de atribuir um limite ao trabalho humano", "torná-lo menos essencial para a produtividade". Esse processo só seria "percebido negativamente apenas se levar a uma diminuição do consumo". No entanto:

> *"a produção automatizada não abre somente a possibilidade de eliminar o trabalho humano, ela permite dispor de um aparelho de produção que regula os limites do poder humano. A questão de saber quais são estes limites, se mesmo eles existem, ainda permanece e é sempre uma questão sem resposta. A única certeza é que a produtividade de um aparelho de produção automatizado, comparado àquele do trabalho humano, será incomensurável com o que se sabe até agora, quase sem limites"* [374].

[373] NEGRI, Antonio. *Soviete: dentro e além do "século breve"*. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs.). *1917: o ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 53.
[374] NIEUWENHUYS, 1966, p. 143.

O foco em demonstrar a eficácia produtiva da automatização leva Constant aos dados: “a prova, o fato é que a produção dos países altamente industrializados aumentou a cada ano de 4% a 10% em quase trinta anos”, enquanto “o número de trabalhadores não cessa de diminuir”. O artista observa que “a luta de classes - entre sindicatos e empresas - está cada vez mais preocupada com a redução do tempo de trabalho combinada com o aumento dos salários”, mas lamenta informar que “a redução no tempo de trabalho não pode fornecer uma solução no momento em que a produção for totalmente automatizada”, e “esta época está tão próxima quanto se pode imaginar”. À época, exemplifica o artista, “para controlar uma usina inteira automatizada são suficientes uma ou duas pessoas”. Levando em consideração as “equipes”, o tempo de trabalho de cada um é reduzido a poucas horas “diárias”, quando não “semanais”. Seria impossível, portanto, “imaginar uma organização que garantisse a todos um trabalho remunerado”, o que pode explicar porque a automatização é “um assunto que ninguém gosta de tocar” [375].

Contra tal resistência, até mesmo contra as demandas dos próprios trabalhadores, Constant recorre mais uma vez aos argumentos de Norbert Wiener, como já havia feito seis anos atrás, para demonstrar agora que o “trabalho humano é antieconômico” em relação à produtividade e qualidade de um “computador”. No entanto, se acusa os trabalhadores por sua persistência em “permanecer uma força de trabalho”, por outro lado considera que “sem uma socialização da produção, nenhuma automação integral será instaurada” e que para “tornar impossível desperdiçar o trabalho, é necessário racionalizar a produção em escala mundial”. Notemos que, embora a obsessão de Constant o leve a justiçar tudo o que foi e o que for feito em prol da produtividade, sua reflexão ultrapassa as dinâmicas nacionais e sinaliza o problema das assimetrias do capitalismo como um entrave a qualquer tentativa isolada de “socialização da produção”. Esta é uma premissa para uma “economia sem trabalho”, onde não fará mais sentido a “música do trabalho”. Antes disso, já se poderia perceber que “a moral utilitária começa a ceder espaço diante do lúdico” e aquilo que “a história encobriu” vem à superfície: “o fato de que a máquina se destinada a desempenhar o

[375] Idem, p. 143.

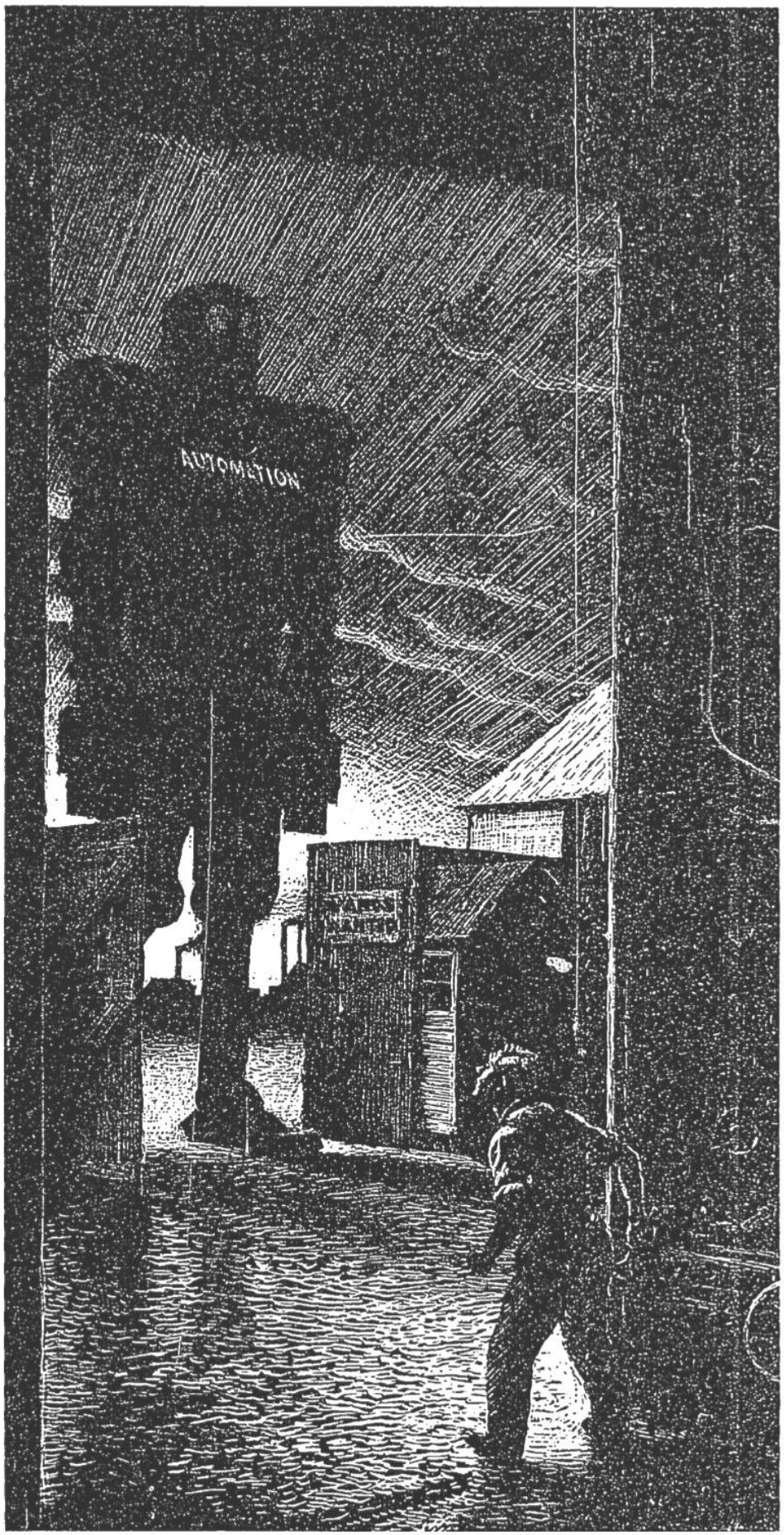


Fig. 48:
Ilustração do artigo
Promise and Peril of Automation, 1957
David A. Morse
The New York Times
Fonte: Louis Anslow
https://timeline.com/

papel assumido pelo escravo no passado e pelo proletariado desde o começo da industrialização até nossos dias". O "homem estaria prestes a passar de sua existência de animal utilitário para alçar o nível de um ser criativo". A "poesia feita por todos", "a liberdade para o jogo", "a criatividade", estariam prestes a "tornarem-se uma realidade social" [376]. Além disso, com a "instauração da propriedade social de todos os meios de produção, uma organização racional do mundo verá o dia" e as guerras serão coisa do passado.

Constant está ciente de que o anseio por uma "organização racional do mundo" não conquistou boa reputação. O artista destaca o romance *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que "avança na hipótese de que o desenvolvimento industrial conduzirá a uma insaciável necessidade por forças de trabalho que perpetuarão os mesmos comportamentos", e o filme de Chaplin, *Tempos modernos*. No entanto, circunscrevendo a amplitude da crítica lançada por estas obras, Constant sublinha que ambas são dos anos trinta, e que, portanto, "dizem respeito a um momento onde a aceleração do sistema fez da alienação dos trabalhadores um problema social". Afinal, "as possibilidades oferecidas pela automação deixam entrever a solução do problema": "substituir os homens pelas máquinas e substituir as funções de controle e regulação pela cibernética", o que "não implica em nenhuma degradação, mas ao contrário, na libertação do homem". A última observação vem responder ao que Constant qualificou como "pura hipocrisia": "representar a produção automatizada como uma ameaça contra a dignidade humana em uma sociedade que jamais deu a ela importância significativa" [377]. Embora não deixe de observar que "somente a automação, no contexto da economia em si, constituiria, portanto, um obstáculo à libertação do homem", não hesita, por outro lado, em lembrar que "uma economia fundada na compra da força de trabalho não pode sobreviver à necessidade de força de trabalho que desapareceu". Também sublinha que "uma economia baseada no poder conferido pela posse [privada] dos meios de produção não pode fazer par com uma racionalização do mundo" e que "uma economia que depende das leis do mercado não pode ser compatível com uma produtividade superabundante". Por fim, na lista das premissas para uma "organização racional do mundo", "as mudanças necessárias" que "estão em jogo na luta dos países em desenvolvimento contra o poderio imperialista que faz uso abusivo de seu potencial produtivo e se apropria dos frutos

[376] NIEUWENHUYS, 1966, p. 143.
[377] Idem, p. 144.

da industrialização desses países ou, pelo menos, estão tentando desacelerar sua industrialização” [378].

Se estes são os obstáculos a serem enfrentados, quais “as opções disponíveis” para a realização dos anseios de Constant? Apesar de afirmar recorrentemente, com base nas transformações tecnológicas e sociais, que mudanças “estão tão próximas quanto se pode pensar”, a paisagem político-econômica que apresenta não mostra qualquer sinal nesse sentido. Em primeiro lugar, os capitalistas – a referência aqui são os EUA – não oferecem nada mais que “destruição atômica”, ideias de uma “sociedade afluente” do economista John Kenneth Galbraith (1908-2006) e aquelas “fórmulas” para uma "grande sociedade", do presidente Lyndon B. Johnson (1908-1973). Para o artista:

> *“Esses termos designam um modo de vida em que o consumo aumentaria na mesma proporção que a produção, o que tornaria possível manter o sistema com base no lucro e, ao mesmo tempo, conjurar qualquer perigo de superprodução. Portanto, teríamos de aceitar em silêncio que a população do país mais rico do mundo tem uma renda abaixo do mínimo de subsistência oficial e se contentar em teorizar”*[379].

A questão consistiria em “saber se as necessidades materiais dos homens continuarão a crescer indefinidamente ou se é legítimo pensar que elas podem um dia ser satisfeitas”. Só a última permitiria “dar um sentido à noção de liberdade”. Nesse intuito, Constant busca “assinalar um limite ao útil”, ao que é supostamente necessário. Adota, à luz dos “economistas”, uma divisão entre mercadorias “necessárias para manter a vida” e aquelas que “possuem outros fins”. Entre às últimas, o artista chama atenção para as “despesas militares” que são “preponderantes” e “uma parte importante da produção mundial total”:

> *“Podemos afirmar que, sem a indústria da guerra, a crise social engendrada pela automação já teria dado lugar a uma áspera luta de classes. Outra maneira de tentar impedi-la é criar necessidades artificiais”* [380].

---

[378] NIEUWENHUYS, 1966, p. 145.
[379] Idem, p. 145.
[380] NIEUWENHUYS, 1966, p. 145.

Por fim, Constant retoma Fourastié e a hipótese de que "a sociedade futura concentrará o trabalho humano no terciário". O artista argumenta que: "Fourastié negligencia a diferença essencial que separa o trabalho produtivo da prestação de serviço: o primeiro, sozinho, porque agrega mais-valia, pode manter um sistema econômico fundado sobre o lucro". Além disso, o artista tem a impressão de que, "depois de definir primário e secundário, Fourastié aproxima indiscriminadamente todas as outras atividades do setor terciário, fonte de esperança para ele": desse modo o economista não distinguiria trabalho criativo de não criativo; apenas desenha um futuro no qual aqueles que compram continuam não sendo aqueles que vendem: "a grande massa que se desloca para os serviços voltados a um pequeno grupo detentor dos meios de produção como na sociedade feudal". Para Fourastié, afirma Constant, "a diferença reside apenas no padrão de vida acessível graças à sociedade automatizada". Entretanto, ele argumenta que "a verdadeira questão é saber quanto tempo as massas tolerarão os privilégios dos possuidores quando a raridade de bens cessar de ser um meio de pressão"[381].

Certamente a aposta de Fourastié é equivocada, mas os argumentos de Constant não são mais consistentes. Ele negligencia o fato de que o sistema capitalista não tem somente a produção como meio para obter lucros, afinal a forma dominante do capitalismo, como vimos anteriormente com Ghosh e se sabe desde os Medici, é financeira. Sua aposta na produtividade como uma arma contra os privilégios também é confusa. Se a produtividade depende da "socialização da produção", a classe detentora dos meios de produção teria perdido seus privilégios. No entanto, Constant coloca lado a lado o que em outros momentos expressou em etapas: uma tentativa de legitimar o engajamento na produtividade como uma possibilidade para transformar a realidade e superar os privilégios, ao mesmo tempo em que reconhece que a efetividade dessa produtividade só pode ser alcançada com o socialismo.

Sem poder encontrar uma saída para esse paradoxo, o artista deposita suas esperanças no "homem frustrado de hoje" que, "cedo ou tarde", inspirado pelo mundo que Nova Babilônia anuncia, "consagrará suas forças a realizá-la". Estamos novamente, depois de seguir Constant em seu exame sobre o que a "história encobriu" – "o fato de que a máquina se destinada a desempenhar o papel assumido pelo escravo no passado e pelo proletariado

[381] Idem, p. 146.

desde o começo da industrialização até nossos dias" –, diante daquele "criador que dormita" do qual falou Jorn, quando este se debruçou sobre a relação entre o situacionismo e à automação. Jacques Rancière (1940-), que aos vinte anos vivenciara os "tempos heroicos" [382] do situacionismo, retoma essa ideia de um "criador que dormita" duas décadas depois em *A Noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1981), onde investiga:

> *"não exatamente a miséria, os baixos salários, os alojamentos desconfortáveis ou a fome sempre rondando, mas, fundamentalmente, a dor pelo tempo roubado a cada dia trabalhando a madeira, o ferro, costurando roupas ou fazendo sapatos sem outro objetivo senão o de manter indefinidamente as forças da servidão e da dominação; o humilhante absurdo de ter de mendigar, dia após dia, esse trabalho em que perde a vida;* [...] *mas as noites subtraídas à sequência normal de trabalho e descanso; interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento"* [383].

Mais tarde, Rancière revive essa "impossibilidade" em *A partilha do sensível*[384]. Desta vez, no rastro de uma *ancestral hierarquia,* alcança os arquivos ocidentais sobre as origens da filosofia. Platão, em sua *República*, determina que "o princípio de uma sociedade organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua 'natureza' o destina". Assim, os artesãos "não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho". "Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*" [385]. Isso demonstra que, nas origens do ocidente, "a ideia de trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material" (o alvo do autor aqui é a categoria *trabalho* na tese marxiana), mas "é a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer 'outra coisa', fundada na 'ausência de tempo'". Para

---

[382] HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999 (Tradução: Cris Siqueira), p. 55.
[383] RANCIÈRE, Jacques. A noite dos proletários: sonhos do arquivo operário [1981]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, (Tradução: Marilda Pedreira), p. 9-10.
[384] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* [2000]. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005 (Tradução: Mônica Costa Netto).
[385] RANCIÈRE, p. 16.

Rancière, essa "impossibilidade" diz respeito à "concepção incorporada da comunidade". "Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação do comum" [386]. Aristóteles, mais tarde, para justificar esse quadro, toma por base limitações na apropriação da linguagem: "o animal falante" é "um animal político", mas o "escravo, se compreende a linguagem, não a 'possui'". Assim, por meio dessa "partilha" que "determina os que tomam parte", o escravizado não pode ser "cidadão", aquele que "*toma parte* no fato de governar e ser governado" [387].

Mas afinal, no que consiste essa "impossibilidade" de "suspensão da ancestral hierarquia"? Em *O uso dos corpos: Homo Sacer IV*, Giorgio Agamben, "acolhendo e desenvolvendo a sugestão de [Victor] Goldsschimidt" (1914-1981), destaca que na *Política* de Aristóteles "o fundamento da escravidão é de ordem 'física' e não dialética, ou seja, que ele só pode se dever a uma diferença corpórea com respeito ao corpo do homem livre". Isso permite que Aristóteles estabeleça um "corpo (do) escravo", uma "natureza" que "quer tornar diferentes o corpo dos homens livres com relação àquele dos escravos", este "mais forte para o uso necessário", enquanto o primeiro, representado nas "estátuas dos deuses", seria "ereto, de estatura incapaz para este tipo de obras e adequado à vida política". "Acontece muitas vezes o oposto", assume Aristóteles, "e alguns têm só o corpo dos livres, e outros, a alma". Se "isso é verdade", seria "mais justo afirmá-lo a respeito da alma, mas não é tão fácil ver a beleza quanto é ver a do corpo". Assim, a conclusão "incerta e parcial" de Aristóteles baseia-se no que ele definiu como "um corpo correspondente à definição de escravo", uma "peremptória argumentação" que, retomada "sem reservas" por Sade no século das Luzes – e da expansão colonial e escravocrata do capitalismo –, permite o personagem libertino Saint-Fond bradar o seguinte conselho:

> *"Não duvideis mais, Juliette, dessas desigualdades e, tendo em vista que elas existem, não devemos hesitar de nos aproveitarmos delas e em nos convencermos de que, se a natureza quis que nascêssemos na primeira dessas duas classes de homens, é para que possamos usufruir, conforme nos agrada, do prazer de acorrentar o outro e de fazer que ele sirva*

[386] Idem, p. 64.
[387] Idem, p. 16.

despoticamente a todas as nossas paixões e a todas as nossas necessidades" [388].

Depois do Holocausto, no pós-guerra, "a diferença corpórea entre senhores e escravos" [389] não pôde mais operar como legitimação das desigualdades. Isso não significa que todo o fundamento de Aristóteles para escravidão tenha deixado de informar o "uso dos corpos". Não é o caso neste momento de "considerar [se] o trabalho do escravo [é ou não] parecido com aquele, eminente produtivo, do operário moderno" (uma das empreitadas assumidas por Agamben), mas de entender em que medida a "estratégia que leva Aristóteles a conceber de maneira puramente 'física' a existência do escravo" sobreviveu ao próprio fim da escravidão. Agamben rastreia essa continuidade na figura do *Homo Sacer*, aquele que está abandonado à própria sorte – condição que McDonough estende aos ciganos que Constant encontrou[390]. Entretanto, Aristóteles não justifica o "uso dos corpos" apenas por um fundamento 'físico' destes que se aproximam de sua definição de escravo, mas também por uma *limitação física dos instrumentos*: "se cada instrumento pudesse desempenhar a sua função a nosso mando, ou como que antecipando-se ao que lhe vai pedir, [...] os arquitetos não teriam a necessidade de ajudantes nem os senhores de escravos". Por um lado, esse *logos* dissocia a escravidão da emergência de determinado grupo que se restringiu à ocupação de *pensar* e "governar" e a vincula, por sua vez, à limitação inerente às coisas, que, por serem inanimadas, exigem a escravidão como um complemento à imperfeição dos instrumentos terrenos. Por outro, essa mesma operação lógica não deixa de oferecer uma única saída para escravidão, ainda que improvável: fazer os instrumentos trabalharem por si mesmos. Desse modo, o fundamento do "uso dos corpos" não deve ser procurado, segundo Aristóteles, na divisão de ocupações que separa o *fazer* e o *pensar* entre aqueles condenados ao trabalho manual e aqueles que, por outorgarem-se a dedicação exclusiva ao pensamento, podem governar, mas nos próprios instrumentos, que não respondem a estímulos: a justificativa para a exploração dos corpos encontra seus fundamentos inicialmente em limitações físicas e posteriormente em limitações técnicas.

---

[388] SADE apud AGAMBEN, p. 28.
[389] GOLDSCHMIDT apud AGAMBEN, p. 28
[390] McGOWAN, 2011, p. 235.

Mais de dois milênios depois, o esquema aristotélico não parece ter perdido fôlego. A aposta dos situacionistas na automação testemunha isso. "Sob inúmeros aspectos", pontua Anselm Jappe, "a teoria situacionista participa do *otimismo* tecnológico dos anos 50 e 60"[391]. Um deles diz respeito à preocupação com a utilização de novos meios a serviço da liberdade no lugar de um medo de retorno à barbárie, aquela anunciada por Benjamin em *Sobre o conceito de história* (1940). Os situacionistas temiam mais "a *conservação* do *status quo* do que um *retrocesso*":

> *"Ao longo da década de 50, o domínio da natureza havia chegado ao ponto de se tornar sensível mesmo na vida cotidiana, ao passo que, por outro lado, ninguém se interrogava ainda sobre o 'preço do progresso' em termos ecológicos ou outros. Sabe-se o quanto essa época confiava no desenvolvimento dos meios técnicos para levar a humanidade à felicidade. No início, os situacionistas saúdam, na automatização da produção, a possibilidade de resgatar a humanidade da escravidão milenar do trabalho; todo o programa de uma 'civilização do jogo' baseia-se nesse pressuposto"*[392].

Com efeito, os situacionistas "permanecem no esquema das forças produtivas cuja evolução inverte as relações de produção". Tudo se passa como se a sociedade tivesse chegado a "controlar seus próprios mecanismos". Afinal, "as altas taxas de crescimento sustentado, o pleno emprego, os altos salários e a ausência de graves crises econômicas que haviam caracterizado as décadas de 50 e 60" davam a impressão de uma "aquisição duradoura". Houve quem considerasse que "o capitalismo não discutiria mais essa tendência que lhe garantia estabilidade através da famosa 'integração do proletariado'". Longe de ser visto como um "sistema contraditório em si", o capitalismo foi entendido como o "resultado de uma vontade pressuposta, capaz de decidir sobre seus desenvolvimentos". Nem mesmo a denúncia de Debord da "economia enquanto esfera separada" foi um impedimento para que ele depositasse esperanças na automatização: "esta poderia fazer da produção material um

[391] JAPPE, 1999, p. 183.
[392] Idem, p. 183-184.

puro meio, destinado a satisfazer os desejos humanos ao invés de colocá-los ao serviço do desenvolvimento de uma economia automatizada" [393].

Quanto a isso, chama atenção uma passagem em *O capital* que diz o seguinte: "o país industrialmente mais desenvolvido não faz mais do que mostrar ao menos desenvolvido a imagem de seu próprio futuro" [394]. Decantada na "ondem do discurso" [395], essa tese sustentada por Marx nutriu não só a disposição crítica de seus epílogos, mas também os inimigos da teoria revolucionária marxista. À esquerda e á direita, a fundamento filosófico que permite a validade desse raciocínio fez uma legião de adeptos do *evolucionismo*. Como argumenta Teodor Shanin em *Marx Tardio e a via russa: Marx e as periferias do capitalismo*, livro publicado originalmente em 1983, "a epistemologia materialista d'*O Capital*, a aceitação da dialética de contradições estruturais e das possíveis regressões temporais dentro do capitalismo e a objeção à teleologia não eliminavam o cerne do evolucionismo":

> *"o evolucionismo é, essencialmente, uma solução combinada para problemas de heterogeneidade e mudança. A diversidade de formas – física, biológica e social – é ordenada e explicada pela hipótese de um desenvolvimento estrutural necessário por meio de estágios que o método científico deve descobrir. A diversidade de estágios explica a diversidade de formas. A força dessa explicação repousa na aceitação da mudança como uma parte necessária da realidade. Sua debilidade principal é o determinismo otimista e unilateral usualmente implícito nela: o progresso através de estágios significa também o acesso universal e necessário para o "espírito absoluto, ou mesmo Deus"*[396].

Na prática, sob o imperativo de "leis naturais se desenvolvendo com férrea necessidade", Marx entendeu a destruição de estruturas comunais na Europa e a colonização também como um "mal necessário", razão pela qual essa posição permaneceu "por muito

---

[393] JAPPE, 1999, p. 184.
[394] MARX, Karl. O capital – Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 114.
[395] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* [1970]. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio).
[396] SHANIN, Theodor. *Marx tardio e a via russa. Marx e as periferias do capitalismo* [1983]. São Paulo: Expressão Popular, 2017, (Tradução: Laboratório de Estudos de Movimentos Sociais e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense), p. 27.

tempo algo embaraçoso para muitos de seus seguidores no Terceiro Mundo" [397]. Mas é este mesmo Marx que irá perceber, anos mais tarde, nas palavras de Shanin, que "o homem do capitalismo – o mais progressista modo de produção em evidência – não era o melhor homem da história humana até o presente". Este "último Marx" "viu no declínio da comuna camponesa na Europa Ocidental e sua crise na Rússia não como uma lei das ciências sociais – processo econômico espontâneo –, mas como o resultado de um ataque à maioria do povo ao que se podia e se devia opor" [398]. Uma de suas mais contrastantes reformulações altera brutalmente o entendimento de todo o seu legado e o sentido emancipador com o qual acostumamos a interpretar o "desenvolvimento das forças produtivas", quando reconsidera seu posicionamento em relação à realidade russa: "deve-se descender da pura teoria para a realidade russa" [e não ficar assustado pela palavra arcaico, completa Shanin], pois "o novo sistema para o qual tende a sociedade moderna será uma reinvenção, em uma forma superior, de um tipo social arcaico"[399].

Mais "próximo de Marx [d'*O Capital*], mas também de Breton", do que de Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, o situacionismo não partilha a ideia de que "a ciência, a técnica e seus métodos são em si reificadores". Se, "no início", Debord estava comprometido com o projeto situacionista de "fornecer à 'sociedade técnica' 'a imaginação do que pode ser feito com ela'", mais tarde, "quando sua atenção se volta para os desastres que a ciência produz", ele "não vê a causa disso na própria ciência, da qual lembra, alias, o 'passado antiescravagista', mas em sua subordinação doravante total à economia e à dominação que 'fez abater a árvore gigantesca do saber científico unicamente para extrair dela um cassetete" [400].

Os esforços de Henri Lefebvre "para a renovação do marxismo" seguiram a mesma direção dos situacionistas. Ele não só teria destinado "um lugar central" tanto para "crítica da alienação da vida cotidiana" [401], quanto para "sua escandalosa pobreza diante do que a ciência e a técnica tornariam possível" [402]. Por um lado, isso o levaria a romper com "a concepção

[397] SHANIN, 2017, p. 30.
[398] Idem, p. 45.
[399] Idem, p. 48.
[400] JAPPE, 1999, p. 177.
[401] LEFÈBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: Bernard Grasset, 1947.
[402] JAPPE, 1999, p. 103.

stalinista de que a base econômica determina mecanicamente a supra-estrutura, dentre outros modos de vida"; por outro, embalado pelo otimismo com as novas tecnologias, acabaria por manter intacta a fórmula aristotélica de "uso dos corpos". Parece igualmente escapar do horizonte das investigações de Lefebvre que o desenvolvimento tecnológico e a expansão colonial são duas faces de um mesmo processo; que a concomitância entre a Revolução Verde, a corrida espacial e o acelarado processo de industrialização francês, de um lado, e o *neocolonialismo*, de outro, são mais do que uma "desigualdade" que ganhou novas configurações no pós-guerra.

Tudo se passa como se o desenvolvimento tecnológico fosse uma premissa para a emancipação do trabalho alienado, uma "saída" para o operariado no cotidiano mesmo de sua exploração. Ainda que este seja considerado pelos situacionistas como o sujeito da revolução, essa confiança está intimamente ligada às possiblidades abertas pelas novas tecnologias. No caso de Constant não é diferente. Em *Urbanismo Unitário* (1960), o artista volta à questão da automação, mas agora a inscreve no processo histórico de transformação das massas proletárias:

> *Quem exatamente são as massas? Eles são o proletariado do século XIX, mal remunerado e inebriado pelo trabalho entorpecedor e sem nada a perder além de suas correntes? Ou eles são as pessoas do futuro, tiradas de suas ocupações pela automação e zombam do tédio, que já são uma fonte de séria preocupação para os sociólogos? [...] Devemos ver as chamadas massas como aquelas que conseguiram derrotar a natureza, que conquistaram uma liberdade social sem precedentes para si mesmas, que possuem recursos praticamente ilimitados"* [403].

A essa época, tal entusiasmo com relação a uma convergência de horizontes entre desenvolvimento tecnológico e as lutas do movimento operário chamou a atenção do pensador político Raniero Panzieri (1921-1964). Deslocadas em relação ao epicentro francês do "*welfare state* cibernético" [404], suas contribuições "antecipam as discussões atuais sobre

---

[403] NIEUWENHIYS, Constant. *Unitary Urbanism* [Unitair Urbanisme]. Manuscrito de aula proferida no dia 20 de Dezembro de 1960 no Stedelijk Museum Amsterdam. Traduzido para o inglês e publicado como Unitary Urbanism in WIGLEY, Mark. *New babylon, The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 131-135.
[404] JAPPE, 1999, p. 185.

biopoder e extensão do capitalismo em sua dominação por meio do desenvolvimento tecnológico". Considerado o fundador do *Operaismo*, Panzieri se afasta do marxismo ortodoxo e da ideia de que "a produção industrial contem sua própria lógica", como se esta fosse supostamente capaz de conduzir ao "progressivo desenvolvimento da sociedade" [405]. Para Panzieri, a sofisticação técnica não tem como ponto de partida, tal como propaga a ideologia burguesa, "melhorias das condições de trabalho" e "aperfeiçoamentos do produto". Estas seriam apenas consequências de "convulsivos saltos tecnológicos" necessários à reprodução capitalista. É o que ele procura demonstrar no artigo *Sull'uso dele macchine nel neo-capitalismo* [406], publicado na primeira edição do *Quaderni Rossi*, em 1961:

> *"A introdução de novas máquinas, o estímulo à pesquisa para novas descobertas científicas e sua aplicação dentro de um ilimitado processo de desenvolvimento tecnológico – estas são a essência da acumulação capitalista. A acumulação capitalista consiste na onda esmagadora de novas tecnologias como um meio da dominação humana sobre a natureza. É precisamente por isso que é o fator de inovação no processo de acumulação que produz excedentes"* [407].

No horizonte dos saltos de inovação tecnológica que acompanham a história do capitalismo se assenta na necessidade de "extrair lucro do trabalho" e "reduzir as possiblidades de insubordinação" [408] da classe trabalhadora. Nesse sentido, na relação contraditória entre capital e trabalho, as inovações tecnológicas cumprem um papel fundamental no quadro da manutenção do processo de acumulação, não somente porque permitem reduzir o tamanho da classe trabalhadora, mas porque sua crescente sofisticação e sua distribuição totalizante torna "impossível imaginar qualquer outra perspectiva para além de seu próprio *sentido avançado da produção*" [409]. Ali onde a imaginação pode vislumbrar outras formações sociais, o desenvolvimento tecnológico se insere como meio e como fim.

---

[405] AURELI, Pier Vittorio. *The Project of autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*. New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.16.
[406] PANZIERI, Raniero. *Sull'uso dele macchine nel neo-capitalismo*. In: Quaderni Rossi 1 (1961). Disponível em: https://operaismoinenglish.wordpress.com/2013/11/28/quaderni-rossi-1-lotte-operaie-nello-sviluppo-capitalistico/.
[407] AURELI, 2008, p. 25.
[408] Idem, p. 32
[409] Grifo nosso.

Isso só é possível porque na outra ponta de suas "incessantes inovações tecnológicas", por meio das quais são continuamente produzidas novas profissões, novas habilidades e novos conhecimentos, o capitalismo tende a "desqualificar produtos tradicionais do trabalho (mesmo quando eles ainda são necessários)" [410].

Com isso, o capitalismo fecharia um ciclo, do dia-a-dia do chão de fábrica à "noite dos proletários", dos modos de vida pré-existentes ao que a indústria necessita, procurando "integrar o trabalho tão quanto for possível dentro de seu regime político". Contra esse circuito, que condena o proletariado à ideologia da superação do trabalho alienado pela máquina, Panzieri se dedica à crítica da "apologia tecnológica", reconhecendo neste esforço uma possibilidade para autonomia política dos trabalhadores em relação ao capitalismo: a "autonomia" como o processo de "desmistificação do desenvolvimento tecnológico e a tomada de controle desse desenvolvimento pelos trabalhadores pela via política". Isso implica, na leitura que Aureli faz de Panzieri, a necessidade de "compreender a produção e o consumo como processos indissolúveis". Nessa tarefa, Adorno é uma importante referência, ainda que Panzieri reconheça um problema: a limitação da crítica no nível do consumo – "a camada mais visível da alienação" – o vincula a outro grande problema recorrente em filósofos como este: "eles esquecem completamente do aumento da proletarização do resto da sociedade", restringindo-se aos "colarinhos brancos" e àqueles do "setor de serviços", os quais devem ser considerados "apenas nos termos de sua forma de alienação do consumo de classe média". Não é sem razão que o próprio Adorno tenha retoricamente perguntado: "os sociólogos foram confrontados com uma questão comicamente feroz: onde está o proletariado?" [411]. Contudo, se atentarmos para a *articulação desigual dos modos de produção*, a crítica de Panzieri à apologia tecnológica, apesar de superar as limitações da crítica adorniana e reconhecer que o desenvolvimento tecnológico precisa da persistência de modos não-capitalistas de produção, não ultrapassa os limites de uma análise do capitalismo circunscrita à expansão dos modos de produção capitalista. Com efeito, as estratégias de "desmistificação" de Panzieri ainda esbarram em uma compreensão eurocentrada da dialética global da inovação tecnológica.

[410] PANZIERI apud AURELI, 25.
[411] AURELI, p. 28.

Esse mesmo problema também pode ser identificado na noção de *sociedade como uma fábrica*, aprofundada em *La fabbrica e la società*[412], artigo publicado em 1962 e escrito por Mário Tronti (1931), pensador que em larga medida dá continuidade às teses de Panzieri. Para este último, a produção não poderia ser reduzida à produção de bens materiais. Ela consistiria, na verdade, na "organização das relações sociais necessárias para fazer a força de trabalho produtiva". Tronti desenvolve essa reflexão, entendendo que a produção capitalista determina a "distribuição, troca, consumo e todas as relações entre estes momentos": a produção seria a "estrutura da sociedade" e, portanto, seria possível compreender a sociedade como uma "fábrica". Que a produção é fundamental para entender a sociedade, não nos resta dúvida. O problema está em entender as dinâmicas de luta na fábrica para o resto da sociedade. Em primeiro lugar, isso pressupõe que toda a sociedade esteja submetida aos *modos de produção capitalista* e não à *dominação capitalista da produção*. Em segundo lugar, ao restringir à análise da relação entre capitalistas e proletariado aos modos de produção capitalistas, Tronti vê a possibilidade de inverter uma situação postulada por Panzieri de dependência do proletariado em relação aos capitalistas. Para Tronti, "o desencadear do desenvolvimento capitalista foi uma necessidade do capitalismo para se organizar em resposta à classe trabalhadora"[413]. Isso o permite afirmar que "a revolução burguesa oferece grandes vantagens ao proletariado; isto é, em certo sentido, muito mais útil para o proletariado que à própria burguesia" [414]. Ao menos em um ponto podemos concordar com esse argumento: a revolução burguesa não é tão útil à burguesia (se temos em mente o termo no mesmo sentido de "capitalista"). Afinal, o capitalista não depende somente do proletariado em sentido estrito – classe fundamental do modo de produção capitalista –, mas de todas as "formas de trabalhos orientadas para o mercado (inclusive o trabalho não-livre)"[415]. Nesse sentido, pensar a "sociedade como fábrica", a despeito do momento de eclosão das lutas anticoloniais e anti-imperialistas do chamado "Terceiro Mundo", atualiza, em última análise, a velha esperança de emancipação pelo desenvolvimento dos modos de produção capitalistas.

---

[412] TRONTI, Mario. *La fabbrica e la società*. In: Quaderni Rossi 2 (1962), pp. 1-31.
[413] AURELI, 2008, p. 34.
[414] TRONTI apud AURELI, p. 32.
[415] CAHEN, Michel. *O que pode ser o que não pode ser a colonialidade: uma abordagem pós-colonial da subalternidade.* In: BRAGA, Ruy; CAHEN, Michel. *Para além do pós-colonial.* São Paulo: Alameda, 2018.

Entretanto, um modo de ultrapassar estas limitações aparece quando retomamos a pergunta de Constant: *quem exatamente são as massas?* O artista abandona apressadamente a categoria *proletariado* para dizer que as massas são "*aquelas que conseguiram derrotar a natureza, que conquistaram uma liberdade social sem precedentes para si mesmas"* e que *"possuem recursos praticamente ilimitados"*. Entretanto, essa categoria é fundamental para o marxismo ao qual o artista se filia – seja ele ortodoxo ou não – e tem por base uma passagem do primeiro volume d'*O Capital,* onde Karl Marx define o "trabalhador livre" como aquele que "dispõe de sua força de trabalho como sua mercadoria" e "que não tem outra mercadoria para vender"[416]. É esse o sujeito que compõem o que Marx chamou de "classe trabalhadora". Segundo o historiador Marcel van der Linden[417], o termo mais frequentemente mobilizado por Marx seria "proletariado", que remonta ao século VI a.C. e era utilizado pelos romanos ao se referirem a "um grupo relativamente grande, mas pouco definido, de cidadãos livres e pobres, cujas proles poderiam servir como soldados para o Império"[418]. No século XVIII, ele ressurge e passa a designar "a situação das pessoas sem nenhuma propriedade além da honra", ao passo que no início do século XIX destina-se a nomear o "nível mais baixo, o estrato mais profundo da sociedade" de "trabalhadores", "mendigos", "ladrões", "mulheres públicas (CASSAGNAC, 1838)", "os pobres, que estão privados do apoio dos cofres públicos", "os soldados comuns", "os ciganos, as prostitutas, os bandidos etc.", e "os pequenos servos de origem religiosa ou secular (BENSEN, 1847)". Contudo, com Marx e Engels, essa compreensão ampliada do proletariado sofreu profundas alterações. Ao menos desde o *Manifesto Comunista* (1848), o "proletariado" passa por uma clivagem que procura "diferenciar" e "inferiorizar" o papel daqueles que não pertencem ao grupo dos trabalhadores assalariados,

---

[416] MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2017 (Tradução: Rubens Enderle), p. 244.

[417] Pesquisador Colaborador Sênior do International Institute of Social History (IISH), instituição na qual foi diretor de pesquisa entre 2001 e 2014. É o presidente fundador da Associação Internacional de História Social (2005-2010, 2010-2015), membro fundador da Associação de Historiadores do Trabalho Indiano (1996), fundador da Rede de História do Trabalho Europeu (ELHN) em 2013, além de editor ou coeditor de um grande número de revistas acadêmicas no campo da História Social. É também coeditor da Marx-Engels Gesamtausgabe (MEGA). Entre seus trabalhos recentes estão *Beyond Marx. Theorising global labour relations in the twenty-first century* (2013), coeditado com Karl Heinz Roth; e *Trabalhadores do mundo: ensaios para uma história global do trabalho* (2014). Extraído de LINDEN, 2016.

[418] LINDEN, Marcel van der. *O conceito marxiano de proletariado: uma crítica*. Revista sociol. antropol. Rio de Janeiro, v.06.01: 87– 110, abril, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sant/v6n1/2236-7527-sant-06-01-0087.pdf> Acesso: 29/05/2019.

estes os únicos que Marx consideraria como "proletários", a classe "realmente revolucionária" [419]. Afinal, a tese marxiana apostava no declínio e dissolução das classes "lumpemproletariado" e dos escravos diante da "Indústria Moderna". Mas ainda que a proletarização tivesse progredido nos países capitalistas avançados – o que não impediu o ressurgimento do trabalho autônomo e a meação –, a expansão mundial do capitalismo na África, Ásia e América Latina se fez com base no regime de escravidão (o que leva Leiden a argumentar que "Marx superestimou o ritmo e a dimensão da proletarização"). Antes disso, é preciso levar em conta que "os trabalhadores empregados por grandes fábricas da grande indústria tiveram um papel menos significativo nos movimentos operários do que os que trabalhavam por conta própria e os artesãos", o que não parece inusitado se considerada "a base social da Social Democracia Alemã à época de Marx", caracterizada como um "movimento popular de pequenos produtores" [420]. Soma-se ainda a subestimação da "habilidade do capitalismo em incorporar o proletariado", que ocorreu tanto por meio da própria luta sindical, como pelo consumo e pelas mudanças tecnológicas, estas últimas atuando em dois sentidos: na "redução drástica do componente produção/ trabalhador" e na "vasta proliferação das categorias de trabalho nos setores de distribuição e serviço da economia". Frente a essas inconsistências, "a teoria do proletariado de Marx requer uma séria reconsideração", por um lado, como "um desafio à oclusão apologética eurocêntrica da escravidão e do colonialismo na escrita da história do capitalismo"; por outro, como a possibilidade de "colocar em relevo o modo pelo qual o trabalho assalariado é, ele próprio, sob quaisquer de suas formas, escravizado" [421]. Tal postura, sugere Leiden, passa por "considerar todas as formas de trabalho orientadas para o mercado (inclusive o trabalho não-livre) como variações do trabalho para o capital" ou "alargar o conceito de proletariado de modo a incluir todas as formas de trabalho mercantilizado"[422].

Atento a estes questionamentos, outro historiador, Michel Cahen, apresenta a seguinte ponderação:

---

[419] "De todas as classes posicionadas diante da burguesia hoje, apenas o proletariado é uma classe realmente revolucionária. As outras classes entram em declínio e finalmente desaparecem diante da Indústria Moderna". MARX apud LINDEN.

[420] LEIDEN, 2016, p. 100

[421] (Bhandari, 2008: 96; 2007; Banaji, 2010) apud LEIDEN, p. 101.

[422] Debates recentes colocam em evidência o modo como o capitalismo depende de outros trabalhos não- remunerados, como o doméstico, ou sub-remunerados, como o trabalho penitenciário.

> *"Quando Marx escreve o Manifesto Comunista em 1848, o proletariado era uma classe muito minoritária numa Europa ainda rural. Não foi por razão 'numérica' que Marx desenvolveu a teoria das classes, mas porque teve a formidável capacidade de antevisão, de compreensão de que, com base nas premissas que ele observava, um novo modo de produção estava crescendo e iria polarizar (e não resumir) a evolução mundial. Não testemunhava o nascimento do capitalismo, bem anterior, mas o modo de produção capitalista em que as duas classes fundamentais iam exercer um efeito polarizador na sociedade – digo bem, as classes fundamentais, isto é, ligadas a esse modo de produção, o que não quer dizer que não havia outras classes ou corpos sociais. Quero dizer, a teoria das classes segundo o europeu Marx não apresenta, em si, nenhum freio à análise da heterogeneidade de outras formações sociais subalternas"* [423].

Essa compreensão de Cohen dá suporte ao que ele chama de "lei da expansão capitalista: *subalternizar para não proletarizar*". Para demonstrá-la, o autor diferencia dois fenômenos: a *expansão capitalista* e a *expansão do modo de produção capitalista*. O capitalismo, como descreve o autor, "nasce em Genova durante o século XIII, sob a forma bancária, expandindo-se à Península Ibérica sob a forma mercantil entre os séculos XIV e XVI e, depois, ao mundo"; já o modo de produção capitalista "nasce no século XVIII na Europa do Norte, mercê em particular da acumulação arrancada do sul". O que Cahen observa é que, "mesmo quando o modo de produção capitalista já existia, foi de todo interesse deste capitalismo não expandir o tal modo de produção, evitar a proletarização dos subalternos". A razão para isso ele explica, com base em Immanuel Wallerstein e Rosa Luxemburgo:

> *"uma família inteiramente proletarizada deve ser paga ao custo de sua reprodução social, caso contrário morre porque não dispõem de outras fontes de sustento; logo é mais rentável não proletarizar e explorar sociedades inteiras, onde vão subsistir outros modos de produção capazes de assegurar o sustento dos habitantes"* [424].

---

[423] CAHEN, Michel. *O que pode ser o que não pode ser a colonialidade: uma abordagem pós-colonial da subalternidade.* In: BRAGA, Ruy; CAHEN, Michel. *Para além do pós-colonial.* São Paulo: Alameda, 2018, p. 47-48.
[424] Idem, p. 49.

É neste quadro complexo de *articulação desigual dos modos de produção* que precisamos inscrever o esforço de Constant e de sua geração em superar a produção artesanal e a celebração da "inovação tecnológica", mais precisamente da automação. O Urbanismo Unitário e seu desdobramento no "projeto Nova Babilônia" não deixam de configurar respostas cujos fundamentos estiveram assentados nessa desigualdade estrutural. Isso significa dizer que, contraditoriamente, o Urbanismo Unitário e a Nova Babilônia só podem ser pensados dentro dessa assimetria. O aparecimento das "pessoas do futuro, tiradas de suas ocupações pela automação", os habitantes da Nova Babilônia, não é uma tendência totalizante do capitalismo, mas uma *singularidade* em seu funcionamento. Consequentemente, o *tempo livre* do lazer só pode ser pensando no horizonte da proletarização porque sua expansão não é ilimitada, e sim restrita às dinâmicas desiguais e combinadas do capitalismo. De certa maneira, Constant percebeu essa dinâmica estrutural ao afirmar em *Música do trabalho* (1966) que:

> *"A produção sem limites de toda sorte de mercadorias é o meio que o capitalismo usa para garantir um bem-estar ilusório a uma minoria da população mundial. Esse crescimento não fornece nenhuma solução válida, porque esse "bem-estar" só existe às custas das populações de países em desenvolvimento, mas também de uma parte não negligenciável do povo americano"*[425].

A breve passagem parece prefigurar o que cinco meses depois o economista e sociólogo alemão André Gunder Frunk publicaria no célebre artigo *O desenvolvimento do subdesenvolvimento* (1966), onde anunciou a chamada *Teoria da Dependência*:

> *"Abundantes provas históricas sugerem – e estou seguro de que, no futuro, a investigação histórica o confirmará – que a expansão do sistema capitalista nos últimos séculos penetrou de maneira efetiva e completa inclusive nos setores aparentemente mais isolados do mundo subdesenvolvido. Logo, as instituições e relações econômicas, políticas, sociais e culturais que observamos atualmente são produto do desenvolvimento histórico do sistema capitalista, em não menor medida do que o são os aparentemente*

[425] NIEUWENHYS, 1966, p. 145.

mais modernos recursos capitalistas das metrópoles nacionais desses países subdesenvolvidos [426].

No rastro de *uma evolução social que pode culminar no colapso total dos princípios de uma sociedade de dois milênios de idade e na sua substituição por um sistema cujas leis estão baseadas nas demandas imediatas da vitalidade humana*, Constant parece ter seguido pistas que o levaram a uma encruzilhada na qual emergem caminhos divergentes: um deles, com um pouco mais de "dois milênios de idade", mostra no horizonte "as estátuas de Dédalo ou os tripés de Hefesto" que, "movendo-se por si mesmas", indicariam um caminho para entrar na "assembleia dos deuses", onde jamais se trabalha; o outro é informado por *demandas imediatas da vitalidade humana* que a "experiência", cindida pela separação fundamental entre aqueles destinados a trabalhar com as mãos e aqueles a pensar e a governar – ou entre aqueles cujos corpos são objetos de uso e aqueles que são sujeitos dos quais se espera agência –, o Ocidente não conheceu.

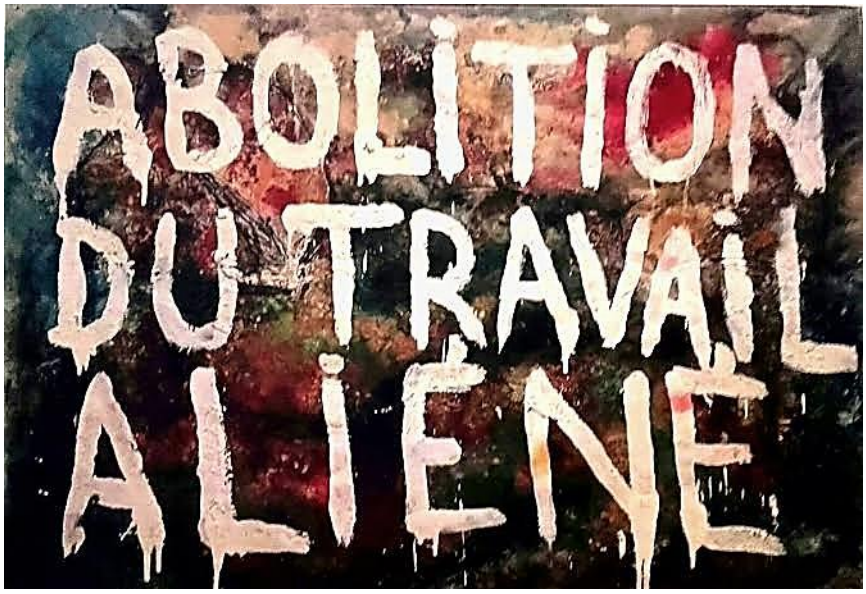


Fig. 48:
Abolition du travail aliene
Pinot Gallizio e Guy Debord, 1959

[426] FRUNK, André Gunder. *The development of underdevelopment*. In: *Monthly Review*, vol. 18, nº 4, London/ New York; september/1966.

Fig.49: ***Van Cobra tot New Babylon*** [Do Cobra à Nova Babilônia] Desenho para o Catálogo da exposição realizada na Galerie-t, Haarlem, 1968 |Fonte: https://stichtingconstant.nl/

Um encontro com o "Homo Ludens do futuro"

Assumindo um papel tão importante quanto o da automação, o conceito de "*Homo ludens*" aparece pela primeira vez em dezembro de 1960, no manuscrito *Urbanismo Unitário*. Na ocasião, o artista se refere "deliberadamente ao 'jogo da vida, aqui – pensando no *Homo Ludens* de Huizinga – em vez de "cultura", porque a cultura poderia facilmente ser mal compreendida". Afinal, ela estaria "demasiadamente comprometida pela desintegração das formas culturais tradicionais nos séculos recentes e pelo fenômeno correspondente de pseudo-cultura de massa", cujos exemplos são "a literatura", a "pintura" e a "música", expressões "em vias de perder seu sentido, juntamente com o individualismo que as fizeram surgir". Em contrapartida, o artista lança a seguinte provocação:

> *"Mas de onde se espera que surjam novas formas culturais neste século de 'massificação', se não das massas - sem tradições, nem herdeira de padrões culturais desgastados, nem presa por ilusões de superioridade? A cidade produziu as massas, apenas as massas podem dar forma à cidade"*[427].

A busca por uma origem "sem tradições", "sem padrões culturais", sem "ilusões" não é uma novidade na trajetória de Constant. Nos tempos do grupo Cobra, o artista já apostava na "criança", que "não conhece outra lei senão sua sensação espontânea de vida e não sente necessidade de expressar qualquer outra coisa", e nas "culturas primitivas", que "são tão atraentes para os seres humanos de hoje, forçados a viver em uma atmosfera mórbida de irrealidade, mentiras e infertilidade". No entanto, já à época, tal primitivismo, que tinha entre seus grupos racializados o negro, não passaria ileso, como já vimos anteriormente, às críticas de um contemporâneo de Constant, o psicanalista Frantz Fanon, que questionou a razão pela qual os "brancos" consideram "os negros" como aqueles que "asseguram a confiança na humanidade": "quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos". A observação vinha denunciar uma fragilidade intolerável para o artista, que depois da dissolução do Cobra no final de 1951, altera abruptamente sua perspectiva artística no momento em que o livro *Pele negra e máscaras brancas* foi publicado em Paris. Coincidência ou não, doze anos depois, quando o artista realiza um balanço sobre o Cobra em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964), os "sem tradições", "sem padrões culturais", sem "ilusões" deixam de ser a "criança" e o "primitivo" e passam a adjetivar os próprios fundadores grupo, que viriam de países – "do norte e especialmente menores – que não tinham tradição cultural, que não tinham passado revolucionário, países sem 'apelo cultural', sem arrogância nacional"[428]. Esse "ajuste" historiográfico, aparentemente "reparador", implicou, no entanto, em um *triplo apagamento*: em primeiro lugar, das contribuições dos não-europeus para as formulações do Cobra – inclusive do integrante sul-africano Ernst Mancoba –; em segundo, do apelo de seu integrante Asger Jorn ao legado cultural milenar no audacioso *10.000 anos de arte folclórica* nórdica (1965); e, por fim, da "prosa do mundo moderno" da qual o grupo é herdeiro e que tem seu

[427] NIEUWENHUYS, 1960, p. 132.
[428] NIEUWENHUYS, 1964, p. 136.

fundamento na observação de Descartes sobre a maquinaria, o anonimato cosmopolita e as práticas comerciais holandesas do tempo da Companhia da Índias Ocidentais.

Assim, entre o primitivismo em relação aos "não-europeus" – deixado para traz no início dos anos cinquenta – e a reivindicação de uma *tabula rasa* como ponto de partida para os fundadores do grupo Cobra – feita no balanço lançado em meados dos anos sessenta –, "as massas" emergem como aquelas que não estariam nem em vias de "dar lugar a uma nova cultura intrusiva, sem sequer ter a capacidade de se render" – como "os índios norte-americanos" –, nem condenadas pelo "isolamento social" [429], como os artistas do Cobra. As massas não teriam "amarras", nem com a natureza, como sugere Constant no caso dos primeiros, nem com a história, como quer demonstrar no caso dos últimos, que supostamente as teriam desfeito com a Segunda Guerra Mundial. No primeiro caso, porque as massas teriam nascido da industrialização; no segundo porque, como os escravizados de antigamente, as massas não teriam cultura porque precisam "lutar pela vida", na medida em que "a cultura é produto de energias que não são mais necessárias para a produção de bens ou que são retiradas dela", isto é, para o artista, *a cultura começa onde termina o trabalho*.

Para o artista, atividades como cultivar alimentos, edificar o próprio habitat por meios artesanais e mantê-lo – práticas que assumem múltiplos sentidos em modos de produção da vida *não* configurados pela divisão entre fazer e pensar, como é o caso nas cosmogonias dos povos originários em todo o mundo – apenas teriam feito a humanidade "gastar sua energia em nada mais do que manter corpo e alma juntos" [430], reduzindo as pessoas a uma "existência estreita" [431]. Essa postura não é muito distinta no que diz respeito à *cultura de resistência* que emerge no quadro da escravidão, como é o caso das culturas afrodiaspóricas. Para Constant, o que podemos chamar de "cultura" é a *cultura das classes dominantes* e suas antíteses produzidas desde o final da Idade Média pela classe artística, pois a cultura só poderias ser produzida por aqueles que não trabalham.

---

[429] NIEUWENHUYS, 1964, p. 130.

[430] NIEUWENHUYS, Constant. *Summary notes of "Le visage de la terre"*. Conferência proferida no 23rd Association Internationale des Critiques d'Art, Amsterdam, 22 September, 1971. In: WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 209.

[431] NIEUWENHUYS, 1964, p. 132. Ver o texto original em holandês. Na versão francesa a expressão foi suprimida.

Com base nesse entendimento e referindo-se aos estudos do antropólogo Bronisław Malinowski (1884-1942), Constant afirma em *Cultura e normas* (1967) que "a cultura de antigamente não poderia ter sido edificada sem reduzir à escravidão a maioria do gênero humano" [432]. Trata-se de uma compreensão que guarda afinidades com aquela de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história* (1940), quando este afirma que "nunca houve monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie". Sobre isso, meio século depois, Michel Lowy nos oferece ainda o seguinte comentário:

> *"na medida em que a alta cultura é produzida pelos privilégios advindos da labuta viva das massas, em que ela não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo (escravos, camponeses ou operários), em que os bens culturais são "produtos de luxo" fora do alcance dos pobres, este tesouros da alta cultura são, inevitavelmente, em todos os modos de produção, fundados sobre a exploração – quer dizer, sobre a apropriação do trabalho excedente por uma classe dominante. Estes são, então, "documentos de barbárie", nascidos da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, da repressão, dos massacres e das guerras civis"* [433].

E como também a cultura, afirma Benjamin, "o processo de transmissão da cultura" não é isento de barbárie. "Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo". Para isto, ele deve estar atento à "tradição dos oprimidos", que "nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral". Diante disso, conclama o autor, "precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade" e "fazer frente ao fascismo", que "se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do *progresso,* considerado como uma norma histórica" [434]. Como uma "tempestade", o progresso teria impelido "irresistivelmente para o futuro" a classe operária alemã que "supunha estar nadando" contra

---

[432] NIEUWENHUYS, Constant. *Culture et normes*. Conferência realizada dia 15 de fevereiro de 1967 no Brakke Grond para a sociedade Civitas academica amstelodamensis. In: LAMBERT Jean-Clarence. Constant, New Babylon: Art et Utopie. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 153.

[433] LÖWY, Michael. *"A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)*. Lutas Sociais, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011. http://www4.pucsp.br/neils/downloads/Vol.2526/michael-lowy.pdf .

[434] BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet), p. 226.

o “conformismo”. Um desses entusiastas do progressismo, Josef Dietzgen, teria chegado a anunciar o trabalho como “Redentor dos tempos modernos”, o que para Benjamin não passa de um “conceito de trabalho” “típico do marxismo vulgar”, pois negligencia “a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que deles não dispõem”. Mais que isso, o “interesse” desse conceito de trabalho “se dirige apenas aos progressos na dominação da natureza, e não aos retrocessos na organização da sociedade”[435].

Constant mantem uma distância polêmica em relação à barbárie. O artista, ao mesmo tempo em que se opõe a persistência da cultura burguesa, que emergiu com base na escravidão, compreende a cultura dominante como uma etapa necessária no processo de emancipação da humanidade. O mesmo ocorre quando se refere ao regime de super exploração nas fábricas e ao desemprego: todos diriam respeito a um *projeto* que tem como eixo motor disolver o último vestígio de natureza, de algo que não esteja sob o controle do homem. Caberia então, segundo o artista, aprofundá-lo, levando a produtividade e o desemprego às últimas consequências até a implosão do capitalismo em uma sociedade da abundância. Algo nessa linha aparece em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, (1935/1936), quando Benjamin comenta as análises acerca do capitalismo lançadas por Marx, que “concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão”. Tais apostas, formuladas pelo autor d’O Capital no momento em que o modo de produção capitalista estava em “seus primórdios”[436], sobreviveriam mais de um século e alcançariam o mentor do *Homo ludens do futuro* no pós-Segunda Guerra com argumentos aparentemente inalterados.

Mirando o horizonte de superação do capitalismo pelo desenvolvimento de suas forças produtivas, Constant concebe um processo histórico de emancipação partindo da “luta pela vida” como uma batalha *contra* a natureza, cuja primeira etapa teria sido vencida pela divisão do trabalho. A “escravidão”, que surge nesse quadro como um “mal necessário", teria tornado possível uma classe privilegiada com tempo para se dedicar ao desenvolvimento da cultura. Sem isso, sugere a reconstrução histórica do artista, a humanidade hoje não poderia sonhar

[435] Idem, p. 227-228.
[436] BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet), p. 165.

com sua emancipação. Assim, tendo em primeiro lugar a relação *homem* e *natureza* e, em um segundo momento, a relação *senhor* e *escravo*, o artista considera que a humanidade precisou primeiramente construir condições para dominar a natureza; somente depois poderia libertar-se do jugo do trabalho demandado para este fim "humanista". Seguindo esse raciocínio, tornar-se refém de uma classe dominante seria o preço a pagar para que se pudesse conquistar a primeira etapa desse projeto que, segundo Marx, encontraria maiores dificuldades no caso de "uma natureza por demais pródiga", pois esta "conserva o homem preso a ela como uma criança num andador': trava, em vez de impor-lhe, o seu desenvolvimento" [437]. Desse modo, *a batalha contra qualquer resquício de natureza é para Constant o mesmo que batalhar pela humanidade*. Engajado nesta empreitada, o artista anuncia em 1962 que "estamos prestes à desnaturação humana", quando "o homem não será mais dominado pela natureza, mas será capaz de controlar a natureza, transformá-la em sua fantasia, em sua imagem": "a pessoa natural cai, a pessoa artística está prestes a nascer". Por tudo isso, não surpreende que o artista se veja frustrado diante da seguinte situação: "agora que a luta contra a natureza entra em uma fase nova, parece que a cultura só pode se desenvolver através da divisão da sociedade em classes" [438].

Benjamin, que fornece os subsídios para uma crítica do alinhamento de Constant ao *progresso*, processo que leva o artista a esse impasse, também fornece, contraditoriamente, argumentos para o modo como Constant conduziu suas reflexões até esse ponto que não encontra solução. Sete anos antes de se defrontar com a barbárie que o levou a morte, o autor de *Experiência e pobreza* (1933) buscou "introduzir um conceito novo e positivo de barbárie". Para rastreá-la, Benjamin oportunamente apresenta uma parábola:

> *"Um velho [...] no momento da sua morte revela aos filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra da região. Só então compreenderam que o pai lhes*

[437] MARX apud NETTO, José Paulo (org.). *Cultura, arte e literatura*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Expressão popular, 2010 (Tradução: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida), p. 103. Ver excerto em: MARX, 2017, p. 582.
[438] NIEUWENHUYS, 1967, p. 153.

havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho"[439].

Longe de qualquer elogio ao "trabalho como dignificação do homem", a passagem de Benjamin chama atenção para certo tipo de experiência com o trabalho que estaria ainda distante da "nova forma de miséria" que "surgiu com esse novo desenvolvimento da técnica". No limite, ultrapassando a cortina de fumaça de possíveis romantizações sobre a vida no campo, afeto sobre o qual nos adverte Raymond Williams [440], poderíamos dizer que "a pobreza da experiência" lança raízes não na ascensão da indústria, mas no esgotamento da progressiva divisão do trabalho, ou seja, na incapacidade atual de relacionar a vida com os meios para torná-la plausível em uma totalidade, configurando assim uma sociedade cuja alienação tem mão dupla: o "fim da experiência" chega tanto para aqueles que executam tarefas, alijados cada vez mais de uma compreensão sobre o que fazem, quanto para aqueles que às determinam e demandam, porque não sabem mais como realizá-las. Em semelhante sentido, Marilena Chauí nos apresenta a seguinte passagem:

> *"Num primeiro momento, o fenômeno da alienação parece transcorrer na esfera da consciência e, portanto, no modo como os sujeitos representam as relações sociais tais como lhes aparecem, sendo-lhes impossível reconhecerem-se nos objetos sociais produzidos por sua própria ação. Neste nível, fala-se em 'falsa consciência'. Contudo, desde que passemos da função do falso para a de ilusão necessária à reprodução de uma ordem social determinada, o conceito de alienação vai gradativamente perdendo sua conotação imediatamente subjetiva, para emergir como determinação objetiva da vida social no modo de produção capitalista, apoderando-se tanto da cultura dominante quanto da dominada, pois ainda que seu conteúdo e sua finalidade sejam diversos nos dois casos, sua forma é idêntica*

---

[439] BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet), p. 114.

[440] "Se o que se via na cidade não podia ser aprovado, por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam a vida das pessoas, o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa sobre campos verdejantes. Era uma mudança das relações sociais e da moralidade essencial. E era precisamente nesse ponto que a ficção de "cidade e campo" era útil: para promover comparações superficiais e impedir comparações reais". WILLIAMS, Raymond. *Campo e cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Tradução: Paulo Henrique Brito), p. 94.

> *em ambos. O movimento das relações sociais gera para os sujeitos a impossibilidade de alcançar o universal através do particular, levando-os a criar uma universalidade abstrata que não passa pela mediação do particular, mas por sua dissimulação contra ele. A sociedade (e, portanto, as classes sociais) encontra-se impossibilitada de relacionar-se consigo mesma, a não ser recusando aquilo que ela própria não cessa de repor, isto é, a particularização extrema de suas divisões internas. Esse movimento denomina-se alienação*[441].

Embora possamos fazer interrogações sobre o que se quer dizer com "alcançar o universal através do particular" e considerar que tal especulação, por sua vez, não é estranha ao pensamento de Benjamin, este não envereda por essas paragens em *Experiência e pobreza*: seu foco não está em investigar as razões da pobreza da experiência, mas em como responder a esse diagnóstico quando ele se apresenta para "toda a humanidade" [442]. A introdução de um "conceito novo e positivo de barbárie" tenta rastrear uma resposta examinando a figura do bárbaro diante desse quadro:

> *"Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza da experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores"*[443].

No inventário destes, Benjamin reúne Descartes, Einstein, Klee, Bert Brecht, Adolf Loos e Paul Scheerbart. A virtude de tais figuras estaria em eliminar o "vestígio", como no "estribilho" do primeiro poema da *Cartilha para os citadinos*, de Brecht, em que ele conclama: "Apaguem os rastros!". Seria a atitude oposta ao hábito burguês. Os "rastros" teriam sido eliminados "por Scheerbart, com seu vidro e pela Bauhaus com seu aço". A experiência se esgotaria aí:

---

[441] CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre cultura popular* [1980]. In: SANTIAGO, Homero (Org.) *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica; Fundação Perseu Abramo, 2014, p. 178.
[442] BENJAMIN, 1994 [1933], p. 115.
[443] Idem, p. 116.

> *"[...] Não se deve imaginar que os homens aspirem novas experiências. Não, eles aspiram libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles 'devoram' tudo, a 'cultura' e os 'homens', e ficaram saciados e exaustos. 'Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso'. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza do desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças"*[444].

Constant seria então um "bárbaro". Por um lado porque, ao adotar a *tabula rasa*, busca abrir caminho para que "algo de decente possa resultar disso" – no sentido que Benjamin apresenta em *Experiência e pobreza*; por outro, porque neste mesmo gesto efetua um "monumento à barbárie" – no sentido apresentado em *Sobre o conceito de história*. Se, por um prisma, atingir o "ponto zero" tem um sentido positivo para a experiência moderna inaugurada por Descartes, ou para aquela experiência ocidental para o qual contribuíram Aristóteles, Platão, Homero, por outro ângulo, não podemos ler isso da mesma maneira fora destes quadros. Portanto, é preciso ter em mente que o que está em jogo é uma experiência especifica com pretensões totalizantes, uma tentativa de "alcançar o universal através do particular". No caso de Constant, ela configura as massas à imagem e semelhança do artista. Se este, como o "bárbaro", se lança para frente sem olhar para traz, sem "tradição cultural", sem "passado revolucionário", sem "apelo cultural", sem "arrogância nacional", as massas fariam o mesmo; a sua base, o proletariado, faria o mesmo: "o proletariado não sente saudades de casa porque não tem passado. No entanto, ele tem esperança e é difícil para o artista compartilhar essa esperança"[445]. Tal dificuldade encontra em Benjamin sua razão: "abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual". O que resta? Uma tabula rasa, sobre a qual emergiriam as massas:

[444] BENJAMIN, 1994 [1933], p. 118.
[445] NIEUWENHIYS, 1964, p. 135.

> *"Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua como juros e com juros dos juros"* [446].

Quando indaga "quem são exatamente as massas", Constant procura opor à ideia de que "eles são o proletariado do século XIX, mal remunerado e inebriado pelo trabalho entorpecedor e sem nada a perder além de suas correntes" à compreensão de que "eles são as pessoas do futuro, tiradas de suas ocupações pela automação e que zombam do tédio, que já são uma fonte de séria preocupação para os sociólogos" e que, portanto, "devemos ver as chamadas massas como aquelas que conseguiram derrotar a natureza, que conquistaram uma liberdade social sem precedentes para si mesmas, que possuem recursos praticamente ilimitados" [447]. Notemos que nessa "valorização", a imagem que Constant apresenta como ultrapassada não deixa de ser aquela da qual ele mesmo parte. Exceto as possibilidades destacadas pelo artista, as massas não teriam nada a perder. Ao desdobramos esse raciocínio chegamos ao seguinte quadro: no horizonte, os acorrentados à escravidão do trabalho só teriam o projeto que foi deixado pelos seus senhores, do qual o artista seria um "guardião" inconformado.

Orientado por uma "fé na humanidade" (seria mais apropriado dizer no *humanismo*), nas "massas indescritíveis onde todos parecem se sentir superiores", Constant considera que "a cultura não pode mais contar com a exceção":

> *"A nova cultura será uma cultura de massa ou não haverá cultura alguma. São as massas, as massas crescentes, que estão se tornando cada vez mais influentes, que seguram o futuro em suas mãos e que também são as principais vítimas do atual estado de coisas; são essas massas, a quem todos*

---

[446] BENJAMIN, 1994 [1933], p. 119.

[447] NIEUWENHIYS, Constant. *Unitary Urbanism* [Unitair Urbanisme]. Manuscrito de aula proferida no dia 20 de Dezembro de 1960 no Stedelijk Museum Amsterdam. Traduzido para o inglês e publicado como Unitary Urbanism in WIGLEY, Mark. *New babylon*, *The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 131-135.

> *pertencemos, que devem alcançar a unidade entre estilo de vida e ambiente que é absolutamente essencial para uma nova cultura"* [448].

Contraditoriamente, as mesmas massas que asseguram o futuro não são as mesmas que o formulam. Tal papel, que nos tempos do Cobra era ocupado pelos não-europeus como guardiões passivos da humanidade, é revigorado no ano seguinte, em *Nova Babilônia: o pensamento experimental e o modelo de jogo* (1961). Enquanto afirma que "a cultura individualista chegou ao seu fim" e, com ela, por extensão, a cultura do artista, Constant defende que "a tarefa atual do artista só pode ser preparar uma futura cultura de massas". Ainda que sejam consideradas como dotadas de uma autêntica criatividade, as massas não teriam qualquer agência, pois "dormitam". Com efeito, se o artista está prestes a sair de cena, é ele ainda que dá a última palavra sobre a cultura na qual se forjou – e que agora rejeita – e a palavra inaugural sobre a sociedade que vem. Em outras palavras, Constant exercita uma antítese comprometida de antemão com uma síntese, um ímpeto por mudança ansioso pela restauração da ordem, ainda que esta ganhe feições surpreendentemente flexíveis de uma Nova Babilônia.

Seguindo nessa linha, em seu manuscrito encaminhado aos estudantes do PrattInstiInstitute em 1962, Constant concluí que:

> *Se considerarmos que nossas cidades atuais, como um todo, são funcionais de maneira arbitrária, que o cenário nos países altamente desenvolvidos é cada vez mais dominado pela indústria e pelo tráfego, pode ocorrer-nos o quão essencialmente a face do mundo terá que mudar para se harmonizar com as necessidades vindouras da humanidade*[449].

Desse modo, para esboçar a futura "face do mundo", Constant precisa antes esboçar aqueles que irão habitá-la. Ele aposta nas massas, mas o que elas desejarão no futuro, a "cultura das massas", é uma elaboração do artista, neste caso dos arquitetos. Na Conferência no ICA, uma das preocupações consistiu justamente nisso: abordar "como o homem do futuro canalizará suas forças, como materializará sua liberdade, como será sua vida". Para tanto, o

---

[448] Idem, p. 132.
[449] NIEUWENHIYS, 1962, p. 142.

artista estabelece primeiramente uma diferença entre a excepcionalidade do *Homo Ludens* de Huizinga e a sua generalização em Nova Babilônia. No primeiro caso:

> "O *homo ludens* do passado, como definiu Johan Huizinga, era um homem que se encontrava em uma situação excepcional, que se evadia da realidade ao afirmar outra 'realidade' sonhada que devia ajuda-lo a lidar com as circunstâncias insatisfatórias de sua vida real" [450].

Além disso, o *homo ludens* de Huizinga não seria um ser social, "não havia possibilidade de que ele estabelecesse contato real com os outros"; estes, por sua vez, não poderiam "segui-lo até sua realidade substituta, pois estavam presos em suas vidas utilitárias". Comparado a um louco, o homem que joga teria "pensamentos e moral" diferenciados do "normal", o que o condenaria a ser, mesmo com o reconhecimento da sociedade, "um homem solitário, às vezes um pária". Já o "*homo ludens* do futuro, ao contrário, será um tipo de homem convencional". Contra ele nenhum constrangimento: "sua vida consiste em construir a realidade que deseja, em criar o mundo que concebe livremente, sem ter que se preocupar com a luta pela sobrevivência". Dispensado do trabalho pelas máquinas, *homo ludens* também não precisa fixar-se em nenhum lugar, não precisa "fincar raízes" e assim pode estabelecer uma relação com espaço "tão livre quanto o é na atualidade, cada vez mais, sua relação com o tempo" [451].

Em resposta ao "Estado de bem estar", a condição na qual se teria superado a "luta pela sobrevivência", *homo ludens* seria o último estágio da batalha pela emancipação. Ele seria a própria realização da promessa das vanguardas: "não terá que criar arte, porque pode dar vazão à sua criatividade no exercício de sua vida cotidiana". Embora Constant por vezes encene este futuro *homo ludens* configurando sua ambiência antecipadamente, ele reconhece que "suas necessidades" são "ainda desconhecidas" e que "somente surgirão quando tiver obtido a liberdade absoluta" [452]. Desse modo, a tarefa do artista é alcançar a configuração de um futuro aberto, sem, contudo, abrir mão de um ponto de partida que ele concebe como ideal.

---

[450] NIEUWENHIYS, 1963, p. 197.
[451] NIEUWENHIYS, 1963, p. 197.
[452] Idem, p. 198.

Com *Ascensão e queda das vanguardas*, a distância entre o *homo ludens do futuro* e as massas se estreita. Mantendo o mesmo entendimento de que estas últimas "não têm passado", "não têm tradição cultural", inclusive para contrapor-se às opiniões em voga de que elas seriam "responsáveis pelo colapso da cultura existente", Constant argumenta que a "massificação da cultura, no entanto, não pode simplesmente significar a multiplicação de formas de jogos que se originaram em uma constelação social completamente diferente". Ainda que ele não deixe de considerar que *a massificação é essencialmente uma aculturação*, ele vê na "democratização ou socialização da cultura – se alguém quiser 'espalhar a cultura'" ao menos uma "desvalorização das formas de cultura que só podem funcionar para e por quem as criou: a elite social que não trabalha". Nesse sentido, o artista supõe que este processo seria uma "profanação" da "alta cultura" e, portanto, retomando aqui as interpretações de Agamben sobre a relação entre jogo e crítica, um gesto de devolver aos homens aquilo que lhes pertence. Entretanto, pondera o artista, "as formas de jogo dessa elite estavam intimamente ligadas a uma demonstração de poder contra os sujeitos". "Como os mesmos símbolos de status agora podem servir para moldar o desejo de liberdade das massas?"[453]. A resposta: não podem. A saída viria do "lento crescimento" e "desenvolvimento independente das camadas inferiores da sociedade" que ganha espaço enquanto se desenvolve o "declínio na ideologia individualista" durante o "aparente 'desenvolvimento' cultural desde a industrialização". Neste processo, "as chamadas inovações da cultura ocidental nos últimos cem anos" não passariam de "estágios do colapso das formas culturais", o que para Constant abre uma possibilidade, pois "toda fase é uma quebra adicional da estrutura cultural, um declínio da 'superestrutura', para se aproximar da fonte da criatividade 'em si', da percepção de que 'criatividade' é um impulso humano e não uma 'graça de Deus'" [454].

Não seria forçoso reconhecer nesse empenho de Constant em localizar o momento histórico no qual emerge o "impulso humano" autêntico depois do "declínio do individualismo" algo semelhante àquele de Rousseau em estabelecer um "homem natural" anterior ao "contrato social". Em *Música do trabalho* (1966), na tentativa de rebater o "pessimismo" da "maior parte dos economistas e sociólogos" que previam que a automação

[453] NIEUWENHIYS, 1964, p. 132.
[454] Idem.

levaria o homem a se "desmoralizar como um leão que, enjaulado no zoológico, perde a vitalidade que ele tinha na selva", o artista argumenta que "nem o homem no trabalho, nem o homem enquanto escravo são portadores de cultura" e que sua agressividade estaria ligada à "luta pela sobrevivência" e "contra a realidade" que o conduz a uma "surrealidade". Com a abundância de tempo e coisas produzidas pela máquina, sua agressividade se transformaria em criatividade. Aqui, o operário, totalmente "desnaturado", cumprindo um papel semelhante do "homem natural" de Rousseau, é compreendido à luz do que "Freud escreveu em uma carta a Einstein, um pouco antes da Segunda Guerra mundial" e antes que "se falasse de automação". Nela, Constant relata que a "única esperança" do remetente seria "um dia ver a guerra desaparecer [...] no processo de aculturação" e pondera: "Desde a carta de Freud, essa esperança continuou a crescer, embora a agressividade tenha persistido no mundo". Sem discordar do "pai da psicanalise", o artista procura inscrever o problema enquanto "uma luta mundial que alcança atualmente seu ponto culminante entre aqueles que têm posses e os que não têm", ao que poderíamos completar à luz de Constant: posse inclusive da cultura.

Sem cultura – por formação – e agora *sem trabalho* – pela mecanização –, *Homo Ludens* pode finalmente entregar-se a uma vida *sem sentido*. Para Constant, "liberar a paixão criativa é anular a interrogação sobre o sentido da vida". Por meio do jogo, "o homem realizará sua vida porque a criará efetivamente". Ele será capaz de "criar uma realidade onírica nascida dessa energia extra não absorvida pelo processo de produção". Mas ele não partirá de uma ideia prévia, mas da "realidade mesma". O jogo não será mais "uma negação efêmera de uma realidade sem liberdade, uma ação criativa tendo sempre um caráter de irrealidade, no sentido de uma realidade definida por uma 'áspera luta pela vida'" que "apenas lhe permite liberar sua paixão fugindo da realidade por um momento", e que em "certas circunstâncias" assume a forma de uma "agressão contra a realidade", "conduzindo à invenção de uma 'surrealidade' sonhada que implica na condenação da realidade" – por esse prisma, Constant chega a afirmar que "a história da cultura até nossos dias pode ser qualificada de 'surrealista'", pois ela "efetivamente culminou no surrealismo". Em outras palavras, *Homo ludens* do futuro não seria mais antagônico, mas o sujeito predominante*, o consenso*; não seria mais a exceção que se contrapõe à regra, mas a própria regra. A distância de Huizinga não decorre somente porque este enfatiza o caráter excepcional do jogo, mas porque, como exceção, o jogo teria uma "utilidade", a de "luta pela vida, luta contra a natureza, o que ele define como 'sério'". A

aposta de Constant é que *homo ludens* não buscará quaisquer transcendências: ele é pura imanência.

Mas e as massas, o que são no horizonte deste anseio? *Sem passado*, *sem cultura* e *sem sentido*, elas seriam o mais puro "impulso humano" e não mais do que isso. Como o "primitivo" buscado pelo Cobra, as massas são somente essência, não consciência. A tarefa do artista seria então aquela do "mestre explicador" [455], que prepara o caminho e que sabe onde se deve chegar ou ao menos de onde se deve partir. Contudo, se ele se reconhece como o mentor da cultura que quer suplantar, mas que ao mesmo tempo ignora o mundo além desta, que outro horizonte poderá indicar senão aquele do universo no qual se encerra? Que outro destino tem sua antítese senão o de recompor o establishment em uma nova síntese?

A tentativa de responder a estas questões nos leva ao que Herbert Marcuse publicou enquanto Constant desenvolvia seu *Esboço para uma cultura* no interior dessa tautologia e no mesmo ano em que o artista lança *Ascensão e queda da vanguarda*. Trata-se do livro que se transformaria, ao lado de *Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord, um dos mais importantes daquela década: *O homem unidimensional*:

> *"O livro trata de certas tendências básicas da sociedade industrial contemporânea que parecem indicar uma nova fase da civilização. Essas tendências engendraram um modo de pensamento e comportamento que mina os próprios fundamentos da cultura tradicional. A característica principal desse novo modo de pensamento e comportamento é a repressão de todos os valores, aspirações e ideias que não podem ser definidos em termos de operações e atitudes validadas pelas formas dominantes de racionalidade. A consequência é o enfraquecimento e mesmo o desaparecimento de toda crítica radical, a integração de toda a oposição no sistema estabelecido"* [456].

O quadro apresentado por esse prospecto de *O homem unidimensional* chama atenção para o traço polêmico de *homo ludens do futuro*: ao mesmo tempo em que ele se configura

---

[455] RANCIÈRE, Jaques. *O mestre ignorante.* Cinco lições sobre a emancipação intelectual. São Paulo: Autêntica, 2013 (Tradução: Lílian do Vale).
[456] MARCUSE apud KELLNER (Prefácio à 2ª edição) in: MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional* [1964]. São Paulo: Edipro, 2015, p. 10.

como uma “recusa em aceitar ainda mais esse estado de coisas” [457], é validado pelas “formas dominantes de racionalidade”. Embora Marcuse também deposite na tecnologia uma expectativa emancipadora, confiando que a automação “poderia ser usada para eliminar o trabalho alienado e produzir uma vida melhor para todos” [458], um exame mais cuidadoso dos questionamentos feitos pelo crítico da chamada Escola de Frankfurt nos mostra que, apesar dessa afinidade fundamental, suas considerações apontam para uma problemática afinidade entre *Homo ludens do futuro* e o *homem unidimensional*.

Tomemos, como ponto de partida, um terreno comum: a expectativa de que “se a automação se tornasse o processo de produção material, revolucionaria a sociedade como um todo” [459]. Igualmente para Marcuse, o horizonte de “completa automação no reino da necessidade abriria a dimensão do tempo livre na qual a existência privada e social do homem se constituiria”. “Essa seria a transcendência histórica para uma nova civilização”, argumenta o autor, atualizando o que Karl Marx já havia previsto “quase um século antes de a automação ter se tornado uma realidade”:

> *“Com o avanço da indústria de grande escala, a criação de riqueza real depende menos do tempo de trabalho e da quantidade de trabalho gasto que do poder de agentes (Agentien) postos e movimento durante o tempo de trabalho. Esses agentes e seu poder de eficácia não são proporcionais ao tempo de trabalho imediato que sua produção requer; sua eficácia depende antes do nível atingido pela ciência e pelo progresso técnico; em outras palavras, depende da aplicação dessa ciência à produção (...) Assim, o trabalho humano não apareceria mais como incluído no processo de produção – o homem se relaciona com o processo de produção muito mais como supervisor e regulador (Wächter und Regulator) (...). Ele fica fora do processo de produção em vez de ser o principal agente no processo de produção (...). Nessa transformação, o grande pilar da produção e da riqueza não é mais o trabalho imediato executado pelo próprio homem, nem seu tempo de trabalho, mas a apropriação de sua produtividade (Produktivkraft)*

[457] NIEUWENHUYS, (1962b).
[458] KELLNER, Douglas. Introdução à 2ª edição. In: MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional* [1964]. São Paulo: Edipro, 2015 (Tradução: Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes, Rafael Cordeiro Silva), p. 26.
[459] MARCUSE, 1964, p. 69.

universal, isto é, seu conhecimento e seu domínio da natureza através de sua existência social – em uma palavra: o desenvolvimento do indivíduo social (des gesellschftlichen Indivuduums). O roubo do tempo de trabalho alheio, sobre o qual ainda repousa hoje a riqueza [social], aparece então como uma base miserável, comparada com as novas bases que criaram a própria indústria em larga escala. Tão logo o trabalho humano, em sua forma imediata, deixe de ser a grande fonte de riqueza, o tempo de trabalho cessará e deverá necessariamente deixar de ser a medida da riqueza, e o valor de troca deverá necessariamente deixar de ser a medida do valor de uso. O trabalho excedente da massa [da população] terá deixado de ser a condição para o desenvolvimento da riqueza social (des allgeinen Reichtums) e o ócio de alguns terá deixado de ser a condição para o desenvolvimento das faculdades universais intelectuais do homem. O modo de produção que se apoia no valor de troca entrará em colapso (...) [460].

Com base nisso, Marcuse define o termo Progresso: "não é um termo neutro; ele se move para fins específicos e esses fins são definidos pelas possibilidades de melhoria da condição humana". Alcançando considerações a respeito muito semelhantes àquelas de Constant, o autor de *O homem unidimensional* argumenta que "a sociedade industrial avançada está se aproximando do estágio em que o progresso contínuo exigiria a subversão radical da direção e da organização predominantes do progresso" e que:

"Este estágio seria alcançado quando a produção material (incluindo os serviços essenciais) se tornar automatizada até o ponto em que todas as necessidades vitais possam ser satisfeitas enquanto o tempo necessário de trabalho é reduzido a um tempo mínimo. A partir desse ponto, o progresso técnico transcenderia o reino da necessidade, onde ele serviu como o instrumento de dominação e exploração que, assim, limitou sua racionalidade, a tecnologia se sujeitaria ao livre jogo das faculdades humanas na luta pela pacificação da natureza e da sociedade"[461].

Desse modo, a "abolição do trabalho" seria uma oportunidade para a "pacificação da existência". O termo "parece ser mais apropriado para designar uma alternativa histórica de

-[460] MARX apud MARCUSE, p. 68-69.
[461] MARCUSE, p. 53.

um mundo que – em meio a um conflito internacional que transforma e suspende as contradições dentro das sociedades estabelecidas – se desenvolve a beira de uma guerra mundial". Longe de ser uma alternativa ao conflito, a "pacificação da existência" seria "o desenvolvimento da luta do homem com o homem e com a natureza" em condições nas quais "as necessidades mutuamente concorrentes, os desejos e as aspirações, não são mais organizados segundo interesses de dominação e escassez – uma organização que perpetua as formas destrutivas dessa luta" [462].

As divergências entre Constant e Marcuse começam a aparecer no exame dos *entraves* ao cumprimento dessas promessas, a começar pelas interpretações do *declínio histórico do individualismo*. Em seu artigo de 1941, intitulado *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna*, Marcuse assume a tarefa de "reunir num único conceito-guia as várias tendências religiosas, políticas e econômicas que moldaram a ideia de individuo nos séculos XVI e XVII". Isso o permitiu definir o "indivíduo como o sujeito de certas normas e valores fundamentais que nenhuma autoridade externa deveria tocar". Tais "normas e valores pertenciam a formas de vida, tanto sociais quanto pessoais, muito bem adequadas ao completo desenvolvimento das habilidades e faculdades humanas", ao passo que "elas eram a 'verdade' da sua existência individual e social". Com efeito, "o indivíduo, como ser racional, era considerado capaz de encontrar essas formas pelo seu próprio pensar e, uma vez adquirida a liberdade de pensamento, de manter a linha de ação as realizaria". À sociedade caberia "garantir ao indivíduo tal liberdade e eliminar todas as restrições à sua linha de ação racional". No quadro de um "puritanismo radical" em que um "interesse próprio racional" – instituído pelo "pensamento e consciência autônomos" – não coincide com um "interesse próprio individual imediato" – dependente das "normas e exigências da ordem social dominante", de "autoridades externas"–, este "principio do individualismo pôs a indivíduo contra a sociedade":

> *"Os homens tinham que romper com todo o sistema de ideias e valores a eles imposto e descobrir e captar as ideias e valores que estavam de acordo com seu interesse racional. Eles tinham de viver num estado de constante vigilância, apreensão e crítica, de rejeitar tudo que não era verdadeiro, que*

[462] MARCUSE, 1964, p. 53.

não era justificado pela razão livre. Numa sociedade que ainda não era racional, isso construía um princípio permanente de desassossego e oposição" [463].

Também à espera que um projeto "organização racional do mundo" se complete, Marcuse vê este processo frustrado: se a sociedade liberal era inicialmente considerada "a estrutura adequada à racionalidade individualista", o "processo de produção de mercadorias solapou a base econômica sobre a qual fora construída a racionalidade individualista". Com a mecanização e a racionalização, o "competidor mais fraco" teria sido forçado "a submeter-se ao domínio das empresas gigantes da indústria mecanizada às quais, ao estabelecerem o domínio da sociedade sobre a natureza, aniquilaram o sujeito econômico livre" [464].

Mais de duas décadas depois, no livro publicado em 1964, Marcuse também pôde, contemporaneamente a Constant, confirmar suas hipóteses sobre o desaparecimento do individualismo e o surgimento da sociedade de massas. No entanto, ele não vê nisso, como o mentor de Nova Babilônia, uma ameaça à hegemonia de "um grupo de indivíduos socialmente privilegiados em relação à maioria menos livre" [465]. Ao contrário, testemunha que, "sob estas circunstâncias, nossos meios de comunicação têm pouca dificuldade de inculcar interesses particulares como se fossem os interesses de todos os homens de bom senso". Na sociedade em que "as necessidades políticas da sociedade se tornaram necessidades e aspirações individuais, sua satisfação promove os negócios e o bem comum e o todo parece ser a própria concretização da Razão", o que impera na verdade é a *irracionalidade*. Se, como Constant, Marcuse não tem dúvida de que "as capacidades (intelectuais e materiais) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores do que jamais foram", ele não deixa de considerar, diferentemente do artista holandês, que isso também significa que "o escopo da dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que antes" [466].

---

[463] MARCUSE, Herbert. *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna* [1941]. In: Praga: Revista de Estudos Marxistas, n. 1, setembro/dezembro de 1996, p. 114. Originalmente publicado em *Studies in Philosophy and Social Sciences*. Nova York, v. IX, 1941, p. 414-439. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira e Isabel Maria Loureiro.
[464] MARCUSE, 1941, p. 115-116.
[465] NIEUWENHUYS, 1964, p. 132.
[466] MARCUSE, 1964, p. 32.

O problema não estaria no individualismo, mas na sociedade tecnológica que quer suplantá-lo, advoga Marcuse. Longe de ser considerado como uma "soma total de meros instrumentos que podem ser isolados de seus efeitos sociais e políticos", o "aparato técnico de produção e distribuição (com um crescente setor de automação)" seria um "sistema que determina *a priori* o produto do aparato assim como as operações para servi-lo e ampliá-lo". Trata-se de uma "*escolha* inicial entre alternativas históricas que são determinadas pelo nível herdado de cultura material e intelectual". O autor considera que "a própria escolha já resulta do jogo dos interesses dominantes" e "*antecipa* modos específicos de transformar e utilizar o homem e a natureza e rejeita outros modos". Se isso evoca a ideia sartriana de "projeto" como "elemento de liberdade e responsabilidade na determinação histórica" que "liga" "autonomia e contingência", ao se tornar "operante nas instituições e relações sociais básicas, ele tende a se tornar exclusivo e a determinar o desenvolvimento da sociedade como um todo":

> *"Enquanto universo tecnológico, a sociedade industrial avançada é um universo* político*, a mais recente etapa na realização de um projeto histórico específico – a saber, a experiência, a transformação e organização da natureza como mero material de dominação"* [467].

Constant teria contribuído substancialmente para este *projeto*, não somente saudando a *dissolução do indivíduo*, mas, sobretudo, celebrando o que emerge neste processo: a *cultura de massas*, cuja base social, igualmente celebrada, seria s*em passado, sem trabalho* e *sem sentido*. Desse modo, o artista está longe de ser um "elitista" – tomando de empréstimo aqui o jargão da crítica multiculturalista. Ainda que o artista argumente que *somente a classe proprietária tem cultura*, "elitista" não seria a melhor maneira de definir quem defende "a democratização ou socialização da cultura – se alguém quiser 'espalhar a cultura '" enquanto um processo que "naturalmente leva a uma desvalorização das formas de cultura que só podem funcionar para e por quem as criou: a elite social que não trabalha"[468]. Nada menos "elitista" do que reconhecer que as "formas de jogo dessa elite estavam intimamente ligadas a uma demonstração de poder contra os sujeitos" e que elas não poderiam "servir para moldar o desejo de liberdade das massas" [469]:

---

[467] MARCUSE, 1964, p. 36.
[468] NIEUWENHUYS, 1964, p. 131.
[469] NIEUWENHUYS, 1964, p. 131.

> *"O culto ao gênio emergiu da visão de mundo da burguesia, a noção de que a cultura só pode ser obra de um pequeno número de indivíduos que estavam acima das massas, que eram as peças de destaque da classe que as adotara. É natural que as massas não possam entender essas pessoas excepcionais e que a massificação da sociedade seja acompanhada por uma crise na cultura"* [470].

Oscilando entre disputar "o luxo, o jogo, a cultura" – que o próprio artista configura como "privilégios da classe proprietária" [471] – e reconhecer na disposição em "espalhar a cultura" uma "função ideológica", Constant transitaria entre a afirmação de posturas "neoconservadoras" e a negação delas. Sobre "espalhar a cultura" – operação da qual não podemos dissociar a disposição em "democratizar" noções separadas como "luxo" –, Marcuse argumenta que isso mascararia "a extensão na qual as necessidades e satisfações que servem para a preservação do establishment são partilhadas por toda a população subjacente" [472]. Essa seria a postura dos "neoconservadores":

> *"Os críticos neoconservadores das críticas de esquerda sobre a cultura de massas ridicularizam o protesto contra Bach como música de fundo na cozinha, contra a venda de Platão e Hegel, Shelley e Baudelaire, Marx e Freud nas drogarias. [...] Eles insistem no fato de que os clássicos deixaram o museu e voltaram à vida novamente, que as pessoas são, justamente por isso, muito mais educadas"* [473].

Embora Constant esteja atento às limitações da "democratização ou socialização da cultura" burguesa, isso não decorre do entendimento de que sua "assimilação é historicamente prematura", como pensa Marcuse; de que "espalhar a cultura" apenas "estabelece a igualdade cultural enquanto preserva a dominação" [474]. Constant não busca essa "assimilação" ou pressupõem qualquer "igualdade cultural". Seu objetivo é o de dissolver a cultura dominante em sua própria massificação; que ela, nesse processo, desapareça e dê lugar à "cultura de massas", uma autêntica cultura do proletariado gestada em seu "tempo

---

[470] Idem, p. 132.
[471] Idem, p. 131.
[472] MARCUSE, 1964, p. 47.
[473] Idem, p. 91.
[474] Idem, p. 91.

livre". Por essa razão, saudar que "a cultura da qual o artista emergiu está morta" seria abrir caminho para "a pessoa artística [que] está prestes a nascer" [475]. Marcuse considera que isso tem um preço, que consiste em abrir mão daquilo que é imprescindível da arte burguesa: sua "força antagônica, do estranhamento que era a própria dimensão de sua verdade" [476].

> *"A sociedade está eliminando as prerrogativas e os privilégios da cultura feudal-aristocrática junto com seu conteúdo. O fato de que as verdades transcendentes das belas-artes, as estéticas da vida e do pensamento fossem acessíveis apenas a uns poucos ricos e educados era a falha de uma sociedade repressiva. Mas essa falha não é corrigida por brochuras, educação geral, discos long playing, e a abolição do traje a rigor no teatro e na sala de concerto. Os privilégios expressam a injustiça da liberdade, a contradição entre ideologia e realidade, a separação da produtividade material e intelectual; mas eles também oferecem um reino protegido no qual as verdades proibidas puderam sobreviver em uma integridade abstrata – distanciadas da sociedade que as suprimia"[477].*

Para Marcuse, "a *alienação artística* é a transcendência consciente da existência alienada". Seu "conflito com o mundo do progresso, a negação da ordem dos negócios e os elementos antiburgueses na literatura e arte burguesas não se devem nem a inferioridade estética dessa ordem nem à reação romântica", se por "romântico" entendermos uma "consagração nostálgica de um estágio da civilização em desaparecimento". "Romântico" é um rótulo difamatório "condescendente" tipicamente aplicado às vanguardas, assim como o termo "decadente muito mais frequentemente denuncia os traços genuinamente progressistas de uma cultura agonizante do que os fatores reais de decadência". Mas se pode dizer que "as imagens tradicionais da alienação artística são românticas", se com isso se quer destacar que elas são "esteticamente incompatíveis com a sociedade em desenvolvimento" [478].

Desse ponto de vista, se há um traço romântico no pensamento de Constant – "o cigano romantizado" com o qual ele opera conscientemente –, este emerge não tanto como

[475] NIEUWENHUYS, 1964, p. 132.
[476] MARCUSE, 1964, p. 91.
[477] Idem, p. 92.
[478] MARCUSE, 1964, p. 88.

uma visão “nostálgica”, mas mítica[479]. Ao rejeitar sua condição de “alienação artística”, Constant aponta para outro sentido, que não é o de configurar algo “esteticamente incompatível com a sociedade em desenvolvimento”. Pelo Contrário, o esforço do artista consiste em “tomar consciência de uma cultura coletiva que se aproxima e tentar capturar seus contornos” [480].

Transitando entre o reconhecimento de possibilidades de passar do esboço à realização de uma cultura e a constatação de interdições a isso, Constant sublinha que “uma nova cultura, a poesia coletiva das massas, não pode ser realizada até que as massas estejam livres”, o que o aproximaria de uma “Grande Recusa”; ao passo que nada mais distante disso do que aquilo que o artista argumenta na sequência: “essa liberdade está ligada ao aumento da produtividade e à racionalização da produção que deve impedir que os frutos desse aumento de produtividade sejam perdidos”. Assim, se “a liberdade é uma função da produtividade”, *Homo ludens* seria uma função da automação. Se a formula de Aristóteles para justificar a escravidão ainda operava tacitamente na vinculação entre automação e emancipação do trabalho, agora ela assume sua forma explicita, ocupando a linha de frente no desenvolvimento do *esboço para uma cultura*.

Tudo isso se passa sem que Constant deixe de reconhecer até mesmo um traço *repressivo* do desenvolvimento tecnológico. Quando “o trabalho humano é amplamente substituído pelo trabalho mecânico”, “a mecanização, no entanto, requer energia extra em sua primeira fase, necessária para a produção do próprio aparelho de produção”. Isso leva o artista a reconhecer que o “período inicial de mecanização é, portanto, caracterizado por uma restrição provisória da liberdade e um aumento da capacidade de trabalho”. A dimensão lúdica “se torna mais estreita” e “a utilidade deixa sua marca em toda a vida, incluindo a das classes possuidoras”. Se não escapa a percepção de que “numa sociedade mecanizada, a cultura está diminuindo para uma margem insignificante”, de que “há menos espaço do que nunca para os *homo ludens*”, isso não é entendido como uma tendência que inibe o aparecimento de Nova Babilônia; ao contrário: esse estreitamento seria uma *etapa necessária*:

[479] McGOWAN, 2011.
[480] NIEUWENHUYS, 1964, p. 133.

> *"Somente na próxima fase, em que também a produção e a operação das máquinas são automatizadas, a possibilidade de conquistar a liberdade de jogar é aberta a todos"* [481].

Como Constant, Marcuse também não desarma o que podemos chamar de *dispositivo aristotélico*. Em *Eros e civilização: uma intepretação filosófica do pensamento de Freud*, ele havia chegado perto de provocar um "curto-circuito" nesse sistema ao afirmar que "o argumento que condiciona a libertação a um nível de vida superior serve com excessiva facilidade para justificar a perpetuação da dominação". Rejeitando esse "nível de vida superior" definido em termos de "automóveis, televisões, aviões e tratores", Marcuse se opõem à produtividade a tal ponto de não se intimidar com a projeção de "um considerável decréscimo no padrão de vida hoje predominante na maioria dos países industrialmente avançados" em razão da redução da jornada de trabalho, "um dos principais fatores impostos ao princípio de prazer pelo principio de realidade". No entanto, o autor não vê a realização disso fora de um quadro "completamente mecanizado e racionalizado" [482].

Quase uma década depois, em *O homem unidimensional*, Marcuse deixa de sustentar a ideia de que a "regressão para um nível de vida inferior, que o colapso do princípio do desempenho provocaria, não milita contra o progresso em liberdade". Ao contrário, argumenta que o "desenvolvimento das forças produtivas em larga escala", a "extensão da conquista da natureza, satisfação crescente de necessidades para um número cada vez maior de pessoas" e a "criação de novas necessidades e faculdades" seriam possibilidades potencialmente libertadoras "refreadas" [483] por uma "base firme de massas na população subjacente" que "encontra sua ideologia na rígida orientação do pensamento e do comportamento para o universo dado dos fatos" [484].

Se para Constant o obstáculo à conquista da emancipação pela máquina é o *indivíduo*, para Marcuse são as *massas*. Ambos revisitam o século XIX para configurar essa problemática no seio da luta entre burguesia e proletariado engendrada no processo de mecanização da

---

[481] NIEUWENHUYS, 1964, p. 133.
[482] MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma intepretação filosófica do pensamento de Freud* [1955]. Rio de Janeiro: LTC Editora. Tradução: Álvaro Cabral, p. 141-142.
[483] MARCUSE, 1964, p. 239.
[484] MARCUSE, 1964, p. 53.

produção. É neste momento que o artista chama atenção para a figura de William Morris e o filósofo localiza as "origens" da "teoria da sociedade industrial". Constant reconhece no "exaltado ódio à máquina" que caracterizou o expoente do movimento "Artes e Ofícios" um dos derradeiros capítulos da luta pelo "caráter individual da criatividade": com as massas em ascensão na esteira do aumento da produtividade, o papel do indivíduo criativo teria chegado ao fim. Sem seus entraves históricos, as massas poderiam contar agora com as máquinas e colocar em xeque o privilégio burguês ao tomar posse dos meios de produção, alcançando assim o socialismo, cujo "objetivo final [...] é a abundância para todos", um "objetivo [que] não pode ser alcançado sem a máquina"[485]. Estaria dada a equação que condiciona "a libertação a um nível de vida superior" e que "serve com excessiva facilidade para justificar a perpetuação da dominação" [486]. No caso de Constant, essa fórmula – a liberdade como função da produtividade – permite justificar a manutenção dos mesmos privilégios de classe que ele tanto abominou: depositar a realização da "justiça social" no horizonte das transformações tecnológicas, cujas limitações já são conhecidas, não deixa de ser um modo de postergar ao infinito a realização de quaisquer transformações. Tal postura nos remete àquilo que Marcuse denominou como um "interesse primordial na preservação e melhoramento do *status quo*" que une "os antigos antagonistas [burgueses e proletários] nas mais avançadas áreas da sociedade contemporânea". Disso não escaparia nem mesmo o socialismo da abundância descrito por Constant: "à proporção que o progresso técnico assegura o crescimento e a coesão da sociedade comunista [seria mais preciso utilizar aqui o termo socialista], a própria ideia de mudança qualitativa retrocede diante das noções realistas de uma evolução não explosiva" [487].

Nesse sentido, talvez o *Homo Ludens do futuro* não esteja tão distante do *homem unidimensional* de Marcuse. A afirmação de que "na sociedade de utilidade, a sociedade 'utilitária', o artista representa o *homo ludens* 'por excelência'", pode demonstrar uma oposição, mas também um enquadramento naquilo que Marcuse denominou de "consciência feliz". Ela nasce do "enfraquecimento do antagonismo entre cultura e realidade social através da invalidação dos elementos de oposição, alienação e transcendência da cultura superior"

[485] NIEUWENHUYS, 1964, p. 132.
[486] MARCUSE, 1941, p. 141.
[487] MARCUSE, 1964, p. 34.

por meio dos quais "a cultura constitui *outra dimensão* da realidade". O problema é que "essa eliminação da cultura *bidimensional* não acontece por meio de uma negação e rejeição dos 'valores culturais', mas por sua completa incorporação à ordem estabelecida, por meio de sua reprodução e exibição em escala massiva":

> *"Certamente a cultura superior sempre esteve em contradição com a realidade social e apenas uma minoria privilegiada desfrutou de suas bênçãos e representou suas ideias. As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram; a cultura superior sempre tem sido conciliatória, enquanto a realidade raramente foi perturbada por seus ideais e sua verdade"* [488].

Ao desmobilizar a "cultura superior", como faz ao transformar a excepcionalidade de *Homo Ludens* teorizado por Johan Huizinga no "tipo de homem normal" [489], Constant não abriria caminho para uma revolução, mas contribuiria para as dessublimações repressivas da *sociedade unidimensional*, para o trabalho diuturno de "sufocar aquelas necessidades que demandam libertação – libertação também daquilo que é tolerável, gratificante e confortável – enquanto sustenta e absolve o poder destrutivo e a função repressiva da sociedade fluente"[490]. A afirmação parece absurda, considerando que Constant estava longe de ser um ideólogo da sociedade unidimensional. Entretanto, o modo como configura o habitante de Nova Babilônia não somente guarda profundas afinidades com o *homem unidimensional*, como acaba por oferecer a ele uma *poética*: "sua vida é como uma lavagem cerebral constante: ele nunca sabe o que está por vir, nunca sabe o espaço em que entra, mas sua vinda sozinha pode mudar a atmosfera" [491].

Se tal "lobotomia cotidiana" – para qual Constant prevê jogos desorientadores – aplica-se contra o hábito, a supressão da distância entre o que Nova Babilônia pode oferecer e o que seu habitante pode usufruir visa tornar a vida mais excitante. No entanto, a identificação imediata do individuo com sua sociedade é também, segundo Marcuse, a supressão da "tensão entre o que é desejado e o que é permitido". Isso seria uma consequência de um

---

[488] MARCUSE, 1964.
[489] NIEUWENHUYS, Constant. *New Babylon: An urbanism of the future*. Architectural Design, vol. 34, nº 6, June 1964, p. 304-305.
[490] MARCUSE, 1964, p. 46.
[491] NIEUWENHUYS, 1962.

“ambiente mecanizado”, que “parece bloquear autotranscendência da libido”: “impelida para o esforço de estender o campo de gratificação erótica, a libido torna-se menos ‘polimorfa’, menos capaz de erotismo além da sexualidade localizada, e a última se intensifica” – talvez encontremos aí uma explicação para as cenas de abuso sexual observadas por Laura Stamps em representações que se sucederam à Nova Babilônia, como *Le Viol* (1974). Para Marcuse, “a realidade tecnológica *limita o escopo da sublimação*”. No aparato mental, “‘o Princípio da Realidade’ parece não mais requerer uma transformação indiscriminada e dolorosa das necessidades pulsionais”. Sendo assim, “o indivíduo deve adaptar-se a um mundo que não parece exigir a negação de suas necessidades interiores – um mundo que não é essencialmente hostil”: uma *Nova Babilônia?*

> *“O organismo está então sendo pré-condicionado para a aceitação espontânea do que é oferecido. Visto que a maior liberdade envolve antes uma contração do que uma extensão e desenvolvimento de necessidades pulsionais, ela atua mais a favor do que contra o status quo da repressão geral – alguém poderia falar de uma ‘dessublimação institucionalizada’. Este parece ser um fator vital para o surgimento da personalidade autoritária de nosso tempo”* [492].

Fig.50:
Le Viol [A violação]
Constant, 1974
68.7cm x 88.5cm
Óleo sobre tela
Coleção Privada, NL
Foto: Tom Haartsen/
Fondation Constant

[492] MARCUSE, 1964, p. 99.

"A possibilidade que é oferecida a toda humanidade de se dedicar a atividades criativas ou lúdicas exige uma sociedade de outro gênero. Sua representação exerce tal poder de fascinação sobre o homem frustrado de hoje que, cedo ou tarde, ele consagrará suas forças a realizá-la".

Constant, 1966[493]

Tão perto e tão longe: *Nova Babilônia*

A vinculação entre *automação* e *emancipação do trabalho alienado* deflagrou um novo capítulo na obra de Constant. A partir de então, como se tivesse encontrado a peça-chave para configurar a imagem de um quebra-cabeças, o artista passa a explorar, paralelamente ao crescente reconhecimento de Nova Babilônia, os fundamentos de sua *práxis* artística pelas mais variadas perspectivas. *Esboço para uma cultura*, o mais longo manuscrito de Constant, seria a prova mais eloquente disso. Produzido entre 1960 e 1966, o estudo se distribui ao longo 160 páginas divididas em três partes e sessenta e quatro capítulos. Embora não tenha sido publicado, a reflexão ali desenvolvida não ficou confinada aos arquivos. Paralelamente à elaboração do que teria sido "a última palavra sobre Nova Babilônia" [494], Constant manteve uma intensa produção escrita dedicada a publicações e palestras onde pouco a pouco revelava partes de seu *Esboço*.

Fig.51:
Portfolio NEW BABYLON 01
Constant , 1963
39,9cmx 75,8cm |
color lithograph
Fondation Constant
Foto: Tom Haartsen

[493] NIEUWENHUYS, 1966, p. 146.
[494] McGOWAN, 2011.

Um primeiro texto desse período é *Urbanismo Unitário*, manuscrito não publicado de uma palestra realizada em 20 de dezembro de 1960 no Stedelijk Museum, Amsterdam. No evento, o artista lança nada menos do que as bases de uma investigação teórica cuja complexidade seria desdobrada ao longo de toda aquela década. Tendo como ponto de partida o diagnóstico de um "fracasso do planejamento urbano moderno" na tentativa de enfrentar o crescimento e industrialização das cidades, o artista envereda na especulação das possibilidades abertas pelo processo da mecanização ao aparecimento de uma nova "raça" de seres criativos, o *Homo Ludens*. Para tanto, ele abandona qualquer enquadramento às contingências, qualquer pragmatismo, qualquer exigência em "efetuar uma atividade prática nesse campo":

> "*Como não tinha a obrigação de adaptar minha cidade a determinadas condições socioeconômicas, uma obrigação que destruiu os planos dos urbanistas modernos, inverti os papéis e pintei minha cidade no contexto de uma sociedade baseada na liberdade. Portanto, não levei em consideração a subdivisão de terras, a propriedade de terrenos e residências, os muitos elementos especulativos e comerciais que desempenham um papel na construção de uma cidade. Excluí tudo o que impede uma cidade de se tornar uma obra de arte. No entanto, a Nova Babilônia é tão real quanto qualquer obra de arte. Em essência, é a realização de um sonho antigo, um sonho que figura em todas as tendências, todos os movimentos, todos os empreendimentos da história da arte deste século e que, na sua forma mais simples, se poderia referir por seu nome wagneriano: das Gesamtkunstwerk, a obra de arte total*" [495].

Podemos compreender essa postura como uma resposta às observações feitas pela Internacional Situacionista ou diretamente por Guy Debord. Este último, em *Constant e o caminho para o urbanismo unitário*, texto escrito em janeiro de 1959, comenta que "em todos os lugares, a criação de um nível superior de vida opõe suas necessidades aos hábitos de pensamento e comportamento" e completa: "desde que nós temos assumido nossa posição com aqueles que promovem essa criação, não podemos usar ingenuamente nenhuma das

[495] NIEUWENHIYS, Constant. *Unitary Urbanism* in: WIGLEY, Mark. *New Babylon: the Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 135.

formas da totalidade cultural substituída" [496]. No final do mesmo ano, em *O Urbanismo Unitário no fim dos anos cinquenta* (dezembro, 1959), a IS argumenta que a noção não consistia em uma "doutrina do urbanismo", mas em "crítica ao urbanismo"; do mesmo modo que, aplicado à "arte experimental" é uma "crítica à arte", assim como na "pesquisa sociológica tem que ser uma crítica à sociologia" [497]. Ao artista, com efeito, caberia o papel de tencionar essa distância por meio da experimentação, pois afinal, "somos condenados a experimentar pelas mesmas causas que levam o mundo à guerra" [498]. Embora uma "saída utópica" estivesse muito distante do que pretendia a crítica situacionista, os argumentos de Constant não deixam de ser, em muitos aspectos, aqueles da IS e de seu mais conhecido expoente.

Em textos situacionistas como *Nossa ambição reside na ambiência* (1958), *O grande jogo do porvir* (1959), *Outra cidade para outra vida* (1959), Constant já explorava essa distância entre o "nível superior de vida" e os "hábitos de pensamento e comportamento" vigentes. No entanto, a ênfase prescritiva destes escritos fazia com eles estivessem mais comprometidos com efetuações do que com a crítica. A partir de dezembro de 1960, com *Urbanismo Unitário*, um recuo das exigências por construção permite um simultâneo aprofundamento na compreensão dos entraves para o aparecimento de Nova Babilônia, demarcando assim um novo teor para a oposição entre sua proposta e aquela oferecida pelo planejamento. Para Constant, embora "o planejamento urbano tenha se transformado no fator mais importante na cultura, não pode ser dito que ele tenha enriquecido a vida cotidiana ou a cultura". Ao contrário de ser uma ferramenta na criação de ambiências, o planejamento acaba demonstrando que "a influência que o urbanismo atualmente exerce sobre a vida das pessoas parece ter um caráter negativo, que a crise cultural se intensificou e que o urbanismo contribuiu para isso, que a grande deficiência de cultura, vida social, é sentida mais intensamente do que nunca". Um exemplo no qual se baseia é a questão da habitação: "os planejadores quase invariavelmente tomam a família como ponto de partida", mas esta "deixou de ser o mais importante fator obrigatório na sociedade" na medida em que

---

[496] DEBORD, Guy E. *Constant and the Path of Unitary Urbanism* [janeiro/1959]. In: WIGLEY, 1998, p. 95.

[497] INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *O Urbanismo Unitário no fim dos anos* 1950 [IS n. 3. Dezembro, 1959]. In: BERENSTEIN, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 100.

[498] DEBORD, [janeiro/1959], p. 95.

“mudanças morais estão levando a formação de novos grupos sociais que são incapazes de afirmarem-se adequadamente no espaço urbano de hoje”. O outro exemplo é a questão do tráfego: “os planejadores urbanos continuam exageradamente vinculados aos interesses dos automóveis”. A consequência mais imediata disso seria o “desparecimento do espaço social onde uma nova cultura poderia surgir” [499].

Algumas respostas a este processo foram consagradas pelas reações à modernização protagonizadas por figuras como Ebenezer Howard no planejamento urbano e John Ruskin e Willian Morris na produção. Howard teria buscado “conter a pauperização do proletariado nos cortiços das emergentes cidades industriais inglesas com seu movimento de loteamentos de jardim” no momento em que “grupos de trabalhadores buscavam defender seu ganha-pão diário, que ganhavam com suas próprias mãos, esmagando a máquina em pedacinhos”. Ruskin e Morris, por sua vez, também recorriam a um passado pré-industrial ao considerarem que este tinha “mais a oferecer que a máquina”. Mas para o artista, a mecanização estaria longe de ser a vilã na destruição do espaço social, assim como a “Garden city” estaria igualmente longe de ser uma solução para a questão. Se a busca por implantá-la ainda sobrevive à capacidade incontrolável da máquina e as “perspectivas ilimitadas para a humanidade” por ela abertas, a persistência dessa ideia encontrar-se-ia em uma condição “comparável àquela dos Índios americanos em suas reservas”. “Degenerada” sob a pressão do tráfego, “embelezada com parques e árvores onde o contato social tornasse cada vez mais difícil”, “onde os seres humanos crescem sozinhos”, a “cidade verde rural do século XIX” emerge como “enclaves”, “ilhas” em um oceano de autoestradas, uma mera “ficção”. Constant procura demonstrar que tal rejeição à modernização não foi capaz de fazer frente ao discurso hegemônico no planejamento que considera a cidade basicamente como um “centro gigante de produção” voltado para o “transporte eficiente de trabalhadores e produtos”, para a “acomodação de pessoas e de mercadorias” e para a “indústria e o comércio”, restringindo o espaço da “criatividade”, da “vida” aos momentos de “recreação e lazer” [500].

Em um texto publicado em 1961 na terceira edição do periódico dos estudantes da Faculdade de Arquitetura de Delft[501] – onde Constant proferiu, no início do ano, uma palestra

[499] NIEUWENHUYS, 1960, p. 131.
[500] Idem, p. 132.
[501] No mesmo jornal os alunos já haviam publicado na íntegra suas anotações da aula abertura feita para a introdução do curso de Crítica arquitetônica ministrada pelo professor XXX. No número subsequente do mesmo periódico estudantil (n. 3, p. 1-13), encontramos outro texto de Constant com

de abertura do curso de Crítica Arquitetônica –, a crítica ao planejamento é retomada de modo sumário pela compreensão de que "a cidade moderna está morta" depois de sucumbir à "utilidade". No ano seguinte, em outro artigo, publicado na segunda edição da revista holandesa *Randstad,* o artista argumenta que "as funções que os arquitetos estabeleceram para descrever a cidade - ou melhor, para descrever sua própria tarefa limitada - não têm importância", pois "com funções como viver, trabalhar, trânsito, recreação, não se descreve a cidade, não se toca a essência da cidade":

> *"A cidade não é um objeto de trabalho para nós, mas o ambiente em que vivemos e, portanto, de uma importância muito mais vital. A cidade é o pano de fundo que reflete e influencia nosso pensamento e ações, e através do qual nós, inversamente, somos influenciados, e isso significa muito"* [502].

Atento a essa dialética, Constant observa que "o contraste entre a cidade e o exterior está desaparecendo", e isso não se deve, "como pensam alguns sociólogos, porque o carro e os meios de transporte públicos facilitam a vida fora, mas porque o tráfego destrói a natureza externa". Também "não se deve, como pensam alguns arquitetos, porque a natureza pode ser trazida para a cidade - a 'cidade verde' -, mas porque o significado da natureza para nossas vidas está diminuindo". Tampouco se pode dizer que se trata de uma "migração do campo para a cidade", pois "o aumento da população obriga as pessoas a construí-la em todos os lugares", ou sustentar que a cidade "suga mais o campo vazio, como no início da industrialização", tendo em conta que, ao contrário, "a cidade a absorve e urbaniza". Tal processo só encontrará fim caso "a importância da provisão de alimentos' exija uma proibição de construção em paisagens agrícolas". Do contrário, "esses campos e prados, juntamente com os parques naturais paisagísticos", tendem a formar "espaços abertos e fechados em uma paisagem da cidade que se estende infinitamente, cobrindo áreas inteiras, países inteiros, talvez uma vez a terra inteira", um processo que já pode ser observado em "áreas altamente

---

o título *Nieuw Babylon*. Este seria parcialmente republicado como *New Babylon: das experimentelle Denk-und Spielmodell* (Nova Babilônia: o pensamento experimental e o modelo de jogo) no catálogo da exposição "Constant Amsterdam", evento realizado em Bochum na Städtische Kunst-galerie entre os dias 4 de março e 9 de abril de 1961, (p. 3-5). O mesmo excerto ainda apareceria em duas outras ocasiões: em 1964 em CONRADS, Ulrich. *Programme und Manifest zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlim: Verlag Ullstein GMBH, 1964, p. 279-282; e em 1966 no *New Babylon Informatief n. 4*, uma série de quatro pequenos jornais organizados pelo arquiteto Nic Tummers distribuídos em exposições importantes entre 1965 e 1966.

[502] NIEUWENHUYS, 1962.

industrializadas, como a região do Ruhr ou a Randstad na Holanda". Diante disso, "os arquitetos não sabem o que fazer":

> *"Primeiro, eles idealmente pregavam um 'retorno à natureza' e queriam substituir a cidade por um complexo de jardins de super loteamento (1900). Quando o parque, a 'cidade verde', começou a cheirar mais gasolina do que grama, eles, realisticamente, proclamaram a cidade funcional, que recebeu o aparecimento de um sistema de rodovias (1920). Quando o tráfego começou a exigir tanto espaço que ninguém podia se aventurar com segurança fora de casa, eles projetaram socialmente a área residencial com um shopping center, uma reserva para pedestres, onde as pessoas podiam sentar-se em bancos no sentido comunal feudal (1950)"*[503].

O capítulo final da impotência do planejamento se configura quando "todo mundo começa a se entediar de tal maneira que até a juventude se revolta e começa a mostrar uma clara preferência por prazeres mais 'anti-sociais'", como "propostas de arquitetura móvel - ou com o chamado 'cashba'" (1960). Se o intuito for "construir uma cidade na qual nós humanos podemos viver", não cabe projetar uma rede de tráfego, como a Hillebrecht fez em Hannover; também não se trata de "acomodar uma população, à maneira de Amsterdam Nieuw-West"; de "criar uma obra de arte decorativa como o Chandighar de Le Corbusier" e, certamente, de "organizar uma exposição de edifícios monumentais, como aconteceu em Berlim-Interbau e em Brasília". O que Constant procura na cidade é "ilegal", é a "aventura" que, no entanto, "sofre uma existência definhada no oculto, nas favelas e becos das cidades atrasadas do sul, nos mercados de pulgas e em pubs obscuros", ou mesmo na "periferia de Randstad" [504].

Em *Disciplina ou invenção*, outro manuscrito de 1962, agora endereçado aos estudantes do Pratt-Institute, em Nova York, o artista configura a tarefa dos arquitetos entre "duas atitudes possíveis" frente à "mecanização". Uma delas consistiria na reivindicação por uma "imaginação livre, originalmente relacionada ao artesanato" do movimento "Artes e Ofícios" no século XIX inglês e que teria continuado no surrealismo do Entre Guerras, alcançando o "barbarismo contemporâneo na pintura e na escultura". Para Constant, essa postura se mostrou equivocada, uma vez que "a imaginação humana está longe de ser livre,

---

[503] NIEUWENHUYS, 1962.
[504] Idem.

pois depende de nossa interpretação dos meros fatos, ou seja, da nossa aptidão para aceitar o mundo em que vivemos, ou não" – no horizonte dessa crítica está a "geração beat", "inclinada a desacreditar no mundo e no futuro". Desdobrando essa observação, o artista compreende que "a imaginação não existe por si mesma, independente de suas circunstâncias materiais", tão pouco pode ser desvinculada da política – uma das consequências do "isolamento dos artistas na atual sociedade", como seria o caso da "pintura surrealista" e da "abstração moderna". A outra resposta à mecanização, "aparentemente mais realista", seria a do movimento holandês De Stjil durante a Primeira Guerra Mundial. Por meio de sua "estética impessoal", o chamado "neo-plasticismo" se "adaptou às necessidades da produção mecanizada" no intuito de avançar no "desenho industrial moderno". A limitação neste caso, ao menos "moralmente", diz respeito à continuidade da "concepção utilitária da vida e da sociedade". Demarcando uma postura contrária, Constant considera que não cabe aos artistas "decidirem a via pela qual a sociedade segue". O papel que assume é o de crítico da "atitude disciplinada" do De Stjil e dos construtivistas frente aos impactos da *Segunda revolução industrial*[505].

O termo nos remete à expressão "Segunda era da máquina", empregada por *Reyner Banham* em *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, livro publicado apenas dois anos antes, em 1960. O autor, após traçar um extenso arco investigativo que ia dos escritores acadêmicos e racionalistas do início do século XX à Bauhaus, passando inclusive por uma "fase holandesa", também considerou que os "arquitetos da Primeira Era da Máquina estavam errados":

> *"Ao optarem por normas ou tipos estabelecidos, os arquitetos optaram pelas pausas onde os processos normais da tecnologia sofriam pausas, processos estes de mudança e renovação que, até o ponto em que nos é dado a ver, podem ser detidos apenas abandonando-se a tecnologia da maneira como a conhecemos hoje, e provocando uma parada, tanto na pesquisa, quanto na produção em série"* [506].

---

[505] NIEUWENHUYS, Constant. Discipline or invention? unpublished manuscript for students of the Pratt-Institute, New York, 1962. Published in M. Wigley, Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire, Rotterdam 1998, p. 142.

[506] BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina* [1960]. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Tradução: A. M. Goldberger Coelho), p. 514.

Escapava tanto do estudo de Banham, como ele mesmo reconhece, quanto do horizonte dos "teóricos e projetistas da Primeira Era da Máquina", se "a execução de normas e tipos por uma tal manobra consciente seria boa ou não para a raça humana". Estes últimos não se opunham ao desenvolvimento tecnológico, acreditando que "compreendiam para onde ela estava indo". Tal confiança talvez se dê justamente porque não tenham "se dado ao trabalho de se familiarizarem com ela":

> *"No final das contas, um historiador deve descobrir que eles produziram uma arquitetura da Era da Máquina só no sentido em que esses monumentos foram construídos numa Era da Máquina e exprimiam uma atitude em relação à maquinaria – no sentido em que se pode estar em solo francês, discutir a política francesa e mesmo assim estar falando inglês"* [507].

Isso leva Banham a levantar a hipótese de que "aquilo que até aqui entendemos como arquitetura e aquilo que começamos a entender como tecnologia sejam disciplinas incompatíveis", deixando para figuras como Constant a seguinte problemática:

> "*O arquiteto que se proponha acertar o passo com a tecnologia sabe agora que terá a seu lado uma companheira rápida e que, a fim de manter o ritmo, pode ser que ele tenha de seguir os futuristas e deixar de lado toda a sua carga cultural, inclusive a indumentária profissional pela qual ele é reconhecido como arquiteto. Se, por outro lado, decidir não fazer isso, pode vir a descobrir que uma cultura tecnológica decidiu ir à frente sem ele. Trata-se de uma escolha que os mestres da década de 20 deixaram de observar até que a fizeram por acidente; este, entretanto, é um tipo de acidente ao qual a arquitetura pode não sobreviver uma segunda vez – podemos acreditar que os arquitetos da Primeira Era da Máquina estavam errados, mas nós, da Segunda Era da Máquina, ainda não temos uma razão para sermos superiores a eles*" [508].

Constant, embora também diagnostique um descompasso entre arquitetura e mecanização, não vê nisso o sintoma de uma incompatibilidade, mas de uma limitação do De Stjil e dos construtivistas em reconhecer os impactos da mecanização nas "atividades não

[507] BANHAM, 1975 [1960], p. 515.
[508] Idem, p. 515.

produtivas". Para o artista, diferentemente de Banham, "os artistas não tem mais uma escolha", pois "a tecnologia se apodera [...] também de suas vidas; ninguém é poupado". Afinal, "no presente período, a automação mudou as condições da sociedade industrial e influenciou a vida pessoal de todos nós". Adentrando justamente na dimensão da Segunda Era da Máquina, que o historiador britânico da arquitetura apenas pontua neste livro, e os teóricos e projetistas da Primeira Era da Máquina vievenciaram somente mais tarde, Constant desvia-se do dilema entre "acertar o passo com a tecnologia" ou "deixar de lado toda a sua carga cultural, inclusive a indumentária profissional pela qual ele é reconhecido como arquiteto", para se aprofundar tanto nos "problemas sociais da cultura de massas" quanto nos desdobramentos relativos ao advento do tempo livre, tomando ambos como temas centrais para a arquitetura e o urbanismo. Isso o afasta de outro dilema, entre "disciplina e invenção": ter como central o horizonte de "liberdade" que a automação anuncia coloca em primeiro plano a "criação", e "criação significa disciplina". Assim, sem descartar o papel do arquiteto, mas não deixando de questionar seu "privilégio" frente ao que definiu como o "objetivo da democracia" – "obter para todos o que a cultura garantiu para poucos", Constant considera que "o grande desafio" para "planejadores em nossa era" de "transição" seria "dar forma ao ambiente de uma humanidade vivamente criativa para estabelecer as condições materiais de uma vida livre e criativa". Desse modo:

> *"[...] o problema a ser enfrentado pelos jovens arquitetos não é tanto a estética do edifício. A invenção livre de formas e disciplina historicamente baseada, ou qualquer síntese dessas duas concepções, estão condenados a se tornarem em breve obsoletos. Nas circunstâncias nas quais viveremos em breve, a arquitetura não pode estar limitada ao desenho de edifícios"*[509].

Notemos que a preocupação de Constant não reside mais no quanto a arquitetura deixa ou não de seguir a lógica imposta pela máquina, mas "o quão essencialmente a face do mundo terá que mudar para harmonizá-la com as necessidades futuras da humanidade" [510]. O papel de Nova Babilônia é justamente o de apresentar uma resposta a estas duas especulações – os desdobramentos da *automação* e o *Homo ludens do futuro*. Se em uma

[509] NIEUWENHUYS, 1962, p. 142.
[510] NIEUWENHUYS, Constant. *Discipline or invention*? [1962] In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: NAI Publishers, 1998, p. 142.

camada, aquela que podemos ligar Constant diretamente a outros “trabalhos do pensamento”, não devemos perder de vista que em Nova Babilônia estes assuntos, assim como tantos outros, são articulados por uma junção entre um apelo tecnoutópico e um anseio antropogênico: o *esboço para uma cultura* é também um esboço para *outro tipo humano*.

Fig.52:
Palais à 4 heures
1932
Alberto Giacometti
63,5 x 71,8 x 40cm
Madeira, vidro, arame e barbante
Coleção: MOMA
Foto: ELDERFIELD, John.
(ver: Bibliografia)

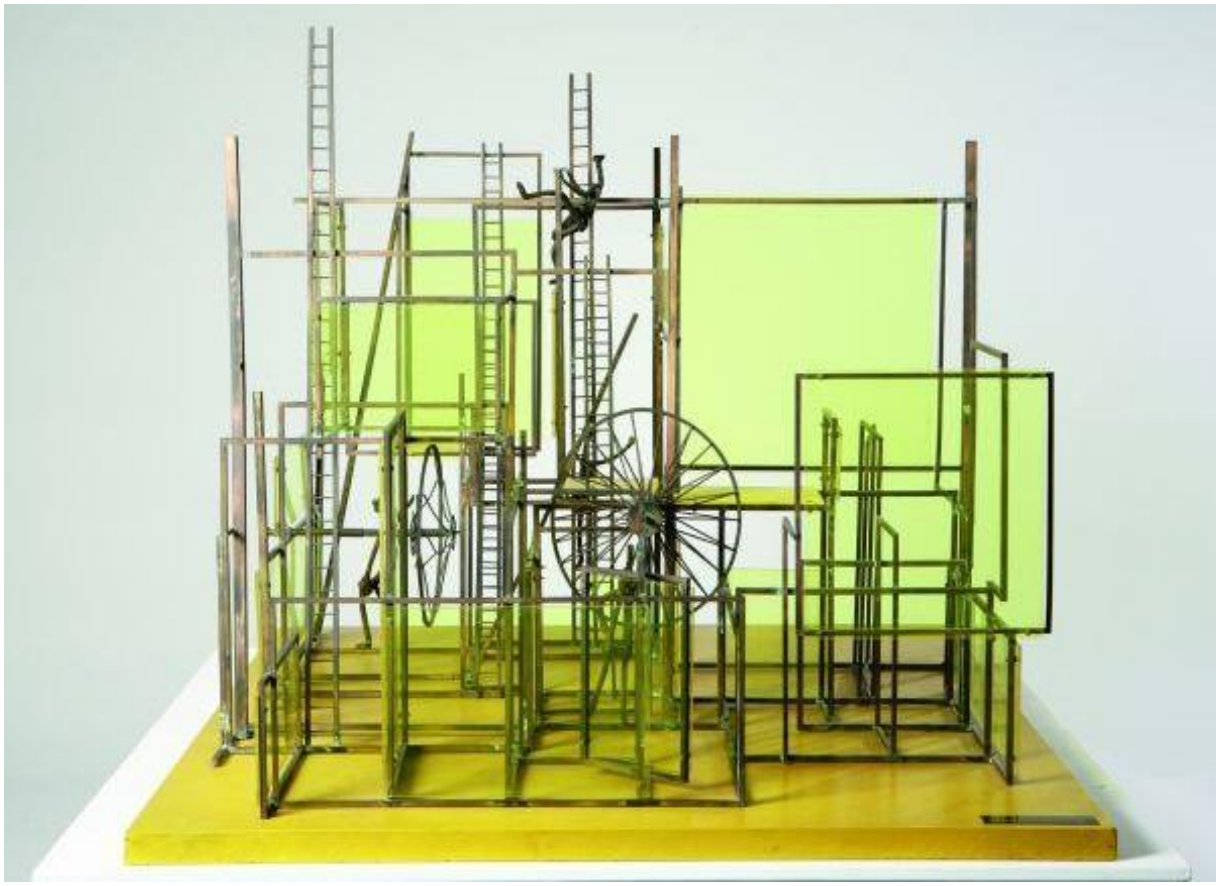


Fig. 53: ***Ladderlabyrint*** [Labirinto] |1967 | Constant |71,6 x 79,0 x 87,6cm | Latão, acrílico, madeira
Foto: Lehmbruck Museum, Duisburg | https://www.centrepompidou-metz.fr

Fig. 54:
Pour Niño Ricardo,
1965
71,0cm x 53,0cm
color lithograph
Private collection
Fonte: Fundation Constant

De volta ao acampamento

Depois da passagem conflituosa pela Internacional Situacionista e da tentativa frustrada encenada pelo *Bureau de Recherches pour un Urbanisme Unitaire*, Constant se vê novamente às voltas com os fundamentos de sua Nova Babilônia: o *saber compartilhado* que inspirou o *Projeto para um acampamento cigano*. Ocasionalmente retratada em pinturas, sua abordagem no que diz respeito aos ciganos contentava-se basicamente ao domínio musical. Mas esse *saber* mostrou-se mais amplo: ele informava sobre uma espacialidade "cigana", que também seria uma espacialidade nômade – como indiciam os padrões têxteis "Saeta", "Fandango" e "Malagueña" –, e um correspondente "modo de vida cigano" – "ele não trabalha, ele não mora, ele conhece a liberdade do tempo e do lugar" [511]. Sobre este *saber* Constant pôde lançar as bases de Nova Babilônia, oferecendo à sua utopia um argumento "ancestral" ou pré-ocidental, ou seja, anterior à cultura em crise de "dois milênios idade". Entretanto, a partir de 1963, Constant é levado a confrontar tal *saber* com a história narrada por aqueles que o inspiraram.

[511] NIEUWENHUYS [1974] apud McGOWAN , p. 208.

Neste mesmo ano, Nico Rost publica na edição do dia 18 de maio do jornal holandês *Algemeen Handelsblad* o relato de uma entrevista concedida por duas figuras-chave para Constant: Ionel Rotaru e Vanko Rouda. O primeiro, escritor, artista amador e ativista político de origem ucraniana, teria chegado à França por volta de 1950 e em Paris teria fundado, em maio de 1959, o *Communauté Mondiale Gitane*. Sua intenção era, sobretudo, "ampliar a conscientização sobre a situação dos Romani na Europa antes, durante e após os horrores do Holocausto – conhecido como *Porrajmos* por alguns romani e estudiosos romani atualmente". Além disso, Rotaru, que se auto intitulou "sua alteza" reivindicando o título de Voevod III entre os ciganos, advogou uma agenda de reparações que ia desde o fornecimento de parques de campismo e escolas móveis, passando pela fundação de um Centro Cultural Romani – que conseguiu concretizar em Bruxelas e manter aberto por algum tempo –, à indenização em bloco do governo alemão pelos erros infligidos contra os Romani durante a Segunda Guerra Mundial e a criação de um "Estado romani autônomo, ou 'pátria', chamado *Romanestão* – "uma ideia que tem suas origens nas ambições da dinastia Kwiek dos 'reis ciganos' que surgiram na Polônia durante o Entre guerras" – e que "evoluiu para uma utopia elaborada, repleta de um plano detalhado para o governo, incluindo um gabinete, ministros e deputados nomeados". Sobre esse último ponto, declaradamente utópico, é oportuna a passagem que McGowan extraí de *Roma in Europe* (2007), de Jean-Pierre Liégeois:

> *"O utopismo parece ser um estágio transitório no processo de autodescoberta de um povo. Mesmo que represente apenas os primeiros passos vacilantes em direção à organização política, é um fato político. O utopismo e seu impacto não devem ser subestimados: em primeiro lugar, serve, através da mídia, para concentrar a atenção nas questões ciganas e despertar o interesse público; segundo, é nesse mundo de fantasia que outros movimentos mais pragmáticos tomam forma; e terceiro, o utopismo é uma expressão das preocupações mais profundas das pessoas envolvidas"* [512].

Confiante nesse horizonte, Rotaru chegou a "emitir passaportes para o futuro estado cigano e, às vezes, exigia terras do governo francês e das Nações Unidas para realizar sua visão", estopim para que em 1965 o Ministério do Interior Francês declarasse a CMG ilegal. Vanko Rouda, por sua vez, conseguiu estabelecer "com sucesso uma nova associação, ainda

[512] LIÉGEOIS apud McGOWAN, 187.

sediada em Paris, chamada Comité International Tzigane" (CIT). "Ativista dos direitos civis, Rouda, também conhecido como Jacques Dauvergne (c. 1936? -), um húngaro Lovari Rom que estudou direito intermitentemente em Marrocos, Argélia e França", esteve junto com Rotaru na luta pelo reconhecimento da história recente dos ciganos. Sob sua liderança, o CIT assumiu uma postura mais moderada do que a de Rotaru, focando em tarefas como "documentar casos individuais de indenização por crimes de guerra" e "forjar alianças com grupos romani em outros países", o que não evitou que Rouda e outros membros do CIT fossem "interrogados pela polícia como suspeitos de atividades clandestinas contra o Estado" [513].

Nico Rost também não era uma figura menos importante neste quadro. Sobrevivente do campo de concentração de Dachau e bem conhecido, particularmente na Alemanha, pela publicação de seu diário intitulado *Goethe in Dachau* (1948), ele se tornou um "firme defensor antifascista e comprometido com os direitos humanos". Lutava pela preservação da memória do Holocausto, especialmente das instalações em Dachau, então transformadas em um "novo assentamento residencial para mais de 2.000 refugiados étnicos alemães da Europa Oriental"[514]. Além disso, tal como Rotaru e Rouda, Rost estava comprometido em "trazer reconhecimento ao sofrimento e genocídio dos Romani durante a Segunda Guerra Mundial". Sua viagem a Paris para entrevistar Rotaru e Rouda emergia justamente no horizonte dessa preocupação. Naquela oportunidade, o jornalista trouxe a público um destino dos ciganos até então desconhecido por Constant: os campos de extermínio nazistas. Conforme documentos reunidos pela CMG, cerca de 3,5 milhões de ciganos foram mortos no *Porrajmos* [515], entre eles o pai, a mãe, três irmãos e duas irmãs de Rotaru[516]. Neste trabalho de reconhecimento do genocídio cigano, McGowan chama atenção para a "assustadora lembrança" acerca dos músicos ciganos que chegavam aos "campos de morte". Na entrevista, aqueles "sobreviventes das atrocidades nazistas" rememoram os ciganos que "tocavam sua música 'o dia inteiro' até que seus captores da SS, cada vez mais irritados com suas músicas, tiravam seus instrumentos à força', talvez porque a música melancólica os lembrasse dos últimos remanescentes de sua

[513] McGOWAN, p. 188.
[514] Idem, p. 189.
[515] Idem, p. 192.
[516] Idem, p. 190.

humanidade'". Nisto, "eles eram espancados e levados às câmaras de gás às centenas para execução em massa" [517].

Apesar de tudo o que ocorreu, o *Porrajmos* permaneceu praticamente desconhecido. Para Rost, isso o leva a uma constrangedora inquietação:

> *"Milhares de livros foram escritos sobre todos os aspectos da perseguição dos judeus, sobre os campos de concentração e a resistência. Isso é bom e justificado, mas não seria um testemunho de uma assustadora falta de preocupação humana por outra parte dos nossos concidadãos o fato de dificilmente existir uma única publicação sobre a liquidação de centenas de milhares de ciganos?"* [518].

Ao mesmo tempo, não faltavam interessados pelos ciganos. Além de Constant e antes dele, a *Gypsy Lore Society*, organização fundada por David MacRitchie em Edinburgh no ano de 1888 e que "originalmente reuniu uma coleção de 'amadores ricos como o arquiduque Joszef da Áustria, artistas e escritores como Arthur Symons e Theodore Watts-Dunton e bibliotecários acadêmicos como John Sampson, Eric Otto Winstedt e George F. Black'", publicava *The Journal of the Gypsy Lore Society*, plataforma por meio do qual fomentou, ao menos no início, uma série de estudos focados principalmente em tópicos como "folclore romani, antropologia e linguística". Seus membros consideravam-se "amantes ciganos", "com a maioria deles acreditando, ou esperando, que fossem 'tão raros, peculiares e incompreendidos quanto o grupo que estudaram'" [519]. Também conhecidos como "tradicionalistas ciganos" ("Gypsylorists"):

> *"Eram principalmente homens de lazer e riqueza que se envolveram em uma competição amigável - literalmente 'caçando ciganos' em seu tempo livre para fotografá-los, colecionar histórias folclóricas, histórias de família e listas de palavras romani novas e desconhecidas e "autênticas" (ou seja, o mais próximo possível do sânscrito 'original'). Eles compartilhariam e debateriam com entusiasmo suas 'descobertas' por meio de cartas pessoais e das páginas do The Journal of the Gypsy Lore Society"* e *"costumavam viajar em carroças*

[517] Idem, p. 190.
[518] Idem, p. 196.
[519] Idem, p. 201.

puxadas a cavalo e fazer fogueiras em torno das quais cantavam suas próprias traduções para romani de canções populares" [520].

Ainda que os "tradicionalistas ciganos" tenham colaborado para colocar os Romani em cena, "eles foram criticados por ignorar a perseguição sofrida pelos Romani que estudaram"[521]. McGowan toma por base a crítica de Susan Lepselter aos tópicos abordados pelo Society's Journal durante um período de dez anos (1937-1947), ou seja, o que incluí o *Porrajmos*, para demonstrar como os "tradicionlistas" teriam permanecido "surpreendentemente apolíticos", como se "seus 'assuntos' não fossem afetados pelos atuais eventos que se desenrolam no mundo real". Eles teriam se concentrado em "tópicos curiosos, como 'vida cigana de Gales e Nova York, violinistas húngaros, trabalho linguístico no dialeto cigano espanhol e vocabulário romani polonês'". Lepselter, citado por McGowan, condensa o problema na seguinte observação:

"Os estudiosos da cultura romani não [...] protestaram contra o destino daqueles que estudaram e fizeram amizade. Eles não se engajaram em críticas políticas que poderiam ter levado à ação" [522].

Enquanto isso, "a linguagem comumente empregada" pelos tradicionalistas ciganos sobre os romani e suas relações com eles permaneceu "tipicamente repleta de imagens sexuais e referências à estimulação, paixão e emoção que vieram do estudo dos membros 'românticos, misteriosos e aventureiros' do que eles consideravam ser uma 'raça oriental primitiva'", então em desaparecimento do interior da Inglaterra. Substancialmente orientados pelo pensamento vitoriano da época, "baseado na raça de seu tempo", eles "perpetuaram uma visão dos romani que, em última análise, dizia mais sobre si mesmos e sobre seus próprios desejos do que as várias famílias romani com as quais interagiam pessoalmente". Advém daí uma imagem dos ciganos criada a partir de "atributos que eles compartilhavam como um grupo e reforçavam um ao outro: seu amor à liberdade e à natureza, sua boemia e romantismo e sua posição marginal na sociedade como acadêmicos, estudiosos e vigários, removidos da vida industrial urbana" [523]. Orientados por essa visão apegada a seus "ideais

[520] McGOWAN, p. 201-202.
[521] KENRICK apud McGOWAN, p. 202.
[522] LEPSELTER apud McGOWAN, p. 204.
[523] MAYALL apud McGOWAN, p. 202.

românticos de 'verdadeiros ciganos'", os tradicionalistas ciganos "agiam como se indivíduos politizados como Rotaru e Rouda - que enfrentaram problemas muito reais e agudos durante suas vidas precisamente porque eram ciganos - na verdade não existissem". Para eles, os ciganos continuariam sendo "detentores misteriosos de um mistério oriental, bastante distantes do pensamento dos Romani educados, que são descartados quase como uma contradição em termos"[524].

Constant, que partilhava dessa visão romantizada sobre os ciganos, não deixa de buscar o estabelecimento de um contato duradouro com Rost, Rotaru e Rouda. Cerca de sete semanas mais tarde, em 8 de Julho, o artista encaminha uma carta ao Communauté Mondiale Gitane (CMG), apresentando-se "profundamente interessado nos objetivos expressos". Contudo, isso não impede que ele aprofunde seus vínculos como os "tradicionalistas ciganos". Em outra carta, também enviada no dia 8 de Julho, ele teria solicitado informações à *Gypsy Lore Society*, então sediada nos EUA. Dora E. Yates, editora do *The Journal of the Gypsy Lore Society* que estava "certamente ciente desse romantismo" da própria organização da qual fazia parte, como afirma em sua autobiografia publicada em 1953:

> *"Sei muito bem que, ao escrever essas lembranças à minha maneira, serei acusada de usar a 'abordagem romântica' ao descrever meus ciganos. Mas minha resposta é que os ciganos são românticos: 'o último romance', como Arthur Symons disse, 'deixado no mundo'"* [525].

Duas décadas depois, Constant apresenta um argumento semelhante, agora justificado pelas demandas de *Nova Babilônia*:

> *"O cigano romantizado como aquele que vive em nossa fantasia e a nostalgia, mesmo que não seja a verdade real, é a pré-imagem do novo babilônio. O cigano está mais próximo do Novo Babilônico do que outras pessoas. Ele não trabalha, ele não mora, ele conhece a liberdade do tempo e do lugar. Por que uma pessoa que trabalha cria um cigano romantizado em*

[524] McGOWAN, p. 203.
[525] YATES apud McGOWAN, p. 203.

sua imaginação? Ele quer ver isso ele mesmo. É uma projeção de seu próprio desejo, seu sonho" [526].

Isso apenas confirma que, "embora Constant tenha sido confrontado com as dificuldades da vida romani na Itália em meados da década de 1950 e lido o relato de Rost sobre a experiência romani do Holocausto em 1963", bem como tenha mantido contado com Rotaru e Rouda, "as tradições dos 'ciganos e romanos' acabaram ganhando vantagem", ou seja, *venceu a visão romântica*. O que isso significa, em termos críticos? Se levarmos em conta as críticas lançadas ao papel biopolítico do romantismo, como aquelas feitas por James Flynn em *Racial Roots of Romanticism: American and European Africanism Are The Creation of Bio-Politics,* a visão romântica sobre os ciganos, ao invés de assumir um sentido emancipatório, como se poderia supor no âmbito de um "romantismo revolucionário", conservaria, ao contrário, velhos estereótipos raciais. Cabe frisar que "a função essencial do racismo é dividir populações em subconjuntos ou raças menores", para que o Estado possa explorá-las ou "'deixar' as pessoas morrerem" [527]. Essa certamente não é a intenção de Yates, tão pouco de Constant, mas a visão romântica sobre os ciganos acaba por reforçar a condição de exceção a qual estão sujeitos, transformando-os em imagens e tornando-os igualmente invisibilizados historicamente por elas. Tal postura coloca assim um impasse para Constant: se "os Romani são, portanto, os verdadeiros e únicos herdeiros da Nova Babilônia" e, ao mesmo tempo, uma "projeção de seu próprio desejo", quem levará a cabo o sonho do pintor de formação e arquiteto experimental?

---

[526] NIEUWENHUYS, Constant. Interview with Betty van Garrel.and Rem Koolhaas. 1966. Toekomst-bouwer Constant / De stad van de toekomst: HP gesprek met Constant over New Babylon. Haagse Post vol. 53, no. 2694 (6 August 1966): 1, 14-15. Republicada em: SCHAIK, Marinus Jan Hendrikus van; MÁČEL, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*. Munich: Prestel Publishing, 2005.

[527] FLYNN, James. *Racial Roots of Romanticism: American and European Africanism Are The Creation of Bio-Politics*. Boston: University of Massachusetts, 2017. Disponível em: http://scholarworks.umb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1034&context=honors_theses.

O último artista

O contado de Constant com o *Porrajmos* é sucedido por uma mudança em seu quadro de análise do pós-guerra. Entre 1963 e 1965, a crise do planejamento deixa de figurar entre os problemas abordados por Constant para dar espaço ao reexame da crise do ocidente. Se, por um lado, cabe considerar uma relação entre estes dois eventos, por outro, não se pode negligenciar que a configuração dessa abordagem lança raízes nos primeiros escritos do artista. Isso não significa que precisamos retomar o debate de 1948, onde o artista examina a "dissolução da cultura clássica ocidental". Tomemos como ponto de partida a palestra de 20 de dezembro 1960, onde ele menciona uma "crise cultural" nos termos de uma "discrepância entre o modo de vida predominante e o desenvolvimento biológico da humanidade", tendo "a cidade", "o principal expoente desse modo de vida", como "a mais clara ilustração dessa discrepância".

Trata-se da relação entre a explosão populacional e o modo de concentrar esse crescimento em "regiões climatologicamente favoráveis" da superfície da terra. Com o advento das novas tecnologias, os seres humanos não estariam mais restritos a essas áreas, seja para habitá-las ou para explorá-las, tudo de maneira "independente da natureza", levando à configuração de uma nova cultura em escala planetária onde "nós já somos completamente dependentes da tecnologia para necessidades básicas", onde "a tecnologia substitui a natureza", onde "a tecnologia se torna a natureza". Sem limitações climáticas ou geográficas à máquina, "o mundo adquire uma nova dimensão": está dado o quadro para uma "existência nômade" [528]. Desse modo, a "crise cultural" identificada colocaria em xeque a própria ideia de sedentarização associada à gênese da agricultura e das cidades, à delimitação de territórios, ao aparecimento da propriedade privada. No texto de 1962, Constant continua a se referir a esse processo ao anunciar que "estamos na véspera da desnaturação humana": o "homem não será mais dominado pela natureza, mas será capaz de controlar a natureza, transformá-la em sua fantasia, em sua imagem", alcançando a seguinte fórmula: a "pessoa natural cai, a pessoa artística está prestes a nascer" [529]. Entretanto, ao considerar essa discrepância no âmbito do "quase completo fracasso da chamada cultura ocidental" – um

[528] NIEUWENHUYS, 1960, p. 133.
[529] NIEUWENHUYS, 1962.

diagnóstico traçado desde o primeiro manifesto em 1948 – o artista passa a conduzir sua reflexão de outra forma:

> *"Sinalizar a crise, provar sua existência, traçar as causas, geralmente é considerada uma atividade sem sentido. [...] Os antecedentes já foram discutidos o suficiente, todos sabem que a humanidade está passando por uma fase crucial em seu desenvolvimento, todos duvidam de todos os valores existentes, de todas as ideias que surgem, e até da possibilidade de novas ideias. Faz ainda menos sentido olhar mais de perto a crise em uma de suas facetas abstraídas, por exemplo, como uma crise cultural, como uma crise política, como uma crise do pensamento. Por trás dessa divisão do fenômeno perturbador, em problemas individuais menores, menos desesperadores e aparentemente solúveis, está o desejo de deixar inalterados certos "valores" que não se atreve a renunciar. Uma análise do estado da cultura nesta era deixa claro que a busca por novos caminhos, por um novo desenvolvimento, está fadada ao fracasso antecipadamente, se nos restringirmos à cultura, como uma área delimitada"*[530].

Notemos que não se trata de um abandono do discurso cartesiano, mas de uma tentativa de compreendê-lo dentro de um espectro mais amplo. Sem o abandono da ambição por dominar a natureza, a superfície do planeta, bem como todo o universo, a cultura é vista como "forma definitiva de nossa vida, o 'céu na terra'" e o lugar de "renovação de nossa existência" a "única tarefa que também é importante para o artista". Com base nisso, Constant se dedica a "projetar uma nova existência, de outra vida mais livre, mais realizada, de uma sociedade que esteja mais de acordo com as reais necessidades de hoje e amanhã". E se essa "não é apenas uma tarefa para o artista", "várias circunstâncias tornam possível ao artista desempenhar um papel importante no processo revolucionário", ainda que o "isolamento social" o tenha atingido desde o início da industrialização, uma situação não apenas "socialmente inaceitável", como também "mortal para sua criatividade". Transformando-se em "um tipo humano [que] está prestes a desaparecer", o artista vê sua razão de ser à beira da dissolução: a "incompatibilidade entre um uso racional dos meios de produção (que inclui o homem produtor, o trabalhador) e a liberdade em relação ao material necessário para um

[530] NIEUWENHUYS, 1962.

uso criativo do mesmo" – o que "colocou o artista em uma posição excepcional" –, é agora superada pela automação. O tempo livre, até então uma condição do artista, uma figura "parasitando em um nível social superior, em uma elite, que por sua vez derivou a liberdade do poder e da exploração da maioria", seria cada vez mais uma realidade para as classes trabalhadoras. Finalmente estaríamos prestes a alcançar a "liberdade de que todos falam" e que a "humanidade como um todo nunca conheceu" [531].

Na conferência realizada no dia 7 de novembro de 1963 no Instituto de Arte Contemporânea de Londres – um dos primeiros debates, senão o primeiro depois do artista tomar conhecimento do *Porrajmos* e de trocar cartas com a CMG e Gypsy Lore Society –, Constant abandona a ênfase na discrepância entre a atual ocupação da superfície do planeta e as possibilidades abertas com a "dominação da natureza" pela máquina, uma "preocupação do planejamento urbano" [532] –, para inscrever no quadro de uma "grande compreensão da realidade" a "situação do artista na atualidade", problemática que consiste, entre outras coisas, na crise do "comportamento criativo do artista", nas "dúvidas que carrega na relação com sua própria identidade", em "suas evidentes frustrações" e na "sua atitude provocadora frente à sociedade" [533]. Tal situação "não pode ser entendida adequadamente sem compreendermos quem o artista é na realidade, em que momento se deu sua aparição na sociedade e, posteriormente, quando podemos esperar seu desaparecimento". Com base nesse roteiro, ele inaugura uma vertente de investigação cujo desenvolvimento se estende ao longo dos dois anos seguintes em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964) e *Dialética do experimento* (1965).

Podemos dizer que é a partir de 1963 que as linhas gerais da problemática em questão são estabelecidas. Em primeiro lugar, o artista retoma a observação, repetida insistentemente, de que a arte é considerada "uma atividade estranha e o artista um tipo de homem diferente que se aparta do que deveria ser a noção convencional de homem" [534], embora, desde o início do século, se tenha falado muito das "faculdades criativas da humanidade" e "mais de um movimento de vanguarda" tenha se declarado "partidário da

[531] NIEUWENHUYS, 1962.
[532] NIEUWENHUYS, 1960, p. 133.
[533] NIEUWENHUYS, 1963, p. 195.
[534] Idem.

poesie faite par tous, uma poesia criada pela totalidade da raça humana". Advém disso uma primeira constatação: a "materialização de uma cultura de massas com estas características" ainda não se efetivou e isso aguarda "algumas mudanças profundas na sociedade" [535].

É então que Constant nos remete à "sociedade do passado", para a qual "a criatividade nunca foi essencial, tampouco foi considerada algo importante". Na sequência, apresenta um quadro contraditório no qual a dedicação de "praticamente a totalidade dos seres humanos" à "produção de bens de consumo básicos" como a "única" coisa "essencial" não levou ao atendimento dessas necessidades básicas: "a história do consumo revela uma fome e uma escassez sem precedentes". Mesmo dedicando "praticamente a totalidade de suas energias ao único proposito de conservar a vida" os níveis mínimos de existência não foram garantidos. Em meio à tamanha escassez, o exercício da criatividade ficaria restrito a "um grupo de pessoas extremamente reduzido que detinha a propriedade da terra e de outros meios de produção", incluindo a "escravidão da imensa maioria", para "evitar a necessidade de trabalhar". Sem isso, "a minoria das classes altas jamais poderia disponibilizar de sua vida, nem inventar um modo de vida próprio, nem desenvolver sua criatividade, nem fundar uma cultura específica". Daí porque Constant considerar a divisão entre "indivíduos criativos" e "não criativos" como algo inerente à divisão do trabalho entre "classes proprietárias e não trabalhadoras e classes trabalhadoras" [536].

Tomando por base a ideia de que a *cultura* se devolve em um *tempo distinto* daquele dedicado às atividades voltadas à conservação da vida, como caçar, pastorear, plantar, se abrigar – uma reedição da formula platônica de *A república*, onde o tempo do trabalho não pode ser o tempo da política –, Constant vê emergir uma figura dotada de tempo livre – o tempo para a cultura –, mas que "não é um representante da classe dirigente, mas depende dela": o *artista*. Este "empregado da elite social", um "produto da economia do dinheiro, da economia capitalista", só pode existir com a entrada em cena da burguesia, classe que nunca foi "criativa em si mesma, diferentemente da nobreza", mas que, "com o império do dinheiro", poderia "realizar seus sonhos com a contratação de especialistas, artistas profissionais". Eis aí "o papel revolucionário que os artistas tiveram nos últimos séculos", que só "foi possível

[535] NIEUWENHUYS, 1963, p. 195.
[536] Idem, p. 196.

graças à ideologia *individualista* que a burguesia usou como arma para combater o feudalismo".

Em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964), Constant traz outros aspectos importantes para a compressão dessas origens do artista, além de dar maior ênfase ao papel da ideologia do individualismo. Um desses aspectos diz respeito à comparação entre "proletário do século XIX" e o "artesão medieval" recorrente nos textos de William Morris. O artista alega que, "do ponto de vista socioeconômico, essa comparação está incorreta". "O artesão medieval" teria sido "um pequeno trabalhador autônomo que podia comprar direitos civis com dinheiro". Seria da "posição deste comerciante" que emergiria mais tarde o "empreendedorismo". Já o proletariado industrial originou-se da produção agrícola. Por essa razão, Constant argumenta que não somente o "destino" e o "status social" do artista "estão ligados aos da burguesia", como também "o artista - como o conhecemos hoje - é um produto típico da economia monetária, que transformou o desempenho humano em uma mercadoria". Sob a influência da dominação civil emergente os artistas nascem como "mercenários da burguesia": "com o dinheiro do cidadão, eles lutam por uma 'liberdade individual' que a classe emergente precisa ser capaz de desenvolver". A burguesia, por sua vez, "presa [...] por séculos de luta contra a nobreza e o clero, tornara o individualismo sua arma, mas, por não ter consolidado seu poder, sua influência na cultura só poderia ser de natureza negativa". Por essa razão, a burguesia "desempenhou o papel de uma ameaça revolucionária" contrapondo-se à "ordem 'eterna' da Idade Média" com o Renascimento. Ela assim teria colocado "em dúvida toda ordem" manifestando o "indivíduo 'temporário', em constante mudança". Sem ter nascido em uma "classe criativa em si", como a do "governante feudal", a burguesia adotou o artista e este se tornou dependente dela. Assim, "o sistema econômico possibilitou uma separação entre aqueles que 'possuem' a cultura e aqueles que a produzem". Por essa razão, a "arte profissional é tipicamente capitalista", pois "apenas a economia monetária torna possível essa forma de dependência" [537]. O caso emblemático desse momento, poderíamos mobilizar aqui, são os Médici à época das altas finanças europeias [538] e sua disputa com o clero, sobretudo

[537] NIEUWENHUYS, 1964.
[538] GIOVANNI, Arrighi. *O longo século XX*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: UNESP (Tradução: Vera Ribeiro).

simbólica por meio do patrocínio da construção da cúpula de Santa Maria dell Fiori[539], obra que não por acaso está ligada à correlata emergência da figura do arquiteto – Brunelleschi – como um indivíduo separado das corporações de ofício[540].

Na conferência de 1963, a digressão pelas origens do capitalismo busca tornar "mais fácil entender a situação crítica que atravessam os artistas desde o começo da Revolução Industrial"; no artigo de 1964 esse esforço procura localizar as raízes do artista de hoje no aparecimento do "artesão medieval" e sua relação com a emergente "cultura do indivíduo". Em ambos os casos, estas abordagens fundamentam às reações à modernização no século XIX. Em um primeiro momento, partindo de uma justificativa cujo apelo ético parece inquestionável, a abordagem de Constant limita-se à reação dos artistas:

> *"Para que a máquina assumisse o trabalho humano, ela teve que ser produzida primeiro. Esse esforço adicional exigia um investimento em energia que só poderia ser compensado com o corte de atividades culturais, emprestando essa energia das atividades criativas que haviam sido toleradas até então. Não há dúvida de que o artista entendeu isso, talvez inconscientemente"*[541].

Somente em uma segunda abordagem dessas reações – que ocorreria no ano seguinte –, é que Constant assume um maior distanciamento em relação à mecanização, como também passa a considerar o proletariado entre aqueles mais diretamente afetados negativamente por esse processo:

> *"Enquanto nos séculos anteriores a mais-valia do trabalho foi convertida em cultura pelos proprietários dos meios de produção, a mecanização consome a maior parte dessa mais-valia através dos investimentos no aparato de produção. A produção das próprias máquinas - a primeira fase do processo de mecanização é determinada por esse ônus extra sobre o potencial de produção - exige capital e mão-de-obra extras, retirada de capital da*

---

539 ARGAN, Giulio Carlo. *O significado da cúpula*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Tradução: Pier Luigi Cabra)
540 FERRO, Sergio. *O canteiro e o desenho*. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
541 NIEUWENHUYS, 1963, p.196.

'margem de manobra' em que a cultura vivia, e trabalho extra, que o proletariado é extorquido, diminuindo seu padrão de vida" [542].

A busca por uma compreensão mais complexa e contraditória do processo de mecanização também levou o artista a reconsiderações acerca do papel de William Morris. O expoente do movimento Arts and Crafts pode ser considerando o mais importante contraponto à postura de Constant em relação à mecanização. O artista holandês faz referências a ele em *Urbanismo Unitário* (1960), em *Nova Babilônia* (1962), na *Conferência no ICA* (1963) e em *Ascensão e queda da vanguarda* (1964), reiterando uma postura já assumida em 1955 contra o "artesanato" ou qualquer forma de expressão artística que desconsiderasse a tecnologia vigente. Se inicialmente essa disposição vinha responder à luta contra a "arte individual", enquanto arte essencialmente burguesa – o que levou o artista a se aproximar da arte construtiva –, agora essa batalha assumia outro significado: não se tratava mais de combater o "gênio", pois este estava com os dias contados, mas de apostar nas possibilidades oferecidas pela máquina para o surgimento do "tempo livre". Confiante nessa aposta, Constant não poupou críticas àqueles que se opõe à industrialização. É verdade que o artista holandês chega a reconhecer que não é por acaso que "os primeiros artistas que protestam contra a máquina são ouvidos na Inglaterra" – o país havia protagonizado a mecanização da indústria e, "enquanto na França industrialmente atrasada os artistas vivenciam uma 'bohème' social, o movimento 'artes e ofícios' floresce sob a fumaça das cidades fabris inglesas". Também considera legítima a "demonstração de desprezo pela máquina emergente" já nos nomes de batismo "Jugendstil" e "arte' nouveau", "uma homenagem póstuma ao trabalho manual", uma "solidariedade dos artistas com o proletariado". Mas isso não leva Constant a considerar possível "um artista como William Morris se chamar socialista". Essa postura não poderia ser "um esforço por justiça social, por uma distribuição de bens com base na igualdade" e ao mesmo tempo contrária à máquina, exceto se partisse do pressuposto que sejam abolidos "o luxo, o jogo, a cultura, que são os privilégios da classe possuidora" [543].

Sem enveredarmos agora pelo que o artista entende por "justiça social", consideremos outro aspecto da polêmica "solidariedade" entre artistas e proletários. Se nesse primeiro momento de reação à mecanização Constant não deixa dúvidas sobre a convergência de

[542] NIEUWENHUYS, 1964.
[543] Idem.

interesses entre aqueles que trabalham nos ateliês e aqueles que trabalham no chão de fábrica, com a consolidação desses processos e o aparecimento do "tempo livre" como lazer ele não pode dizer o mesmo. Enquanto em 1962 vemos o autor afirmar que "os oprimidos da terra [...], em contraste com os séculos anteriores, tornaram-se aliados naturais do artista neste século", em 1964 ele chega à seguinte conclusão:

> *"O artista está irrevogavelmente sozinho como um artista na sociedade moderna. Se ele acredita na necessidade de mudar a sociedade, se ele realmente quer uma nova sociedade, então ele deve começar a desistir da arte. Em seu flerte com o proletariado, ele não tem futuro. A classe culta, disposta a fazer sacrifícios por um futuro melhor, não entende sua nostalgia por uma liberdade perdida que revive em seus sonhos"* [544].

Constant alcança esse diagnóstico depois de desdobrar suas investigações tanto sobre os "grupos de 'vanguarda' militantes" que "seguiram opondo-se a uma sociedade industrializada" com o fim da Primeira Guerra Mundial – o "artista boêmio do século XIX" e o "mais recente artista de vanguarda são produtos da controvérsia entre mecanização e criatividade" –, quanto acerca daqueles que levaram o produto industrial às últimas consequências. Em *Ascenção e queda da vanguarda*, o artista interroga inicialmente "quais as causas levaram à formação de um grupo militante em um determinado momento histórico e qual foi o resultado de suas ações". Norteado pelo conceito, de inspiração surrealista, de que a vanguarda consiste em "dois fatores essenciais: a rejeição crítica e a luta contra a sociedade e a cultura existentes", Constant revisita "o momento em que a vanguarda se manifesta pela primeira vez": a "reunião de 1916 de vários pacifistas de esquerda no 'Cabaret Voltaire' em Zurique", o chamado movimento dadaísta.

O contraponto é invariavelmente "o idealismo do Jugendstil", que então seria deixado para trás quando "'os artistas uniram forças para formar grupos militantes' em Zurique, depois em Nova York, em Colônia e em Berlim e, finamente em Paris (a ordem não é coincidência)". Neste momento, "o artista chegou a entender que sua posição excepcional é uma desvantagem e não uma vantagem para ele" e que "na sociedade mecanizada, ele não é mais um protetor da classe possuidora". Sem seus privilégios, "ele até ameaça ser 'boêmio'",

[544] NIEUWENHUYS, 1964.

consciente de que a “a cultura da qual ele é o expoente vai desaparecer”. Também sabe que foi abandonado pela burguesia e pela classe trabalhadora que, por nunca ter tido parte da cultura, “não tem afinidade com os artistas”. Restaria a ele dirigir seu ódio não apenas “contra a máquina”, “contra a dominação burguesa”, “contra a moral que mantém essa sociedade unida”, mas “também e especialmente, contra a própria arte, que é a causa de seu isolamento, a arte que o mantém preso na solidão que o separa do resto das pessoas”. Com o movimento Dada, essa postura antiarte assume sua forma radical, a de um “genuíno produto industrial puro, o utensílio fabricado à máquina, apenas privado de sua utilidade: o ‘ready made’ de Marcel Duchamp”. Constant reconhece que, assim como Morris, “Duchamp também vê o produto da máquina em oposição à obra de arte, como uma anti-arte”, mas rejeita no dadaísta uma postura “idealista o suficiente para usar seus poderes em uma campanha contra a máquina”, recusando-se a “fugir na nostalgia dos ‘feitos à mão’”. O artista holandês aposta nos “ready-mades” como uma “nova interpretação do objeto, sua transformação pela fantasia humana”. Por outro lado, Constant observa que tendo Duchamp percebido que essa atitude era “incompatível com a posição do artista”, ele “imediatamente” se afastou disso para “ser um artista” [545].

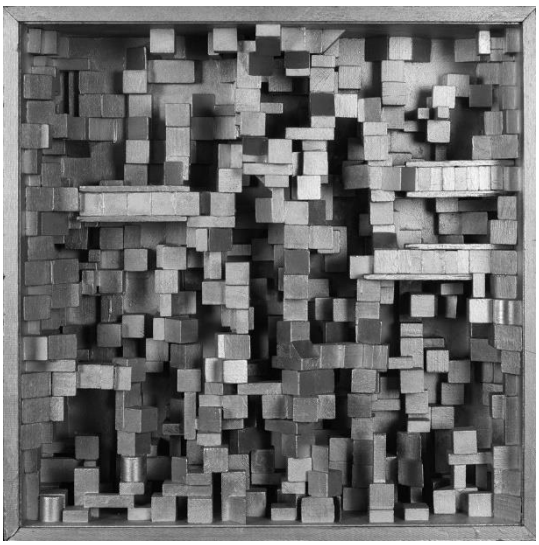


Fig. 55: ***Diorama [III]***
Constant, 1962.
53,5cm x 53,5cm x 17,5cm
construção em madeira pintadaCollection
Kunstmuseum Den Haag, NL.

Fig. 56: ***Abstract in White, Black and Ochre***
Victor Pasmore, 1952
construção em madeira pintada
64,2 x 73,6 cm.
Coleção Pasmore
https://www.bonhams.com

[545] NIEUWENHUYS, 1964.

Quanto ao impacto do Dada na lógica produtiva, o artista lamenta que "a situação social não permitiu nenhuma transformação adicional da máquina". Dezesseis anos antes, quando Constant observou que o "movimento dada tentou, por meios violentos, romper com o velho ideal de beleza", os desdobramentos disso na produção estavam longe de ser uma preocupação para o artista. Embora não tivesse escapado nesse exame que "os artistas envolvidos perceberam que sua luta pela liberdade os colocou em conflito com as leis que formavam os próprios fundamentos da sociedade", deslocando-os "cada vez mais na arena política", a compreensão de que uma postura revolucionária da arte demandava a consideração sobre a produção precisou esperar os anos sessenta para ganhar seus contornos. No texto de 1964, depois de argumentar que "o dada já contém tudo o que será apresentado posteriormente de forma mais elaborada, como 'nova tendência' na cultura: abstração, surrealismo, construtivismo, expressionismo, letrismo", e que "essas tendências estão desigualmente representadas nos vários grupos", Constant chama atenção para os "pequenos grupos dada em Colônia e Berlim", que "não limitavam suas críticas à cultura": "eles se dirigem aos trabalhadores, se voltam contra o governo e contra a igreja". Também nota que o "Conselho de Trabalho para a Cultura", fundado na mesma época em Berlim por Bruno Taut, "toma a iniciativa de agrupar arquitetos com as palavras: 'Sejam conscientes arquitetos do imaginário. Acreditamos que apenas uma revolta completa pode nos levar ao trabalho'". Refletindo "claramente a situação da vanguarda", estas palavras soam como um réquiem: "o artista como aparência social, sabe que seu fim chegou" [546].

Desse "canto do cisne" teria surgido o surrealismo. Mas antes de abordá-lo, Constant traça mais algumas considerações sobre a "degradação social" que os artistas atribuem "com razão" a "mecanização". Seu foco agora se volta para grupos diferentes daqueles que "têm resistido desesperadamente à mecanização", aqueles que "acharam que seu jogo e sua liberdade deveriam ser sacrificados às novas demandas da produção". Para Constant, não se trata apenas de levar em conta que "as mudanças que a máquina produz e o ritmo em que essas mudanças ocorrem atraem a imaginação", mas que esta postura configura uma "solidariedade tradicional com a classe trabalhadora, um senso de justiça em renunciar voluntariamente à sua posição privilegiada". Aqui ele reitera as críticas ao "socialismo" de Morris: ser contra a mecanização é o mesmo que ser contra a emancipação do proletariado –

[546] NIEUWENHUYS, 1964.

o que para Aristóteles não passava de um mito sobre marionetes de Dédalo adentrando a "assembleia dos deuses" em sua fórmula para justificar a escravidão se transforma no horizonte do processo histórico. Mantendo esse *logus* intacto sob uma nova roupagem, Constant reconhece que "há a esperança de que os artistas conquistem um novo lugar na sociedade, que encontrem um novo campo de trabalho que se encaixe na produção industrial". Estes representariam a "vanguarda revolucionária da 'reforma do mundo". Destes com os quais o artista mantém maior afinidade, ele distingue aqueles que "desejam estabelecer a conexão entre arte e 'realidade' imediatamente - sejam eles funcionalistas, realistas sociais ou artistas pop". A "pressa" desses artistas em buscar a "adaptação social" os leva a assumirem "posições que - intencionalmente ou não - podem ser chamadas de reacionárias", tendo o futurismo como "o exemplo mais antigo". Constant critica as tentativas desse movimento de "se reconciliar com a mecanização" tendo em vista que isso "significa a reconciliação com a sociedade comercial". No manifesto de Marinetti (1909) não encontra senão "uma série de declarações incompatíveis e parcialmente contraditórias, numa tentativa desesperada de adaptar a reatividade do artista ao espírito cínico do capitalismo", tais como: "Queremos glorificar a guerra e o militarismo" e "Vamos cantar as grandes multidões agitadas pelo trabalho, prazer ou revolta". Um terceiro grupo que Constant configura diz respeito àqueles que tentam "se adaptar de maneira mais passiva, tornando-se 'úteis'": são os funcionalistas. Para caracterizá-los, o artista lança mão, "pela sua clareza", do comentário de Giulio Carlo Argan quando este observa que "as fábricas construídas por Behrens e Poelzig dão uma impressão viva do pensamento capitalista como uma espécie de chamado religioso". Tais palavras se transformam no mote para que Constant exponha as seguintes considerações:

> *"O funcionalismo é a capitulação do artista contra a sociedade utilitarista. Os artistas funcionalistas negam a existência do homo ludens; a utilidade toma o lugar do jogo para eles. Os arquitetos projetam edifícios e cidades que só levam em conta eficiência. O ideal deles é o campo de trabalho confortável e perfeitamente organizado. Os designers industriais são oportunistas e, portanto, suas ideias têm algo falso. Eles assumem em grande parte sua imagem cultural de William Morris. Em frente ao 'kitsch' da produção em massa, eles criam o mito do objeto 'responsável'. Além disso, eles não escondem o fato de que suas teorias são permeadas pela nostalgia do passado. Os ideais medievais da 'comunidade' são retirados da caixa antiga*

- a Bauhaus está transbordando - é assim que o artista é chamado, deve "assumir uma tarefa de manutenção novamente". No entanto, a submissão do artista à sociedade comercial significa, estritamente falando, nada além de seus rendimentos para a produção comercial. Ele se coloca a serviço dos que lucram. Não é a 'comunidade' que se beneficia do seu 'sacrifício', mas os empreendedores. Os artistas funcionalistas são os primeiros desde a mecanização que não sofrem. Eles sacrificam seus sonhos e sua criatividade para a realidade "dura", eles abandonam sua liberdade dificilmente ameaçada sem luta. Mas o "sacrifício" deles não faz sentido. Embora eles pretendam usar a máquina de maneira criativa, eles mecanizaram sua própria criatividade e, assim, a invalidaram. Porque a invenção criativa é a única faculdade humana que não pode ser mecanizada. Eles queriam substituir a liberdade da fantasia lúdica pela ilusão de uma forma ideal que só precisa ser dada à máquina para permitir que as massas desfrutem da cultura. Eles modernizaram seu senso de superioridade sobre as massas, mas não são menos solitários [...] Em retrospecto, só podemos considerar o funcionalismo como um vôo, um vôo da arte, da boemia anti-social, da vanguarda interiormente rasgada; o fracassado ajuste de um grupo de pessoas socialmente excluídas"[547].

Notemos que William Morris aparece mais uma vez no alvo de Constant, agora curiosamente entre os funcionalistas. É surpreendente que a mesma figura que o artista elege como protagonista do "exaltado ódio à máquina" seja mobilizada como uma referência de "*imagem cultural"* para aqueles que tentam se adaptar da maneira "mais passiva" à mecanização. O argumento de que ambos têm em comum uma "nostalgia do passado", os tais "ideais medievais da 'comunidade'" que são retirados da caixa antiga, que "a Bauhaus está transbordando", nos conduzem ao estreitamento de possibilidades ao qual se encontra o artista. Em sua obstinada recusa do passado, das estratégias já conhecidas e obsoletas das tendências antimodernas – futuristas ou funcionalistas, o artista chega à última fronteira da arte: o sonho, "[...] somente no sonho o homem ainda tem direito à liberdade", declaravam os artistas em La révolution surréaliste (1924). Mas também aí estaria dada uma "ruptura aberta do artista com a realidade social", "a prova da demissão final do artista". Embora

[547] NIEUWENHUYS, 1964.

Constant reconheça a “aparente militância” e as “atividades sociais” dos surrealistas, isso não o faz recuar da ideia de que eles, “como continuadores do antigo 'bohème', mantêm a posição da arte 'art pour l'”. Residiria nessa dualidade o próprio “dilema do artista”. Dessa dualidade não escapa nem mesmo Constant ao comentar que:

> *“Na sociedade industrial, o artista que é o herdeiro de uma liberdade perdida e também o profeta de uma nova e muito maior liberdade; o artista que sabe melhor do que ninguém como dar sentido ao conceito de liberdade e que ao mesmo tempo se tornou socialmente solitário; o artista, que continua o passado e também anuncia o futuro, o artista que se torna o símbolo do homo ludens quando está na pior situação”* [548].

A passagem segue em uma linha semelhante à anterior:

> *“aqueles que, socialmente falando, estão condenados também são aqueles que mantêm viva a sensação de liberdade e criatividade em uma situação em que há menos espaço do que nunca para os homo ludens. Os artistas são, portanto, os primeiros a tomar consciência de uma cultura coletiva que se aproxima e tentar capturar seus contornos”* [549].

Constant oscila entre nutrir expectativas revolucionárias com o desaparecimento do artista e com a ascensão das massas enquanto defende o papel dos artistas como guardiões da liberdade; acusa os funcionalistas de nostálgicos e valoriza no artista o modo como ele “*continua o passado”* – inclusive depois de defender uma *tabula rasa*; condena o ‘gênio’ e advoga que os artistas são “os *primeiros a tomar consciência”*. Sua interpretação sobre o surrealismo é permeada por esses dilemas. Constant não deixa de observar que os surrealistas entenderam imediatamente quando a “psicanalise de fato pôs fim ao mito” e que “seu voo simbólico no sonho – que está ao alcance de todas as pessoas – é o primeiro reconhecimento da atividade criativa como um impulso humano essencial”. O que interessa a Constant não é “se *Interpretação dos Sonhos* de Freud é discutível ou não, e se as teorias posteriores fornecem uma explicação melhor para o sonho”:

---

[548] NIEUWENHUYS, 1964.
[549] Idem.

> *"Pois não é a psicologia do próprio sonho que é importante para a compreensão do surrealismo, mas a visão de que o sonho pode ser uma compensação da realidade, e a conclusão resultante de que a realidade como ela ocorre não pode satisfazer o homem"* [550].

Nesse sentido, o sonho cumpriria um papel semelhante àquele da religião e da ideologia que Peter Burger destacou em *Teoria da Vanguarda* uma década depois de *Ascensão e queda da vanguarda*. Com base na crítica de Marx à ideologia, o autor oferece as seguintes considerações:

> *"A religião é ilusão. O homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na Terra. Na medida em que crê em Deus, que, na verdade, não é senão a objetificação [Vegegenständlichung] das qualidades humanas, o homem sucumbe à ilusão; [...] Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é 'a expressão da miséria real' (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência de humanidade real na sociedade humana). É também 'o protesto contra a miséria real', pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria existir na realidade"* [551].

Do modo correlato, desenvolve Bürger:

> *"[...] as ideologias não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas como produto da práxis humana. São o resultado de uma atividade que responde a uma realidade experimentada como insuficiente. (O ser humano, sendo-lhe negada 'a verdadeira realidade', isto é, a possibilidade de um desenvolvimento humano na realidade, é impelido à 'realização fantástica' de si mesmo na esfera da religião.) As ideologias não são o mero reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana. 'Os momentos ideológicos não 'ocultam' apenas os interesses econômicos, não são meras bandeiras e senhas de combate, mas partes e elementos da luta real'"* [552].

---

[550] NIEUWENHUYS, 1964.
[551] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda* [1974]. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 (Tradução: José Pedro Antunes), p. 29.
[552] BÜRGER, p. 31.

A “descoberta” de Constant também seria a de que o sonho denuncia uma “realidade experimentada como insuficiente”. Isso o leva à conclusão de que “o homem deve primeiro mudar a realidade para que ele seja capaz de satisfazer seu impulso criativo”. No entanto, considera que “o sonho está muito ligado a experiências individuais e imagens de memória para se tornar o domínio específico da fantasia criativa” e “a automaticidade da mente subconsciente leva a repetições que convergem em um hábito”, sendo o *indivíduo* e o *hábito* dois dos principais aspectos que Constant busca combater. Contraditoriamente, ele chega à conclusão de que o próprio surrealismo, ao ter como “único objetivo final” a “destruição da sociedade existente”, leva à “destruição da cultura individualista”. Alcança então um “problema insolúvel” que “explica as inconsistências das atividades surrealistas, que flutuam constantemente entre dois extremos: a defesa da soberania do pensamento (Breton) e as tentativas de adesão às organizações políticas que, é claro, não reconhecem essa soberania” – aqui um dos argumentos de Constant para explicar porque ele não se envolveu com partidos políticos e sindicatos, diferentemente de Asger Jorn, por exemplo. Em face da “incompreensão que se encontra nos círculos políticos”, como reclama André Breton no manifesto surrealista de 1930, o surrealismo teria sido colocado diante de uma escolha que resultou na “desintegração do movimento” [553].

A “falha do surrealismo”, segundo Constant, reside em “proclamar um direito geral à liberdade de brincar e à criatividade” e um momento histórico “desfavorável”. Por um instante, o artista parece lançar críticas à mecanização, ao afirmar que “a produtividade não permitiu essa liberdade - mesmo com extrema racionalização” e em apontar, em seguida, que os surrealistas foram “os primeiros a entender que tornar o mundo mais habitável não significava elevar o nível material da vida, mas envolver uma mudança na atividade da vida para um nível superior”. No entanto, ao lançar a ideia de que “os surrealistas estavam à frente do seu tempo, seu sonho era o futuro”, Constant desvincula o surrealismo da crítica à produtividade, à sociedade técnica – a razão de ser do surrealismo, fazendo com que o apelo surrealista às possibilidades desviantes da imaginação se transforme em uma demanda que seria respondida pela mecanização: “muito antes de se falar em uma libertação do tempo da vida por meio da automação, os surrealistas sentiram que o ser criativo que estava

[553] NIEUWENHUYS, 1964.

adormecido em todas as pessoas despertaria", pois, afinal, "vida significa ser criativo, isto é, transformar tudo o que existe" [554].

Na relação polêmica de Constant com o ideário cartesiano, o "ser criativo" é ao mesmo tempo uma crítica à mecanização e dependente dela para exercitar sua criatividade. Sem a mecanização, afirma o artista, "a criatividade, como já se manifestou em culturas anteriores, é apenas uma criatividade incompleta e contida, porque a mudança do existente só foi possível para alguns e em uma escala limitada". O momento favorável para a realização das demandas do surrealismo seria então o pós-Segunda Guerra, momento em que "a mecanização está entrando na era em que a humanidade governará a natureza mais do que nunca e na qual será possível moldar o mundo de acordo com seus desejos, de acordo com sua imagem". Mas mesmo neste momento, a "criatividade" é algo do "futuro", quando então se relacionará "mais diretamente com a própria vida, com a vida cotidiana", dissociada da "luta pela existência". É dessa maneira que Constant consegue restringir a contribuição histórica do surrealismo à "percepção adquirida, de que o ato criativo atende a uma necessidade essencial do homem e é a realização de sua liberdade social" e ao slogan de Lautrémont que advoga que "a poesia deve ser feita por todos, não por um", na medida em que:

> *"uma poesia produzida por todas as pessoas juntas só pode ser realizada em uma sociedade na qual não há mais escassez material para ninguém, numa sociedade de abundância, na qual as forças produtivas são racionalizadas, nas quais todo o trabalho é feito por máquinas e homens libertos da escravidão do trabalho, na qual existe o direito ao livre consumo para todos, uma sociedade na qual o potencial criativo de toda a humanidade se tornou ativo. E nessa sociedade o artista não tem mais razão de existir"*[555].

Constant observou que a dedicação de "praticamente a totalidade dos seres humanos" à "produção de bens de consumo básicos" como a "única" coisa "essencial" não levou ao atendimento das necessidades básicas. A percepção de que o mesmo sacrifício em prol da mecanização também não levaria à superação da escassez, e sim a um aprofundamento desse

[554] NIEUWENHUYS, 1964.
[555] Idem.

quadro, precisaria esperar a década seguinte para mostrar seus primeiros sinais. Até lá, o foco crítico se volta para "a destruição sistemática dos últimos vestígios de uma cultura individualista, a eliminação de um obstáculo que impede abrir o caminho para a cultura coletiva à qual Lautréamont alude". Cumprindo esse papel, "o artista de vanguarda anuncia a pessoa livre e criativa de amanhã, mas ele não é mais que um símbolo, porque ele próprio ainda não é livre". Afinal, "a arte é um rudimento da sociedade cenográfica, os artistas são de ontem, continuam no passado, não têm futuro": assim ele assiste sua "grande tragédia". "A condição social de sua relativa liberdade do passado desapareceu e, para os demais, aqueles que ainda formam a 'classe trabalhadora', a liberdade ainda não chegou" [556].

O artista se encontra em um *interlúdio*, como no latim, "entre" dois "jogos". Um deles chegou ao fim, este sendo *o fim das vanguardas*, que teria ficado "claro para todos" após a Segunda Guerra Mundial. O réquiem seria encenado pelos surrealistas, que migraram para a América, "onde se aposentam como se fossem de um mosteiro e se isolam do mundo". Constant localiza uma "única publicação surrealista durante os anos da guerra - a revista VVV, publicada nos Estados Unidos", que "ignora completamente os eventos políticos que ocorrem e se abstém de críticas sociais". A conclusão não seria outra: "a vanguarda não existe mais; e o que resta de surrealismo não é muito diferente de uma estética de kitsch aplicada em vitrines de lojas de departamento e em materiais impressos publicitários". Quanto àqueles que quiseram "absorver a tecnologia", Constant adverte: "pode-se admirar o desinteresse e o radicalismo deles, ou se pode sorrir para o otimismo ingênuo; uma coisa é certa, no entanto, o momento em que a tecnologia pode ser usada em um sentido criativo ainda não chegou". Para estes, o artista apresenta o seguinte obituário:

> *"A esterilidade criativa daqueles que pensavam que poderiam bastar com uma renovação puramente formal das artes, fornece mais uma prova da desesperança, a posição desesperadora do artista. Aqueles que abandonam a luta estão condenados a perecer, porque a pessoa criativa só pode se manifestar na luta ou no ato criativo que ambos visam mudar o mundo. Aqueles que aceitam o mundo como ele é, perecem com o mundo que tentam amar apesar de si mesmos. Os futuristas, que glorificaram o militarismo e o nacionalismo, morreram sem glória; os construtivistas que cantaram a*

[556] NIEUWENHUYS, 1964.

canção do trabalho e a bradaram a música da máquina, foram empurrados para trás pela própria máquina; os realistas sociais e os artistas pop, que pensam que podem preencher a lacuna entre arte e vida com um salto, eles são, cada um a seu modo, privados da sociedade à qual se renderam. [...] A arte está morta, mas quem desiste da luta desiste de tudo, até do futuro" [557].

A partir dessas cinzas entra em cena a própria trajetória de Constant. O artista revisita as dificuldades durante a Segunda Guerra, quando "os contatos nacionais e internacionais entre os artistas foram praticamente quebrados" em um momento em que "a luta pela existência nua veio à tona na vida de todos e reprimiu amplamente as ideias de criatividade e arte". No entanto, ele considera que "a geração mais jovem de artistas estava em uma posição excepcional após 1945". Isto porque "ela se manteve mais livre de todas as tradições, incluindo a chamada 'tradição revolucionária' na qual os surrealistas confiaram após a guerra, expondo, sem saber, o dualismo de suas atitudes". Além disso, "sob a influência das experiências de guerra", a geração de Constant também teria abandonado "a fé dos artistas em sua própria indispensabilidade social": "O movimento experimental se originou nessa esfera de ceticismo". Contraditoriamente, a destruição teria produzido uma liberdade sem precedentes: "o 'ponto zero' foi atingido", a tabula rasa tão ansiada pelos modernistas estava dada. Sobre ela, no entanto, não se ergueria uma "vanguarda no sentido anterior à guerra": "não foi a crença em sua própria missão que uniu os artistas do pós-guerra, mas um senso de realidade levado à máxima consistência". O artista argumenta que o Cobra, se teve em sua fundação jovens surrealistas dispostos a "restaurar a vanguarda" em uma edição "modernizada do surrealismo" – "o surrealismo revolucionário" –, estes não conseguiram despertar o entusiasmo de seus pares, inclusive de Constant, que pertenceu ao "pequeno grupo de dinamarqueses, belgas e holandeses" que "não tem outro mérito senão ter permanecido surdo à voz "sedutora" de uma vanguarda já envelhecida"[558].

A independência do passado não é reivindicada somente em relação às vanguardas. Constant considera surpreendente que "todos os fundadores do Cobra tenham vindo de países - países do norte e especialmente menores - que não tinham tradição cultural, que não tinham passado revolucionário, países sem 'apelo cultural', sem arrogância nacional". O que

[557] NIEUWENHUYS, 1964.
[558] Idem.

chama atenção nessa passagem, em um primeiro momento não parece fazer sentido: precisaríamos sublimar desde a *prosa do mundo*, uma herança que lança raízes no encontro de Descantes com a maquinaria e o anonimato cosmopolita da Holanda dos tempos da Companhia das Índias Ocidentais, até o audacioso *10.000 anos de arte folclórica nórdica*, livro de Asger Jorn prestes a ser concluído naquele momento (1961-1965). Contudo, em um segundo exame dessa passagem, somos acometidos por um estranhamento ainda maior, ao menos no caso holandês: Constant parece reivindicar para a antiga metrópole colonial e em sentido positivo um aspecto destacado por Marx e Engels para assinalar a "falta de simpatia" que estes pensadores nutriam "para com alguns movimentos separatistas nacionais na Europa Oriental" [559], mas também para abordar o "Modo de produção Asiático": trata-se da noção de "povos sem história" [560]. A ambiguidade no emprego do termo e sua inscrição em um quadro mais amplo que abarca o modo como Marx e Engels compreendiam os não-europeus no processo histórico, fez de "povos sem história" uma denominação tipicamente eurocêntrica.

Embora o empenho em dissolver os processos históricos que configuram holandeses, belgas e dinamarqueses pareça ilógico, ele não é incompatível com o primitivismo do Cobra. A reivindicação por uma origem sem "tradição cultural", sem "passado revolucionário", sem "apelo cultural", sem "arrogância nacional" é também aquela que leva Constant a tomar contato com os não-europeus, consagrados como "povos sem história". Esse *apagamento de mão-dupla* permite assim abrir caminho para a renovação das matrizes artísticas, desvinculando tanto os artistas, quanto seu universo de experimentação das amarras históricas. Se com isso o Cobra pôde dar novo fôlego ao imaginário europeu, ampliando a fronteira deste no rastro das incursões etnográficas –, o movimento também pôde se afastar de sua origem intrinsecamente provinciana para aspirar um status internacional.

Entretanto, a "ruptura com os continuadores do surrealismo", "intencionalmente planejada como uma ruptura com toda concepção artística e, portanto, também e principalmente com os princípios intelectualistas da vanguarda assim conquistada", não

---

[559] WOLF, 2005.

[560] ENGELS; Friedrich. *The Magyar Struggle*. Artigo publicado no dia 13 de Janeiro de 1849 no jornal *Neue Rheinische Zeitung*. Ver em: https://marxists.catbull.com/archive/marx/works/1849/01/13.htm. Citado em: BOTTOMORE, Tom (Ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 348.

significou necessariamente o nascimento de “uma cultura verdadeiramente nova”. Esta “não poderia ser realizada por enquanto”. Teria restado ao artista a experimentação, ao preço de seu “isolamento social”, que ele escolheu ao invés do “autoengano que o fez acreditar que tinha uma parte ativa na mudança da sociedade”. No comunicado do Cobra apresentado no dia 8 de novembro de 1948, Constant destaca a seguinte passagem:

> *“Os representantes belgas, dinamarqueses e holandeses na conferência do 'centro internacional de documentação da arte da vanguarda' em Paris, acreditam que essa conferência levou a nada. A resolução adotada na sessão final não expressa nada além da total ausência de qualquer acordo que possa justificar o fato desta conferência. Como o único caminho possível para a continuação de uma atividade internacional, vemos uma colaboração experimental orgânica que evita toda a teoria estéril e dogmática”* [561].

Tais palavras demarcariam o retorno dos artistas ao seu “ponto de partida”: “eles não querem mais conversar, mas trabalhar” e “esperam mais da prática do que escolher uma declaração fundamentada”. A partir de então “querem ser um grupo de trabalho e não um grupo de batalha, como foi a vanguarda”. Constant chega à conclusão que seria a atitude mais realista possível para o artista: “os artistas do Cobra perceberam - finalmente - que sua posição social não lhes dava o direito de pretender ser uma vanguarda social”. Sem ter nada além de seu trabalho, os artistas “representam o homem criativo” e mantém “a tocha acesa por um impulso criativo que só estava disponível latentemente para outras pessoas”. No seu exílio voluntário do experimento, o artista se retira em uma “renúncia sob protesto”. O fim seria inevitável para “um grupo sem programa”: em 1951, o Cobra encerrou oficialmente suas atividades.

Apensar de tudo, o terreno de batalha ainda seria o mesmo: a *experimentação*. Em *Dialética do Experimento*, texto publicado no ano seguinte no catálogo da exposição realizada entre outubro e novembro de 1965 no The Hague Museum, Constant reafirma isso, retomando o paragrafo conclusivo do manifesto de fundação do Grupo Experimental Holandês, publicado em 1948, onde escreve que “o período problemático na história da arte moderna chegou ao fim e é seguido por um período experimental”. A revisita a essas palavras,

[561] NIEUWENHUYS, 1964, p. 136.

argumenta o artista, se justifica porque “elas formam o melhor fundamento para uma explicação de meu trabalho desde então”, mas também porque “colocam um fim nos mal-entendidos e más interpretações que encobrem uma correta compreensão da situação cultural desde a Segunda Guerra Mundial”. A critica aqui é voltada aos “historiadores e críticos” que “continuam escrevendo sobre ‘arte experimental’ como se estivesse em questão um estilo pictórico particular”: quando o que se vê é uma “bagunça uniforme de ‘pintura de ação’ em alguns museus”, é possível “se dar conta do tamanho da confusão que ronda a questão”. O artista é categórico: “não existe arte experimental”. Com isso, Constant procura dissociar de uma vez por todas “o experimento” daquilo que se tornou uma “empresa pitoresca” vista como “uma atração turística de uma sociedade comercial-técnica”[562]. Aqueles que se reivindicaram “experimentais” no imediato pós-Segunda Guerra teriam cumprido um papel muito diferente, que consistiria em “expressar seu ceticismo sobre qualquer estilo, portanto sobre qualquer inovação estilística”. A tentativa era a de substituir “o desenvolvimento lógico” pela “aventura”, a “certeza complacente” pelo “abandono implacável”, a “linha clara” pela “aceitação do espaço caótico” com base em duas considerações essenciais: o experimento é *empírico* e *dialético*.

No texto de 1948, Constant afirmava que "o ato de gerar é mais importante do que aquilo que é gerado”. O foco do artista “17 anos depois” ainda é o “ato criativo” enquanto um modo de “elevar a si mesmo ao mais alto nível e, portanto, alcançar o mais claro retrato de si mesmo e da situação na qual ele se encontra”. Fundamentalmente hegeliano, o percurso traçado por esse raciocínio persiste fitando um mesmo horizonte: o “fim da arte”. Para Jameson, em seu ensaio intitulado o *“Fim da Arte” ou “Fim da história”* (1994), essa noção “é algo como uma dedução de premissas de diversos modelos e esquemas conceituais sobrepostos” [563] e relacionados por “triplicações”. Dentre elas, o autor destaca duas das “famosas progressões triádicas”: a do *espírito absoluto* e a da própria arte. A primeira consiste em “um movimento do ‘espírito objetivo’ na direção do absoluto” e configura uma travessia por três estágios – da “religião”, da “arte” e da “filosofia”; a segunda, de modo correlato,

[562] NIEUWENHUYS, 1964.
[563] JAMESON, Fredric. *“Fim da Arte” ou “Fim da história”* In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização.* Petrópolis: Vozes, 2001; p. 76-77.

porém "mais modestamente", demarca a passagem pelos três estágios do "simbólico", do "clássico" e do "romântico", orientada para um "fim da arte", que consistiria na:

> *"abolição da estética por ela mesma, sob seus próprios movimentos internos, isto é, autotranscendência da estética numa outra direção, supostamente melhor do que seu próprio espelho obscurecido e figurativo – o esplendor e transparência da noção utópica da filosofia de Hegel, a autoconsciência da história de um presente absoluto (que também revelará a noção de 'fim da História') –, ou seja, o poder transformador da coletividade humana sobre seu destino que se funde (no aqui-e-agora) numa temporalidade utópica, incompreensível, inimáginavel, que o pensamento já não pode alcançar"* [564].

Jameson quer demonstrar que, apesar de "espírito" e "arte" compartilhem um terreno comum "ao partirem de uma figuração obscura e inconsciente, através da premissa da *autopoeieses do jogo da figuração*", estes estão dissociados por "uma discrepância secreta e produtiva" que permitiria o "surgimento peculiar do 'sublime' no lugar errado no interior desses vários esquemas e progressões que nos dão a chave para o pensamento de Hegel". O ponto de partida dessa análise do autor – a fase do simbólico – recai sobre a "religião pré-cristã" ou "religião não ocidental" como "o primeiro momento da história", quando então a humanidade "é coletivamente consciente, mas apenas inconscientemente consciente" e "seu pensamento é expresso em imagens e figuras". Sob este prisma, emerge uma "figura monumental cuja forma, vasta demais para articular as diferenciações do pensamento concreto, designa, de uma imensa distância, a habitação das formas da consciência". A matéria como que "pensa por si mesma", pois não há aí distância entre corpo e espírito, matéria e mente. Curiosamente, na fase seguinte desse percurso rumo ao absoluto – o estágio do clássico, quando a evolução "lógica e previsível" seria "a simples transcendência da matéria em espírito, a liberação das figurações de seus invólucros materiais e sua transformação em pensamento abstrato" –, ocorre o "inesperado": "a figuração é como que desviada de sua verdadeira missão e destino e aprisionada ainda mais perigosamente dentro da matéria e do corpo". Jameson identifica aí o "momento dos gregos" e o nascimento da "arte clássica", um desvio que abrangeria desde uma ruptura com a "teologia da história humana" e o "movimento da Ásia à Europa Ocidental, do grande outro dos impérios e das religiões

[564] Idem; p. 76-77.

orientais" até o "'eu' poderosamente centrado na filosofia ocidental e da produção industrial capitalista":

> *"os gregos oferecem uma visão perigosamente atraente e ilusória da nova era humana, de um mundo no qual imperam apenas a medida e o corpo humanos como fonte e inspiração da filosofia política, num tipo de humanismo corpóreo no qual as harmonias secretas dos meios dourados de Pitágoras sugerem a racionalidade do corpo humano e suas proporções, nos levando a pensar por um breve instante que a forma final de um mundo verdadeiramente humano e de uma filosofia estabelecida foi atingida"* [565].

Para Hegel, assim como para Marx, que completará o sistema hegeliano, "o corpo individual não era tão significativo afinal de contas, mas sim a coletividade humana". Contra a "idolatria" da arte clássica, Hegel irá reagir com a *forma romântica de arte* – o mesmo que modernidade estética no sentido hegeliano –, o último estágio de seu esquema tripartite – "um clímax dialético para a *estética*" [566]. Mas essa tentativa seria "pouco convincente", segundo o autor, na medida em que iria considerar a arte medieval como seu principal conteúdo, ao passo que uma geração de artistas contemporâneos a Hegel iriam contribuir para "reforçar a ideia ao ancorar a arte numa missão inescapavelmente medieval e cristã, enquanto dão provas da debilidade de tais impulsos nostálgicos em pleno ano de 1820". Apesar disso, neste estágio final, "as correntes que levaram àquilo que viria a se chamar modernismo", alega Jameson, "podem ser claramente identificadas com um dos mais incríveis processos de florescimentos artístico de toda a história da humanidade" [567].

Sob esse aspecto, Hegel não estaria tão equivocado acerca do "fim da arte" enquanto o fim de uma certa arte, pois desaparecia toda reivindicação ao Absoluto. É importante colocar que esse anseio não desaparece com o surgimento da arte moderna; o que ocorre é que ela iria "usurpar todas as suas reivindicações ao Absoluto", na tentativa de ser "o modo mais elevado através do qual surge a verdade". Desse modo, "o moderno aspira ao sublime como sua essência", na medida em que acredita que "para ser arte, a arte dever estar além da arte".

---

[565] Idem, p. 78-79.
[566] Idem, p. 80.
[567] Idem.

Assim, o "fim" de algo "só pode ser o fim do moderno, ou o fim do sublime, a dissolução da vocação artística de atingir o absoluto" [568].

É nesse desfecho do "fim da arte" que contraria, em certo sentido, a tese hegeliana – a da supressão da arte pela filosofia – onde Constant inscreve o "experimento". Sendo ele um *processo*, não cabe circunscrevê-lo, como fazem "funcionários culturais", os "revendedores" e os "curadores", interessados em "negar o valor relativo do resultado". Levando em conta o segundo aspecto essencial do experimento, seu caráter *dialético*, tal tentativa de delimitar uma "arte experimental" se torna ainda mais equivocada. Trata-se de compreender que o "experimento se desenvolve ao longo de duas linhas opostas e não em uma linha reta como no caso da evolução do estilo". Enquanto os grupos de vanguardas anteriores à Segunda Guerra Mundial "baseavam suas atividades em teses estéticas que, embora elas possam ter diferido uma da outra, foram individualmente determinadas por cada grupo", os artistas experimentais trazem para a cultura um "novo elemento" que consiste "precisamente na reavaliação da estética como relativa através da introdução da antítese estética". Esta depende claramente da "tese que a precede": "o experimento está sempre baseado naquilo que é excluído pela estética predominante", desse modo, *o que Constant investiga só pode ser entendido considerando o que ele nega*. No pós-Segunda Guerra, no momento em que a "antítese é [...] declarada uma norma", "uma nova antítese é necessária para continuar o experimento". Se também nesse momento, as tendências geométricas abstratas – "com o De Stijl na linha de frente" – emergem como paradigma, o expressionismo passa a predominar entre os artistas experimentais. Por sua vez, quando a "arte experimental" passa a ser "aceita como uma nova estética", os artistas experimentais assumem uma postura "anti-expressionista"[569]. Desse modo, o expressionismo e arte concreta não seriam um traço dos artistas experimentais, mas uma contingência.

Com efeito, o experimento se alinha àquilo que a dialética oferece enquanto *filosofia da mudança*. Por esse prisma que podemos dizer que para Constant "*o movimento geral da realidade faz sentido*, quer dizer, não é absurdo, não se esgota em contradições irracionais, ininteligíveis, nem se perde na eterna repetição do conflito entre teses e antíteses, entre afirmações e negações". Com efeito, ele não esperaria outra coisa senão a configuração do

[568] Idem, p. 85.
[569] NIEUWENHUYS, 1965, p. 157.

seguinte processo contraditório: “a afirmação engendra necessariamente a sua negação, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas e o que acaba por prevalecer é uma síntese, é a negação da negação” [570].

Confiante na promessa da dialética, Constant prevê que “no momento em que o processo criativo for inteiramente liberado de preocupações estéticas, o experimento perde seu ponto e sua existência”. Seria esse o momento da “arte das pessoas” (*Art people*) anunciado em 1948. Tal arte não buscaria “resolver problemas de ideais estéticos preconcebidos”, pois “reconhece apenas as normas de expressividade, dirigidas espontaneamente por sua própria intuição” [571]. Ela não operaria mais como antítese, como negação do que predomina, do que se estabeleceu como tese, pois neste tempo não existiria nada predominante, nada estabelecido, seria o tempo de *Nova Babilônia*. E “na medida em que esse tempo se aproxima, o ritmo de antíteses sucessivas acelera”. Em um apelo messiânico que anuncia “a terra prometida”, o artista detecta os sinais da chegada da nova era: a profusão de “novas tendências artísticas” nos últimos dez anos. Longe de apreciá-las, ele argumenta que: “essa série [de antíteses] não pode ser prolongada indefinidamente, é claro”, em breve ela alcançará seu “clímax”. O ceticismo do pós-guerra efetivamente não anuncia as feições dos novos tempos, mas o fim desta era; o período de experimentação é menos uma “preparação [da] cultura futura” do que a batalha final entre as forças do Bem (a arte das pessoas) e do Mal (a cultura do indivíduo). O que resta ao “último artista” é assistir ao fim dos tempos, pois crê que em seguida adentrará um *período de síntese*.

[570] KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 57-58.
[571] NIEUWENHUYS, 1948.

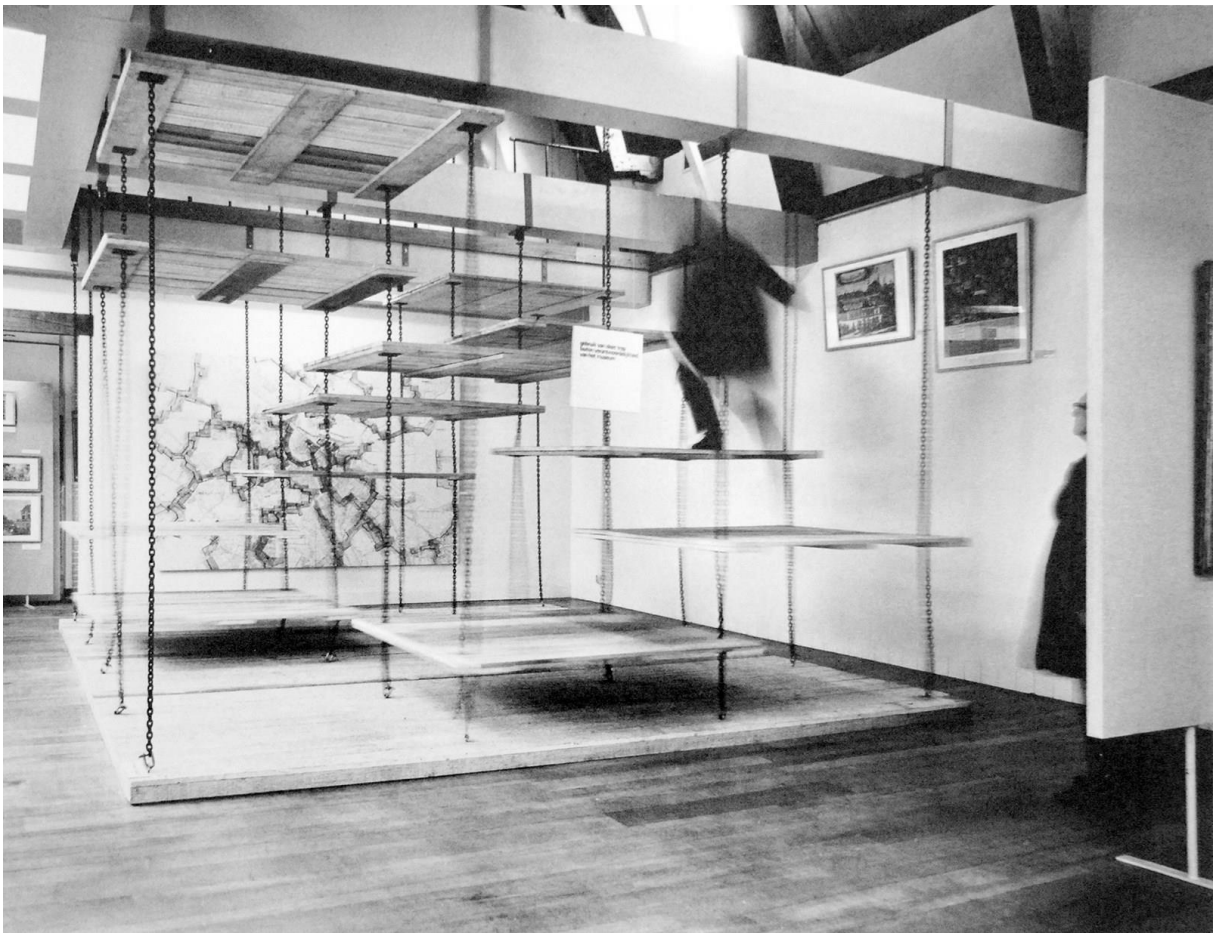


Fig. 57: ***Armadilha lúdica***
(Ludieke Trap), 1969
Constant Nieuwenhuijs
Amsterdam Historisch Museum

Fig. 58: ***Tower (Vertical Construction)***
John Ernest, 1955.
© estate of John Ernest

Fig. 59: ***Ode à l'Odéon*** **|**1969 |Constant | 190,0cmx200,0cm | pintura em alumínio e pintura a óleo tinta spray Collection Fondation / Collection Kunstmuseum Den Haag, NL | Foto: Gemeentemuseum The Hague

Fim de linha?

O *fim* em Constant é como a *origem* para Foucault: um *disparate*. A dificuldade em determinar quando precisamente o artista termina uma pesquisa e começa outra não diz respeito apenas às diversas continuidades entre uma fase e outra de sua trajetória, mas à natureza contraditória de um *projeto*. É possível eleger *Dialética do experimento* (1965) como um farol que nos permite balizar desenvolvimentos anteriores e posteriores, pois neste momento Constant assumiria claramente que "o processo criativo mudou da realidade para uma concepção da realidade", mas isso não significa que em textos anteriores não encontramos sinais que apontem nesse sentido. Em última análise, Constant sinaliza um *fim de linha* desde o seu primeiro manifesto. Ali ele já menciona o "fim da arte", o fim da "cultura do indivíduo", o fim da "cultura ocidental", pois a promessa de um *fim de linha* em Constant é sempre uma possibilidade revolucionária.

Ao final da década de sessenta, o *fim uma batalha* travada desde os tempos do grupo Cobra parecia ter chegado com os acontecimentos de Maio de 68. Finalmente seria possível superar aquela condição "mais estreita" de "uma sociedade mecanizada" onde "a cultura está diminuindo para uma margem insignificante" e conquistar "a liberdade de jogar" para "todos". Tudo indicaria que a "nova forma de miséria" que "surgiu com esse novo desenvolvimento da técnica" seria passageira, um amargo período de "experimentação" que não poderia anteceder senão a síntese – o período de "provação" que, na narrativa bíblica, anuncia o "reino dos céus". *Cultura e normas* (1967) cumpriria então o papel de orientar os últimos preparativos para receber aquele cuja chegada já estava anunciada desde há muito tempo: o *homo ludens* que dormita nas massas:

> *"À promessa de um Estado proletário onde os trabalhadores se orgulham de sua triste sorte, nós opomos um mundo em que cada um pavimentará seu próprio caminho e elaborará seu próprio ambiente, onde cada um terá a liberdade de modificar permanentemente sua vida segundo seus desejos, o mundo de Homo Ludens, nossa obra coletiva: Nova Babilônia"* [572].

Entretanto, o desfecho de Maio de 68 não levou exatamente ao *fim de uma batalha.* Nos textos que se seguem àqueles acontecimentos, a percepção de que um momento foi perdido, inclusive o de realização de Nova Babilônia, abre caminho para um aprofundamento da crítica sistemática às apostas feitas até então.

Projeto e distopia

Um dos primeiros textos de Constant pós-68 recebe o sintomático título *Planologia e Revolução*. Escrito em 1969 e publicado em abril de 1970 em uma pequena revista holandesa *chamada Te elfder Ure* [Na última hora], o artigo parafraseia com um neologismo a célebre passagem de Le Corbusier em *Por uma arquitetura* (1923), anunciando uma reflexão que buscaria repensar, quase meio século depois, uma velha escolha a ser feita entre "arquitetura" e "revolução". Para Constant, não caberia mais falar em "arquitetura" – da necessidade de "assegurar um abrigo" "conveniente" para as "diversas classes ativas da sociedade", do

[572] NIEUWENHUYS, 1967, p. 158.

“operário” ao “intelectual” [573]. Primeiramente porque, ao contrário do arquiteto franco-suíço, o artista holandês busca a superação das classes sociais. Além disso, ele diagnostica o imperativo de uma lógica de planejamento na qual a criatividade arquitetônico-urbanística não teria qualquer papel decisivo. De modo correlato, o emprego do termo “revolução” não vinha mais oscilar entre dois sentidos compreendidos como contraditórios no quadro de uma “engrenagem social profundamente perturbada”: a “revolução” como “uma melhoria de importância histórica” – o novo “instrumental”, o “grande poder de construção”, o fim dos “estilos” – e a “revolução” como “uma catástrofe”[574] – caracterização que, no discurso de Le Corbusier, pode ser entendia como referência ao colapso do *establishment*. Para Constant, que desafia a eficácia conservadora da escolha corbusiana pela máquina, não existe uma contradição entre uma revolução tecnológica e uma revolução social: o desenvolvimento tecnológico seria uma etapa – e a primeira – do processo de emancipação humana.

Não é por acaso que a tarefa inicial de Constant consiste em rebater as críticas à mecanização, primeiramente aquelas provenientes dos planejadores, cujo campo de atuação teria algo em comum com a “teologia”:

> *“o caráter abstrato do sujeito e a brecha intransponível entre a suposição básica e a realidade que o pesquisador explora produzem certos sentimentos de desamparo, uma vacilação entre fatos e ilusões, que no final resulta em teorias idealistas, fora de contato com a realidade, e, consequentemente, em declarações moralistas e sem compromisso sobre ‘humanidade’ e ‘tipo humano’”* [575].

Embora tais aspectos não estejam ausentes no próprio percurso de Constant – lembremos que ele mesmo sustentou no começo da década de sessenta uma “fé na

---

[573] LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura* [1923]. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Tradução: Ubirajara Rebouças), p. 191.
[574] Idem.
[575] NIEUWENHIYS, Constant. *Planologie of revolutie*. Escrito originalmente em 1969 e publicado em abril de 1970 como “Planologie of revolutie?” na revista *Te elfcier lire* (A última hora/ vol. 17, nº 4/5, April/May, p. 165-184]. O editor dessa revista foi o arquiteto Nic Tummers, quem organizou em 1965 a exposição *New Babylon* em Maastricht e lançou *Nieuw Babylon Informatief*, uma série de quatro pequenos jornais que foram distribuídos em exposições importantes entre 1965 e 1966. Republicado no catálogo da exposição *New Babylon*, no Gemeente-museum The Hague, 1974 e no catálogo da exposição *Another city for another life*, realizada no The Drawing Center entre 2 de Novembro e 30 de Dezembro de 1999, com curadoria de Mark Wigley, p. a29. 1970 [1969], p. a29.

humanidade" [576] não muito diferente dos planejadores –, as observações do autor nos permitem dimensionar uma problemática com a qual ele vinha agora estabelecer algum distanciamento crítico. Nesse processo de *desidentificação,* ele ainda acrescenta: "parece impossível encontrar um planejador que [...] seja capaz de evitar conceitos intangíveis, tais como 'contemplação', 'a felicidade do tipo humano', 'responsabilidade'". Tudo isso para demonstrar que são estes planejadores que, "confrontando estes conceitos com a realidade", consideram-se habilitados a "acusar a evolução tecnológica, como se esta fosse um ser humano, que deve se responsabilizar por suas ações". Afinal, "para a cabeça dos planejadores, planos não são desenvolvidos por pessoas" [577].

A postura de Constant não é diferente com relação a Lewis Mumford (1895-1990), que em seu *The city of History* (1961) lança a seguinte "questão retórica": "A ciência e a tecnologia serão usadas para o benefício de nossas vidas ou nossas vidas serão subjugadas e subtraídas na expansão desenfreada da tecnologia?". O artista observa que Mumford, ao considerar que prevaleceria no século XX a configuração do último cenário, negligencia que "as pessoas não são oprimidas pela própria tecnologia, mas por aqueles que manipulam a tecnologia e abusam disso para manterem-se no poder e sujeitar a maioria da espécie humana" – uma situação que ele não difere muito da "maneira como o machado e o taco eram manejados na antiguidade, embora em uma escala menor". Para Constant, o historiador "parece relutante em concluir que a maior parte das pessoas vive na servidão, que o destino delas é decidido por poucos e que essa situação tem existido há bastante tempo". Ainda que tenha que considerar que "a mecanização realmente não mudou isso", o artista advoga que ela "criou a possibilidade de pôr um fim a essa condição". Considerando que a "ciência e tecnologia" apenas como "meios que podem ser usados de várias maneiras", ou seja, como *neutras*, Constant reformula a pergunta de Mumford: "Quando seremos capazes de desviar o controle sobre esses meios daqueles que os abusam e usá-los para elevar a existência humana a um nível mais alto?" [578].

Desse modo, afastando a tecnologia da própria abordagem dialética que Constant reivindica para a experimentação, o artista considera que "somente então o planejamento

[576] NIEUWENHIYS, dez/1960, p. 132.
[577] NIEUWENHIYS, 1970 [1969], p. a29.
[578] NIEUWENHIYS, 1970 [1969], p. a29.

realmente atenderá aos padrões científicos e seremos capazes de discutir planejamento urbano e rural". Isso somente não ocorreria porque:

> *"Atualmente, o planejamento faz parte do programa dos governos e é determinado por sua política, o que – em uma sociedade capitalista – significa que o planejamento é subserviente aos interesses comerciais. Os planejadores não têm liberdade para tirar conclusões de suas pesquisas de forma independente ou formular planos para organizar nosso ambiente de acordo com as ideias que obtiveram dele, mas são obrigados a cumprir as diretrizes desses poderes. Se eles recusarem, seus planos serão considerados inviáveis e 'utópicos'"* [579].

Constant configura assim seu diagnóstico da "posição indefesa" na qual se encontram os planejadores, que teriam a sua frente apenas duas perspectivas: "recorrer a avisos ou slogans idealistas" ou "apelar para o senso comum", o que permitiria que eles "se livrem de sua consciência culpada, eliminando-a em uma abstração". Reconhecendo-se suficientemente distante dessa situação, como se não guardasse nenhuma afinidade com as limitações dos planejadores que critica, o artista demarca a seguinte distinção: "para aqueles de nós que não são planejadores profissionais, é melhor não entrar em sonhos, mas começar pela observação de que a maneira pela qual nosso ambiente social é organizado não tem nada a ver com ética, mentalidade ou boas intenções", pois "recorrer a eles [os planejadores] é tão eficaz quanto apelar a Deus para terminar uma guerra".

> *"A forma e a ordem do nosso ambiente são definitivamente determinadas por fatores econômicos. Apesar de suas boas intenções, os planejadores – exceto se são idealistas – atendem aos interesses daqueles que desejam prolongar a atual estrutura econômica até o fim dos tempos. Desse ponto de vista, todo malabarismo futurista com figuras serve apenas a um propósito: apresentar o futuro como a continuação do presente, banir a ideia de revolução da sociedade, criar condições nas quais é improvável que uma revolução tenha sucesso. Supondo que a estrutura de nosso espaço material seja determinada pela estrutura econômica [...], segue-se que, no mundo em*

[579] NIEUWENHIYS, 1970 [1969], p. a29.

que vivemos, o planejamento baseado em reais necessidades humanas é uma mera ilusão" [580].

Embora mantenha uma posição ambígua em relação aos idealistas – por um lado os dissocia daqueles que "desejam prolongar a atual estrutura econômica até o fim dos tempos", por ou outro apresenta todo "malabarismo futurista com figuras" como um aspecto dos idealistas, como um esforço reacionário –, Constant traça um diagnóstico muito próximo àquele alcançado por Manfredo Tafuri naquele mesmo ano. Em *Per una critica dell'ideologia architettonica*[581], ensaio publicado na revista Contrapiano em 1969, posteriormente reelaborado e publicado como livro com o título *Projetto e utopia* (1973), Tafuri também se perguntava sobre "o que resta do papel representado pela arquitetura", se ela, frente à lógica capitalista, se reduz "a um simples fator econômico" e "em que medida as decisões tomadas no seu âmbito específico repercutem em estruturas mais amplas". A dificuldade em encontrar "respostas coerentes" seria "compreensível":

> *"Para os arquitetos, a descoberta de seu declínio como ideólogos ativos, a constatação das enormes possibilidades tecnológicas utilizáveis para racionalizar as cidades e os territórios, juntamente com a constatação diária da sua dissipação, o envelhecimento dos métodos específicos de projetar, mesmo antes de poder verificar suas hipóteses na realidade, geram um clima de ansiedade que deixa entrever no horizonte um panorama muito concreto e temido como o pior dos males: o declínio do 'profissionalismo' do arquiteto e a sua inserção, já sem obstáculos tardo-humanísticos, em programas onde o papel ideológico da arquitetura é mínimo"* [582].

Se Constant constrói uma teoria para o "último artista", Tafuri segue semelhante raciocínio até o "último arquiteto": este só pode assistir ao seu próprio desaparecimento. No entanto, "depois de terem antecipado ideologicamente a férrea lei do plano, os arquitetos, incapazes de analisarem historicamente o caminho percorrido, revoltam-se contra as derradeiras consequências das promessas que contribuíram para engendrar". Mais que isso:

---

580 NIEUWENHIYS, 1970 [1969], p. a30.

581 TAFURI, Manfredo. *Toward a critique of the ideology of architecture*. In: *Architecture: Theory since 1968*. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 1998, p. 2-35.

582 TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editora Presença, 1985 (Tradução para o português de Portugal: Conceição Jardim e Eduardo Nogueira).

“tentam patéticos relançamentos ‘éticos’ da arquitetura moderna, atribuindo-lhe tarefas políticas que só servem para acalmar provisoriamente furores tão abstratos quanto injustificados”. Contudo, “é necessário que se convençam disso”, adverte o historiador da arquitetura, pois:

> *“[...] todo o ciclo da arquitetura moderna e dos novos sistemas de comunicação visual nascem, desenvolvem-se e entram em crise como uma grandiosa tentativa – a última da grande cultura figurativa burguesa – para resolver, no âmbito de uma ideologia cada vez menos atual, desequilíbrios, contradições e atrasos, típicos da reorganização capitalista do mercado mundial e do desenvolvimento produtivo”* [583].

Constant, de certa forma, já havia tangenciado semelhantes considerações em 1964, com *Ascensão e queda da vanguarda*. Na ocasião, o artista observou que “o papel da vanguarda é a destruição sistemática dos últimos vestígios de uma cultura individualista decadente”, a cultura burguesa, como também notou que, embora a vanguarda tivesse entrado em crise com o “colapso da economia liberarista” no Entreguerras, os artistas de “vanguarda” ainda tentariam, depois da Segunda Guerra Mundial, “manter o interesse público por meio de constantes inovações”. No ano seguinte, em *Dialética do experimento* (1965), os “desequilíbrios, contradições e atrasos, típicos da reorganização capitalista” detectados posteriormente por Tafuri aparecem na caracterização de um período de “séries aceleradas de antíteses”, cujo “clímax seria alcançado quando todos os estilos forem considerados relativos antecipadamente e, portanto, nenhuma norma pode mais ser válida”[584]. Tafuri, observando o mesmo período alguns anos depois, complementa esse quadro observando que nele “ordem e desordem não mais se opõem”:

> *“Analisados nos seus significados históricos reais, não há mais contradição entre construtivismo e ‘arte de protesto’, entre racionalização da produção construtiva e subjetivismo informal ou ironia pop, entre plano capitalista e caos urbano, entre ideologia da planificação e poética do objeto”* [585].

---

[583] TAFURI, 1985, p. 120.
[584] NIEUWENHUYS, 1965, p. 157.
[585] TAFURI, 1985, p. 120.

Traçado esse panorama, Tafuri afirma que "o destino da sociedade capitalista, numa tal base, não é efetivamente estranho ao projeto". O autor observa que "a ideologia do plano é tão essencial à integração do capitalismo moderno em todas as estruturas e superestruturas da existência humana, como o é a ilusão de poder opor-se a esse projeto com instrumentos de um projeto distinto, ou de um 'antiprojeto' radical". Por essa razão, não caberia "antecipar, apenas com o valor de imagem, as condições de uma arquitetura 'para uma sociedade libertada'". Dirigindo-se a figuras entre as quais poderíamos localizar Constant, Tafuri argumenta que "os que propõem uma tal divisa evitam questionar-se sobre se, mesmo posto de lado o seu manifesto utopismo, tal objetivo é alcançável sem uma revolução linguística, metodológica e estrutural"[586].

Um pouco antes de afirmar sua incursão pela experimentação utópica, Constant argumentava no tempo de gestação do Urbanismo Unitário entre os situacionistas que "as primeiras experiências tentadas por grupos de arquitetos e sociólogos foram prejudicadas pela fraca imaginação coletiva" [587]. Longe das considerações mais consistentes e fundamentadas que desenvolveria ao longo dos anos sessenta, o artista não demoraria para confrontar-se, em sua busca por "efetuar uma atividade prática nesse campo" [588], com o que Tafuri diagnosticou uma década depois: uma revolução "está bem para além da simples vontade subjetiva ou da simples atualização de uma sintaxe" [589]. Apesar de mencionar aqui e ali que uma revolução está "mais próxima do que podemos imaginar", o percurso crítico de Constant ao longo dos anos sessenta não demonstra outra coisa senão um estreitamento das possibilidades de realização de Nova Babilônia.

Tafuri também não chega às suas considerações de 1969 sem frustrações. Recém-formado no início de 1960, o jovem arquiteto apostaria nas megaestruturas, orientado por uma confiança em "uma renovação radical da relação entre trabalho e cidade" associada à ideia de "cidade-território". Em 1962, ele chega a participar de um concurso organizado para o projeto do Centro Administrativo de Turin, quando apresenta, juntamente com Piccinato, uma solução baseada na "nova dimensão urbana" e em "todos os seus valores culturais e

[586] TAFURI, 1985, p. 121.
[587] NIEUWENHUYS, julho de 1959, p. 99.
[588] NIEUWENHUYS, dezembro de 1959, p. 107.
[589] TAFURI, 1985, p. 121.

tecnológicos” [590]. Depois de Maio de 68 e do “Outubro quente” italiano de 1969, o que apresenta não deixa de ser, em certa medida, uma crítica às próprias expectativas que lançou em seus anos de atuação como arquiteto de prancheta. Nisto, é levado a concluir que “a arquitetura moderna traçou as vias de seu próprio destino fazendo-se portadora de ideias de racionalização de que a classe operária só está investida em segunda instância, no âmbito de uma estratégia política autônoma” – Tafuri se refere aqui ao caso italiano dos autonomistas – e de que é possível reconhecer, segundo ele, “a inevitabilidade histórica de tal fenômeno”. Entretanto, compreende que “uma vez reconhecido como tal, já não é possível esconder a realidade última que torna inutilmente angustiantes as opções dos arquitetos desesperadamente agarrados às ideologias disciplinares” [591].

> *“Inutilmente angustiantes – pois é inútil debatermo-nos no interior de cápsulas sem saída. A crise da arquitetura moderna não resulta de “cansaços” ou “delapidações”: é antes a crise da função ideológica da arquitetura. A ‘queda’ da arte moderna é o último testemunho da antiguidade burguesa, situada entre objetivos ‘positivos’ e a desumana auto-exploração da sua redução objetiva à mercadoria. Nenhuma ‘salvação’ é mais possível encontrar dentro dela: nem vagueando, inquietos, em labirintos de imagens de tal modo polivalentes que resultam mudas, nem fechando-se no árido silêncio das geometrias pagas pela sua própria perfeição”* [592].

Advém disso o total desapreço de Tafuri por tentativas como a de Constant em propor “contra-espaços”: “a procura por uma alternativa, inteiramente inserida nas estruturas que condicionam o próprio caráter do projeto, é uma manifestação contraditória nos termos”. Pós-68, o artista parece compreender isso. Depois de ter alimentado durante anos uma fé praticamente inabalável no *Esboço para uma cultura* como resposta crítica à realidade, Constant também chega à conclusão de que a especulação projetual de um devir funciona na verdade como uma câmara de decantação da revolução. De algum modo, o artista parece agora levar em conta a seguinte compreensão de Tafuri:

---

[590] AURELI, p. 66-67.
[591] TAFURI, 1985, p. 121.
[592] Idem.

"[...] *não pode existir uma Economia política de classe, mas uma crítica de classe à Economia política, também não é possível criar uma estética, uma arte, uma arquitetura de classe, mas apenas uma crítica de classe à estética, à arte, à arquitetura, à cidade"* [593].

[593] Idem.

A (in)eficácia dialética

Poucos anos depois de *Dialética do Experimento*, também em 1969, em um artigo intitulado *Sobre a gênese do pensamento negativo*, Massimo Cacciari teria demonstrado que a dialética estaria longe de ser uma "filosofia da mudança". Isso é o que Pier Vittorio Aureli argumenta em *The Project of autonomy* (2008) ao retomar o ensaio do filósofo italiano desde as reflexões deste último sobre "organizações de esquerda da República de Weimar". Segundo este Cacciari lido por Aureli, "a principal causa do fracasso da política dos trabalhadores em Weimar entre 1917 e 1921 se deve à inabilidade teórica e prática das organizações trabalhistas como o Partido Comunista e o Partido Social Democrata em compreender o uso politicamente produtivo da crise do capitalismo". Cacciari teria considerado que "era a instrumentalização da crise, e não a instituição de regras, que permitia a burguesia controlar as forças política do capitalismo". Esse controle político assumiria sua "forma teórica" naquilo que Cacciari chamou de "pensamento negativo", tendo suas raízes em filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche e se configurando como uma "dupla recusa":

> *"Por um lado, do Romantismo, entendido como uma projeção do próprio indivíduo no mundo; por outro, uma recusa da dialética, entendida como uma grande síntese de opostos que resolvem as contradições existentes no plano imanente da história"* [594].

Se o Romantismo pode ser entendido como uma "celebração ilusória de contradições encenadas como autonomia individual", a dialética seria uma "manifestação do ato de negação recuperado como positivo por meio do processo de contradição e afirmação". Seria em razão dessa "capacidade em absorver as contradições como um mecanismo de sua revolução contínua que a dialética acabou assumindo uma forma extrema de recusa como o Romantismo". Essa capacidade faria da "dialética hegeliana a forma política ideal do estado burguês". Desse modo, "o Estado hegeliano" seria a "forma que precisa resolver internamente toda as contradições sociais e políticas". Nas palavras de Cacciari:

> *"Arte, a Religião, as determinações do espírito subjetivo e objetivo, a fenomenologia da vida espiritual – todas estas questões são encarnadas pelo processo dialético dentro do sistema. Mas o que mais importa é que a própria*

[594] AURELI, 2008, p. 46.

> *História em todos as suas dimensões (Tradição, Continuidade, Progresso) é agora feita o objeto de uma análise conceitual imanente pelo processo dialético. Desta maneira, a História perde qualquer caráter formal, qualquer pretensão teleológico-subjetiva para tornar-se a verdadeira substância da unidade funcional entre teoria e práxis e uma nova forma de relação humana"*[595].

O estado burguês emergiria nesse horizonte como "a única síntese histórica suprema, o único conjunto universal concebível de valores". Entretanto, continua Aureli, com "o desenvolvimento do capitalismo e a crescente ameaça do proletariado que emerge disso, a dialética torna-se uma posição defensiva e uma entidade que foi incapaz de ir além dessas oposições": a saída "dialética" seria então um "diálogo com elas". Assim, "a tradição do pensamento negativo" seria uma "tentativa de desafiar a dialética de dentro, desafiar a verdadeira forma responsável pelo endurecimento do poder capitalista burguês":

> *"Esta tradição transformou o negativo – a oposição interna entre valores burgueses e revoluções tumultuosas do capitalismo, que destruiu no seu rastro quaisquer valores pretendidos ou presumivelmente estabelecidos – no verdadeiro motor de uma cultura que estava finalmente apta a dominar o capitalismo pela internalização de suas causas profundas"* [596].

"O ponto alto" do pensamento negativo seria representado pela "vontade de poder" de Nietzsche e pela noção de "desencantamento" de Weber. O primeiro transforma a "vontade hegeliana para uma síntese dialética de opostos" em uma "força desbalanceada de vontade de poder; uma força que configura a própria existência" e que recusa "qualquer noção de universalidade [...], quaisquer tipos de valores estéticos, éticos ou religiosos". Assim, "como uma forma suprema da ideologia burguesa, o pensamento negativo prepara o terreno para uma aceitação de um estado de permanente instabilidade gerada pelo capitalismo". Com Weber, "o desencantamento burguês com o poder hegemônico do capitalismo é concebido como a única possibilidade do poder político burguês": eis aí a "jaula de aço". Lidos

[595] CACCIARI apud AURELI, p. 46.
[596] AURELI, p. 47.

juntamente, “fazem com que nós finalmente descubramos como a negatividade trágica pode resolver-se positivamente no atual estágio histórico alcançado pelo capitalismo” [597].

Desse modo, o pensamento negativo, ao transformar a experiência com as crises do capitalismo em um modo de vida, não pode indicar uma possibilidade de superação do processo capitalista. Afinal, “o que fez o desenvolvimento capitalista forte não foi sua continuidade, mas sua descontinuidade: sua habilidade para absorver o negativo”. O que Aureli sugere é que, uma vez tendo descoberto esse mecanismo, é necessário, para uma cultura de enfrentamento do capitalismo, fazer uso produtivo e deliberado do mesmo. Ao invés de lutar contra o desenvolvimento capitalista, a classe trabalhadora deveria exigí-lo. Alinhando-se a Cacciari, mas também a Mario Tronti, Auteli defende que “seria o tempo de abandonar a ênfase na crítica da ideologia” para focar na “teoria do poder”, “focando não somente na política, mas também na cultura no nível da filosofia e especialmente da arquitetura e da cidade”[598].

Ainda que cínico, o engajamento deliberado dos trabalhadores no desenvolvimento capitalista não deixa de reencenar o próprio engajamento de Constant nas novas tecnologias. O artista também apostava em uma incapacidade do capitalismo para lidar com sua própria promessa de desenvolvimento das forças produtivas. Entretanto, como sustentar este argumento em face das assimetrias do capitalismo? Para que uma pressão dos trabalhadores fosse efetiva, seria preciso que a expansão do modo de produção capitalista fosse uma tendência, o que de fato não é. O que podemos verificar não apresenta mais do que uma dominação capitalista dos modos de produção, onde os setores mais modernos dependem dos mais arcaicos, um quadro no qual as lutas pelo desenvolvimento capitalista, particularmente nas periferias do sistema, não configuram um jogo de forças, mas o aprofundamento de um modelo de “luta pelo desenvolvimento capitalista” cuja face inegociável aparece nestas margens em toda a sua brutalidade. O que o “pensamento negativo” nos mostra quando deslocado para as margens não é uma “irreversibilidade do processo capitalista”, mas sua incapacidade de reconhecer as assimetrias estruturais que

[597] AURELI, p. 47.
[598] Idem.

engendram este sistema – algo para além do "jogo de espelhos" configurado pela recusa de Nietzsche e Weber do Romantismo e da dialética hegeliana.

De certo modo, a trajetória de Constant demarca o trânsito por estes dois momentos do "jogo de espelhos" da filosofia ocidental. Por um lado, o artista nutri uma profunda confiança no horizonte de síntese anunciado pela dialética hegeliana, assim como opera uma recusa fundamentalmente romântica da realidade; por outro, afirma declaradamente no texto de 1969, citando Nietzsche, que "quem quer ser um criador, deve ser antes de tudo um destruidor". Assim, "em primeiro lugar, a sociedade, tal como é agora, deve ser derrubada, e somente então será possível organizar o espaço que se tornou disponível" [599]. Para isso não hesita em decretar uma tábula rasa: Constant não busca vestígios para se vincular ao passado. Não admira ruínas, mas apenas o campo de possibilidades aberto pela destruição. Se a Nova Babilônia surge disso como síntese, ela também pode ser vista como a assimilação do Progresso enquanto destino da humanidade. Não deixa de ser, de alguma maneira, também uma tradução eufórica da "jaula de aço" weberiana, um registro da eficácia da dialética.

Sem planos

"A luta deve preceder a criação", concluiu Constant em uma conferência realizada no dia 22 de setembro de 1971. O artista vinha assim sepultar uma aposta em "inverter os papeis": ao invés de "adaptar" sua "cidade" a "condições econômico-sociais", partir de uma "sociedade baseada na liberdade", buscando devolver ao mundo uma possiblidade radicalmente distinta e revolucionária. No início dos anos setenta, ele chega à percepção de que "não foi o homem criativo" que modificou "a visão de nosso planeta", mas o "homem conquistador, que não agiu nem em prol da humanidade, nem para embelezar a terra [...]". Muito pelo contrário: "sobretudo depois da industrialização, o ritmo acelerado de alterações – poluição do ar, do solo, dos oceanos, desenvolvimento de destruição, de desfoliação, de matar em grande escala – deu à visão da Terra uma expressão muito mais ameaçadora". Não se tratava mais de reconhecer que "o processo criativo mudou da realidade para uma concepção da realidade", como em *Dialética do experimento*, em 1965, mas de entender que

[599] NIEUWENHIYS, 1970 [1969], p. a32.

a possibilidade de criar não teria qualquer efetividade sem uma revolução profunda das estruturas sociais.

Embora tenha flertado com o reformismo em seus primeiros anos trilhados no campo do Urbanismo Unitário, chegando a inaugurar um Bureau de projeto em Amsterdam, Constant logo assumiu uma perspectiva utópica depois de sua ruptura com os Situacionistas, quando então passou a se dedicar ao desenvolvimento de *Esboço para uma cultura* – com todas as persistências que Nova Babilônia carregava, ela ainda era assim um contraponto. Entretanto, depois do fracasso revolucionário de Maio de 1968, o artista abandona pouco a pouco essas especulações que buscavam uma sociedade que combinasse o máximo de automação com máximo de tempo livre para o "despertar" de um "criador que dormita". Com a publicação de *A visão da terra,* esse processo alcança seu ponto de ruptura, quando o artista declara, para além de uma *obsolescência da criatividade*, que "em um futuro próximo, não há razão de ser otimista" [600].

Já a Internacional Situacionista, há uma década norteada pela percepção de que a "luta deve preceder a criação" – o motivo por excelência da ruptura com Constant –, chegava ao início da década de 1970, conforme Anselm Jappe comenta duas décadas mais tarde, com a compreensão de que "os tempos evoluem para uma verdadeira revolução e que as ideias situacionistas estão amplamente presentes em todas as lutas". Isso os teria permitido afirmar que "a tarefa da IS, enquanto organização, terminou". Entretanto, Jappe argumenta que "a tentativa de apresentar o fim da IS como superação de uma vanguarda separada, da qual uma época revolucionária não tem mais a mesma necessidade que um período em que a revolução está distante [...] não é muito convincente". As limitações desse diagnóstico seriam observadas pelos próprios situacionistas, que atribuíram a crise da organização aos estudantes e intelectuais, "que contemplam e aprovam abstratamente o radicalismo situacionista sem serem capazes de lhe dar um mínimo de expressão prática". Ainda que tal "caracterização desses pró-situs" e de "toda a camada social dos pequenos e médios quadros a que pertencem" seja "tão áspera quanto brilhante", Jappe observa que "a supervalorização desse fenômeno, como em geral a identificação do 'projeto revolucionário moderno' com a

[600] NIEUWENHUYS, Constant. *La visage de la terre* [1971]. In: LAMBERT Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 149. Publicado anteriormente no catálogo da exposição *New Babylon*, Gemeentemuseum The Hague, 1974, p. 49-63.

IS, é também o indício de uma megalomania – já antiga – e de um perda do sentido de realidade" [601]. Assim, mesmo trilhando um caminho iconoclasta, a IS não encerrou suas contribuições pós-68 em um quadro menos impotente do que aquele no qual se encontrava Constant.

No campo do idealismo, o artista também não deixou de impactar substancialmente na configuração do *Provos*, movimento fundado em Amsterdam em 1964, cujos integrantes "procuravam novas formas de comunicação na tentativa de implicar seus cidadãos em novas formas de intervenção na vida pública e social" [602]. Por meio da atuação destes jovens holandeses, as contribuições do artista também encontraram inclusive desdobramentos políticos imediatos. *New Urbanism*[603], texto de Constant publicado na revista *Provos* em maio de 1966, pode ser considerado uma plataforma política do grupo: no mês seguinte, em junho, "os provos conseguiram entrar na Câmara Municipal de Amsterdam, elegendo um representante para a cadeira que seria ocupada por revezamento" com "2,4 % dos votos". Mesmo depois de terem dissolvido o movimento em 1967, "o espírito provo marcou a política holandesa para sempre e, ainda hoje, continua a inspirar numerosas iniciativas, principalmente através do movimento Kabouter". Como se se arriscassem a realizar Nova Babilônia, os Kabouters "proclamam" em fevereiro de 1970 o "Estado Livre de Orange", um "novo mundo" que eles anunciavam de "não-violência" e que "seria construído sobre um novo tipo de convívio, com uma economia alternativa, o desaparecimento dos políticos convencionais e uma nova forma de divisão dos centros de decisão". Desse modo, "sempre criativos em suas formas de propaganda", completam Cohn-Bendit e Duyn, "os Kobouters conseguiram 11% dos votos numa eleição municipal" [604].

No entanto, enquanto os situacionistas superestimavam o pós-68, Constant já não nutria qualquer otimismo em relação ao que se desdobrou com os *Provos*. Uma das razões

---

[601] JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. São Paulo: Petrópolis, 1999, (Tradução: Iraci D. Poleti), p. 133-134.
[602] CONH-BENDIT, Daniel; van DUYN, Roel. *Os provos* [Amsterdam, fevereiro de 1985]. In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Tradução: Sergio Cohn), p. 66.
[603] NIEUWENHUYS, Constant. *Nieuw Urbanisme* In: Provo, nº 9, May 1966, p. 2-6. New Urbanism Buffalo, NY: Friends of Malatesta, 1970. New Urbanism in Delta, vol. 10, nº 3, 1967, p. 54-61. Ny urbanisme in Arkitekt og billedkunst, n.d., 1969, p. 70-71. in M. Wigley, Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire, Rotterdam 1998, p. 168.
[604] CONH-BENDIT; DUYN, p. 69-70

para isso parece residir nas feições partidárias assumidas pelo grupo. Dois anos antes do Provo conquistar uma cadeira nas fileiras da política oficial do Estado e fazer do texto de Constant uma plataforma para embasar suas proposições, o artista já havia se mostrado reticente às "organizações políticas" em outro texto de referência para o grupo, o *Ascensão e queda da vanguarda*[605]. Na ocasião, o mentor de Nova Babilônia se referiu às agremiações partidárias como ameaças à "soberania do pensamento" [606], tendo em vista o conflito dos surrealistas para atuar entre a arte e a militância política. Outro aspecto que teria contribuído para esse desencanto pode ser rastreado na insistência desses jovens holandeses em tomar o *happening* como um método eficaz para a transformação da realidade social. Se em 1965, em *Dialética do experimento*, o artista chegou a considerá-lo como uma "forma coletiva de criatividade", embora o ponderasse como "ainda insuficiente e incompleto" [607], já no ano seguinte, em *Sobre o significado da Construção*, ele se refere ao "happening", então adjetivado como "americano", enquanto uma "fantasia individual" [608]. Nos dois textos de setembro de 1971, generalizando e colocando ao lado a "arte ambiental" e a "land art", Constant chega então às seguintes conclusões: os *happenings* são "experimentos condenados desde o início" na medida em que "permanecem um mero espetáculo" e não são "produtos de uma coletividade real" [609], como afirma em *Algumas notas sobre os conceitos de 'face da terra', 'desenvolvimento urbano' e '*arte'; são um "mau exemplo", pois "não funcionam, precisamente em razão da falta de comunicação social", como completa em *Autodiálogo sobre Nova Babilônia* [610]. Para o artista, somente quando conquistarmos uma criatividade coletiva "seremos capazes de falar em termos de uma transformação do ambiente e não, como neste caso, de uma transformação do objeto visual por um ou mais indivíduos". Por sua vez, uma "mudança ambiental somente pode ser trazida pela participação de todos, como uma parte essencial da vida cotidiana" [611].

---

[605] O texto de 1964 é mencionado na revista *Provo* n. 4. como um antecessor às provocações do grupo.
[606] NIEUWENHUYS, 1964.
[607] NIEUWENHUYS, 1965, p. 158.
[608] NIEUWENHUYS, Constant. *About the meaning of construction* [1966]. In: Data. Directions in Art, Theory and Aesthetics: An Anthology edited by Anthony Hill, London, Faber and Faber, 1968, pp. 175-179.
Republicado em WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1988, p. 174.
[609] NIEUWENHUYS, 1971, p. 209.
[610] NIEUWENHUYS, Autodialogue, 1971, p. 158.
[611] NIEUWENHUYS, 1971, p. 209.

A despeito de todo o romantismo que nutriu sobre os não-ocidentais, do 'primitivismo' do Cobra ao "nomadismo" dos ciganos em Nova Babilônia, e da distância que manteve dos partidos políticos, Constant chegava ao pós-68 com limitações tão problemáticas quanto aquelas da Internacional Situacionista para lidar como os "sujeitos da história". Segundo Jappe, "o verdadeiro fracasso da IS está no fato de que a divulgação de sua teoria se limitou, essencialmente, ao desprezado meio de estudantes e intelectuais". Embora existissem "inúmeras lutas operárias por volta de 1970" e fosse possível encontrar nelas "alguns fragmentos de teoria situacionista", "não há proletariado que, *enquanto classe*, se oponha à totalidade da sociedade do espetáculo". Somente depois de 68 que os situacionistas passariam a dar atenção às "pessoas de cor, os homossexuais, as mulheres e as crianças", tomando-as como aquelas "ousam querer tudo o que lhes é proibido". A razão disso, comenta o crítico de Debord, consistiria no perfil das "lutas desses setores sociais": ainda que, por um lado, sejam "amiúde, muito eficazes" e desemboquem, "às vezes, na recusa das representações, na ação em primeira pessoa e na consideração de sua própria vida cotidiana como meio e como fim da luta", "quase nunca se referem à sociedade em sua totalidade e são conduzidas por indivíduos que se definem através de qualquer aspecto separado". Tal caracterização, justamente por negligenciar posturas como a dos *Panteras Negras*, conhecidos mundialmente por sua luta antirracista e anticapitalista na América do Norte e no mundo desde os anos 1960, oferece com precisão um esboço das dificuldades situacionistas, que não deixam de ser aquelas de boa parte de seus críticos, em reconhecer que as "minorias" não eram nem menores, tampouco menos articuladas do que o "proletariado". Com base nessa compreensão, Jappe observa que os situacionistas – que concebiam os sujeitos revolucionários de Marx d'O Capital como os únicos, "graças a sua função no processo de produção, graças a sua tradição", a possuírem "os meios de reverter o sistema" –, teriam prefigurado "a revolta da diferentes minorias" ampliando "o conceito de proletariado para todos os que foram despossuídos de algo fundamental". Desse modo, lamenta Jappe, "todas as lutas reais – dos negros de Los Angeles, a dos estudantes parisienses ou a dos operários poloneses – são definidas pelos situacionistas como 'lutas contra a alienação', sem se preocuparem muito com as circunstâncias e reivindicações muito diferentes que, por sua vez, cada uma apresenta". O crítico, sem poder perpetuar uma expectativa no "protagonismo" do proletariado, mas pisando em ovos em relação ao que chama de "minorias", complementa: "realmente, é justo buscar a essência dessas lutas em outros lugares que não suas

reivindicações manifestas; mas a tentativa de explicar seu 'em-si' permanece, em geral, num plano abstrato demais" [612].

Deslocando-se dos embates entre os situacionistas e seu crítico para o caso de Constant, notamos que o esforço do artista em ampliar o conjunto daqueles que possuem "os meios de reverter o sistema" emerge um pouco antes e se desloca em outra direção em relação aos seus antigos companheiros da I.S.. Sem abrir mão do proletariado, o mentor do "Homo Ludens do futuro", já em 1964, em *Ascensão e queda da vanguarda*, se refere aos "'descolados', os 'meninos de pelúcia', 'roqueiros', 'mods', 'halbstarken', 'blousons noirs', 'beatniks' ',' stiljagi ', e o que quer que mais possam ser chamados" como um "fenômeno que tem um efeito revolucionário até agora negligenciado"[613]. Diferentemente dos situacionistas, Constant não faz nenhuma menção aos estudantes. Sobre essa ausência, Jean-Clarence Lambert comenta que nesse momento Constant ainda não poderia prever a importância da revolta estudantil, um "aspecto novo da luta social" que emergiria somente com Maio de 1968. Justificativas cronológicas a parte, Lambert observa que "apesar dos esforços, inclusive à esquerda, para isolar essas ações e cortar os jovens estudantes do mundo do trabalho, não devemos omitir que a radicalização dos estudantes é inseparável da proletarização da intelligentsia engendrada pela automação". Afinal, "os estudantes de hoje não são mais que aqueles de ontem: sem trabalho, sem direitos, superexplorados, seu destino é cada vez mais próximo daquele reservado ao antigo proletariado industrial". Longe de exercerem qualquer controle sobre a "utilização de seu trabalho científico", se transformariam nos substitutos qualificados dos trabalhadores frente às exigências da automação, sendo a universidade "obrigada a satisfazer essas necessidades". Desse modo, Lambert advoga que "a luta pelo controle da produção pelos próprios trabalhadores não tem sentido sem que ela seja unida àquela dos estudantes pelo controle da atividade universitária" [614].

Mesmo depois de 1968, embora deixe de dar ênfase ao fenômeno observado em 1964, Constant não passa a considerar os estudantes. No quadro de "conflitos" apresentado em 1971, ele apenas menciona genericamente "famílias", "tribos", "nações", "raças" e, por fim, "classes". Se como os situacionistas, tinha dificuldade em estabelecer vínculos diretos com os

[612] JAPPE, 1999, p. 135.
[613] NIEUWENHUYS, 1964.
[614] LAMBERT, 1997, p. 127-128.

trabalhadores de “chão de fábrica” e em compreender o quão estrutural eram as reivindicações daqueles oprimidos primeiramente pela cor de pele, pelo gênero, pela sexualidade e pela origem étnica, diferentemente da Internacional Situacionista, o artista não contava nem mesmo com aqueles que se revoltaram nas universidades, vendo-se assim de um anseio revolucionário sem base social. Não é por acaso que seu *homo ludens do futuro*, gestado em uma tabula rasa, supostamente livre porque *sem cultura*, *sem trabalho* e *sem sentido*, encontre pela frente apenas nichos de consumo em uma sociedade de bem-estar em vias de ser “revogada”.

Jappe comenta que a essa altura, “a sociedade parecia [...] ter chegado a controlar seus próprios mecanismos”. Evidências não faltavam: “as taxas de crescimento sustentado, o pleno emprego, os altos salários e a ausência de graves crises econômicas que haviam caracterizado as décadas de 50 e 60” levavam a crer que se tratava de uma “aquisição duradoura”. O autor chama atenção para os “esquerdistas”, que “consideravam que o capitalismo não discutiria mais essa tendência que lhe garantia a estabilidade através da famosa ‘integração do proletariado’”, e lembra que “a produção capitalista não era entendida como um sistema contraditório em si e, a longo prazo, necessariamente portador de crises, mas via-se nele o resultado de uma vontade pressuposta, capaz de decidir sobre seus desenvolvimentos”. Mesmo “a denúncia da economia enquanto esfera separada não contradiz de modo algum as esperanças depositadas na automatização”. Para os situacionistas, “esta poderia servir para fazer da produção material um puro meio, destinado a satisfazer os desejos humanos ao invés de coloca-los ao serviço do desenvolvimento de uma economia automatizada”. No entanto, “a década de 70 demonstrou, na sequência, que o ‘bem estar’ é revogável”. Nada poderia estar mais distante disso do que “uma situação em que o essencial parece garantido” e “é-se mais facilmente levado a se perguntar se não poderia existir algo de melhor; ou, na terminologia situacionista: a *sobrevivência* está garantida, a *vida* torna-se uma reivindicação”. Por esse prisma, Jappe argumenta que “era perfeitamente funcional para o capitalismo que voltasse, na década de 70, a crise tradicional com a preocupação pelo emprego e pela diminuição do salário”. Afinal, “quando se está cercado por milhões de desempregados, poder permanecer na cadeia de montagem torna-se uma benção”. Soma-se a isso, “a consciência do risco de uma catástrofe ecológica e, mais tarde, a retomada da ‘guerra fria’”, um horizonte

que recolocava “em primeiro plano a questão da simples sobrevivência” [615]. Sem se darem conta disso, os situacionistas pareciam “confiar nos automatismos do desenvolvimento capitalista: a contradição entre economia e vida atingiu um patamar qualitativo, e a oposição suscitada pela economia determina, igualmente, um retorno à crise econômica tradicional”, o que faria “a época mais revolucionária do que nunca” [616].

Tal afeto em Constant pode ser rastreado em 1964, quando afirma que “a sociedade utilitarista está prestes a entrar em colapso, trabalhando sua própria queda”. Nada indicaria o contrário: “a crescimento inicial dos mercados - através da expansão da população mundial, através da descolonização e industrialização de 'novos' países - está forçando um dispositivo de produção com uma capacidade que não pode mais ser controlada”. Além disso, “a necessidade de trabalho humano acabará por diminuir devido à crescente mecanização e automação”, o que levaria a uma situação “na qual uma capacidade de produção quase ilimitada será compensada pela diminuição do poder de compra de uma população desempregada”. A crise então se aprofundaria “à medida que mais países - agora ‘subdesenvolvidos’ - começaram a automatizar sua produção”. Com efeito, “na situação revolucionária de crise que daí advém, a única solução possível será a demanda por consumo livre, sem trabalho e, consequentemente, pelo controle social da produção mundial”. Bastava aguardar o desfecho, que seria inevitavelmente favorável ao desaparecimento do “*homo faber*” e ao surgimento de “um estilo de vida lúdico” e ao “alcance de quase todas as pessoas”[617].

A crítica de Constant, como a dos situacionistas e “todas as outras” – lembremos aqui de Marcuse e sua compreensão de que a tecnologia foi “apropriada indevidamente” –, também não conseguiu, embora reconhecesse que “a tecnologia é intrinsecamente social”, considerar a própria ideia de “desenvolvimento tecnológico” como um dos pilares que perpetuam o capitalismo – o mesmo vale para uma aposta anti-tecnológica, uma vez que o capitalismo sobrevive pelas suas assimetrias, pela relação combinada entre setores “avançados” e setores “atrasados”. Por essa razão, Constant considera que “o drama de nossa época, é que se nós temos os meios técnicos pelos quais poderíamos mudar o mundo em um

[615] JAPPE, 1999, p. 184-185.
[616] Idem, p. 135.
[617] NIEUWENHUYS, 1964, p. 138.

sentido criativo, não dispomos desses meios, porque nossa estrutura social arcaica se opõe a isso". Tudo se passa como se estes meios não fossem produto e produtores da sociedade que se quer superar e que, portanto, bastaria apenas, grosso modo, socializar as máquinas e destinar aquilo que elas produzem para o coletivo. Seria preciso considerar fortemente que uma verdadeira socialização da produção compromete a própria ideia de produção como a conhecemos, inclusive os anseios problemáticos em *depositar na automatização a solução de uma questão ainda mal resolvida com a escravidão*.

Apesar desse "ponto cego", Constant não deixa de questionar as razões do "crescimento econômico": "é em nome do 'crescimento econômico que se destrói a paisagem, que se sacrifica em toda parte a natureza, persegue-se os habitantes dos centros urbanos, destrói-se quarteirões históricos e cidades inteiras para dar espaço a usinas, escritórios, bancos e autopistas". Em meio a tudo isso, "o espaço social é transformado em estacionamento para automóveis, polui-se a água e o ar que nós respiramos, a vegetação é arruinada, os animais exterminados" e "em troca, são oferecidos os produtos da industrialização". "Mas o que são eles, na verdade?". Fechando o circuito que vai da produção, passando pela circulação e pelo consumo, Constant constata que, "depois de nos tornarmos produtores alienados de objetos não desejados, somos agora forçados a consumir estes produtos que nós nunca precisamos". Enquanto isso, "os lucros de um número cada vez menor de homens que detém os meios de produção condicionam o modo de vida da quase totalidade da humanidade". Assim, "na organização do mundo, a vontade dos homens vem depois dos interesses desse pequeno número de indivíduos que representam o poder". O artista conclui que "o crescimento econômico não significa nem a elevação do nível de vida, nem crescimento qualitativo, mas somente aumento dos lucros pela manipulação das necessidades" [618].

Entre os muitos exemplos de degradação da vida, Constant elege a "circulação": "concebido como meio de deslocamento rápido, o automóvel causa tamanhos engarrafamentos nas cidades que a circulação se torna quase impossível". O artista observa que "os carros não são nem produzidos, nem vendidos para responder à necessidade de deslocamento, mas para gerar lucros", que o seu número ultrapassa "a quantidade necessária

[618] NIEUWENHUYS, 1971 (a), p. 148.

para os deslocamentos de todos"; que "a maior parte" deles está estacionada na maior parte do tempo"; que não se otimiza seu uso, mas que se planeja o espaço para que dependamos deles. Tal diagnóstico serve para Constant lançar a seguinte consideração: "o capitalismo não pode se manter senão pelo aumento continuado da produção, pouco importa a necessidade ou a natureza do produto". Longe de afirmar, como havia feito há apenas cinco anos, que a "liberdade é uma função da produtividade", o artista chama atenção no início dos anos setenta para as "pseudonecessidades" que são "despertadas por métodos psicológicos cientificamente estudados" e para "os meios de comunicação, a imprensa, o rádio, a televisão", todos transformados em "institutos de manipulação": "para sua intervenção ilegítima em nosso meio de vida, os aproveitadores nos ditam um modo de comportamento contrário às nossas aspirações". Assim, "no lugar de poder criar sua vida, o homem é criado, deformado, manipulado"[619].

"Os países altamente industrializados" deixavam de figurar como aqueles mais próximos de uma revolução. De certo modo, Constant já tinha sinalizado essa percepção cinco anos antes, em *Música do Trabalho* (1966), quando observou que o crescimento destes países "não fornece nenhuma solução válida" na medida em que o 'bem-estar' do qual se orgulham "só existe as custas das populações de países em desenvolvimento", como também de "uma parte não negligenciável do povo americano". No início dos anos setenta, a própria noção de 'bem-estar' nos países industrializados perde força. Estes se tornavam um território de "consumidores forçados", enquanto "os habitantes de países não industrializados" ou "subdesenvolvidos" "pagam o preço": "os grandes monopólios os roubam a preços baixos suas matérias primas para os vender produtos industriais com alto valor agregado". Eis aí um traço do "imperialismo econômico", que "não pode se manter sem a simultaneidade de duas forças de exploração: o consumo forçado das nações ricas e o trabalho forçado das nações pobres ou subdesenvolvidas". Se tais considerações guardam profundas afinidades com a *Teoria da Dependência*, cujo esboço está relacionado ao célebre artigo de 1966 de Gunder Frunk, elas parecem apontar para um quadro ainda mais problemático, cuja superação implicaria uma *dupla* transformação, ou seja, tanto dos países subdesenvolvidos, quanto dos países desenvolvidos.

[619] NIEUWENHUYS, 1971 (a), p. 148.

Uma capitulação “radical”

Algumas coisas são batizadas quando morrem. Este é o caso da *Arquitetura Radical.* O termo foi cunhado pelo então curador do Museu de Arte Experimental de Turin, Germano Celant, no início da década de setenta e ganhou projeção mundial com a exposição *Italy: the new domestic landscape*, realizada em 1972 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em seu artigo *Radical Architecture* para o catálogo do evento, o crítico reivindicava para o termo um papel a ser assumido pela arquitetura que não fosse uma “aceitação ao que pode ser produzido ou construído”, mas a construção de um campo de reflexão no qual fosse possível “formular uma filosofia”, cuja preocupação seria “a natureza e existência da própria arquitetura”. Para Celant, um dos graves problemas que assolariam arquitetos e designers é o modo como estes têm se limitado a pensar o que o capitalismo necessita produzir e reproduzir, sem questionar profundamente este aspecto. Este seria o caso da “importância primordial dada a mais avançada tecnologia”, uma postura que é “capaz de conhecer as demandas das novas técnicas de produção e construção, mas não as concepções e comportamentos do design e da arquitetura”. O que definiria uma arquitetura radical seria justamente esse desvio em relação à logica produtiva e a necessidade de repensá-la visando um “novo modo de existência social e de ação”. A referência aí é o Construtivismo Russo do começo dos anos 1920, experiência na qual a preocupação com a realização de edifícios seria substituída pela atenção ao planejamento e à concepção. El Lissitzky, Salijeskaia, Tatlin, Ladovsky e os irmãos Vesnin teriam provocado uma “verdadeira crise” ao recusarem a importância do edifício ou produto acabado em favor de um “novo modo de ser e agir no design e na arquitetura”. Nestes termos, a “arquitetura radical” poderia ser entendida como uma resposta a “mudanças revolucionárias do comportamento e da posição tomadas pela arquitetura e pelo design com respeito a ideias existenciais e sociais, associada a uma derrubada sistemática do significado filosófico e ideológico do conceito de arquitetura e design” [620].

[620] CELANT, Germano. *Radical Architecture*. In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972, p. 381. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783.

No mesmo catálogo, Manfredo Tafuri, em *Design and technological utopia,* também chama atenção para esse "afastamento" que Celant valoriza, mas para denunciar o modo como essa distância da realidade da produção corrente apenas aprofunda o papel ideológico da arquitetura e do design, que em sua "elegância cruel" apenas mascara a "a estrutura completamente arcaica da indústria da construção e de seus impedimentos internos" [621]. Para ele, um exemplo mais convincente do que vem a ser um "design radical europeu" está no desenvolvimento dos conjuntos habitações – Siedlung – de Ernest May e seus colaboradores em Frankfurt entre 1925 e 1930, "as mais completas realizações de inclusão direta da produção em pequena escala de objetos dentro de parâmetros controlados pela vasta escala de um empreendimento urbano". Referindo-se a essa compreensão em *Projeto e Utopia* (1973), Tafuri toma como exemplo "radical" a obra de Hilberseimer dos anos 1920-1930, naquilo que ela oferece como "redução às formas geométricas cúbicas", "os elementos fundamentais de qualquer arquitetura". Ela seria a expressão máxima que revela "quais são as novas tarefas a que a fase de reorganização produtiva chama os arquitetos". Nesta apropriação do termo "radical" desaparecem as virtudes improdutivas da experimentação arquitetônica no âmbito do projeto e da concepção e entrariam em cena a lógica da racionalidade produtiva que torna o arquiteto "produtor de objetos" uma figura "inadequada". Na acepção de Tafuri, o horizonte para o exercício da arquitetura converge para a "necessidade de taylorização da produção construtiva", ainda que arquitetos como Mies van der Rohe não tenham compreendido isso. Mies, na mesma época que Hilberseimer, assim como Gropius e Bruno Taut, ainda sondaria "as margens de recuperação de que a arquitetura ainda dispõe", em uma "tentativa de separar propostas técnicas de fins cognitivos". Ser "radical", desse ponto de vista, seria estar comprometido com o impulso das vanguardas históricas, cujo papel não foi senão o de servirem como ponta-de-lança para a reestruturação do capitalismo. Tanto o construtivismo, quanto a Bauhaus, não deixariam de operar a "destruição do objeto e sua substituição por um processo de viver como tal" convergente às necessidades de renovação produtiva.

[621] TAFURI, 1972, p. 389.

Fig. 60: ***Highrise City (Hochhausstadt): Perspective View: North-South Street**,* 1924 | Ludwig Karl Hilberseimer | Tinta e aquarela sobre papel | Approx. 97.3 x 140 cm | Fonte: https://www.artic.edu/.

Constant, longe de ser percebido no horizonte desses autores, que têm à frente a produção de grupos italianos como Archizoom e Superstudio, transita, no entanto, entre essas duas "radicalidades". Por um lado, se aproxima à postura "radical" defendida por Celant quando se desobriga, no início dos anos sessenta, a adaptar sua Nova Babilônia a "determinadas condições socioeconômicas" no intuito de inverter "os papéis" para pintar sua "cidade" no contexto de uma "sociedade baseada na liberdade" [622]. Em profunda afinidade com os construtivistas russos, também recusa a importância do edifício ou produto acabado em favor de um "novo modo de ser e agir" na arte, "no design e na arquitetura". Com isso, não anseia outra coisa senão "mudanças revolucionárias do comportamento" – as massas que anunciam o despertar de *Homo ludens –,* bem como transformações da "posição tomada pela arquitetura, [...] pelo design [e da arte] com respeito a ideias existenciais e sociais" – *Colorismo Espacial* (1952) e *Da colaboração para a unidade absoluta das artes plásticas* (1955) estariam entre os primeiros esforços nesse sentido. Também não ambiciona menos que uma "derrubada sistemática do significado filosófico e ideológico do conceito de arquitetura", da arte e por extensão do "design" – o melhor exemplo é *Ascensão e queda da vanguarda*. Tudo

[622] NIEUWENHUYS, dezembro de 1960, p. 135.

isso igualmente configurando um “desvio” em relação a uma concepção funcionalista da “logica produtiva” para alcançar um “novo modo de existência social e de ação”. Por outro prisma, Constant não está distante da radicalidade que Tafuri reconhece nas “mais completas realizações” de Ernest May – se consideramos a busca “wagneriana” do artista por uma “Gesamtkunstwerk (a obra de arte total)” [623] – ou no esforço de Hilberseimer em revelar “quais são as novas tarefas a que a fase de reorganização produtiva chama os arquitetos” – levando em conta que para o mentor de Nova Babilônia “a liberdade é uma função da produtividade” [624]. Distante dos esforços de Mies, Gropius e Bruno Taut em sondar “as margens de recuperação de que a arquitetura ainda dispõe”, Constant busca dissolvê-la no horizonte de possibilidades oferecidas pela automação que estes “pioneiros” não conheceram. Ao contrário de uma “tentativa de separar propostas técnicas de fins cognitivos”, a busca do artista mira, no horizonte da “destruição do objeto e sua substituição por um processo de viver como tal”, a emergência de uma “tecnocracia criativa não utilitária” [625].

Marcado por essa radicalidade ambivalente, o legado de Constant não conheceu em seu tempo uma abordagem capaz de abarcar essa complexidade. Três décadas depois, Felicity D. Scott (1965) e Pier Vittorio Aureli (Roma, 1973) oferecem alguns subsídios teóricos que permitem inscrever a obra do artista em uma nova chave. Distanciando-se da “jaula de aço” weberiana de Tafuri, estes autores configuram um novo quadro de abordagem no qual a “arquitetura radical” não se encontra “fora” da lógica produtiva, como reivindicou romanticamente Celant, ou necessariamente “submetida” ao sistema, como postulou melancolicamente Tafuri, mas “dentro” e “contra”. Essa postura partilhada pelos autores é referenciada por um legado crítico não menos importante para compreensão da experimentação radical: as formulações dos Operaistas e dos Autonomistas, dos quais os mais relevantes para Scott e Aureli são, respectivamente, Antonio Negri e Mario Tronti. Tais alinhamentos, ainda que versem dentro de uma mesma tradição crítica, definem, no entanto, caminhos muito divergentes.

Em *Architecture or Techno-utopia: politics after modernism* (2007), Felicity Scott procura se afastar do “fatalismo melancólico” de Tafuri e da euforia pós-modernista de

[623] NIEUWENHUYS, dezembro de 1960, p. 135.
[624] NIEUWENHUYS, 1964.
[625] SADLER, 1998, p. 151.

Charles Jencks pela "articulação de genealogias alternativas". Dentre elas, uma é especialmente desenvolvida para analisar a referida exposição no MoMa e, em especial, as formulações de Tafuri. Para Scott, elas esbarram primeiramente no entendimento do autor de que, por estar "dissociada dos tradicionais territórios da prática revolucionária", a experimentação radical deixa o trabalho "cair no lado da quietude". Scott encontra uma das explicações para essa postura do crítico italiano em *Architecture and critique of ideology* (1985), de Fredric Jameson, que argumenta que "o amanhecer de algum momento pós-modernista novo é totalmente estranho a Tafuri" [626]. O crítico Italiano, confirma a autora, "não se identifica com formas de luta política associadas a novos territórios do trabalho produtivo", tão pouco com os "novos sujeitos sociais" e, consequentemente, deixa de lado "novas formas de valor excedente agora infinitamente mais singulares e dispersas que o sujeito revolucionário branco masculino da classe trabalhadora no centro do paradigma industrial" [627]. Algo semelhante pode ser dito sobre o papel da "tecnologia da informação": para Tafuri, segundo Scott, as "inovações" também não oferecem outro destino que não seja o de total integração ao sistema, configurando "um tipo sintético de design no qual o controle do irracional tornou-se 'produtivo' na base de sua adoção sistemática dos princípios do universo cibernético" [628]. Scott, ao contrário, defende que a tecnologia não está necessariamente comprometida com essa "integração total", podendo assumir um papel crítico se apropriada pelas novas formas políticas de resistência.

De certo modo, em *Project of Authonomy* (2008), Aureli também se distancia de Tafuri, mais precisamente das formulações dos anos sessenta, marcadas por uma confiança no planejamento como método rigorosamente científico para a "racionalização dos meios de produção e distribuição capitalistas". Afinal, a estratégia, compartilhada entre planejadores de esquerda e pelo Partido Socialista, visando "atingir um sistema social mais balanceado" – a "cidade-território" [629]– logo demonstrou seus limites, inclusive para Tafuri, que se tornou um dos mais empenhados em denunciar o papel ideológico do planejamento. A aplicação do receituário capitalista não levou necessariamente à conquista do que foi prometido dentro do

[626] JAMESON apud SCOTT, p. 137.
[627] SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia*: *politics after modernism.* CAMBRIDGE: The MIT press, 2007, p. 137.
[628] TAFURI apud SCOTT, p. 138.
[629] AURELI, 2008, p. 59-60.

próprio sistema; a integração do território pela lógica capitalista não levou à superação das disparidades econômicas que o configuravam e a urbanização não levou à produção de espaços menos fragmentados, lamentava Tafuri em seu ensaio para o catálogo do MoMa. Aureli não chega a esse "beco sem saída" porque nunca apostou nessa direção. Ainda que herdeiro da ambição crítica de Tafuri, que tem como eixo "a evolução histórica do processo emancipatório da razão humana", Aureli orienta sua reflexão para as possibilidades críticas dos legados de Aldo Rossi e do grupo Archizoom em suas relações com o debate de ativistas e pensadores políticos como Panzieri e Tronti. Por este prisma, aproxima o cenário político e a experimentação arquitetônica por dois tipos de "projetos de autonomia": um aplicado à política e outro à cidade. Para tanto, procura restabelecer uma perspectiva revolucionária abandonada pelo Partido Comunista ao considerar o "ponto de vista dos trabalhadores", ou seja, da luta entre a classe trabalhadora e o capitalismo e não o ponto de vista do desenvolvimento capitalista, o que implica romper com uma linhagem ortodoxa do marxismo que coloca a produção de um lado e a circulação e distribuição de outro. Aureli se opõe à ideia de que "a exploração do trabalhador ocorreria somente no contexto da circulação e da distribuição", e não da "produção". Para os Operaistas, "o próprio sistema de produção – por meio da continuidade de seu desenvolvimento tecnológico e da sofisticação e inovação da divisão do trabalho – seria o fundamento do poder capitalista sobre a classe trabalhadora". Com base nesse entendimento, o capitalismo passa a ser entendido não mais por meio dos efeitos da circulação, distribuição e consumo da mercadoria, mas por meio de uma "análise estrutural e global do capitalismo nos termos do mais profundo fundamento de seu poder: o poder sobre a produção". Nestes termos, o que norteia Aureli não é uma "reforma dos meios de produção", mas a "demanda por poder político sobre eles" [630].

As diferenças entre Scott e Aureli podem ser melhor examinadas à luz dos desdobramentos tardios do pensamento político ao qual a *Arquitettura radicale* esteve vinculada. Por isso, longe de ser apenas uma "coincidência", a proximidade entre as publicações de *Architecture or Techno-utopia* (2007) e *Project of Authonomy* (2008) responde ao sucesso global de *Empire* (2000), ensaio que configura uma espécie de "elo" entre as tradições críticas da Nova Esquerda americana e a Nova Esquerda italiana. Trata-se, mais precisamente, de uma parceria entre o filósofo americano Michael Hardt e o filósofo italiano

[630] AURELI, 2008, p. 7-8

Antonio Negri, sendo este último um consagrado dissidente dos autonomistas dos anos 1960. Para Scott, as contribuições do livro deixam "uma importante lição para a arquitetura": a compreensão da "passagem da pós-modernização", "uma passagem histórica articulada não somente no campo tecnológico – tal como a tecnologia industrial concede à sua contrapartida pós-industrial ou informática – mas também, e inextricavelmente, nos campos socioeconômico, cultural e político". Scott ainda enfatiza que, "em contraste com a maioria das narrativas de perda e declínio", *Empire*, "informado pela esquerda extraparlamentar na Itália", "lê tais forças da transformação tecnológica como geradoras de formações estéticas, sociais, materiais e políticas potencialmente positivas" [631]. Já para Aureli, a tese de Hardt e Negri está fundamentada em um equívoco: eles opõem ao caráter supranacional alcançado pelo capitalismo – por meio do desenvolvimento tecnológico, do trabalho "imaterial" ou "pós-fordista", e das "técnicas subjugadoras do biopoder" – uma "multidão" dispersa como "forma de resistência política" a essa "entidade imperial". Por isso, alerta Aureli, o sucesso global de *Empire* não deve ser superestimado: o "blockbuster" de Hardt e Negri representa "uma clara *vulgata*" das ideais do qual se origina – os Operaistas e ao Autonomistas dos anos 1960 –, na medida em que abandona os fundamentos iniciais para se entregar ao "conformismo" das "tendências predominantes" da política pós-moderna, do "pluralismo" e da "multiplicidade" ao desparecimento da classe trabalhadora"[632].

Atuando "dentro" da lógica produtiva e "contra" o sistema que a engendrou, Constant "se identifica com formas de luta política" – as reivindicações da sociedade de bem estar social –, seus "novos territórios do trabalho produtivo" – a automação –, os "novos sujeitos sociais" – os jovens, e os subalternizados de modo geral, que são aqueles que configuram as "novas formas de valor excedente agora infinitamente mais singulares e dispersas que o sujeito revolucionário branco masculino da classe trabalhadora no centro do paradigma industrial". Sem qualquer receio da "tecnologia da informação" ou das "inovações" – para Constant, "temer a tecnologia é reacionário" [633] –, o artista assume uma postura muito semelhante àquela de Scott, para quem "a tecnologia não está necessariamente comprometida com uma 'integração total', podendo assumir um papel crítico se apropriada pelas novas formas políticas de resistência". Por outro lado, Constant também se aproxima de Aureli ao entender

[631] SCOTT, 2007, p. 7
[632] AURELI, 2008, p. 7-8
[633] NIEUWENHUYS, Setembro de 1970.

Nova Babilônia como o capítulo final de uma "evolução histórica do processo emancipatório da razão humana" e ao se engajar em uma "análise estrutural e global do capitalismo nos termos do mais profundo fundamento de seu poder: o poder sobre a produção" – o melhor exemplo disso é *Música do Trabalho* (1966).

Tal ambivalência não se encerra por aí. Ainda podemos levar em conta uma polêmica acerca da periodização adotada pelos autores. Scott recorre ao termo "pós-modernismo", ainda que seja para "se referir obliquamente ao que veio a ser conhecido como pós-modernismo na arquitetura, bem como ao que permanece como legado da disciplina dentro do debate pós-moderno mais amplo" [634]. Desse modo, a autora procura "descentrar, ou mesmo dissipar narrativas familiares do pós-modernismo", tais como a de Charles Jencks e a crítica de Manfredo Tafuri, por meio da articulação de genealogias alternativas. Tal método, tributário de consagrados textos de Foucault como *A ordem do discurso* (1970), *Nietzsche, a genealogia e a história* (1971) e *Genealogia e poder* (1976), não deixa de ser também um legado "pós-moderno". Mas diferentemente de Foucault, que em 1966 declarava o desejo de poder "finalmente existir fora de toda utopia" [635], Scott guarda afinidades com o pensamento utópico, na medida em que o seu objetivo em "identificar topoi estéticos, teóricos e políticos, não importa quão enterrados pelos vitoriosos da história, ou o quão incidental eles possa parecer" é, sobretudo, uma tentativa de enfrentar a "dissociação da arquitetura tanto de seu contexto político quanto de seus sonhos por um mundo melhor por vir" [636]. Tal gesto crítico não deixa de ecoar um aspecto fundamental de *Utopia* (1516), onde Thomas Morus tanto lança duras críticas ao contexto histórico de expulsão dos camponeses para as cidades sob o governo de Henrique VIII (supostamente a parte I), quanto elabora a República de Utopia onde este problema, como tantos outros ali identificados, não existiria (supostamente a parte II). A dúvida sobre a ordem cronológica da escrita das partes justamente informa sobre o caráter da pesquisa histórica, ela mesma dialeticamente informada por mundos imaginados. Pode-se dizer que Scott, em suas investigações genealógicas, transita entre estes dois campos.

Na pós-modernidade, no entanto, o pensamento utópico está sob ameaça, ou seja, a capacidade de manter uma distância entre o que uma dada conjuntura histórica oferece e o

[634] SCOTT, 2007, p. 7
[635] FOUCAULT, 2014.
[636] SCOTT, 2007, p. 12

que seria socialmente desejável, imaginável – um traço da sociedade unidimensional, diria Marcuse. Aureli enfrenta a questão retomando as críticas de Cornelius Castoriadis lançadas em 1989, não por acaso este o ano da queda do Muro de Berlim, o último bastião do que se imaginava como contraponto ao "pensamento único". Naquela circunstância, o filósofo greco-francês rejeita a periodização histórica largamente aceita "moderna/ pós-moderna" diante do "impasse dentro do movimento necessário de rupturas e revoluções da história". A noção de "fim da história", do americano Francis Fukuyama, estaria alicerçada justamente nessa modernidade como um "prolongado estado do presente", o que contradiz a modernidade como "tradição do novo". Além disso, lamenta Aureli, a ideia de posmodernidade consiste em uma "patética inabilidade para expressar algo positivo *tout court*" [637], "deixando sua própria definição como simplesmente pós-alguma coisa, que é, através de uma referência ao que era, mas não é mais"; ostentando um "um significado" que "é 'não significado'", "seu 'estilo" que "é não-estilo'"[638]. Aureli ainda acrescenta que a pós-modernidade elimina a possibilidade de tomar uma posição afirmativa, assim como também a "base teleológica necessária para sustentar isso tal como é, nomeadamente a evolução histórica do processo emancipatório da razão humana". Isso levaria, entre outras coisas, a uma "recusa de qualquer visão totalizante da história entendida como um processo de libertação humana". Tal recusa, afirma Aureli, não é considerada negativa em si mesma por Castoriadis, mas como um problema quando leva a eliminação de uma pergunta sobre a equivalência de todos os períodos e regimes histórico-sociais. Neste caso, o cenário não pode ser outro senão o de "um agnosticismo político" [639].

Tais divergências em torno da periodização, que nos indiciam o terreno polêmico no qual Constant se inscreve, se devem, sobretudo, aos diferentes recuos históricos efetuados por estes autores. Enquanto Scott, de modo indireto, chega aos tempos da Independência Americana – ou às "Cinzas de Jefferson" que a autora comenta por meio de Tafuri –, Aureli alcança o Renascimento das cidades europeias – ou o "começo do fim da 'verdadeira' Idade Média" demarcado por Castoriadis[640]. Essas escolhas implicam em alcances críticos distintos. No caso de Scott, o que a autora coloca em jogo diz respeito, em última análise ao sentido

[637] AURELI, 2008, p. 4.
[638] CASTORIADIS apud AURELI, 2008, p. 4
[639] AURELI, 2008, p. 7
[640] AURELI, 2008, p. 5.

dado a Revolução Industrial e ao Iluminismo, bem como as batalhas que podem ser travadas nesse horizonte – não sem razão a substituição do termo "revolução" por "tecno-utopia" no título do livro. Já na abordagem de Aureli, o que está em questão é a totalidade do capitalismo, e não apenas a modo de produção capitalista que emerge no século XVIII. Contudo, essas diferenças deixam intactas as estruturas de "uma sociedade de dois milênios de idade" que Constant buscou superar. A postura de Constant não pode ser descrita como apenas "dentro" e "contra" o capitalismo, mas dentro e contra a hegemonia do Ocidente. Por essa razão, uma disputa entre modernismo e pós-modernismo só faz sentido entre hegemonias do Novo e do Velho Mundo. De uma perspectiva lançada da periferia do capitalismo, onde a margem é o "oriente", o "outro", estes termos não são necessariamente opostos e Constant pode ser visto tanto como "moderno" quanto "pós-moderno".

Mas afinal de contas, em que medida estes enquadramentos nos ajudam a compreender o que vem a ser o adjetivo "radical" em Constant? Em *Architecture or Techno-utopia,* uma primeira abordagem da questão aparece ao final do capítulo *Uma influência vital sobre o socialismo*, quando Scott procura relacionar "forma autônoma e mudança sócio-histórica". O título se refere a uma passagem de Schapiro sobre os "erros de Wright em dar a arquitetura um papel independente na conformação da vida social" (SCHAPIRO apud SCOTT, p. 30). Para Schapiro, destaca a autora, "o potencial radical da arquitetura moderna não emerge da retirada negativa das forças econômicas contemporâneas para dentro de um campo da autonomia estética", tão pouco no campo do "trabalho" que envolveu novas tecnologias, sob a rubrica da transformação evolutiva, considerada como "nada além da assimilação acrítica das forças do capitalismo" [641]. Também não se trata de uma "revolução pelo desenho", ou de uma autonomia da "prática" em relação à teoria: antes de tudo, a autonomia pensada por Schapiro consiste em "superar a dualidade entre 'autonomia versus assimilação'" [642]. A autonomia, nesse sentido, nada tem a ver com um afastamento da política; ao contrário, é justamente a circunstância na qual ela pode ser transformada radicalmente. Essa postura é reiterada no capítulo seguinte, onde Scott retoma o dossiê preparado por Brace Taylor intitulado *Nova York em Branco e Cinza* [New York in White and Gray] e publicado *Architecture d'aujourd'hui* em agosto de 1976. Nas observações sobre o "consumo

[641] SCOTT, 2007, p. 34.
[642] Idem, p. 35.

arquitetônico generalizado" característico da arquitetura americana, que divide a produção entre "dois sistemas de consumo" – um ramo da arquitetura baseada no valor de mercado da construção, onde ela é "reduzida ao nível de símbolo", como nos casos de John Portman, Philip Johnson e Kevin Roche; outro como "obra de arte" a ser especulada e desfrutada no mercado de arte, como no caso de Peter Eisenman, John Hejduk e Robert A. M. Stern –, Bernard Huet, editor chefe da revista, comenta na introdução que tanto a "submissão acrítica" dentro do sistema de produção, quanto a "submissão servil" para preservar um desfrute privado seriam insuficientes para "sair desse impasse". A alternativa também não estaria em colocar "a si mesmo fora do sistema de produção". À luz de Walter Benjamin em "O autor como produtor", Huet defende que "a solução para nós só pode emergir colocando-nos *dentro* dessas relações para que possamos transformá-las" [643]. Huet parece extrair esse entendimento de Tafuri, que argumenta em *As cinzas de Jefferson* [Les cendres de Jefferson], ensaio do mesmo dossiê, que uma "intervenção no sistema não pode tomar lugar sem oposição ou negação" [644]. A crítica aí é a Colin Rowe, que na introdução de *Five Architects* (1972) relaciona o "modernismo comercial" praticado pelos arquitetos observados por Huet com "estratégias experimentais", pautando-se, sobretudo, em uma "irreconciliável separação entre a "retorica heroica e revolucionária" ("moral") e a "linguagem formal ou plástica" ("física")"[645]. Para Tafuri, essa agenda "pós-revolucionária" da arquitetura americana nos anos 1970, assentada na ideia de que, nos Estados Unidos, a revolução já aconteceu em 1776, configura um quadro no qual "qualquer tentativa de recuperar modos de engajamento de vanguarda permaneceria um ato improdutivo de submissão à maquina sociotecnológica e, consequentemente, capitalista"[646]. Assombrada pelos fantasmas das "cinzas de Jefferson", a arquitetura modo geral não só "recua para a autonomia" [estética], como também se engaja na "tecnologia eletrônica que assinala a emergência de uma economia da informação" – Tafuri mira aqui os trabalhos de Archizoom, Superstudio e Ugo La Pietra, entre outros[647]. Scott, no entanto, não adere nem a Rowe, nem a Tafuri: para ela, ambos são assombrados por fantasmas. No caso deste último, porque Tafuri vê como limitada a capacidade da arquitetura para manter uma consciência social dentro do capitalismo[648].

---

[643] HUET apud SCOTT, p. 40.
[644] SCOTT, 2007, p. 51
[645] SCOTT, 2007, p. 46.
[646] Idem, p. 47.
[647] Idem, p. 47.
[648] Idem, p. 51.

Abrindo caminho entre estes "fantasmas" do século XVIII que assombram as experiências radicais da segunda metade do século XX, Aureli recorre ao que Castoriadis denominou de "projeto de autonomia". Ao termo, o filósofo greco-francês atribuí a singularidade do pensamento ocidental como "estabelecimento de uma relação entre indivíduos e seu conhecimento diferente daquele herdado de um período anterior". Por período anterior entendamos "Idade Média". O projeto da autonomia, ou *projeto da autonomia política* aparece com a emergência das municipalidades autônomas no século XIV e com a interpretação de Maquiavel da "política como liberta de todas as representações metafísicas e analisada em termos de 'critério de ação' imanente". Desse modo, o projeto da autonomia, tributário da "sistemática reavaliação do Direito Romano e de todo o legado político, filosófico e cultural do mundo greco-romano" torna possível, por meio da "fusão perfeita dos desenvolvimentos inovadores implícitos em sua redescoberta e a reavaliação" com as "formas tradicionais de poder tais como o Absolutismo e a Igreja", o período robbessino do "classismo político" do século XVII. Eis aí o "nascimento" do "período moderno", que vai dos anos 1750 ao "entardecer dos totalitarismos" (1955-1960), e da "autonomia do sujeito e da expansão ilimitada da racionalidade implícita no desenvolvimento tecnológico"[649]. Este último não pode ser visto dissociadamente do processo de expansão do capitalismo, assim como o "sujeito" não pode ser analisado em um terreno diferente do conceito de razão. Esta, em relação a autonomia do sujeito moderno, foi "a possibilidade de liberdade", afirma Aureli. Mas em relação ao capitalismo, a razão, como teorizou a Escola de Frankfurt, pautou a "fetichização do crescimento":

> *"A ideia do crescimento e do desenvolvimento tornou-se a verdadeiro ídolo dos 'tempos modernos' e não outro valor – humano, natural ou religioso – poderia resistir ao processo de maximização do lucro implícito na dominação racional do capitalismo como uma aplicação "produtiva" da razão"*[650].

A Razão, entendida como "a possibilidade de liberdade", e a "dominação do capital" se tornam o terreno comum da autonomia e do capitalismo. E, por isso, a razão é o "campo de batalha do conflito político, social e cultural dentro e contra o próprio capitalismo". Para Aureli, essa dimensão de conflito alcança seu apogeu nos anos 1960, "quando – pela última

[649] AURELI, 2008, p. 5.
[650] Idem, p. 6

vez – forças intelectuais transformam sistematicamente a hegemonia política e cultural do capitalismo". Adentramos com isso na terceira fase do "projeto de autonomia" descrita por Castoriadis como um "recuo para o conformismo" [651], momento no qual as experiências radicais são um *rito de passagem* entre o "conflito político" e o "agnosticismo político" e quando Aureli reconhece o aparecimento de uma "indiferença para a hegemonia do capitalismo", que pode ser observada tanto pelo "desaparecimento total da crítica sistemática da racionalidade do capitalismo", quanto pela "aceitação passiva da democracia representativa" [652].

Seja à luz de Scott, seja à luz de Aureli, as ambivalências da obra de Constant não deixam de nos dizer que ele foi capaz de capturar com aguda sensibilidade um rito de passagem entre dois momentos importantes da modernidade, mas sobretudo as continuidades que se estabelecem entre o "moderno" e o "pós-moderno" enquanto circunstâncias de um processo mais longo. Se podemos falar de um Constant por assim dizer "radical", essa radicalidade está tão próxima àquela que Tafuri reconheceu em Ernest May e Hiberseimer, quanto àquela que podemos reconhecer em boa parte do que a historiografia costuma chamar de "radical" depois de Maio de 68, na medida em que, nos dois casos, ser "radical" consiste em levar as últimas consequências aspectos que estão na base de uma sociedade administrada. Reconhecer qualquer radicalidade em Constant, se este for o objetivo, pressupõe chamar atenção não para qualquer tipo de possibilidade emancipatória, mas, noutro sentido, para aquilo que o gesto do artista indicia enquanto um *saber partilhado sobre a liberdade*, com seus regimes próprios de propagação, circulação, recepção, institucionalização e, inevitavelmente, comercialização. A outra radicalidade que podemos buscar em Constant, o momento no qual ele aponta para aquilo que Ernst Bloch denomina no final dos anos cinquenta como um "ainda-não" [653], talvez deva ser rastreada em um ponto limite que transita entre o passado e o futuro assaltando diuturnamente o presente: trata-se de perseguir o instante no qual o artista denuncia nada menos que uma insuportável *ausência*.

---

[651] Idem, p. 6
[652] Idem, p. 7
[653] BLOCH, Ernst. *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005 (Tradução: Nélio Schneider).

Considerações finais

Depois de Nova Babilônia, Constant ainda continuou por mais três décadas como pintor. O que percorremos até aqui não somente buscou preparar um terreno para futuras investigações sobre este "retorno à pintura", como nos fez ver uma multiplicidade de questões que esta trajetória ainda mobiliza. Longe de esgotá-las, apenas esboçamos algumas reflexões e conxões possíveis, configurando um *mepeamento de problemáticas* que *o duplo movimento* de arrastar Constant para as "margens" e destas tomar distância suscita. Neste esforço, que tomou como ponto de partida o debate configurado por McDonough, Pezolet, Kurczynski e McGowan, o artista emerge como um importante intérprete do pós-guerra, particularmente no que diz respeito aos conflitos colocados por dois processos simultâneos e interligados: o *intenso processo de modernização* e o *acirramento das lutas anticoloniais*. Se a percepção destas contradições, como vimos, aparece tardiamente na obra do artista, estas incongruências não deixaram de informar os primeiros trabalhos do grupo Cobra e nem aqueles do "front" de elaboração da Nova Babilônia. O engajamento desse artista na renovação da arte coincidiu com a implosão das fronteiras europeias em ao menos dois vetores fundamentais: aquele que consistiu na própria Reconstrução como um capítulo da mundialização do capitalismo e aquele alimentado pelas lutas anticolonias, que atraíram tanto atenção das metrópoles e de seus artistas de vanguarda.

Pensar Constant menos como um artista dedicado a responder as demandas do "mundo desenvolvido" e mais como algúem em conflito com este *etos* dá a ver outras camadas contraditórias de sua obra, assim como vínculos inesperados com outras figuras importantes do período ou mesmo mais remotas e que são comumente abordadas em campos disciplinares muito distintos. Voltamos aqui àquele quadro de questões do qual partimos, configurado pela relação contraditória entre o anseio pela *transformação da totalidade existente*, as delimitações de um *campo historiográfico* e a amplitude da *recepção de sua obra*. Em busca de uma mudança social profunda, Constant manteve-se em movimento durante toda sua carreira, transitando não somente entre arte e arquitetura, mas também entre o Ocidente e seu outro. Se no primeiro caso expôs os limites de um expressionismo do grupo Cobra, no segundo fez ver uma face da crise da civilização europeia. Ainda que em certos momentos o artista pareça convicto de suas posturas, o que acompanhamos se mostra

como uma sucessão de experimentações que estão distantes de qualquer efetuação para além do ateliê ou de congressos. Observando o que ocorre de forma mais ampla, podemos compreender a obra do artista como uma tentativa de resolver uma contradição entre dois legados da Segunda Guerra Mundial: a necessidade de construir o humanismo em outras bases e as possibilidades abertas pelo arsenal tecnológico desenvolvido para a destruição em massa. Se em um primeiro momento o artista está mais inclinado a reavaliar a legitimidade de suas próprias matrizes ocidentais, em outro se mostra em empenhado em tornar o enraizamento neste solo mais eficaz, ao ponto de vislumbrar o surgimento de outro tipo humano, o *homo ludens*.

Tal abordagem interessa não somente ao leitor de regiões do mundo em "desenvolvimento" ou "subdesenvolvimento", que passa a reconhecer o quanto a obra de Constant lhe diz respeito, mas também ao público do "mundo desenvolvido", que pode lançar outro olhar sobre o que parece mais próximo de sua realidade cotidiana. Por esta perspectiva, a obra deste artista cumpre, ela mesma, o papel de um terreno de mediação entre entidades separadas e contraditórias. Investigá-la desse modo abre caminho para o exame concomitante de ansiedades destes "mundos", reconhecendo a amplitude de um imaginário utópico inscrito em um processo de mundialização sem perder de vista as singularidadaes de seus desenvolvimentos e respostas críticas. Com isso, a relação entre totalidade existente, campo de inscrição historiográfica e amplitude de recepção parece alcançar uma melhor inteligibilidade, uma vez que em uma abordagem descentrada o que se busca não é ultrapassar as contradições que emergem, colocá-las em segundo plano, mas problematizá-las enquanto elementos fundamentais para uma historiografia crítica. Assim, o primeiro aprendizado com Constant não está propriamente naquilo que ele oferece como utopia, mas as fronteiras pelas quais transita para concebê-la, regiões que estão abertas e móveis para quem estiver disposto a este exercício de alteridade para revistá-las e repensá-las.

Bibliografia

Textos de Constant

Manifest. Publicado em holandês na primeira edição da revista *Reflex* em Setembro-Outubro de 1948. Republicado em francês em *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris, Allia, 1985, pp. 20-34. Online em inglês: https://stichtingconstant.nl/.

Spatial Colorism [Voor een spatiaal colorisme]. Escrito com Aldo van Eyck e com comentários de Gerrit Rietveld, 1952. Publicado originalmente em: *Forum*, VIII, nº 10, 1953, p, 50. Republicado como *Naar een spatiaal colorisme* In: *Ruimte*, nº 5, 1954, pp. 42-43. Republicado em francês: *Pour un colorisme spatial* In: BERRÉBY, Gérard (Ed.) *Documents relatifs à la fondation de l'Internatio-nale Situationniste 1948-1957*. Paris: Allia, 1985, pp. 75-84. E, por fim, republicado em WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire.* Rotterdam: 010 Publishers, 1988. Disponível em inglês em: https://stichtingconstant.nl/.

It Is Our Desire that Makes Revolution. Publicado originalmente como *C'est notre désir qui fait la révolution* na revista CoBrA#4, Novembro1949, p. 3-4. Disponível em inglês em: https://stichtingconstant.nl/.

From Collaboration To Absoluts Unity Among The Plastic Arts. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 151-152. Anteriormente publicado em: WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1988, p. 74. Originalmente publicado em holandês: *Van samenwerking naar absolute eenheid van de plastische kunsten*. In: Forum. Maandblad voor architectuur en gebonden kunsten, vol. 10, no. 6, July-August 1955, p. 207. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/.

A propósito de nossos meios e nossas perspectivas. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 92-93. Publicado originalmente como *Sur nos moyens et nos perspectives* In : INTERNATIONALE SITUATIONNISTE nº. 2, Dezembro de 1958, p. 23-26. Disponível em inglês e francês em: https://stichtingconstant.nl/.

Text Recorded for the Stedelijk Museum [spring, 1958]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 155. Ver também em: https://stichtingconstant.nl/.

Our ambition lies in ambiance [*Ons streven ligt in de leefsfeer*, 1958-1959]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 155.

Technicism [*Het technicisme*, 1956]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 152.

Tomorrow life will reside in poetry [*Demain la poésie logera la vie,* 1956]. In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon*. *The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam 1998, p. 78. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/demain-la-poesie-logera-la-vie.

Relatório de Abertura da Conferência de Munique [dez 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 106.

Primeira proclamação da seção holandesa da Internacional Situacionista [dez 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu),p. 106. p. 109.

O grande jogo do porvir [Julho de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 98.

The road to unitary urbanism [*Der Weg zum unitären Urbanismus,* Janeiro/Fevereiro de 1960]. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 154.

Unitary Urbanism [Unitair Urbanisme]. Manuscrito de aula proferida no dia 20 de Dezembro de 1960 no Stedelijk Museum Amsterdam. Traduzido para o inglês e publicado como *Unitary Urbanism* In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon, The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 132-133.

Nueva Babilônia (extracto). In: CONRADS, Ulrich. *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX*. p. 279-282. Editorial Lumen, 1973. Originalmente publicado como: *New Babylon: das experimentelle Denk-und Spielmodell* In: cat. of the exhibition Constant Amsterdam, Bochum, Städtische Kunst-galerie, 4 Mar 1961 to 9 Apr 1961, p. 3-5. Ver também: *New Babylon Informatief n. 4.* Disponível em: https://stichtingconstant.nl/bibliography/de-new-babylon-informatief-4.

New Babylon In: Randstad nº 2, 1962, p. 127-128. Disponível em holandês em: https://stichtingconstant.nl/.

Discipline or invention? Manuscrito para os estudantes do Pratt-Institute, New York, 1962. Publicado em: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon, The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 142.

Conferencia en el ICA [Londres, 7 de Novembro de 1963]. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 194-201. Publicado originalmente em: WIGLEY, Mark (ed.). **Another** *City for Another Life: Constant's New Babylon* [New York: The Drawing Center, Nov 02, 1999 - Dec 30, 1999].

New Babylon: an urbanism of the future. Architectural Design, vol. 34, nº 6, June 1964, p. 304-305.

Opkomst en ondergang van de avant-garde. In: Randstad, nº 8, 1964, p. 6-35. Shorter version published in Nieuw Beelden Bulletin, November 1965. English translation: *The Revolution of Creative Man in New Babylon* (Excerto) In: *Informatief* n.4, 1966. Traduzido para o françês em LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 129-139.

Phantastische Architektur. In: Speculum Artis. Zeitschrift für alte und neue Kunst: vol. 17, nº 4, April 1965, p. 17-22.

The Dialectic of the experiment [1965], p. 157. In: In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 151-152.

New Urbanism In: WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 168. Publicado originalmente como *Nieuw Urbanisme* In: Provo, nº 9, May 1966, p. 2-6. Republicado In: Delta, vol. 10, nº 3, 1967, p. 54-61; Ny urbanisme in Arkitekt og billedkunst, n.d., 1969, p. 70-71; e em New Urbanism: Buffalo, NY: Friends of Malatesta, 1970. Ver também em: https://stichtingconstant.nl/.

About the meaning of construction In: WIGLEY, Mark. *New babylon, The Hyperatchitecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 174. Escrito originalmente em 1966 e publicado em HILL, Anthony. *Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics: An Anthology*. London: Faber and Faber, 1968, pp. 175-179.

Chant du travail. [Het lied van de arbeid, 20 de abril de 1966]. In: LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 141-146.

Entrevista com Betty van Garrel e Rem Koolhaas, 6 August,1966. Toekomst-bouwer Constant / De stad van de toekomst: HP gesprek met Constant over New Babylon. Haagse Post vol. 53, no. 2694 (6 August 1966): 1, 14-15. Republicada em: SCHAIK, Marinus Jan Hendrikus van; MÁČEL, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*. Munich: Prestel Publishing, 2005.

Culture et normes. Conferência realizada dia 15 de fevereiro de 1967 no Brakke Grond para a sociedade Civitas academica amstelodamensis. In: LAMBERT Jean-Clarence. Constant, New Babylon: Art et Utopie. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 153-158.

Planologie or revolution? Escrito originalmente em 1969 com o título *Planologie of revolutie* e publicado em abril de 1970 como "Planologie of revolutie?" na revista *Te elfcier lire*/ vol. 17, nº 4/5, April/May, p. 165-184. Republicado nos catálogos: LOCHER, J.L. (ed.). *New Babylon*. [The Hague Gemeentemuseum, 15 June - 1 September, 1974] e WIGLEY, Mark (ed.). *Another City for Another Life: Constant's New Babylon* [New York: The Drawing Center, Nov 02, 1999 - Dec 30, 1999], p. a29.

La visage de la terre [1971]. In: LAMBERT Jean-Clarence. *Constant, New Babylon: Art et Utopie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1997, p. 149. Publicado anteriormente no catálogo da exposição *New Babylon*, Gemeentemuseum The Hague, 1974, p. 49-63.

Summary notes of "Le visage de la terre". Conferência proferida no 23rd Association Internationale des Critiques d'Art, Amsterdam, 22 September, 1971. In: WIGLEY, Mark. *The hyper architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 209.

New Babylon. In: LOCHER, Hans. New Babylon [catalogue]. Haags Gemeentemuseum, 1974. Ver em: https://stichtingconstant.nl/.

Entrevista concedida a Benjamin Buchloh no The Drawing Center, em Nova York, no dia 30 de outubro de 1999. In: ZEGHER, Catherine; WIGLEY, Mark. *The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. Nova York: The MIT Press, 2001.

Entrevista concedia em seu estúdio em Amsterdam à Linda Boersma no verão de 2003. In: BOMB Magazine: April, 2005 (Tradução do holandês para o inglês de Sue Smit.). Disponível em: https://bombmagazine.org/articles/constant/.

Documentário:

Acompnhando Simon Vinkenoog à New Babylon de Constant, da série "Visita à oficina" [Atelierbezoek], produzido pela emissora de televisão VPRO. Direção: SMITS, Wim (câmera), VINKENOOG, Simon (apresentação); WESTENBURG, Lies (direção). Duração: 15 min. Ano: 1962. Idioma: holandês. Ver em: https://stichtingconstant.nl/documentation/met-simon-vinkenoog-naar-het-new-babylon-van-constant-1962.

Catálogos de exposições

FIJEN, Lieke. **COBRA – 1000 days of free art** [Sakip Sabanci University - Sabanci Museum Istambul, 28 de Junho de 16 de setembro de 2012]..

HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. **Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon** [Cobra Museum, 15 May 2016 - 25 Sep 2016]. Rotterdam: nai010 Publishers, 2016.

LOCHER, J.L. (ed.). **New Babylon**. [The Hague Gemeentemuseum, 15 June - 1 September, 1974]

PINEDA, Mercedes (Org). **Constant Nueva Babilônia** [Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía October 21, 2015 - February 29, 2016].

TUMMERS, Nic (ed.). **New Babylon Informatief**, 1965-1966.

WIGLEY, Mark (ed.). **Another City for Another Life: Constant's New Babylon** [New York: The Drawing Center, Nov 02, 1999 - Dec 30, 1999].

VANOOSTEN, Victor (comité científico). **COBRA, La couleur spontanée** [Musée de Tessé, Le mans, França, 11 de Novembro de 2017 e 18 de fevereiro de 2018] http://docplayer.fr/83281136-Les-membres-de-cobra-representes-dans-l-exposition.html.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985. (Trad: Guido Antonio de Almeida).

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos: Homo Sacer, IV, 2**. São Paulo: Boitempo (Tradução: Selvino J. Assmann, Mariana Echalar, Nélio Schneider).

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. (Tradução: Selvino J. Assmann).

ANDRADE, Carlos Drummond. **A máquina do mundo** [1951]. In *Claro Enigma*. São Paulo: Ed. Record, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O significado da cúpula**. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Tradução: Pier Luigi Cabra).

ARISTÓTELES. **A política** [edição bilíngue: grego/português]. Lisboa: Vega Universidade, 1998. (Tradução: António Capelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes).

AURELI, Pier Vittorio. **The Project of autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism**. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina** [1960]. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Tradução: A. M. Goldberger Coelho).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** [1936]. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet).

_____. **Experiência e pobreza** [1933]. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet).

_____. **Sobre o conceito de história** [1940]. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Tradução: Sergio Paulo Rouanet).

BLOCH, Ernst. **O princípio da esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005 (Tradução: Nélio Schneider).

BOTTOMORE, Tom (Ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri** [1989]. In: Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 93-95, jun. 2006. (Tradução: Luciano Cobato). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?lng=pt.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II**. São Paulo: EDUSP, 2016, (Tradução: Gilson César Cardoso de Souza).

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda** [1974]. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 (Tradução: José Pedro Antunes).

CAHEN, Michel. **O que pode ser o que não pode ser a colonialidade: uma abordagem pós-colonial da subalternidade**. In: BRAGA, Ruy; CAHEN, Michel. *Para além do pós-colonial.* São Paulo: Alameda, 2018.

CARERI, Francesco. Constant. **New Babylon, una città nomade**. Roma: Testo & Immagine, 2001.

CELANT, Germano. **Radical Architecture**. In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783.

CHAUÍ, Marilena. **Notas sobre cultura popular** [1980]. In: SANTIAGO, Homero (Org.) *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica; Fundação Perseu Abramo, 2014.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado: pesquisas em antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 (Tradução: Theo Santiago).

CLIFFORD, James. **O surrealismo etnográfico**. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COHEN, Jean-Louis. **The future of Architecture since 1900**. New York: Phaidon, 2012.

CONH-BENDIT, Daniel; van DUYN, Roel. **Os provos** [Amsterdam, fevereiro de 1985]. In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Tradução: Sergio Cohn).

DEBORD, Guy. **Constant and the Path of Unitary Urbanism** [janeiro/1959]. In: WIGLEY, 1998.

_____. **Intervention de Gil J Wolman, délégué de l'Internationale lettriste, au Congrès d'Alba, en septembre 1956**. Disponível em: http://juralibertaire.over-blog.com/article-le-congres-d-alba-43422689.html.

_____. **Introdução a uma crítica da geografia urbana** [1955]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).

_____. **Letter to Constant. 19 January 1957**. Disponível em: http://www.notbored.org/debord-19January1957.html.

_____. **Teoria da Deriva** [1956]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).

_____. **Relatório para a construção de Situações e sobre as condições de organização de ação da tendência situacionista internacional**. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, 2ª Ed. (Trad: Paulo Neves).

DOUGLAS, Allen R. **Marx and Huizinga: Jan Romein As Historian**. Virgínia: Winter 1980. December 12, 2003. Disponível em: https://www.vqronline.org/marx-and-huizinga-jan-romein-historian.

ELDERFIELD, John. **Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at The Museum of Modern Art**. New York: MOMA, 2004.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã** [1846]. São Paulo: Boitempo, 2007, (Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano).

ENGELS; Friedrich. **The Magyar Struggle**. Artigo publicado no dia 13 de Janeiro de 1849 no jornal *Neue Rheinische Zeitung*. Ver em: https://marxists.catbull.com.

FANON, Frantz. **Condenados da terra** [1961]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (José Laurêncio de Melo).

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara brancas** [1952]. Salvador: UFBA, 2008. (Renato da Silveira).

FERRO, Sergio. **O canteiro e o desenho** [1976]. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FLYNN, James. **Racial Roots of Romanticism: American and European Africanism Are The Creation of Bio-Politics**. Boston: University of Massachusetts, 2017. Disponível em: https://scholarworks.umb.edu/.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014 (Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio).

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes (Tradução: Salma Tannus Muchail).

FOURASTIÉ, Jean. **Les Trente glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975**. Paris: Fayard, 1979.

_____. **A grande esperança do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Tradução: Fernando do Santos Fonseca).

FRUNK, André Gunder. **The development of underdevelopment**. In: Monthly Review, vol. 18, nº 4, London/ New York; september/1966.

GALARD, Jean. **Descartes e os Países Baixos**. São Paulo, Revista Discurso, n. 35, 2005, (Tradução: Raquel Prado).

GATHERCOLE, Sam. **Art and construction in Britain in the 1950s**. In: Art and History. Volume 29, Issue 5. London, November 2006.

GHOSH, Peter. **Max Weber in the Netherlands 1903-1907: a neglected episode in the early history of The Protestant Ethic**. BMGN, 119 (2004) afl. 3, 358-377. Disponível em: https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/245229.

GIOVANNI, Arrighi. **O longo século XX**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: UNESP (Tradução: Vera Ribeiro).

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GRIEVE, Alastair. **Constructed Abstract Art in England after the Second World War, A Neglected Avant Garde**. London: Yale University Press, 2005.

_____. **Stephen Gilbert**. The Guardian, 14/02/2007. Disponível em: https://www.theguardian.com/news/2007/feb/14/guardianobituaries.artsobituaries

GRIFFIN, Christopher. **Nomads under the Westway: Irish Travellers, Gypsies and Other Traders in West London**. University Of Hertfordshire Press, 2008.

HALEM; STAMPS. **Space and Colour in practice: on reconstructions of Experimental Spaces**. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro** [1980]. Belo Horizonte: UFMG, 2014, (Tradução: Jacyntho Lins Brandão).

_____. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo** [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Tradução: Patrícia C. R. Reuillard e Vera Chacham).

HEIDEGGER, Martin. **Conversation on a Country Path about Thinking**. In: Martin Heidegger, Discourse on Thinking. Trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 1999 (Tradução: Cris Siqueira).

HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. **Constant: 1920-2005**. In: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon.* Rotterdam: nai010 Publishers, 2016.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000, (Tradução: João Paulo Monteiro). Publicado originalmente como *Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. Basel: Akademische Verlagsanstalt Pantheon, 1938.

_____. **O outono da Idade Média** [1919]. São Paulo: Cosac Naify, 2010, (Tradução: Francis Petra Janssen).

HYMAN, Chloe. *Cobra:* **A Psychological, Political, and Artistic Response to the Second World War**. Boston: Tufts University, 2017.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Contribuição para uma definição situacionista de jogo** [Junho de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).

_____. **O Urbanismo Unitário no fim dos anos 1950** [IS n. 3. Dezembro, 1959]. In: BERENSTEIN, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

HEINEN, HILDE. **Architecture and modernity: a critique**. Massachusetts Institute of Technology, 1999.

INTERNATIONALE LETTRISTE. **Potlach***,* nº 27.

JAMESON, Fredric. **"Fim da Arte" ou "Fim da história"** In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização.* Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Periodizando os anos 60** [1985]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 (Tradução: César Brites e Maria Luiza Borges).

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999, (Tradução: Iraci D. Poleti).

JORN, Asger. **Opening Speech at the First World Congress of Free Artists in Alba, Italy 1956**. Disponível em*:* http://www.notbored.org/speech.html.

_____. **Os situacionistas e a automação** [IS, n. 1, junho de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).

_____. **Pour la forme***.* Paris: Internacional Situacionista, 1957. Reedição: Allia, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/log/?p=16957.

JUNG, Carl. G. **Mémorias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

KELLNER, Douglas. **Introdução à 2ª edição**. In: MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional* [1964]. São Paulo: Edipro, 2015.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths**. MIT Press, 1985.

KURCZYNSKI, Karen. **The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up.** England/ USA: Ashgate Publishing, 2014.

KURCZYNSKI, Karen; PEZOLET, Nicola. **Primitivism, Humanism, and Ambivalence: Cobra and Post-Cobra.** RES 59/60 SPRING/AUTUMN 2011. Disponível em: https://works.bepress.com/kkurczynski/2/

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso sobre a servidão voluntária**. São Paulo: Edipro, 2017, (Tradução: Evelyn Tesche). Ver também: LA BOÉTIE, Étienne de. *Le Discours de la servitude volontaire*. Editado por Claude Ovtcharenko em 2009. Ver em: http://classiques.uqac.ca/classiques/la_boetie_etienne_de/discours_de_la_servitude/discours_servitude_volontaire.pdf.

LAFARGUE, Paul. **Direito à preguiça**. Escrito na prisão de Saint Pélagie, 1883. Disponível em inglês: https://www.marxists.org/.

LE CORDUSIER. **Por uma arquitetura** [Ver une Architecture, 1923/1931/1958]. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Tradução: Ubirajara Rebouças).

LEFÈBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne**. Paris: Bernard Grasset, 1947.

LEPRINCE, Chloé. **Cages à lapin contre ville du futur : quand les grands ensembles divisaient la sociologie**. Disponível em: https://www.franceculture.fr/sociologie/sociologie-urbaine-naissance-dun-grand-classique.

LIGTELIJN, Vincent; STRAUVEN, Francis. **Aldo Van Eyck: writings**. Amsterdam: Sun, 2008.

LINDEN, Marcel van der. **O conceito marxiano de proletariado: uma crítica**. Revista sociol. antropol. Rio de Janeiro, v.06.01: 87– 110, abril, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/sant/v6n1/2236-7527-sant-06-01-0087.pdf.

LOGROU, Els. **A arte do outro no surrealismo e hoje**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100009.

LÖWY, Michael. **"A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)**. Lutas Sociais, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011. http://www4.pucsp.br/neils/downloads/Vol.2526/michael-lowy.pdf .

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007, (Tradução para o português de Portuga: Maria Elisabete Costa).

_____. **Algumas implicações sociais da tecnologia moderna**. In: Praga: Revista de Estudos Marxistas, n. 1, setembro/dezembro de 1996. Originalmente publicado em *Studies in*

Philosophy and Social Sciences. Nova York, v. IX, 1941, p. 414-439. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira e Isabel Maria Loureiro.

_____. **Eros e civilização: uma intepretação filosófica do pensamento de Freud** [1955]. Rio de Janeiro: LTC Editora. Tradução: Álvaro Cabral.

_____. **O homem unidimensional** [1964]. São Paulo: Edipro, 2015 (Tradução: Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes, Rafael Cordeiro Silva).

MÁRKUS, György. **Marxismo e a antropologia: o conceito de "essência humana" na filosofia de Marx.** São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital.** São Paulo: Boitempo, 2017 (Tradução: Rubens Enderle).

_____ . **Manuscritos Econômico-Filosóficos** [1844]. São Paulo: Boitempo, 2004, (Tradução: Jesus Ranieri).

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2017. (Tradução do original *Critique de la raison nègre de Marta Lança*).

McDONOUGH, Tom. **Situationist Space**. OCTOBER 67, Winter 1994.

_____. **Campo nomadi: Constant's Design for a Gypsy Camp**. A lecture as part of the Call the Witness Roma Pavillion. 01.06.2011, Palazzo Zorzi UNESCO Venice Office Castello 4930, Venice. Disponível em: https://stichtingconstant.nl/documentation/campo-nomadi-constants-design-for-a-gypsy-camp.

McGOWAN, Jérémie Michael. **Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth.** PhD by Research, History of Art – The University of Edinburghp, 2011. Disponível em: https://era.ed.ac.uk/handle/1842/8227.

MERLEAU-PONTTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne** [1945]. In: *O olho e o espírito* [1960]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 133. (Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão).

MIYADA, Paulo. **Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu.** São Paulo: FAUUSP, 2013. Ver em: http://www.teses.usp.br.

MLADENOVA, Radmila. **Patterns of symbolic violence: The Motif of 'Gypsy' Child-theft across Visual Media**. Heidelberg: Heidelberg University Puplishing, 2019. Disponível em: https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/483.

MONAVILLE, Pedro. **How third world students liberated the West**. The Chimurenga Chronic, 2016. Ver em: http://chimurengachronic.co.za/tag/pedro-monaville/.

MULLER, Paulo. **Situando as "Vinte e uma teses sobre as condições do Movimento Revolucionário Congolês" de Guy Debord**. Disponível em: https://maquinacrisica.org/.

NEGRI, Antonio. **Soviete: dentro e além do "século breve"**. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (orgs.). *1917: o ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

NETTO, José Paulo (org.). **Cultura, arte e literatura. Textos escolhidos**. São Paulo: Expressão popular, 2010 (Tradução: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida).

ORTIZ, Renato**. Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PANZIERI, Raniero. **Sull'uso dele macchine nel neo-capitalismo**. In: Quaderni Rossi 1 (1961). Disponível em: https://operaismoinenglish.wordpress.com/.

PEDROSA, Mário. **O mundo perdeu seus mitos**. Diário Carioca, 9 de novembro de 1947. Republicado em Encontros: Mário Pedrosa/ Organização César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2013, p. 24.

PEREIRA, Eliete d Silva. **E-Diáspora Cabila: notas sobre a migração conectada contemporânea**. Anais do XXVIII Encontro da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2018, p. 6. Disponível em: http://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=Mjg=. Acessado em: 3/11/2019.

PEZOLET, Nicola. **The Cavern of Antimatter: Giuseppe Pinot Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International**. Grey Room, Winter 2010, No. 38, Pages 62-89. (doi:10.1162/grey.2010.1.38.62) © 2010 by Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários: sonhos do arquivo operário** [1981]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, (Tradução: Marilda Pedreira).

_____. **A partilha do sensível** [2000]. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005 (Tradução: Mônica Costa Netto).

_____. **O espectador emancipado** [2008]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, (Tradução: Ivone C. Benedetti).

_____. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. São Paulo: Autêntica, 2013 (Tradução: Lílian do Vale).

RICKEY, George. **Construtivismo. Origens e evolução**. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (Tradução: Regina de Barros Carvalho).

ROMEIN, Jan. **Aera Van Europa: De Europese Geschiedenis Als Afwijking Van Het Algemeen Menselijk Patroon**. Leiden: E.J. Brill, 1954.

ROMERO, Pedro. G. **Los nuevos babilônios**. In: PINEDA, Mercedes (Org). Constant Nueva Babilônia [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

SADLER, Simon. **The situationist city**. Cambridge, Massachusetts; London, England The MIT Press, 1998.

SAÏD, Edward W. **Freud e os não-europeus**. São Paulo: Boitempo, 2004 (Tradução: Arlene Clemesha).

_____. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente** [1978]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Tradução: Rosaura Eichenberg).

GATHERCOLE, Sam. **British Constructivist Art**. British Art Studies, Issue 3, https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/sgathercole.

SCHAIK, Martin van. **New Babylon**. Mesa realizada no dia 30 de outubro de 2010 no Centro Cultural São Paulo (da qual também participou Tom McDonough). Ciclo de atividades *Esboço para novas culturas: projetos de cidades em debate* da 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2868.

SCHOUTEN, Hanna. **De Stijl - From Amsterdam To New York: The (re) presentation of De Stijl in the historical retrospective De Stijl exhibition in the Stedelijk Museum in Amsterdam (1951) and the Museum of Modern Art in New York (1952-1953)**. Leiden: MA Thesis, 2016. Disponível em: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/42077.

SCOTT, Felicity D. **Architecture or techno-utopia: politics after modernism**. CAMBRIDGE: The MIT press, 2007.

SHANIN, Theodor. **Marx tardio e a via russa. Marx e as periferias do capitalismo** [1983]. São Paulo: Expressão Popular, 2017, (Tradução: Laboratório de Estudos de Movimentos Sociais e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense).

STAMPS, Laura. **La Nueva Babilonia de Constant o como llevar al límite el espíritu de la época**. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Publicado originalmente em: SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

STOKVIS, Willemijn. **Nueva Babilonia y De Stijl.** In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

TAFURI, Manfredo. **Design and Technological Utopia**. In: AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972, p. 389-390. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783

_____. **Projecto e utopia**. Lisboa: Editora Presença, 1985 (Tradução para o português de Portugal: Conceição Jardim e Eduardo Nogueira).

_____. **Toward a critique of the ideology of architecture**. In: *Architecture: Theory since 1968*. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 1998.

TEYSSOT, Georges. **Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s**. Coimbra: Joelho, Abril de 2011, p. 60-61. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/en/node/108282.

The Alba Platform. Potlatch #27 (2 November 1956). Disponível em: https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/alba.html

TIBLE, Jean. **Marx e os outros**. São Paulo: Lua Nova no.91 Jan./Apr. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452014000100008.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Tradução: José Marcos Mariani de Macedo), p. 50.

WESSELING, Henk. **Histórias de Além-mar**. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.* (Trad. Magda Lopes), p. 102.

WILLIAMS, Raymond. **Campo e cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Tradução: Paulo Henrique Brito), p. 94.

WOLF, Eric. **A Europa e os povos sem história**. São Paulo: EDUSP, 2005 (Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura).