

Homo ludens: da situação do jogo ao jogo da situação

Homo ludens: from the situation of the game to the game of situation

Joyce Karine de Sá Souza*

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar a noção de jogo formulada pela Internacional Situacionista em sua fase inicial (1957 – 1960), marcada pela crítica à alienação na arte e na cultura assimiladas pela estrutura econômica capitalista burguesa. Vinculado à ideia de construção de situações, o jogo assume a função de unir a teoria à práxis e, para compreendê-lo, é preciso descrever o que os situacionistas entendem por decomposição na arte e a influência de Johan Huizinga quando desenvolvem a crítica contra a mercadorização da cultura, característica do capitalismo. Se, conforme defendiam os situacionistas, é necessário desenvolver uma nova maneira de viver que eleve a vida ao que a arte prometia, é por meio do jogo e da construção de situações que eles entendem que os obstáculos da alienação espetacular-mercantil podem ser aniquilados.

Abstract: The objective of this paper is to introduce the notion of game formulated by the Situationist International in its initial phase (1957 – 1960), characterized by the criticism of alienation in art and culture assimilated by the bourgeois capitalist economic structure. Linked to the idea of construction of situations, the game takes on the function of uniting theory and praxis and, in order to understand it, it is necessary to describe what the situationists mean by decay in art and the influence of Johan Huizinga while developing the criticism against the commodification of culture, characteristic of capitalism. If, as situationists argued, it is necessary to develop a new way of living that elevates life to what art promised, it is through game and the construction of situations that they understand that the obstacles of spectacular-commodity alienation can be annihilated.

Palavras-chave: jogo; situacionistas; sociedade do espetáculo; alienação.

Keywords: game; situationists; society of spectacle; alienation.



Este é um artigo publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que sem fins comerciais e que o trabalho original seja corretamente citado.

* Doutora em Direito & Justiça pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora de Filosofia do Direito no Curso de Direito da Nova Faculdade (Contagem, Minas Gerais). Autora dos livros *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito* (Max Limonad, 2020) e *A violência do nômós: elementos para uma leitura crítica dos fundamentos do direito* (Expert/UFGM, 2021). E-mail: joykssouza@gmail.com Outros textos em <https://ufmg.academia.edu/JoyceKSSouza>

Introdução¹

Em setembro de 1956 foi realizado o *Primeiro Congresso Mundial de Artistas Livres* na cidade de Alba (Itália), organizado pelo Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI)² e com participação de integrantes de outros grupos artísticos que concordavam ser necessário desenvolver a “experimentação para criar novos ambientes com o objetivo de suscitar novos comportamentos e abrir caminho à civilização do jogo”.³ No ano subsequente, foi realizada uma conferência em Cosio d’Arroscia (Itália) que terminou com a decisão de unir completamente os grupos representados naquele encontro: Internacional Letrista,⁴ Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e Comitê Psicogeográfico.⁵ Nesse dia foi fundada a Internacional Situacionista (I.S).

A Internacional Situacionista foi marcada por cisões e expulsões durante sua existência até sua dissolução por Guy

Debord em 1972. Guy Debord, Pinot Gallizio, Constant, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou entre outras pessoas, como pintores alemães e escandinavos, compuseram a Internacional Situacionista que, durante o período de suas atividades, não reuniu mais do que 70 membros e nunca mais do que 12 ao mesmo tempo, sendo que dezenove se desligaram e quarenta e cinco foram expulsos.⁶ Assim como ocorreu na Internacional Letrista, Debord exigia dos membros da Internacional Situacionista total entrega e disciplina e a característica de reduzir o grupo a um número mínimo de pessoas atendida a esse propósito.⁷ Postura semelhante ao que ocorreu em organizações russas revolucionárias marcada por purgas e cisões. De acordo com Reis, o Partido Operário Social-Democrata (POSDR) foi marcado por numerosas cisões, principalmente entre bolcheviques e mencheviques, duas alas que existiam no interior do partido desde 1903, saindo vencedora a tese da maioria (os

¹ Este artigo é resultado parcial da pesquisa realizada durante o Doutorado em Direito & Justiça no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Movimento artístico e cultural fundado em 1954 pelo pintor Pinot Gallizio e por Asger Jorn, o MIBI contava com a colaboração comunitária entre pintores, arquitetos e outros artistas.

³ JAPPE, *Guy Debord*, p. 83.

⁴ Movimento fundado em 1952 por Guy Debord e dissidentes do Letrismo. O Letrismo, fundado em 1946 pelo poeta romeno radicado em Paris Isidore Isou (1925 – 2007) e pelo francês Gabriel Pomerand (1925 – 1972), foi um movimento que tinha por objetivo transformar os fundamentos da arte e da estética, seja na poesia, no teatro ou no cinema, e estender tal transformação a outros âmbitos da atividade humana, sejam artísticos ou sociais. A letra era o elemento central de suas atividades, pois consideravam que a palavra havia sido assassinada pela propaganda. Devido a divergências internas, os membros do letrismo se dividiram e formaram grupos diferentes: os externistas, os isouistas e a Internacional Letrista. Para Guy Debord, dissidente do Letrismo e um dos fundadores da Internacional Letrista, os “letristas de direita” eram demasiado artistas e cultuavam a criatividade, dando lugar a um perigoso idealismo. O fato que marcou o rompimento entre Debord e Isou ocorreu em outubro de 1952 quando a “esquerda” do movimento letrista interrompeu uma coletiva de imprensa de Charles Chaplin que promovia o filme *Luzes da Ribalta* em Paris. Logo Isou tratou de entregar os responsáveis para a imprensa, criticando os panfletos distribuídos e afirmando que a criatividade de Chaplin era inabalável.

⁵ Conforme explico em *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito, a psicogeografia era o termo que a Internacional Letrista utilizava para a observação sistemática de diferentes zonas da cidade e de lugares precisos. Postulavam uma nova forma de experimentar a cidade sem que se precisasse necessariamente mudá-la. Os efeitos produzidos por diferentes ambientes geográficos e os impactos que causavam no comportamento das pessoas eram resultados de estados afetivos decorrentes da interação com o meio circundante.*

⁶ SOUSA; BLUME, *Urbanismo unitário*.

⁷ DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización e la acción de la tendencia situacionista internacional*, p. 215.

bolcheviques, em russo) capitaneada por Lênin segundo a qual o partido deveria ser uma estrutura exclusivista, altamente comprometida e especializada em técnicas revolucionárias. Na mesma oportunidade, a tese do jovem Trotsky, representante da minoria (os *mencheviques* em russo), que anos mais tarde a renegaria ao se submeter ao entendimento de Lênin, foi vencida. Segundo Trotsky, o partido deveria ser uma estrutura aberta e democrática que congregasse todos os interessados, sem necessidade de especialização e dedicação integral, o que, de fato, era problemático naquele momento como bem notara Lênin, já que o POSDR era um partido ilegal. Todavia, deve-se ter em mente a advertência do jovem Trotsky que, naquela época, cunhou a famosa tese do substituísmo, segundo a qual se a tese de Lênin saísse vencedora, como de fato ocorreu, o partido acabaria substituindo o povo, inaugurando uma dinâmica em que, posteriormente, o Comitê Central do Partido substituiria o Partido e, por fim, o Comitê Central seria substituído por uma figura pessoal, tal como, dramaticamente, revelou-se verdadeiro na história da Revolução Russa, a qual culminou com o domínio pessoal de Stálin.⁸ Em 1912 os bolcheviques se proclamaram como um partido singular, uma vez que “abria-se uma separação radical entre as duas

alas, porque dizia respeito a orientações de incidência imediata nos movimentos sociais em curso”.⁹ Nesse sentido, o método de purgar e cindir em relação àqueles que não se enquadram em determinada orientação disciplinar, muito antes da I.S, já era praticada pelas organizações revolucionárias russas e também, infelizmente, norteou o método disciplinar debordiano, como se observa não apenas na Internacional Letrista, mas também na Internacional Situacionista.

Durante os primeiros anos da Internacional Situacionista, suas atividades giraram em torno da colaboração entre Debord e Jorn, sendo depois ampliadas com as contribuições de outros membros, como Constant e Gallizio¹⁰ na arquitetura e na pintura, e Vaneigem na teorização das ideias situacionistas. Os situacionistas defendiam que a passividade e a conformidade observada na vida burguesa deveriam ser substituídas pela perplexidade de desejos inteiramente novos. Assim, o fascínio e a paixão pelas mercadorias seriam abandonados ao se experimentar uma vida não alienada pelo consumo. Para os situacionistas, a exploração do ser humano em um contexto capitalista faz morrer suas paixões, desejos e afetos. A unidade entre arte e vida, portanto, é central caso se objetive romper com a alienação característica de uma sociedade

⁸ Cf. DEUTSCHER, *O profeta armado*; DEUTSCHER, *O profeta desarmado*; DEUTSCHER, *O profeta banido*; e FAUSTO, *Trotsky*.

⁹ REIS, *A revolução que mudou o mundo*, s/p.

¹⁰ “Contudo, as divergências tornam-se insuperáveis. Durante o Verão de 1960, Constant é obrigado a deixar a I.S. antes de se tornar um alvo polêmico como ‘tecnocrata’, ainda que, mais tarde, tenha apoiado o movimento dos provos em Amsterdão (I.S., 11/66). Pinot Gallizio é expulso no mesmo mês, embora em termos mais honrosos, por ter sabido resistir à tentação de uma carreira pessoal nas galerias de arte (I.S. 5/10). Finalmente, Jorn, pouco resignado a deixar-se dominar por uma organização, separa-se amigavelmente da I.S em 1961. Em contrapartida, a exclusão da secção alemã e a cisão de quase todos os escandinavos – os ‘nashistas’ – na Primavera de 1962 ocorrem numa atmosfera de sectarismo e de ódio recíproco. Já em agosto de 1961, aquando da quinta conferência da I.S, em Gotemburgo, Suécia, é votada uma resolução que define qualquer produção de obra de arte como ‘anti-situacionista’, acabando assim praticamente com o programa de contestação da cultura a partir do interior. A unidade da I.S. é enfim conquistada em 1962 à custa da redução da organização a um número mínimo” (JAPPE, *Guy Debord*, pp. 87-88).

capitalista alicerçada no consumo. Alienação esta que afasta as práticas sociais de suas potencialidades na construção de outros mundos ao naturalizar a forma de vida capitalista como a única possível.

Guy Debord, principal protagonista da I.S, denomina de *espetáculo* essa alienação que desativa a potencialidade revolucionária das práticas sociais. Ele compreendeu que a mercadorização de todas as relações sociais e do próprio ser humano é fundamento central para a manutenção do espetáculo. Em 1967, quando publicou *A sociedade do espetáculo*, Debord desenvolveu em 221 parágrafos-tese sua teoria crítica a respeito da vida social e demonstrou como, em uma sociedade alienada pelo capitalismo, todos são transformados em espectadores passivos e consumidores de suas próprias aparências. Tal se deve porque, conforme constatou, já não é mais possível separar as relações sociais, políticas ou artísticas de relações de produção, distribuição e consumo de mercadorias. Com efeito, a crítica situacionista denuncia e enfrenta a expansão da economia capitalista burguesa que se dá no fluxo incontrolável da mercadoria.

Os situacionistas tinham por objetivo desenvolver meios concretos para mudar a atmosfera do cotidiano aprisionado pelo espetáculo, desnaturalizando-o. Para elevar a vida ao que a arte prometia, era preciso que fossem criadas técnicas de intensificação das sensações que distinguissem as práticas meramente artísticas das que pudessem efetivamente revolucionar o cotidiano. E qual seria o papel da Internacional Situacionista

nesse contexto? Para compreendê-lo, em primeiro lugar, deve-se frisar que os situacionistas não pretendiam restaurar a credibilidade ou a estima da arte que foi transformada em mercadoria – tornada burguesa – mas, ao contrário, tinham por objetivo colocar a cultura em relação a uma crítica e a uma prática de contestação, rompimento e desnaturalização do capitalismo. E como isso seria feito? Por meio de um trabalho coletivo organizado com a potencialidade de construir novos ambientes que fossem o resultado e o instrumento de novos comportamentos.

Em segundo lugar, deve-se compreender que a tarefa central da Internacional Situacionista “é a construção de situações, ou seja, a construção concreta de ambientes momentâneos de vida e sua transformação em uma qualidade afetiva superior”.¹¹ Para tanto, deve-se negar a arte enquanto privilégio da classe dominante e como produto de consumo, reconhecendo-se que se tornou uma das principais alienações da sociedade do espetáculo. Enquanto o mundo burguês mantiver coesão por meio da propaganda publicitária, a cultura ficará à mercê do mercado de consumo e assim se dissolverá no comércio estético corrente. Os situacionistas desejavam acabar com o mundo do espetáculo rechaçando o espetáculo do fim do mundo. Portanto, o problema não é a criação de novas estéticas, mas de rompimento total com um sistema que transforma tudo, inclusive a arte, em mercadoria.

O objetivo deste texto é apresentar a noção de jogo formulada pela I.S em sua fase inicial (1957-1960), marcada pela

¹¹ DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, p. 215, tradução nossa. Original: “[...] es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentâneos de la vida y su transformación en una cualidad afectiva superior”.

crítica à alienação na arte e na cultura assimiladas pela estrutura econômica capitalista burguesa. Vinculado à ideia de construção de situações, o jogo assume a função de unir a teoria à práxis e, para compreendê-lo, é preciso descrever o que os situacionistas entendem por decomposição na arte e a influência de Johan Huizinga quando desenvolvem a crítica contra a mercadorização da cultura, característica do capitalismo. Se, conforme defendiam os situacionistas, é necessário desenvolver uma nova maneira de viver que eleve a vida ao que a arte prometia, é por meio do jogo e da construção de situações que eles entendem que os obstáculos da alienação do espetáculo podem ser aniquilados, conforme será demonstrado nas próximas seções.

1. Os situacionistas contra a decomposição da cultura espetacular-mercantil

Na última edição da *Potlatch*, revista do grupo Internacional Letrista,¹² Debord publicou um texto intitulado *Um esforço a mais se quereis ser situacionistas*, claramente um desvio do título de um panfleto que o Marquês de Sade incluiu em seu livro *Filosofia na alcova*, publicado em 1795, intitulado *Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos*, no qual Sade conclama aos revolucionários franceses a abolir a religião e os costumes baseados na moral cristã se quisessem um governo realmente

republicano e instaurar um verdadeira república erotizada em que as individualidades burguesas se dissolveriam diante do império impessoal dos desejos de todos e de cada um.¹³ No texto de Debord é demonstrado que a arte e a cultura em geral alcançaram um tal estado de decomposição após a Primeira Guerra Mundial que já não se pode levar em conta ideias que foram sufocadas pelo ostracismo econômico-cultural. Aqui ele se refere às vanguardas que se formaram no contexto do pós-guerra, como o dadaísmo, o surrealismo e o letrismo, as quais falharam miseravelmente na tentativa de levar adiante propostas de rompimento com a racionalidade burguesa. Na verdade, para Debord, tais movimentos foram assimilados pela lógica do mercado e suas obras foram transformadas em propriedade privada.

A decomposição se dá por meio do processo pelo qual as formas culturais tradicionais se destruíram como consequência do surgimento do capitalismo. Segundo definição situacionista, decomposição é um

Processo pelo qual as formas culturais tradicionais se desconstruíram como consequência do surgimento de meios superiores de dominação da natureza que permitem e exigem construções culturais superiores. Há uma fase ativa de decomposição, demolição efetiva das antigas superestruturas – que termina por volta de 1930 – e uma fase de repetição que tem dominado desde então. O atraso na transição da decomposição para as novas construções está ligado ao atraso na liquidação revolucionária do capitalismo.¹⁴

¹² DEBORD, *Encore un effort si vous voulez être situationnistes*, pp. 269 - 277.

¹³ Cf. SADE, *A filosofia na alcova, ou, os preceptores imorais*, pp. 125 - 171.

¹⁴ VV. AA., *Definiciones*, p. 18, tradução nossa. Original: “Proceso por el que las formas culturales tradicionales se han desconstruido a sí mismas como consecuencia de la aparición de medios superiores de dominación de la naturaleza que permiten y exigen construcciones culturales superiores. Se distingue una fase activa de descomposición, demolición efectiva de las viejas superestructuras – que acaba hacia 1930 – y una fase de repetición que domina desde de entonces. El retraso en el paso de la descomposición a construcciones nuevas está ligado al retraso de la liquidación revolucionaria del capitalismo”.

Dessa forma, os modos de ação tradicionais também estariam fadados a ser assimilados pela lógica do mercado e toda criação passaria a ser objeto de comércio, tema que Debord desenvolverá de forma inédita em seu tempo n'*A sociedade do espetáculo*, a tal ponto que autores contemporâneos como Giorgio Agamben entendem que até hoje a mais elucidativa teoria da sociedade é aquela exposta por Guy Debord. Somente avançando rumo a proposições teóricas que superem teorias obsoletas que garantem a reprodução de estruturas alienantes de dominação seria possível abrir caminho para um futuro compatível com um novo uso do mundo.

A cultura e a alienação da sociedade do espetáculo são eixos centrais para compreender a crítica situacionista. Em *Informe sobre a construção de situações e sobre as condições da organização e de ação da tendência situacionista internacional*,¹⁵ Guy Debord traça os elementos provisórios dessa crítica. É um texto no qual Guy, com então vinte anos, desenvolve a primeira apresentação sistemática de suas ideias. Nele, Debord retoma algumas críticas feitas pela Internacional Letrista e as desenvolve de maneira mais refinada mediante uma argumentação que, como descreve Jappe, “se alimenta simultaneamente dos textos de juventude de Marx e de Hegel, mas também da prosa do século XVII e dos textos de Saint-Just”.¹⁶

Segundo Debord, a principal preocupação da Internacional Situacionista é utilizar certos meios de ação já existentes e desenvolver outros novos que possam ser aplicados contra o espetáculo. Isso de acordo com a

perspectiva de que o capitalismo inventa formas de luta que, na verdade, maquiagem as oposições de classe e, portanto, acabam por reformar constantemente suas bases objetivando sua própria manutenção e sem compromisso com as transformações sociais e políticas necessárias para findar com a alienação mercantil que o espetáculo reproduz constantemente.

Para os situacionistas é fundamental fazer uma análise crítica da cultura para que se compreenda que nela, elemento da superestrutura, encontra-se o reflexo e a prefiguração da aplicação dos meios de ação dispostos em uma sociedade, ao contrário da constatação de Marx em sua análise sobre a relação entre infraestrutura e superestrutura. No livro *Contribuição crítica da economia política*, Marx analisa a sociedade capitalista por meio de temas como a mercadoria, o dinheiro, a relação da produção com a distribuição, troca e consumo e ainda lança bases para a compreensão da economia política, além disso, apresenta um corpo teórico no qual desenvolve elementos para que a sociedade capitalista possa ser analisada de forma sistemática e por meio de formulações teóricas mais sólidas. No prefácio, Marx explica que, localizadas na superestrutura, as relações jurídicas, políticas, culturais ou as formas do Estado não podem ser explicadas por si mesmas, sendo necessário compreender que tais relações possuem raízes nas condições materiais de existência. Constata que o ser humano, independente da manifestação de sua vontade, entra em relações determinadas pelas relações de produção que “correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas

¹⁵ DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, pp. 205-220.

¹⁶ JAPPE, *Guy Debord*, p. 84.

forças produtivas materiais”.¹⁷ Marx chama de infraestrutura a totalidade das relações econômicas de produção que, por sua vez, condicionaria a superestrutura de uma sociedade, ou seja, seus processos de vida social, política e intelectual.

Segundo Debord, contrariamente ao marxismo “ortodoxo”, os situacionistas entendem que o atraso nas transformações da superestrutura, em específico em relação à cultura, é o que retarda a mudança da base da sociedade.¹⁸ Aqui há uma inversão da concepção marxiana em que se postula que sem alterar a infraestrutura, ou seja, as relações econômicas de produção, não seria possível transformar a superestrutura, na qual se insere a cultura. Debord conclui que a transformação necessária da infraestrutura é lenta devido aos erros e às debilidades produzidas na superestrutura. Assim, é preciso reforçar a batalha no campo do ócio e dos lazes e encará-la como o novo teatro da luta de classes. O papel da cultura seria fundamental nesse sentido, desde que se percebesse que a decomposição que conduz a produção cultural possui um aspecto econômico e alienante. Os situacionistas não adotam uma postura anticultural, mas se colocam no “outro lado da cultura”. Assim explicam:

Estamos a favor da cultura. Não antes dela, mas depois. Dizemos que a cultura deve ser realizada, superando-a como uma esfera separada; ou seja, não apenas como um campo reservado aos especialistas, mas como um campo de produção especializada que

não afeta diretamente a construção da vida, incluindo a dos próprios especialistas.¹⁹

Os situacionistas compreendiam que a “libertação” da cultura moderna numa sociedade burguesa nada mais era do que uma tática para neutralizar sua potencialidade de prática revolucionária.²⁰ Enquanto a arte se limitar a ser expressão das paixões do velho mundo estará condenada a ser conservada como mercadoria de troca. Como observou Jappe, a sociedade burguesa compreendeu isso muito bem: “a neutralização das vanguardas artísticas torna-se, portanto, uma das principais preocupações da propaganda burguesa”.²¹

Examinando o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, vanguardas artísticas que marcaram o século XX, os situacionistas perceberam que na arte se operam continuamente movimentos pretensamente revolucionários, mas que, ao serem assimilados nas teias da estrutura capitalista, acabam se tornando armas contrarrevolucionárias. O futurismo, que se caracterizava pela subversão na literatura e nas artes, ao reproduzir um otimismo pueril pela técnica e pela grande indústria, desintegrou-se ao não desenvolver uma visão teórica mais completa do seu tempo, tendo, ao final, acabado por colaborar com o fascismo; o dadaísmo, constituído por refugiados e desertores da Primeira Guerra Mundial que rechaçavam todos os valores da sociedade burguesa por meio de manifestações de destruição da arte e

¹⁷ MARX, *Contribuição à crítica da economia política*, p. 47.

¹⁸ JAPPE, *Guy Debord*, p. 84.

¹⁹ VV. AA, *La vanguardia de la presencia*, p. 292, grifo nosso, tradução nossa. Original: “Estamos a favor de la cultura. No antes de ella, sino después. Decimos que ha que realizarla, superándola en tanto que esfera separada; no sólo como dominio reservado a los especialistas, sino como dominio de una producción especializada que no afecta directamente a la construcción de la vida, incluida la de los propios especialistas”.

²⁰ VV.AA, *El sentido de la descomposición del arte*, p. 65.

²¹ JAPPE, *Guy Debord*, p. 84.

da escrita, dissolveu-se devido à sua atuação puramente negativa e não propositiva. Já o surrealismo, ao apostar no inconsciente como grande força vital, acabou por decretar seu fracasso ideológico e, segundo Debord, mais ainda quando se observasse a supuração espiritualista de seus primeiros dirigentes, assim como a mediocridade de seus epígonos – uma crítica direta a André Breton. Ademais, para os situacionistas, o papel do sonho, que com tanto empenho os surrealistas haviam elogiado, foi o de permitir continuar dormindo.

Debord percebeu que os movimentos culturais que antes protestavam contra o vazio da sociedade burguesa acabaram se transformando em uma afirmação positiva desse vazio. Para os situacionistas, o esvaziamento da cultura de seu matiz contestador resulta na repetição de uma estética incapaz de ter uma posição ideológica revolucionária ou de criar algo novo, instalando-se uma nulidade dissimulada e domada pelas rédeas da racionalidade capitalista. Debord, diante de tal constatação, defendia a distinção entre a cultura estético-comercial e a criatividade revolucionária,²² demonstrando a necessidade de superar a arte enquanto esfera alienada do consumo. Nesse sentido, em uma de suas frases inversivas tão ao gosto de Marx (“armas da crítica” e “crítica das armas”, “filosofia da miséria” e “miséria da filosofia” etc.) não se tratava de organizar o espetáculo da recusa, mas de recusar a organização do espetáculo e, para tanto, conforme explica Raoul Vaneigem no relatório da Quinta Conferência da Internacional Situacionista realizada em Goteborg (Suécia), em 1961, “os elementos de

destruição do espetáculo devem deixar precisamente de ser obras de arte”.²³

Os situacionistas concluem que a decomposição na esfera da cultura é uma decomposição total da sociedade capitalista. Quando os critérios de criação cultural viram elementos da atividade publicitária, o exercício de juízos “críticos” acaba por criar pseudosujeitos de discussão cultural, para usar uma expressão debordiana.²⁴ A “consciência traumatizada” dos críticos modernistas e dos artistas modernos seria uma consequência do naufrágio provocado pela expressão artística como esfera autônoma e como fim absoluto, ou seja, alienada e separada de uma crítica social que procura ser realizada e não meramente transformada em obra de arte para ser comercializada.

Para os situacionistas, a aparição de outras dimensões de atividade cultural, ainda que lenta, deflagraria um processo que a estética comercial não conseguiria impulsionar. Portanto, uma radical oposição contra a decomposição não poderia ficar restrita às ruínas de um sistema que desenvolve uma crítica burguesa, mas deve articular ação revolucionária com uma prática cultural efetivamente crítica, ou seja, que procure uma transformação radical da vida. Nesse contexto, os criadores de uma nova cultura têm a tarefa de inventar meios de ação direta sobre o afetivo. Esta é a finalidade do jogo situacionista, conforme será demonstrado nas seguintes seções.

²² HOME, *Assalto à cultura*, p. 61.

²³ VANEIGEM *apud* HOME, *Assalto à cultura*, p. 65.

²⁴ DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, p. 211.

2. “O que chamamos de *construir situações*”?²⁵

Os situacionistas consideravam a atividade cultural como um método de construção experimental da vida cotidiana que se desenvolve a partir da ampliação do ócio e da dissolução da divisão do trabalho artístico. Nesse sentido, a arte de situação, ou seja, não alienada, possibilitaria a passagem de uma arte revolucionária utópica, característica de um surrealismo envelhecido, para uma arte revolucionária experimental a partir da organização de revolucionários profissionais da cultura. Os situacionistas reivindicam, portanto, a tarefa prática de superar e aniquilar a decomposição na arte mediante a construção de situações.²⁶

A “situação” vai além de um mero conceito de arte. Os situacionistas se colocam numa perspectiva social e política rechaçando as atividades artísticas tradicionais, que já não conseguem superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos de uma vida efetivamente experimental. Quando falam em “criar situações”, referem-se à busca de uma organização dialética de realidades parciais e passageiras, uma vez que a situação nunca é um fim em si mesmo. Ao contrário da obra de arte, cada situação conserva o presente e o nega ao mesmo tempo em que se encaminha para sua inevitável destruição. A situação construída é formada pelos gestos compreendidos em determinado ambiente na direção de uma vida experimental e não espetacularizada pelo consumo mercantil. Assim, uma *nova realidade*

seria constituída pelas construções situacionistas.

Uma prática situacionista somente faria sentido para aqueles que têm uma postura ativa na construção de situações que propiciem ambientes capazes de possibilitar a realização de desejos e afetos castrados pela racionalidade burguesa. Todavia, não se trata de uma tática individual ou que se limite a explicar a formação de situações do ponto de vista de um especialista: trata-se de procurar a aplicação possível de elementos constitutivos da situação a ser edificada. Por isso, a situação construída é eminentemente coletiva tanto na sua preparação quanto no seu desenvolvimento.²⁷ Além disso, conforme explicam os situacionistas:

Qual é o nosso objetivo? Criar situações. Não há dúvida de que em todos os momentos as pessoas tentaram intervir diretamente no meio ambiente em algum momento de suas vidas. Pensamos apenas que não estavam reunidos os meios para uma extensão quantitativa e qualitativa de tais construções, que continuavam ocorrendo de forma isolada e parcial. A religião, e mais tarde o espetáculo artístico, foram os meios que concretizaram a incapacidade de realizar esse desejo. O movimento de desaparecimento desses meios, facilmente verificável, anda de mãos dadas com o desenvolvimento material do mundo, que deve ser entendido em seu sentido mais amplo. A construção de situações não depende diretamente da energia atômica; e nem de automação ou revolução social, uma vez que as experiências podem ser realizadas na ausência de algumas condições que o futuro certamente deve preencher. A demora de qualquer setor no avanço total de nosso tempo nos priva dos meios que gostaríamos de dispor, dada a esterilidade de nosso campo atual. Mas agora que a história permite que tal perspectiva apareça pela primeira vez, prazeres menores parecem indignos de atenção. [...] Somos partidários do esquecimento. Esquecemos nosso passado e vamos esquecer nosso presente. Não nos

²⁵ VV.AA., *El sentido de la descomposición del arte*, p. 68.

²⁶ DEBORD, *Tesis sobre la revolución cultural*, pp. 23-24.

²⁷ VV.AA., *Problemas preliminares a la construcción de una situación*, p. 16.

reconhecemos contemporâneos de quem se contenta com pouco.²⁸

A preocupação dos situacionistas em relação à organização dos lazers passa pela possibilidade de provocar ou revelar comportamentos que rompam com a passividade provocada pela organização empresarial do lazer e da arte, assim como pela natureza espetacular da sociedade capitalista. Para eles, o cinema, o teatro e outras artes tradicionais se transformaram em espetáculos passivos e, portanto, devem dar lugar às situações nas quais formas experimentais de um jogo revolucionário possam ser desenvolvidas. É nesse cenário que, para os situacionistas, a criação de situações está intimamente ligada à ideia de jogo. Para compreender tal constatação, é preciso passar pelo jogo de Huizinga.

3. O jogo de Huizinga

Inspirados pelo livro do holandês Johan Huizinga (1872 – 1945), *Homo ludens*,²⁹ os situacionistas desenvolveram a tese de que o jogo foi despotencializado com o desenvolvimento das forças produtivas e é necessário transformar o jogo em uma ética revolucionária que efetivamente rompa com qualquer distinção entre brincadeira e seriedade ou entre arte e

cotidiano, tema que é retomado na contemporaneidade por Giorgio Agamben quando, ao se referir à deposição do direito, alude à possibilidade de brincar com ele,³⁰ do mesmo modo que, por exemplo, Nietzsche lia o fragmento de Heráclito no qual ele caracteriza Zeus como a criança divina que, sem finalidade, culpa ou destino, simplesmente brinca com a realidade, criando-a, destruindo-a e recriando-a, como um castelo de areia, sem qualquer objetivo a não ser o próprio prazer do jogo.³¹

Para Huizinga, o jogo é mais antigo do que a cultura. Isso porque a cultura pressupõe a existência das sociedades humanas. Diferentemente, o jogo, muito antes destas, já se encontrava presente na vida animal. Como o jogo ultrapassa a esfera da vida humana, ele não está ligado a qualquer grau de civilização ou limitado à humanidade. Todavia, é na cultura que o jogo se transforma em um elemento que a acompanha e marca as sociedades humanas desde as origens até suas fases mais avançadas. Perpassando pela linguagem, pelo mito, pelo direito e pelo culto, Huizinga define que cada uma dessas esferas constitui atividades arquetípicas de jogo. Observa que, nas crianças e nos animais, o jogo é uma atividade livre e voluntária,

²⁸ VV.AA., *La nostalgia por debajo de todo*, p. 36, tradução nossa. Original: “¿Cuál es nuestro objetivo? Crear situaciones. No cabe duda de que en todas las épocas las personas han intentado intervenir directamente sobre el entorno en algún momento de su vida. Pensamos únicamente que no se reunían los medios para una extensión cuantitativa y cualitativa de tales construcciones, que seguían dándose de modo aislado y parcial. La religión, y después el espectáculo artístico, fueron los derivados que paliaron la incapacidad para cumplir este deseo. El movimiento de desaparición de estos derivados, fácilmente constatable, marcha pareja con el desarrollo material del mundo, que hay que comprender en su más amplio sentido. La construcción de situaciones no depende directamente de la energía atómica; y tampoco de la automatización o la revolución social, puesto que las experiencias pueden ser emprendidas a falta de algunas condiciones que el futuro debe realizar sin duda. El retraso de cualquier sector en el avance total de nuestro tiempo nos priva de medios de los que querríamos disponer, dada la esterilidad de nuestro campo actual. Pero ahora que la historia permite que aparezca por primera vez una perspectiva de este orden, placeres más pequeños nos parecen indignos de atención. [...] Nosotros somos partidarios del olvido. Olvidamos nuestro pasado y olvidaremos nuestro presente. No nos reconocemos contemporáneos de quienes se contentan con poco”.

²⁹ Cf. HUIZINGA, *Homo ludens*.

³⁰ AGAMBEN, *Elogio da profanação*, pp. 58-72.

³¹ Cf. NIETZSCHE, *A filosofia na era trágica dos gregos*.

mas no indivíduo adulto se transforma em algo supérfluo e descartável. Nesse sentido, o jogo, para os adultos, é praticado em momentos de ócio, uma vez que se contrapõe às noções de obrigação e dever, constituindo uma função cultural que, em qualquer momento, pode ser adiada ou suspensa diante das imposições “práticas” do capital.

A partir dessa análise, Huizinga constata que uma das principais características do jogo é o fato de ser livre e, precisamente devido a tal fato, é expressão da liberdade. Não se caracteriza por ser um dever moral ou uma tarefa. Todavia, essa característica do jogo não impede que ele seja realizado com seriedade, não havendo um contraste nítido entre o que é sério e o que é jogo. Tal se dá porque o jogo pode ser processado com seriedade, sendo capaz de absorver inteiramente o jogador, como se vê, de fato, em muitos jogos infantis e de povos tidos como “primitivos”, o que foi deslumbrantemente documentado, por exemplo, em *Tristes tropiques*, de Claude Lévi-Strauss.³² Sem dúvida, um dos traços mais marcantes do jogo é a indistinção entre atividade lúdica e atividade séria. Portanto, o jogo não é a antítese da seriedade. Daí porque o jogo não é um exercício superficial, mas *desinteressado*. Na medida em que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista a satisfação consistente na própria realização, o jogo se projeta para fora dos hábitos da vida “comum”, ou seja, se

apresenta como um *intervalo* na vida cotidiana. Conforme Huizinga:

Resumindo, podemos dizer, portanto, que o jogo, no seu aspecto formal, é uma ação livre realizada “como se”, e sentida como situada fora da vida ordinária, mas que, apesar de tudo, pode absorver completamente o jogador, sem haver nenhum interesse material nela ou obtenção de qualquer benefício, que se executa dentro de um determinado tempo e um determinado espaço, que se desenvolve em uma ordem sujeita a regras e que dá origem a associações que tendem a se cercar de mistério ou a se disfarçar para se colocar a parte do mundo habitual.³³

Além do jogo ser processado em um espaço espiritual isolado do ambiente rotineiro, outras características que também o definem são a *tensão* e a *incerteza*. Huizinga observa que a essência do espírito lúdico é colocar o jogador a correr riscos e a suportar a tensão que se apresenta durante a realização do jogo. A incerteza em relação ao resultado intensifica a participação do jogador, levando-o a tratar o jogo com seriedade. Assim, unem-se às qualidades do jogo a possibilidade de azar ou de sorte em relação ao resultado, mas, antes de tudo, a característica da *competição*. Para Huizinga, a competição possui um caráter autônomo, dado que a ação começa e termina em si mesma, dissociada do resultado.³⁴

A atividade lúdica nas sociedades humanas, segundo Huizinga, é presença ativa em todos os processos culturais e foi característica marcante de todas as sociedades desde suas fases mais primitivas. Seja no ritual, com sua origem

³² Cf. LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*.

³³ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 27, tradução nossa. Original: “Resumiendo, podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si”, y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual”.

³⁴ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 71.

no jogo sagrado, ou nas regras de guerra e nas convenções sociais baseadas em modelos lúdicos, o jogo é característico das sociedades humanas. Assim, o espírito de competição lúdica é um impulso social mais antigo do que a cultura propriamente dita. Todavia, isso não implica que a cultura tenha sua origem no jogo, mas que ela surge no jogo e enquanto jogo.³⁵

Huizinga demonstra que a partir do século XIX – não se trata de uma coincidência ser esta a época de hegemonização do capitalismo industrial nos países avançados –, com a crescente regulamentação e sistematização dos esportes, o jogo foi perdendo gradualmente seu caráter lúdico e passou a ser levado cada vez mais a sério, em um sentido diferente daquela seriedade que tinha a criança e o primitivo. Com efeito, as grandes competições de massa tornaram o jogo estéril, uma vez que o seu conteúdo lúdico sofreu uma atrofia quase completa. Huizinga afirma que a publicidade conferida aos jogos em campeonatos públicos e torneios mundiais, além de envolver um alto grau de organização técnica e complexidade científica, demonstra que o verdadeiro espírito lúdico estava condenado ao desaparecimento.

Conforme constata Huizinga, no verdadeiro jogo o ser humano joga como uma criança, despretensiosamente. Todavia, a profissionalização dos jogadores, o excesso de seriedade e o interesse material nas competições e resultados transformaram o jogo em uma lucrativa atividade. A consequência dessa situação é que o jogo se tornou um triunfo comercial e tecnológico, envolvendo preocupações puramente

utilitárias. Os negócios se transformaram em jogo e o jogo, ócio transformado em negócio, foi lançado no abismo agonístico do lucro.

Johan Huizinga denuncia o fato de o jogo ter sido assimilado pela lógica econômica, sendo introduzido nas indústrias e nas empresas como elemento de competição que tem por objetivo a maximização do rendimento dos empregados. Nesse sentido, o fator lúdico se torna útil para o processo de produção econômica; esta se apropria do elemento esportivo enquanto estratégia de negócios. Seja na propaganda e na publicidade, nas quais o jogo é transformado em evento lucrativo, seja no uso mercantil para a aceleração da produção, o jogo se perdeu em uma estéril sistematização interessada e interesseira própria de procedimentos comerciais e mercadológicos. O jogo, destituído do seu originário caráter lúdico, se tornou mecanismo condicionado por fatores econômicos.

Ao analisar a arte contemporânea, Huizinga afirma que é mais difícil definir o elemento lúdico do que o elemento comercial no processo de “produção” da obra de arte.³⁶ Não significa que na arte contemporânea a produção artística não tenha um elemento lúdico. Contudo, Huizinga observou que desde o final do século XIX a arte foi se convertendo em um processo cada vez mais individual, tendo por objetivo satisfazer necessidades estéticas pessoais. Como consequência, foi paulatinamente perdendo sua qualidade de socialização. Além disso, a arte passou a ter um valor cultural independente de outras formas artísticas de caráter

³⁵ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 220.

³⁶ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 254.

público.³⁷ Alguns fatores contribuíram para que tal situação acontecesse. Em primeiro lugar, a influência dos meios técnicos na reprodução fotográfica e das obras de arte em geral, tal como já notara Walter Benjamin no seminal ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*;³⁸ em segundo lugar, a ideia de originalidade, que se converteu em fundamento necessário para a produção artística.

Segundo Huizinga, quando a produção artística é mecanizada, ela passa a funcionar diretamente para o mercado e, nesse sentido, o elemento lúdico é apartado. A influência da publicidade e da especialização da crítica artística faz com que a arte tenha uma base econômica na qual se empregam formas lúdicas da cultura em um jogo falso e interessado, mas que, todavia, é carregado de seriedade na busca pelo lucro. Huizinga cita, por exemplo, a multidão de fãs, sedentos por constantes novidades, que idolatram artistas como deuses e que se transformam em meros espectadores de um jogo cujo propósito é render vantagens para um nicho de mercado.

Huizinga conclui que na sociedade moderna passa a haver uma confusão entre jogo e negócios, assim como ocorreu nos esportes. Ademais, a arte é despotencializada quando o caráter lúdico da criação artística é direcionado por cálculos comerciais. Huizinga ainda conclui que: “A cultura moderna é apenas jogada e, quando parece que joga, seu jogo é falso. Entretanto, à medida que nos aproximamos de nossa própria

época, torna-se mais difícil distinguir nas manifestações culturais o jogo do que ele não é”.³⁹

4. O jogo situacionista

Influenciados pela obra de Huizinga, os situacionistas conferem ao jogo um lugar essencial na construção das situações. Todavia, Debord e os situacionistas traçam algumas distinções em relação à concepção desenvolvida em *Homo ludens*. A primeira delas é a negação radical da competição como característica do caráter lúdico e a segunda é a compreensão do jogo como parte da vida cotidiana. Além disso, contrapõem a tese de Huizinga segundo a qual o jogo não possui conteúdo ético. Segundo Debord, o jogo situacionista não se distingue de uma ação ética quando praticado por aqueles que pretendem viver em um mundo de liberdade, ou seja, livre da racionalidade capitalista de mercado.⁴⁰ Trata-se de uma ética revolucionária na medida em que aposta na potencialidade de transformação da vida alienada do lúdico.

Os situacionistas concordam com Huizinga em sua constatação de que o jogo perdeu suas funções sociais, que havia tido nas sociedades primitivas, devido ao intenso processo de assimilação pelas forças produtivas que o transformaram em um grande negócio. É a partir desse ponto que defendem que o jogo deve ser esvaziado de todo elemento competitivo, uma vez que a competição foi transformada em mecanismo autônomo e impulso produtivo

³⁷ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 256.

³⁸ Cf. BENJAMIN, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, pp. 221-254.

³⁹ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 262, tradução nossa. Original: “La cultura moderna apenas si se juega y, cuando parece que juega, su juego es falso. Entretanto, a medida que nos aproximamos a nuestra propia época, se hace más difícil distinguir en las manifestaciones culturales el juego de lo que no lo es”.

⁴⁰ DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, p. 217.

destinado a gerar ganhos individuais. Segundo os situacionistas:

A questão do ganhar ou perder, quase indissociável da atividade lúdica até então, está ligada a todas as demais manifestações de tensão entre os indivíduos pela apropriação dos bens. A sensação de transcendência de ganhar o jogo, que produz satisfações concretas frequentemente ilusórias, é o produto perverso de uma sociedade perversa, explorada por todas as formas conservadoras que se servem dela para mascarar a monotonia e atrocidade das condições de jogo que impõem.⁴¹

Aqui os situacionistas criticam as formas modernas de jogo nas quais as pessoas se identificam com os jogadores profissionais ou com suas equipes, do mesmo modo como se identificam com os homens de Estado que vivem e decidem em seu lugar. Os situacionistas ainda constatarem que a atração das massas pelos esportes e pelos ídolos superou a atração pelos partidos políticos, mas que essa transformação nada mais representa do que o surgimento de novos ídolos enganosos. Ao final, o resultado é o mesmo. Tal significa que à aceitação dócil de pseudogozos produzidos por tais competições se pode juntar uma revolta puramente espetacular. Para Debord, “isso mostra que a própria insatisfação tornou-se mercadoria, a partir do momento em que a abundância econômica foi capaz de estender sua produção até o tratamento dessa matéria-prima”.⁴² Desenrolam-se falsas oposições e confrontos superficiais que motivam um interesse sub-lúdico que instalam papéis ilusórios destinados a

banalizar competições de qualidades fantasmáticas.

Dessa forma, no mundo contemporâneo não haveria participação direta no jogo, mas uma representação da vida espelhada em outros, com a qual se sacia um ideal de ego ou se obtém a simples sensação de se estar vivo. Trata-se de uma hierarquia do consumo inserida na oposição espetacular das competições, uma vez que aqueles que consomem estão inseridos em um jogo no qual a disputa por valores fictícios e arbitrários é hierarquizada de acordo com as regras de um jogo miserável e alienado. Segundo Debord, “sob as oposições espetaculares esconde-se a unidade da miséria” que mascara as contradições reais reprimidas e, nesse sentido, o estágio particular de miséria mantida pelo espetáculo “não passa de uma imagem de unificação feliz cercada de desolação e pavor; ocupa o centro tranquilo da desgraça”.⁴³ Além disso, o jogo espetacular é uma forma de fazer com que os indivíduos retornem a estágios pueris cuja experiência é sistematicamente alienada.

Assim, para que haja a criação comum de ambientes lúdicos, o elemento competitivo individualista teria que desaparecer em favor de uma concepção coletiva de jogo na qual não há ganhadores ou perdedores, mas condições favoráveis para aqueles que desejam viver a vida diretamente e não por meio de uma representação alheia. O jogo situacionista exige do jogador

⁴¹ VV. AA., *Contribución a una definición situacionista de juego*, p. 14, tradução nossa. Original: “La cuestión de ganar o perder, casi inseparable de la actividad lúdica hasta el momento, está vinculada a todas las demás manifestaciones de la tensión entre los individuos por la apropiación de los bienes. El sentimiento de la transcendencia de ganar en el juego, que produce satisfacciones concretas a menudo ilusorias, es el producto perverso de una sociedad perversa, explotado por todas las formas conservadoras que se sirven de él para enmascarar la monotonía y la atrocidad de las condiciones de vida que imponen”.

⁴² DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, §59, p. 40.

⁴³ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, §63, p. 44.

mergulhar em si mesmo, rompendo com as ilusões da sociedade capitalista de haver possibilidade de realizar desejos e afetos por meio do jogo alienado do consumo. Os situacionistas ainda entendem que a superação da separação entre jogo e vida é fundamental numa concepção situacionista de jogo, rechaçando a tese de Huizinga segundo a qual o jogo é compreendido enquanto momento excepcional e provisório, delimitado espacial e temporalmente. Assim, o jogo deve invadir toda a vida ao mesmo tempo em que rompe com um tempo e um espaço lúdicos limitados. A vida se tornaria jogo e o jogo vida. A situação construída se define como sendo um momento da vida resultado de um jogo de acontecimentos que rompem com a alienação espetacular-mercantil. Contudo, a construção de situações não tem como fim a perfeição, ou uma vida perfeita, na medida em que isso implicaria uma construção estática da existência. Mas não deixa de ter por objetivo levar à perfeição “a bela confusão da vida”.⁴⁴

Ao compreender que o jogo é uma insubordinação radical aos códigos e convenções de uma racionalidade burguesa, os situacionistas o compreendem como realização de uma ética revolucionária que efetivamente rompe com qualquer distinção entre brincadeira e seriedade ou entre arte e vida. Trata-se de realizar experiências negadas pela cultura espetacular-mercantil. Daí as noções de *deriva* e *desvio* que conformam métodos situacionistas de jogo e que já estavam presentes nas formulações da Internacional Letrista.

A deriva, técnica de deslocamento sem rumo, é um método desenvolvido para produzir novas experiências na construção de situações. Passeios de duração de mais ou menos um dia, guiados pela interação com a cidade, possibilitariam a experimentação lúdica por meio de vários ambientes. Assim, as pessoas poderiam se entregar aos encontros e às novas sensações que estariam reprimidas e alienadas num contexto espetacular-mercantil no qual os deslocamentos feitos pelas cidades se tornaram meramente uma forma de trânsito e de circulação de mercadorias. A deriva consiste em vaguar pela cidade sem que haja coordenadas previamente estabelecidas em um exercício no qual as pessoas possam construir situações. Trata-se de um modo de ação e um meio de conhecimento no que se refere à teoria do *urbanismo unitário*, que constituiu um dos primeiros aspectos que identificou a Internacional Letrista com outros grupos que, posteriormente, formaram a Internacional Situacionista. O urbanismo unitário é uma teoria que emprega um conjunto de técnicas e artes que concorrem para a construção integral de um meio combinado com as dinâmicas das experiências do comportamento.⁴⁵ O urbanismo se mostrou como conceito-chave para os situacionistas, indo além de meros jogos de inteligência, propiciando antes a resolução de um problema que, acima de tudo, é de ordem ética.

Já a técnica de *détournement*, comumente traduzida como *desvio*, um dos aspectos mais característicos dos situacionistas, consiste em uma crítica direta à noção de propriedade e autoria que procura

⁴⁴ VV. AA., *Contribución a una definición situacionista de juego*, p. 14, tradução nossa. Original: “la bella confusión de la vida”.

⁴⁵ VV. AA., *Definiciones*, p. 18.

libertar a linguagem e o conhecimento da dimensão mercantil a qual se encontram aprisionados pelo espetáculo. Trata-se de subverter ideias, conceitos e teorias que sustentam e legitimam as práticas capitalistas de transformação de tudo o que é criado em bens de consumo. Para Debord,

O uso desviado é o contrário da citação, da autoridade teórica sempre falsificada pelo simples fato de se ter tornado citação; fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, da sua época como referência global e da opção exata que representava dentro dessa referência, exatamente reconhecida ou falseada. O desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar. Ao contrário, sua própria coerência, em si mesmo e com os fatos praticáveis, pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele traz de volta. O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente.⁴⁶

Assim explica Jappe:

Esta técnica do “reaproveitamento” que remonta, por um lado, à “colagem” dadaísta e, por outro, às citações deformadas adotadas por Marx e Lautréamont, denomina-se *détournement* – palavra que, habitualmente, pode ser traduzida por “desvio”, mas também significa “subtração” (ou “sequestro”, “apropriação”) e “distanciamento” (há ainda quem fale, em português, de “diversão” e “subversão”). Trata-se de uma citação, ou de uma reutilização num sentido mais geral, que “adapta” o original a um novo contexto. [...] os filmes de Debord quase exclusivamente construídos a partir de fragmentos de outros filmes, constituem diferentes formas de *détournement*.⁴⁷

Tais noções se devem à perspectiva situacionista de rechaçar qualquer reformismo ou reivindicação estritamente econômicas, ou alinhados à manutenção da forma de produção capitalista, como solução para o problema da

sobrevivência ou da destruição de um sistema espetacular-mercantil, uma vez que não se pode esperar compensações futuras para problemas presentes. Assim, os situacionistas constataram que o verdadeiro problema revolucionário se encontra no âmbito dos lazeres, ou melhor, da organização dos lazeres, que seria uma das finalidades do jogo situacionista. Desse modo, concluem que na sociedade capitalista o problema central não é o tempo gasto durante o trabalho, mas o que se faz no tempo livre. Portanto, é preciso desenvolver uma prática revolucionária que se situe no nível da organização dos lazeres e que perpassasse pelo modo de vida como um todo.

Em suas análises sobre o espetáculo e o modo pelo qual a alienação impede os seres humanos de criarem seu próprio destino, os situacionistas defendem que a unidade entre arte e vida é central para elevar a vida ao que a arte prometia. Essa forma de viver a arte, sempre contingente, se daria na realização da arte como experimentação de novos afetos e sensações. Dessa forma, o objetivo dos situacionistas é possibilitar a rebelião da sensibilidade por meio de métodos que possibilitem o rompimento com a alienação espetacular-mercantil. Para os situacionistas, um dos traços mais marcantes do jogo é a indistinção entre atividade lúdica e atividade séria que, de maneira negligente, realiza uma situação na qual a experiência de um novo uso nega a separação ao constituir uma dimensão de totalidade não totalizante na experiência social. Daí o urbanismo unitário, o desvio e a deriva que, desativando o poder autoritário da ordem espetacular sobre a cidade, a linguagem e sobre a vida, abrem

⁴⁶ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, §208, p. 134.

⁴⁷ JAPPE, *Guy Debord*, p. 80, grifo nosso.

espaços para a construção de situações. Observa-se que, para os situacionistas, a construção de situações nunca é um fim em si mesmo, mas antes um método capaz de abrir espaço para uma práxis revolucionária, privilegiando a dimensão do jogo, dos meios e da vida. Foram essas perspectivas que marcaram a fase inicial da Internacional Situacionista.

5. Conclusão

A polêmica com as velhas vanguardas, principalmente com os surrealistas, caracterizou os anos iniciais (1957 – 1960) de atividade dos situacionistas dado que a maioria dos integrantes tinham suas origens na arte. É nessa fase que os situacionistas ainda estão ligados à crítica às “velhas” vanguardas artísticas e se colocam como polo de atração para artistas dispostos a realizar a renovação artística contra a vanguarda estética subalterna e burguesa. Nessa perspectiva, a situação é antagônica à obra de arte enquanto mercadoria, uma vez que não se fundamenta na ideia abstrata de progresso racionalista, mas na organização dos meios que condicionam a transformação social e humana. Contra Descartes e com Marx, os situacionistas acampavam às portas da cultura,⁴⁸ não para rechaçar a arte, mas para realizá-la.

Nessa fase inicial da crítica contra a alienação, os situacionistas veem na arte um meio para a *práxis* revolucionária da vida cotidiana na sociedade burguesa que oferece a todas e a todos a possibilidade de transformação pessoal profunda. Nesse sentido, a revolução cultural seria a revolução da vida cotidiana, uma vez que a cultura é um

complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes mediante a qual uma coletividade reage diante da vida imposta pela economia capitalista.⁴⁹ Todavia, para que a arte se realize – e se generalize –, os intelectuais revolucionários devem abandonar os fundamentos da cultura decomposta e viver de forma revolucionária.⁵⁰ E somente assim poderão encontrar os problemas de uma vanguarda popular que reconheça o signo dos oprimidos, momento no qual o pensamento revolucionário se encontra com o pensamento político, desvinculando-se progressivamente do caráter meramente artístico da atividade vanguardista.

É nesse sentido que os situacionistas se orientavam enquanto *vanguarda experimental*, ou seja, não se tratava apenas de organizar um vanguardismo estético, mas de criar situações cujo objetivo era minar o espetáculo. O jogo situacionista tinha por objetivo fundamental se desenvolver para que os obstáculos da alienação típicas do espetáculo fossem aniquilados. Os situacionistas concluem que a decomposição na esfera da cultura é uma decomposição total da sociedade capitalista. Quando os critérios de criação cultural viram elementos da atividade publicitária, o exercício de juízos “críticos” acaba por criar pseudosujeitos de discussão cultural, para usar uma expressão debordiana. Dessa forma, como demonstrado, a “consciência traumatizada” dos críticos modernistas e dos artistas modernos seria uma consequência do naufrágio provocado pela expressão alienada e separada de uma crítica social que procura ser realizada e não meramente

⁴⁸ VV.AA., *El sentido de la descomposición del arte*, pp. 68 - 69.

⁴⁹ VV.AA., *Definiciones*, p. 18.

⁵⁰ VV.AA., *La caída de los intelectuales revolucionarios*, p. 42.

transformada em obra de arte para ser comercializada.

Superar o aspecto meramente plástico das vanguardas anteriores, aliadas das práticas culturais capitalistas, é a primeira tentativa de resposta à exigência de realizar os valores artísticos anticapitalistas que enfrentariam a sociedade espetacular-mercantil. Para os situacionistas, os criadores de uma nova cultura têm a tarefa de inventar meios de ação direta sobre os afetos, os desejos e os modos de vida para que a sobrevivência da arte se realize na arte de viver, criando-se, segundo eles, o “projeto de arte autêntica”. Nesse contexto de deserção das vanguardas artísticas que faziam arte como se fizessem negócios, caberia aos situacionistas serem artistas porque já não o eram e, somente assim, poderiam realizar a arte.⁵¹ Esta é a finalidade do jogo situacionista, conforme foi demonstrado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, pp. 58-71, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, pp. 221-254, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DEBORD, Guy. *Encore un effort si vous voulez être situationnistes: L'I.S. dans et contre la décomposition* (nov. 1957). *Potlatch: Bulletin d'information du groupe*

français de l'Internationale lettriste. Paris: Gallimard, n. 29, pp. 269-277, 1996.

DEBORD, Guy. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional (ago. 1961). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationiste*, v. 1, n. 6. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 205-220, 1999.

DEBORD, Guy. Tesis sobre la revolución cultural. *Internacional Situacionista* (jun. 1958). Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationiste*, v. 1, n. 1. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 23-24, 1999.

DEUTSCHER, Isaac. *O profeta armado, 1879-1921*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEUTSCHER, Isaac. *O profeta banido, 1929 - 1940*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DEUTSCHER, Isaac. *O profeta desarmado, 1921-1929*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEUTSCHER, Isaac. *Stalin: uma biografia política*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Trad. Iraci D. Poleti e Carla da Silva Pereira. Lisboa: Antígona, 2008.

⁵¹ VV. AA., *Cuestionario*, p. 360.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.
- REIS, Daniel Aarão. *A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SOUSA, Erahsto Felício de; BLUME, Luiz Henrique dos Santos. Urbanismo Unitário: contribuição da Internacional Situacionista (IS) para compreensão do meio urbano. In: *ANAIS do III Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade*. Caetité: Univesidade do Estado da Bahia, 2006. Disponível em http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_III/erahsto_felicio.pdf. Acesso em: 20 out. 2017.
- SOUZA, Joyce Karine de Sá. *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito*. São Paulo: Max Limonad, 2020.
- VV. AA. Contribución a una definición situacionista de juego (jun. 1958). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 1. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 14-15, 1999.
- VV. AA. Cuestionario (ago. 1964). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 2, n. 9. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 359-364, 2000.
- VV. AA. Definiciones (jun. 1958). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 1. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 17-18, 1999.
- VV. AA. El sentido de la descomposición del arte (dez. 1959). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 3. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 65-69, 1999.
- VV. AA. La caída de los intelectuales revolucionarios (dez. 1958). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 2. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 41-42, 1999.
- VV. AA. La nostalgia por debajo de todo (dez. 1958). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 2. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 35-36, 1999.
- VV. AA. La vanguardia de la presencia (ago. 1964). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 2, n. 9. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 285-293, 2000.
- VV. AA. Problemas preliminares a la construcción de una situación (jun. 1958). *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste, v. 1, n. 1. Trad. e coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pp. 15-17, 1999.

Recebido em 30 de maio de 2021

Aprovado em 25 de junho de 2021