a situação construída

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto e Urbanista **Rodrigo Nogueira Lima**

Título da dissertação: "A Situação Construída".

Data da defesa: 22/05/2012

Comissão Julgadora:

Resultado:

Aprovado.

Prof. Dr. **Carlos Roberto Monteiro de Andrade** (orientador)
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Carlos de Andrade

Prof. Dr. **Fábio Lopes de Souza Santos**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Fábio L. S. Santos

Prof. Dr. **Agnaldo Aricê Caldas Farias**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Agnaldo Aricê Caldas Farias

Presidente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Professor Titular **Renato Luiz Sobral Anelli**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ÁREA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DO URBANISMO

Dissertação de Mestrado:

A SITUAÇÃO CONSTRUÍDA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Aluno: Rodrigo Nogueira Lima / nº USP: 6503478

São Carlos, 02 de março de 2012.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

L732s Lima, Rodrigo Nogueira

 A situação construída . / Rodrigo Nogueira Lima ;
orientador Carlos Roberto Monteiro de Andrade. São
Carlos, 2012.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria
e História da Arquitetura e do Urbanismo)–Instituto de
Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de
São Paulo, 2012.

 1. Artes plásticas. 2. Guy Debord. 3. Internacional
Situacionista. 4. Surrealismo. 5. Dadaísmo. 6. Futurismo.
I. Título.

Dedicado ao meu pai Antônio Aparecido Matos Lima.
Eternamente grato pelo incentivo, amor e carinho.

I Agradecimentos

Agradeço a CAPES pela bolsa de estudos concedida de novembro de 2009 a novembro de 2011, a qual foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade pela dedicação, orientação, entusiasmo pelo tema da Internacional Situacionista e amizade. Vale a pena salientar a sua rara generosidade e delicadeza para indicar nos momentos decisivos os melhores caminhos a serem tomados. Agradeço ao amor e dedicação de meus pais, Antônio Aparecido Matos Lima e Marina Nogueira Lima, ao apoio de meu irmão Gustavo Nogueira Lima, e ao apoio do meu “terceiro irmão” Marcelo Nogueira. Agradeço a minha querida companheira Maristela Ruberti, pelo amor e carinho nos momentos difíceis e pelo decisivo apoio no início de minha jornada acadêmica. Agradeço ao meu amigo Bruno Levorin (o cachorro), por ter me incentivado a olhar com mais cuidado e carinho para um movimento chamado Internacional Situacionista. Agradeço as conversas e apoio dos meus amigos Fabiano Sartori e Paolo Colosso.

Agradeço ao Prof. Dr. Fábio S. Santos pela ajuda, interesse e disponibilidade para conversas instigantes sobre os situacionistas e afins. Agradeço ao Prof. Dr. Sales Trajano pela amizade e pelos livros sempre a mão. Agradeço aos Professores Doutores, Ruy Sardinha, Givaldo, Davi e Luciano, pelas conversas e discussões.

Apesar de nossos diferentes paradigmas, agradeço a Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes pelas fecundas conversas, leituras, trocas de bibliografia e debates sobre a Internacional Situacionista. Também agradeço a oportunidade de termos entrevistado e conhecido pessoalmente o filósofo italiano Mario Perniola, que só foi possível através dos contatos de Ana Carolina. Agradeço as duas irmãs, Lorenza e Alessandra Paveci, pelo apoio nos momentos difíceis, amizade e carinho dessas duas grandes amigas que fiz em São Carlos. Agradeço a ajuda e amizade fraterna deste parceiro de madrugadas de final de trabalho, o historiador Dr. Jaelson B. Trindade. Agradeço a todos os amigos do grupo de pesquisa UBIS, Renata, Maristela, Camila, Lucas, George e Profa. Dra. Luciana. Agradeço a todos os amigos de pós, pelas conversas e

almoços no bandejão, Mariele, Rodrigo, Josiane, Gerusa, Mônica e a você que eu estou esquecendo o nome agora.

Enfim, agradeço ao excelente trabalho prestado pelos funcionários da secretaria de pós-graduação, Marcelo, Geraldo e Caio. Agradeço aos funcionários da biblioteca central, pela atenção e ajuda. Agradeço aos funcionários do Instituto de Arquitetura e Urbanismo em geral, além da Dona Zélia pela limpeza e Benê pelo café, sempre delicioso.

I Resumo

A dissertação analisa a trajetória da Internacional Situacionista durante o período de sua existência, de 1957 até 1972, salientando as ressonâncias dos ideários das vanguardas do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, no ideário da I.S. Sua importância está vinculada a reinvenção do espaço público como lugar de criação cultural e ação política, além do fato de serem recorrentes na arte contemporânea as ideias de obra coletiva, participação, construção efêmera e de evento, que nos remete às ações da I.S. e dos movimentos citados. O objetivo da pesquisa é analisar e compreender a ideia de situação construída, a qual era o propósito fundamental dos situacionistas. Nessa abordagem revelamos as origens da ideia de situação construída e como ela é fruto da revisão crítica que a I.S. faz das experiências e conceitos das vanguardas analisadas. A metodologia utilizada examina de forma comparativa os textos produzidos pela I.S. com os do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, contrapondo suas ideias no campo da arte, cultura, política e meios de ação nos espaços urbanos. A leitura dos textos primários, obras de “arte” e jornais situacionistas formam à base da análise. Os textos pré-situacionistas assim como os textos referentes às vanguardas analisadas, indicam a arqueologia do pensamento situacionista, expondo as suas diferenças e aproximações fundamentais entre os movimentos. Enquanto os textos secundários, análise de historiadores e comentadores da I.S., expandem o universo situacionista no contexto das décadas de 50, 60 e 70, auxiliando na compreensão de suas teorias, julgamentos e ações.

Palavras chave: Internacional Situacionista / Guy Debord / Futurismo / Dadaísmo / Surrealismo.

I Abstract

The dissertation analyzes the history of the Situationist International (S.I.) during its existence from 1957 until 1972, emphasizing the resonances of the ideals of the vanguards of Futurism, Dadaism and Surrealism, the ideals of S.I.. Its importance is linked to the reinvention of public space as a place of cultural and political action. Besides the fact that they are recurrent in contemporary art, the ideas of collective work, participation, construction and ephemeral event, which brings us the actions of S.I. and movements mentioned. The objective of this research is to analyze and understand the idea of constructed situation, which was the fundamental purpose of situationists. In this approach reveal the origins of the idea of constructed situation and how it is the result of the critical review of the S.I. makes the experiences and concepts of the vanguards analyzed. The methodology examines in a comparative way the texts produced by S.I. with Futurism, Dadaism and Surrealism, opposing ideas in art, culture, politics and means of action in urban areas. The reading of primary texts, works of "art" situationists and newspapers form the basis of the analysis. The pre-situationist texts as well as texts concerning vanguards analyzed, indicate the archeology of situationist thought, giving the fundamental differences and similarities between the movements. While the secondary texts, analysis of historians and commentators of the S.I., situationist expand the universe in the context of the 50, 60 and 70, assisting understanding of his theories, judgments and actions.

Key-words: Situationist International / Guy Debord / Futurism / Dadaism / Surrealism.

I Sumário

Introdução	13
Capítulo 1	
Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo: ideários.	21
1.1 – Futurismo.	21
1.2 – Dadaísmo.	43
1.3 – Surrealismo.	73
Capítulo 2	
A Internacional Situacionista: origens, história e ideias.	95
2.1 – Letrismo.	95
2.2 – Internacional Letrista.	107
2.3 – COBRA.	113
2.4 – Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista.	125
2.5 – Internacional Situacionista.	129
Capítulo 3	
Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo: ressonâncias no ideário da Internacional Situacionista.	165
3.1 – A Tecnologia.	165
3.2 – O Choque.	172
3.3 – Antiarte, ready made e os seus limites.	179
3.4 – Deambulações e derivas.	194
Considerações finais	
4.1 – A situação construída.	213
Referências Bibliográficas	219
Apêndice	227

Introdução |

Na presente dissertação, nos propomos a analisar a trajetória do movimento Internacional Situacionista, fundado no ano de 1957 e dissolvido em 1972, com o objetivo principal de compreender a ideia de situação construída, a qual era o propósito fundamental dos situacionistas. Determinação que define o próprio nome do grupo. “Situacionista: O que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista.” (I.S. nº1, 1958, p.13). A ideia de situação construída está diretamente ligada ao engajamento dos situacionistas no campo da cultura, cuja proposta era efetivar a “realização e a supressão da arte” através da arte de viver e da construção de situações. Logo, no intuito de entendermos a amplitude dessas ideias e como elas são formuladas, direcionamos a nossa análise à revisão crítica que a própria I.S. faz do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, e como ela incorpora criticamente o ideário dessas vanguardas. Não se trata de fazer a historiografia de todos esses movimentos, mas de apenas revisitá-los através do olhar que a I.S. lança sobre eles.

No entanto, o nosso foco principal no início da pesquisa não era a situação construída, porém a ruptura que se iniciou dentro do movimento na Quinta Conferência da I.S. em Göteborg, realizada na Suécia, no ano de 1961, e se consolida em 1962, na Sexta Conferência da I.S. realizada em Paris, com a expulsão da seção alemã e dos membros Jorgen Nash, Ansgar Elde e Jaqueline de Jong. Os quais, em seguida, formam a Segunda Internacional Situacionista. Esse enfoque era diretamente influenciado pela análise que Stewart Home faz sobre a trajetória da I.S., a qual trata do episódio da divisão do grupo e chega a classificar duas correntes que estão na gênese da I.S., uma política, que o autor classifica de spectro-situacionista, ligada a Guy Debord, e uma artística, ligada aos pintores Asger Jorn, Nieuwenhuis Constant e Giuseppe Pinot-Gallizio.

O próprio fato da ruptura da I.S. é pouco discutido e muitas vezes marginalizado dentro da historiografia do grupo, na qual a corrente debordiana ou francesa, prevaleceu dominante na abordagem dos principais autores que tratam sobre a trajetória da I.S.; Simon Sadler, Francesco Careri, Ken Knabb, Anselm Jappe, Libero Andreotti, Xavier Costa, entre outros, apenas citam o episódio da cisão do grupo. Enquanto Peter Wollen trata com mais cautela o episódio e seus desdobramentos, assim como Mario Perniola, que em nossa opinião, é o autor que mais se aprofunda na análise e reflexão sobre o assunto, se aproximando muito de Stewart Home. Vale salientar que Mario Perniola chegou a conhecer pessoalmente Debord e alguns outros situacionistas, e o seu livro “Os Situacionistas: o movimento que profetizou a ‘Sociedade do Espetáculo’”, é publicado no mesmo ano do fim da I.S., em 1972, nas palavras do próprio Perniola: “[...] no dia seguinte à conclusão da experiência situacionista [...]”. (PERNIOLA, 2009, p.13). Já o livro de Stewart Home, “Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX” é posterior, publicado em 1988, entretanto mais difundido.

Ao longo de nossa pesquisa verificamos que o foco das divergências internas da I.S., as quais culminaram na ruptura do movimento, estavam diretamente ligadas à ideia da “realização e supressão da arte”, elaborada pelos situacionistas. No momento da cisão, enquanto a corrente política já se mostrava desiludida em relação ao projeto da “realização e supressão da arte”,

defendendo a radicalização do engajamento político de aproximação ao movimento proletário, a corrente artística ainda nutria esperanças no engajamento através da cultura. Após a divisão do grupo, a corrente política se organizou em torno de Debord e efetivamente chegou a influenciar a derrocada da ordem vigente, participando diretamente das revoltas de maio de 1968, ao passo que a corrente artística revê a ideia da “realização e supressão da arte” e retoma alguns princípios elaborados por Asger Jorn durante o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, direcionando suas atividades para à produção não competitiva e coletiva de arte, ao longo da Segunda I.S.

Portanto, para entendermos com mais clareza as tensões ideológicas que levaram à ruptura, nós nos debruçamos sobre a ideia da “realização e supressão da arte”, que nos direcionou para a revisão das vanguardas citadas. A retomada dos ideários do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, e como eles ressoaram no ideário da I.S., se mostraram muito fecundos, tornando-se o foco principal da nossa pesquisa. Por conseguinte, nos detivemos especificamente sobre as referências feitas explicitamente nos boletins da Internacional Situacionista, em relação a essas vanguardas, buscando traçar uma aproximação entre elas e a Internacional Situacionista, sem nos esquecermos ou amenizarmos as suas diferenças históricas e ideológicas. Apesar da prática vanguardista de negação e superação dos grupos que os antecederam, esses movimentos têm em comum o espírito revolucionário como tentativa de fundir arte e política, buscando o fim da sociedade capitalista e a realização de uma liberdade incondicional.

A liberdade criativa e sua capacidade de transformação do mundo são reivindicadas por todos esses movimentos e suas subsequentes negações da arte se manifestaram de diferentes formas. Ao longo do nosso trabalho o termo arte é entendido como a produção da cultural oficial, referente à alta cultura da classe dominante, a qual reifica a sua ideologia no campo da cultura. No Futurismo, a reação aos limites da arte estabelecida aparece nas palavras em liberdade de Marinetti, às quais através de uma transformação formal era possível expressar um desejo de liberdade individual, o qual estava diretamente ligado ao desdém pelo público e ao título de arte concedido pelos críticos. “11. Nós ensinamos enfim aos autores e atores a *volúpia de serem*

vaiados.” (MARINETTI, F. T., Manifesto dos Dramaturgos Futuristas. In: BERNARDINI, 1987, p.55). No Dadá, a liberdade é exaltada e elevada à essência do movimento, no qual a ação libertária de cada artista potencializava a liberdade coletiva. “Porque o credo de Dadá era: acreditar na veracidade divina da total liberdade individual como sendo a única fonte da qual pode nascer algo novo.” (RICHTER, 1993, p.116). O ataque à arte é teorizado e se torna antiarte, o desprezo pelo público se transforma em instrumento artístico, logo, a bufonaria e o ridículo são celebrados. No surrealismo, através das obras de Freud a liberdade descobre a sua dimensão inconsciente, onde ela se encontra plena na ausência das amarras da razão. Breton pretendia captura-la e fundi-la na vida consciente, real. “A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda. Julgo-a apta para alimentar indefinidamente o velho fanatismo humano.” (BRETON, 1976, p.26). Os surrealistas queriam livrar o homem da sociedade burguesa e racional para a vida do gozo e das infinitas possibilidades. A eles não interessava a arte, apenas a busca pelo maravilhoso.

É igualmente evidente que o surrealismo não está interessado em levar em grande conta o que se produz a seu lado sob pretexto de arte, ou mesmo de antiarte, de filosofia ou de antifilosofia, numa palavra, tudo o que não tem por fim o aniquilamento do ser num esplendor, interior e cego, que já não seja nem a alma do espelho nem a do fogo. (BRETON, 1976, p.152).

Os situacionistas são herdeiros desse espírito de celebração da liberdade e de desprezo pela arte. Em carta para Patrick Straram¹, 25 de agosto de 1960, Debord indica que o principal ponto de comunhão entre os situacionistas é a “total liberdade de expressão pessoal, para todos, é um slogan de uma verdade profunda na escala da revolução global, ao mais alto nível da reconstrução da sociedade (e, portanto, tudo o que a contradiz é uma

¹ Patrick Straram, Canadense, foi integrante da Internacional Letrista no ano de 1953 e saiu em 1954, em solidariedade com a expulsão de Gilles Ivain.

nova alienação)”² (DEBORD, 2009, p.393). Os situacionistas revendo o ideário dadaísta e surrealista, concluem que nenhuma atividade artística deveria reificar a subjetividade do indivíduo, logo, essa deveria apenas se realizar na vida cotidiana como um modo de comportamento revolucionário. “A livre expressão verdadeira está ligada ao resto da vida liberta (para o comportamento)”³ (DEBORD, 2009, p.393), como um modo de vida livre e unitário, nunca separado nem representado por uma expressão especializada.

No campo estético também podemos estabelecer aproximações entre os movimentos. O Futurismo influenciou diretamente o Dadaísmo como relata Hans Richter “[...] na realidade havíamos engolido o futurismo de cabo a rabo.” (RICHTER, 1993, p. 37), o próprio discurso direto, agressivo e performático dos manifestos futuristas diante do público, foi adotado como prática pelos dadaístas; o layout das revistas futuristas nas quais eram empregadas grande liberdade de variações tipográficas e diferentes orientações dos textos misturados às ilustrações, também foram absorvidas pelos dadaístas. As palavras em liberdade de Marinetti servirão de inspiração para a poesia simultânea de Tzara, Serner e Arp, e a poesia abstrata de Hugo Ball. Posteriormente a poesia abstrata tem reflexos nos poemas optofonéticos de Raoul Hausmann, nos poemas de Kurt Schwitters, e depois da Segunda Guerra Mundial, no movimento Letrista de Isidore Isou. O próprio emprego de novos materiais, tais como arame, papelão, pedaços de madeira, já tinham sido utilizados por Boccioni. Entretanto, a principal diferença entre o Futurismo e o Dadá é que os futuristas possuíam um programa enquanto os dadaístas eram visceralmente antiprogramáticos. (RICHTER, 1993, p. 38).

O Surrealismo está ligado historicamente ao Dadá, o qual é um desdobramento do próprio Dadá de Paris, onde um grande número de ex-membros dadaístas se tornaram surrealistas, incluindo a participação emblemática de Breton e Tzara em ambos os movimentos. Breton cansado do caos dadaísta estabelece uma ordem às experiências Dadá, tornando a sua

²Tradução do autor. Texto original: “Total personal freedom of expression, for everyone, is a slogan for a profound truth *on the scale of global revolution*, at the highest level of the reconstruction of society (and thus everything that contradicts it is a new alienation)”.

³Tradução do autor. Texto original: “True free expression is linked to the rest of liberated life (to behavior)”.

expressão negativa em metas positivas no surrealismo. Richter defende que a poesia automática surrealista tem origens na poesia simultânea de Tzara, Serner e Arp. A diferença está no método mais rigoroso que Breton a empregava, “[...] que nos dedicássemos a esta escrita – automática – durante oito a dez horas seguidas – ela nos permitiu fazer numerosas observações [...]” (BRETON apud RICHTER, 1993, p. 273) ⁴. Assim como as experiências de desenho do Cadáver Delicioso se aproximam das colagens dadaístas nomeadas de “Fatagagas”, as quais eram produzidas coletivamente, frutos da parceria entre Max Ernst e Hans Arp. No entanto a principal influência originada no dadaísmo que atravessa o surrealismo e chega até os situacionistas é a visita dadaísta a igreja *Saint Julien le Pauvre*, realizada em 14 de abril de 1921, que representa a primeira tentativa de suprimir a arte como produção de obras materiais e fundir a arte com a vida cotidiana, a qual ganha à forma de incursões nas cidades através das deambulações surrealistas e posteriormente das derivas situacionistas. Para Francesco Careri, a ação do andar como prática estética a qual interliga Dadá, Surrealismo e a I.S, a cidade é vista através de diferentes paradigmas, no Dadá é a cidade banal, no Surrealismo é a cidade inconsciente e onírica, e na I.S. é a cidade lúdica e nômade.(CARERI, 2002, p.21).

Para abordarmos as relações existentes entre os movimentos citados e entender quais são as suas aproximações e ressonâncias, as quais contribuíram para a criação da ideia de situação construída, começaremos no primeiro capítulo com um panorama geral sobre as vanguardas do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. O objetivo é traçar em linhas gerais a historiografia de cada movimento, apresentando os seus principais conceitos, ações, eventos e membros, para situar o leitor na reflexão que iremos desenvolver no terceiro capítulo.

No segundo capítulo apresentaremos a historiografia da Internacional Situacionista, começando com uma breve relação dos pequenos grupos de vanguarda europeus do pós Segunda Guerra Mundial, os quais acabam se convergindo para a formação da I.S. em 1957. Esses são: o Movimento

⁴ Citação não especificada pelo autor.

Letrista, liderado por Isidore Isou e Gabriel Pomerand; a Internacional Letrista, liderada por Guy Debord, Gil J. Wolman e Michèle Bernstein; o COBRA, liderado por Asger Jorn, Christian Dotremont e Nieuwenhuis Constant; e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, liderado por Asger Jorn. É interessante salientar que a cronologia histórica na qual os movimentos serão apresentados, se revela a importante ruptura com o movimento Surrealista e com a hegemonia que Breton exerceu na Europa, no campo da cultura, até o final da Segunda Guerra Mundial. Tanto o Letrismo como o COBRA tentam romper e ir além do ideário surrealista. Em seguida abordaremos a trajetória da I.S., apresentando os seus principais conceitos, ações, eventos e membros, para situar o leitor em relação ao ideário situacionista. A questão sobre a ruptura da I.S. ocorrida em 1962, a qual era o nosso objetivo inicial, será apenas abordada de modo secundário, descrevendo a sequência dos fatos que levam à ruptura e à formação da Segunda Internacional Situacionista.

No terceiro e último capítulo, faremos a síntese da crítica situacionista em relação aos movimentos apresentados. A aproximação com o ideário futurista será dividida em duas partes, “A Tecnologia”, que discute a retomada da I.S. de uma perspectiva positiva em relação à transformação da vida em escala mundial proporcionada pela industrialização, e “O Choque”, que examina o desejo de provocar o público à participação, o qual se inicia no Futurismo, atravessa o Dadaísmo e chega na I.S. como o despertar para a transformação revolucionária da vida cotidiana. Na aproximação com o ideário dadaísta, serão discutidos os conceitos de antiarte e ready made, e como a revisão da I.S. sobre esses conceitos, resultam na proposta situacionista de supressão da arte, em outras palavras, a eliminação da produção de obras de arte. Finalmente na aproximação com o ideário surrealista, serão discutidas as práticas das deambulações e derivas, as quais para os situacionistas eram um prolongamento da exigência da supressão da arte, se constituindo como a realização da arte na vida, afirmando um novo modo de comportamento experimental. O nosso objetivo ao tratarmos das práticas das derivas e deambulações não é traçar um panorama histórico do andar como uma prática artística, que atravessa desde a figura do “*flâneur*” de Charles Baudelaire, até as derivas situacionistas, mas apenas refletir sobre a revisão crítica que os

situacionistas fazem da deambulação e como ela se modifica na deriva. Nas considerações finais fecharemos a reflexão sobre a ideia de situação construída, revelando suas aproximações com as vanguardas abordadas, discutindo suas características e ampliando os seus múltiplos aspectos.

1.

Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo: ideários.

I Futurismo

O Futurismo Italiano pode ser considerado o primeiro movimento intelectual de vanguarda que serviu de modelo para as inúmeras vanguardas artísticas e literárias que se sucederam na Europa. Segundo o autor Luís Bensaja dei Schirò, podemos abordar o movimento a partir de suas duas vertentes, que apesar de serem distintas são complementares; a de movimento estético e artístico de vanguarda, que é mais difundido e europeu, e a de movimento ideológico e político, que é mais especificamente italiano e menos divulgado. Para entendermos as relações entre as propostas artísticas e políticas, que muitas vezes são confusas e contraditórias, precisamos fazer uma rápida abordagem sobre o seu contexto político. Apesar do nosso interesse em analisarmos todos os aspectos do Futurismo, não é nosso objetivo aprofundar seus conteúdos ideológicos e políticos, mas apenas traçar um panorama geral do intrincado e conflituoso contexto ideológico italiano da virada do século XIX.

O movimento futurista foi fundado no dia 20 de fevereiro de 1909, quando o jornal parisiense *Le Figaro* publicou na sua primeira página o artigo “O Futurismo”⁵, juntamente com o “Manifesto do Futurismo”⁶, ambos da autoria de Filippo Tommaso Marinetti, jovem poeta italiano nascido no Egito e educado em Paris. Rapidamente foi traduzido para o italiano e divulgado pela revista “*Poesia*”, de fevereiro – março, editada pelo próprio autor. O número seguinte, de abril-julho, também foi dedicado ao Futurismo, publicando as boas repercussões que o novo movimento havia registrado na imprensa internacional. A sábia estratégia de Marinetti ao lançar o manifesto primeiramente em Paris, centro das artes e da literatura, deu ao movimento recém formado grande reconhecimento internacional, redobrando a sua força de persuasão na Itália e tornando o seu autor uma figura pública. (SCHIRÒ,1999, p.21).

Nesse momento, no campo político, se sobrepõem ideologias diametralmente opostas como socialismo, anarquismo, imperialismo, nacionalismo, militarismo, propostas antidemocráticas e antiparlamentaristas. Autores como Giovanni Papini, Mário Morasso e Giuseppe Prezzolini combaterão a decadência burguesa diagnosticada em sua ala progressista, denunciando a sua passividade diante das exigências cada vez maiores do adversário. Fomentarão uma polarização da classe burguesa entre “‘espírito burguês’, acomodado por trás dos ideais da democracia parlamentar, do pacifismo, do cosmopolitismo, do progressismo [...]”, que deve ser neutralizado, e “‘espírito industrial’, agressivo, moderno, guiado pelo desejo de luta, de aventura e de conquista, [...] em sintonia com o espírito industrial expansionista e tendente à conquista de novos mercados e novos territórios.” (FABRIS, 1987, p.17), o qual deve ser exaltado. Dentro dessa perspectiva é possível compreender a postura de Papini ao relacionar de maneira “coerente” conceitos antagônicos desenvolvendo sua campanha anti-socialista e anti-burguesa em nome do intelectualismo e do individualismo. A esses conceitos ideológicos, referentes ao individualismo, soma-se o anarquismo também presente nesses autores e principalmente em Papini através das leituras de

⁵Tradução do autor. Texto original:*Le Futurisme*.

⁶Tradução do autor. Texto original:*Manifeste du Futurisme*.

Max Stirner. O indivíduo deveria exercer a plena exaltação do ser rompendo com todas as esferas de controle da sociedade, família, pátria, academia, moral burguesa, e assim alcançar a sua completa libertação de si mesmo. Entretanto, Papini busca apenas a emancipação interior não a estendendo ao âmbito social e político. Alinhados aos ideais anti-burgueses também estavam presentes os *combattetistas*⁷.

No entanto, a primeira fase do movimento futurista teve grande aceitação e aproximação com os movimentos socialista e anarco-sindicalista através das revistas “A Demolição”⁸ e “*Lacerba*”, que tinham grande difusão entre a classe operária. Segundo Antonio Gramsci, antes da guerra os futuristas eram muito populares entre os trabalhadores que viam no futurismo a possibilidade da destruição da velha cultura acadêmica italiana, estranha ao povo, e a esperança da construção de uma nova cultura proletária. Porém, na fase final do Futurismo de apoio ao fascismo, os socialistas se posicionaram radicalmente contra os futuristas.

O tema da guerra é compartilhado de forma heterogênea por todas as ideologias do período, inclusive é abordado em diferentes aspectos pelos autores que representam uma espécie de síntese do pensamento imperialista Italiano, esses são Giovanni Papini, Mário Morasso, Enrico Corradini e Giuseppe Prezzolini. Em Papini a nação é entendida como um “organismo em luta”, com grande aproximação da teoria darwiniana da seleção natural, na qual só as nações mais fortes sobreviveriam. Mário Morasso exaltava o culto à máquina e à sociedade industrial, da qual o homem assimilou os seus estímulos, “o exercício de heroísmo, a vontade de grandes empreendimentos, incitada pela embriaguez da velocidade.” (FABRIS, 1987, p.33); enquanto Corradini além de estabelecer a ideia da guerra como um espetáculo pirotécnico e estetizante, também propõe um sinônimo de guerra e vida moderna, como potencialização da capacidade humana através da máquina.

⁷*Combattetismo*, movimento formado por antigos combatentes cuja ala mais extremista se alinhava aos ideais anti-burgueses e era composta pelos *arditi*, soldados de infantaria reagrupados no corpo de elite que gozavam de liberdades disciplinares pelo seu estatuto. [...] Os *arditi* seriam o modelo não reconhecido do homem da nova Itália que Marinetti esboçara em suas teorias políticas de 1919 (MAGALHÃES, 2005, p.07).

⁸Tradução do autor. Texto original: *La Demolizione*.

Prezzolini resgata a teoria das aristocracias, visualizando na guerra por um império colonial, a possibilidade de derrotar o socialismo e restaurar o princípio de solidariedade entre as diferentes classes sociais, além disso, exerceria uma operação de caráter malthusiano, reduzindo a população das camadas populares da sociedade. Até os movimentos socialistas, a princípio contrários à guerra por uma fraternidade proletária, serão seduzidos pelo conflito de dimensão mundial, logo após a falência da Segunda Internacional, embasados pela hipótese revolucionária leninista, que indicava a possibilidade de transformar a guerra imperialista numa guerra civil contra a burguesia. Finalmente, na perspectiva anarquista, a guerra é concebida como gesto libertário destruidor e criador, ao preconizar o fim das vigentes instituições sociais repressoras e ao conquistar novas perspectivas para o livre entendimento entre os indivíduos.

O manifesto de fundação do Futurismo, publicado em fevereiro de 1909, representa a síntese dos esforços de uma geração de intelectuais imperialistas em encontrar os instrumentos capazes de conduzir o país para uma sociedade moderna. Estão presentes de maneira mais determinante as ideias de Mário Morasso, defendendo a estética da civilização industrial, e Giovanni Papini, combatendo a academia, a cultura oficial e incitando à violência. Nas teorias de Papini também está presente o pragmatismo, o qual se deve à influência do filósofo Henri Bergson, que defendia a intuição como afirmação da existência do pensamento contrário ao tipo racionalista. Resumidamente, o pragmatismo é “[...] um processo anti-filosófico em nome de um novo método de conhecimento do mundo – ação e não teoria, concretização da vontade, emanção direta do ser de seu criador, ‘modo de vida pessoal’ [...]”⁹ (FABRIS, 1987, p.24). Caberá a Marinetti o mérito de decantar essas ideias difusas e dar pela primeira vez a elas uma coerência precisa e uma respectiva forma estética, indicando os meios de se libertar cada vez mais dos modelos do passado. Além do fato, segundo a autora Marjorie Perloff, do manifesto futurista marcar a transformação do manifesto como veículo político para o seu

⁹Para mais informações sobre a influência do filósofo Henri Bergson, na obra de Giovanni Papini e seu conceito de pragmatismo, ver: FABRIS, ANNATERESA. Futurismo: Uma Poética da Modernidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 13- 36.

uso artístico e fazer de sua proclamação uma performance, estabelecendo uma nova relação com o público. (FABRIS, 1987, p.35).

Marinetti e os artistas futuristas se lançam na tarefa de interpretar o significado de uma grande transformação da sensibilidade em relação à revolução científica e mecânica, como criar uma nova expressão estética capaz de refletir as profundas transformações da sociedade industrial, da cidade com seus novos ritmos agitados pelas multidões e grandes aglomerações, centro propulsor de energia e de novos acontecimentos. As constantes transformações da vida cotidiana proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico formarão a poética da cidade, poética futurista que elege o urbano a nova fonte de inspiração. Essa cidade não comporta mais uma visão estática e será traduzida através das ideias de velocidade, dinamismo e simultaneidade, presentes nos fluxos dinâmicos das massas, na velocidade dos automóveis, na multiplicidade das luzes e dos ruídos, na variedade de perspectivas urbanas e na mutação de seus espaços. A exaltação da vida contemporânea estará relacionada a uma série de signos equivalentes ao maquinismo, compreendidos em seus estímulos perceptivos e não tanto em suas estruturas sociológicas e econômicas, elegendo a máquina o símbolo da nova sensibilidade do homem do século XX. (FABRIS, 1987, p.78).

Os Futuristas [...] “tiveram a percepção exata e clara que a nossa época, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e tumultuosa, tinha que ter novas formas de arte, de filosofia, de costume, de linguagem”: tiveram esta percepção claramente revolucionária, absolutamente “marxista”, quando os socialistas nem sequer longinquamente se ocupavam com tal questão, quando os socialistas não tinham certamente uma percepção de igual modo precisa no campo da política e da economia, quando os socialistas teriam ficado assustados (e vê-se pelo medo atual de muitos deles) só de pensar que era necessário destruir a máquina do poder

burguês no estado e na fábrica. (GRAMSCI, 1921 apud SCHIRÒ, 1999, p.27)¹⁰.

Além dessa questão, existia o desejo de exaltar uma guerra imperialista e a reconstrução do mundo através da nova sensibilidade mecânica materialista, abrangendo todos os âmbitos da vida, pretensão denunciada na variedade dos campos de ação dos manifestos. Manifesto dos Pintores Futuristas, dos Musicistas, dos Dramaturgos, da Literatura, da Arquitetura, do Teatro Futurista Sintético, do Cinema Abstrato, da Música Cromática, da Luxúria, da Cor, do Partido Político, da Reconstrução Futurista do Universo, etc. Essa transformação também se estendia ao engajamento político direto, na participação do artista como soldado na guerra - única higiene do mundo.

Segundo o autor Luís Bensaja Schirò, os dois pilares dessa reconstrução do mundo são: o constante progresso científico e a absoluta liberdade artística refletida na arte da velocidade e da máquina, da ginástica e da força física, da exaltação da juventude, do amor pelo perigo, da ousadia, da agressividade, da virilidade e da apologia da guerra. Outra questão de equivalente importância dentro do ideário futurista é a demolição da cultura do passado como resultado das novas percepções da cidade. Assim como Papini, Marinetti é profundamente influenciado pela filosofia de Henri Bergson, contestando o intelectualismo estático e “decorativo” em defesa do vitalismo do instinto. Vinculada à ideia de superação do passado, podemos acrescentar aos princípios de simultaneidade, multiplicidade, velocidade e dinamismo, o conceito de efêmero, entendido como superação do já feito, de uma estética formulada na novidade absoluta, contínua busca do devir, do transitório, da necessidade de exaltar a absoluta originalidade criadora consolidada como “paixão pelo novo”. A dicotomia entre futuro e passado é claramente sintetizada nas ideias de velocidade e lentidão, no texto A Nova Religião-Moral da Velocidade.

A *velocidade*, tendo por essência a síntese intuitiva de todas as forças em movimento, é naturalmente *pura*. A *lentidão*, tendo

¹⁰GRAMSCI, ANTONIO. *Marinetti rivoluzionario?*, artigo publicado em *L'Ordine Nuovo*, 5 de Janeiro de 1921. In: DE MARIA, LUCIANO. *Per Conoscere Marinetti e Il Futurismo*. Milão: Editora Mondadori, 4ª ed., 1981, p.286- 289.

por essência a análise racional de todas as canseiras em repouso, é naturalmente imunda. Após a destruição do antigo bem e do antigo mal, nós criamos um novo bem: a velocidade, e um novo mal: a lentidão (MARINETTI, F. T. Nova Religião Moral da Velocidade. In: BERNARDINI, 1987, p.213).

No manifesto de fundação, Marinetti sintetiza os princípios futuristas em onze axiomas, proclamando a ação, a violência, a agressividade e o repúdio a todas as tradições. Nos três primeiros axiomas, ele expõe a intensa violência de suas ações, “Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.”, “A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.”, “[...] Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco”, e volta a reafirmá-la no axioma sete, “Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra prima.”. No quarto axioma a velocidade é eleita o novo ideal de beleza materializado na imagem de um automóvel, “Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. [...] um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*”. No nono axioma é glorificada a guerra, “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.”. No décimo primeiro axioma os signos da cidade moderna são aclamados, “Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas [...]”. Finalmente, no décimo axioma é combatida a cultura do passado e a academia, “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.”. Prolonga seus ataques ao passado no desfecho do manifesto se referindo aos museus como cemitérios, “[...] idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem.”, contrapõe a essa cultura a crença no vitalismo e na ação como novos valores de comportamento, “[...] Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação”, e convoca a todos a participar de sua total

destruição: “Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!”. (MARINETTI, F. T. Fundação e Manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, 1987, p.31).

Divulgados os princípios futuristas, como deveriam ser interpretados para as diferentes formas de arte? As principais formulações teóricas do movimento dentro do campo da arte foram, o “Manifesto dos Pintores Futuristas” e “A Pintura Futurista – Manifesto Técnico”, ambos publicados um ano após a fundação do grupo, em fevereiro e abril de 1910, assinados por U.Boccioni, C. Carrá, L. Russolo, G. Balla e G. Severini. O “Manifesto dos Pintores Futuristas” é praticamente um reflexo do manifesto de fundação do Futurismo, no qual são corroboradas as ideias de combate ao passado, elogio ao progresso científico e suas conseqüentes transformações no ambiente urbano, adotar a máquina e a velocidade como novos conceitos de beleza, e eleger a vida citadina a nova fonte de inspiração poética, presentes no oitavo axioma, “Expressar e magnificar a vida hodierna, incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa.”. (BOCCIONI, U.; CARRÁ, C.; RUSSOLO, L.; BALLA, G.; SEVERINI, G. Manifesto dos Pintores Futuristas. In: BERNARDINI, 1987, p.39). O manifesto se limita a essa genérica proposta de temática urbana, porque ainda não há uma afirmação do que possa ser uma pintura futurista. Apenas dois meses depois, no manifesto técnico, as bases iniciais da plástica futurista são elaboradas a partir de três conceitos: dinamismo, atmosfera e complementarismo congênito. O dinamismo é proposto como “sensação dinâmica eternizada como tal”, fruto da nova percepção do mundo moderno, enquanto a atmosfera e o complementarismo congênito são resultados da revisão crítica que os futuristas fizeram do impressionismo.

No ano de 1912, Marinetti escreve o “Manifesto Técnico” da Literatura Futurista, no qual apresenta as palavras em liberdade, processo de libertação das palavras pela eliminação da sintaxe e da pontuação. Seu objetivo é tornar a poesia um exercício de analogias intuitivas, o que irá chamar de psicologia intuitiva da matéria, combate às limitações do raciocínio lógico, se aproximando da intuição emocional da pintura, já elaborado no Manifesto dos Pintores Futuristas de 1910. “As instituições profundas da vida juntadas umas às outras,

palavra por palavra, segundo seu nascer ilógico, dar-nos-ão os traços gerais de uma PSICOLOGIA INTUITIVA DA MATÉRIA”. (MARINETTI, F. T. “Manifesto Técnico” da Literatura Futurista. In: BERNARDINI, 1987, p.86). O verso livre também era um elemento chave entre os futuristas, por recusar a forma fechada como afirmação da liberdade individual, no entanto as palavras em liberdade, a imaginação sem fios, representavam a sua superação. “Nós entramos nos domínios sem fim da livre intuição. Após o verso livre, eis finalmente AS PALAVRAS EM LIBERDADE!”. (Ibid., p.87).

A concepção do dinamismo como multiplicação do objeto que percorre um determinado espaço, presente no manifesto técnico dos Pintores Futuristas, foi mais explorado por Giacomo Balla e Anton Giulio Bragaglia, enquanto Boccioni desenvolveu sua teoria do complementarismo congênito, que posteriormente revisada torna-se movimento relativo e absoluto. A Cronofotografia de E. J. Marey, difundida na última década do século XIX, exerceu grande influência sobre os trabalhos de Balla e Bragaglia. A partir da obra de Marey, que registrava a exposição múltipla de figuras em movimento, Bragaglia concebeu a Fotodinâmica futurista contraposta à Cronofotografia. A Fotodinâmica buscava como fim artístico o resultado dinâmico do gesto, representado pela síntese da trajetória, fornecendo a imagem do movimento fundida em todos os instantes percorridos pelo objeto. Quanto maior for a velocidade do seu deslocamento, maior será a deformação e a desmaterialização da sua imagem, abstraindo o seu realismo e aumentando o seu lirismo. Portanto, quanto menor for a sua velocidade, mais realista e menos lírica será a sua imagem. Não existe poética do movimento na Cronofotografia exatamente pelo fato de subtrair da trajetória os seus momentos intersticiais, fragmentando a imagem em múltiplos instantes estáticos. (BRAGAGLIA, A. G. Fotodinamismo Futurista. In: BERNARDINI, 1987, p.65).

Balla inicia suas pesquisas pelo estudo das vibrações luminosas, passa para a investigação sintética do movimento, também influenciado por Marey, e em sua última fase estuda os ritmos dinâmicos cósmicos, independentes do objeto em movimento, se aproximando dos estudos de Kandinsky. Assim como Bragaglia e Balla, Severine também não compartilha das ideias Boccionianas de complementarismo congênito e estado de alma, direciona suas pesquisas

para as “analogias plásticas”, na tentativa de estabelecer na pintura uma relação equivalente às analogias intuitivas das palavras em liberdade, além de investigar sinestesias. Após a viagem a Paris, em fins de 1911, a pedido de Severini que residia na cidade, Boccioni e Carrà entram em contato com a pintura cubista, que os leva a reverem a sua própria concepção inicial da estética da velocidade. O dinamismo passa a ser influenciado pela análise formal cubista, a pincelada fluida se torna construção simultânea e o estudo da plástica busca todas as equivalências sensoriais possíveis como explicita Carrà no texto “A Pintura dos Sons, Rumores e Odores”. (FABRIS, 1987, p.138).

Boccioni particularmente se dedicará à ideia de atmosfera e de complementarismo congênito. No texto, “Porque não Somos Impressionistas”, de 1914, a atmosfera, o movimento e o lirismo, são eleitos as conquistas dos impressionistas, alcançadas através da técnica do divisionismo. A principal característica dos impressionistas foi a preocupação com a luz e a cor, suas representações se caracterizam como esboços dinâmicos, agregando movimento à luz, alcançado através da decomposição prismática da luz, técnica denominada divisionismo. No entanto, a simultaneidade e a compenetração conquistadas através da técnica divisionista, são criticadas por Boccioni, pelo fato de estarem nos impressionistas limitadas ao estudo da luz e da cor, reduzindo as suas obras ao estudo da aparência luminosa. Boccioni propõe que o divisionismo da luz seja expandido para a simultaneidade e compenetração das formas, sintetizando forma e cor em um único estilo.

O complementarismo congênito deriva da superação do divisionismo impressionista, criticado por ser aplicado como “*meio* técnico que se possa metodicamente aprender e aplicar” (BOCCIONI, U.; CARRÀ, C.; RUSSOLO, L.; BALLA, G.; SEVERINI, G. Manifesto dos Pintores Futuristas. In: BERNARDINI, 1987, p.39), como percepção racional da realidade. O divisionismo futurista é uma concepção do espírito, que se manifesta além da pura percepção e da mera execução técnica. Pretende expressar os sentimentos, o estado de espírito do artista, suas sensações ao vivenciar a realidade contemporânea com suas novas dimensões da vida urbana e industrial, traduzindo suas emoções através de formas puras e cores intensas. O termo congênito provém desse modo de expressar o estilo de uma época que é próprio à visão subjetiva

do artista, superando a representação realista da natureza. Portanto os futuristas se declaram impressionistas espirituais. Porém, a defesa da visão subjetiva na pintura futurista não os leva à total abstração, graças à superação da mimese tradicional proporcionada pelo divisionismo, se mantém o tema urbano como fonte de inspiração e representação (FABRIS, 1987, p.99).

Em sua fase final, a superação da representação do movimento como síntese da trajetória leva Boccioni a conceber o dinamismo como a sensação do gesto, é o desejo de captar o sentimento que determina o movimento. A emoção da forma, inicialmente presente no complementarismo congênito, se desenvolverá até alcançar a formulação de transcendentalismo físico, no qual o movimento não será mais representado como vibração ou deslocamento, mas a partir de linhas abstratas, as cores não estarão relacionadas com seus objetos, porque dependem da emoção do espectador. Portanto a superação da representação mimética da realidade se realiza através do processo de percepção empática entre o espírito do artista moderno e o espírito do objeto, espírito do mundo. Boccioni no texto, “Pintura Escultura Futurista”¹¹, chega à sua elaboração mais refinada do transcendentalismo físico, no qual a forma resulta da fusão do movimento relativo com o movimento absoluto do objeto. O movimento relativo refere-se ao deslocamento do objeto e sua relação com outros objetos móveis ou imóveis, enquanto o movimento absoluto constitui a alma do objeto, suas qualidades intrínsecas, que só podem ser avaliadas por um processo intuitivo. Esta potencialidade plástica do objeto será denominada de “força”, sua “psicologia primordial”. (FABRIS, 1987, p.104,123).

Soma-se ao dinamismo plástico, a lírica das palavras em liberdade, de Marinetti, na literatura, e na música com os manifestos de Balilla Pratella, passa da ideia de “polifonia harmônica (fusão da harmonia e contraponto) ao ruidismo de Russolo”. (MAGALHÃES, 2005, p.13). Os futuristas conseguiram transpor os seus princípios de demolição da cultura do passado, exaltação do progresso científico e tecnológico, e apropriação da estética da velocidade, efetivamente para formas estéticas. Porém, a sua tentativa de “reconstrução futurista do universo” não esteve livre de contradições, tanto nas suas

¹¹Tradução do autor. Texto original: *Pittura Scultura Futuriste*.

propostas ideológicas quanto nas suas propostas artísticas, como aponta o autor Giulio Carlo Argan.

Os Futuristas se dizem antirromânticos e pregam uma arte que expresse 'estado de alma', fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou 'líricas'; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias: pelo contrário, vêm nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o 'gênio italiano' salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra a 'higiene do mundo' [...]. (ARGAN, GIULIO CARLO, 1992, p.313).

Após o final da Segunda Guerra Mundial o futurismo entra em sua fase ideológica final de desagregação. Em 1918 é lançado o Manifesto do Partido Futurista Italiano, Marinetti funda o Partido Futurista marcando uma virada na atuação do movimento, separando o desenvolvimento artístico do político que até então estavam vinculados por uma transformação globalizante. Marinetti dá início à sua fase de política conservadora e finalmente, em 1922, após a marcha sobre Roma, se associa oficialmente ao fascismo. "Os futuristas, diz Gramsci, 'tornaram-se companheiros de estrada de Mussolini [...] como moleques que fugiram da escola, fizeram um pouco de bagunça no bosque e voltaram para casa' [...]" (GRAMSCI, 1919 apud BERNARDINI, 1987, p.13)¹². Porém não devemos aderir a generalizações e compreendermos o Futurismo como um movimento protofascista. Podemos sintetizar a história do Futurismo em três fases: a primeira, de 1909-15, caracterizada pela grande liberdade artística em busca de uma nova linguagem da sociedade moderna vinculada ao projeto de transformações políticas proporcionando uma revolução global, e politicamente pela aproximação com movimentos de esquerda e anarco-sindicalistas; a segunda, de 1916-19, marcada por sua tendência sócio-política tendo como símbolo a fundação do Partido Futurista; e a terceira, a partir de 1920, representa a desagregação do movimento e sua decadência marcada pelo conservadorismo e alinhamento com o fascismo, até

¹² Citação não especificada pelo autor.

finalmente em 1922 vincular-se oficialmente ao Partido Nacional Fascista – PNF.

I Futurismo - Imagens

Figura 1. Fotografia, "Os Futuristas em Paris", fevereiro de 1912. Da esquerda para a direita: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini.

Figura 2. Umberto Boccioni. "A Cidade Se Levanta", 1910-1911.

Figura 3. Giacomo Balla. "Dinamismo de um Cão em Movimento", 1912.

Figura 4. Carlo Carrà. "Funeral do Anarquista Galli", 1911.

Figura 5. F.T. Marinetti. Capa de "Zang Tumb Tumb", cidade de Adrianopoli, palavras em liberdade, 1914.

Figura 6. F.T. Marinetti. Ilustração para o poema "Parábola e a explosão da bomba".

Figura 7. F.T. Marinetti. "Zang Tumb Tuuum", 1914.

Figura 8. F.T. Marinetti. "Zang Tumb Tuuum", 1914.

Figura 9. F.T. Marinetti. "As palavras em liberdade futurista", 1919.

Figura 11. André Warnod, ilustração para "Veneza Futurista", em Comédia, 1910.

Figura 10. G. Severini. "Pesquisa pictórica com formas e palavras".

Figura 12. André Warnod, ilustração para "Veneza Futurista", em Comédia, 1910.

Figura 13. Umberto Boccioni. "Noite futurista em Milão", 1911, desenho. Da esquerda para a direita: U.Boccioni, Pratella, F.T. Marinetti, Carlo Carrà e Luigi Russolo.

Figura 14. Mario Chiattoni. "Metropolis", 1914. Publicado em "Nuove Tendenze catalogue".

Figura 16. Antonio Sant'Elia. "A cidade nova , detalhe", 1914.

Figura 17. Antonio Sant'Elia. "Estação para aviões e trens com funiculares e elevadores em três níveis de rua", 1914.

Figura 18. Antonio Sant'Elia. "Setback high rise", 1914.

Figura 19. Antonio Sant'Elia. "Estação de força", 25 de fevereiro de 1914.

Figura 20. Antonio Sant'Elia. "Setback high rise", 1914.

Figura 21. Fotografia, "Futuristas na Guerra". Da esquerda para a direita: Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Piatti, e Funi em Gallarate, 1915.

Figura 22. Fotografia de, da esquerda para a direita, Sant'Elia, Boccioni, e Marinetti na guerra, 1915.

I Dadaísmo

O Dadaísmo foi um movimento artístico de projeção e influência internacional, no qual os seus principais centros irradiadores foram as cidades de Zurique, Nova York, Berlim, Hannover, Colônia e Paris. O movimento teve início no ano de 1916 simultaneamente em Nova York e Zurique. No entanto, segundo Hans Richter, é incontestável o fato de que apenas uma dessas cidades proporcionou a atmosfera de contestação e repúdio à guerra que tanto contribuiu para a formação do espírito Dadá. Zurique se torna o refúgio para artistas e filósofos desertores da guerra, os quais são acolhidos pela posição compacta e neutra da Suíça, no final de 1915 e início de 1916. O horror às atrocidades da guerra, ao nacionalismo e ao pensamento racionalista que conduziram o mundo à carnificina das trincheiras, levaram os dadaístas a constituírem um movimento de negação dos valores do mundo e da arte ocidental.

A rejeição da arte proclamada por Dadá ganhou a forma de antiarte, materializando o desejo de criticar e questionar o sentido de sua época, desprezando tudo o que se consolidou como arte até então. O termo antiarte, portanto é utilizado para demarcar a oposição dadaísta em relação à arte oficial e sua prática foi entendida como o exercício da aventura do homem livre. Essa sensação de liberdade de regras e conceitos reforçados por um total desprezo e desaprovação, do público e da crítica, refinavam suas experiências, livrando-os de qualquer oportunismo. A ausência de expectativas de reconhecimento serviu de grande estímulo para trilharem suas ações rumo ao desconhecido. (RICHTER, 1993, p.60).

O escritor, poeta, filósofo e diretor de teatro Hugo Ball, juntamente com sua amiga e futura esposa Emmy Hennings, fugindo da guerra, veio para a Suíça no ano de 1915. Após alguns meses estabelecidos em Zurique, Ball começou a idealizar um cabaré onde jovens artistas, como ele, poderiam expor os seus trabalhos. Para realizar esse desejo, ele propôs um acordo ao proprietário do bar Meierei, o Sr. Ephraim, localizado no mal afamado bairro de Niederdorf, que dispusesse do seu estabelecimento para a realização do cabaré e em contrapartida teria um aumento no número de frequentadores e

nos lucros. Em seguida procurou alguns conhecidos e pediu que doassem alguns quadros para a realização de uma exposição que acompanharia a noite de estreia. Posteriormente, procurou a imprensa de Zurique e solicitou que divulgassem notas sobre a inauguração do cabaré, convocando os jovens artistas a contribuírem sem se preocuparem com orientações estilísticas. Desse modo, em cinco de fevereiro de 1916, foi fundado o Cabaré Voltaire, berço do dadaísmo (RICHTER, 1993, p.11,12).

Rapidamente o cabaré se tornou um sucesso em Zurique. Logo na noite de estreia já estavam presentes Tristan Tzara, o pintor Hans Arp e os irmãos Marcel e Georges Janco. Posteriormente se uniram ao grupo Dadá o Dr. Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Marcel Slodki e Max Oppenheimer. Inicialmente as atividades do cabaré consistiam em uma demonstração literária apresentando e publicando poesias, histórias e canções. Todas as apresentações eram provas diárias do espírito de descontração, liberdade e contestação que animava o grupo.

Os frutos desse caldeirão cultural começaram a aparecer com a predileção de Richard Huelsenbeck pelos ritmos africanos e suas recém-criadas orações fantásticas, Marcel Janco com suas máscaras e Arp com suas pinturas de baixo relevo. Segundo o diário de Ball, no dia 30 de novembro de 1916, tudo isso explodiu quando Tzara, Arp e Huelsenbeck recitaram ao mesmo tempo suas respectivas poesias. Diante da novidade poética, no dia seguinte Tzara, Arp e Dr. Walter Serner (que publicava uma pequena revista de inclinações dadaístas, a “Sirius”), o qual recentemente se incorporara ao grupo, aprimoraram o processo e compuseram um ciclo de poemas para serem recitados simultaneamente: “A hipérbole do cabeleireiro-crocodilo e da bengala”. Essa composição consistia em cada um escrever automaticamente uma frase que era continuada pelo seguinte, mas completamente independente da anterior. Os novos poemas foram batizados de Poesia Simultânea, posteriormente os surrealistas empregando uma disciplina maior sobre o método, os classificariam de Poesia automática. (RICHTER, 1984, p.02, 05).

O primeiro exemplar de poesia simultânea, o poema “O almirante procura uma casa para alugar”¹³, de autoria de R. Huelsenbeck, M. Janko e Tr. Tzara, foi publicado na primeira edição da revista “*Cabaré Voltaire*”, em 15 de junho de 1916. Tzara vivia atormentado com a necessidade de organizar uma revista que divulgasse as atividades do grupo, no entanto a “*Cabaré Voltaire*” só se transformou em Dadá após a sugestão de Ball de chamar a revista de Dadá. A ideia inicial era fazer um rodízio do corpo editorial elegendo alternadamente um diferente membro responsável por cada edição. Isso ocorreu apenas na primeira edição da “*Cabaré Voltaire*”, após a revista ser batizada de Dadá, Tzara assumiu a sua direção com tanto vigor e entusiasmo que se tornou o promotor ideal para a divulgação do Dadá, que teve o seu primeiro número lançado em julho de 1917. Evidentemente a revista era resultado de um trabalho coletivo e com consenso de todos, mas foi através de sua liderança e talento que Tzara se tornou o centro do movimento Dadá, colaborando em quase todas as publicações que apareceram em Zurique, Nova York, Paris, Berlim, Hannover e Colônia. Além do único número da revista “*Cabaré Voltaire*”, foram publicados em Zurique mais cinco números da revista “Dadá” entre os anos de 1917 e 1919. (RICHTER,1993, p.36).

O velho cabaré deixara de existir devido as reclamações dos honrados cidadãos que não mais toleravam as maluquices que aconteciam em nome de Voltaire e o seu proprietário, Sr. Ephraim, encerrou suas atividades por precaução. No entanto, as atividades dos dadaístas continuaram a avançar, Ball juntamente com Tzara ocuparam as salas da Galeria Corray e inauguraram, em 18 de março de 1917, a Galeria Dadá com a exposição do “*Sturm*”. A esta exposição do “*Sturm*” seguiram-se duas exposições dedicadas aos patriarcas espirituais de Dadá, Kandinsky e Klee, e posteriormente sucedeu outra devotada ao pintor De Chirico. Essas exposições conferiram a Dadá e à sua galeria, pela primeira vez, uma imagem de seriedade perante a opinião pública. Nas exposições que mostravam as obras dos próprios dadaístas, se inicia a prática de ofender o público visitante, o que se tornaria

¹³Tradução do autor. Texto original: “*L’amiral cherche une Maison à louer*”.

após Zurique, uma característica fundamental do movimento Dadá. (RICHTER, 1993, p.44, 45)¹⁴.

O apogeu do Dadá de Zurique aconteceu com os poemas abstratos, criados por Ball, também conhecidos por Poemas Sonoristas. Em 14 de julho de 1916, durante a primeira grande apresentação Dadá, realizada na sede da associação “*Zur WAAG*”, em Zurique, Ball recitou o seu primeiro poema sonarista “O Gadji Beri Bimba”, mas passou despercebido entre as numerosas atrações surpreendentes do evento. Na noite de 25 de junho de 1917, na galeria Dadá, Ball enfim ofereceu uma noite inteira dedicada a essa nova forma de poesia fazendo com que o público e os próprios dadaístas tomassem consciência de sua importância. Ball pretendia abandonar a linguagem da mesma maneira que a pintura abandonou a representação do objeto. (RICHTER, 1993, p.46).

A decisão da poesia de abandonar a linguagem, assim como a pintura abandona o objeto, está prestes a realizar-se. Talvez sejam coisas que nunca tenham existido. Com estes poemas sonoros queremos renunciar a uma linguagem que foi destruída e tornada impossível pelo jornalismo. Precisamos preservar o domínio mais sagrado da poesia. (BALL, 1917 apud RICHTER, 1984, p.05)¹⁵.

Após o evento Ball começou a se afastar do movimento porque não concordava com os caminhos dadaístas em direção ao caos traçados por Tzara. As proclamações anárquicas da antiarte se intensificaram após o afastamento de Ball e a chegada de Francis Picabia com sua revista 391. No entanto, o Dadá de Zurique se manteve dentro dos limites da arte, mas quando o movimento emigrou para outros países o impulso niilista da antiarte foi predominante.

Paradoxalmente o Dadá de Zurique iniciou o seu declínio após o seu maior sucesso de bilheteria na grande *soirée* no Salão “*Zur Kaufleuten*”, em nove de abril de 1919. Alguns meses depois, em outubro de 1919, apareceu em Zurique uma nova revista derivada de Dadá, a “*Der Zeltweg*”, editada por Otto Flake, Walter Serner e Tristan Tzara. No entanto, a nova revista não tinha

¹⁴ Iremos tratar mais extensamente sobre a provocação Dadá no capítulo três.

¹⁵ Referência bibliográfica não especificada pelo autor.

o mesmo vigor que os números clássicos de Dadá e parecia ter perdido a sua agressividade. (RICHTER, 1993, p.98).

Em Nova York o movimento Dadá se desenvolveu independentemente de Zurique entre os anos de 1917 e 1918. Os interesses que iniciaram o grupo em Nova York eram diferentes dos de Zurique, porém ambos aderiram à ideia da antiarte. Para o autor Hans Richter, os sons dos seus instrumentos, no início, eram diferentes, mas a música era a mesma. O fundador do Dadá nova-iorquino foi o fotógrafo Alferd Stieglitz e através do seu desejo de transformar a fotografia em objeto de expressão artística, para além da reprodução do mundo real, se tornou o catalisador da arte moderna em geral nos Estados Unidos. (RICHTER, 1993, p.107).

A partir de sua revista *"Camera Work"* e de sua galeria de fotografia, a qual posteriormente ampliou-se para uma galeria de arte, pôde reunir e divulgar artistas modernos de Nova York. Essa foi inaugurada em 1905 e denominada de 291, de acordo com o número do edifício na *"Fifth Avenue"*. Suas atividades geraram um polo de artistas de vanguarda em torno de sua galeria que possibilitou o cenário e os espíritos para a realização da Exposição Internacional de Arte Moderna, na Avenida *"Armory Lexington"*, em Nova York em 1913, conhecida como *"Armory Show"*. Foram exibidas obras de diferentes artistas de vanguarda europeus e artistas nova-iorquinos, apresentando ao público desprevenido e à imprensa, mais desprevenida ainda, uma concepção de arte inteiramente nova, em forma de Cubismo, Expressionismo, Futurismo, etc. A grande sensação da noite foi o quadro *"Nu descendo uma escada"*¹⁶, de Marcel Duchamp, que deu renome instantâneo para Duchamp e também corroborou com o desenvolvimento da arte moderna nos E.U.A. (RICHTER, 1993, p.109).

Francis Picabia fazia parte do grupo de artistas em torno de Stieglitz e alguns meses após o sucesso do *"Armory Show"*, Stieglitz organizou em sua galeria uma exposição com os quadros de Picabia. Em 1915, quando o nome da revista *"Camera Work"* foi mudado para 291, foram publicados textos de Picabia contra a arte. Os ideais antiarte encontraram solo fértil em Nova York e

¹⁶Tradução do autor. Texto original: *"Nu descendant un escalier"*.

vieram a florescer antes da chegada de Picabia. Francis Picabia era francês de origem cubana casado com Gabrielle Buffet, filha de um senador francês. Ele e sua esposa, fugindo da guerra, foram a Barcelona, a qual tinha uma situação parecida com a de Zurique e se tornara destino para refugiados. Na Espanha Picabia encontrou um grupo de artistas refugiados que era formado pela pintora Marie Laurencin, o pintor Albert Gleizes e sua esposa, o pintor e poeta Maximilian Gauthier e o poeta e boxeador amador Arthur Cravan (o qual utilizava o seu nome de batismo Fabian Lloyd). A partir da revista 291 de Alfred Stieglitz, na qual era colaborador desde 1915, Picabia fundou sua revista 391 em janeiro de 1917, em Barcelona, e lá foram editados os primeiros quatro números, um a cada mês, até março de 1917. Após o curto período em Barcelona, devido a problemas com a polícia, Picabia e sua esposa vão para Nova York, onde ele se torna membro do movimento dadaísta nova-iorquino ao lado de Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp e Man Ray, já colaborando com os dois números das revistas, *"The Blind Man"* e da edição de *"Rongwrong"*.

Quando Picabia chega em Nova York, Duchamp e Man Ray já tinham desenvolvido objetos antiartísticos e a sua presença veio corroborar o niilismo do grupo. As primeiras experiências dos *ready-mades* de Duchamp datam do ano de 1914, assim como Man Ray também vinha desenvolvendo as suas obras in-útil¹⁷. Além dos seus principais membros, também participavam do grupo o colecionador de arte Walter Arensberg e o caricaturista Marius de Zayas. (RICHTER, 1984, p.108). Durante a estadia de Picabia em Nova York, entre os anos de 1917 e 1918, ele publicou os números de cinco a sete de sua revista 391. Através de seu contato com Tzara, Picabia expõe seus "quadros de máquina" na exposição da galeria *"Wolfsberg"*, em Zurique, em setembro de 1918; e posteriormente obtém permissão com Tzara para usarem o nome Dadá no único número da revista *"New York Dada"*, publicada em 1921. Pouco tempo depois viaja para Zurique, onde publica o número oito da revista 391, em 1919, divulgando os trabalhos de Arp, Bailly, Buffet, Picabia e Tzara. Finalmente, no final do ano de 1919, vai para Paris, onde se torna co-fundador do dadaísmo parisiense. Além da revista 391, também publica na cidade o

¹⁷ Se o princípio da antiarte se manifestou em Duchamp através do ready made, em Man Ray foi através do objeto in-útil. Operação que consistia em transformar um objeto útil em in-útil, retirando-lhe a sua função original. Logo, ao se tornar inútil o objeto ganhava uma linguagem poética.

único exemplar da revista “*Cannibale*”, desentendendo-se em 1921 com os dadaístas ortodoxos. (RICHTER, 1993, p.90, 94).

Sem dúvida Francis Picabia através de sua revista 391 se tornou o grande divulgador e entusiasta da antiarte, influenciando os diferentes núcleos Dadá rumo ao niilismo, à desagregação total. Suas teorias niilistas ganharam maior repercussão no Dadá de Nova York com os *ready-mades* de Duchamp. Entretanto, em Zurique Picabia fez mais sucesso entre os literatos, Tzara e Serner, que se entusiasmavam com seus textos e discursos, do que com os pintores. Afinal, as afirmações que ele fazia como pintor permaneciam dentro dos limites da arte. (RICHTER, 1993, p.92).

O Dadá de Berlim se diferencia de Zurique e Nova York devido ao contexto revolucionário que estava inserido. Na Berlim, em meio à revolução de 1918, o Dadá não apenas exortou a antiarte e chocou a burguesia, mas chegou de fato a contribuir para a derrocada da ordem vigente. Foi a única cidade na qual ocorreu o engajamento político direto, interferindo de maneira efetiva na revolução que ocorria. A ação dos dadaístas berlinenses não envolvia apenas a arte, mas também a política, a sociedade, o pensamento e o sentimento¹⁸. (RICHTER, 1993, p.137).

Antes da chegada de Richard Huelsenbeck, em inícios de 1917, como emissário do Dadá de Zurique, já existia um grupo de jovens artistas revolucionários que publicavam suas opiniões nas revistas, “Nova Juventude” e “A Rua Livre”¹⁹. A primeira revista publicava um conteúdo literário político de esquerda e era editada pelos irmãos, Wieland Herzfelde e Johann Herzfelde, mas por amor à América romântica, alterou o seu nome para John Heartfield. A segunda revista tinha um conteúdo de tendência mais anarquista, era editada por Franz Jung e Raoul Hausmann, e mais tarde também teve a colaboração de Johannes Baader. (RICHTER, 1993, p.138).

Portanto, quando finalmente Huelsenbeck faz o primeiro discurso (oficial) Dadá na Alemanha, em fevereiro de 1918, no salão da “Nova Secessão”, ele encontra solo fértil para o desenvolvimento das ideias explosivas já iniciadas

¹⁸Veremos mais detalhadamente sobre o engajamento do Dadá berlinense no capítulo três.

¹⁹Tradução do autor. Texto original: “Neue Jugend” e “Die freie Strasse”.

em Zurique. Após a chegada oficial do Dadá em Berlim rapidamente fundou-se o Club Dadá contando com a participação de Richard Huelsenbeck como emissário do Dadá original de Zurique, Raoul Hausmann como co-fundador e principal membro artístico, Johannes Baader, George Grosz e os irmãos Herzfelde, que formavam a “tropa de choque” do Dadá berlinense. No entanto, também contavam com a colaboração de Franz Jung, Carl Einstein, Walter Mehring e Hannah Höck, amiga de Hausmann. (RICHTER, 1993, p.143).

O Club Dadá rapidamente inicia suas atividades organizando uma série de conferências pela Alemanha e antiga Tchecoslováquia, para divulgar os ideais dadaístas, passando por Dresde, Hamburgo, Leipzig, e em seguida por Teplitz e Praga. As salas das conferências lotavam, apesar da revolução e dos tiros nas ruas, as polêmicas em torno do Dadá de Zurique já eram famosas e existia um mistério que envolvia o assunto, levando o público às suas apresentações que, em muitas vezes o programa anunciado do evento não condizia com o seu conteúdo. Prometiam-se apresentações inocentes de arte enquanto o público era recebido e saudado como idiotas. A afronta direta ao público, agressiva e violenta, teve início em Zurique, mas se tornou marca registrada dos dadaístas a partir de Berlim. (RICHTER, 1993, p.175).

Os dadaístas também se faziam ouvir através de panfletos, manifestos e revistas. A revista de maior destaque era “*O Dadá*”, criada e editada por Raoul Hausmann em junho de 1919. Os conteúdos das revistas tratavam da política à antiarte e ao niilismo total. Todas elas eram proibidas após o seu segundo ou terceiro número, gerando assim uma grande variedade de revistas dadaístas berlinenses que tinham que trocar de título constantemente.

“Der blutige Ernst (A maldita seriedade), Die Pleite (A Falência), Die rosa Brille/ Ein Klosettdeckel (Vendo tudo cor-de-rosa/ Através do assento sanitário), Die Pille (A pílula), Das Bordell (O bordel), Der Gegner (O inimigo), Jedermann sein eigener Fußball (Cada um é a sua própria bola de futebol), Der Dada (O Dadá)” (RICHTER, 1984, p.09).

O principal representante artístico do Dadá de Berlim foi Raoul Hausmann, colaborando para o desenvolvimento de novas expressões artísticas do dadaísmo. Da mesma maneira que em Zurique, Nova York e

Barcelona, a exortação da antiarte acabou produzindo arte e inovações artísticas. A colagem já havia surgido, em Zurique e Nova York, e continuou seu desenvolvimento em Berlim, no entanto a fotomontagem e o poema optofonético foram invenções de Hausmann. A fotomontagem é um desdobramento da colagem, utilizando agora coisas realmente visíveis através do estranhamento da fotografia, proporcionando novos pontos de vista e perspectivas. O poema optofonético se desenvolveu a partir dos poemas sonoristas de Ball, Hausmann representou através de diferentes tipografias a pronúncia de cada som, organizando sílabas e palavras em forma de imagem. (RICHTER, 1984, p.10).

O ambiente de revolta e revolução que ocorreu em Berlim favoreceu os dadaístas berlineses dando impulso ao seu engajamento político, a expressão da antiarte e ao niilismo total. No entanto, a agitação febril que se encontravam também contaminou as relações pessoais do próprio grupo. Diferente do espírito de comunidade que se formou em Zurique, em Berlim, principalmente após o início do declínio da fé dadaísta que animava o grupo, em fins de 1922, os sujeitos começaram a se confrontar voltando-se uns contra os outros, apontando as falhas e as contradições dos trabalhos de cada um. Agora, cada membro valia apenas aquilo que ele e a sua antiarte valiam. No ano seguinte, em 1923, o Dadá de Berlim se dissolveu. (RICHTER, 1993, p.175).

Na Alemanha, além de Berlim, outras duas cidades também contribuíram para o desenvolvimento do dadaísmo, no entanto o fizeram de maneira autônoma, em Hannover através de um único artista, Kurt Schwitters, e em Colônia através da dupla, Max Ernst e Johannes Baargeld. Kurt Schwitters veio para Berlim e tentou ingressar no Club Dadá, mas infelizmente foi recusado. Diante do fato, Schwitters voltou para Hannover e abriu o seu negócio o qual batizou de MERZ, um nome nascido da fragmentação da palavra *Commerzbank*. MERZ se tornou a marca registrada de Schwitters dando nome aos seus quadros MERZ, esses eram resultado da sobreposição de colagem de todo tipo de material que se possa imaginar, desde selos de charutos até embalagens de queijo. Sua atividade como artista era frenética e conseguia dar dimensão artística a tudo que estava ao seu redor. Enquanto em

Berlim se proclamava a antiarte, em Hannover era só arte, através de Schwitters.

Sua revista também levava o nome de MERZ e editava coleções de gravuras e livros de poesia, como a sua “Anna Flor”. Sua obra de maior destaque foi a “Sonata Primordial”, poesia abstrata estruturada de forma clássica, e a sua obra mais ousada foi a sua “coluna MERZ”, que atravessava dois pisos de sua casa e estava em constante transformação. Sua primeira “coluna MERZ” foi destruída na guerra, a segunda foi construída na Noruega e a sua terceira e última coluna foi montada na Inglaterra.

Em Colônia as atividades dadaístas eram realizadas pelos amigos Max Ernst e Johannes Baargeld. O jovem pintor, Johannes Baargeld, iniciou suas atividades subversivas com a criação da revista “O Ventilador”, que pretendia fazer circular novos ares na conservadora atmosfera política que dominava a Alemanha. Sua revista criticava o Estado, a Igreja, as grandes personalidades da sociedade e a arte, mantendo um posicionamento político de tendência pró-comunista. Max Ernst colaborava com a revista fornecendo poemas e desenhos. A revista tornou-se um sucesso tão grande entre a população que acabou sendo proibida pelas forças de ocupação britânicas. “O Ventilador” se parecia com as publicações dadaístas berlinenses que sobrepunham arte e política, porém tanto Baargeld quanto Ernst não concordavam com essa sobreposição e desejavam tratar dos dois assuntos de maneira paralela, sem opressões ou tutelas recíprocas.

Após a proibição de “O Ventilador”, Ernst e Baargeld, fundaram uma nova revista chamada “*Die Schammade*”, contou com a colaboração de Arp, que se encontrava em Colônia naquela época. “*Die Schammade*” era menos política e mais anti em geral, de acordo com o espírito dadaísta. Em pouco tempo a publicação teve a colaboração dos poetas franceses Breton, Éluard, Aragon entre outros. No entanto, toda a proclamação da antiarte em Colônia, como em todos os outros centros dadaístas, geraram novas formas de arte, destacando-se a obra de Max Ernst.

Ernst, Baargeld e Arp produziram uma série de colagens chamadas “Fatagagas”, que era o resultado de uma obra de arte coletiva na qual cada

artista desenvolvia uma parte do mesmo quadro. Entretanto, as inovações artísticas mais significativas se devem às obras de Ernst. A nova experiência estética proporcionada por ele consistia em seu desejo de revelar uma visão interior, do sonho e do pesadelo, tentando materializar as imagens mais sombrias do inconsciente. Suas imagens soturnas tinham influência da arte alemã medieval e do romantismo. Nesse universo, peças de máquinas transformavam-se em gente, gente em coisas, e coisas em natureza. Além de suas inovações estéticas, Ernst também criou novas técnicas e maneiras de pintar, a qual denominou de “*frottage*”²⁰, essa era o resultado do aperfeiçoamento das antigas técnicas chinesas e gregas de decalque e prensa, utilizadas para a impressão de imagens. (RICHTER, 1984, p.218).

O Dadaísmo em Paris floresceu de forma diferente dos seus outros centros. Pelo fato da França já ter uma tradição literária de poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Roussel, Apollinaire, entre outros, já eram simpáticos à experimentação com a língua, buscando associações com os sons das palavras na tentativa de romperem as barreiras da literatura. Portanto, em Paris já existia uma tradição que acolheu prontamente o ideário dadaísta e suas poesias abstratas. Logo o movimento Dadá parisiense se tornou um assunto quase exclusivo dos literatos, sem uma participação decisiva dos artistas plásticos. Evidentemente os pintores estavam presentes no movimento, mas as suas obras não influenciavam e não eram influenciadas pelos seus colegas poetas, apenas davam continuidade ao trabalho que tinham iniciado em outros núcleos. Mantinham-se em uma posição secundária apoiando e aplaudindo a rebelião Dadá. (RICHTER, 1993, p.235).

Antes da vinda de Tristan Tzara para Paris, em fins de 1919, o dadaísmo já ecoava entre os poetas de vanguarda que posteriormente vieram a fundar o Dadá parisiense. Em 1918, o número quatro e cinco da revista “Dadá” de Zurique, editada por Tzara, já contava com a colaboração de Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, entre outros. Os três primeiros criaram a

²⁰ “[...] desenvolveu o método de *frottage*, observando o soalho de madeira de seu quarto. Fascinado pelo estranho desenho da madeira, ele cobriu-o com uma folha de papel, e esfregando (friccionando) um lápis sobre ela obteve um decalque destes padrões naturais, que induziam a novas invenções.” (RICHTER, 1984, p.218).

revista “*Littérature*” que se tornou uma das principais revistas do Dadá em Paris, no entanto o seu primeiro número ainda não tinha uma postura genuinamente dadaísta, mas a partir do segundo estava completamente contaminada por Dadá e suas proclamações antiarte, inclusive o próprio Tzara participou de sua edição. Picabia retorna a Paris no início de 1919, publica os números de nove a dezenove de sua revista 391, entre os anos de 1919 e 1924, unindo forças ao lado da “*Littérature*” na divulgação do dadaísmo, e proclama a vinda de Tzara como o grande monsieur Dadá. Quando Tzara chega a Paris, no final de 1919, já era esperado por Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Birot, Éluard, Rigault, Fraenkel, Céline Arnaud e Picabia que finalmente fundam o Dadá parisiense. (RICHTER, 1993, p.231).

Após ter fenecido em Zurique, Nova York e Berlim o dadaísmo que crescia em Paris atraiu a vinda de seus grandes artistas que fortaleceram o movimento e esse, por sua vez, revigorou os seus membros. Uniram-se aos fundadores em Paris, Serge Charchoune, Paul Dermée, Hans Arp, Suzanne Duchamp, Jean Crotti, Robert Delaunay, Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst e Jean Cocteau. A liderança do movimento permaneceu nas mãos de Tzara, Breton e Picabia, e suas respectivas revistas, “*Dadá*”, “*Littérature*” e “*391*”, foram os principais meios de divulgação da propaganda Dadá, além das diversas revistas e folhetos novos que surgiam rapidamente tanto quanto desapareciam. (RICHTER, 1993, p.235).

A inovação literária dava força para as novas ideias e formas da linguagem iniciadas anteriormente nos outros núcleos dadás, da mesma maneira que eram apropriadas e aperfeiçoadas as experiências no campo da ofensa em massa ao público. Essa característica, no momento, já era uma marca registrada do grupo e posteriormente se tornaria o início da crise dadaísta. Diante do grande poder de destruição Dadá, a opinião pública não tinha como se defender do ataque, logo na sua primeira apresentação realizada em Paris, “A Primeira Sexta-feira da *Littérature*”²¹, foi apresentado ao público o absurdo, o efêmero e diversas vezes, o ridículo. Durante a

²¹Tradução do autor. Texto original: “*Le Premier Vendredi de La Littérature*”.

apresentação os espectadores começaram a vaiar e gritar, e tudo terminou numa grande confusão. (RICHTER, 1984, p.12).

Depois desse grande sucesso foram organizados novos eventos alcançando o seu apogeu, no dia 26 de maio de 1920, com a grande apresentação no “*Salle Gaveau*”. O panfleto da apresentação prometia que os dadaístas iriam cortar os cabelos uns dos outros no palco, além das costumeiras agressões, conseqüentemente o público se sentia atraído pela expectativa de presenciar o escândalo. Eles não chegaram a cortar os cabelos uns dos outros, mas os espectadores tiveram o espetáculo pelo qual haviam comparecido. Após todas as provocações a plateia participou ativamente do evento, arremessando tomates e ovos, promovendo uma verdadeira algazarra. No dia seguinte, Dadá tomou conta de Paris, todos comentavam o sucesso escandaloso realizado na “*Salla Gaveau*”, o público se sentia satisfeito com a sua participação no evento e a imprensa discutia os ideais dadaístas. Nas ruas se discutia, positivamente ou negativamente, antiautoritarismo, antipostura, antiarte, antiordem, e humor demoníaco. A almejada desintegração das concepções burguesas tinha sido iniciada. (RICHTER, 1993, p.255).

A repercussão do evento Dadá foi tão grande que agora o público estava disposto a participar de milhares de apresentações do tipo “*Salla Gaveau*”. Porém o “sucesso” preocupava os dadaístas que não queriam que a receptividade a escândalos se tornasse um objeto de arte. Por esse motivo se iniciou a crise que levaria o dadaísmo ao seu fim. A maneira estereotipada da repetição das mesmas estratégias de choque, provocações e algazarras, que já vinham se repetindo ao longo dos últimos quatro anos, envergonhava uma parcela do grupo. O peso de personalidades como Picabia e Breton também aumentavam a tensão interna, acusando Tzara por essa vergonha. Foram organizadas reuniões na residência de Picabia, no intuito de serem discutidos e sugeridos novos meios para a renovação das atividades dadaístas. Dois planos foram propostos, o primeiro consistia em realizar excursões em lugares que definitivamente “não tinham razão de existir”, enquanto o segundo era

promover um processo difamatório contra Maurice Barrès²² (RICHTER, 1993, p.256).

Optou-se pelas excursões, a primeira foi efetuada em direção à igreja abandonada de “*Saint Julien Le Pauvre*”, porém no dia marcado para a realização do evento choveu e poucas pessoas apareceram²³. Depois desse fracasso, infelizmente, logo a ideia foi abandonada e todos se concentraram na promoção do processo difamatório contra o poeta Maurice Barrès. Ele foi encenado no dia 13 de maio de 1921, no salão das “Sociedades Acadêmicas”²⁴ e o episódio causou grande polêmica entre os dadaístas, evidenciando as diferentes correntes dentro do movimento representadas por Tzara, Picabia e Breton. O conflito ocorreu em torno da seriedade com que o processo foi efetutado, para Picabia e Tzara esse acontecimento deveria ser apenas mais uma oportunidade de se realizar o absurdo e o ridículo. Breton, ao contrário apoiou e incentivou a seriedade adotada por parte dos dadaístas e criticou as bufonarias dadá. Tzara e Picabia abandonaram o local antes do final do evento. Todo o acontecimento casou um grande constrangimento dentro do movimento e a partir de então os caminhos dos seus três principais representantes começaram a se separar, para Breton a época da anarquia havia acabado. (RICHTER, 1993, p.257).

Após os conflitos gerados pelo episódio de *Barrès*, o movimento Dadá estava abalado, mas ainda mantinha uma unidade. O Dadá estava em plena decadência, as confusões e provocações que tanto animaram o grupo já não tinham mais o seu vigor inicial e o movimento caminhava para a sua dissolução final, que ocorreu com a realização do Congresso Internacional para a determinação das diretrizes e defesa do espírito moderno²⁵. O evento ficou conhecido como o “Congresso de Paris” e estavam presentes diferentes participantes que se opunham ao Dadá, no entanto para seus realizadores

²²Maurice Barrès tinha sido um modelo, como escritor e como pessoa, para muitos dos dadaístas na juventude, e depois se transformara num “traidor”, que se prestara a ser porta-voz do reacionário *L’Echo de Paris*. [...] Ele, outrora um herói de uma juventude intelectual, foi acusado “do crime contra a segurança do espírito” (RICHTER, 1993, p.256).

²³Voltaremos a tratar mais detalhadamente sobre a Primeira Visita Dadá no capítulo três.

²⁴Tradução do autor. Texto original: “*Sociétés Savantes*”.

²⁵Tradução do autor. Texto original: “*Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l’esprit moderne*”.

parecia interessante a ideia de comparar os elementos estilísticos de Dadá com os cubistas, orfistas, puristas etc. O único interesse dos dadaístas em participar de um congresso carregado de formalidades era a oportunidade de ridicularizar e minar o empreendimento. Para Tzara deveria ser discutido se “uma locomotiva é mais moderna do que uma cartola”. Breton foi incumbido dessa missão Dadá e representou o movimento durante o evento, entretanto ele levou o congresso a sério e por essa atitude foi acusado de traição. Todos os dadaístas se voltaram contra Breton e apoiaram o contramanifesto de Tzara, “O Coração Barbudo”²⁶, registrando repúdio ao “Congresso de Paris”. Apenas Picabia voltou-se contra “O Coração Barbudo”, criticando a atitude do Dadá e de Tzara no décimo quinto número de sua revista 391. Logo ele também foi acusado de traição e acabou tomando partido de Breton publicando em seguida o panfleto, “A Maçã de pinns”²⁷, especialmente voltado contra Tzara e seus apoiadores. (RICHTER, 1993, p.260).

Depois dos conflitos gerados em torno do “Congresso de Paris” o dadaísmo estava claramente fragmentado e os seus dias estavam contados. Enquanto o Dadá agonizava, Tzara ainda lutava pela liberdade e a salvação do movimento, ao mesmo tempo em que Breton já tinha decretado o seu óbito e lutava por uma nova ideia, o Surrealismo. Ainda em maio de 1922, alguns dadaístas se reuniram em Weimar para a festa da Bauhaus, proferiram sua despedida e o fim de Dadá. Dois anos depois, em 1924, Breton publicou o manifesto surrealista que contou com a participação de grande número daqueles que outrora tinham sido dadaístas (RICHTER, 1993, p.265).

²⁶Tradução do autor. Texto original: “*Le coeur à barbe*”.

²⁷Tradução do autor. Texto original: “*La Pomme de pinns*”.

I Dadaísmo - Imagens

Figura 23. Fotografia de Hugo Ball e Emmy Hennings, Zurique, 1916.

Figura 24. Fotografia de Sophie Taeuber e Hans Arp, Zurique, 1918.

Figura 25. Fotografia de Tristan Tzara, Zurique, 1917.

Figura 26. Fotografia de Marcel Janco, Zurique, 1916-17.

Figura 27. Fotografia do "Cabaré Voltaire", Zurique, 1986.

Figura 28. Fotografia de Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter. Zurique, 1917-18.

Figura 29. Hans Arp. Capa de "Cabaret Voltaire", primeiro jornal dadaísta, Zurique, 1916.

ifesto

Figura 34. Capa de "Dada 1", Zurique, julho de 1917.

Figura 35. Capa de "391" n°1, 1917. Capa de Francis Picabia, desenho "Namorada do primeiro ocupante".

Figura 36. Cartaz e catálogo do "Salon Dadá", junho de 1921.

Figura 37. Programa do "Festival Dadá", em Paris, Salle Gaveau, maio de 1920.

Figura 38. Marius de Zayas. "Lança de Volta o Seu Topete". Capa do número 1 de 291, Nova York, março de 1915.

Figura 40. Capa do primeiro número de "The Blind Man 1". Editado por Marcel Duchamp, Beatrice Wood e Henri-Pierre Roché, Nova York, April 10, 1917.

Figura 41. Marcel Duchamp, Capa de "Rongwrong", 1917.

Figura 42. Man Ray. "Retrato de Marcel Duchamp", 1943.

Figura 43. Marcel Duchamp. Ready made "Fonte", 1917.

Figura 44. Marcel Duchamp. Ready made "Secador de garrafas", 1914.

Figura 45. Marcel Duchamp. Ready made "Roda de Bicicleta", 1913. (Original data de 1913, perdida; réplica de 1951).

Figura 46. Man Ray. "Auto retrato com meia barba", 1943.

Figura 47. Man Ray. In-útil "Presente", 1921.

Figura 48. Man Ray. "Rayograph", 1922.

Figura 49. Man Ray. In-útil "Objeto para ser destruído", 1923.

Figura 50. Fotomontagem de Raoul Hausmann e Johannes Baader, 1919.

Figura 51. Raoul Hausmann. Capa do primeiro número de "Der Dada nº1", 1919.

Figura 52. Primeira Feira Internacional Dadá. Dr.Otto Burchard, Berlim, Junho de 1920. Da esquerda para a direita: Raul Hausmann, Hannah Höch, Dr.Burchard, Johannes Baader, Wielland Herzfelde, Otto Schmalhausen (Dadaoz), George Grosz, John Heartfield.

Figura 53. Raoul Hausmann. Colagem "Cabeça", 1923.

Figura 54. Raoul Hausmann. "Poema optofonético", 1918.

Figura 55. Foto de El Lissitzky . "Retrato de Kurt Schwitters", 1924/25.

Figura 56. Kurt Schwitters. Capa do primeiro número de "Merz 1", Hannover, janeiro de 1923.

Figura 57. Foto de Michael Herling e Aline Gwose. Poema "Ursonate", Merz 24.

Figura 58. Kurt Schwitters. Colagem sem título, Cat. 117 (HIT AT CRETE), 1947.

Figura 59. Os colaboradores de 391 e Littérature, 1919, 1921. Primeira Fileira da esquerda para a direita: Tristan Tzara, Céline Arnould, Francis Picabia, André Breton. Segunda Fileira: Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes. Terceira Fileira: Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers(?), Emmanuel Fay.

Figura 60. Primeiro número de “Littérature n°1, Nova Série”. Capa de Man Ray, 1922.

Figura 61. Max Ernst. Colagem "Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais", 1930.

Figura 62. Foto da “Soirée dadá” na Salle Gaveau, Paris, 26 de maio de 1920.

Figura 63. Programa Dada, abril de 1921.

Figura 64. Comunicado da “Primeira Visita Dada”, abril de 1921.

Figura 65. Foto do grupo Dadá na Igreja *Saint Julien le Pauvre*. Crotti, d'Esparbès, Breton, Rigaut, Eluard, Ribemont-Dessaigues, Péret, Fraenkel, Aragon, Tzara e Soupault, 1921.

Figura 66. Capa da publicação de "O Coração Barbudo", abril de 1922.

Figura 67. Último encontro Dadá, 1922. Fila superior, da esquerda para a direita: Lissitzky, Nelly e Theo Van Doesburg. Fila inferior, da esquerda para a direita: Hans Richter, Tristan Tzara, Hans Arp.

Figura 68. Foto do "Processo contra Barrès", 13 de maio de 1921. Aragon, Breton, Tzara, Soupault, Fraenkel, Barrès (o manequim), Ribemont-Dessaignes, Péret, Rigaut e Hilsum.

I Surrealismo

Breton inicia o primeiro Manifesto do Surrealismo de 1924 criticando a tirania das necessidades práticas, o espírito utilitarista da sociedade burguesa e a progressiva limitação e encarceramento do espírito do homem. Para combater esse processo de embrutecimento do indivíduo, ele recorre à defesa da liberdade a qual é conquistada e potencializada através da imaginação (GOMES, 1994, p.58).

A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda. Julgo-a apta para alimentar indefinidamente o velho fanatismo humano. Ela responde sem dúvida à minha única aspiração legítima. [...] Só a imaginação me traduz o que pode ser [...] (BRETON, 1976, p.27).

À imaginação que não admite limitações, Breton remete a infância do homem na qual o indivíduo goza da liberdade e vive as mais incríveis fantasias na ausência de qualquer rigor conhecido. Porém, ao longo do tempo sofrendo as “solicitudes dos domadores”, ele perde sua capacidade de imaginação e libertação, encontrando-se em idade adulta sem “[...] as razões de viver, tornado incapaz de se achar à altura de uma situação excepcional como o amor [...]”(Ibid., p.26), limitado apenas em exercer seu pensamento lógico e utilitário. Em defesa da imaginação, o poeta francês aborda a questão da loucura, apontando que os loucos de certa maneira são “vítimas de sua imaginação”, pelo fato de ignorarem certas regras de conduta as quais os levam a cometerem alguns atos legalmente repreensíveis, sendo penalizados com o seu internamento. Apesar de ser retirada a sua liberdade – “aquilo que se vê da sua liberdade”, das constantes críticas e corretivos que lhe são infligidos, eles permanecem presos à sua fantasia; condição pela qual leva Breton a supor que os loucos em seus delírios gozam de grande conforto e prazer. “[...] de fato, as alucinações, as ilusões, etc., não são uma fonte de prazer a desprezar.”(Ibid., p.27).

A causa da limitação imaginativa da sociedade burguesa, segundo o poeta francês, é de “vivermos ainda no reino da lógica” que promove o racionalismo absoluto, o qual se limita a “considerar os fatos estritamente

pertencentes à nossa experiência” (Ibid., p.31), a realidade, a qual se fecha dentro dela mesma ao apoiar-se na “utilidade imediata”(GOMES, 1994, p.59). Deste modo negamos qualquer tentativa de “procura da verdade” que não esteja de acordo com os critérios racionais, do bom senso, e “sob o pretexto do progresso”, abolimos do espírito tudo o que “qualificamos de superstição, de quimera”. No entanto, afirma o poeta: “A imaginação está talvez prestes a retomar os seus direitos.”(BRETON, 1976, p.31),se referindo às descobertas de Freud, as quais abrem novos horizontes às investigações do homem, que não se limitarão mais apenas às “realidades sumárias”. Exaltando a obra de Sigmund Freud, “A Interpretação dos Sonhos” – 1899, Breton reflete: “Se as profundidades do nosso espírito contêm estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou lutar vitoriosamente contra elas [...]”, ou seja, forças do inconsciente são capazes de influenciar e alterar ações no consciente, “[...] há todo interesse em captá-las, em captá-las primeiro para depois as submeter, se para tal houver motivos, ao domínio da nossa razão.” (Ibid., p.32).

Interessado no poder dos sonhos, o poeta francês tenta refutar a ideia de que os momentos de vigília, de realidade, na quantidade de horas, são superiores ao do sono, o que lhes confere maior importância. Afirma que o homem em seu estado de vigília é vítima de sua memória, a qual se coloca o direito de fazer cortes no estado de sono contínuo, nos apresentando apenas uma série de sonhos fragmentados, omitindo sua continuidade, transições e conexões, sua unidade. Conclui que a soma dos momentos do sonho não são inferiores à soma dos momentos de realidade, portanto eles teriam a mesma importância de transformação da vida. Avançando nesse raciocínio ele defende quatro aspectos do sonho.

Primeiro, levanta a hipótese de que ao contrário do que se pensa se “[...] o sonho é contínuo e tem o sinal da organização” (Ibid., p.33), se existe a inter-relação entre forças do consciente e inconsciente, “como não está de modo nenhum provado”, por que a realidade não possa existir no estado do sonho?,sendo assim, “Por que não hei-de esperar do índice do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada vez mais elevado? Não poderá também o sonho ser aplicado à resolução dos problemas fundamentais da vida?”(Ibid., p.34). Segundo, o estado de vigília seria uma interferência do

sonho e não o contrário, pelo fato de, nesse estado, a mente dar provas de “uma estranha tendência à desorientação”, além disso, durante a vigília o indivíduo obedece às exigências do mundo dos sonhos a tal ponto que “ele só poderia explicar os efeitos que determinados objetos lhe causassem através do sonho”(GOMES, 1994, p.60). Terceiro, obedecendo às exigências do mundo dos sonhos, “O espírito do homem que sonha satisfaz-se plenamente com o que lhe acontece.” (BRETON, 1976, p.35); pode realizar todas as suas fantasias, não existem limites opressores, “Mata, voa mais depressa, ama tanto quanto quiseses.”(Ibid., p.35), assim pode ser verdadeiramente livre.

Na quarta hipótese, Breton conclui seu raciocínio e determina o objetivo surrealista. Como vimos, se existe uma conexão entre realidade e sonho, se a realidade permanece presente no sonho, os surrealistas nos levam a crer que essa hipótese possa ser inversamente proporcional, que o sonho permaneça na realidade, assim sendo, o seu potencial de emancipação e libertação a qual o homem goza no seu estado onírico, possa penetrar e revolucionar a realidade. A partir do estudo sistemático dos mecanismos dos sonhos será possível dominá-los e utilizá-los para destruição da sociedade burguesa. Portanto, no momento em que forem resolvidas as contradições entre realidade e sonho, se alcançará a surrealidade. Porém, o poeta francês afirma que a desejada fusão entre realidade e sonho será conquistada “por meios a determinar”, ainda desconhecidos dos surrealistas.

Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. É a conquista dela que eu caminho, certo de não conseguir, mas suficientemente despreocupado com a minha morte para não calcular um pouco as alegrias de tal posse. (Ibid., p.36)

Álvaro Cardoso Gomes destaca que o objetivo surrealista, de fato, tenta resolver a principal falha do modo de pensar do homem ocidental, que despreza um tipo de realidade a favor de outra, gerando um indivíduo dividido “[...] incapaz de conciliar os contrários: o corpo e a alma, a matéria e o espírito, o mundo exterior e o mundo interior.” (GOMES, 1994, p.117). Os surrealistas

atribuem a essa incapacidade a causa da infidelidade humana. No texto “Realidade Interior e Realidade Exterior”, escrito em 1934, dez anos após o primeiro manifesto, Breton retoma o conceito de surrealismo iluminando o processo de fusão entre os polos opostos, realidade interior e exterior. Para ele a ação sobre as duas realidades não pode ocorrer simultaneamente, “[...] pois isso suporia que elas estão menos afastadas (e creio que aqueles que pretendem agir simultaneamente sobre elas ou estão nos enganando ou são objetos de uma inquietante ilusão) [...]” (BRETON, 1934 apud GOMES, 1994, p.117)²⁸. A ação sobre elas deve ocorrer paulatinamente, de forma sistemática para captar “[...] o jogo de sua atração e de sua interpenetração recíprocas e de dar a esse jogo toda a extensão desejável para que as duas realidades em contato tenham a tendência de se fundir uma na outra.” (Ibid., p.117).

Na tentativa de encontrar uma nova expressão poética que estivesse além do pensamento racional e da lógica, coerente ao conceito de surrealidade, Breton se apoia no pensamento de Pierre Reverdy para fundamentar o conceito de imagem e do processo de criação poética surrealista.

A imagem é uma criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá [...] (REVERDY, 1918 apud BRETON, 1976, p.42)²⁹.

O autor Álvaro Cardoso Gomes destaca que no fragmento de Pierre Reverdy estão presentes dois princípios fundamentais do surrealismo. Primeiro, ele nega a comparação a qual remete ao pensamento analítico, racional, por identificar previamente as realidades que devem ser aproximadas, fundidas. Segundo, o poder da imagem é proporcional à distância entre as duas imagens a serem fundidas. Nesse processo o princípio da gratuidade é responsável pela surpresa, pelo estranho, o qual é alcançado se o poeta não adotar nenhuma imagem a priori, só a arbitrariedade leva ao Maravilhoso.

²⁸BRETON, ANDRÉ. Qu'est-ce que le surréalisme? Bruxelas: Henriquez, 1934, p.11.

²⁹REVERDY, PIERRE. Nord – Sud, março de 1918.

Refletindo sobre as palavras de Reverdy, uma noite antes de adormecer, Breton descreve que percebeu uma frase que surgia do seu pensamento, como se ouvisse a uma voz interior, se repetindo insistentemente. A frase que o atormentava, ele não se recordou exatamente, mas era alguma coisa como: “Há um homem cortado ao meio pela janela” (BRETON, 1976, p.42), a qual não remetia a uma representação visual nítida, porém formava uma imagem bastante rara que o convenceu a incorporá-la ao seu material de construção poética. A partir do momento que ele deu crédito a esse tipo de manifestação do pensamento outras frases como aquela começaram a surgir e a gratuidade com que elas apareciam, pareceu para Breton, ilusório a influência que elas exerciam sobre ele, decidindo finalizar o exercício. Na mesma época, Breton se ocupava com as leituras de Freud, com as quais entrara em contato através da teoria da psicanálise durante sua atividade como médico do exército francês, nos combates da Primeira Guerra Mundial³⁰. No conflito, Breton teve a oportunidade de aplicar o método de exame psicanalítico em doentes traumatizados durante a guerra, que consistia em “[...] um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do indivíduo não faça incidir qualquer juízo, que não se embarace, portanto, sem quaisquer reticências, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*” (Ibid., p.44). Diante dessas experiências o próprio poeta decidiu se auto submeter a esse tipo de exame e convidou seu amigo e também poeta Philippe Soupault para acompanhá-lo nessa aventura.

Rapidamente os dois poetas começaram a preencher o papel com todas as palavras que vinham no seu pensamento “[...] com um louvável desprezo pelo que dali poderia sair literariamente.”, ao final do dia se deparam com um material que se apresentou com uma surpreendente analogia entre os dois poetas e uma substancial seleção de imagens poéticas de elevada qualidade, que não teriam sido capazes de produzir com todos os tradicionais cuidados. Depois a técnica veio a ser consagrada como escrita automática. Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que tinha morrido recentemente, Breton

³⁰ André Breton por exigência da família inicia seus estudos em Medicina no ano de 1913. Com o início da Primeira Guerra Mundial, já é considerado apto ao trabalho em 1915 e enviado ao hospital da unidade de artilharia de *Pontivy*. Depois é enviado para o hospital de Nantes e após a sua descoberta dos estudos de Freud é transferido, a seu pedido, para o Centro de Neurologia em *Saint Dizier*. No final do ano de 1916, Breton é enviado à frente de batalha.

nomeia de Surrealismo o novo modo de expressão, pelo fato de Apollinaire parecer ter sido tomado diversas vezes por um arrebatamento desse gênero. Apollinaire também é responsável por ter utilizado pela primeira vez a palavra surrealista para designar o seu drama “As mamas de Tirésias”³¹, de 1918 (GOMES, 1994, p.19). Além da referência de Apollinaire, Breton cita Gérard de Nerval por ter utilizado na dedicatória das “Filhas do Fogo”³² a palavra supernaturalismo, que possui o espírito desejado do surrealismo, enquanto Apollinaire estaria apenas próximo da letra, ainda imperfeita para definir a teoria surrealista. Portanto, Breton conclui definindo o surrealismo como:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O Surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Fizeram profissão de SURREALISMO ABSOLUTO os Srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac (BRETON, 1976, p.47).

Em “Segredos da Arte Mágica Surrealista / Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato”, o qual compõe o primeiro manifesto surrealista, Breton sistematiza as condições necessárias para produção da escrita automática. Escolha um lugar que favoreça a “concentração do seu espírito sobre si mesmo”, entrega ao estado “passivo ou receptivo”, abstração do talento individual, desprezo ao status de arte ou literatura do que será produzido, entrega a vida passiva da inteligência (ritmo natural do pensamento) anotando seus pensamentos rapidamente para não ter a tentação de relê-los.

³¹Tradução do autor. Texto original: “*Les mamelles de Tiresias*”.

³²Tradução do autor. Texto original: “*Filles de Feu*”.

A primeira compilação dos materiais fruto da escrita automática é o livro “Os Campos Magnéticos”³³, de André Breton e Philippe Soupault, escrito em 1919 e publicado em 1920. A composição das imagens surrealistas passam pelo mesmo princípio da fusão de dois polos opostos. O poeta francês utiliza a metáfora da “*Luz da imagem*” para indicar a conquista do maravilhoso, da surrealidade, indicando que se a diferença entre esses dois polos não for significativa “a faísca não se produz”. Portanto, “não está no poder do homem consertar a aproximação de duas realidades tão distantes.” (Ibid., p.59), como ocorre no processo de comparação mediado pela razão. O verdadeiro processo se opõe a isso, “os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito tendo em vista a faísca a produzir”, eles são simultaneamente produzidos na atividade chamada surrealista, “limitando-se a razão a verificar e a apreciar o fenômeno luminoso” (Ibid., p.59).

Após definir os conceitos do movimento no Manifesto Surrealista, no ano de 1924, o primeiro período de desenvolvimento do surrealismo foi marcado pela publicação da revista “A Revolução Surrealista”³⁴, contando com doze números publicados. Os seus primeiros editores foram os escritores Pierre Naville e Benjamin Péret, os quais direcionaram os primeiros números da revista para explorar uma série de questões relacionadas com os lados mais obscuros e subversivos da psique do homem, com temas focados no suicídio, na morte e na violência. Preocupado com o início de algumas desavenças no grupo, Breton assume o cargo de editor da revista em 1925, durante a sua quarta edição e logo no ano seguinte, inicia o direcionamento da revista para um engajamento político, publicando artigos pró-comunismo. Breton entra para o Partido Comunista Francês – PCF em 1927, entretanto, apenas publicará o Segundo Manifesto do Surrealismo em dezembro de 1929, no décimo segundo número de “A Revolução Surrealista”. O segundo manifesto marca uma ruptura dentro do grupo e o início da segunda fase de desenvolvimento do movimento, no qual o engajamento político e a revolução social são as principais preocupações de Breton. “A Revolução Surrealista”, seguindo a nova orientação do movimento, muda seu título para “O Surrealismo a Serviço da

³³Tradução do autor. Texto original: “*Les Champs magnétiques*”.

³⁴Tradução do autor. Texto original: “*La Révolution surréaliste*”.

Revolução (Le S.A.S.D.L.R.)”³⁵, no ano de 1930, e são publicados seis edições até maio de 1933, mesmo ano no qual Breton é expulso do PCF. (HOFMANN, 2001, p.17).

A adesão do Surrealismo ao PCF não teve o apoio de todos os surrealistas, os quais eram contrários à ideologia marxista, como Naville, Soupault e Artaud. O grupo dissidente dos surrealistas passou a organizar o periódico “Documentos”³⁶, o qual teve como seu editor o poeta Georges Bataille e seu principal colaborador o poeta Michel Leiris. “Documentos” também tinha um conselho editorial composto por professores universitários e outros estudiosos com pedigree acadêmico, seu principal objetivo era tentar definir novas diretrizes para o futuro do movimento e procurar minar as afirmações de Breton. A sua primeira edição foi publicada em abril de 1929, contou com quinze números e no final de 1930 foi encerrada.(HOFMANN, 2001, p.19).

Breton utiliza o segundo manifesto para exaltar os seus apoiadores, atacar os seus traidores e defender o engajamento político do movimento em sua nova fase. O maravilhoso que o surrealismo busca realizar nos homens deve compartilhar do mesmo princípio de subversão social, logo, aqueles que acreditam nele como resolução dos problemas da vida, não podem ser tolerantes “com uma máquina de conservação social”. Quando a verdade surrealista proclamada em seus livros tornarem-se atos na vida cotidiana, “Então será preciso que uma moral nova substitua a moral corrente, causa de todos os nossos males” (BRETON, 1976, p.67).

[...] concebe-se que o surrealismo não tema arvorar em dogma a revolta absoluta, a total insubmissão, a sabotagem em regra, e ainda que nada tenha a esperar senão da violência. [...] A legitimação desse ato não é, na minha opinião, de modo nenhum incompatível com a crença naquele clarão que o surrealismo procura revelar no fundo de nós. Apenas quis aqui reintegrar o desespero humano, para aquém do qual nada

³⁵Tradução do autor. Texto original: “*Le Surréalisme au Service de La Révolution (Le S.A.S.D.L.R.)*”.

³⁶Tradução do autor. Texto original: “*Documents*”.

poderia justificar esta crença. É impossível concordar com uma sem concordar com o outro. (Ibid., p.153).

O poeta francês comenta que a posição revolucionária do surrealismo já é suficientemente conhecida, mas faz questão de enfatizá-la de maneira categórica, proclamando que “tudo está por fazer”, todos os novos meios devem ser válidos para destruir “[...] as ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*.” (Ibid., p.156). Os surrealistas não se cansam de gozar do prazer iconoclástico diante dos símbolos positivistas da ordem social estabelecida e condenam tanto os homens que defendem a ordem estabelecida, quanto os intelectuais e artistas que se propõem apenas a especular no plano das ideias, afastados da ação efetiva de transformação da realidade.

[...] a necessidade que não os abandona de se divertirem como selvagens diante da bandeira francesa, de vomitarem o seu nojo à cara de todos os padres e de apontar contra a cambada dos ‘deveres fundamentais’ a arma de longo alcance do cinismo sexual. Nós combatemos sob todas as suas formas a indiferença poética, a distração de arte, a investigação erudita, a especulação pura, nada queremos ter de comum nem com os pequenos nem com os grandes poupadores do espírito. (Ibid., p.157)

Em defesa do engajamento do surrealismo e a entrada de seus membros no Partido Comunista Francês, Breton recorre à dialética hegeliana para se contrapor a aqueles que discordam da atuação social do surrealismo. No segundo manifesto do surrealismo, Breton afirma que “[...] o princípio de uma vontade que não age senão por sua própria conta e inteiramente inclinada a refletir-se sobre si mesma.” (Ibid., p.165), é um absurdo, e cita Hegel, o qual mostra que a “moralidade”, entendida como “convicção formal”, “só se produz em primeiro lugar na vida social”. Logo Breton invoca ao surrealismo outro objetivo além “[...] da resolução de um problema psicológico [...]”, a imperiosa necessidade da questão “[...] do regime social sob o qual vivemos, isto é, a da aceitação ou não aceitação desse regime.” (Ibid., p.166). (GOMES, 1994, p.101).

Breton prossegue no manifesto tentando mostrar uma estreita relação entre o método surrealista e a dialética hegeliana, esclarece que o surrealismo sempre buscou “[...] empreender o processo das noções de realidade e irreabilidade, de razão e desrazão, de reflexão e impulso, de saber e ignorância ‘fatal’, de utilidade e inutilidade, etc.[...]”, assim ele opera no mesmo método do materialismo histórico o qual Breton se refere como o “‘aborto colossal’ do sistema hegeliano”³⁷(Ibid., p.166). Portanto para Breton, o pensamento surrealista está completamente adaptado “[...] à negação, e à negação da negação.”, logo ao materialismo dialético. A partir dessa reflexão, Breton vai questionar porque os princípios hegelianos só poderiam ser aplicados à “resolução dos problemas sociais” ou estarem limitados ao “enquadramento econômico”. O poeta francês afirma: “Toda a ambição do surrealismo é fornecer-lhe possibilidades de aplicação, de modo algum concorrentes no campo do consciente mais imediato.” (Ibid., p.166), o surrealismo apenas deseja contribuir e ampliar os questionamentos revolucionários em relação aos problemas “[...] do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião.”, desde que encarados da mesma perspectiva do comunismo. Breton denuncia tanto as forças conservadoras como o sectarismo revolucionário, os quais acusam o surrealismo de ser um movimento idealista. Em defesa do movimento, ele afirma: “Ora, eu não temo dizer que antes do surrealismo nada de sistemático fora feito nesse sentido (do amor, do sonho, etc.) e que no ponto em que o encontramos também para nós o *método dialético era, sob sua forma hegeliana, inaplicável.*”(Ibid., p.167).

Após demonstrar que o surrealismo está plenamente apto aos princípios do materialismo histórico e não se constitui como um pensamento idealista, Breton expressa o seu descontentamento com o Partido Comunista Francês ao acusa-lo de tratar os surrealistas “[...] apenas como animais curiosos destinados a exercitar nas suas fileiras a parvoíce e a desconfiança [...]” (Ibid., p.169); relata que foi interrogado três vezes na sede do PCF acusado do

³⁷“Por lógica de identidade deve entender-se a de Aristóteles, em cujas categorias de pensamento a nossa linguagem corrente ainda se move. Por lógica de contradição entenda-se a de Hegel, que inverte um dos postulados fundamentais de Aristóteles, ao estabelecer que uma coisa é e não é ao mesmo tempo.” (SENA in BRETON, 1976, p.14).

surrealismo ser “[...] um movimento político de orientação nitidamente anticomunista e contra-revolucionária.”, alegavam: “Se o senhor é marxista, [...] não tem necessidade de ser surrealista.” (Ibid., p.169). O poeta francês ironiza como poderia existir tamanho enfraquecimento do nível ideológico do pensamento original de Marx e Engels, aos quais ele se refere como “[...] duas das mais fortes cabeças do século XIX!”, e a aplicação prática desses mesmos princípios pelo PCF; cita que seus partidários estão mais preocupados com “[...] a ideia de que ‘o homem é aquilo que come’ e que uma revolução futura teria mais possibilidades de êxito se o povo recebesse melhor alimentação, neste caso, ervilhas ao invés de batatas.” (Ibid., p.168).

Ao longo de todo o período de engajamento de Breton no PCF, de 1927 a 1933, ele nunca foi bem recebido, chegando a se considerar um dos intelectuais mais indesejados no partido. As constantes críticas que fazia aos frustrantes rumos da revolução russa, os elogios ao pensamento de Trotsky e o agravamento dos atritos, devido ao aumento da burocratização e ao dirigismo artístico sob orientação do Realismo Socialista, finalmente levam à sua expulsão. O fim do período de engajamento de Breton no PCF coincide com o fim das publicações da “Le S.A.S.D.L.R.”, talvez devido a orientação agressiva e militante da revista unidos ao desencantamento de Breton com o PCF, levaram as vendas a cair significativamente, sem apoio financeiro ela foi encerrada. Em seguida às dificuldades financeiras de Breton, o editor Albert Skira o procura para lhe apresentar uma proposta de uma nova revista surrealista, uma versão luxuosa com ilustrações coloridas e um formato liso. Skira garantiu a Breton que a futura revista cobriria todos os interesses surrealistas: filosofia, artes, arqueologia, psicanálise e cinema; sua única restrição era não poder tratar as posições surrealistas em relação às questões sociais e políticas. Diante da sua desesperadora condição financeira, Breton consente em colaborar temporariamente com Skira e, em junho de 1933, saem as duas primeiras edições de “Minotaure”, com capa ilustrada por Pablo Picasso e Gaston Louis Roux.(HOFMANN, 2001, p.20).

A terceira fase do Surrealismo se inicia com a edição de “Minotaure”, na qual o movimento perde o seu vigor inicial e abre mão de suas transformações sociais, porém, em contrapartida, ganha grande repercussão com o público não

especializado, consagrando o surrealismo como o grande movimento catalisador das artes modernas e consequentemente exercendo uma hegemonia no mundo das artes até a Segunda Guerra Mundial. Albert Skira consegue realizar os seus sonhos durante esse período fazendo com que “Minotaure” seja considerada uma autoridade “no espírito do movimento moderno”, reunindo diferentes artistas de vanguarda sob uma reorientação de caráter enciclopédico, voltados para o público de arte “*mainstream*”. A revista foi o veículo mais eficaz para a promoção do imaginário surrealista, foi a primeira a reproduzir uma escultura de Picasso, bem como algumas das mais provocantes imagens de Salvador Dalí e serviu para projetar mundialmente artistas surrealistas ainda desconhecidos. Foram publicados doze números de “Minotaure”, no entanto com a Europa em uma recessão econômica profunda e à beira da Segunda Guerra Mundial, Skira já não conseguia mais manter suas luxuosas revistas e, em fevereiro de 1939, foi lançada a última edição de “Minotaure”.(HOFMANN, 2001, p.23).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, os surrealistas se refugiam em Nova York. Por volta de 1940, Breton, Dalí, Man Ray, Yves Tanguy e outros, chegam à cidade. Logo em seguida, os surrealistas se organizam para promoverem novas publicações que abordassem os interesses do grupo. Em setembro de 1940, a primeira edição da revista “Ver”³⁸, editada por Charles Henri Ford, foi publicada. “Ver” tinha uma ampla abrangência dentro do campo das artes, abordando diferentes manifestações artísticas que continham um caráter moderno. Entre os anos de 1940 e 1947 foram publicadas trinta e uma edições. Apesar do âmbito da revista ser amplo, às vezes “Ver” dava um espaço especial ao surrealismo, dedicando os números sete e oito, de outubro e novembro de 1941, exclusivamente aos artistas surrealistas. Em outubro de 1942, outra revista que representava o surrealismo foi lançada, a “VVV”, publicada pelo jovem escultor americano David Hare e contava com a participação de Breton, Ernst e Duchamp no seu conselho editorial. “VVV” partia do modelo de “Minotaure” e era mais substancial do que “Ver”, abrangendo temas da poesia, das artes plásticas, da antropologia, da sociologia e da psicologia. A revista deu grande exposição para os artistas

³⁸Tradução do autor. Texto original: “View”.

surrealistas exilados nos Estados Unidos da América e contribuiu para estabelecer as influências do movimento na comunidade artística de Nova York, contando com contribuições do artista Robert Motherwell e do crítico Harold Rosenberg. Foram publicadas apenas quatro edições de VVV, tendo sua última edição saído em fevereiro de 1944. As revistas nova-iorquinas do surrealismo influenciaram de maneira efetiva e libertadora a nova geração de artistas norte-americanos, os quais mais tarde fariam parte do movimento expressionista abstrato. (HOFMANN, 2001, p.23).

Após o fim da guerra Breton retorna a Paris em 1946, onde permanece morando até o seu falecimento em 1966. Durante esse período o poeta francês continuou desenvolvendo atividades em torno do surrealismo e apoiou os novos artistas da segunda geração do movimento, os quais organizavam as publicações “*Néon*” (1948-1949), “*Médium*” (1953-1954), “*Le Surréalisme Même*” (1958-1959), “*La Brèche*” (1961), “*Bief*” e “*L’Archibras*”, que testemunhavam a plena decadência do movimento, os quais os situacionistas irão criticar duramente.

I Surrealismo - Imagens

Figura 69. O grupo surrealista em 1924. Morise, Vitrac, Boiffard, Breton, Eluard, Naville, De Chirico, Soupault, Desnos, Baron, no centro: Simone Breton-Collinet.

Figura 70. Max Ernst. Tela "Na reunião dos amigos" 1922. Da esquerda para a direita, sentados: René Crevel, Max Ernst, Dostoevski, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Baargeld e Robert Desnos. De pé: Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Raphaël, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico e Gala Éluard.

Figura 71. André Breton e Philippe Soupault. Página de título do livro "Os Campos Magnéticos", maio de 1920.

Figura 72. Anúncio publicado em "A Revolução Surrealista" n°1, 01 de dezembro de 1924.

Figura 73. Capa do primeiro número de "A Revolução Surrealista" n°1, 01 de dezembro de 1924.

Figura 74. André Masson. Desenho automático, 1925.

Figura 75. Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró e Max Morise. "Cadáver Delicioso", 1928.

Figura 76. Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró e Max Morise. "Cadáver Delicioso", 1926/27.

Figura 77. Objetos Surrealistas. Exposição na Galeria Charles Ratton em Paris, maio 1936.

Pourquoi la Révolution Surréaliste avait cessé de paraître

SECOND MANIFESTE DU SURREALISME

En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.

Au point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insidieuse de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée indigeste de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper dans une mesure valable à la contrainte universelle. L'épouvantail de la mort, les café-chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil, l'écrasement rituel de l'avenir, les tours de Babel, les miroirs d'incantations, l'indéchiffrable mur d'argent échoué sur de cervelle, ces images trop saisissantes de la catastrophe humaine ne sont peut-être que des images. Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur,

le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espérance de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a priori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être tenues l'une contre l'autre. Il est clair, ainsi, que le surréalisme n'est pas intéressé à tenir grand compte de ce qui se produit à côté de lui sous prétexte d'art, voire d'anti-art, de philosophie ou d'anti-philosophie, ou au nom de tout ce qui n'a pas pour fin l'annihilation de l'être en un instant, intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu. Que pourraient bien attendre de l'expérience surréaliste ceux qui gardent quelque souci de la place qu'ils occupent dans le monde? En ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour se même une périlleuse mois, pensons-nous, une suprême reconnaissance, j ne saurais être question non plus d'attacher la moindre importance aux pas de ceux qui arrivent en eux, pas de ceux qui sortent, ces pas se produisant dans

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION

1

Figura 78. "Segundo Manifesto do Surrealismo". Publicado em "A Revolução Surrealista" n°12, 15 de dezembro de 1929.

Figura 79. Capa do primeiro número de "O Surrealismo ao Serviço da Revolução" n°1, julho de 1930.

Figura 80. Foto de Anna Riwkin. Encontro dos surrealistas. Paris, 1933. Da esquerda para a direita: Tristan Tzara, Paul Eluard, Andre Breton, Hans Arp, Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, Rene Crevel e Man Ray.

Figura 81. Capa do primeiro número de "Minotaure" nº1, 01 de junho de 1933. Capa de Pablo Picasso.

Figura 82. Contra capa do último número duplo de "Minotaure" nº12/13, 12 de maio de 1939. Contra capa de Diego Rivera.

Figura 83. Albert Skira, editor e diretor de Minotaure, 1933.

Figura 84. Marcel Duchamp . Capa da revista "VVV", número 2-3, ed.David Hare, Nova York, março de 1943.

I Referências Bibliográficas - Imagens

Futurismo:

BERNARDI, AURORA FORNONI. O Futurismo Italiano: Manifestos. Tradução Maria Aparecida Abelaira ...et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. Figura 5, p.80; Figura 6, p.30; Figura 10, p.40.

CHIPP, HERSCHEL BROWNING. Teorias da arte moderna / Herschel B.Chipp com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor. Figura 1, p.286; Figura 13, p.291.

DA COSTA MEYER, ESTHER. The Work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future. Yale publications in the history of art, 1995. Figura 14, p.100; Figura 15, p.150, Figura 16, p.102; Figura 17, p.104; Figura 18, p.107; Figura 19, p.132; Figura 20, p.106; Figura 21, p.184; Figura 22, p.185.

PERLOFF, MARJORIE. O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Figura 2, p.166; Figura 3, p.39; Figura 4, p.167; Figura 7, p.120; Figura 8, p.121; Figura 9, p.183; Figura 11, p.188; Figura 12, p.118.

Dadaísmo:

ALEXANDRIAN, SARANE. O Surrealismo. Tradução: Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Editora Verbo S/A, 1976. Figura 49, p.148.

Disponível em: <<http://dadasurr.blogspot.com.br/2010/02/preparation-de-new-york-dada.html>>. Acesso em: 10 dez. 2011. Figura 38.

FER, BRIONY; BATCHELOR, DAVID; WOOD, PAUL. Realismo, Racionalismo, Surrealismo - A arte no entre-guerras. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Figura 35, p.40; Figura 39, p.08; Figura 51, p.41; Figura 61, p.55.

FRANCIS NAUMANN. Disponível em: <<http://www.francisnaumann.com>>. Acesso em: 10 dez. 2011. Figura 46 e 42.

HOFMANN, IRENE E. Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, 2001, p.1- 26. Figura 40, p.11.

MARCUS, GREIL. Lipstick traces: a secret history of the twentieth century. Massachusetts: Harvard University Press, 1990. Figura 27, p.182.

MOMA. Disponível em: <<http://www.moma.org>>. Acesso em: 10 dez. 2011. Figura 48.

ORCHARD, KARIN; SCHULZ, ISABEL, SCHWITTERS, KURT; PALHARES, TAISA. Kurt Schwitters 1887/1948 - O artista MERZ. Apresentação: Sprengel Museum Hannover, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR e Goethe Institut. São Paulo: Pinacoteca do Estado, outubro de 2007; Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, dezembro de 2007. Figura 55, p.14; Figura 57, p.25; Figura 58, p.135.

PICON, GAËTAN. Journal du Surréalisme 1919-1939. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1976. Figura 36, 37, 63 e 65, p.38 ; Figura 43 e 44, p.51 ; Figura 68, p.39 ; Figura 57, p.16.

RICHTER, HANS GEORG. Dadá 1916 - 1966/ Documentos do Movimento Dadá Internacional. Montagem da Exposição: Hermann Vogel. Tradução do catálogo: Betty M.Kunz. Colônia: Goethe Institut, 1984. Figura 29, p.17; Figura 41, p.07.

_____. Dadá: arte e antiarte. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Figura 23, p.27; Figura 24, 25 e 26, p.28; Figura 28, p.54; Figura 30, p.67; Figura 31, p.33; Figura 34, p.37; Figura 50, p.173; Figura 54, p.162; Figura 56, p.190; Figura 59, p.223; Figura 62, p.245; Figura 67, p.246.

RUBIN, WILLIAM S. Dada, Surrealism, and Their Heritage. New York: The Museum of Modern Art, 1989. Figura 32, p.39; Figura 33, p.41; Figura 45, p.15; Figura 47, p.35; Figura 52, p.47; Figura 53, p.44; Figura 66, p.62.

Surrealismo:

BRADLEY, FIONA. Surrealismo. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. Figura 70, p.07.

Disponível em: <<http://arcane-17.com>>. Acesso em: 20 nov. 2011. Figura 73.

Disponível em: <<http://www.surrealism-plays.com>>. Acesso em: 20 nov. 2011. Figura 79 e 80.

FER, BRIONY; BATCHELOR, DAVID; WOOD, PAUL. Realismo, Racionalismo, Surrealismo - A arte no entre-guerras. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Figura 76, p.55.

HOFMANN, IRENE E. Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, 2001, p.1- 26. Figura 84, p.24.

PICON, GAËTAN. Journal du Surréalisme 1919-1939. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1976. Figura 69, p.65 ; Figura 71, p.22 ; Figura 72, p.60 ; Figura 74, p.99 ; Figura 77, p.154 ; Figura 78, p.115 ; Figura 81, p.172, Figura 82 e 83, p.173.

RUBIN, WILLIAM S. Dada, Surrealism, and Their Heritage. New York: The Museum of Modern Art, 1989. Figura 75, p.83.

2.

A Internacional Situacionista: origens, história e ideias.

I Letrismo

O Movimento Letrista foi fundado oficialmente em Paris, no dia 8 de janeiro de 1946, quando os amigos Isidore Isou e Gabriel Pomerand organizaram o primeiro evento Letrista na sala da Sociedade Científica, localizada no bairro de *Odéon*. O acontecimento marca a primeira proclamação pública dos poemas alfabéticos de Isou.

Isidore Isou Goldstein nasceu em 29 de janeiro de 1925, em Botosani na Romênia. Aos dezessete anos de idade, no ano de 1942, entra em contato com as teorias do filósofo alemão Hermann Von Keyserling, cuja afirmação “o poeta dilata as palavras”³⁹, lhe serviu de inspiração para conceber a ideia da poesia letrista. No mesmo ano, ele teoriza a sua descoberta escrevendo o Manifesto da Poesia Letrista, no qual também ensaia sobre o seu método de criação integral que desenvolverá posteriormente. Após a libertação de Paris em 1945,

³⁹Tradução do autor. Texto original: “le poète dilate les vocables”. Em romeno “*vocable*” (palavra) significa “*voyelle*” (vogal). Logo, em romeno a citação tem a interpretação “o poeta dilata as vogais”, que remete “as letras”.

Isou retira o seu sobrenome Goldstein e viaja para a capital da França, onde conheceu, em uma cantina para refugiados judeus, o francês Gabriel Pomerand, o qual se tornará ao seu lado uma das figuras mais ilustres do Letrismo. Os dois jovens iniciam uma amizade fraterna na qual Isou apresenta seus manuscritos e juntos eles formam o primeiro núcleo letrista em 1945. No ano seguinte o movimento Letrista é oficialmente fundado e alguns meses depois os letristas interrompem a primeira performance de Tristan Tzara do pós-guerra, “A Fuga”⁴⁰, que ocorria no Teatro “*Vieux-Colombier*”, para proclamarem o nascimento do novo movimento e declamarem suas poesias. Ainda no final do ano de 1946, Pomerand organiza a primeira peça musical letrista, a “Sinfonia K”, composta para um coro de vozes humanas, abre uma central letrista na livreria “Porte Latine”, e promove o segundo evento letrista na sala Geografia, para a leitura do manifesto sobre a Pintura Letrista e inauguração da primeira exposição de pinturas letristas. (MONSINJON, 2012).

Após o escândalo poético na performance de Tzara, foi publicado o primeiro e único número do jornal “A Ditadura Letrista”, e em 1947, a editora Gallimard publica o manifesto Letrista escrito por Isou, “Introdução a uma Nova Poesia e a uma Nova Música”⁴¹, no qual é explicitado o ideário do grupo. No manifesto Isou afirma que a evolução da arte é marcada por dois períodos, um de amplitude e um de divisão. O período de amplitude caracteriza a sua fase de expansão, a qual é seguida de seu período de divisão, no qual as conquistas da fase anterior são depuradas e eventualmente destruídas. Na poesia, o período de amplitude teria iniciado em Homero e durado até 1857, quando teria começado o período de divisão com Baudelaire, o qual reduziu a narrativa à anedota, sucessivamente Rimbaud substituiu a anedota por versos e palavras, Mallarmé reduziu as palavras a espaço e som, e os dadaístas destruíram finalmente as palavras. Isou seria um herdeiro desse período completando a fase de divisão, reduzindo as palavras em letras. Portanto, uma vez reduzidas em letras, as palavras estariam libertas de seus significados e as letras estariam agora apenas ligadas à sua fonética, tornando possível a síntese entre poesia e música em uma única arte. (HOME, 2004, p.28).

⁴⁰Tradução do autor. Texto original: “*La Fuite*”.

⁴¹Tradução do autor. Texto original: “*Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*”.

Ainda no primeiro ano de existência do grupo os letristas expandiram suas atividades inicialmente centradas no som e na poesia para a produção visual. Na pintura letrista a letra também era o tema básico que compunha os quadros e as formas criadas se aproximavam das produções da Poesia Concreta. Os primeiros pintores letristas foram Pomerand, Guy Vallot, Roberdhay e o próprio Isou. Em 1950, o movimento ampliou suas atividades com a entrada de novos membros: Jean-Louis Brau, Gil J. Wolman, Maurice Lemaitre e no ano seguinte, em 1951, Guy Debord. Lemaitre ganhou grande projeção dentro do grupo e se tornou ao lado de Isou e Pomerand um dos membros mais influentes do letrismo. Com a entrada dos novos membros, os anos de 1950 a 1952, foram fundamentais para o desenvolvimento do cinema letrista. No primeiro filme de Isou “O tratado de baba e de eternidade”⁴², o roteiro era completamente independente da trilha sonora, a estrutura narrativa apresentava uma série de imagens banais enquanto o áudio começava com um coral de improvisações letristas em “loop”, no qual se misturavam uma história de amor com um manifesto por um novo cinema. Ao longo das imagens também eram grafados letras e números diretos na película. Em 1951, Isou ganhou com o seu primeiro filme o Prêmio de Vanguarda no Festival de Cannes. No mesmo ano, Lemaitre também produziu o filme letrista “O Filme já Começou?”⁴³, e no ano seguinte em 1952 são produzidos: “Anti-Conceito”⁴⁴, de Wolman; “Tambores do Primeiro Julgamento”⁴⁵, de Dufrene; “Filme-debate”⁴⁶, de Isou; e “*Uivos em favor de Sade*”⁴⁷, de Debord. (HOME, 2004, p.29). A influência do cinema letrista será duradoura na obra cinematográfica de Debord, na qual a disjunção entre imagens e trilha sonora é uma característica recorrente.

No campo da cultura o movimento Letrista será o primeiro grupo de vanguarda do pós-segunda guerra a resgatar o ideário Dadá, porém sem assumir oficialmente a sua influência. Isou não revelou a evolução da qual nasceu o poema fonético omitindo suas origens. Polêmica citada pelo autor

⁴²Tradução do autor. Texto original: “*Le Traité de bave et d'éternité*”.

⁴³Tradução do autor. Texto original: “*Le Film est déjà commencé ?*”.

⁴⁴Tradução do autor. Texto original: “*L'Anti-Concept*”.

⁴⁵Tradução do autor. Texto original: “*Tambours du Jugement Premier*”.

⁴⁶Tradução do autor. Texto original: “*Film-débat*”.

⁴⁷Tradução do autor. Texto original: “*Hurlements en Faveur de Sade*”.

Stewart Home, o qual relata que na primeira apresentação pública do Letrismo, oito de janeiro de 1946, o poeta russo Zdanévitch⁴⁸, que utilizava o pseudônimo de Iliazde, organizou um contra evento, no qual apresentava a existência de vários poetas precedentes para o que Isou chamava de Letrismo.

As influências da experimentação fonética na poesia, circunscritas às vanguardas modernas, nos remetem ao Futurismo, no qual “as palavras em liberdade”, idealizadas por Marinetti, introduzem o processo de libertação das palavras pela eliminação da sintaxe, da pontuação e da reivindicação do emprego do ruído onomatopéico. Além de Marinetti, Luigi Russolo introduz na música o ruidismo, música composta apenas de ruídos e sons urbanos. As próprias ideias futuristas de simultaneidade e a apropriação dos barulhos, vaias, gritos e manifestações da plateia na obra de arte, influenciam os dadaístas, que, como vimos, criam a poesia simultânea ou abstrata.

O poema simultâneo trata do valor da voz. O aparelho fonador substitui e representa a alma, a individualidade na sua odisseia em meio a acompanhantes demoníacos. Os ruídos constituem o pano de fundo; é o elemento não articulado, fatal, determinante. (BALL apud RICHTER, 1993, p.34)⁴⁹.

Ball considerava o fenômeno que ocorria na pintura abstrata análogo à poesia abstrata, por motivos similares a poesia deveria abandonar a linguagem assim como a pintura fez com a representação dos objetos. A partir das descobertas de Ball a poesia abstrata também teve desdobramentos em Berlim, onde Raoul Hausmann cria o poema optofonético, e sucessivamente Kurt Schwitters influenciado por Hausmann, concebe sua Sonata Primordial, estruturando a poesia abstrata em forma clássica⁵⁰.

A omissão dos letristas em não declarar as suas influências é denunciada pelos situacionistas no texto “A Criação Aberta e Seus Inimigos”,

⁴⁸ Hans Richter faz menção a Zdanévitch se referindo a um possível movimento dadaísta russo que apenas Tzara tinha conhecimento de seus representantes, dos quais são citados Krutchony, Terentieff e Zdanévitch, que desempenharam um papel significativo no Dadá de Paris com o grupo “41”, e também em Berlim foi publicada uma revista Dadá russa intitulada IIEPEBO3. (RICHTER, 1993, p.279).

⁴⁹ Referência bibliográfica não especificada pelo autor.

⁵⁰ A melhor reflexão sobre a poesia abstrata que nós encontramos, foi um artigo de Kurt Schwitters publicado na revista G, nº3, 1924, organizada por Hans Richter. Os trechos deste artigo estão transcritos no mesmo livro de H. Richter, 1993, p.199 – p.204.

Boletim nº5 -1960, Asger Jorn critica o movimento Letrista e principalmente Maurice Lemaitre, divulgando um fragmento da carta de Kurt Schwitters de 20 de março de 1947, publicada por Raoul Hausmann no seu “Correio Dadá”, na qual Schwitters protesta contra os letristas por plagiar as poesias dadaístas.

Há ainda outra coisa: há imitadores, por exemplo, os Letristas em Paris, que copiam a Ursonate de Hausmann e de mim, e nem sequer nos mencionou, nós que fizemos 25 anos antes deles, e com melhores razões.

KURT SCHWITTERS. Carta de 29-3-47, citada no “*Courrier Dada*”. (I.S. nº5, 1960, p.32)⁵¹.

Guy Debord respondendo a Hausmann, em carta de 31 de março de 1963, concorda com as acusações de plágio do letrismo em relação ao Dadá, apontadas por Hausmann, em carta enviada a Debord de 24 de março de 1963, na qual Hausmann acusa Isidore Isou e Lemaitre de falsários, reivindicando os direitos históricos das poesias de Hugo Ball e Schwitters. Além disso, ele também culpa Lemaitre de publicar em sua revista “UR”, em 1951, um desenho que na verdade foi copiado de um desenho de um índio norte americano, publicado originalmente em 1912 no livro de Danzel, “As Origens da Escrita”⁵², e todas as pinturas letristas não passam de plágios de seus poemas e cartazes⁵³.

Além de suas ações no campo da cultura os letristas também desenvolveram suas teorias críticas sobre política e economia. No ano de 1949, Isou escreveu o “Tratado de economia nuclear”⁵⁴, no qual utiliza a analogia da Física Nuclear para explicar a divisão social. A análise do sistema econômico dinâmico criado por Isou visava libertar as forças revolucionárias da juventude francesa. Nele os jovens são divididos em internos e externos. Os

⁵¹Tradução do autor. Texto original: “Il y a encore autre chose : il y a des imitateurs, par exemple, les lettristes à Paris, qui copient l’Ursonate de Hausmann et de moi, et ne nous mentionnent même pas, nous qui l’avons fait vingt-cinq ans avant eux, et avec de meilleures raisons. KURT SCHWITTERS. Lettre du 29-3-47, citée dans *Courrier Dada*.”

⁵²Tradução do autor. Texto original: “*Anfanger der Schrift*”.

⁵³ Os trechos da carta de Raoul Hausmann enviada a Guy Debord, não estão publicados na carta respondida por Debord, mas podem ser consultados na nota de rodapé do texto “*La Création ouverte et Ses Ennemis*”, disponível no site: <http://debordiana.chez.com>.

⁵⁴Tradução do autor. Texto original: “*Traité d’économie nucléaire*”.

internos são os jovens que estão incluídos no sistema de produção econômica, aqueles que aceitam a sua posição social, os quais formam um núcleo molecular. Os externos são os jovens que estão excluídos do sistema econômico, seriam os elétrons, os quais usam o seu tempo livre para canalizar a sua “criatividade pura” em invenções e descobertas culturais, ou a sua “criatividade desviada” promovendo conflitos e revoluções. Para reduzir os desastres da “criatividade desviada”, Isou oferece um programa de “Proteção Juvenil”⁵⁵ destinado a acelerar a integração dos jovens fora da esfera econômica. As teorias econômicas e políticas de Isou chegaram a influenciar os acontecimentos de maio de 1968. (MONSINJON, 2012).

Para Stewart Home, a maior contribuição do movimento Letrista foi a de ter sido a primeira vanguarda do pós-guerra a declarar que o surrealismo estava morto e a partir dessa importante ruptura se abriram novas possibilidades para outras vanguardas surgirem, rompendo com a hegemonia bretoniana. Atualmente o Letrismo mantém as suas atividades, a última apresentação pública de Isou foi no ano 2000, em sua conferência realizada na Sorbonne, organizada como parte da “Cidade do Sucesso”⁵⁶, sobre a imaginação nos diferentes domínios do conhecimento. Em 2003, Isou lançou o seu último livro *“La Créatique ou à la Novatique (1941-1976)”*, no qual relata sua vida e obra, e em 27 de julho de 2007, aos oitenta e dois anos, morre em sua casa em Paris. (MONSINJON, 2012).

⁵⁵Tradução do autor. Texto original: “*Protégisme juventiste*”.

⁵⁶Tradução do autor. Texto original: “*Cité de la Réussite*”.

I Letrismo - Imagens

Figura 85. Isidore Isou, 1951.

Figura 86. Gabriel Pomerand, Ion, abril de 1952.

Figura 87. Gil J. Wolman - Ion, abril de 1952.

Figura 88. Serge Berna, Ion, abril de 1952.

AU TABOU
33, Rue Dauphine - Paris (6°)

Production de
Michel Le Clerc Et Marc Guillaumain

4
RÉCITALS
LETRISTES

de 17 heures à 19 heures
les samedis les dimanches
14 et 21 15 et 22
Octobre 1950

LA SEULE POSSIBLE
POÉSIE
MUSIQUE

L'UNIVERS DES "BRUITES"

Serge Berna	Albert Jules Legros
Jean-Louis Brau	Maurice Lemaitre
Bu Bugajer	Malricon
François Dufrène	Nonosse
Ghislain	Pac Pacco
Jean-Isidore Isou	Gabriel Pomerand
Gil J. Wolman	

Figura 89. Cartaz de recitais letristas, outubro de 1950.

Figura 90. Isidore Isou - "Esquema III: Evolução da sensibilidade técnica na poesia", publicado em "Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique", 1947.

Figura 91. Gabriel Pomerand, "Sinfonia em K", 1946.

BE	2040 4040	WAGNER	3-7	RASSE	•
B.L	4040 4040	WAGNER	3	RASSE	•
B.Ld.	4040 4040	WAGNER	3	RASSE	•
B.	4040 4040	WAGNER	WIKINGS	ΔH	•
T.	4040 4040	WAGNER	WIKINGS	Δ	•
AL	4040 4040	WAGNER	WIKINGS	Δ	•
S.	4040 4040	WAGNER	WIKINGS	Δ	•

BE	•	WIKINGS	Δ	•	Deutschland	3-7
B.L	•	WIKINGS	Δ	•	Deutschland	3
B.Ld.	•	WIKINGS	Δ	•	Deutschland	3
B.	•	WIKINGS	Δ	•	Deutschland	3
T.	WAGNER	•	Δ	•	811	Deutschland
AL	WAGNER	•	RASSE	•	8	Deutschland
S.	WAGNER	•	RASSE	•	8	Deutschland

BE	ube rasse	Deutschland	•	ube rasse
B.L	ube rasse	Deutschland	•	ube rasse
B.Ld.	ube rasse	Deutschland	•	ube rasse
B.	ube rasse	Deutschland	•	ube rasse
T.	ube rasse	•	Deutschland	ube rasse
AL	ube rasse	•	Deutschland	ube rasse
S.	ube rasse	•	Deutschland	ube rasse

1) 3-7 = abonnement
 2) Δ, d = rase
 3) 3, 7 = Boiser
 4) 3, 7 = crochete

Sonnet infinitesimal

Figura 96. Gabriel Pomerand. Capa do romance hipergráfico "Saint ghetto des prêtres", 1950.

Figura 97. Gabriel Pomerand. Página do romance hipergráfico "Saint ghetto des prêtres", 1950.

Figura 98. Gabriel Pomerand. Duas páginas do seu romance hipergráfico "Saint ghetto des prêtres", 1950.

Figura 103. Isidore Isou, "Amos ou introduction à la métagraphologie, portrait d'Isidore Isou", 1952. Guache sobre fotografia.

Figura 104. Isidore Isou. Negativo do filme "Traité de bave et d'éternité", 1951.

Figura 105. Festival de Cinema de Cannes, 20 de abril de 1951, depois da exibição do filme de Isidore Isou, "Traité de bave et d'éternité". Guy Debord é o terceiro da esquerda para a direita, e Isidore Isou é o terceiro da direita para a esquerda.

I Internacional Letrista

A Internacional Letrista (I.L.) é oficialmente fundada em outubro de 1952, quando Debord, Brau e Wolmam, os quais se consideravam a esquerda do movimento Letrista, interromperam uma coletiva de imprensa de Charles Chaplin para criticar sua autoridade no meio artístico. Na ocasião, Chaplin estava promovendo o seu filme “Luzes da Ribalta” no Hotel Ritz. Isou indignado com a ação denuncia os responsáveis para a imprensa, os quais respondem as acusações em carta aberta, justificando a ação e anunciando a formação do novo movimento. Unem-se ao grupo dissidente, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord, Jacques Fillon e Michèle Bernstein, que se tornará a primeira esposa de Debord. Ao longo da trajetória da I.L., o movimento contou com a participação de mais de quinze membros, entretanto, já nos seus dois primeiros anos de atividade, doze deles foram expulsos, prática que Debord levará para a Internacional Situacionista. (HOME, 2004, p.33).

A I.L. criticava que o Letrismo apenas se ateuve à produção de trabalhos culturais e nunca foi além das obras de arte tradicionais, como a literatura, a pintura, o cinema, etc. Para Debord, a partir do momento no qual Isou admitiu ser possível que as disciplinas estéticas poderiam ter uma renovação num contexto semelhante ao antigo, cometeu um erro idealista que limitou suas obras a algumas experiências medíocres. Agora, a I.L. desejava “vivenciar” a revolução cultural e elaborar novos procedimentos de intervenção na vida cotidiana. Inicia-se a ideia da realização da arte na vida, a qual será posteriormente aprofundada na Internacional Situacionista.

A divulgação do ideário do movimento ocorria através do seu boletim intitulado Potlatch. No início, Potlatch é apresentado como “Boletim de informação do grupo francês da Internacional Letrista”, dos números um a vinte e um; depois como “Boletim de informação da Internacional Letrista”, dos números vinte e dois a vinte e nove. Ao longo dos cinco anos de existência da I.L., foram lançados vinte e nove números do boletim, o primeiro número é publicado em junho de 1954 e o último em novembro de 1957, após a formação da Internacional Situacionista, em julho do mesmo ano. Entretanto, dois anos depois, em 1959, foi lançado o número trinta de Potlatch, que tinha

como proposta publicar mais uma série do boletim sob a direção da Internacional Situacionista. Porém, o projeto não foi levado adiante. Potlatch era uma publicação simples, distribuída gratuitamente para as pessoas que a solicitavam e outras escolhidas pela redação para produzir o maior efeito, seja de informação ou provocação. O seu primeiro número teve tiragem de cinquenta cópias e os seus últimos números, tinham em média tiragem de quatrocentas ou quinhentas cópias. Seus boletins jamais foram vendidos. (DEBORD, 1996, p.7)

Potlach é o nome dado ao ritual indígena praticado pelas tribos da costa noroeste do Canadá e Alaska, no qual comunidades indígenas antagônicas se encontram para festejar e se desafiarem. Entretanto, a rivalidade presente na cerimônia, não se manifesta em lutas ou guerras, mas na destruição da própria riqueza acumulada pelo líder da tribo. Dessa forma, o outro chefe desafiado precisava destruir um número superior de suas riquezas para superar a posição hierárquica do rival. Durante a cerimônia não apenas ocorria a destruição de bens, mas também se realizavam iniciações de jovens, sessões xamanistas, casamentos, comércio rotineiro e cultos religiosos. (PEIRANO, 2003, p.13). Segundo Peter Wollen, o ritual é descrito pelo antropólogo Franz Boas e depois por Marcel Mauss, em seu livro “Ensaio sobre a Dádiva”. A ideia de Potlatch fascinou tanto Georges Bataille quanto Claude Lefort, membro do grupo Socialismo ou Barbárie, que revisou o livro de Mauss em “*Les Temps Modernes*”. Na análise de Lefort, Potlatch representava a oposição à economia de mercado e de troca, os objetos eram tratados puramente como presentes ao invés de mercadorias, dentro de um contexto de uma festa popular. Generosidade e abundância eram contrapostas ao egoísmo e à economia racionalista de recursos. (WOLLEN, 1989, p.89). Para a I.L., o boletim Potlatch significava “os bens não vendáveis que o boletim gratuito pode distribuir, são desejos e problemas inéditos; e só o seu aprofundamento por outros pode constituir a retribuição do presente”⁵⁷. (DEBORD, 1996, p.283). A I.L. leva a prática do Potlatch adicionada à ação do “*détournement*” para a Internacional Situacionista, cujos boletins possuíam em sua contra capa a nota:

⁵⁷Tradução do autor. Texto original: “Les biens non vendables qu’un tel bulletin gratuit peut distribuer, ce sont des désirs et des problèmes inédits ; et seul leur approfondissement par d’autres peut constituer un cadeau en retour”.

A regra neste boletim é a redação coletiva. Os poucos artigos escritos e assinados pessoalmente devem ser considerados também de interesse de todos os nossos camaradas, e como pontos particulares de sua pesquisa comum. Nós somos contra a sobrevivência de formas tais como a revista literária ou a revista de arte.

Todos os textos publicados na “Internacional Situacionista” podem ser livremente reproduzidos, traduzidos ou adaptados, mesmo sem a indicação de origem.⁵⁸ (I.S. nº1, 1958, p.2).

A Internacional Letrista antecipa muitas das práticas situacionistas e se lança à investigação do meio urbano, na tentativa de descobrir os efeitos psicológicos e fisiológicos do meio urbano. A própria ideia de uma arquitetura ligada à prática do jogo, já aparece no vigésimo número de Potlatch, no texto “A Arquitetura e o Jogo”, publicado em 1955, no qual Debord discute as teorias de Johan Huizinga em relação ao ambiente urbano. O texto “Formulário para um novo Urbanismo”, de Ivan Chtcheglov que assinava com o pseudônimo de Gilles Ivain, foi escrito em 1953, porém só será publicado em 1958, no primeiro número do boletim da Internacional Situacionista. Esse texto é um marco do ideário da Internacional Situacionista que já tinha servido de plataforma teórica para a Internacional Letrista. A I.L. também colaborava com a revista surrealista belga “Os Lábios Nus”⁵⁹, na qual Debord discute algumas ideias e práticas chaves, que posteriormente a Internacional Situacionista irá trabalhar. Debord publica em “Os Lábios Nus”: em 1955, no sexto número, o texto “Introdução a uma crítica da Geografia Urbana”; em 1956, junto com Wolman, no oitavo número, o texto “Modo de emprego do desvio”; e no mesmo ano, no nono número, o texto “Teoria da Deriva”, o qual será republicado no segundo número do boletim da Internacional Situacionista, em 1958.

⁵⁸Tradução do autor. Texto original: *“La règle dans ce bulletin est la rédaction collective. Les quelques articles rédigés et signés personnellement doivent être considérés eux aussi comme intéressants l'ensemble de nos camarades, et comme des points particuliers de leur recherche commune. Nous sommes opposés à la survivance de formes telles que la revue littéraire ou la revue d'art. Tous les textes publiés dans « Internationale Situationniste » peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine.”*

⁵⁹Tradução do autor. Texto original: *“Les Lèvres Nues”*.

A I.L. encerra suas atividades no ano de 1957, para alcançar o objetivo que o grupo buscava desde a sua formação, de se constituir como um movimento novo, que deveria ser a reunificação da criação cultural de vanguarda e da crítica revolucionária da sociedade. No mesmo ano, a I.L. se fundiu ao Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista e ao Comitê Psicogeográfico de Londres para formar a Internacional Situacionista.

I Internacional Letrista - Imagens

Figura 106. Michèle Bernstein e Guy Debord na sacada do Hotel da rua Rancine.

Figura 107. Gil J. Wolman em seu estúdio, 1966.

Figura 108. Gil J. Wolman, "Publicidade", en *Les Lèvres Nues*, nº7, 1955.

Figura 109. Gilles Ivain, "Métagraphie", 1952.

Figura 110. Gil J. Wolman, "Métagraphie", 1954.

I COBRA

O grupo COBRA foi formado, em novembro de 1948, quando Asger Jorn (de Copenhague), Joseph Noiret e Christian Dotremont (de Bruxelas) e Nieuwenhuis Constant, Karel Appel e Corneille (de Amsterdã), na condição de membros representantes de seus respectivos países, abandonaram a conferência no “Centro Internacional para a Documentação da Arte de Vanguarda”, realizada em Paris, em protesto contra a superficialidade do debate ocorrido. Em seguida eles se encontraram no café Notre Dame e fundaram o grupo dissidente cujo nome representa a soma das primeiras letras das suas cidades. Durante o encontro Dotremont redigiu um contra-manifesto intitulado “A Causa era ouvida”⁶⁰, em resposta à declaração dos surrealistas franceses “A Causa é ouvida”⁶¹. Nele Dotremont critica o direcionamento surrealista ao misticismo e à magia, e defende uma arte experimental coletiva, voltada para formas espontâneas e com ênfase no imaginário fantástico. Todos os presentes assinaram o manifesto oficializando a formação do grupo, os quais adotaram como símbolo uma cobra enrolada. (COBRA-MUSEUM, 2012).

Os artistas que formaram o COBRA também compunham em seus países de origem pequenos grupos de vanguarda. Na Dinamarca, Asger Jorn era um dos líderes do grupo *Host*, que organizavam a revista “*Helhesten*” (Casa Infernal), publicada na cidade de Copenhague entre 1941 e 1944. “*Helhesten*” reunia um material eclético que tratava desde ilustrações criticando a sociedade de consumo até ensaios sobre arte negra, cinema, jazz e cultura nórdica. Na Bélgica, um braço do movimento surrealista é fundado em 1926, no qual Dotremont inicia o seu engajamento. Entretanto, com o direcionamento de Breton para o ocultismo, no período pós guerra do surrealismo, Dotremont rompe com o movimento reclamando uma revisão do engajamento político do surrealismo, uma renovação da experimentação surrealista e afirmação de sua independência. Logo, Christian Dotremont junto com Joseph Noiret fundam o Grupo Revolucionário Surrealista, em 1947. Dotremont desde o início do grupo defendeu a necessidade de uma arte coletiva, a qual deveria ocorrer no contexto da vida cotidiana, claramente influenciado pelas ideias de Henri

⁶⁰Tradução do autor. Texto original: “*La Cause était entendue*”.

⁶¹Tradução do autor. Texto original: “*La Cause est entendue*”.

Lefebvre. Já na primeira reunião do grupo cita a importância do livro recém-publicado de Lefebvre: “Crítica da Vida Cotidiana”. Na Holanda, Nieuwenhuis Constant, Karel Appel e Corneille formaram o grupo *Reflex*, em 1948, o qual publicava em Amsterdã a revista também chamada “*Reflex*”, que reunia textos de crítica literária, de cultura popular, poesias e a elaboração de um escopo teórico que se opunha à influência homogeneizadora de *De Stijl*. No primeiro número da revista, Constant publica um manifesto e uma “Declaração de Liberdade” nos quais são declarados os princípios do grupo. Neles Constant critica a cultura individualista presente na arte, que se contrapõe ao exercício da imaginação e do desejo, e defende uma arte que seja coletiva e popular, na qual será realizada a criatividade de todos os indivíduos, anulando o status privilegiado do artista. (HOME, 2004, p.22).

COBRA reuniu todos esses interesses por uma ação comum e coletiva, na qual foram produzidos quadros e esculturas que tinham como tema, cães, gatos, pássaros e criaturas fantásticas, também eram recorrentes o interesse por mitologia, caligrafia oriental, arte primitiva oriental, arqueologia e arte de deficientes mentais. Além disso, uma constante fonte de inspiração eram desenhos de crianças, que ocupavam um lugar de destaque pelo fato de materializarem a desejada expressão da forma espontânea, sem um plano pré-concebido, abusando das cores e da fantasia. Em muitas das obras do grupo ocorreu a colaboração dos filhos dos próprios artistas. (COBRA-MUSEUM, 2012).

Ao longo dos três anos de existência do grupo, ele chegou a ter em torno de cinquenta artistas, arquitetos, etnólogos e teóricos. COBRA realizou exposições, intercâmbios de artistas e a publicação de sua revista, sob a direção de seus principais membros - Constant, Jorn e Dotremont. Desde a sua fundação seus membros sempre criticaram o Surrealismo, a Arte Abstrata e o Realismo Socialista, levantaram hipóteses sobre um novo ambiente urbano em oposição ao urbanismo moderno e a elaboração de teses sobre novos desejos, a liberdade e a revolução, as quais contribuirão para a formação da Internacional Situacionista. (HOME, 2004, p.25). Devido a desentendimentos e pressões internas, no ano de 1951 COBRA encerrou suas atividades. Jorn no

texto “A Propósito de Nossos Meios de Ação e Perspectivas”, publicado no boletim número dois da I.S., revê criticamente as atividades do COBRA.

O fracasso do movimento Cobra, assim como sua aceitação póstuma por um certo público, se explicam pela expressão “arte chamada experimental”. Cobra pensava que bastava ter boas intenções, o *slogan* de uma arte experimental. Mas, de fato, é na hora em que se encontra esse *slogan* que as dificuldades começam: o que pode ser, e como realizar, a arte experimental de nossa época? (I.S. n°2 In JACQUES, 2003, p. 94).

I COBRA - Imagens

Figura 111. Símbolo do movimento COBRA.

Figura 112. Café Notre Dame, Paris, 1948. Café no qual foi fundado o movimento COBRA.

Figura 113. Fotografia de Ruud Melchers. O Grupo Experimental Holandês na oficina de Karel Appel, Amsterdã, 1948.

Figura 114. Fotografia de Henny Riemsdijk. Karel Appel e Corneille na rua Santeuil, Paris, 1953.

Figura 115. Constant, Karel e Corneille, segurando objetos na exposição de Santee Landweer, fevereiro de 1948.

Figura 116. Capas da revista Helhesten, Copenhagen, Março de 1941 - Novembro de 1944.

Figura 117. Capa da revista Reflex, desenhado por Corneille, setembro/ outubro de 1948.

Figura 118. Constant. "Momento erótico", 1949, nanquim e aquarela, 59,5 x 61,5cm. Coleção particular.

Figura 120. Karel Appel. "Criança que pergunta", 1950, óleo sobre tela, 92 x 62cm. Coleção Particular.

Figura 119. Asger Jorn. "Composição com animal mítico", 1950, óleo sobre prancha, 27 x 35cm. Coleção particular.

Figura 121. Pierre Alechinsky. "A ilha", 1960, óleo sobre tela, 127 x 111cm. Coleção particular.

Figura 122. Jorn, Jacobsen e Pedersen, obra coletiva. Capa da Revista Cobra n°1, 1949, litografia e guache, 31 x 49cm. Coleção particular.

Figura 123. Quarto número da revista COBRA, a qual foi produzida para ser uma edição especial que serviu de catálogo para a primeira grande exposição internacional, na qual COBRA participava. A exposição Foi realizada em Amsterdam no Stedelijk Museum, em 1949.

Figura 124. Fotografia de Serge Vandercam. Christian Dotremont, secretário geral do movimento Cobra e editor chefe da revista Cobra, Bruxelas, 1950.

Figura 125. Foto da primeira grande exposição internacional COBRA. Stedelijk Museum, Amsterdam, em 1949.

Figura 126. Fotografia de Henny Riemens. Asger Jorn, Albisola, 1954.

Figura 127. Appel, Constant, Corneille, Hultén, Svanberg e Osterlin, obra coletiva. "Algum dia desses", litografia, 49 x 38cm. Coleção particular.

Figura 128. Constant, Appel e Corneille. Pintura coletiva realizada na quinta do agricultor e ceramista Erik Nyholm, em novembro de 1949. Depois Jorn visitou a quinta e filmou as pinturas da casa que posteriormente foram destruídas.

Figura 129.

Figura 131

Figura 129. Cartaz da Segunda Exposição Internacional de Arte Experimental realizada pela Sociedade Real de Belas Artes de Liège e o grupo COBRA, Liège-Bélgica, outubro de 1951. Após a exposição o grupo COBRA se dissolveu. Figura 131. Foto da Segunda Exposição Internacional de Arte Experimental.

Arte

Figura 131. Escultura Cobra em destaque na Segunda Exposição Internacional de Arte Experimental.

I Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista

A formação do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista deve-se principalmente ao pintor Asger Jorn, que transitava entre vários pequenos grupos de vanguarda europeus, estabelecendo uma vasta rede de contatos. Um deles foi com os pintores italianos Enrico Baj e Sérgio Dangelo, que se tornaria fundamental para sua penetração na Itália. Baj e Dangelo tinham fundado na cidade de Milão, em 1951, o Movimento de Arte Nuclear. O manifesto do grupo foi lançado um ano depois, em 1952, por ocasião da “Segunda Exposição de Arte Nuclear”, organizada pela Galeria Apollo, em Bruxelas. Nele, seus membros alertam para os perigos do mau uso da tecnologia nuclear e defendem que a arte deveria se voltar para as formas da matéria nuclear. Os nuclearistas condenavam a arte concreta e abstrata, e propunham experimentações de técnicas de pintura automática, ao invés de experimentações como o tachismo. (HOME, 2004, p.42).

Baj e Dangelo tiveram a oportunidade de encontrar ex-membros do recém-dissolvido grupo COBRA e de conhecer os seus trabalhos, durante a exposição de Arte Nuclear em Bruxelas. Após esse primeiro contato, eles começam a se corresponder com Asger Jorn. Na época, Jorn havia passado dois anos tratando-se de tuberculose em Villais, onde entrou em contato com o arquiteto Max Bill. Jorn pretendia estabelecer uma nova colaboração entre pintores e arquitetos, porém seus conceitos sobre arte eram antagônicos aos de Bill. Jorn, indignado com as iniciativas de Bill na fundação da Bauhaus de Ulm em 1952, na Alemanha, cujas propostas eram resgatar os princípios da Bauhaus dos anos 1920, suprimindo, entretanto, as pesquisas de imaginação e fantasia, buscando apenas a instrução técnica, decide organizar o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI). Em dezembro de 1953, Jorn anuncia a fundação do MIBI em nome de todos os artistas experimentais e convida Baj para se unir ao novo movimento. (HOME, 2004, p.43).

Jorn era bem articulado com diversos grupos de arte experimental, chegando a ser até integrante do Colégio de Patafísica⁶² durante um período, e

⁶²O movimento artístico Colégio de Patafísica não era uma organização de fato nem um instituto de educação alternativa, e na maior parte das vezes foi encarado como uma piada prolongada. No entanto,

mobilizou todos os seus contatos para reunir membros em torno do MIBI, inclusive os ex-membros do COBRA, Dotremont, Alechinsky e Appel. Durante o ano de 1954, Baj em correspondências trocadas com Jorn incluiu uma cópia do boletim Potlatch, que ele obteve em Paris. Jorn imediatamente decidiu entrar em contato com a Internacional Letrista e incentivou Baj a fazer o mesmo. No final do mesmo ano Jorn publica, no décimo quinto número de Potlatch, o texto “Uma Arquitetura da Vida”. Graças a Baj, Jorn amplia seus contatos na Itália e organiza o “Encontro Internacional de Cerâmica”, realizado na cidade de Abisola. Ainda no final do ano de 1954, a primeira exposição de obras do MIBI aconteceu na Décima Trienal de Milão. No ano seguinte, Giuseppe Pinot-Gallizio e Piero Simondo realizaram uma exposição em Abisola, na qual conheceram Jorn. Gallizio era farmacêutico e militante de esquerda, o qual tinha começado a trabalhar com pintura experimental recentemente e Simondo era estudante de filosofia da Universidade de Turim, que se interessava por experimentação de vanguarda. No final do ano de 1955, Jorn viaja para Alba e juntamente com Gallizio e Simondo, instalam o laboratório experimental do MIBI no estúdio de Gallizio, localizado em um velho convento.(HOME, 2004, p.45).

Em junho de 1956, durante as atividades do laboratório experimental do MIBI, Gallizio editou e publicou o primeiro e único número do jornal do MIBI “*Eristica*”. Jorn aproveitou suas viagens entre Alba, Abisola, Paris e Silkeborg, para articular os seus contatos e organizar junto com Gallizio, o “Primeiro Congresso Mundial de Artistas Livres”, realizado no salão municipal de Alba, em setembro de 1956. O congresso contou com a participação de vários artistas europeus de vanguarda, dentre os quais, a presença do ex-membro do COBRA, Constant, e da Internacional Letrista, foram fundamentais para a formação da Internacional Situacionista que ocorreu um ano depois, em junho de 1957.

artistas consagrados como Marcel Duchamp, Joan Miró e Max Ernst, chegaram a participar do grupo. A Patafísica era a ciência de soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções, criada pelo dramaturgo e escritor francês Alfred Jarry, no final no século XIX. O Colégio de Patafísica foi formado, em 1948, com o objetivo de aplicar as leis da Patafísica na sociedade moderna. O grupo chegou a publicar o jornal “*Cahiers du Collège de Pataphysics*” e organizou ações públicas até o ano de 1975. (HOME, 2004, p.41).

I Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista Imagens

Figura 132. Asger Jorn - Work from the International Ceramics Meeting, Albisola, 1954, reprinted in the Imaginist Bauhaus journal *Eristica*, 1956.

Figura 133. Constant. "A nous la liberté", 1949.

Figura 134. Constant. "Construção Cenz", 1961, óleo sobre tela, 97 x 110cm. Coleção Particular.

Figura 135. Obra coletiva, Pinot Gallizio, Asger Jorn, Constant, 1957. Foto Enrico Necade, Alba.

I Internacional Situacionista

Em setembro de 1956, o “Primeiro Congresso Mundial de Artistas Livres” aconteceu no salão municipal de Alba (Itália), reunindo pela primeira vez integrantes do MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista), que incluía os pintores Asger Jorn e Giuseppe Pinot-Gallizio, ex-integrantes do extinto grupo COBRA (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã – 1948-1951) e integrantes da Internacional Letrista, que incluíam os artistas Guy Debord e sua esposa Michèle Bernstein. (HOME, 2004).

Durante o congresso foi produzida uma resolução assinada, declarando a “necessidade de uma construção integral do ambiente por um urbanismo unitário, que deve utilizar todas as artes e técnicas modernas”; a “inevitável superação de qualquer tentativa de renovação das artes dentro de seus limites tradicionais”; o “reconhecimento de uma interdependência essencial entre urbanismo unitário e um futuro estilo de vida”, que deve situar-se na “perspectiva de maior liberdade real e maior dominação da natureza”; e a “união de ação entre os que assinam para a base deste programa” (HOME, 2004, p. 48). Esses conceitos serão a plataforma teórica utilizada pela Internacional Situacionista (I.S.). No ano seguinte, nos arredores da vila Cosio d’Arroscia, no dia 28 de julho, de 1957, ocorreu à fusão dos grupos MIBI, Internacional Letrista (IL) e Associação Psicogeográfica de Londres (LPA), assim a fundação da Internacional Situacionista (I.S.) foi proclamada.

A I.S. era um grupo internacional sediado em Paris, sendo o seu principal líder e teórico Guy-Ernest Debord (1931 – 1994). O grupo era formado basicamente por artistas e durante o período de sua existência, de 1957 a 1972, ocorreram apenas algumas exceções, como a presença do escritor e filósofo Raoul Vaneigem. A I.S. nunca chegou a ter um número superior de 10 a 15 membros simultâneos, porém ao longo de sua história participaram do grupo 70 membros, sendo que 45 deles foram expulsos por Debord em algum momento. Debord seguia o exemplo de André Breton, expulsando todos os membros que ele julgava inadequados para o grupo a fim de chegar a um pequeno núcleo duro e puro (ROSS, 1983, p.10).

Os situacionistas revisitavam criticamente os movimentos de vanguarda como o Futurismo, no período anterior à Primeira Guerra Mundial, o Dadá, e o Surrealismo na sua primeira fase proveniente de uma ampliação poética da psicologia freudiana.

A ideia de substituir as artes tradicionais por uma atividade mais ampla e livre marcou todos os movimentos artísticos deste século. Desde os *ready mades* de Duchamp (a partir de 1913), uma série de objetos gratuitos, cuja criação estava intimamente ligada a um comportamento experimental, entrecortou a história das escolas artísticas. O dadaísmo, o surrealismo, De Stijl, o construtivismo, Cobra, a Internacional Letrista procuraram técnicas que superem a obra de arte. Para além das aparentes oposições dos diversos movimentos deste século, é isso que eles têm em comum. (CONSTANT, I.S. nº2 in JACQUES, 1958, p.94).

Os situacionistas iniciam suas atividades combatendo o processo de recuperação das experiências revolucionárias de vanguarda, fenômenos que eles denominavam de decomposição da cultura.

Decomposição: processo pelo qual as formas culturais tradicionais se autodestruíram, sob o efeito do aparecimento de meios superiores de domínio da natureza, permitindo e exigindo construções culturais superiores – que cessa por volta de 1930 – e uma fase de repetição, que prevalece desde então. O atraso na passagem da decomposição para as construções novas está ligado ao atraso existente na liquidação revolucionária do capitalismo. (I.S. nº1 in JACQUES, 1958, p.66).

Para os situacionistas a revisão crítica dessas vanguardas os leva a propor a “supressão e realização da arte”, uma arte integral, dissolvida na vida cotidiana, onde o artista ou indivíduo faria da sua própria vida uma obra de arte. Essa arte deveria ser necessariamente coletiva e unitária, apropriando-se de todos os recursos tecnológicos para sua realização, sem deixar obras ou vestígios físicos.

Contra a arte fragmentada, será uma prática global atingindo ao mesmo tempo todos os elementos utilizáveis. Ela tende naturalmente para uma produção coletiva e sem dúvida anônima (pelo menos na medida em que, por não estarem as obras estocadas como mercadorias, essa cultura não é dominada pela necessidade de deixar vestígios). Suas experiências pretendem, no mínimo, uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico [...]. (I.S. nº4 in JACQUES, 1960, p.127).

Para alcançar a desejada revolução do comportamento ligado ao ambiente urbano, eles propunham que a “arte de viver” deveria estar diretamente relacionada à arquitetura e ao urbanismo. “Nosso campo de ação é portanto a rede urbana, expressão natural da criatividade coletiva, capaz de compreender as forças criadoras que se libertam com o declínio de uma cultura baseada no individualismo”. (CONSTANT, I.S. nº3 in JACQUES, 1959, p.114). Logo, os situacionistas passaram a intervir na cidade a partir da ideia de construção de situações. Eles acreditavam que através dessa ação os próprios autores da situação construída deixariam de ser meros figurantes urbanos passando gradualmente de espectadores para participantes, promovendo uma transformação revolucionária da vida cotidiana. “Situação construída: Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”. (I.S. nº1 in JACQUES, 1958, p.65).

Segundo os situacionistas, as situações construídas levariam a transformação da vida cotidiana há uma qualidade passional sem precedentes, porém para promover a desejada transformação, era necessário compreender o cenário material da vida, a cidade, relacionada com os comportamentos que ela provoca e que a alteram. Desta forma iniciam os estudos da psicogeografia. “Psicogeografia: Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejados ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (I.S. nº1 in JACQUES, 1958, p.65). A psicogeografia se caracterizava como um procedimento situacionista tendo como o seu exercício prático ou técnico a deriva, que estavam diretamente

relacionados. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo. Logo, a deriva é fruto da revisão crítica das incursões e deambulações, do Dadá e do surrealismo.

Podemos tentar traçar uma linha de artistas e teóricos que viria desde Baudelaire, da ideia de flâneur (em 1863, no texto “*Le peintre de la vie moderne*”), passando pelos dadaístas com as excursões urbanas por lugares banais, as deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que continuaram com os surrealistas liderados por Breton, pela experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas (e dos livros “*Le paysan de Paris*” de 1926 de Aragon e “*Nadja*” de 1928 e “*L’amor fou*” de 1937, ambos de Breton), que desenvolvem a ideia de *hasard objectif*; depois disso, Walter Benjamin retomou o conceito de flâneur de Baudelaire e Aragon, e começou a trabalhar com a ideia de flânerie, ou seja, de flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo flâneur (principalmente de Paris e de suas passagens cobertas no “*Le livre des passages*”). Apesar de o flâneur ser para os situacionistas o protótipo do burguês entediado e sem propostas, e da tentativa destes de se distanciarem das, segundo eles, *promenades imbéciles* surrealistas, os situacionistas contribuíram para desenvolver essa mesma ideia ao propor a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas. (JACQUES, 2003, p. 34)

O exercício da deriva consistia em caminhar pela cidade, principalmente pelos espaços públicos, sem o objetivo de chegar a lugar algum. O principal interesse estava em identificar os diversos comportamentos afetivos que a passagem de diferentes ambiências provocavam no pedestre e cartografá-las. A psicogeografia caracterizava-se como uma geografia afetiva, identificando na cidade diferentes ambiências de atração e repulsão, alegria e tristeza, euforia e monotonia. O mapa afetivo mais famoso produzido pelos situacionistas é: “A Cidade Nua, ilustrações de hipóteses de placas giratórias”, assinado por

Debord em 1957⁶³. O mapa se tornou um ícone situacionista pelo fato de ser a melhor representação do exercício da deriva, da psicogeografia e da ideia de urbanismo unitário.

Ele é composto por vários recortes do mapa de Paris em preto e branco, que são as unidades de ambiência, e setas vermelhas que indicam as ligações possíveis entre essas diferentes unidades. As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória, pois não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva. As setas representam essas possibilidades de deriva [...] (JACQUES, 2003, p. 23).

Além das possibilidades de deriva as setas vermelhas também representam as “*plaques tournantes*”, placas giratórias, os desvios (*détournemens*) das unidades de ambiência.

A noção de desvio, “*détournement*”, implica em um processo de descontextualização e re-contextualização criativa de elementos preexistentes, em outras palavras, seria uma apropriação subversiva, desviando o elemento ou a estrutura do seu uso original. O termo “*détournement*” deriva da ideia de “*plaques tournantes*”, fazendo alusão às placas giratórias e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que representavam as diferentes opções de caminho a serem tomados nas derivas. A ideia de desvio foi amplamente utilizada pelos situacionistas na estética das suas publicações, desviando imagens banalizadas pela mídia massificada, como recortes de quadrinhos e propagandas de cosméticos, re-significando as imagens em suas revistas e panfletos.

Através do mesmo princípio, Guy Debord desviou imagens massificadas e as utilizou ao longo de toda sua obra cinematográfica. Asger Jorn desviava a lógica de mercado entre alta cultura e baixa cultura, ou entre kitsch e vanguarda, sobrepintando de maneira gestual, uma série de quadros kitsch de artistas sem importância, que ele comprava no Mercado das Pulgas em Paris.

⁶³Tradução do autor. Texto original: “*The Naked City, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*”.

Essas obras ele denominava de “sobrepinturas”, nas quais muitas vezes se servia de grafites e símbolos infantis aplicados nas telas. A ação do desvio também se manifesta em Pinot Gallizio, através de sua “pintura industrial”. O título industrial se caracteriza pela dimensão das pinturas, as quais eram produzidas em extensos rolos, no entanto eram realizadas de maneira artesanal, pingando resinas de secagem rápida, sobrepondo camadas. Gallizio pretendia cobrir cidades inteiras com suas telas, seus rolos também podiam ser recortados em pedaços e vendidos como telas propriamente ditas ou utilizadas como tendas, tecidos para confecção de roupas etc. Desta forma, ele desviava o mercado da arte pela escala da pintura, pelo seu baixo custo, pela quantidade e por sua criação coletiva. A prática da deriva urbana se caracterizava também como desvio do urbanismo, invertendo o papel do pedestre de usuário para criador, vivenciador dos espaços públicos, combatendo o condicionamento das cidades.

A psicogeografia era entendida como uma geografia afetiva, subjetiva, cuja tarefa era cartografar as diferentes sensações psíquicas provocadas pela passagem sequencial por diferentes ambiências na cidade durante os exercícios das derivas. No entanto, a psicogeografia também se servia dessas experiências para formar uma base teórica para uma proposta de cidade situacionista, na qual Constantirá se dedicar de forma mais efetiva, desenvolvendo as propostas da Nova Babilônia. “A pesquisa psicogeográfica [...] assume assim seu duplo sentido de observação ativa das aglomerações urbanas de hoje, e de formulação de hipóteses sobre a estrutura de uma cidade situacionista” (DEBORD in JACQUES, 1957, p.55).

Além da ideia de uma cidade situacionista, a psicogeografia também alimentava a conceituação do Urbanismo Unitário – U.U, o qual seria formado por uma multiplicidade de situações construídas, as quais utilizariam todos os recursos técnicos e artísticos possíveis para a libertação do indivíduo. O U.U. contempla a revolução da cultura que se dá pela ideia de criação global da existência contra a banalidade do cotidiano. “Urbanismo Unitário: Teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (I.S. nº1 in JACQUES, 1958, p.65). A dominação da esfera

cultural pelo capitalismo torna-se uma questão central da crítica situacionista. Portanto, segundo os situacionistas um dos principais problemas revolucionários seria o lazer, o emprego que cada cidadão faz do seu tempo livre na vida cotidiana. Tornam-se precursores ao se questionarem do que seria feito do maior tempo livre proporcionado aos homens pelos meios técnicos modernos: se ele iria permitir viver sob o signo do jogo e das paixões, ou se serviria para criar novas alienações. Segundo Anselm Jappe se trata de uma antecipação quase profética já que o fenômeno estava apenas em seu início.

Os novos poderes se dirigem para um complexo de atividades humanas, que ultrapassa a utilidade: os lazeres, os jogos superiores. Ao contrário do que pensam os funcionalistas, a cultura se situa onde termina o útil. A ausência de cultura não se revela hoje dolorosamente na indigência das televisões e das lambretas? A revolução da vida precede a revolução da arte (ALBERTS; ARMANDO; NIEUWENHUYS; OUDEJANS, I.S. n°3 in JACQUES, 1959, p.110).

Entretanto, para os situacionistas o simples aumento do tempo livre ou a posse deste tempo não levaria ao fim da alienação do lazer, não combateria o uso alienante dos meios de comunicação nem acabaria com a ideia de felicidade capitalista, baseada na compra de bens de consumo. É necessária a posse de instrumentos modernos de construção da vida cotidiana, de todo conhecimento tecnológico e artístico disponível.

A automatização da produção e a socialização dos bens vitais vão reduzir cada vez mais o trabalho como necessidade exterior, e darão enfim completa liberdade ao indivíduo. Assim liberado de toda responsabilidade econômica, liberado de todas as suas dívidas e culpabilidades para com o passado e para com outrem, o homem disporá de uma nova mais-valia, incalculável em dinheiro porque irredutível à medida do trabalho assalariado: o valor do jogo, da vida livremente construída. O exercício dessa criação lúdica é a garantia da liberdade de cada um e de todos, no âmbito da única igualdade garantida pela não exploração do homem pelo homem. A libertação pelo jogo é a sua autonomia criativa, que supera a

antiga divisão entre o trabalho imposto e os lazes passivos (I.S. nº4 in JACQUES, 1960, p.126).

A I.S. contempla a apropriação do conhecimento tecnológico e artístico para alcançar o uso experimental desses instrumentos, o qual proporcionará ao homem a libertação da antiga divisão entre o trabalho imposto e os antigos lazes. Assim ele se ocupará com a construção integral de sua própria vida, se dedicando aos jogos dos prazeres, as paixões e a construção lúdica e efêmera das cidades situacionistas. Esse novo homem era denominado de “*homo ludens*” – termo criado por Johan Huizinga no livro: “Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura”. A ideia de habitante das cidades situacionistas, o “*homo ludens*”, era antagônico ao modelo de homem tipo corbusiano, assim como eram antagônicas as suas ideias de revolução.

Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. Enquanto os modernos chegaram a achar, como Le Corbusier, que a arquitetura poderia evitar a revolução [...] os situacionistas, ao contrário, queriam provocar a revolução e pretendiam usar a arquitetura e o ambiente urbano em geral para induzir a participação, para contribuir nessa revolução da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade (JACQUES, 2003, p.20).

O situacionista Constant investiu em uma tentativa de materializar o pensamento urbano situacionista, desenvolvendo desenhos de estudos e produzindo maquetes do que poderia ser a cidade situacionista. Essa foi denominada de Nova Babilônia. A proposta de Nova Babilônia consistia em uma mega estrutura elevada do solo, que se desenvolveria sobre as cidades existentes, se conectando de forma quase orgânica até envolver todo o planeta em uma enorme rede. Essa rede daria forma a uma cidade nômade em escala mundial a qual se iria construindo e desconstruindo conforme os deslocamentos dessa população.

Os novos bairros de uma cidade desse tipo poderiam ser construídos em direção a oeste, desbravando aos poucos, enquanto a leste seria deixada uma parte equivalente a ser invadida pela vegetação tropical, criando ela própria camadas de passagem gradual entre a cidade moderna e a natureza selvagem. Esta cidade perseguida pela floresta, além da inigualável zona de deriva que se formaria por trás dela e da união com a natureza mais audaciosa que os ensaios de Frank Lloyd Wright, teria a vantagem de uma encenação da fuga do tempo, num espaço social condenado à renovação criativa (I.S. n°3 in JACQUES, 1959, p.103).

Os estudos de Nova Babilônia geraram conflitos entre Constant e Debord, pois o projeto de uma cidade situacionista era contraditório em relação ao próprio princípio dessa cidade, uma vez que ela seria fruto único e exclusivamente da construção livre e coletiva, alcançado através do exercício da liberdade criativa de cada habitante, sendo assim imprevisível. Esse desentendimento resultou no desligamento de Constant da I.S.

Diante da convicção que só seria possível propor uma forma de cidade pré-definida através de uma verdadeira revolução da vida cotidiana, os situacionistas abandonam a ideia de propor cidades reais e passam à crítica maciça contra o urbanismo moderno e o planejamento em geral. Os situacionistas nunca chegaram a construir ou materializar uma situação construída ou um projeto situacionista de fato. Logo, seus estudos e reflexões tiveram um impacto nas cidades como uma nova forma de existência efêmera de apreensão e apropriação do espaço urbano além da forte crítica artística, cultural, social e sobretudo política. Como os Situacionistas costumavam afirmar: “o urbanismo unitário não é uma doutrina do urbanismo mas uma crítica ao urbanismo” (I.S. n°3 in JACQUES, 1959, p.100).

Das preocupações iniciais em relação à arte, passando para uma crítica mais consistente contra o modelo de urbanismo moderno, capitalista, a I.S. em sua fase final concentra suas energias nas esferas propriamente políticas, abandonando sua ação através da “superação e realização da arte”. Essa mudança de foco é devida à ultra valorização da teoria revolucionária da I.S.

em sua fase final e aos resultados insatisfatórios que a ação através da cultura tinha conseguido realizar até o momento. Segundo o autor e “colaborador” dos situacionistas, Henri Lefebvre, no momento em que Guy Debord mudou da tese do Urbanismo Unitário para a tese da Ideologia Urbanística os situacionistas se concentraram na ação política (ROSS, 1983, p.10).

Foi mais que uma transição, foi o abandono de uma posição para adotar uma exatamente oposta. Entre a ideia de elaborar um urbanismo e a tese de que todo urbanismo é uma ideologia burguesa, os situacionistas abandonaram o problema da cidade (Ibid., p.10).

A transição para a esfera política não aconteceu sem protestos e conflitos no interior da I.S. promovendo rupturas na imagem monolítica do grupo. Na Quinta Conferência da I.S. em Göteborg, na Suécia, 28 a 30 de agosto de 1961, as tendências dos estetas e teóricos políticos se enfrentaram evidenciando suas diferenças em relação ao novo direcionamento do grupo.

Os estetas fiéis ao programa do urbanismo unitário defendiam uma arte democratizada, a reunificação e universalização da alta cultura e da cultura popular e uma erupção estética que transformasse a cidade num conjunto de ambientes gratificantes. [...] Mas, enquanto os estetas almejavam infundir a arte em todos os aspectos da vida, os teóricos políticos buscavam transformar as relações sociais diretamente, e não apenas vivificá-las mediante um condicionamento social abrangente e qualitativamente superior (BLACK, 2006, p.97).

Durante a conferência os teóricos políticos liderados por Guy Debord adotaram a postura de superestimar a elaboração da teoria política ao invés de uma prática revolucionária. Raoul Vaneigem inicia a conferência defendendo a necessidade da ação política e criticando a elaboração de uma arte situacionista. “O ponto não é elaborar o espetáculo da recusa, mas recusar o espetáculo. [...] os elementos da destruição do espetáculo devem precisamente parar de ser trabalhos de arte” (I.S. nº7, 1962, p.27). D. Kunzelmann rebateu as propostas expressando um forte ceticismo em relação aos poderes da I.S. em alcançar o nível de ação defendido por Vaneigem. Kontányi respondeu

propondo que as obras de arte situacionistas deveriam ser chamadas de anti-situacionistas. O único do conselho central a se posicionar contra foi Jorgen Nash.

Os estetas não se opunham à renovação da revolta proletária, mas eram céticos quanto às perspectivas delas na próspera quietude do início da década de sessenta. Eles propunham, ao invés disso, empregar seu poder onde ele já estava se fazendo sentir – no mundo da arte, por enquanto. Os teóricos políticos retrucavam que os estetas – os alemães do *Spur*, por exemplo – negligenciavam os sinais de recusa em seu próprio território, sem mencionar uma variedade de episódios, desde demonstrações dos estudantes da Zengakuren, no Japão, ao levante de Katanga, no Congo. Os teóricos políticos denunciavam os estetas como “cafetões culturais”. Os estetas diziam aos teóricos políticos: “Vocês vão tropeçar na sua própria teoria! talvez ambos os lados tivessem razão” (BLACK, 2006, p.100).

No ano seguinte na Sexta Conferência em Paris, 1962, Jorgen Nash, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong e os alemães do grupo SPUR, foram excluídos da Internacional Situacionista formando a Segunda Internacional Situacionista. Depois da separação, no ano de 1962, a Internacional Situacionista se dividiu em duas facções rivais que ficaram conhecidas como *artística* e a outra como *teórico-política* devido as suas diferenças entre os conceitos de arte e cultura (HOME, 2004, p.157). A principal diferença entre as duas internacionais situacionistas era em relação à arte. A primeira I.S. queria realizar e suprimir a arte enquanto a segunda I.S. acreditava simplesmente na produção não competitiva e coletiva da arte.

Após a fundação da Segunda Internacional Situacionista, eles reuniram outros ex-membros situacionistas também expulsos em algum momento da trajetória da I.S e fundaram a sua sede chamada de Drakabygget, em uma fazenda ao sul da Suécia. Drakabygget retomava os conceitos do laboratório do MIBI - Movimento Internacional Por uma Bauhaus Imaginista, fundado em Alba num velho convento onde era o estúdio de Galizio. Nesse local Asger

Jorn, Galizio e Piero Simond trabalharam na libertação do experimento artístico. Prosseguindo com essa ideia, Drakabygget funcionou nos primeiros cinco anos como um coletivo de artistas totalmente livres, qualquer pessoa poderia se unir ao grupo e contribuir nas experimentações sem se comprometerem com grandes responsabilidades, porque tinham total autonomia de se desligarem no momento que desejassem. Ao contrário dos grupos de vanguarda da época que tentavam transformar seus coletivos em castas de artistas, a Drakabygget queria alcançar a total liberdade do espaço e do trabalho artístico (THORSEN, 1970).

A ideia de CO-RITUS, ritus comuns, foi elaborada durante esse período por Jorgen Nash e Jens Jorgen Thorsen. Consistia basicamente em organizar ações coletivas de arte na cidade, se utilizando tanto da alta cultura como da baixa cultura, na tentativa de materializar pela primeira vez concretamente a teoria situacionista de transformar o espectador passivo em participante durante suas ações.

3. Na tradição cultural europeia tem uma barreira intransponível entre o intérprete e a audiência. Essa barreira está bloqueando a evolução cultural e ameaça fazer todos nós de tolos no supermercado da indústria cultural. Fazer-nos vítimas da repressão em uma já mais sonhada escala. ⁶⁴

4. Nós queremos criar novos rituais. Rituais são pensamentos humanos formados em padrões sociais. Todo padrão cultural é um ritual. ⁶⁵

5. A tradição cultural europeia é como um olho na perspectiva central individualizada do Renascimento. Daqui tem apenas uma posição para visualizar uma coisa de cada vez: a posição do artista ou do público. A cultura ritual criada desta maneira pelo Renascimento fez a exibição de uma confinada armadilha,

⁶⁴Tradução do autor. Texto original: "3. In European cultural tradition there is an insurmountable barrier between performer and audience. This barrier is blocking the cultural evolution and threatens to make all of us into twiddling fools in the supermarket of the culture industry. To make us victims of repression of undreamt scale".

⁶⁵ Tradução do autor. Texto original: "4. We want to create new rituals. Rituals are human thinking shaped in social patterns. Every cultural pattern is a ritual".

a qual Tinguely, Happenings, Fluxus e o Novo Realismo ainda estão sendo apanhados.⁶⁶

8. Isto está acontecendo no artista ou no espectador, tradição nos diz, isto é sublime ou banal. Nós dizemos: do nosso ponto de vista a arte está acontecendo no espaço entre. No espaço entre pessoas, no espaço entre o sublime e o banal. Esse é o funcionamento da arte que nós queremos mudar. Isto é aqui e agora, está acontecendo (THORSEN; NASH; STRID, 1962, p.4).⁶⁷

Em 1962 CO-RITUS promoveu uma exposição na Galeria Jensen, em Copenhague. A exposição era contra a passividade do homem e por uma criação coletiva. As salas da galeria ficavam vazias, não tinham pinturas nas paredes nem esculturas no chão ou em plataformas. No entanto, havia materiais para o público criar seu próprio ambiente, cinco caixas com tinta, papel, pincéis e dez caixas com recortes. As pessoas podiam vir e criar, depois as obras criadas eram distribuídas gratuitamente. A 12ª Manifestação CO-RITUS é a mais famosa e ocorreu em Ströget, 1965. “A demonstração da liberdade de expressão artística” aconteceu às seis da tarde quando eles provocaram um congestionamento colocando um grande painel de pintura na rua ao mesmo tempo em que oitenta cantores e músicos *folks* começaram a tocar e cantar. Algum tempo depois três mil pessoas estavam dançando e cantando. A ação foi posteriormente nomeada de “Demonstração da alegria da vida” (HAGUND; GARMER; NASH; THORSEN, 1971). As ações CO-RITUS pretendiam transformar toda a cidade e o mundo em um grande estúdio de uma nova forma de arte. Drakabygget por ter uma filosofia mais aberta e livre de arte permitiu que vários coletivos de vanguarda estivessem envolvidos em

⁶⁶Tradução do autor. Texto original: “5. European cultural tradition is as one-eyed as the individualised central perspective of the Renaissance. From here there is only one position to view things from at a time: the position of the artist or the audience. The cultural ritual created in this way by the Renaissance made the exhibition a confining trap, which Tinguely, Happenings, Fluxus and the Nouveau Realists are still helplessly caught in”.

⁶⁷Tradução do autor. Texto original: “8. *It is happening in the artist or the spectator, tradition tells us, it is sublime or banal. We say: from our point of view art is happening in the space between. In the space between people, in the space between the sublime and the banal. It is the functioning of art we want to change. It is here and now it is happening*”.

suas ações, ficando conhecidos como a Bauhaus Situacionista (THORSEN, 1970).

Enquanto isso, a primeira internacional ficou com o nome original do grupo, Internacional Situacionista, e continuou com o seu programa de engajamento e ação política. Essas ações conduziram os situacionistas a uma ativa participação nos eventos de Maio de 1968 em Paris. As principais publicações, pós ruptura com a segunda I.S., que influenciaram o espírito revolucionário pré sessenta e oito foi o folheto coletivo publicado em 1966, “Da Miséria no meio estudantil, considerada nos seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual e especialmente intelectual, e algumas possibilidades para remediá-los”⁶⁸; o livro de Raul Vaneigem, publicado em 1967, “A arte de viver para as novas gerações”⁶⁹; e o livro de Guy Debord, também publicado em 1967, “A sociedade do espetáculo”⁷⁰. Nesse livro, Debord chega à concepção mais elaborada do conceito de espetáculo, sendo o seu único antídoto a participação integral dos indivíduos na vida cotidiana. Após os acontecimentos de Maio de 68, a I.S., teve um forte fortalecimento fugaz e entrou em crise. Ela se tornou grande e complexa demais para ser controlada, chegando ao seu fim em 1972 com a dissolução do grupo.

⁶⁸Tradução do autor. Texto original: *“De la misère en milieu étudiant : considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier”*.

⁶⁹Tradução do autor. Texto original: *“Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations”*.

⁷⁰Tradução do autor. Texto original: *“La société du spectacle”*.

I Internacional Situacionista - Imagens

Figura 136. Primeiro Congresso Mundial de Artistas Livres, realizado em Alba, Itália, setembro de 1956. Da esquerda para a direita: Walter Olmo, Piero Simondo, Guy Debord, Giuseppe Pinot-Gallizio e Constant Nieuwenhuis.

Figura 137. Fundação da Internacional Situacionista em Cosio D'Arroscia, Itália, 1957. "Os destruidores da civilização"; da esquerda para a direita: Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo.

Figura 138. Da esquerda para a direita: Guy Debord, Michèle Bernstein e Asger Jorn em Paris, 1958.

Figura 139. Da esquerda para a direita: Constant, Gallizio e Jorn, na Teceira Conferência da I.S. em Munique, abril de 1959.

Figura 140. Panfleto "Novo Teatro de Operações na Cultura", 1958.

Figura 141. Reprodução do diagrama apresentado no panfleto, sintetizando as operações situacionistas.

Figura 142. A esquerda o quartier Beaubourg e a direita parte do mercado do Les Halles, em 1940.

Figura 143. Foto aérea do mercado do Les Hales em 1940.

Figura 144. Croqui das unidades de ambiências de Paris, 1957.

Figura 145. Primeiro “Guia Psicogeográfico de Paris – Discursos Sobre as Paixões do Amor”, Guy Debord.

Figura 146. Ralph Rumney, "A Torre Inclinata de Venezia / Guia Psicogeográfica de Venezia", 1958.

Figura 147. Ralph Rumney, "A Torre Inclínada de Venezia / Guia Psicogeográfica de Venezia", 1958.

Figura 148. "Mapa de Paris antes de 1957", com a indicação das unidades de ambiências, 1957.

Figura 149. Guy Debord, "The Naked City", 1957.

Figura 150. Foto de Asger Jorn.

Figura 151. Gallizio trabalhando como farmacêutico no início da década de 1950.

Figura 152. Sitacionistas na Conferência de Munique. Da direita para a esquerda: Gallizio, Debord, Constant, abril de 1959.

Figura 153. Sobrepintura de Asger Jorn, "Grand baiser au Cardinal d'Amérique", 1962. Foto André Moran, Paris.

Figura 154. Sobrepintura de Asger Jorn, "Poussin", 1962. Foto André Moran, Paris.

Figura 155. Sobrepintura de Asger Jorn, "Le pêcheur", 1962. Foto André Moran, Paris.

Figura 156. Sobrepintura de Asger Jorn, "L'avant-garde se rend pas", 1962. Foto André Moran, Paris.

Figura 157. Laboratório Experimental em Alba, 1960. Da esquerda para a direita, P. Gallizio, P. Marinotti, A. Jorn e W. Sandberg.

Figura 158. Pinot Gallizio, fragmento da pintura industrial, "la sirena e il pirata", 1958. Foto Giorgio Sottile.

Figura 159. Constant em seu estúdio.

Figura 160. Constant, tela "La ville négée", 1956.

Figura 161. Constant, tela "Paysage lunaire", 1956.

Figura 162. Constant, desenhos de "Nova Babilônia", 1963.

Figura 163. Constant, maquete "Leiter labyrinth", 1967.

Figura 164. Constant, projeto para Barcelona, "Nova Babilônia Barcelona", 1963.

Figura 165. Constant, projeto para cidade de Den Hagg, Holanda, "Nova Babilônia Den Hagg", 1963.

Figura 166. Constant, projeto para cidade de Amisterdan, "Nova Babilônia Amisterdan", 1963.

Figura 167. Constant, "Visão dos setores de Nova Babilônia".

Figura 168. Constant, "Nova Babilônia, detalhe do setor 01".

Figura 169. Constant, "Setor vermelho", 1958.

Figura 170. Constant, "A linha sem fim", foto colagem.

Figura 171. Constant, "Grande setor amarelo".

Figura 172. Constant, "Setor amarelo", 1958.

Figura 173. Constant, "Setor amarelo", 1958.

Figura 174. Constant, "Setor suspenso", 1960.

Figura 175. Constant, "Grupo do setor 4".

Figura 176. Constant, "Setor oriental", 1959.

Figura 177. Da esquerda para a direita: Raoul Vaneigem e J.V.Martin, agosto de 1962.

Figura 178. Foto "Quartier Latin", maio de 1968.

Figura 179. Asger Jorn, "Vive la révolution passionnée", 1968.

Figura 180. Asger Jorn, "Aid. os étudiants", 1968.

Figura 181. Asger Jorn, "Brisez le cadre", 1968.

Figura 182. Asger Jorn, "Pas de puissance - Imagination", 1968.

I Referências Bibliográficas - Imagens

Letrismo:

KAUFMANN, VINCENT. Guy Debord: revolution in the service of poetry. Tradução: Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Figura 105, p.140.

LE SITE OFFICIEL DU LETTRISME. Disponível em: <<http://www.lelettrisme.com>>. Acesso em: 20 nov. 2011. Figura 91; Figura 92; Figura 93; Figura 96; Figura 97; Figura 99; Figura 100; Figura 101; Figura 102; Figura 103; Figura 104.

MARCUS, GREIL. Lipstick traces: a secret history of the twentieth century. Massachusetts: Harvard University Press, 1990. Figura 85, p.232; Figura 86, p.303; Figura 87, p.257; Figura 88, p.302; Figura 89, p.256; Figura 90, p.231; Figura 94, p.212; Figura 98, p.237.

RICHTER, HANS GEORG. Dadá 1916 - 1966/ Documentos do Movimento Dadá Internacional. Montagem da Exposição: Hermann Vogel. Tradução do catálogo: Betty M.Kunz. Colônia: Goethe Institut, 1984. Figura 95, p.41.

Internacional Letrista:

CARERI, FRANCESCO. Walkscapes El andar como práctica estética. Tradução: Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Figura 108, p.93 ; Figura 109, p.101 ; Figura 110, p.102.

HUSSEY, ANDREW. The Game of War. The Life and Death of Guy Debord. Sydney: Pimlico, 2002. Figura 106, p.212.

LE SITE OFFICIEL DU LETTRISME. Disponível em: <<http://www.lelettrisme.com>>. Acesso em: 20 nov. 2011. Figura 107.

COBRA:

ARAÚJO, EMANOEL; OLESEN, JENS. Grupo COBRA, Exposição Grupo COBRA. Tradução e Edição de Textos, Maria Lucia Montes. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000. Figura 113, p.152; Figura 114,

p.150; Figura 115, p.152; Figura 116, p.04; Figura 117, p.20; Figura 118, p.70; Figura 119, p.109; Figura 120, p.51; Figura 121, p.40; Figura 122, p.145; Figura 124, p.160; Figura 126, p.158; Figura 127, p.146.

COBRA MUSEUM. Disponível em: <<http://www.cobra-museum.nl>>. Acesso em: 20 nov. 2011. Figura 111; Figura 112 ; Figura 123 ; Figura 128 ; Figura 129 ; Figura 130.

EYCK, ALDO VAN. Aldo Van Eyck, works. Comp. by Vicent Ligtelijn. Transl. from Dutch into Engl.: Gregory Ball et. All. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999. Figura 125; Figura 131; Figura 133.

Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (M.I.B.I.):

ANDREOTTI, LIBERO; COSTA, XAVIER. Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996. Figura 136, p.45.

ARAÚJO, EMANOEL; OLESEN, JENS. Grupo COBRA, Exposição Grupo COBRA. Tradução e Edição de Textos, Maria Lucia Montes. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000. Figura 135, p.79.

SADLER, SIMON. The Situationist City. Massachusetts: MIT Press, 1999. Figura 133, p.35; Figura 134, p.05.

Internacional Situacionista:

ANDREOTTI, LIBERO; COSTA, XAVIER. Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996. Figura 141, p.139; Figura 150, p.56; Figura 154, p.36; Figura 155, p.37; Figura 156, p.38; Figura 157, p.39; Figura 158, p.47; Figura 159, p.44; Figura 160, p.84; Figura 161, p.98; Figura 162, p.98; Figura 163, p.102; Figura 164, p.103; Figura 165, p.158; Figura 167, p.158; Figura 170, p.150; Figura 171, p.150; Figura 173, p.137; Figura 174, p.133; Figura 175, p.156; Figura 177, p.153; Figura 180, p.82; Figura 181, p.83; Figura 182, p.76; Figura 183, p.77.

CARERI, FRANCESCO. Walkscapes El andar como práctica estética. Tradução: Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Figura 147 e 148, p.109.

HUSSEY, ANDREW. The Game of War. The Life and Death of Guy Debord. Sydney: Pimlico, 2002. Figura 138, p.212; Figura 139, p.212; Figura 179, p.212.

KAUFMANN, VINCENT. Guy Debord: revolution in the service of poetry. Tradução: Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Figura 146, p.140.

NOTBORED. Disponível em: <<http://www.notbored.org>>. Acesso em: 20 jun. 2011. Figura 137; Figura 143; Figura 144; Figura 145; Figura 149; Figura 153.

SITUATIONNISTE, INTERNATIONALE. Internationale Situationniste 1958-69. Paris: Champ Livre, 1975. I.S. nº3, dezembro de 1959 - Figura 140, p.25; I.S. nº2, dezembro de 1958 - Figura 151, p.02; Figura 152, p.29; I.S. nº8, janeiro de 1963 - Figura 178, p.10.

3

Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo: ressonâncias no ideário da Internacional Situacionista.

I A Tecnologia

O paradigma futurista de uma sociedade transformada pelo progresso técnico e industrial, que possibilitaria novas formas de organização da vida nas cidades assim como os seus respectivos comportamentos, é resgatado pelos situacionistas, os quais vêem de forma crítica e positiva a capacidade de transformação da vida em escala mundial proporcionada pela industrialização.

O texto “Formulário Para Um Novo Urbanismo”, escrito em 1953 por Ivan Chtcheglov durante o seu engajamento na Internacional letrista, o qual utilizava o pseudônimo de Gilles Ivain, foi republicado no primeiro jornal da I.S. em 1958, e tornou-se o documento oficial dos princípios adotados pelos situacionistas. No formulário, as ideias de “deriva contínua”, “liberdade de jogo”, “civilização móvel” e “a necessidade de construir situações” já são esboçadas e servirão de base para a elaboração do conceito de urbanismo unitário.

A própria concepção de “civilização móvel” exposta ao longo do texto já pressupõe a utilização de estruturas complexas, engrenagens, emprego de alta tecnologia de construção, embora elas devessem estar a serviço da poesia. “O último estágio da técnica permite o contato permanente do indivíduo com a realidade cósmica [...]. A arquitetura é o meio mais simples de articular tempo e espaço, de modular a realidade, de fazer sonhar.”, tornando possível que “Montada sobre rodas, uma casa pode ir pela manhã até o mar e voltar à noite para a mata. [...] A casa móvel gira com o sol.” (I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.68). Entretanto, para os situacionistas o elogio ao desenvolvimento técnico da humanidade não vem isento de uma crítica dialética, para Constant “Tanto os que desconfiam da máquina como os que a endeusam demonstram a mesma incapacidade de utilizá-la” e Jorn acrescenta “e de transformá-las.” (I.S. nº2 In JACQUES, 2003, p.92, 93). Aqui a I.S. faz uma revisão crítica das experiências das vanguardas construtivas e negativas. O Dadá e o Surrealismo se enquadram nas vanguardas que “desconfiam da máquina” pelo fato de terem se posicionado contra o pensamento racional, contra a razão como princípio de transformação do mundo, valorizando o pensamento intuitivo, os processos frutos do acaso, a criação passional e subjetiva, se posicionando contrariamente às vanguardas construtivas. Já o Construtivismo Russo, o Purismo, o Futurismo, De Stijl e Bauhaus se enquadram nas vanguardas que “endeusam a máquina”, porém segundo a I.S. tiveram seu papel positivo, “A máquina é um mal indispensável para todo o mundo, até para os artistas, e a indústria é o único meio de prover às necessidades, mesmo estéticas, da humanidade na escala do mundo atual.” (I.S. nº2 In JACQUES, 2003, p.92).

A I.S. considera as contribuições do funcionalismo de forma positiva: “[...] a adaptação a funções práticas, a inovação técnica, o conforto, a eliminação do enfeite supérfluo, tudo isso são hoje banalidades.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.100). Porém, os situacionistas acusam o funcionalismo de ter se amalgamado “irrefletidamente, com as mais imóveis doutrinas conservadoras (e ele próprio se cristalizou como doutrina imóvel).” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.101). O funcionalismo aplicado ao urbanismo moderno, a organização do espaço prioriza nos novos bairros o trânsito de carros e o conforto residencial, que representam a miséria da expressão da felicidade

burguesa construída pela sociedade do espetáculo. Os situacionistas ao contrário, procuram criar na época das técnicas que possibilitam o funcionalismo, novas possibilidades de comportamentos que os libertem das banalidades e dos antigos tabus. “Não é uma reação contra o funcionalismo, mas a sua superação: trata-se de atingir, além do aspecto utilitário imediato, um ambiente funcional apaixonante.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.100).

A concepção de uma cidade verde modernista, onde arranha-céus são implantados isoladamente, reduz o espaço social ao mínimo e diminui drasticamente os encontros sociais, os relacionamentos humanos e a ação comum dos homens. Logo, ela é antagônica à proposta de uma cidade situacionista, a qual justamente quer promover ao máximo os encontros sociais e os relacionamentos humanos, “Nosso conceito de urbanismo é portanto social.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.115). A proposta situacionista do Urbanismo Unitário se diferencia dos problemas do hábitat, “mas deverá englobá-los”. Sua principal preocupação “[...] nesse momento, ele busca um terreno de experiências para o espaço social das cidades futuras”, e assume o seu caráter crítico, “[...] o urbanismo unitário não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica ao urbanismo.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.100). Portanto, o U.U. não se constitui como uma alternativa para um novo urbanismo, mas a um “novo uso da vida” e a uma nova prática revolucionária. Como crítica o U.U. denuncia o isolamento provocado pelas cidades verdes modernistas, nas quais a vida dos indivíduos isolados no âmbito da célula familiar é reduzida à pura monotonia da repetição e simultaneamente condicionada à assimilação obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo. Nos edifícios habitacionais isolados o espaço social é limitado aos corredores ou ao jardim, onde os encontros entre seus habitantes “só ocorrem por acaso e individualmente” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.115). Nas reformas urbanas, as ruas dos antigos bairros e centros são transformadas em autopistas, os lazeres são comercializados e a própria cidade é reificada pelo turismo, a qual se torna “um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados”. (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.102). Diferentemente do que os urbanistas consideram, o automóvel não é apenas um meio de transporte, mas para os situacionistas é a “principal materialização de um conceito de felicidade do capitalismo

desenvolvido” e as cidades organizadas a partir da sua circulação nada mais são que a organização do isolamento, no qual o trânsito “é o avesso do encontro: um sugador das energias disponíveis para eventuais encontros ou para qualquer espécie de participação.” (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.140).

O urbanismo moderno é revelado pela I.S. como “a educação capitalista do espaço” e a sua principal função é “[...] exigir o consentimento da população, a integração individual no desencadear dessa produção burocrática do condicionamento.” (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.139). O capitalismo desenvolvido é organizado de modo a reduzir toda a vida social a espetáculo, no qual o urbanismo se realiza como ideologia e “todo o planejamento urbano se compreende apenas como campo da publicidade – propaganda de uma sociedade, isto é, a organização da participação em algo que é impossível participar.” (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.139). Em contrapartida o U.U. não está idealmente separado do território atual das cidades, não se configura como uma utopia para os situacionistas. Ele é formado a partir da experiência concreta desse território e a partir de suas edificações existentes. “Deve tanto explorar os cenários atuais, pela afirmação de um espaço urbano lúdico tal como a deriva o reconhece, quanto construir outros, totalmente inéditos.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.103). A esse princípio “uso da cidade atual, construção da cidade futura” a I.S. define de “desvio arquitetônico”.

À Luz do desvio.

O exercício elementar da teoria do urbanismo unitário será a transcrição de toda a mentira teórica do urbanismo, desviando no intuito de desalienar: a cada instante temos de nos defender da epopeia dos trovadores do condicionamento, temos de inverter-lhes os ritmos. (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.139).

Apesar da I.S. se referir às atividades futuristas como estando “[...] fundadas apenas na aplicação muitíssimo esquemáticas da noção de progresso maquinal. O pueril otimismo técnico futurista desapareceu junto com o período de euforia burguesa que o provocara.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.43), é no emprego da tecnologia para a transformação das possíveis formas da vida que os situacionistas retomam criticamente o ideário Futurista, o

qual propunha construir cidades “[...] com todos os recursos da técnica e da ciência [...], utilizando [...] o aperfeiçoamento dos meios mecânicos, o uso racional e científico do material.” (SANT’ELIA, A. A Arquitetura Futurista. In: BERNARDINI, 1987, p.157). No entanto, no texto “Os Situacionistas e a Automatização”, Asger Jorn esclarece que a I.S. está consciente dos problemas ocasionados pela produção industrial na alienação do trabalho, mas ela se contrapõe a uma perceptiva positiva.

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, e ao mesmo tempo economiza energias humanas maciçamente liberadas das atividades reprodutivas e não ‘criativas’. O valor da automatização depende portanto dos projetos que a ultrapassam e que liberam novas energias humanas num plano superior. (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.75).

Asger Jorn reflete: “A ideia de padronização é um esforço para reduzir e simplificar, de modo mais equitativo, o maior número de necessidades humanas.”; o problema não é a tecnologia em si, mas qual será a sua apropriação, “Conforme o resultado, pode-se chegar ao total embrutecimento da vida humana ou à descoberta permanente de novos desejos.” (I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.77). Na perspectiva situacionista a automatização da produção e a socialização dos bens vitais vão diminuir gradativamente a necessidade do trabalho e darão enfim completa liberdade ao homem. Logo, liberado de toda responsabilidade econômica, a nova perspectiva do homem será o “homo ludens”⁷¹, conceito elaborado por Johan Huizinga adotado pelos situacionistas, que representa a libertação do homem pela prática do jogo, conforme a interpretação da I.S., “A libertação pelo jogo é sua autonomia criativa, que supera a antiga divisão entre o trabalho imposto e os lazeres

⁷¹Conceito cunhado pelo historiador holandês Johan Huizinga o qual reconhece o jogo como algo inato à natureza do homem. “O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentido de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.” (HUIZINGA, 1993, p.33). A edição original de “Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura”, data de 1938.

passivos.” (I.S. nº4 In JACQUES, 2003, p.126). Conforme for gradativamente diminuindo o trabalho necessário à produção pela ampliação da automatização, irão surgir novas necessidades de lazeres e uma diversidade de novos comportamentos, os quais levarão a uma mudança de natureza desses comportamentos que forçosamente constituirão uma nova noção de habitat coletivo.

“Se o urbanismo unitário designa, como é nosso desejo, uma hipótese de emprego dos recursos da humanidade atual para construir livremente a sua vida [...]” (I.S. nº6 In JACQUES, 2003, p.137), por conseguinte no momento em que todos os indivíduos destruírem o condicionamento social ao qual estão submetidos e libertarem as energias inesgotáveis contidas na vida cotidiana petrificada, construirão livremente as suas próprias vidas, maximizarão os espaços sociais e edificarão cidades situacionistas. Constant se questiona em relação a essa nova apropriação da tecnologia: “Seria tudo isso um novo funcionalismo, que vai destacar ainda mais a vida utilitária idealizada? Não se pode esquecer que, uma vez estabelecidas as funções, elas são seguidas pelo jogo.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.116). Entretanto o simples aumento do tempo livre dos indivíduos, proporcionado pela automatização, não levará à revolução dos lazeres e aos “jogos superiores”, é necessário à subversão do condicionamento, a apropriação e o uso experimental dos meios técnicos, caso contrário apenas se ampliará as técnicas da sociedade do espetáculo para multiplicar “os pseudo-jogos da passividade e do estilhaçamento social (televisão)”, alienando o trabalhador desocupado⁷².

Constant foi o único membro do grupo que desenvolveu desenhos e modelos para materializar uma das possíveis alternativas para uma cidade situacionista e a denominou de Nova Babilônia. Contra a ideia da cidade verde, Constant elabora a imagem de uma cidade suspensa sobre pilares, a qual deve ser concebida como uma construção espacial contínua cuja extensão pode variar do tamanho equivalente a um bairro ou até a de uma metrópole, na qual são empregados todos os recursos técnicos e tecnológicos que a humanidade dispõe. Ela crescerá de maneira rizomática de acordo com a vontade e

⁷²Trataremos mais extensamente sobre a alienação do tempo livre na conclusão, ao abordarmos o conceito de sociedade do espetáculo.

criatividade de seus habitantes, tomando a forma de uma gigantesca rede metálica. Nova Babilônia se constitui de várias camadas: subsolo, térreo, múltiplos andares e terraço, assim como no sentido da arquitetura funcional, a circulação de veículos e transporte passarão por baixo, no subsolo, no térreo ou pelos terraços. Os andares suspensos serão destinados à habitação, lazeres e espaços públicos móveis, “permitindo modificações de uso segundo as necessidades do momento”. Todos os andares serão interconectados por escadas e elevadores de fácil acesso, facilitando as futuras derivas e os frequentes encontros não programados dos seus moradores. Os terraços serão destinados a espaços ao ar livre propícios à prática de esporte, ao cultivo da vegetação e áreas de aterrissagem para o transporte aéreo. Logo a organização espacial de Nova Babilônia maximiza os desejados espaços sociais e os possíveis relacionamentos humanos. (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.115)

Além da libertação do trabalho proporcionado pela automação, o desenvolvimento técnico possibilitará a realização de uma arquitetura móvel na qual Nova Babilônia se configura como uma cidade nômade. De acordo com o projeto situacionista de realizar um espaço urbano lúdico, são necessários elementos arquitetônicos móveis e variáveis que estabeleçam uma relação flexível com os acontecimentos efêmeros que se pretende construir. Segundo a I.S., o uso que se fará dos espaços “[...] terá de mudar com as condições sociais que o permitem; por isso nossa concepção de urbanismo é sobretudo dinâmica.” (POTLATCH nº 30 In JACQUES, 2003, p.98). A própria ideia de situação construída é constituída sobre um momento passional superior e efêmero, “A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal.” (I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.62), assim como também é a deriva um novo modo de comportamento experimental, o qual é “[...] a prática de uma superação passional pela mudança rápida de ambiências.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.56). Se Nova Babilônia é a cidade da eterna deriva, ela só poderá ser móvel.

Nesse aspecto da cidade efêmera, podemos traçar mais um paralelo com a arquitetura futurista que exigia a contínua busca pelo novo. “[...] porque as características fundamentais da arquitetura futurista serão a caducidade e a

transitoriedade. AS COISAS DURARÃO MENOS QUE NÓS. CADA GERAÇÃO TERÁ DE FABRICAR A SUA PRÓPRIA CIDADE.” (SANT’ELIA, A. A Arquitetura Futurista. In: BERNARDINI, 1987, p.159). Entretanto a diferença entre a eterna busca pelo novo e o nomadismo de Nova Babilônia, está no fato dos situacionistas não desejarem apenas a realização máxima da capacidade técnica do homem, mas em utiliza-la para promover a “fuga do tempo”. Os situacionistas são contrários à fixação das emoções, o seu projeto revolucionário deseja realizar a eterna busca de períodos emocionantes de uma vida construída verdadeiramente livre.

A atitude situacionista consiste em apostar na fuga do tempo, ao contrário dos procedimentos estéticos que tendem a fixar a emoção. O desafio situacionista à passagem das emoções e do tempo seria o de superar sempre mais a mudança, indo ainda mais longe no jogo e na multiplicação dos períodos emocionantes. (DEBORD In JACQUES, 2003, p.58).

I O Choque

No desejo de buscar novas formas de expressão lírica para o contexto conservador da poesia italiana, Marinetti juntamente com Sem Benelli e Vitaliano Ponti, fundam a revista “*Poesia*” em Milão, em fevereiro de 1905, com propósito de publicar versos inéditos de poetas internacionais. A revista foi bem acolhida pelos meios literários e pela imprensa, ficou conhecida pela sua heterogeneidade, divulgando poetas geralmente simbolistas e *vers-libristes*, na sua maioria franco-belgas, juntamente com poetas italianos de origem tradicional. Durante o primeiro ano do periódico, além da divulgação das poesias, são organizados concursos e enquetes sobre diversos tópicos, nos quais teve maior repercussão o tema do verso livre. Em abril de 1906, Marinetti se tornou único diretor da revista após a saída de Benelli e Ponti, e no mesmo ano a palavra “vanguarda” apareceu pela primeira vez na revista reverenciando os poetas da Abadia de Créteil. A partir de 1908, o periódico se converteu

quase exclusivamente em um veículo promotor da atividade de Marinetti, culminando, no ano de 1909, com a publicação da tradução italiana do primeiro manifesto futurista. Suas consecutivas edições foram utilizadas para divulgar a positiva repercussão internacional que o manifesto obteve e consequentemente a revista se tornará um veículo de promoção do novo movimento, mudando o seu título para “Edições Futuristas de Poesia”⁷³. (FABRIS, 1987, p.50, 54).

O fato de *Poesia* encerrar suas atividades no auge de sua popularidade não tem razão evidente, portanto, Fabris se apoia em duas possibilidades variadas defendidas por diferentes autores. P.A. Jannini destaca o afastamento dos poetas franceses, de estilos variados, que não queriam mais contribuir com a revista que se transformara em um órgão do futurismo. Enquanto Paolo Fossati indica uma mudança da estratégia de fazer cultura de Marinetti, se afastando dos meios midiáticos tradicionais, para promover o choque com o público, ir de encontro ao exemplo e à ação, exaltar sua capacidade criativa. Partindo desse pressuposto podemos entender o direcionamento da “Edições Futuristas de Poesia” para a divulgação quase exclusiva dos manifestos futuristas e compreendermos o manifesto como técnica de comunicação em massa. (FABRIS, 1987, loc. cit.).

Segundo Marjorie Perloff, o preâmbulo em forma de poema em prosa, presente no Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, preparou a transição do discurso poético para o político realizado no futurismo. Logo, o Manifesto Futurista marca a transformação da concepção do manifesto, antes o que era um veículo para declarações políticas torna-se um instrumento artístico. Além de outras inovações, como anteceder a formulação teórica (manifesto) em relação à obra, constituindo o falar sobre arte equivalente a fazê-la; tornar a proclamação do manifesto um ato teatral ou performático, a ponto de quase substituir o lugar da obra de arte prometida; puxar o público para dentro do raio do discurso, e servindo-se de indagação, exortação, repetição e digressão. (PERLOFF, 1993, p.151-204).

Soma-se aos manifestos a organização das noites futuristas idealizadas como “irrupção da guerra na arte”. Seu principal objetivo é

⁷³Tradução do autor. Texto original: “*Edizioni futuriste di Poesia*”.

estabelecer uma nova relação com o público a partir do contato físico do discurso agressivo e teatralizado dos manifestos. O choque com a plateia é necessário para marcar a agressiva ruptura com o passado e polarizar os espectadores entre futuristas e passadistas, dando oportunidade ao conflito de ideias, criando uma atmosfera dinâmica entre o artista e a plateia. Faz da agressão ao espectador um instrumento de renovação da dinâmica cultural, envolvendo ativamente o público na proclamação da proposta estética. (FABRIS, 1987, p.68,90).

Obra agressiva significa ainda romper no espectador o hábito da contemplação, introduzi-lo numa outra dimensão estética, cujo pressuposto básico é a *ação*, ação tanto por parte do artista, que se expõe perante o público junto com o seu trabalho – cujo mecanismo de produção frequentemente desmistifica através de manifestos lidos à guisa de explicações de princípios de poesia, - quanto por parte do público, que pode polemizar diretamente com a proposta graças a um contato físico, imediato, não mediado pelo filtro da exposição organizada ou da ideia sistematicamente enunciada no livro ou na revista. (FABRIS, 1987, p.68).

Para os futuristas, romper no espectador o hábito da contemplação também está ligado ao repúdio dos conceitos da arte clássica e acadêmica, opondo-se às ideias de estaticidade, imobilidade pensativa, êxtase e pura contemplação do passado. “A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.”. (MARINETTI, F.T. Fundação e Manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, 1987, p.33). A ação aparece como uma nova concepção de mundo, relacionada à práxis, à ação efetiva, aos novos valores de comportamento vinculados ao amor pelo perigo, energia, temeridade, coragem, audácia, rebelião e agressividade. No Futurismo, essa “filosofia da práxis” está fortemente influenciada pelas teorias do filósofo Henri Bergson, o qual contrapõe inteligência lógica à intuição. Marinetti relaciona a inteligência lógica à cultura acadêmica, decadente categoria mental do raciocínio lógico, enquanto

defende uma nova forma de apropriação do mundo através da intuição, criadora e livre. (FABRIS, 1987, p.62).

[...] inteligência como movimento incapaz de captar a evolução, o novo, o imprevisível, a criação por sua tendência à homogeneidade, à reconstituição, à ordem geométrica, e da intuição como instinto desinteressado, capaz de colocar o homem em comunicação empática com os demais seres e com a matéria, de dilatar sua consciência, de introduzi-lo no verdadeiro domínio da vida, isto é, na 'interpenetração recíproca', na 'criação indefinidamente continuada'. (FABRIS, 1987, p.84).

A ação, participação do público na obra de arte futurista, ligada à teoria bergsoniana da contraposição entre razão e intuição, se estende às ideias plásticas de Boccioni, presentes no seu conceito de movimento relativo/ movimento absoluto⁷⁴. No Manifesto Técnico da Pintura Futurista é proclamado: “Os pintores nos têm sempre mostrado coisas e pessoas colocadas diante de nós. Nós colocaremos o espectador no centro do quadro.”. (BOCCIONI, U.; CARRÁ, C.; RUSSOLO, L.; BALLA, G.; SEVERINI, G. A Pintura Futurista – Manifesto Técnico. In: BERNARDINI, 1987, p.42). Portanto, o espectador abandonará sua posição estática de contemplador para assumir a postura de participante através da relação empática simultânea entre o sujeito e a obra de arte, trazendo o espectador para o centro do quadro. O processo empático vivenciado pelo artista, seu estado de alma representado no quadro, deve fundir-se com a emoção do espectador em um processo simultâneo entre estados de almas. Guido Marangoni, em sua conferência de 1910, “O Pintor da Alma e da Luz”⁷⁵, ao analisar a obra do pintor Francês Gaetano Previati, dá a base do conceito do espectador no centro do quadro, que influenciará Boccioni.

Foi dito que a paisagem pictórica é um estado d'alma. Um cientista francês corrigiu a fórmula: deve ser um *estado de almas*, isto é, deve encontrar a íntima harmonia entre a alma

⁷⁴Como já discorreremos sobre o assunto no primeiro capítulo, a polarização Bergsoniana de razão/ intuição, será transposta em análise/ intuição, e revista por Boccioni como movimento relativo/ movimento absoluto.

⁷⁵Tradução do autor. Texto original: “*Il Pittore dell'Anima e della Luce*”.

das coisas representadas e a alma do espectador [...] no *estado d'alma* que animou o pintor na criação da obra, encontramos um *estado d'alma* nosso, finamente evocado com admirável força de sugestão íntima [...] (DAMIGELLA, 1971 apud FABRIS, 1987, p.100)⁷⁶.

A participação dinâmica e simultânea do público, além da esfera da intuição presente na pintura, também será exaltada no Teatro de Variedade futurista, chegando à elaboração de estratégias para despertar a necessidade da ação no espectador.

O Teatro de Variedade é o único que utiliza a colaboração do público. Este não permanece estático como um estúpido *voyeur*, mas participa com muitos imprevistos e diálogos bizarros com os atores. Estes, por sua vez, polemizam burlescamente com os músicos. (MARINETTI, F.T. O Teatro de Variedade. In: BERNARDINI, 1987, p.121).

Introduzir a surpresa e a necessidade de agir entre os espectadores da plateia, dos camarotes e da galeria. Algumas propostas ao acaso: espalhar cola forte sobre algumas poltronas, para que o espectador, homem ou mulher, que ficar colado, suscite a hilaridade geral. (O fraque ou a toilette danificada será naturalmente paga à saída.) – Vender o mesmo lugar a dez pessoas; resultado: obstrução, bate-bocas, brigas. – Oferecer lugares gratuitos a senhores e senhoras notoriamente amalucados, irritáveis ou excêntricos, beliscando as mulheres ou outras esquisitices. – Aspergir sobre as poltronas pós que provocam pruridos, espirros, etc. (MARINETTI, F.T. O Teatro de Variedade. In: BERNARDINI, 1987, p.124).

No Futurismo se inicia a ideia de participação do público na obra, que muitas vezes ganha características de provocações aos espectadores na tentativa de promover uma ligação entre plateia e palco na qual o artista deixa de ser o único protagonista da obra e se funde com a ação do público,

⁷⁶DAMIGELLA, ANNA MARIA. *Il futurismo*. Storia e Analisi (1909 – 1916). Catania: Editora Siciliana, 1971, p.25.

incorporando à obra as vaias, os ruídos ou simplesmente a confusão provocada. No Dadá essa provocação se torna o principal objetivo do grupo. As poesias simultâneas e abstratas criadas no Dadá são bons exemplos desses procedimentos, nos quais são incorporados o próprio barulho do ambiente e as vaias dos espectadores na sonoridade de suas apresentações. A anarquia dos eventos dadaístas resultava das contínuas provocações e ofensas ao público, se no futurismo desejava-se criar uma ligação entre palco e plateia, no Dadá o objetivo era dissolver essa relação e instalar o caos. André Breton se recorda das noites dadaístas como: “Há que reconhecer que a maior confusão sempre foi o principal objetivo dos espetáculos Dadá, que no espírito dos organizadores nada interessava mais que levar ao cúmulo o mal-entendido entre o palco e a sala” (Breton, 1976, p.27).

No entanto, segundo Hans Richter, foi a partir da inauguração da galeria Dadá, no ano de 1917, que se desenvolveu a prática de oferecer orientações aos visitantes através de guias que ofendiam o público durante as exposições das obras dos próprios dadaístas. Esse tipo de provocação ao público, posteriormente foi desenvolvido à perfeição, tornando-se finalmente, tanto em Berlim como em Paris e em outros lugares, uma característica fundamental de Dadá (RICHTER, 1993, p.44, 45). Em Berlim a afronta direta com o público se tornou marca registrada dos dadaístas, agressiva e violenta, potencializada pelo fato do movimento estar inserido em plena revolução. As confusões, tumultos e pancadaria ocupavam então a parte principal da apresentação. A plateia deveria sentir que o dadaísmo era a rebelião em si. Porém, segundo o autor A. Bonnett, essas apresentações ainda permaneciam demarcadas por uma clara separação entre provocadores e provocados remetendo a “tradicional divisão entre artistas e não artistas” (BONNETT, 1992, p.72).

Os situacionistas perpetuam a agressividade futurista e o desejo de provocar o público à participação que também atravessa o Dadá, entretanto os situacionistas não utilizam o choque futurista nem o escândalo dadaísta para integrar o espectador na obra de arte, mas ao contrário, se servem da provocação para que o espectador supere o seu estado de contemplação passiva e torne-se um participante ativo na sociedade, superando qualquer objeto artístico, o libertando para que faça de sua própria vida uma obra de

arte. A primeira tentativa de retirar o espectador de sua passividade e torná-lo um participante aparece no primeiro filme de Debord, “Uivos em favor de Sade”, realizado durante seu engajamento no movimento letrista em 1952. O filme é uma sequência intercalada de telas brancas e pretas com duração de sessenta e quatro minutos, a trilha sonora narra discursos randômicos intercalados com momentos de silêncio e os vinte e quatro minutos finais exhibe apenas uma entediante tela preta sem som. A provocação obteve sucesso imediato, nos primeiros minutos do filme o público se revoltou e abandonou a sala de exibição. Esse primeiro experimento de Debord remete à reação desejada a sua ideia de sociedade do espetáculo, a qual Debord só irá desenvolver plenamente no ano de 1967, com o lançamento do seu livro “A Sociedade do Espetáculo”.

A participação, portanto é um aspecto fundamental do ideário situacionista no qual a construção de situações, principal objetivo situacionista, só começa após o “[...] desmoronamento moderno da noção de espetáculo”, que tem como sua principal característica “a não-participação”. A situação ao contrário “[...] é feita de modo a ser vivida por seus construtores.”, para ser construída, vivida e abandonada por seus criadores, tornando as suas próprias vidas a contínua busca de situações emocionantes. “O objetivo dos situacionistas é a participação imediata numa abundância passional da vida, através da mudança de momentos perecíveis que são deliberadamente preparados.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.72). Logo a I.S. concebe a atividade cultural através da perspectiva da totalidade na qual se constitui a construção experimental da vida cotidiana. Ao optarem pela construção da própria vida como obra de arte, negam a obra de arte como um objeto reificado, materializado, o qual tem a pretensão de congelar o momento de expressão da subjetividade do artista, de eternizar a experiência passional vivida. Logo criticam a obra de arte tradicional na qual, “O grau de êxito estético é portanto medido por uma beleza inseparável da duração, com tendência à pretensão até de eternidade.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.72).

Portanto, a situação construída renuncia à forma fixa, representa a fuga do tempo congelado na qual a obra de arte tradicional é suprimida, “Trata-se de produzir a nós mesmos e não coisas que nos escravizam.” (DEBORD In

JACQUES, 2003, p.72). Finalmente, o choque, a provocação, o escândalo, são um convite à verdadeira construção apaixonada e consciente da própria vida, um chamado à “presença humana” contraposta sua ausência, a vanguarda da ausência, como veremos a seguir.

I Antiarte, ready made e os seus limites

O autor A. Bonnett relaciona os movimentos de vanguarda, Dadá, Surrealismo, Situacionismo e grupos artísticos pós-modernos, com a ação comum entre eles de tentar superar a divisão ideológica existente na sociedade burguesa, a qual legitima o dualismo entre arte e vida - espaço artístico e espaço cotidiano. O espaço cotidiano é o lugar da rotina, do conformismo, da não criatividade, o qual legitima o espaço artístico como o lugar da criatividade, da inovação, operado pela prática especializada dos artistas. Entretanto, as diferentes tentativas, que atravessam esses movimentos de vanguarda, de invadir o espaço cotidiano e quebrar essa barreira, são falhas pelo fato de serem vítimas da sua própria ideologia artística, com a exceção da Internacional Situacionista segundo o autor.

A primeira tentativa de romper os limites do espaço especializado da arte e estetizar o espaço da vida cotidiana ocorre no movimento Dadá. Através do ataque total às formas de arte estabelecidas, o que os dadaístas chamaram e produziram de antiarte, iniciadas durante suas atividades no Cabaret Voltaire. Segundo Bonnett, o simples fato deles começarem suas atividades a partir de clubes e espaços públicos para manifestarem suas ações, caracteriza o início da sua negação dos espaços especializados da arte. No entanto, ressalva que essa prática nunca chegou de fato a substituir as galerias e museus de arte dentro do próprio movimento, o qual, como vimos, inaugurou sua Galeria Dadá em 1917.

Bonnett também indica a posição ambígua da definição de antiarte dentro do movimento, enquanto alguns artistas defendiam o niilismo da arte e proclamavam o seu fim, outros promoviam a transformação de todas as formas

de arte sob o slogan da antiarte. Hans Richter afirma que o Dadá, na verdade, nunca teve um programa definido, aglutinava todos os artistas que desejavam emancipar-se e exercer uma ação libertária no campo da arte. Portanto, uma das características fundamentais do grupo era sua heterogeneidade com suas diferentes interpretações da antiarte que se manifestavam em alguns, em forma de pressentimento de novos caminhos, em outros era a falta de fé na sociedade e no ser humano como tal, e no restante era simplesmente a inquietação interior de uma rebelião juvenil. Os resultados dessa antiarte também se materializaram de forma heterogênea, a Poesia Simultânea de Tristan Tzara, Hans Arp e Dr. Walter Serner, os Poemas Sonoristas de Hugo Ball, os quadros de máquina de Francis Picabia, o *Redy-Made* de Duchamp, os objetos in-útil de Man Ray, a fotomontagem e o poema optofonético de Raul Hausmann, as colagens e a coluna MERZ de Kurt Schwitters, os desenhos de Max Ernst, entre outros. (RICHTER, 1993, p.61).

A grande descoberta Dadá, no campo do desconhecido, foi o acaso, reconhecendo-o como elemento central da criação da antiarte. Esse foi adotado como o grande meio para superar o pensamento racional, lançando-se aos sabores incontáveis do inconsciente. A evasão consciente da racionalidade possivelmente também explique o súbito aparecimento da diversidade de formas artísticas e de materiais usados pelos dadaístas. A pluralidade do grupo proporcionou diferentes interpretações e apropriações do acaso. Janco e Schwitters se serviam do que o cotidiano lhes oferecia sob formas de casualidades, coisas banais como, arames, fios, penas, cacos, selos de charuto, eram apropriadas e coladas em seus quadros e esculturas. Arp, em uma de suas experiências com a pintura, rasgou o esboço que não lhe agradou deixando os seus pedaços caírem no chão. No entanto, a composição que esses fragmentos formaram através do acaso chamou a sua atenção, encontrando naquela configuração as formas que buscava desde o início. Tzara contemplava as experiências mais radicais elaborando seus poemas através de recortes de jornais, reduzia os artigos a meras palavras recortadas, as misturava em um saco, sacudia-o e em seguida espalhava o material em cima da mesa. O resultado fortuito dessa ação era um poema de Tzara. (RICHTER, 1993, p.69).

Era uma aventura encontrar uma pedra, descobrir um mecanismo de relógio, encontrar um pequeno bilhete de bonde, uma bela perna, um inseto, vivenciar o canto do próprio quarto, tudo isso podia mobilizar sentimentos puros e imediatos. Na medida em que adaptamos a arte à vida cotidiana e às experiências especiais, a própria arte se submete aos mesmos riscos das mesmas leis do inesperado, assim como aos acasos e ao jogo das forças vivas. A arte não é mais o sentimento “sério e importante”, nem uma tragédia sentimental, mas apenas o fruto da experiência de vida e da alegria de viver. (JANCO apud RICHTER, 1993, p.61)⁷⁷.

As diferentes abordagens do acaso no Dadá de Zurique se posicionaram em duas correntes, Ball, Arp, Hans Richter e Janco, acreditavam que deveria existir um equilíbrio entre as forças do consciente e do inconsciente, da arte e da antiarte, o que Arp chamava de “um equilíbrio entre o seu e o inferno”. No processo de criação de Arp, o artista deveria exercer um julgamento consciente do resultado proporcionado pelo acaso e repeti-lo até alcançar a forma desejada para que a obra fosse realmente considerada sua. Enquanto Tzara representava a outra corrente, recusava a interferência do consciente e defendia que o resultado final da obra fosse fruto exclusivo do inconsciente, deixado a sua forma final a cargo da natureza. O equilíbrio dessas forças internas do Dadá constituía a sua potência e assim pretendiam superar o pensamento dualista e linear entre o sim e o não. Nas palavras de Arp, “A razão é parte do sentimento, e o sentimento é parte da razão” (ARP apud RICHTER, 1993, p.73)⁷⁸. A partir do momento que o grupo perdeu esse equilíbrio e a balança dadaísta pesou em direção ao caos e ao niilismo total, o próprio movimento foi tragado pela sua força destruidora e se auto desagregou. “O centro de gravidade de Dadá residiu no reconhecimento de que a razão e anti-razão, sentido e absurdo, planejamento e acaso, consciência e inconsciência são interdependentes e constituem parte necessária de um todo”. (RICHTER, 1993, p.83). De certa forma o Dadá antecipa a exploração da

⁷⁷ Referência bibliográfica não especificada pelo autor.

⁷⁸ Referência bibliográfica não especificada pelo autor.

tensão entre o consciente e inconsciente, o qual o Surrealismo irá trabalhar a partir de um rigor sistemático, baseado nas teorias de Freud.

Pelo contrário, Dadá tinha sentido, era necessário e fecundo. A crença oficial na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade parecia-nos destituída de sentido – tão sem sentido quanto a destruição de um mundo no qual não sobrava uma centelha sequer de humanidade. Por isso mesmo nos sentíamos compelidos a buscar algo que restabelecesse a nossa condição humana. Necessitávamos de um “equilíbrio entre o céu e inferno”, entre inconsciente e consciente, precisávamos de uma nova unidade entre acaso e planejamento, na qual ambos estivessem unidos. (RICHTER, 1993, p.71).

A ideia do acaso vinculada à antiarte também se desenvolveu em Nova York através dos trabalhos de Duchamp e Man Ray, porém de maneira análoga e paralela ao Dadá de Zurique. Como vimos no primeiro capítulo, Francis Picabia se tornou o grande divulgador da antiarte em sua vertente niilista através de sua revista 391 e exerceu grande influência sobre Duchamp, que o conhecerá no “Salão de Outubro” em 1911, na França. Picabia proclamava a negação do sentido da vida e consequentemente contestava o sentido da arte como forma de afirmação da vida, encontrando sua única saída na proclamação da antiarte. Além dessas questões, Duchamp defendia uma postura anti-retiniana. Criticava a demasiada importância dada à pintura como estímulo à retina e sustentava que a arte deveria estar além da contemplação se desenvolvendo em outros campos da percepção humana. O *ready-made* será consequência dessas ideias.

- O que determina a escolha dos ready-mades?

- Isto dependia do objeto; em geral, era preciso tomar cuidado com o seu look. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na

indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. (DUCHAMP, 1987, p.80).

A ação de servir-se do acaso escolhendo arbitrariamente objetos do cotidiano e vinculando-os em seu estado natural a uma construção antiartística, também foi utilizada por Arp, Schwitters, Janco e Man Ray, porém nunca foi formulada conceitualmente de maneira tão precisa como nos *ready-mades* (RICHTER, 1993, p.116). Além das experiências antiartísticas desses outros artistas serem resultado da aglomeração de objetos cotidianos dando forma a um segundo objeto, fruto dessa sobreposição. Nos *ready-mades* o objeto está praticamente em natura, não ultrapassando a articulação de três elementos. O rótulo irônico de arte que Duchamp dá a esses objetos é apenas o fruto do processo intelectual de descontextualizá-los do mundo morto das coisas insignificantes, da vida cotidiana, e colocá-los no espaço sagrado dos museus.

Para Bonnett as principais ideologias artísticas que levaram o dadaísmo ao fracasso são as ideias de antiarte e indiferença, contidas no conceito de *ready-made*. Em sua análise Bonnett adota o conceito de ideologia artística baseado em Peter Bürger que segue a reflexão de Marcuse, na qual as necessidades de satisfação individual reprimida na vida cotidiana podem ser vivenciadas na experiência estética da contemplação da arte, deste modo o indivíduo burguês reprimido pode expressar sua própria identidade. Pelo fato da arte estar descolada da vida cotidiana, como esfera autônoma, essa experiência permanece sem transformações efetivas na vida real. Portanto, o papel do artista é politicamente contraditório, por um lado ele protesta contra a alienação e reificação da sociedade questionando sua realidade para realização de ideais futuros, por outro lado suas propostas “revolucionárias” trabalham para compensar as falhas e repressões da sociedade, eliminando as razões de se revoltarem contra ela. Assim, a arte pode simultaneamente “protestar e proteger o status quo”. (BONNETT, 1992, p.70)

Portanto, citando o *ready-made* mais conhecido de Duchamp, La Fontaine, urinol assinado com o pseudônimo de R. Mutt e enviado para a exposição da “Sociedade dos Pintores Independentes de Nova York”, em 1917, Bonnett afirma que Duchamp consegue evidenciar para o observador o

dualismo existente entre o espaço especializado do museu e o espaço cotidiano, fazendo com que o público se pergunte: “Porque esse objeto é arte nesse contexto e não em outro?” (BONNETT, 1992, p.73). O que o torna digno de admiração é o simples fato de estar situado no espaço especializado da arte. Entretanto, ao mesmo tempo em que o ready-made satiriza a institucionalização da arte, ele a reafirma pelo fato de apenas funcionar dentro desse contexto, assim se revela seu caráter ideológico. Quando a antiarte Dadá abandonou os espaços especializados e foi em direção à cidade, na referida excursão à igreja *Saint Julien Le Pauvre*, ela amargou um grande fracasso.

Enquanto Picabia nunca conseguiu atravessar os limites da arte, como artista plástico, e permaneceu exortando a antiarte no campo da literatura, Duchamp rompeu essa barreira, com os seus *Ready-Mades*, levando a arte à estaca zero. A negação do sentido da vida defendido por Picabia encontra sua síntese no *Ready-made*, o próprio Duchamp não as chamava de antiarte e sim de a-arte, reflexo da postura a-moral de seu autor. Conclui-se que esses objetos eram uma anulação não apenas da arte, mas também o enfraquecimento dos conteúdos da alma na vida, consequência do niilismo absoluto. Para Bonnett essa descrença na vida constitui a segunda ideologia Dadá, a postura da indiferença. Como vimos, ela já está presente no próprio conceito de ready-made a partir da ideia anti-retiniana de Duchamp e também reflete o total desprezo à atividade considerada artística. Entretanto, ela é considerada ideológica porque não direciona para nenhuma outra atividade positiva e mantém a produção das obras ditas antiartísticas dentro do limite da produção especializada da arte. Assim, o Dadá ao mesmo tempo “[...] despreza o status quo (incluindo a existência da arte) e permanece parte de uma elite artística produzindo artefatos culturais especializados como poemas, pinturas e performances nos espaços artísticos especializados.” (BONNETT, 1992, p.74). Man Ray, de maneira mais sutil também promoveu a antiarte através de suas obras in-útil, objetos do cotidiano que eram libertados de sua função prática e dessa forma ganhavam uma expressão lírica.

Apesar de todos os esforços na exortação da antiarte e da sua aventura irônica rumo ao niilismo, o Dadá não conseguiu promover o fim da arte, pelo

contrário, acabou libertando o espírito, mobilizando os sentidos e ampliando a noção de arte que temos hoje. Através do desejo de realizar antiarte os dadaístas descobriram novas formas de arte, desde os Poemas Sonoristas de Hugo Ball até as *Rayograms* (fotografias tiradas sem máquina fotográfica) de Man Ray. Mesmo os expoentes mais radicais, como Picabia e Duchamp, não conseguiram escapar desse fim. Picabia manteve-se dentro do campo da arte com seus “quadros de máquina” e até mesmo os precisos *ready-mades* ganharam seu lugar na história da arte pelo seu potencial de originalidade e inovação. Tzara conclui a experiência Dadá de forma categórica dizendo, “A destruição da arte com meios artísticos na verdade significa apenas a destruição da arte para a construção de uma nova arte” (TZARA apud RICHTER, 1993, p.229)⁷⁹.

Os situacionistas consideram o papel histórico do Dadá o de “[...] ter desferido um golpe mortal no conceito tradicional de cultura.”, e “A dissolução quase imediata do dadaísmo era exigida por sua definição inteiramente negativa.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p. 45). Essa avaliação já aparece no “Relatório Sobre a Construção de Situações e Sobre as Condições de Organização e de Ação da Tendência Internacional Situacionista”, apresentado por Debord durante a fundação da I.S.. Apesar de Debord considerar as violentas manifestações dadaístas como “[...] a destruição da arte e da escrita e, em menor proporção, a certas formas de comportamento (espetáculo, discurso, passeio) deliberadamente imbecis.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p. 45), ele manteve correspondências cordiais com Raoul Hausmann. Na primeira carta, de 31 de março de 1963, Debord afirma:

Para resumir, nós caracterizamos o dadaísmo como o movimento revolucionário que dominou a cultura da época (e que, apesar de suas motivações negativas, forneceu uma grande quantidade de inovações que são abundantemente úteis ao que atualmente se chama de arte moderna) (DEBORD, 1963, p.1 – p.3)⁸⁰.

⁷⁹ Referência bibliográfica não especificada pelo autor.

⁸⁰Tradução do autor. Textooriginal: “To summarize, we characterize Dadaism as the revolutionary moment that dominated the culture of the era (and which, despite its negative motivations, provided a

Na segunda carta, de 25 de abril de 1966, Debord aponta para o início do processo de recuperação do ideário Dadá:

Após o organizado esquecimento do dadaísmo, o atual reconhecimento oficial nos aparece apenas como um momento em um processo previsível, um momento que vem com a decomposição da cultura e as ideologias que reinam por quarenta anos de reação generalizada. A próxima crise revolucionária que coloca totalmente em questão o mundo (e o seu subsequente desenvolvimento) que você tem confrontado vai reconhecer toda a verdade do dadaísmo. (DEBORD, 1966, p.1 – p.2)⁸¹

E se despede de Hausmann, na primeira carta, demonstrando todo o seu respeito ao movimento Dadá de Berlim:

Por favor, aceite minhas sinceras saudações. E também, qualquer que seja o seu julgamento da Internacional Situacionista, por favor, acredite em minha alta estima do seu *Courrier Dada* e da grande era que ele trata. (DEBORD, 1963, p.1 – p.3)⁸²

No texto “As palavras prisioneiras (Prefácio a um dicionário situacionista)”, Boletim nº10 da I.S., Mustapha Khayati examina as conquistas e os limites do Dadá. Traçando um fio condutor que percorre Sade, Lautréamont, Rimbaud, dadaístas e surrealistas, Khayati afirma que a insubmissão das palavras contém dois aspectos inseparáveis, de crítica e de ação, “[...] a crítica teórica do mundo do poder é inseparável de uma prática que o destrói.”

mass of innovations that are abundantly useful to what currently calls itself modern art).”(in: www.notbored.org. Acesso 05/10/2011).

⁸¹Tradução do autor. Texto original: “After the organized forgetting of Dadaism, the current official recognition appears to us as only a moment in a foreseeable process, a moment that comes with the decomposition of the culture and the ideologies that have reigned for forty years of generalized reaction. The next revolutionary crisis that totally puts into question the world (and its subsequent development) that you have confronted will recognize all of the truth of Dadaism.” (in: www.notbored.org. Acesso 05/10/2011).

⁸²Tradução do autor. Texto original: “Please accept my sincere salutations. And also, whatever your judgment of the Situationist International, please believe my high estimation of your *Courrier Dada* and the grand era that it treats.”

(KHAYATI, 1966, p.51)⁸³. Portanto, para a I.S. o Dadá foi a primeira vanguarda a significar nas palavras a sua desconfiança do mundo inseparável de uma vontade de mudar a vida. O Dadá denunciou a inocência das palavras e a linguagem foi combatida como “a pior das convenções” a ser destruída e libertada; deu forma ao caos e à destruição, através de seu humor ácido e de suas agressões ao público, destruindo todas as formas convencionais de arte que representavam o mundo do poder, promoveu a antiarte. Com o dadaísmo, se tornou impossível acreditar que uma palavra está para sempre presa a uma ideia e ampliou-se definitivamente o campo de ação artístico dentro da cultura. “Dadá realizou todas as possibilidades do dizer, e fechou para sempre a porta da arte como especialidade.” (KHAYATI, 1966, p.51)⁸⁴, corroborando a afirmação de Debord.

No entanto, o “dizer tudo”, segundo os situacionistas, inaugurado por Sade e conscientemente afirmado pelos dadaístas, depois de Rimbaud e Lautréamont, não se configurou como uma superação em si. “Não há superação sem realização, e a gente não pode superar a arte sem a realizar.[...] É que o (tudo dizer) não pode existir sem a liberdade do tudo fazer.” (KHAYATI, 1966, p.51)⁸⁵. Ou seja, a simples expressão da liberdade é insuficiente para a transformação do mundo, sua proclamação só tem sentido associada com a sua realização efetiva na vida cotidiana. Para a I.S. o expoente mais importante do dadaísmo foi Raoul Hausmann e as manifestações do Dadá alemão que surgiu em pela revolução Spartakista⁸⁶, em 1918. Em Berlim, o Dadá juntamente com o movimento revolucionário do proletariado alemão teve a sua chance real de transformação da sociedade. Hausmann através de suas revistas “*Der Dada*” (O Dadá) e “*Die Aktion*” (A Ação), proclamava palavras de ordem Dadá e contribuía com a revolução

⁸³Tradução do autor. Texto original: “[...] *la critique théorique du monde du pouvoir est inséparable d’une pratique qui le détruit [...]*”.

⁸⁴Tradução do autor. Texto original: “*Dada a réalisé tous les possibles du dire, et fermé à jamais la porte de l’art comme spécialité.*”

⁸⁵Tradução do autor. Texto original: “*Il n’y a pas de dépassement sans réalisation, et on ne peut dépasser l’art sans le réaliser. [...] C’est que le (tout dire) ne peut exister sans la liberté de tout faire.*”

⁸⁶ Spartakusbund (Liga de Spartaco): divisão da socialdemocracia de tendência de esquerda radical, liderada por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Em fins de 1918 foi chamada de Partido Comunista.(RICHTER, 1993, p.144).

social, na qual o texto, “Que é o dadaísmo e que deseja na Alemanha?”, teve grande repercussão:

1. O dadaísmo quer:

- 1) A união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos e intelectuais, com base no comunismo radical;
- 2) A introdução do desemprego progressivo por meio da mecanização geral de todos os campos de atividade. Só pelo desemprego pode o indivíduo chegar a uma certeza quanto à autenticidade da vida e finalmente habituar-se à experiência; [...].

2. O Conselho Central quer:

- d) A construção imediata de um centro de arte estatal, eliminação dos conceitos de propriedade na nova arte (expressionismo); o conceito de propriedade é totalmente excluído do movimento superindividual do dadaísmo, que liberta toda a humanidade;
- g) Criação de um conselho consultivo dadaísta para remodelar a vida em todas as cidades de mais de 50 mil habitantes;
- h) Imediata organização de uma campanha de propaganda dadaísta em grande escala, com 150 circos para o esclarecimento do proletariado; [...] (CHIPP, 1996, p.386).

Porém, segundo os situacionistas, o fracasso do levante conduziu o Dadá e seus artistas a serem recuperados pelo poder, fazendo da crítica negativa, da antiarte, mais uma renovação vazia da linguagem defendida posteriormente nas escolas de arte. A questão da abolição da arte sem a sua realização é discutida no texto “A vanguarda da presença”, Boletim nº8 da I.S., no qual os situacionistas contrapõem a ideia de vanguarda da ausência cunhada pelo filósofo e sociólogo Lucien Goldmann. De acordo com Goldmann, a vanguarda da ausência é “[...] aquela que exprime na arte e na escrita uma certa recusa da reificação dominante na sociedade moderna, mas que segundo ele, só isso exprime.” (I.S. nº8, 1963, p.14)⁸⁷. Para a I.S. o fato de apenas quarenta e cinco anos depois ocorrer o reconhecimento do papel negativo que

⁸⁷Tradução do autor. Texto original: “[...] celle qui exprime dans l’art et l’écriture un certain refus de la reification de la société moderne, mais qui d’après lui n’exprime que cela.”

a cultura de vanguarda promoveu no século XX, é um forte indício da recuperação das vanguardas negativas na década de sessenta. Para Goldmann:

A maior parte dos grandes escritores de vanguarda exprime sobretudo, não valores realizados ou realizáveis, mas sim a *ausência*, a impossibilidade de formular ou apreender valores aceitáveis em nome dos quais pudéssemos criticar a sociedade.(GOLDMANN apud I.S. n°8, 1963, p.14)⁸⁸

É justamente nesse ponto que os situacionistas consideram falsas as afirmações de Goldmann, o acusando de ignorar o engajamento do Dadá alemão e do surrealismo no período entre guerras⁸⁹. A recuperação do Dadá, segundo a I.S., ocorre através de um duplo movimento no qual existe, por um lado, “[...] a difusão de falsas novidades automaticamente extraídas com nova apresentação por mecanismos espetaculares autônomos [...]” (I.S.n°8, 1963, p.11)⁹⁰, esvaziando o conteúdo revolucionário das obras, destacando-as de seu contexto original, as quais se tornam pseudo-novidades inofensivas e aptas a serem consumidas como mercadorias; por outro lado, a crítica negativa do Dadá também gerou expoentes da renovação cultural de qualidade, o qual os situacionistas destacam o precursor dadaísta Arthur Cravan⁹¹, que segundo a I.S., teve a percepção do desastre cultural de seu tempo e não deixou nenhuma espécie de mercadoria, memória ou vestígios artísticos. Portanto a soma dessas duas influências desmoralizantes norteia o mal estar da intelectualidade abrindo espaço para a recuperação do dadaísmo, a qual a

⁸⁸ Fonte não especificada pela I.S..Tradução do autor. Texto original: “*La plupart des grands écrivains d’avant -garde expriment surtout , non des valeurs réalisées ou réalisables, mais l’absence , l’impossibilité de formuler ou d’apercevoir devaleurs acceptables au nom desquelles ils pourraient critiquer la société.*”

⁸⁹ Como nós já vimos no capítulo um.

⁹⁰ Tradução do autor. Texto original: “[...] *la diffusion de fausses nouveautés automatiquement ressorties sous nouvelle présentation par des mécanismes spectaculaires autonomes [...]*”.

⁹¹ Escritor e boxeador amador Arthur Cravan, que na verdade é o pseudônimo de Fabian Avenarius Lloyd, nascido na cidade de Lausanne na Suíça, em 1887 e filho de ingleses, foi um herói niilista para toda geração dadaísta. Entre 1912 e 1915 publicou cinco números de sua revista *Maintenant na qual difamava tudo o que era bom, caro e gozava de prestígio. Defendeu a ideia segundo a qual a arte é supérflua e está morta, propondo que o empenho ativo da pessoa deve substituir a arte, realizando a própria vida como uma aventura artística. Em 23 de abril de 1916, aos vinte e nove anos, saiu sozinho num pequeno barco partindo do México em direção ao mar do Caribe, onde desapareceu e nunca mais foi encontrado* (RICHTER, 1993, p.112).

sociedade do espetáculo se utiliza do mecanismo da antiarte para permitir a produção de quaisquer objetos culturais vendáveis (I.S. nº8, 1963, p.11).

Para os situacionistas, a vanguarda da ausência de Goldmann, nada mais é que a expressão do “dizer tudo” privada do “fazer tudo”, é a arte de exprimir o vazio que resulta na página em branco. No texto “A ausência e seus figurinistas”⁹², Boletim nº2 – 1958, a I.S. constata o esgotamento das práticas estéticas tradicionais, mas contesta que não se pode simplesmente se manifestar “[...] por um vazio assinado, que é o resultado perfeito do ready made dadaísta.” (I.S. nº2, 1958, p.6)⁹³. Pelo mesmo motivo John Cage também é citado por ter feito em 1952 a sua peça 4’33”, na qual fez o público escutar quatro minutos e trinta e três segundos de puro silêncio, sem tocar uma nota sequer. A repetição de frases sem sentido ou a exposição do silêncio é a única alternativa dos especialistas da pseudo-renovação da linguagem, aliados ao projeto artístico recuperado pelo poder, no qual se vive da autodestruição permanente da linguagem adotada pelas vanguardas neodadaístas e pelo poder.

Contrapostos à vanguarda da ausência, os situacionistas se intitulam a vanguarda da presença, aquela que expressa um valor positivo diante da ausência, a possibilidade da transformação total da vida. A I.S. desvia os verdadeiros valores das vanguardas negativas, Dadá e Surrealismo, nas quais “A vanguarda da real autodestruição da arte traduzira de modo inseparável a ausência e a presença possível de uma vida totalmente diferente.” (I.S. nº8, 1963, p.14)⁹⁴. Ao contrário do que acredita Goldmann, as vanguardas negativas nunca foram a vanguarda da ausência pura, “mas sempre *encenação do escândalo que é a ausência*, apelando a uma presença desejada, suscitando ‘a provocação com vista ao jogo que é a presença humana.’” (I.S. nº8, 1963, p.14)⁹⁵. Logo, no texto “A ausência e seus figurinistas”, é comparado o silêncio de John Cage com o primeiro filme de

⁹²Tradução do autor. Texto original: “*L’Absence et ses habilleurs.*”

⁹³Tradução do autor. Texto original: “[...] *par un vide signé, qui est l’aboutissement parfait du ‘ready made’ dadaïste.*”

⁹⁴Tradução do autor. Texto original: “*Cette avant-garde de la réelle autodestruction de l’art avait traduit inséparablement l’absence et la présence possible d’une tout autre vie.*”

⁹⁵Tradução do autor. Texto original: “[...] *mais toujours mise en scène du scandale de l’absence pour appeler à une présence désirée, « la à ce jeu qu’est la présence humaine » (Manifeste dans I.S. 4).*”

Debord, “Uivos em favor de Sade”, ambos produzidos em 1952. O filme trata-se da genuína expressão do vazio, do escândalo, que tinha como objetivo positivo retirar o público de sua condição de espectador passivo para a de participante ativo⁹⁶. Enquanto o silêncio de Cage simboliza a vanguarda da ausência, o silêncio de Debord, apresentado durante os últimos vinte e quatro minutos do filme, simboliza a vanguarda da presença.

O apelo à participação também é uma tendência das vanguardas da década de 60 que a I.S. analisa criticamente, nomeando essa falsa participação de integração no espetáculo, “A última tendência é de integrar, integrar as várias artes entre si, e integrar o espectador a qualquer preço.” (I.S.nº8, 1963, p.15)⁹⁷. Cita o exemplo do romance baralho de Marc Saporta, em que o leitor tem de embaralhar cartas antes da leitura, assim se “participa”; também comenta a música de Stockhausen, cuja partitura se torna “móvel” de acordo com o intérprete, chegando ao exemplo das novas cidades construídas pelo urbanismo moderno onde a participação do usuário, os seus comportamentos, são planejados e previstos. Com o seu Grupo de Investigação de Arte Visual – GRAV, Le Parc⁹⁸ é criticado por ter publicado em um panfleto, em setembro de 1962, o desejo de evoluir o espectador passivo, tornando-o “espectador estimulado” ou “espectador intérprete”. Porém, o “espectador estimulado” nada mais é do que o espectador integrado ao espetáculo o qual gera obras de arte como “[...] uma espécie de esculturas para serem lutadas, danças para serem pintadas, quadros para praticar esgrima” (I.S. nº8, 1963, p.17)⁹⁹. Le Parc, baseado em teorias situacionistas, admite claramente o fim da situação tradicional do espectador passivo através do seu espectador estimulado e contorna a ideia de espetáculo, erro considerado ingênuo pela I.S..

⁹⁶Como já vimos na abordagem sobre o choque.

⁹⁷Tradução do autor. Texto original: “La dernière tendance est de s’intégrer, d’intégrer plusieurs arts entre eux, d’intégrer le spectateur à tout prix.”

⁹⁸Pioneiro da arte cinética, Julio Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928), vive e trabalha na França onde foi um dos fundadores do Groupe de Recherche d’Art Visuel (1960-68), coletivo de artistas ótico-cinéticos que se propunham a estimular a participação dos observadores, amplificando a sua capacidade de percepção e ação (in: www.nararoesler.com.br. Acesso 10/12/2011).

⁹⁹Tradução do autor. Texto original: “[...] des sortes de sculptures pour être luttées, de danses à être peintes, de tableaux à escrimer.”

Por detrás do lado cômico desta mendicidade gloriosa, ficam as esferas sinistras da alta polícia da sociedade do espetáculo, que organiza ‘a participação em qualquer coisa em que é impossível participar’ – trabalho ou lazer da vida privada. (I.S. nº8, 1963, p.19)¹⁰⁰.

Para os situacionistas, a verdadeira revolução se dá de forma unitária com o emprego de todos os meios artísticos vinculados a um engajamento político que possibilitará a verdadeira construção de uma vida livre e nunca como uma renovação isolada na cultura. Seguindo esse paradigma a I.S. comenta a prática do happening, realizado pela primeira vez por Allan Kaprow em Nova York, no ano de 1959. O happening se aproxima da ideia de situação construída, mas é recuperado pelo poder devido ao seu isolamento no campo da cultura, sem ter o engajamento político necessário. Logo a verdadeira construção de situações só pode ser uma ação unitária. A I.S. analisa o happening como:

[...] uma espécie de espetáculo dissolvido ao máximo, uma improvisação de gestos, de feição dadaísta, por pessoas que se encontram juntas num sítio fechado. [...] Não é até difícil perceber que na busca ingênua de ‘algo que aconteça’, na ausência de espectadores separados e na vontade de inovação, por mínima que seja, no interior do tão pobre registro das relações humanas, o happening constitui, no isolamento, a tentativa de construção duma situação com base na miséria (miséria material, miséria dos encontros, miséria herdada do espetáculo artístico, miséria da filosofia exata que muito tem de ‘ideologizar’ a realidade destes momentos). (I.S. nº8, 1963, p.20).¹⁰¹

¹⁰⁰Tradução do autor. Texto original: “Derrière le comique de cette mendicité glorieuse, on rejoint les sphères sinistres de la haute police de la société du spectacle qui organise «la participation dans quelque chose où il est impossible de participer» - travail ou loisirs de la vie privée – (cf. I.S. 6, page 16)”.

¹⁰¹Tradução do autor. Texto original: “C’est une sorte de spectacle dissous à l’extrême, une improvisation de gestes, d’allure dadaïste, par des gens qui se trouvent ensemble en un lieu fermé. [...] On peut même estimer que, par la recherche naïve de « quelque chose qui se passe », l’absence de spectateurs séparés, et la volonté d’innover tant soit peu dans le si pauvre registre des relations humaines, le happening est, dans l’isolement, une recherche de construction d’une situation sur la base de la misère (misère

As situações construídas concebidas pelos situacionistas ao contrário “[...] só podem ser construídas com base na riqueza, material e espiritual.”, isto significa que não pode haver aspectos ou pessoas que se “[...] resignam sobre certos pontos à passividade política, ao desespero metafísico e até a uma dolorida pura ausência de criatividade artística.” (I.S.nº8, 1963, p.20)¹⁰². A situação construída é simultaneamente o grande objetivo situacionista e a primeira ação de uma sociedade na qual predominam comportamentos livre e experimentais.

A política revolucionária total que disso decorre, confirmada pelos mais altos momentos da luta revolucionária real dos últimos cem anos, volta assim ao primeiro tempo deste projeto (uma vontade de vida direta), mas sem que haja nisto arte ou política como formas independentes, nem o reconhecimento de qualquer outro domínio separado. A contestação e a reconstrução do mundo só vivem na indivisão de um tal projeto, em que a luta cultural, no sentido convencional, é apenas o pretexto e a cobertura para um trabalho mais profundo.(I.S. nº8, 1963, p.22)¹⁰³.

Se o Dadá realizou o “dizer tudo”, ele não contemplou a liberdade do “fazer tudo”, porém “ele definitivamente levantou o problema da realização da arte.”, e para os situacionistas “o surrealismo tem valor apenas como prolongamento dessa exigência; é uma reação em suas realizações

matérielle, misère des rencontres, misère héritée du spectacle artistique, misère de la philosophie précise qui doit beaucoup « idéologiser » la réalité de ces moments).”

¹⁰²Tradução do autor. Texto original: “[...] ne peuvent être construites que sur la base de la richesse, matérielle et spirituelle. [...] résignent sur certains points à la passivité politique, au désespoir métaphysique et même à la pure absence subie de la créativité artistique.”

¹⁰³Tradução do autor. Texto original: “*La politique révolutionnaire totale qui en découle, et qui est confirmée par les plus hauts moments de la lutte révolutionnaire réelle des cent dernières années, revient alors au premier temps de ce projet (une volonté de la vie directe), mais sans qu’il y ait plus d’art ni de politique comme formes indépendantes, ni la reconnaissance d’aucun autre domaine séparé. La contestation et la reconstruction du monde ne vivent que dans l’indivision d’un tel projet, où la lutte culturelle, au sens conventionnel, n’est plus que le prétexte et la couverture pour un travail plus profond.*”

literárias.”(I.S. nº10, 1966, p.51) ¹⁰⁴. A partir dessa perspectiva analisaremos em seguida a crítica ao movimento surrealista.

I Deambulações e Derivas

Enquanto a visita dadaísta à igreja *Saint Julien Le Pauvre*, realizada em 14 de abril de 1921, em Paris, representa para Bonnett o fracasso dos dadaístas em se emanciparem do terreno especializado da arte e invadirem o espaço cotidiano, para o autor Francesco Careri trata-se da operação mais importante do Dadá na cidade, a qual constitui um marco da primeira tentativa de uma série de incursões, deambulações e derivas que atravessaram o século em forma de antiarte. Apesar da excursão dadaísta não ter sido considerada bem sucedida pelos seus realizadores e ter sido rapidamente abandonada pelos mesmos, ela sinaliza a primeira tentativa concreta de alcançar a dessacralização total da arte e fundir a arte com a vida, “o sublime com o cotidiano”.

A visita a lugares banais, proposta pelo Dadá, pretendia realizar a ação estética na vida cotidiana, a partir dessa ideia as posteriores deambulações surrealistas e derivas situacionistas se apoiaram na ação de percorrer espaços cotidianos como forma estética capaz de suprimir a representação da arte, radicalizando-se nos situacionistas como supressão de todo sistema da arte. Segundo Careri, a substituição da representação artística já ocorre na visita Dadá, através da realização do movimento ao longo de um percurso urbano, movimento o qual apenas foi representado no Futurismo. Este aparece como a primeira vanguarda a reconhecer na atmosfera da cidade novos elementos de inspiração para a representação artística, como a velocidade e o movimento, mas nunca os “[...] consideravam por si mesmos como fatos estéticos.” (CARERI, 2002, p.70- 72).

¹⁰⁴Tradução do autor. Texto original: “Il a définitivement posé le problème de la réalisation de l’art. Le surréalisme n’a de valeur qu’en tant que prolongement de cette exigence ; c’est une réaction dans ses réalisations littéraires.”

Careri elabora uma interpretação particular sobre a visita Dadá, remetendo a ela uma operação de ready-made urbano. Como vimos o ready-made consistia em atribuir valor estético, dar status de arte, a um objeto cotidiano pelo deslocamento do objeto para espaços especializados da arte. No ready-made urbano a operação se inverte, é o deslocamento da arte em direção ao cotidiano, aos espaços da cidade, operado pelos corpos dos artistas.

Dada passa da translação de um objeto banal ao espaço da arte, para a translação da arte – através da pessoa e dos corpos dos artistas Dadá – a um lugar banal da cidade. A ‘nova interpretação da natureza aplicada desta vez à vida e não à arte’, anunciada no comunicado de imprensa que explicava a operação de *Saint Julien Le Pauvre* [...] ¹⁰⁵(CARERI, 2002, p.76).

Para Careri a operação dadaísta é uma ação revolucionária da “vida contra a arte, e do cotidiano contra o estético”, a qual subverte os tradicionais meios de intervenção na cidade, até então restritos aos especialistas arquitetos e urbanistas. O Dadá oferece aos artistas novas possibilidades de agir na cidade, as quais estavam restritas à ornamentação dos espaços públicos através da implantação de objetos escultóricos; ao contrário, a excursão dadaísta nega qualquer produção ou transformação do objeto no espaço público, mas consiste apenas na experiência estética de percorrer o espaço “sem deixar vestígios físicos”, somente documentando a operação com anotações e fotografias.

Breton cansado do niilismo e das ironias do Dadá se lança às aventuras do inconsciente. Como vimos, em 1919, Breton juntamente com Soupault já desenvolvia as primeiras experiências de escrita automática concomitante às atividades do dadaísmo, o qual só acabou oficialmente em 1922. Dois anos após o fim de Dadá, o poeta francês funda o movimento Surrealista, publicando

¹⁰⁵Tradução do autor. Texto original: “Dada pasa de la traslación de un objeto banal al espacio del arte, a la traslación del arte – a través de la persona y de los cuerpos de los artistas Dada – a un lugar banal de la ciudad. La ‘nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte’, anunciada en el comunicado de prensa que explicaba la operación de Sanit Julien le Pauvre [...]”.

o primeiro Manifesto do Surrealismo, em 1924, no qual descreve suas reflexões sobre o poder do inconsciente e relata os resultados de suas primeiras experiências de escrita automática, as quais vinha desenvolvendo ao longo dos últimos quatro anos, que culminam na elaboração do conceito de surrealidade. Segundo Mirella Bandini, a tentativa de fundir inconsciente e consciente se expande ao espaço da cidade no mesmo período em que Breton escrevia o manifesto. Breton esteve presente na visita Dadá e levará adiante a ideia de percorrer espaços como prática estética, denominando a experiência de deambulação. Agora, o mesmo princípio que animava a escrita automática é deslocado para as ruas da cidade.

A primeira experiência de deambulação surrealista ocorre em maio de 1924, quando Breton na companhia de Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac, decidem sair da cidade de Paris de trem em direção à cidade de Blois, a qual escolheram ao acaso no mapa, e prosseguir a pé pelas cidades de Sologne, Salbris, Gien e Cour-Chevigny até chegarem à cidade de Romorantin. Nessa experiência os surrealistas saem do ambiente urbano em direção ao campo, deambulando por bosques, campos e vilarejos, o que leva o autor Careri a relacionar a ideia de superação da realidade, desejada pelos surrealistas, com “[...] uma vontade de retorno aos espaços vastos e desabitados, nos limites do espaço real.”¹⁰⁶ (CARERI, 2002, p.82). Entretanto, posteriormente os surrealistas nunca mais voltaram a realizar deambulações no campo, tornando a atividade estritamente urbana, concentrada na cidade de Paris.

As deambulações realizadas sem objetivos e fins racionais têm como finalidade alcançar a surrealidade através do caminhar sem direção, de chegar aos limites da percepção inconsciente e consciente do espaço; ao longo do percurso o espaço da cidade proporciona uma multiplicidade de encontros e desencontros ocorridos ao sabor do acaso, vivenciando acontecimentos não planejados e descobrindo as paisagens ilógicas que satisfazem os desejos do inconsciente (BANDINI in ANDREOTTI, 1996, p.41). Para Careri, descobrir as paisagens ilógicas da cidade através da deambulação é revelar, desvelar, ir ao

¹⁰⁶Tradução do autor. Texto original: “[...] una voluntad de retorno a unos espacios vastos y deshabitados, en los limites del espacio real.”

encontro do espaço inconsciente da cidade. “A deambulação consiste em alcançar, mediante o andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle. É um meio através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território.”¹⁰⁷(CARERI, 2002, p.84).

Para esclarecer o princípio da deambulação, ela pode ser entendida como um desdobramento da escrita automática, enquanto essa opera no campo da literatura para alcançar o maravilhoso, a deambulação opera no campo urbano, na cidade. Como vimos, a escrita automática é a entrega à vida passiva da inteligência, o “automatismo psíquico puro”, a qual conduz o indivíduo a captar as imagens que emergem das profundezas do seu inconsciente e automaticamente registrá-las. Na deambulação ocorre o mesmo estado de entrega passiva ao inconsciente, de hipnose ou vigília, o qual é alcançado através do andar no espaço sem destino, praticando as errâncias na cidade, desorientado, enfim entregue aos desejos do inconsciente que será atraído ou repellido pelas atmosferas da cidade. Na escrita automática o indivíduo permanece estático, são as imagens que “caminham” em sua direção para se alcançar o maravilhoso, enquanto na deambulação é o indivíduo que caminha em direção às imagens da cidade, à paisagem inconsciente, para descobrir o maravilhoso.

Nos livros mais famosos, de Aragon, “O Camponês de Paris”¹⁰⁸ (1924), de Breton, “Najda” (1928) e “O Amor Louco”¹⁰⁹ (1937), as deambulações realizadas na cidade de Paris são descritas por seus personagens. Eles são atraídos pela “vertiginosidade do moderno” presente na formação da metrópole de Paris, porém a cidade que se revela não é a Paris da tradição histórica nem a turística, é a Paris inconsciente que estava escapando às transformações burguesas. Existe uma predileção pelos bairros populares da cidade localizados na zona norte e pelas áreas comerciais como o bairro de *Les Halles*. Posteriormente os situacionistas irão investigar as mesmas regiões da cidade. “Na busca de uma unidade entre comportamento individual e cidade, preferem

¹⁰⁷Tradução do autor. Texto original: “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un *medium* a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.”

¹⁰⁸Tradução do autor. Texto original: “*Le Paysan de Paris*”.

¹⁰⁹Tradução do autor. Texto original: “*L’Amour Fou*”.

a Paris coletiva ao invés da Paris da história e da tradição.”¹¹⁰ (BANDINI in ANDREOTTI, 1996, p.42). Na busca por identificar através da deambulação a inter-relação psicológica entre ambientes urbanos e o indivíduo, a rua movimentada e moderna, as praças, os bares, o jardim público, o pulsar das encruzilhadas, se tornam o foco dos surrealistas que captam uma obscura força de atração e repulsão que emanam desses espaços. Breton no livro “A Chave dos Campos”¹¹¹ (1953), relata que ao percorrer habitualmente uma rua “[...] podemos reconhecer nela, se prestarmos um mínimo de atenção, zonas de bem-estar e de mal-estar que se alternam, e cujos respectivos comprimentos poderíamos chegar a estabelecer.”¹¹² (BRETON apud BANDINI in ANDREOTTI, 1996, p.43).

As principais atividades dos surrealistas além da deambulação e da escrita automática eram as narrações dos sonhos e os jogos coletivos. O mesmo princípio que permeia todas essas atividades é a ideia do acaso, da espontaneidade. Como vimos, ela surge no Dadá na forma de antiarte que se manifesta em duas vertentes diferentes, a vertente niilista, expressão negativa da arte, a qual predominou no dadaísmo após Zurique, e a vertente defendida por Arp que ainda mantinha um equilíbrio entre razão e acaso. Breton rechaça a vertente niilista e volta a dar uma expressão positiva para a arte, impondo maior rigor e disciplina nas atividades surrealistas. Logo, Breton se aproxima das ideias de Arp, mas é através do conceito de inconsciente cunhado por Freud que conseguirá dar coesão à teoria do Surrealismo. O acaso no surrealismo torna-se um meio de se antepor à produção cultural racionalista, tanto na poesia quanto nas deambulações o maravilhoso só é alcançado através de uma descoberta arbitrária, inconsciente, operada pelo acaso, o qual também pode ser compreendido como uma espontaneidade. Entretanto, para Bonnett, o surrealismo ao dar forma a produções culturais que privilegiam o acaso e a espontaneidade, acaba sendo vítima de mais uma ideologia artística.

¹¹⁰Tradução do autor. Texto original: “En la búsqueda de una unidad entre comportamiento individual y ciudad, prefieren el París colectivo sobre el París de la historia y de la tradición.”

¹¹¹Tradução do autor. Texto original: “*La Clé des Champs*”.

¹¹²Tradução do autor. Texto original: “[...] podemos reconocer en ella, si prestamos un mínimo de atención, zonas de bienestar y de malestar que se alternan, y cuyas respectivas longitudes podríamos llegar a establecer.”

Assim como as ideologias da antiarte e da indiferença anularam a tentativa dadaísta de supressão da arte, o mesmo ocorre com a ideologia da espontaneidade no Surrealismo.

Para o autor a ideia de espontaneidade cumpre dois papéis contraditórios que a caracterizam como outra ideologia artística. Aparentemente ela tem um papel subversivo que desafia a disciplina e o funcionalismo burocrático do capitalismo, no entanto ela continua a afirmar a noção do artista como um indivíduo singular, dotado de uma genialidade excêntrica, com um instinto natural para a criatividade. Assim a espontaneidade surrealista legitima o papel do artista na sociedade burguesa como uma atividade especializada da criatividade, a qual mantém a separação entre artistas e não artistas, de criadores e espectadores, afastando aqueles que são incapazes de discernir ou reprimidos demais para criar. (BONNETT, 1992, p.75).

O primeiro boletim da Internacional Situacionista começa, em suas notas editoriais, com o texto “Amarga Vitória do Surrealismo”, marcando a importância do surrealismo para o desenvolvimento da I.S.. Debord, em carta enviada para Constant de 8 de agosto de 1958, justifica o fato salientando que a intenção não foi superestimar a importância do movimento em relação aos outros tipos de investigações artísticas nem destacar a estética surrealista que se consolidou, a qual para os situacionistas não era a mais sofisticada. A atenção dada ao surrealismo deve-se ao seu mais avançado paradigma de apresentar um “[...] projeto total, sobre todo um modo de vida”¹¹³ (Debord, 1958, p.149), obrigando a I.S. a se posicionar diante do surrealismo como “[...] a passagem de uma arte revolucionária utópica para uma arte revolucionária experimental.”¹¹⁴ (Ibid., p.149). Entretanto Debord assume que esta passagem ainda estava longe de ser concretizada pelos situacionistas. É curioso apontar que Jorge Cândido de Sena, se aproxima das mesmas conclusões dos situacionistas em relação ao surrealismo. Para Senna a principal contribuição do surrealismo também não é a sua estética, a qual representa uma

¹¹³Tradução do autor. Texto original: “[...] *total project, concerning a whole way of living.*”

¹¹⁴Tradução do autor. Texto original: “[...] *the passage from a utopian revolutionary art to an experimental revolutionary art.*”

acumulação de práticas artísticas que vêm desde o romantismo até o Dadá, mas:

[...] uma consciência do ‘diálogo’ entre os opostos ser levado até à destruição – e à criação de uma nova realidade. E é neste ponto que o surrealismo abria novas possibilidades à expressão como consciência da vida e não apenas como artes poéticas renovadas. (SENA in BRETON, 1976, p.13).

Apesar do lugar de destaque dado ao surrealismo, os situacionistas não o poupam de críticas ácidas, indicando suas limitações.

O erro que está na raiz do surrealismo é a ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente. A causa do fracasso ideológico do surrealismo é ter acreditado que o inconsciente era a grande força, enfim descoberta, da vida. É ter revisto a história das ideias de acordo com isso, e ter parado nesse ponto. Sabemos afinal que a imaginação inconsciente é pobre, que a escrita automática é monótona, e que um tipo de “insólito” que ostenta de longe a imutável aparência surrealista nada tem de surpreendente. A fidelidade formal a esse estilo de imaginação acaba por provocar o retrocesso às condições nada modernas do imaginário: ao ocultismo tradicional. [...] De fato, a descoberta do papel do inconsciente foi uma surpresa, uma novidade, e não a lei das surpresas e das novidades futuras. Freud tinha descoberto isso quando escreveu: “Tudo o que é consciente se desgasta. O que é inconsciente permanece inalterável. Mas, depois de liberado, não cai ele, por sua vez, em ruínas?” (Debord, 1957, p.46).

Antes da publicação do primeiro boletim, a I.S. já revia criticamente o surrealismo, apresentando o seu posicionamento em relação ao movimento no já citado “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Internacional Situacionista”, o qual é considerado, pela autora Mirella Bandini, a carta magna do movimento. Nele os situacionistas identificam duas fases distintas do surrealismo, nas quais o período de progresso é determinado pela “[...] extinção do idealismo e por um momento de adesão ao materialismo dialético, cessou logo depois de 1930 [...]”

(Debord, 1957, p.46) e sua decadência posterior é expressa no final da Segunda Guerra Mundial, quando a nova geração dos jovens surrealistas direcionam seus esforços para o ocultismo, que estava presente no ideário surrealista desde o início do movimento.

Para a I.S. o programa surrealista era avançado:

[...] ao afirmar a soberania do desejo e da surpresa, ao propor um novo uso da vida, é muito mais rico de possibilidades construtivas do que em geral se pensa. É certo que a falta de meios materiais de realização limitou gravemente a amplitude do surrealismo. [...] O Surrealismo – ao se opor a uma sociedade aparentemente irracional, em que a ruptura era levada ao absurdo entre a realidade e os valores ainda fortemente proclamados – serviu-se contra ela do irracional pra destruir seus valores lógicos superficiais. (Debord, 1957, p.46).

O próprio texto, “Amarga Vitória do Surrealismo”, começa com uma citação do “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência internacional situacionista”, a qual aponta o início do processo de recuperação do surrealismo pela sociedade burguesa.

O próprio êxito do surrealismo está muito no fato de a ideologia dessa sociedade, em sua face mais moderna, ter desistido de uma estrita hierarquia de valores fictícios, mas servindo-se por outro lado abertamente do irracional e, por isso, dos resquícios surrealistas. (Ibid., p.46).

A intenção é demonstrar que o sucesso do surrealismo conquistado na sociedade burguesa se voltou contra o próprio movimento “[...] que não queria nada mais que a inversão da ordem social dominante.” (I.S. nº1, 1958, p.3). Todo o esforço surrealista, seus processos e instrumentos de libertação das repressões burguesas, inclusive seu apelo ao irracional, foram recuperados pelo seu próprio inimigo. Um indício dessa recuperação é apontado pelo fato das novas formas e técnicas das descobertas científicas terem tomado à aparência surrealista, chegando a ser noticiado, em 1955, que um robô, da Universidade de Manchester, escreveu uma carta de amor a qual poderia se

passar por uma poesia automática. No entanto, a recuperação mais impressionante das descobertas subversivas surrealistas é a apropriação da escrita automática e dos jogos coletivos para o método de exploração das ideias, chamado nos Estados Unidos da América de “Brainstorming”. A regra do jogo é claramente surrealista, o inconsciente, o ilógico, o absurdo, agora trabalham a favor da quantidade e não mais da qualidade. Além disso, alertam os situacionistas, a técnica permitiu descobrir que todo mundo tem alguma coisa a dizer e a partir do momento que elas se expressam e são ouvidas no seu local de trabalho, elas reivindicam menos. Portanto “A técnica se tornou um remédio contra o vírus revolucionário.”¹¹⁵(I.S. n°1, 1958, p.3).

O processo de decomposição do surrealismo e sua superação tornaram-se tema de debate entre situacionistas e surrealistas. O texto, “O Auge dos Defensores do Surrealismo em Paris e a Revelação do Seu Valor Verdadeiro”¹¹⁶, relata que em 18 de novembro de 1958, o Círculo Aberto, presidido por Noël Arnaud, promoveu um evento no qual o tema a ser debatido foi “O surrealismo está morto ou vivo?”. Os representantes convidados da I.S. foram Debord, Arnaud e Henri Lefebvre, enquanto entre os representantes surrealistas estava entre outros Tristan Tzara. Entretanto, Henri Lefebvre não pode comparecer porque ficou doente no dia do debate e todos os representantes oficiais do surrealismo, incluindo Tzara, também não compareceram. Esses alegaram, segundo a I.S., que o evento favorecia os situacionistas. Apenas jovens integrantes da nova geração surrealista compareceram, representados por Schuster, diretor da revista “*Médium*”, redator chefe do “*Surréalisme même*” e co-diretor do “*14-Juillet*”.

Durante o debate surgiu a questão: “Qual é o papel do surrealismo hoje em dia?”. Para a Internacional Situacionista, representada no evento por Debord e Arnaud, o surrealismo teve a sua importância, mas já estava superado. O aspecto progressista do surrealismo foi ter reivindicado total liberdade e iniciado estudos de intervenções na vida cotidiana. Entretanto, o surrealismo se limitou a sobrevalorizar o potencial revolucionário do

¹¹⁵Tradução do autor. Texto original: “*La technique est devenue une thérapeutique contre le virus révolutionnaire.*”

¹¹⁶Tradução do autor. Texto original: “*Suprême Levée des défenseurs Du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective*”.

inconsciente, posicionando-se de forma idealista dualista que tende a compreender “[...] a história como uma simples oposição entre os precursores do irracional surrealista e a tirania das concepções lógicas Greco-Latinas [...]”¹¹⁷ (I.S. nº2, 1958, p.33). Segundo a I.S., a partir de então, o movimento inicia seu processo de degradação e repetição de uma monótona exploração artística recuperada pela propaganda burguesa que apresenta “[...] o amor como a única aventura possível nas condições modernas de existência [...]”¹¹⁸ (Ibid., p.33). Portanto, para a I.S., o surrealismo se tornou enfadonho e irritante, seus sonhos agora são apenas um reflexo da impotência burguesa.

A grande acusação que os situacionistas fazem aos jovens surrealistas, militantes da última fase do movimento, pós-segunda guerra, é que eles ignoram o sentido e a magnitude da primeira fase do surrealismo, abrindo mão do seu projeto de transformação da sociedade, da sua esperança revolucionária. O texto, “O Som e A Fúria”¹¹⁹, aborda a decomposição do surrealismo na sua fase final e a incapacidade dos seus integrantes em rever seu ideário. A juventude surrealista se refugia nos aspectos mais reacionários do grupo, como a magia e a crença em uma idade de ouro, para sustentar a imobilidade do seu pseudo-sucesso. A I.S. destaca a contradição em se articular o sucesso artístico burguês, responsável pela deformação do movimento, com as exigências revolucionárias do ideário inicial do surrealismo. Essa contradição os tornam incapazes de superarem o surrealismo e se unirem aos situacionistas. A I.S. denuncia que, desde a origem, há no surrealismo um antagonismo nas suas tentativas de afirmação de um novo uso da vida e uma fuga reacionária fora do real, os aproximando do romantismo. A lealdade ao estilo de imaginação estritamente inconsciente “[...] acaba por provocar o retrocesso às condições nada modernas do imaginário: ao ocultismo tradicional.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.46).

¹¹⁷Tradução do autor. Texto original: “[...] l’histoire comme une simple opposition entre les précurseurs de l’irrationnel surréaliste et la tyrannie des conceptions logiques Greco-latines [...]”

¹¹⁸Tradução do autor. Texto original: “[...] l’amour comme la seule aventure possible dans les conditions modernes d’existence [...]”

¹¹⁹Tradução do autor. Texto original: “Le Bruit et La Fureur.”

A crítica ao inconsciente aparece no texto “Projeto de Embelezamentos Racionais da Cidade de Paris”¹²⁰, publicado no número vinte e três de Potlatch, em 1955, durante a Internacional Letrista, o qual se contrapõe ao textosurrealista “Sobre algumas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade”¹²¹, publicado na sexta e última edição da revista “Surrealismo a Serviço da Revolução”, em 1933.

Em *Le S.A.S.D.L.R.*, o texto aparece dentro de um conjunto de temas que são organizados sob o título de “Pesquisas Experimentais”, os quais consistem em uma série de cinco tópicos enumerados em ordem alfabética, com o objetivo de levantar hipóteses irracionais relacionadas aos temas. Cada tópico possui seu respectivo questionário, abrangendo em média de vinte a trinta perguntas que deveriam ser respondidas através do princípio da poesia automática. Os temas elencados foram: A - Sobre o conhecimento irracional do objeto bola de cristal dos videntes; B - Sobre o conhecimento irracional do objeto um pedaço de veludo rosa; C- Sobre as possibilidades irracionais de penetração e orientação em um quadro de Giorgio De Chirico: O Enigma de um dia; D - Sobre as possibilidades irracionais de vida sobre uma data qualquer; E - Sobre determinadas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade¹²². Esses foram respondidos por sete surrealistas, Breton, Paul Éluard, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Benjamin Peret, Tristan Tzara e Georges Wenstein. (*S.A.S.D.L.R.* n °6, 1933, p.10).

No tema, “Sobre determinadas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade”, ao invés de serem levantadas perguntas em relação à cidade, são eleitos edifícios, monumentos, estátuas, praças e espaços públicos icônicos de Paris, a fim de sofrerem intervenções irracionais. São listados trinta e um itens da cidade, estão entre eles, o Arco do Triunfo, O Obelisco, a Torre Eiffel, a Torre *Saint Jacques*, a estátua de Jeanne D’Arc (ruade *Rivoli*), *La Défense de Paris en 1870*, a coluna Vendôme, O Panthéon de

¹²⁰Tradução do autor. Texto original: “Projet D’Embellissements Rationnels de La Ville de Paris.”

¹²¹Tradução do autor. Texto original: “Sur certaines possibilités d’embellissement irrationnel d’une ville.”

¹²²Tradução do autor. Texto original: “A - Sur la connaissance irrationnelle de l’objet boule de cristal des voyantes. B - Sur la connaissance irrationnelle de l’objet un morceau de velours rose. C - Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d’orientation dans un tableau de Giorgio de Chirico : l’énigme d’une journée. D - Sur les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque. E - Sur certaines possibilités d’embellissement irrationnel d’une ville.”

Paris, a estátua de Henri IV, a estátua de Louis XIV, etc. Entre as melhores respostas eleitas de arquitetura que poderiam ser “[...] dados como um exemplo aos arquitetos e aos agentes do estado de boa vontade.”¹²³ (S.A.S.D.L.R. n °6, 1933, p.23), estão as propostas de: Breton, em substituir a coluna Vendôme “[...] por uma chaminé de fábrica em que escala uma mulher nua.”¹²⁴, na estátua de Henri IV, “Pintar o cavalo de preto. Reconstruir Henri IV em tufo de pó.”¹²⁵; Maurice Henry, na estátua de Louis XIV, “Deixar a base no lugar, vazia. Representar Louis XIV correndo atrás de seu cavalo que foge pela rua Etienne-Marcel.”¹²⁶; Benjamin Peret, no Palácio da Justiça, “Para destruir, colocar no lugar uma piscina onde seriam admitidas apenas lindas mulheres nuas.”¹²⁷; Tristan Tzara, no Panthéon, “O cortar verticalmente e separar as duas metades em 50 centímetros.”¹²⁸, na estátua de Camille Desmoulins, “Adicionar a base alargada, todos os móveis de uma sala. Todos os dias, a gente acenderia o fogo no fogão.”¹²⁹; e Georges Wenstein, na estátua de Jeanne D’Arc, “O cavalo pisoteando furiosamente a filha.”¹³⁰ (S.A.S.D.L.R. n °6, 1933, p.18).

Em contraposição, a Internacional Letrista propõe o “Projeto de Embelezamentos Racionais da Cidade de Paris”, elaborado por Debord, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein e Jacques Fillon. Muitas das soluções elencadas para os problemas do urbanismo de Paris antecipam o espírito das práticas situacionistas. Elas abordam desde,

Através de certa adaptação das escadas de socorro e da criação, quando necessário, de passadiços tornando possível

¹²³Tradução do autor. Texto original: “[...] données en exemple aux architectes et aux statutaires de bonne volonté.”

¹²⁴Tradução do autor. Texto original: “11. À remplacer par une cheminée d’usine à laquelle grimpe une femme nue.”

¹²⁵Tradução do autor. Texto original: “27. Peindre le cheval en noir. Reconstruire Henri IV en houppe à poudre.”

¹²⁶Tradução do autor. Texto original: “29. Laisser le socle en place, vide. Représenter Louis XIV courant derrière son cheval qui s’enfuit par la rue Etienne-Marcel.”

¹²⁷Tradução do autor. Texto original: “18. À détruire mettre à la place une piscine où ne seraient admises que de très belles femmes nues.”

¹²⁸Tradução do autor. Texto original: “26. Le trancher verticalement et éloigner les deux moitiés de 50 centimètres.”

¹²⁹Tradução do autor. Texto original: “31. Ajouter sur le socle agrandi, tout le mobilier d’une chambre. Tous les jours, on allumerait le feu dans le poêle.”

¹³⁰Tradução do autor. Texto original: “7. Le cheval piétinant furieusement la fille.”

passar pelos telhados de Paris. [...] Munir de interruptores os candeeiros de todas as ruas, deixando a iluminação à disposição do público.¹³¹ (POTLATCH, 1996, p.203).

até, “Pôr fim à cretinização do público operada pelos atuais nomes das ruas. Apagar os conselheiros municipais, os residentes, [...] e mais geralmente todos os nomes porcos (rua do Evangelho).”¹³² (POTLATCH, 1996, p.203). Intervenções de cunho explicitamente “situacionistas” como a deriva e a abolição das artes individuais, também são apresentadas:

Manter as gares como estão. [...] Gil J. Wolman reclama que se suprimam ou falsifiquem arbitrariamente todas as indicações referentes às partidas (destinos, horários, etc.). Isso para favorecer a deriva. Abolição dos museus, e repartição das obras primas artísticas pelos bares (a obra de Philippe de Champaigne para os cafés árabes da rua Xavier Privas; a Sagração, de David, para o Tonneau da Montagne Geneviève).¹³³ (POTLATCH, 1996, p.205).

Apesar das possíveis aproximações entre as propostas surrealistas e da Internacional Letrista, a principal crítica está contida no título do texto, no qual os futuros situacionistas condenam a supervalorização do inconsciente, que levou os surrealistas à alienação do ocultismo. “A recusa da alienação na sociedade de moral cristã levou alguns homens ao respeito da alienação plenamente irracional das sociedades primitivas. É preciso avançar e racionalizar mais o mundo, primeira condição para torná-lo apaixonado.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.47). No mesmo ano da publicação do texto “Projeto de Embelezamentos Racionais da Cidade de Paris”, Jacques Fillon também publica na revista surrealista belga “*Les Lèvres nues*”, edição número

¹³¹Tradução do autor. Texto original: “Par un certain aménagement des échelles de secours, et la création de passerelles là où il en faut, ouvrir les toits de Paris à la promenade.[...]Munir les réverbères de toutes les rues d'interrupteurs ; l'éclairage étant à la disposition du public.”

¹³²Tradução do autor. Texto original: “Faire cesser la crétinisation du public par les actuels noms des rues. Effacer les conseillers municipaux, les résistants, les Émile et les Édouard (55 rues dans Paris), les Bugeaud, les Gallifet, et plus généralement tous les noms sales (rue de l'Évangile).”

¹³³Tradução do autor. Texto original: “Garder les gares telles qu'elles sont. [...] Gil J Wolman réclame que l'on supprime ou que l'on fausse arbitrairement toutes les indications concernant les départs (destinations, horaires, etc.). Ceci pour favoriser la *dérive*. [...]Abolition des musées, et répartition des chefs-d'oeuvre artistiques dans les bars (l'oeuvre de Philippe de Champaigne dans les cafés arabes de la rue Xavier-Privas ; le *Sacre* de David, au Tonneau de la Montagne-Geneviève).”

sete, o texto “Descrição *raisonnée* de Paris (Itinerário para uma nova agência de viagens)”¹³⁴, o qual tem o mesmo propósito de se contrapor as deambulações inconscientes surrealistas. O texto propõe um breve guia de itinerários exóticos e multiétnicos que deveriam ser realizados com espírito analítico.

A condenação do inconsciente leva a I.S. à conquista racional do espaço urbano revendo as experiências de deambulação surrealistas nas derivas situacionistas. Se o aspecto do acaso na deambulação é um elemento chave, na deriva ele se torna auxiliar, de segunda importância. No texto “Teoria da Deriva”, publicado no segundo boletim da I.S., em 1958, Debord se refere à primeira experiência de deambulação surrealista como “deprimente”, atribui o seu fracasso ao surrealismo “Por pouco desconfiar do acaso e de seu uso ideológico sempre reacionário [...]” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.88), e observa que são raríssimas as intervenções do acaso ao se caminhar por áreas descampadas. Segue criticando Pierre Vendryes, surrealista da segunda geração, o qual publicou na revista *Médium*, ser possível comparar a primeira tentativa de deambulação com algumas experiências probabilísticas, nas quais sugeria separar aleatoriamente girinos de rã em um cristalizador circular para observar os seus comportamentos. A justificativa era que “[...] tudo faria parte de uma mesma libertação antideterminista [...]”. Debord ironiza: “Em tais condições, a vitória será dos girinos que têm a vantagem de serem ‘inteiramente desprovidos de inteligência, de sociabilidade e de sexualidade’ e, por conseguinte, ‘verdadeiramente independentes uns dos outros’.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.88).

Para os situacionistas “[...] a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito.”. Porém, pelo fato da observação psicogeográfica não estar completamente consolidada até o momento, o acaso ainda tem um importante papel na deriva, entretanto, é preciso estar atento aos

¹³⁴Tradução do autor. Texto original: “*Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)*.” – Optamos por não traduzir o adjetivo *raisonné*, pelo fato dele ser empregado em português sem a sua tradução, como no exemplo do uso de “catálogo raisonné”. O adjetivo *raisonnée* deriva do verbo *raisonner*, que significa: “Fazer o uso da razão”. Portanto, Jacques Fillon tem a intenção de produzir uma descrição analítica de Paris, racional e objetiva.

seus perigos, “[...] 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.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.88). Para entendermos melhor o conceito de deriva e sua relação com o acaso, podemos partir de sua definição oficial apresentada no primeiro boletim do grupo, em 1958, porém é no texto “Teoria da Deriva” que Debord se estende mais profundamente sobre o tema.

Deriva: Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência. (I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.65).

Na “Teoria da Deriva”, Debord esclarece que a deriva é composta por duas ações indissociáveis, a de “[...] reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.87). Logo, a referida “passagem rápida por ambiências variadas” é radicalmente oposta às “tradicionais noções de viagem e de passeio”. A proposta surrealista positiva de um novo uso da vida é incorporada na “afirmação de um comportamento lúdico constructivo”, entretanto, a libertação do indivíduo na vida cotidiana não é mais conquistada pelo potencial inconsciente da vida, mas pela libertação do jogo, pelo Homo Ludens. Na deriva, a conquista do espaço deve ser racional e não mais subjetiva como nas deambulações, porque ela também exerce a ação objetiva de “reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica”, o que a torna o exercício prático do estudo da psicogeografia, definido como: “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejados ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.”(I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.65). Consequentemente, o aleatório exercido pelo acaso é abandonado, o fato de escolher bairros e áreas não familiares ou jamais percorridos, não faz diferença alguma, devido ao seu aspecto subjetivo e limitador. Após o primeiro contato com o espaço ele não permitiria novas incursões. Para os situacionistas a deriva reconhece que:

[...] existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou saída de certas zonas. [...] A exploração de um campo espacial marcado supõe portanto o estabelecimento de bases, e o cálculo das direções de penetração. (DEBORD In JACQUES, 2003, p.87,90).

No “cálculo” situacionista são utilizados mapas, “sejam oficiais, sejam ecológicos ou psicogeográficos”, fotos aéreas e registros de derivas, os quais contribuam para o aperfeiçoamento e criação de “[...] uma cartografia influencial que falta até o momento [...]” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.91). A I.S. chega a citar e utilizar no seu primeiro boletim, no texto “Veneza Venceu Ralph Rumney”, os estudos do sociólogo Paul-Henry Chombart de Lauwe, reproduzindo um mapa que mostra o levantamento de todos os trajetos efetuados durante um ano por uma estudante que mora no XVI^{ème} *arrondissement* de Paris, apresentado por Lauwe em seu livro “Paris e a aglomeração parisiense: O espaço social em uma grande cidade.”¹³⁵, publicado em 1952. Segundo o autor Anthony Vidler, no texto “Terras Desconhecidas: Guy Debord e as Cartografias de uma Paisagem para ser Inventada”¹³⁶, apesar de Chombart de Lauwe poder ser um “perfeito inimigo dos situacionistas”, pelo fato de apoiar as teorias de Le Corbusier e acreditar em uma visão idealista da ciência social, a qual conduziria a uma harmonia social; seus estudos são reconhecidos por Debord por mostrarem que “[...] um bairro urbano não é determinado apenas pelos fatores geográficos e econômicos, mas pela representação que seus moradores e os de outros bairros têm dele [...]” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.87). Entretanto, os gráficos de Chombart de Lauwe apenas são utilizados para mostrar a reação potencial contida na “[...] indignação de constatar que alguém pode viver desse modo [...]” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.88), limitados aos percursos revelados no gráfico. (VIDLER, 2011, p.339).

¹³⁵Tradução do autor. Texto original: “*Paris et l'agglomération parisienne: L'espace social dans une grande cite.*”

¹³⁶Tradução do autor. Texto original: “*Unknown Lands: Guy Debord and the Cartographies of a Landscape to be Invented.*”

Apesar dos instrumentos e aspectos objetivos da deriva, Debord reconhece que “em sua unidade” ela contém simultaneamente a ação do “deixar-se levar”, do perder-se, e “[...] sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.87). Logo é possível realizar derivas enfatizando, ora a busca por resultados afetivos desnorteantes, ora o seu aspecto objetivo como estudo do terreno. Porém, “Não convém esquecer que esses dois aspectos da deriva apresentam múltiplas interferências e que é impossível isolar um deles perfeitamente.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.89). Debord esclarece essas duas possibilidades dando possíveis exemplos:

[...] se durante uma deriva toma-se um taxi, seja para um destino certo, seja para um trajeto de vinte minutos na direção oeste, é sinal de que a busca é de uma desambientação pessoal. Se o que importa é a exploração direta de um terreno, aciona-se a pesquisa de urbanismo psicogeográfico. (DEBORD In JACQUES, 2003, p.89).

Apesar das críticas, o acaso, o indeterminado, permanece na deriva com um papel secundário. No exemplo situacionista do “encontro possível”, que poderia ser perfeitamente um jogo surrealista, o indivíduo se dirige a um determinado lugar e hora marcada, o qual o leva a observar as adjacências do entorno. Pode acontecer que ele tenha “marcado” no mesmo local outro “encontro possível” com alguém cuja identidade ele conheça ou não. Isso fará com que ele se dirija a vários passantes promovendo acontecimentos imprevistos. Nesse exemplo, a parte de exploração objetiva é mínima e o acaso é utilizado para potencializar os comportamentos errantes.

Enfim, a deriva se constitui pela tensão entre essas duas forças, as quais a permitem estabelecer as articulações psicogeográficas de uma cidade moderna. Suas experiências eram preferencialmente realizadas em regiões populares no centro antigo de Paris, a pretendida busca pelos espaços sociais priorizava os ambientes propícios às trocas culturais, áreas onde ocorressem aculturação, degradação social, miscigenação, comércio e aglomerações populares. Uma de suas áreas preferidas eram os pavilhões do mercado

central de Paris *Les Halles* e o bairro onde se localizava, o qual adotou o mesmo nome. *Les Halles* proporcionava uma área de grande efervescência comercial e turística, atendendo as condições ambientais que os situacionistas buscavam, “Para que exista uma relação estreita entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável.” (I.S. n°3 In JACQUES, 2003, p.115). Portanto, os objetivos da deriva são, afirmar um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana” e estabelecer o:

[...] reconhecimento de unidades de ambiência, de seus comportamentos fundamentais e de sua localização espacial, percebem-se os principais eixos de passagem, as saídas e defesas. Chega-se à hipótese central de *plaques tournantes* psicogeográficas. Medem-se as distâncias que separam de fato duas regiões de uma cidade, distâncias bem diferentes da visão aproximativa que um mapa pode oferecer.(DEBORD In JACQUES, 2003, p.90).

Todo o conhecimento gerado pelo estudo da psicogeografia quanto pela prática da deriva levam à realização das situações construídas e à formulação de hipóteses sobre a estrutura de uma cidade situacionista. A I.S. afirma: “Para nós, o surrealismo foi somente um começo da experiência revolucionária na cultura, experiência que foi quase imediatamente paralisada, praticamente e teoricamente. Trata-se de ir mais longe.”¹³⁷ (I.S. n°1, 1958, p.6). Agora a superação do surrealismo se apresenta na I.S. através das situações construídas, utilizando-se o emprego libertador dos meios técnicos superiores, “[...] a experimentação coletiva, concreta, de ambiências e de comportamentos novos correspondem o começo de uma revolução cultural fora da qual não há cultura revolucionária autêntica.”¹³⁸ (I.S. n°2, 1958, p.33).

¹³⁷Tradução do autor. Texto original: “Pour nous, le surréalisme a été seulement un début d’expérience révolutionnaire dans la culture, expérience qui a presque immédiatement tourné court pratiquement et théoriquement. Il s’agit d’aller plus loin.”

¹³⁸Tradução do autor. Texto original: “[...] l’expérimentation collective, concrète, d’environnements et de comportements nouveaux correspond au début d’une révolution culturelle en dehors de laquelle Il n’est pas de culture révolutionnaire authentique.”

Considerações finais |

I A Situação Construída

Após apresentarmos as ressonâncias dos movimentos Futurista, Dadaísta e Surrealista, no ideário da I.S., podemos entender com maior clareza as propostas situacionistas e o seu conceito de situação construída. Em seu livro “A Sociedade do Espetáculo”, escrito em 1967, Debord revisa o engajamento da I.S. no campo da cultura. Na tese 191, ele chega à seguinte conclusão em relação às vanguardas analisadas:

O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*. (DEBORD, 1997, p.125)

Seguindo a nossa análise, entendemos que a supressão da arte é o papel positivo que a I.S. atribui ao Dadá, ou seja, o fim da arte como ação especializada, a ampliação da liberdade no campo da cultura e o fim da produção de objetos de arte. Para os situacionistas, como vimos, o Dadá se limitou à expressão da liberdade, do “dizer tudo”, não chegando à realização do

“fazer tudo”. No entanto, ele tem o mérito de ter apresentado o problema da realização da arte, evidenciado na primeira visita Dadá à igreja *Saint Julien Le Pauvre*. Portanto, para a I.S. o Surrealismo é um prolongamento dessa exigência e é esse o seu valor. Logo, a realização da arte é o papel positivo que a I.S. atribui ao surrealismo, ou seja, a afirmação da “soberania do desejo e da surpresa”, e a tentativa na vida cotidiana de um “novo uso da vida”. Porém, ao realizá-las nas deambulações, os surrealistas sobrevalorizaram o potencial revolucionário do inconsciente e abriram mão do projeto dadaísta de supressão da arte, o que os mantiveram nos limites da arte. Por conseguinte, a supressão e a realização da arte, para a I.S. são duas exigências indissociáveis, ligadas como duas faces de uma mesma moeda, a qual leva à superação da arte. Isto é, a recusa da reificação da subjetividade do indivíduo em uma obra de arte, a qual rapidamente se torna mercadoria, e a constante realização dessa subjetividade, dessa energia vital, em um novo uso da vida transformado em prática revolucionária. “[...] a realização da arte, a poesia (no sentido situacionista) significa que não se pode realizar em uma ‘obra’, mas ao contrário se realizar tão somente.” (KHAYATI, 1966, p.51)¹³⁹.

Segundo o filósofo Mario Perniola, a superação da arte proposta pelos situacionistas, levou à ampliação crítica do ideário surrealista, transformando radicalmente a relação entre realidade e imaginação.

Certo, entre o Surrealismo e a I.S. há um salto qualitativo, que consiste na recusa das obras, na ruptura com os ambientes artísticos e, sobretudo, na abertura sobre um horizonte problemático incomparavelmente mais amplo que aquele surrealista, no qual a relação entre realidade e imaginação resulta radicalmente transformada. (PERNIOLA, 2009, p.34).

Para Perniola a distinção criada pelos surrealistas entre “[...] *vida real*, lugar do tédio e da insignificância, e *vida imaginária*, lugar do maravilhoso e do significado [...]”, é revirada pelos situacionistas, os quais propõem que “[...] a própria realidade que pode tornar-se maravilhosa.” (PERNIOLA, 2009, p.18). Para a I.S. o surrealismo criou formas de libertação que permanecem presas

¹³⁹Tradução do autor. Texto original: “[...] *la réalisation de l’art, la poésie (au sens situationniste) signifie qu’on ne peut se réaliser dans une « œuvre », mais au contraire se réaliser tout court.*”

ao imaginário, aos sonhos, à arte e à magia. Nessa perspectiva, o surrealismo mantém uma oposição conservadora “[...] entre uma realidade concebida como o âmbito no qual se exercita a eficácia racional e uma realidade concebida como o âmbito onde se exprime a fantasia irracional [...]” (PERNIOLA, 2009, p.18), assim sustentando o *status quo*. Para alcançar a transformação da vida cotidiana, a superação da arte, os situacionistas elaboram instrumentos e ações como o desvio, o jogo permanente, a deriva, a psicogeografia, a construção de situações e o urbanismo unitário, que se situam claramente além da arte, e se voltam para “[...] o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.54).

Através das derivas, como vimos, efetuando seus dois aspectos, de reconhecimento do terreno psicogeográfico e realização de um “comportamento lúdico-construtivo”, os situacionistas se aventuram na cidade buscando identificar os meios urbanos que provocam comportamentos afetivos, e reciprocamente quais são os comportamentos que os transformam. Por exemplo: “[...] a animação de uma rua, o efeito psicológico de várias superfícies e construções, a mudança rápida do aspecto de um espaço por meio de elementos efêmeros [...]” (POTLATCH nº 30 In JACQUES, 2003, p.98). Uma vez identificados e delimitados, a soma desses fatores são denominados de ambiências. Logo, a atividade situacionista consiste em analisar as ambiências para entender a sua lógica e usá-las de maneira mais consciente, a favor da desalienação do homem e na provocação de comportamentos experimentais. “A mudança do ambiente faz surgir novos estados de sentimentos, no início percebidos passivamente, mas que passam a reagir construtivamente, com o crescimento da consciência.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.104). A partir do momento que as relações existentes entre ambiente e comportamento são compreendidas e dominadas, será possível empregar-las em uma construção revolucionária, na situação construída, a qual é o grande objetivo situacionista e a atividade que dá nome ao grupo.

A construção de uma situação é a edificação de uma microambiência transitória e de um jogo de acontecimentos para um momento único da vida de algumas pessoas. É inseparável da construção de uma ambiência geral,

relativamente mais duradoura, no urbanismo unitário. (I.S. nº2 In JACQUES, 2003, p.96).

Na construção de uma situação podem ser utilizadas as desprezadas obras de arte tradicionais, porém elas devem ser desviadas a favor de uma criação coletiva e jamais serem a expressão de uma arte individual. “Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos.” (I.S. nº1 In JACQUES, 2003, p.66). Essa apropriação situacionista de qualquer meio ou recurso a favor de uma construção superior, é definida de desvio. Como vimos anteriormente, a prática do desvio também se aplica à cidade, através da apropriação situacionista das ambiências urbanas para a afirmação de um “espaço lúdico construtivo tal como a deriva o reconhece”, conseqüentemente, a experiência concreta do território também serve como base para a elaboração do Urbanismo Unitário.

O estudo da psicogeografia e a ação da deriva, vinculada à prática do desvio, levam à realização das situações construídas. A futura proliferação de múltiplas e simultâneas situações construídas formará um conjunto de “[..] campos de força, que podemos provisoriamente designar pelo conhecido termo de bairro.” (DEBORD In JACQUES, 2003, p.54), os quais constituirão o U.U.. O qual deve ser “[...] a base de uma civilização dos lazes e do jogo.” (I.S. nº3 In JACQUES, 2003, p.104).

Através da análise de Mario Perniola, podemos aprofundar o conceito de situação presente na ideia de situação construída. Para Perniola existem três interpretações primárias da ideia de situação: uma psicológica, uma técnico-urbanística, e uma terceira existencial, que se transforma rapidamente em social-revolucionária. A interpretação psicológica está ligada à realização dos desejos individuais:

[...] como para Freud, a experiência artística seria para a I.S. uma espécie de fantasia incapaz de realizar verdadeiramente o desejo. [...] Em contraste, porém, com a psicanálise, a perspectiva situacionista não aponta para o conhecimento da estrutura individual do eu, nem para a explicação da sua formação, nem para a elaboração de atividades

compensatórias, mas para a efetiva satisfação do desejo. [...] O desejo, ao invés de sublimar-se na arte, deve tender em direção à formulação de um projeto que torne possível a sua atuação. (PERNIOLA, 2009, p.26).

A interpretação técnico-urbanística Perniola relaciona às atividades de Constant e Pinot-Gallizio, para os quais a situação está inseparavelmente ligada aos meios de abordagem do U.U., e a potencialidade de desviada tecnologia que possibilita o funcionalismo, para o seu uso libertador e poético. Como vimos, é nesse aspecto que a I.S. resgata o ideário Futurista, se no Dadá e no Surrealismo foram abandonadas as utopias super-tecnológicas, na I.S. elas são retomadas. Sua aplicação está claramente presente no projeto de Nova Babilônia, no qual Constant vê positivamente as possibilidades do progresso técnico, da automação e do desenvolvimento da sociedade da abundância, a qual libertará o homem do trabalho e possibilitará a realização de uma cidade móvel e nômade. Na interpretação existencial:

[...] o conceito de situação não implica a mera satisfação de um desejo privado e não se resolve no ser o apêndice comportamental de um ambiente arquitetônico, mas comporta a aquisição de uma consciência das condições de existência na sociedade industrializada e das alternativas radicais. Ela põe o problema do sentido da vida e sustenta que as soluções satisfatórias devam ser procuradas exclusivamente no âmbito bem delimitado das condutas revolucionárias. (PERNIOLA, 2009, p.26).

A situação na perspectiva da tomada de consciência das condições limitadas e alienadas da vida, as quais são impostas aos indivíduos em todos os setores da sociedade e a sua conseqüente recusa revolucionária, está relacionada à prática do choque, que percorre desde o Futurismo até a I.S.. Se no Futurismo o choque aparece como convite à participação na obra de arte, na I.S. ele se radicaliza e torna-se um convite à construção de uma vida lúdica, libertária e nômade. Trata-se do despertar através de uma ação cultural para um engajamento político revolucionário. É um convite à presença humana, a discutida vanguarda da presença; é a esperança de nos tornarmos criadores

de nossas próprias vidas, em outras palavras, usando a terminologia marxista, de nos tornarmos sujeitos históricos. “O que é, de fato, uma ‘situação’? É a realização de um jogo superior, ou mais exatamente a provocação para esse jogo que é a presença humana.” (I.S. nº4 In JACQUES, 2003, p.126).

I Referências Bibliográficas

ADES, DAWN. O Dada e o Surrealismo. Tradução de Leila Coelho Frota. Barcelona: Labor do Brasil, 1976.

ADORNO, THEODOR W. Industria Cultural e Sociedade. Trad. Julia Elisabeth Levy, Jorge Mattos Brito de Almeida, Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ALEXANDRIAN, SARANE. O Surrealismo. Tradução Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP, 1976.

ANDRADE, C. R. M. À Deriva. Introdução aos Situacionistas. Ócolum; PUC/ Campinas, nº4, 1993, p. 16-19

ANDREOTTI, L.; COSTA, X. Situacionistas: ArtePolítica, Urbanismo. Barcelona: Actar, 1996.

ARGAN, GIULIO CARLO. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BADERNA, MARIETA. Situacionista, teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

BERNARDINI, AURORA FORNONI (organização). O Futurismo Italiano. Tradução Maria Aparecida Abelaira Vizotto; Nancy Rozenchan, Aurora F. Bernardini; J. Guinsburg, Elisa Guimarães; V. Aleksander Jovanovic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BLACK, B. A realização e supressão do situacionismo. In: Groucho-Marxismo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 95-116.

BLACKBURN, SIMON. Dicionário Oxford de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BONNETT, A. Art, ideology, and everyday space: subversive tendencies from Dada to postmodernism. Environment and Planning D: Society and Space, 1992, volume 10, p.69 a 86.

BRETON, ANDRÉ. Os Manifestos do Surrealismo. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

CABANNE, PIERRE. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CARERI, FRANCESCO. New Babylon, una città nomade. Testo & Immagine, 2001.

_____. Walkscapes: El andar como prática estética. Tradução Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CHIPP, HERSCHEL BROWNING. Teorias da Arte Moderna. Tradução Waltensir Dutra. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COBRA MUSEUM. Disponível em: <<http://www.cobra-museum.nl>>. Acesso em: 05 set. 2011.

COLQUHOUN, ALAN. La Arquitectura Moderna una Historia Desapasionada. Tradução Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

DA COSTA MEYER, ESTHER. The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the Future. New Haven: Yale University, 1995.

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

_____. Panegírico. São Paulo: Conrad, 2002. Texto tardio, autobiográfico, original de 1989.

_____. Correspondence: the foundation of the situationist international (june 1957-august 1960). Translated by Stuart Kendal; John McHale. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

_____. Guy Debord présente Potlatch (1954-1957). Paris: Editora Gallimard, 1996.

DEBORD, GUY; SANGUINETTI, G. The Veritable Split in the International – Public Circular of the Situationist International. Chronos Publications, 1990.

FABRIS, ANNATERESA. Futurismo: Uma Poética da Modernidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

FER, BRIONY; BATCHELOR, DAVID; WOOD, PAUL. Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre guerras. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GOMES, ÁLVARO CARDOSO. A Estética Surrealista / Textos doutrinários comentados. Tradução dos textos ingleses e franceses, Eliane Fittipaldi Pereira, tradução de textos espanhóis, Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.

GROSSMAN, V. Arquitetura e o Urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

HENRIQUES, JÚLIO (Organização e apresentação). Internacional Situacionista – Antologia. Tradução Júlio Henriques. Lisboa: Edições Antígona, 1997.

HOFMANN, IRENE E. Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection. Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, 2001, p.1- 26.

HOME, S. Assalto à Cultura. 2ª Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUIZINGA, JOHAN. Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura. Tradução João Paulo Monteiro. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JACQUES, PAOLA BERNSTEIN (Organização e Apresentação). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Tradução Estela dos Santos Abreu. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. Arqutextos nº 053, out., 2004, p. 01-05. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

_____. Estética das Favelas. Arqutextos nº 013, jun., 2001, p. 01-07. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

JAMERSON, F. Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JAPPE, ANSELM. Guy Debord. Petrópolis: Vozes, 1999.

KNABB, KEN. Situationist International Anthology, 2006.

LEFEBVRE, HENRI. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática 1991.

MAFFESOLI, M. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. RJ/SP: Ed. Record, 2001.

MAGALHÃES, MICHELLE AGNES. Música, Futurismo e a Trilha Sonora de Dziga Vertov. 2005. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas- Sp, 2005.

MARCUS, G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century. Harvard, 1989.

Mc Kenzie Wark. 50 Years of Recuperation of the Situationist International. New York: Princeton Architectural Press and The Trustees of Columbia University, 2008.

MCDONOUGH, THOMAS F. Guy Debord and the Situationist International. MIT Press, 2002.

MONSINJON, ERIC ; CHAMAS, AMAURY DE SAINT. Le site Officiel du Lettrisme. Disponível em: <[http://www.lelettrisme .com](http://www.lelettrisme.com) >. Acesso em: 10 fev. 2012.

NASH, JOHN MALCOLM. O Cubismo, O Futurismo, e O Construtivismo. Tradução Manuel de Seabra. Rio de Janeiro: Editora Labor do Brasil, 1976.

PEIRANO, MARIZA. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

PERLOFF, MARJORIE. O Momento Futurista. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PERNIOLA, MARIO. Os Situacionistas – O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”. Tradução Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

RICHTER, HANS. Dadá 1916-1966: Documentos do Movimento Dadá Internacional. Tradução Betty M. Kunz. Munique: Goethe-Institute, 1984.

ROSS, K. Lefebvre on the Situationists: an interview “on his relation to the Situationists' unitary urbanism and late 1950s politics”. October (Cambridge, Mass.) V-, nº79, 1997, p.69-83.

SADLER, SIMON. The Situationist City. London: MIT Press, 1999.

SCHELLE, KARL GOTTLOB. A Arte de Passear. Tradução Irene A. Paternot. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

SCHIRÒ, LUÍS BENSJA DEI. O Futurismo Italiano: Estética, Ideologia, Fascismo. Lisboa: Editora Caminho, 1999.

SILVA, J. M.; GUTFREIND, C. F. Guy Debord antes e depois do espetáculo. Porto Alegre: EdPUCRS, 2007.

SITUATIONNISTE, INTERNATIONALE. Internationale Situationniste 1958-69. Paris: Champ Livre, 1975.

STAUBRAND, JENS. Asger Jorn – Index to Asger Jorn's five books from the Scandinavian Institute of Comparative Vandalism. Hinge Kulturproduktion, 2009.

TAFURI, MANFREDO; DAL CO, FRANCESCO. Modern Architecture \ 1. Tradução Robert Erich Wolf. Milão: Electa Editrice, 1980.

TAZARA, TRISTAN. Sete Manifestos Dada. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Editora Hiena, 1987.

TEIXEIRA, FRANCISCO JOSÉ SOARES. Reificação e Linguagem em Guy Debord. Kalagatos – Revista de Filosofia. Fortaleza, CE, v.5 n.9, inverno de 2008, p.207 a 237.

THORSEN, J. J. Drakabygget - Bauhaus Situationiste. 1970. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

_____. First Underground - First Rebels. 1970. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

THORSEN, J. J.; NASH, JORGEN; STRID, HARDY; CO-RITUS Manifesto. 1962. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

THORSEN, J.J.; HAGFUND, E.; GARMER, K.; NASH, J. Situationists 1957-7/ Drakabygget. 1971. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

VANEIGEM, RAOUL. A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad, 2002.

VELLOSO, R. DE C. L. O cotidiano Selvagem. Arquitetura na IS. Arquitectos nº 027, ago., 2002, p. 01-07. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 12 abril 2009.

VIDLER, ANTHONY. Unknown Lands: Guy Debord and the Cartographies of a Landscape to be Invented. In: The Scenes of the Street and Other Essays. New York: The Monacelli Press, 2011.

VIOLEAU, JEAN-LOUIS. A Critique of Architecture: The Bitter Victory of the Situationist International. In: Anxious Modernisms. Canada: The MIT Press, 2000.

WIGLEY, M. Constant's New Babylon: the hyper - architecture of desire. Rotterdam, 1998.

WOLLEN, PETER. Entre Marxismo e Surrealismo. Tradução do alemão José Pedro Antunes. Revista Outras Palavras. Disponível em: <http://orbita.starmedia.com/~outraspalavras/index.html>. Acesso 10/03/2011.

_____. Situationists and Architecture. In: New Left Review. Vol -, nº8, 2001, p.13-139.

_____. The Situationist International. In: New Left Review. Vol I, n°174, march-april 1989, p.67-95.

APÊNDICE

OBS:O levantamento bibliográfico que segue abaixo é uma relação de um conjunto de textos e sites que tratam sobre a Internacional Situacionista, levantados e compilados durante a pesquisa. Entretanto, essas referências foram apenas listadas, muitas delas não tivemos acesso ao material e outras não estão disponíveis no Brasil. A nossa intenção com aqui é fornecer dados e referências, para que o próximo pesquisador interessado no assunto possa expandir a sua pesquisa.

BIBLIOGRAFIA REFERENTE À INTERNACIONAL SITUACIONISTA

TEXTOS RELACIONADOS À HISTORIOGRAFIA DA I.S. EM PORTUGUÊS				
AUTOR	TÍTULO	EDITORA	DATA DA PUBLICAÇÃO	TIPO
JACQUES, PAOLA B. (org.)	Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.	Casa da Palavra	2003	Livro
BLACK, BOB	Groucho-Marxismo.	Conrad	2006	Livro
GROSSMAN, V.	Arquitetura e o Urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista.	Annablume	2006	Livro
BADERNA, MARIETA	Situacionista, teoria e prática da revolução.	Conrad	2002	Livro
SILVA, J. M.; GUTFREIND, C. F.	Guy Debord antes e depois do espetáculo.	EdiPUCRS	2007	Livro
HOME, STEWART	Assalto à Cultura.	Conrad	2004	Livro
JAPPE, ANSELM	Guy Debord.	Antígona	2008	Livro
DEBORD, GUY	A Sociedade do Espectáculo.	Contraponto	1997	Livro
HENRIQUES, JÚLIO (org.)	Internacional Situacionista – Antologia.	Antígona	1997	Livro
DEBORD, GUY	Panegírico	Conrad	2002	Livro

VANEIGEM, R.	A arte de viver para as novas gerações.	Conrad	2002	Livro
LEFEBVRE, HENRI	A vida cotidiana no mundo moderno.	Ática	1991	Livro
LEFEBVRE, HENRI	A revolução urbana.	Ed. UFMG	2001	Livro
LEFEBVRE, HENRI	O direito à cidade.	Centauro	2001	Livro
TEXTOS RELACIONADOS À HISTORIOGRAFIA DA I.S.				
LEFEBVRE, HENRI	Critique de la vie quotidienne.	Grasset	1947	Livro
LEFEBVRE, HENRI	La somme et le reste.	Meridiens Klincksieck	1989	Livro
STAUBRAND, JENS	Asger Jorn – Index to Asger Jorn's five books from the Scandinavian Institute of Comparative Vandalism.	Hinge Kulturproduktion	2009	Livro
DEBORD, GUY; SANGUINETTI, G.	The Veritable Split in the International – Public Circular of the Situationist International.	Chronos Publications	1990	Livro
BÉHOUIR, B.	De la Conciergerie Internationale des Situationnistes.	Sens&Tonka	1971	Livro
SIMON, SADLER	The Situationist City	MIT Press	1998	Livro
NIEUWENHUIS, C. A.	New Urbanism	(Provo nº9)	1966	Texto/Site
NIEUWENHUIS, C. A.	New Babylon: The World of Homo Ludens	-	1970	Texto/Site
NIEUWENHUIS, C. A.	New Babylon	(Catálogo)	1972	Texto/Site
ANDREOTTI, L.; COSTA, X.	Situacionistas: Arte Política, Urbanismo.	Actar	1996	Livro
I.S.	Internationale Situationniste 1958-69.	Champ Livre	1975	Livro
KNABB, KEN	Situationist International Anthology.	Bureau of Public Secrets	2006	Livro

KNABB, KEN	Public Secrets.	Bureau of Public Secrets	1997	Livro
FORD, SIMON	The Realization and Suppression of the Situationist International: An Annotated Bibliography 1972-1992.	AK	1995	Livro
CARERI, F.	New Babylon, una città nomade.	Testo & Immagine	2001	Livro
CARERI, F.	Walkscapes: el andar como práctica estética.	Gustavo Gili	2002	Livro
JORN, ASGER	Pour la forme: ébauche d'une methodology des arts.	Allia	2001	Livro
BLAZWICK, I.	An Endless Adventure, an Endless Passion, an Endless Banquet: A Situationist Scrapbook.	Verso/ICA	1989	Livro
ELISABETH, S.	On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972.	MIT/ICA	1989	Livro
HOME, STEWART	What Is Situationism? A Reader.	AK	1996	Livro
JACOBS. D.; WINKS. C.	At Dusk: The Situationist Movement in Historical Perspective.	AK	2004	Livro
WIGLEY, M.	Constant's New Babylon: the hyper – architecture of desire.	Rotterdam	1998	Livro
ZWEIFEL, S.	<i>In girum imus nocte et consumimur igni—The Situationist International (1957-1972).</i>	JRP/Ringier/Museum Tinguely	2007	Livro
MARCUS, G.	Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century.	Harvard,	1989	Livro
MARELLI, G.	L'amère victoire du situationnisme. (French translation from the original Italian).	Sulliver,	1998	Livro
MARTOS, J. F.	Histoire de l'Internationale Situationniste.	Lebovici	1989	Livro
MCDONOUGH, THOMAS F.	Guy Debord and the Situationist International.	MIT	2002	Livro
PLANT. S.	The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age.	Routledge	1992	Livro
RASPAUD. J. J.; VOYER. J. P.	L'Internationale Situationniste: protagonistes, chronologie, bibliographie (avec un index des noms insultés).	Champ Livre	1971	Livro
TEXTOS RELACIONADOS À 2ª INTERNACIONAL SITUACIONISTA				

JORN, ASGER	Forms Conceived as Language.	(COBRA)	1949	Texto/Site
JORN, ASGER	Architecture for Life.	(POTLATCH n°15)	1954	Texto/Site
JORN, ASGER	Notes on the Formation of the Imaginist Bauhaus.	(Eristica n°2)	1956	Texto/Site
JORN, ASGER	Opening Speech to the First World Congress of Free Artists in Alba.	(MIBI)	1956	Texto/Site
JORN, ASGER	The Alba Platform.	(POTLATCH n°27)	1956	Texto/Site
JORN, ASGER	On the Current Value of the Functionalist Idea.	-	1957	Texto/Site
RASMUSSEN, M. B.	Situationist Map of Denmark.	(Copenhagen Free University)	2003	Livro/Site
SLATER, HOWARD	Divided We Stand.	(Copenhagen Free University)	2001	Livro/Site
GRUPPE SPUR	Spur Manifesto.	(GRUPPE SPUR)	1958	Texto/Site
JORN, ASGER	Détourned Painting.	(Catálogo)	1959	Texto/Site
JORN, ASGER	Critique Of Economic Policy.	(Scandinavian Institute of Comparative Vandalism)	1960	Texto/Site
JORN, ASGER	Open Creation and its Enemies.	(I.S. n°5)	1960	Texto/Site
NASH, JORGEN	Contribution to the London Conference.	(I.S. n°5)	1960	Texto/Site
GRUPPE SPUR	The Avant-Garde is Undesirable!	-	1961	Texto/Site
GRUPPE SPUR	On Social Repression in Culture.	(SPUR n°4)	1961	Texto/Site
JORN, ASGER	Pataphysics - A Religion In The Making.	(I.S. n°6)	1961	Texto/Site
I.S.	Exclusion Of The Spurists.	(I.S. n°8)	1962	Texto/Site

2° I.S.	Danger! Do not lean out!	(Situationist Times n°1)	1962	Texto/Site
DEBORD, G.; KOTANYI, A.; LAUSEN, U.; VANEIGEM, R.	Proclamation from l'Internationale Situationniste!	(Situationistisk Revolution n°1 e Situationist Times n°1)	1962	Texto/Site
JONG, JAQUELINE DE	Critic on the Political Practice of Detournement.	(Situationist Times n°1)	1962	Texto/Site
GASCHE, RUDOLPHE	On the Spur Process.	(Situationist Times n°2)	1962	Texto/Site
JORN, A.; ATKINS G.; NASH, J.; et al.	The Struggle of the Situcratic Society: A Situationist Manifesto.	(Situationist Times n°2 e Drakabygget n° 2/3)	1962	Texto/Site
JONG, J. DE	Luxury or Martyrdom.	(Situationist Times n°3)	1962	Texto/Site
I.S.	The Role of the SI.	(I.S. n°7)	1962	Texto/Site
JORN, A.; DEBORD, G.	MUTANT - European critique of the inadequate program.	(MUTANT)	1962	Texto/Site
NASH, JORGEN	Hamletomania.	(Bauhaus Situationniste)	1962	Texto/Site
FAZAKERLEY, GORDON	Extracts from Poems, Drawings.	(Bauhaus Situationniste)	1962	Texto/Site
JENS JORGEN THORSEN ET AL.	Seven Rebels.	(Catálogo)	1962	Texto/Site
THORSEN, J. J.; NASH, JORGEN; STRID, HARDY;	CO-RITUS Manifesto.	(Panfleto)	1962	Texto/Site
STRID, H.; NASH, J.; KUNZELMANN, D.; et al.	The CO-RITUS Action Manifesto.	(Panfleto)	1962	Texto/Site
NASH, J.; THORSEN J.J.; KUNZELMANN, D.	Slogans painted at Montergade.	(Panfleto)	1962	Texto/Site
TROCCHI, A.	A Revolutionary Proposal: Invisible Insurrection of a Million Minds.	(I.S. n°8)	1963	Texto/Site
GUY DEBORD	The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art.	(Catálogo)	1963	Texto/Site
NASH, J.; THORSEN, J.J.	Co-ritus Interview with Jorgen Nash and Jens Jorgen Thorsen.	(Aspekt n°3)	1963	Texto/Site

JORN, ASGER	Luck And Change.	(Scandinavian Institute of Comparative Vandalism)	1963	Texto/Site
I.S.	The Counter-Situationist Campaign in Various Countries.	(I.S. n°8)	1963	Texto/Site
H. STRID, J. NASH, A. FJORD, J.J. THORSEN	The The Situationists from Drakabygget, The Spiral Labyrinth and The Situationist International.	(Drakabygget n°4/5)	1963	Texto/Site
NASH, JORGEN	Who are the Situationists?	(ICA/ Verso)	1964	Texto/Site
JORN, ASGER	Guy Debord and the Problem of the Accursed.	(Institute Of Comparative Vandalism)	1964	Texto/Site
JORN, ASGER	Mind and Sense.	(Situationist Times n°5)	1964	Texto/Site
JORN, ASGER	Art and Orders.	(Situationist Times n°5)	1964	Texto/Site
MARTIN, J.V.; STRIJBOSCH, J.; VANEIGEM, R.; VIENET R.D.	Response to a Questionnaire from the Centre for Socio-Experimental Art.	(I.S. n°9)	1964	Texto/Site
I.S.	The Longest Months (February '63 - July '64).	(I.S. n°9)	1964	Texto/Site
QUIST MOLLER, F.; CAESAR; THORSEN, J.J.; et al.	The freedom of expression is not for sale.	(Bauhaus Situationniste)	1965	Texto/Site
THORSEN, J. J.	The Communicative Phase in Art.	(Bauhaus Situationniste)	1966	Texto/Site
I.S.	The SI and the Incidents in Randers.	(I.S. n°10)	1966	Texto/Site
I.S.	Minimum Definition Of Revolution Organisations.	(I.S. n°11)	1966	Texto/Site
CAESAR; THORSEN, J.J.; NASH, J.	Declaration for our Italian Artists and Comerades: Follow Courbet.	(Bauhaus Situationniste)	1968	Texto/Site
CAESAR; THORSEN, J.J.; NASH, J.	Declaration on the new international solidarity among artists Venice, June 1968.	(Bauhaus Situationniste)	1968	Texto/Site

DEBORD, GUY	The Organisation Question For The SI.	(I.S. n°12)	1968	Texto/Site
THORSEN, J. J.	CO-RITUS.	(Bauhaus Situationniste)	1969	Texto/Site
THORSEN, J. J.	Drakabygget - Bauhaus Situationiste.	(Bauhaus Situationniste)	1970	Texto/Site
THORSEN, J. J.	First Underground - First Rebels.	(Bauhaus Situationniste)	1970	Texto/Site
MARTIN, J.V.; VERLAAN, T.; RIESEL, R.; PAVAN, C.	From Delegates Conference At Wolfsburg And Trier.	-	1970	Texto/Site
THORSEN, J.J.; NASH, J.	Europe's First Avant-Garde.	(Bauhaus Situationniste)	1971	Texto/Site
HAGFUND, E.; GARMER, K.; THORSEN, J.J.; NASH, J.	Situationists 1957-71 Drakabygget.	(Catálogo)	1971	Texto/Site
GUY DEBORD	On Wild Architecture.	(Preface to Ezio Gribaudo and Alberico Sala's Jorn/Le Jardin d'Albisola)	1972	Texto/Site
THORSEN, J. J.	Draft Manifesto of Antinational Situationist.	(Antinational Situationist n°1)	1974	Texto/Site
THORSEN, J. J.	Is this Metaville?	(Antinational Situationist n°1)	1974	Texto/Site
HORLICK, JON	Beyond The Crisis Of Abstraction And The Abstract Break With That Crisis: The SI.	(Antinational Situationist n°1)	1974	Texto/Site
J.V. MARTIN	All culture is collective - notes on collective creativity.	(Antinational Situationist n°1)	1974	Texto/Site

RELAÇÃO DE PERIÓDICOS LEVANTADOS

Fonte: Base de dados de periódicos eletrônicos licenciados pela USP - SCOPUS / WILSON / JSTORE

AUTOR	TÍTULO - ARTIGO	TÍTULO - PERIÓDICO	VOL.	Nº	ANO	PAG.
ANDREOTTI, L.	Review: Leaving the Twentieth Century: The Situationist International.	Journal of Architectural Education	49	3	1996	p.196 -199
RASMUSSEN, M.B	The Situationist International, Surrealism, and the difficult fusion of art and politics.	Oxford Art Journal	27	3	2004	p. 365 -387
BASSETT, K.	Walking as an aesthetic practice and a critical tool: Some psychogeographic experiments.	Journal of Geography in Higher Education	28	3	2004	p. 397 -410
BONNETT, A.	Art, ideology and everyday space: Subversive tendencies from Dada to postmodernism.	Environment and Planning D: Society and Space	-	10	1992	p. 69 -86
PEZOLET, N.	The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International.	Grey Room	-	38	2010	p. 62-89
FLETCHER, J.	reviewer : Guy Debord and the situationist international.	Afterimage	30	2	2002	p. 17
LINDER, M.	reviewer : The Situationist city.	Design Book Review	-	43	2000	p. 30-5
-----	Review/ New Babylonians [20 article special section].	Architectural Design	71	3	2001	p. 6-92
ANDREOTTI, L.	Ludic practices of the situationist urbanism.	Lotus International	-	108	2001	p. 40-62
ROSS, K.	Lefebvre on the Situationists: an interview [on his relation to the Situationists' unitary urbanism and late 1950s politics].	October (Cambridge, Mass.)	-	79	1997	p. 69-83
RICHSEN, D., ET. AL.	Persecution and Self-Persecution: The SPUR Group and Its Texts: The Neo-avant-garde in the Province of Postfascism.	Grey Room	-	26	2007	p. 56-71
BIRTWISTLE, G., et. al.	Asger Jorn's Solutions for Architecture.	AA Files	-	52	2005	p. 35 -54
MCDONOUGH, T.	Delirious Paris: Mapping as a Paranoiac-Critical Activity.	Grey Room	-	19	2005	p. 6-21

RAPPOLT, M.	No more theory; nothing but practice: Constant after New Babylon.	AA Files	-	44	2001	p. 21 -23
DAVILA, T.	Stalker: nomads in Rome.	Art Press	-	268	2001	p. 41 -44
MAAYAN, M. D.	From aesthetic to political vanguard [the Situationist International, 1957-1968].	Arts Magazine	65 (63)	-	1989	p. 49-53
FORD, S.	The secret society of the spectacle [arcane mysteries of the Situationists].	Art Monthly	-	177	1994	p.14-16
WILLIAMSON, A. W.	Review: [untitled] (Asger Jorn)	Art Journal	39	2	1979	p.145 -146
CLAIRE, GILMAN	Asger Jorn's Avant-Garde Archives / Guy Debord and the Internationale Situationniste.	October (The MIT Press)	79	-	1997	p.32 -48
WOLLEN, P.	Situationists and Architecture.	New Left Review	-	8	2001	p. 13-139
McDONOUGH, T. F.	Situationist Space.	October	79	67	1997	?
ANDRADE, C. R. M.	À Deriva. Introdução aos Situacionistas.	Óculum (PUC/ Campinas)	-	4	1993	p.16-19
VELLOSO, R. C. L	O cotidiano Selvagem. Arquitetura na IS.	www.vitruvius.com.br – arquitextos	-	027	2002	p.1 -6
JACQUES, PAOLA B.	Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas.	www.vitruvius.com.br – arquitextos	-	053	2004	p.1 -5
JACQUES, PAOLA B.	Estética das Favelas.	www.vitruvius.com.br – arquitextos	-	013.08	2001	p.1 -7

BIBLIOGRAFIA GERAL

AUTOR / TÍTULOS
ARAGON, L. Le Paysan de Paris. Paris: Gallimard, 1926.
ARCHITECTURES fantastiques. L' Architecture d'Aujourd'Hui, Bologne (Seine), n.102, juin-juillet 1962.

AUGÉ, M. Não-Lugares.Introdução a uma antropologia da super-modernidade. Campinas: Papirus, 1994.
BANHAM, R. Megastructure: Urban Futuresof the Recent Past. London: Thames and Hudson, 1976.
BERMAN, M.Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
BRETON, A. Nadja. Paris: Gallimard, 1989.
DEBRAY, R. “A propos du spétacle: Réponse à um jeune chercheur”. In: Le Débat 85. Paris: maio/ago. 1995.
DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. SP: Editora 34, 1997.
FOSTER, H. Recodificação: Arte. Espetáculo, Política Cultural. SP: Casa Editorial Paulista, 1996.
HUIZINGA, J. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. Trad. João P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
JAMERSON, F. Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
_____. Sobre a intervenção cultural. In: Crítica Marxista 18. Campinas: Revan, 2004.
MAFFESOLI, M. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. RJ/SP: Ed. Record, 2001.
MARTÍN-BARBERO, J. Comunicación y cultura. Unas relaciones complejas. Telos, Madri, n.19, 1989.
PAQUOT, T. Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l’habiter. Paris: Éditions de l’Imprimeur. Paris, 2005.
PEIXOTO, N.B. Cenário em ruínas: a realidade imaginária contemporânea. SP: Brasiliense, 1987.
RADKOWSKI, G. H. Anthropologie de l’habiter. Vers le nomadisme. Paris: PUF, 2002.
ROLNIK, S.; GUATARI, F. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
RYKWERT, J. A sedução do lugar. A história e o futuro das cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. De Virílio Ferreira. São Paulo; Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)
SCHELLE, K. G. A Arte de Passear. São Paulo; Martins Fontes, 2001.
SEVCENKO, N. A corrida para o séc. XXI. No loop da montanha-russa. SP: Cia das letras, 2002.
SUBIRATS, E. A cultura como espetáculo. São Paulo: Studio Nobel, 1989.
_____. Vanguarda, mídia, metrópoles. São Paulo Nobel, 1993.
VIRILIO, P. Espaço Crítico. Rio de Janeiro: Editora 34,1993.

ZUMTHOR, P. <i>Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios</i> . Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. SP, Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
APOSTOLIDES. J.M. <i>Les tombeaux de Guy Debord</i> . Exils, September 1999; enlarged ed. Flammarion, 2006.
APOSTOLIDÈS. J.M; DONNÉ. B. <i>Ivan Chtcheglov, profil perdu</i> . Allia, 2006.
ATKINS, G. <i>Asger Jorn</i> . London: Methuen, 1964.
BERTELLI, P. <i>Fotografia Situazionista</i> . Nápoles: Edizioni La Città Del Sole, 2005.
BLACK, B. A realização e supressão do situacionismo. In: <i>Groucho-Marxismo</i> . São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 95-116.
BOURSEILLER. C. <i>Archives et documents situationnistes</i> . Denoël, 2001.
_____. <i>gossipy biography, Vie et mort de Guy Debord</i> . Plon, 1999.
BRACKEN. L. <i>Guy Debord—Revolutionary</i> . Feral House, 1997.
COPPOLA. A. <i>Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste</i> . Sulliver, 2003.
DONNE. B. <i>Pour Mémoires</i> . Allia, 2004.
DUMONTIER. P. <i>Les situationnistes et Mai 68</i> . Lebovici, 1990.
FORD.S. <i>The Situationist International: A User's Guide</i> . Black Dog, 2005.
GHIRARDI. S. <i>Nous n'avons pas peur des ruines: les situationnistes et notre temps</i> . Insomniaque, 2004.
GONZALVEZ. S. <i>Guy Debord ou la beauté du negative</i> . Mille et Une Nuits, 1998; expanded edition: Nautilus, 2002.
HUSSEY. A. <i>The Game of War: The Life and Death of Guy Debord</i> . Jonathan Cape, 2001.
KAUFMANN. V. <i>Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry</i> . University of Minnesota Press, 2006; translated by Robert Bononno.
MENSION. J.M. <i>The Tribe</i> . City Lights, 2001; translated by Donald-Nicholson-Smith.
NEW BABYLONIANS. <i>Archictural Design</i> , London, v.71, june 2001.
STRARAM. P. <i>Les bouteilles se couchant</i> . Allia, 2006.
WIGLEY, M. El grande juego del urbanismo: Constant y el paradigma de “Nueva Babilônia”. <i>Arquitetura Viva</i> , Madri, n.88, febrero de 2003.