



TRAZER A ARTE DE VOLTA À VIDA: CONTRIBUIÇÕES DA CRÍTICA ARTÍSTICA À VIDA COTIDIANA NA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

BRINGING ART BACK TO LIFE: CONTRIBUTIONS OF ARTISTIC CRITIQUE TO EVERYDAY LIFE IN THE INTERNATIONAL SITUATIONIST

Raquel Neuenschwander¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Gustavo Motta²

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO

A noção de vida cotidiana, apesar de frequentemente negligenciada, foi o pano de fundo de toda crítica realizada pelas vanguardas europeias no início do século XX. As vanguardas artísticas buscaram superar o campo – até então restrito – da arte, e questionaram o seu papel na elaboração de uma crítica estrutural à vida cotidiana. Ao revisitar essa contribuição crítica das vanguardas, o presente artigo busca investigar as propostas da Internacional Situacionista, grupo artístico-revolucionário atuante entre as décadas de 1950 e 1960. A I.S. buscou a integração total da arte com a vida por meio da superação da arte – o que inclui a crítica aos limites da sua mera “supressão” (a posição dadá) ou de sua mera “realização” (a posição surrealista). Como se daria essa *superação* (que inclui os momentos da supressão e da realização) e quais as possíveis reverberações dessa proposta nos dias de hoje?

PALAVRAS-CHAVE

Internacional Situacionista. Vida cotidiana. Dadá e Surrealismo. Superação da arte.

ABSTRACT

Everyday life, although often neglected, was the foundation of all the criticism carried out by the avant-gardes at the beginning of the 20th century. The artistic avant-garde sought to go beyond the – until then restricted – field of art, and questioned its role in developing a structural critique of everyday life. By revisiting this critical contribution of the avant-garde, this article seeks to investigate the proposals of the Situationist International, an artistic-revolutionary group active between the 1950s and 60s. The S.I. sought the integration of art and life through the overcoming of art – which included a critique of the limits of its mere “suppression” (the Dada position) or its mere “realization” (the Surrealist position). How would this overcoming (which includes the moments of suppression and realization) take place and what are the possible reverberations of this proposal today?

KEYWORDS

Situationist International. Everyday life. Dada and Surrealism. Overcoming of art.



Introdução: de volta à vida

Estudar a vida cotidiana seria uma tarefa completamente absurda, incapaz de apreender algo do seu objeto, se esse estudo não tivesse, expressamente, o propósito de transformar a vida cotidiana. (Debord, 1962, p. 20)³

É possível falar sobre a diversidade da vida diante da experiência histórica vivida sob os limites impostos pela sociabilidade capitalista? Em que termos?

Certa tradição poético-crítica, inaugurada pelas vanguardas (Dadá e Surrealismo, em especial), processou esse debate – *a partir de formas e processos artísticos, bem como de problematizações e posições antiarte daí desdobradas* – contribuindo para avivar tanto o pensamento quanto a prática revolucionárias a partir da elaboração crítica em torno da noção de “vida cotidiana”. Nesse cenário, o campo artístico foi capaz de – mediante a crítica radical a seus próprios pressupostos – fomentar experiências mais amplas, criando formas, linguagens, comportamentos, reivindicações, horizontes e posições de ampla consequência política e existencial, buscando, de forma inquieta e apaixonada, uma nova elaboração do cotidiano. Mas, nesse contexto, como se poderia definir propriamente a “vida cotidiana”?

Inserida no *continuum* industrial mercantil da sociedade moderna, pode-se dizer que “vida cotidiana” é a combinação – contraditória mas socialmente concreta – do tempo de trabalho com o chamado tempo-livre ou de lazer. É comumente vista como algo banal, que se resume à sucessão de acontecimentos corriqueiros, triviais. Raramente alguém se encontra fora da vida cotidiana, já que

(...) todo projeto começa a partir dela e toda realização retorna a ela para adquirir seu real significado. A vida cotidiana é a medida de todas as coisas: da (ir)realização das relações humanas; do aproveitamento do tempo vivido; de experimentação artística; e da política revolucionária (Debord, 1961, p.21).

De certa forma, a vida cotidiana corresponde à vida privada – porém, ela é controlada, guiada e circunscrita pelo sistema social econômico que, ao cabo, rege ambas. Nas modernas sociedades produtoras de mercadoria, o tempo de trabalho é colocado não só no centro da existência humana; ele é posto acima dela. O regime produtivo impõe uma experiência subjetiva que concretiza seu pressuposto



fundamental: eis que o ser humano moderno “simplesmente não consegue imaginar uma vida além do trabalho” (Krisis, 2003 [1999], p. 75). Essa configuração da sociedade resulta no cotidiano como um lugar de privação (Jappe, 1999, p. 100), em que a vida, frente a qual as pessoas se encontram alienadas, adquire uma forma passiva, correspondente a um estado constante de “não-intervenção”: o mero sobreviver substitui o viver.

No outro lado da moeda, o tempo livre, “que por sua própria semântica já é um termo de presídio” (Krisis, 2003 [1999], p. 75), é o momento de lazer, “o lugar onde a sociedade extrai seu sentido e sua justificativa” (Jappe, 1999, p.129). Regida, em suas instâncias propriamente sociais, pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural, a sociedade moderna produz “formas de vida” em que as vidas, particulares ou coletivas, restam homogeneizadas, monótonas e reduzidas à “mesmice”. Eis o fundamento do conformismo: a “forma de vida” dividida entre tempo de trabalho e tempo livre aparece não apenas como a única possível, mas como o campo em que se movimenta o próprio *desejo* que constitui o viver. Esse ato fundador da conformação subsume todos os conteúdos do viver a uma única forma – forma degradada e privada da própria vida, sem conteúdo ou significado substantivos.

I. A crítica de vanguarda à “vida cotidiana”

O debate crítico acima levantado será acusado de pertencer antes às esferas separadas do pensamento sociológico, filosófico ou político. Entretanto, foi o próprio campo da arte que se propôs a olhar para si mesmo, indagar-se e assim, superar os limites da criação artística e adentrar o âmbito da reflexão teórica e da prática política, visando questionar o problema da precariedade de uma vida vivida sob o sistema do capital – veja-se o que dizia o primeiro Manifesto Surrealista:

Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com seu destino, passa penosamente em revista os objetos que foi levado a utilizar, objetos que lhe vieram ter às mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço, quase sempre de seu esforço, visto



que ele consentiu em trabalhar ou, quando menos, não lhe repugnou tentar a sorte (aquilo que ele chama de sorte!) (Breton, [1924] 2001, p.15)

André Breton, escritor do manifesto e fundador do surrealismo, nota aí uma falta fundamental de sentido na vida em que os objetos, que poderíamos descrever como “produtos-soluções”, são produzidos em resposta às necessidades fictícias – que também são produzidas socialmente, e em escala massiva. A obra de arte, aliás, pode, em muitos casos, ser apenas mais um desses produtos-solução. Para fazer-lhes frente, os artistas surrealistas produzem “objetos impossíveis” ou “de funcionamento simbólico” (cf. Argan, 1992, p. 480: “o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada de pele”), desdobrados dos “objetos revoltosos” dadá (Grindon, 2011, p. 92-95). Tratava-se de antagonizar com uma sociedade ditada, segundo Breton, pelo “império da lógica”, uma sociedade que, em nome do progresso e da civilização, impõe limites à própria experiência da vida, limites agravados pelo racionalismo absoluto e pelo utilitarismo imediato (Breton, 2001 [1924], p.23).

Crítica análoga, também oriunda da radicalização do meio artístico, já havia sido posta por Dadá, a partir de 1916, mediante manifestações artísticas que contestavam a Guerra – segundo Tristan Tzara ([1916] *apud* Richter, 1997 [1964], p. 33), “o novo artista não mais pinta, ele protesta”, iniciando um questionamento direto acerca do papel da arte nos processos de transformação social.

Assim, com as vanguardas artísticas, no início do século XX, “a vida cotidiana aparece como algo que pode e deve mudar” (Jappe, 1999, p.93). O papel da arte nessa mudança de cunho revolucionário na sociedade foi questionado por meio de manifestos, publicações, revistas e ações organizadas pelos movimentos (Puchner, 2006, p.4-5). A arte pretende então adquirir uma nova função social, associada à política: contestar a guerra e a alienação do trabalho industrial, ampliando o horizonte da experiência humana. Os vanguardistas viam “a cisão da arte com o cotidiano como sintoma de fracasso de uma sociedade capitalista” (Porto Filho, 2021, p.130), nesse sentido, o que almejavam era “reconduzir a arte em direção à vida, utilizando-a como potência transformadora da *práxis vital*” (Zacarias, 2022, p.43).



Nessa tarefa crítica que envolve a integração da arte com a vida, o grupo autodenominado Internacional Situacionista parece ser o que mais se aproximou de uma crítica politicamente sistematizada e com alto nível de embasamento teórico – que levou a sério a promessa de emancipação contida na experiência artística. Guy Debord (1931-1994), fundador e principal pensador do grupo, defendeu em seu livro *Sociedade do Espetáculo* que essa integração só seria possível mediante a *superação da arte*. Esta, por sua vez, seria atingida por meio da resolução dialética entre sua *supressão* e sua *realização* (Debord, 1997 [1967], p.125). Em outras palavras, o que ele propôs foi *suprimir* a arte como esfera separada da vida – a arte das obras e objetos artísticos –, e, ao invés disso, *realizá-la* vivenciando-a em seu cotidiano, para, desta maneira, alcançar-se, enfim, a *superação* (*Aufhebung*) da arte.

Debord e seus companheiros da IS, aliás, valorizavam e reconheciam a importância das vanguardas do início do século XX – dada e surrealismo – nesse processo. Faziam, porém, ressalvas, apontando os limites dialéticos dentro dos quais haviam atuado as correntes mais politicamente avançadas da vanguarda: “o dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la”, enquanto “o surrealismo quis realizar a arte sem suprimi-la” (Debord, 1997 [1967], p.125).

Vejamos em detalhe os pressupostos e as consequências dessa constatação.

II. Supressão + Realização = *Superação dialética*

O Dadá, no contexto da 1ª Guerra Mundial, reconheceu a função alienante da arte frente a uma vida desprovida de sentido: adotara como tarefa a *supressão* da arte, em particular por meio da negação do próprio fazer artístico. Essa dimensão negativa frente ao fazer (cujo parâmetro social concreto é o trabalho produtor de mercadorias – mecânico, repetitivo, alienante) pode ser constatada nos *ready-mades*, nas performances, nas poesias simultâneas, entre diversas outras ações dadaístas que iam na contramão da produção mercantil;⁴ as práticas antiarte distanciavam-se – ao menos potencialmente – da produção de valores, culturais ou mercantis (Grindon, 2011, p. 85). Entretanto, segundo Debord, ao suprimir a arte, o Dadá falhava em não *realizá-la*, ou seja, não levar a arte para fora do âmbito



artístico, da arte como esfera separada, e expandi-la para o todo da experiência social.

Já as práticas do movimento surrealista, partindo do inconsciente, visavam à conexão da vida moderna com o “maravilhoso”, ao reencantamento do mundo e da vida cotidiana, tão “empobrecidos” pela racionalidade instrumental e pelo utilitarismo imediato (bem como pela experiência histórica, mediada pelas nova escala da guerra, cf. Benjamin, 2012a [1933], p. 86; Dickerman, 2006, p. 4). Suas experimentações, a escrita e a poesia automática, as deambulações – em que os surrealistas escolhiam lugares ao acaso no mapa e “passeavam” até eles, sem trajetória pré-definida ou destino final – são exemplos de práticas surrealistas que trilham um caminho em direção à *realização* da arte. Nesse sentido, os surrealistas tentavam transpor a dimensão não-racional, não utilitária e transformadora da arte para o cotidiano. Todavia, para a ferrenha crítica situacionista, “o surrealismo não pode superar seu caráter infeliz, porque já é, em sua totalidade, um *complemento* da arte e da poesia liquidadas pelo dadaísmo” (Debord, 1958, p.3).

Diante desse breve esquema, fica claro que nem Dadá nem Surrealismo haviam sido capazes de alcançar a *revolução* radical a que almejavam. A integração – potencialmente subversiva – da arte com a vida era apenas parcialmente efetivada e seus ideais se restringiam ao campo artístico ou cultural. É, portanto, a uma integração vida-arte que Debord se refere ao abrir o horizonte da *superação da arte*: não se trataria mais de produzir objetos artísticos, mas de realizar radicalmente aquele “conceito crítico de sociedade”, decisivamente transformador, que existe no cerne da obra de arte autêntica (Adorno, 2008 [1970], p. 355): “a força explosiva de confrontar a vida social com horizontes de emancipação que ela ainda sequer é ainda capaz de colocar como possibilidade” (Safatle, 2019, p. 49). Ao modo de uma redenção, tratava-se de, finalmente, conseguir cumprir a promessa de emancipação.

III. “Exercícios experimentais da liberdade”

À crítica à vida cotidiana elaborada pelos situacionistas correspondem suas intervenções no cotidiano – a deriva, os desvios, a psicogeografia –, práticas



experimentais das quais poderiam resultar uma concepção prática para a *superação* da arte. No contexto do imediato pós-guerra – e da consolidação de um sistema geopolítico bipolar –, jovens artistas de esquerda se unem e fundam o que pode ser entendido como a última tentativa – e talvez a mais radical – de uma vanguarda histórica no século XX, a Internacional Situacionista (IS). O grupo passava a defender, então, que, para transformar algo tão estruturalmente internalizado como a vida cotidiana, seria preciso uma mudança radical, de cunho revolucionário, que superasse a mera condição de produtora de mercadorias da sociedade. Uma das principais premissas que caracterizam a posição dos situacionistas é a “de que o mundo inteiro deve ser [...] reconstruído não mais sob o signo da economia mas sob o da *criatividade* generalizada” (Jappe, 1999, p.70).

Enquanto os surrealistas haviam distinguido a “*vida real*, lugar do tédio e da insignificância” da “*vida imaginária*, lugar da maravilha e do significado”, os situacionistas pretendiam revirar completamente esses termos: “é a própria realidade que pode tornar-se maravilhosa” (Perniola, 2009, p.18).

O primeiro texto da IS – *Relatório sobre a Construção das Situações e as Condições de Organização e Ação da Tendência Situacionista Internacional* – escrito por Guy Debord, foi publicado em junho de 1957, e deixava clara a radicalidade das propostas do grupo:

Uma ação revolucionária dentro da cultura deve ter como objetivo ampliar a vida, e não apenas expressá-la ou explicá-la. Deve atacar a miséria em todas as frentes. (...) Deve abolir a exploração da humanidade, mas também as paixões, compensações e hábitos que essa exploração gerou. (...) Temos agora que empreender um trabalho coletivo organizado que vise a utilização unitária de todos os meios para revolucionar a vida cotidiana. (Debord, 1957, p.8)

Visando essa mudança, os situacionistas desenvolveram e sistematizaram diversas ações de intervenção no cotidiano, com a finalidade de *realizar* a arte, mediante sua integração radical com a vida. Por meio de suas revistas – a maioria dos textos eram assinados e editados coletivamente –, a IS expunha suas críticas, estudos e propostas. A primeira edição apresenta textos críticos que discorrem sobre os conceitos mais relevantes para o grupo e para seu projeto, como as situações



construídas; a psicogeografia e a deriva; a concepção de “jogo”; o urbanismo unitário e o *détournement* (desvio). A começar pelas *situações construídas* – uma ideia básica para o grupo, definidor de seu próprio nome –, que era definida como “um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos” (IS #1, 1958, p.13). No vocabulário da época, o termo “situação”, apropriado (ou, quem sabe, “desviado”) pelos situacionistas, tem como fonte imediata os escritos do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), segundo o qual:

(...) o homem define-se antes de mais nada como um “ser em situação”. Isso significa que ele forma um todo sintético com sua situação biológica, econômica, política, cultural, etc. Não se pode dissociá-lo dessa situação porque ela forma e determina as possibilidades do homem, mas, inversamente é o homem que dá sentido à sua situação escolhendo-se nela e por meio dela. (Sartre [1946] 1995, p.40 e 41)

Portanto, nesses termos, “situação” não se define como um contexto passivo, mas como um lugar de intervenção, de ação direta. Daí vem a necessidade de *construir situações*. Para a IS, “todo e qualquer esforço criativo que não seja realizado tendo em vista um novo teatro cultural de operações, de uma criação direta do ambiente de vida, é de uma forma ou de outra uma farsa” (IS #2, 1958, p.6). Deste modo, para eles, a própria ideia de criação de objetos de arte, da arte como esfera separada, havia se esgotado em si mesma – e, dali em diante, era preciso construir um cotidiano cujo horizonte seria a “participação imediata numa apaixonada abundância de vida, através da variação de momentos fugazes resolutamente arranjados” (IS #1, 1958, p.20), superando assim a “dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais” (Jappe, 1999, p.94).

Um dos principais experimentos situacionistas que apontava na direção desse ideal foi a *deriva*. A prática da deriva correspondia a uma “técnica de passagem rápida por ambientes variados” envolvendo um comportamento lúdico-construtivo (IS #1, 1958, p.13) e dialogava diretamente com a ideia da psicogeografia, que, por sua vez, seria o “termo pelo qual designam a observação sistemática dos efeitos produzidos pelas diferentes ambiências urbanas sobre o estado de espírito” (Jappe, 1999, p.83). Na segunda edição da revista da IS foi publicado um texto de Debord onde se detalhava



a proposta da deriva: as pessoas deveriam, por um determinado período de tempo, se desvincular de suas atividades habituais, de trabalho ou lazer, e se permitirem ser levadas pela cidade, pelos encontros fortuitos, enfim, pelo que forem encontrando pelo caminho (Debord, 1958, p.19). Tendo essas conceitualizações em mente, é possível compreender os métodos experimentais dos situacionistas como tentativas de uma nova concepção do cotidiano, em busca de uma vivência na cidade em que os transeuntes se relacionariam de forma ativa, dialogando com o ambiente do entorno, na contracorrente da lógica funcionalista do capitalismo.

Nesse sentido, tanto a ideia de construção de situações quanto as de psicogeografia e de deriva caminhavam em direção ao que Debord descrevera acerca da supressão e realização da arte: suprimir a arte como esfera separada para assim, realizar “a abundância de energias vitais que é estrangida e reificada pela própria existência de um produto artístico, de uma obra de arte” (Perniola, 2009, p.27). As atividades “laboratoriais” da IS baseiam-se em sua constatação da cultura moderna como o “centro de significado de uma sociedade sem significado” (IS #5, 1960, p.5). Derivado desse diagnóstico, o projeto situacionista de uma “derrubada da própria cultura” – à qual se ligam “todas as nossas [da IS] ações dentro da cultura” – se ancora, ao menos em sua fase inicial, nessa “tentativa de superar a arte a partir do interior da própria arte” (Jappe, 2011, p.194).

IV. Do espetáculo da recusa à recusa do espetáculo

Repare-se, todavia, na consciência de uma dimensão experimental de tais práticas pela IS. Um juízo feito logo a seguir colocaria sob análise crítica a efetividade dessas “ações dentro da cultura”. Assim, a partir de 1961, a Internacional Situacionista passou a se distanciar radicalmente dessas práticas “laboratoriais” – concomitantemente à “ruptura com a ala artística” do grupo (Perniola, 2009, p.41). Após uma série de exclusões de membros da IS, o grupo decidiu, daí em diante, “agir, sobretudo, por meio da palavra e da escrita” (Perniola, 2009, p.41), abandonando as práticas anteriormente propostas. Em consequência, é notável o



evidente adensamento teórico dos textos em suas revistas, textos que se tornam cada vez mais longos e nos quais a referência à arte passa a ser raramente vista.

É também nessa época que um novo integrante se juntou ao grupo: Raoul Vaneigem (1934-) foi um importante pensador que, junto a Debord, passou a formar o eixo teórico central da Internacional Situacionista nessa nova fase. Na quinta conferência da IS em Gotemburgo, Suécia, em agosto de 1961, o novo rumo que a IS vai seguir parece ser delineado por Vaneigem:

A questão não é elaborar o espetáculo da recusa, mas recusar o espetáculo. Para que a sua elaboração seja *artística* no sentido autêntico definido pela IS, os elementos de destruição do espetáculo devem precisamente deixar de ser obras de arte. Não existe *situacionismo*, nem obra de arte situacionista, nem situacionista espetacular. De uma vez por todas (Vaneigem, 1962, p.26 e 27).

Essa “transição” de um viés “laboratorial” e “experimental” quanto a práticas desdobradas da arte, e portanto de dimensão mais diretamente lúdica e imaginária, para uma abordagem mais diretamente crítico-reflexiva (para não dizer textual), de dimensão mais analítica e crítica, deve-se, em parte, ao amadurecimento das ideias do grupo (ou, analogamente, ao amadurecimento dos próprios participantes), mas deve-se também, em grande medida, aos desenvolvimentos históricos do início dos anos 1960: para ficarmos na particularidade do caso francês, os desdobramentos da guerra na Indochina, dos processos revolucionários e independentistas da África Ocidental e da Argélia, por exemplo.

Veja-se um exemplo dessa mudança de direcionamento: um dos primeiros textos de Vaneigem (IS #7, 1961, p.32-41; IS #8, 1962, p. 34-47) na revista, “Banalidades Básicas”, esboça o rumo que a IS seguiria a partir de então. O texto, além de mais denso do que a média verificável até então nas revistas da IS, é também bastante longo, sendo inclusive dividido em duas partes (IS #7 e #8). Nele, Vaneigem discorre sobre a questão da alienação na *sociedade dos consumos* e trata da ideia da “sobrevivência”, termo que será importantíssimo em seus textos e posteriormente, em seu livro.

A função da alienação deve ser entendida como *condição de sobrevivência*. (...) A alienação multiplica necessidades porque não



pode satisfazer nenhuma delas; hoje a insatisfação se mede pela quantidade de carros, de geladeiras, de TVs: os objetos alienantes perderam o ardil e o mistério da transcendência, estão aí na sua pobreza concreta. Ser rico hoje é possuir a maior *quantidade* de objetos pobres (Vaneigem, 1962, p.35).

Repare-se que o espaço ativo anteriormente ocupado pela arte na crítica radical à ausência de sentido da vida cotidiana é agora tomado pela ação política, posta em termos de uma vivência criadora:

Até agora, sobreviver nos impediu de viver. É por isso que se deve esperar muito da impossibilidade cada vez mais óbvia de sobrevivência, uma impossibilidade que se tornará ainda mais óbvia à medida que o excesso de conveniências e elementos de sobrevivência reduzir a vida a uma única escolha: suicídio ou revolução (Vaneigem, 1962, p.35).

Em análise posterior, Anselm Jappe observa que, a partir de 1965, a teoria situacionista já havia sido suficientemente elaborada, e a partir de então o grupo partiria em busca dos meios para colocá-la em prática (Jappe, 1999, p.110), superando o “âmbito da criação artística em uma criatividade social-revolucionária” (Perniola, 2009, p.41). Nesses termos, a participação ou, no mínimo, o posicionamento da IS passa a ser frequente diante das mais diversas manifestações políticas – como no caso da revolta da população negra de Watts, uma periferia da cidade de Los Angeles, nos EUA, sobre a qual Debord (1966, p.3) publicou um importante texto na revista da IS, “O declínio e a queda da economia espetacular mercantil” (fazendo uma interpretação da revolta baseada em sua teoria do espetáculo); ou o do escândalo de 1966, em que estudantes da Universidade de Strasbourg distribuíram panfletos com textos situacionistas ou inspirados por eles (Perniola, 2009, p.83); e, já no fim da década, o Maio de 68, o qual, direta ou indiretamente, teve uma forte influência dos situacionistas (Corrêa e Mhereb, 2018, p. 8-25).

Entre os anos de 1962 e 1964 Debord e Vaneigem trabalharam simultaneamente em seus respectivos livros – *Sociedade do Espetáculo* e *A Arte de Viver para Novas Gerações* –, publicados no fim de 1967. Ambos os livros constituem a herança teórica mais importante que a IS legou para a reflexão – e para a potencial transformação – da vida e de sua diversificação substancial e verdadeiramente



significativa nas condições modernas de existência. Cabe por fim notar que, do ponto de vista do procedimento literário, o texto de Debord é amplamente fundado na prática poética do *desvio*, que consiste na refuncionalização de materiais textuais (teóricos, literários, publicitários) apropriados alhures.

V. Para além da sobrevivência

O mal-estar, sentido primeiro pelos artistas, ganhou, à medida que a arte se decompunha, a consciência de um número crescente de pessoas. Construir uma *arte de viver* hoje é uma reivindicação popular. É necessário concretizar em um espaço-tempo apaixonadamente vivido as pesquisas de todo um passado artístico, que na verdade foram postas de lado de modo descuidado. (Vaneigem, [1967] 2016, p.292)

Diante das propostas artísticas e supra-artísticas aqui investigadas, fica evidente, hoje, que a continuidade de uma vida e de um cotidiano em que a arte se encontra confinada em museus e galerias – ao invés de *transbordada* (isto é, realizada, suprimida, superada) em seu “viver” propriamente dito – é mero prolongamento daquele estado de sobrevivência, contra o qual Vaneigem havia alertado.

Partindo da crítica artística, dadá e surrealismo se posicionaram contra a ordem social vigente, ousando o horizonte da emancipação. Como Walter Benjamin, outro desses “pensadores poéticos” (cf. Arendt, apud Otte, 2022, p. 108 e 120) aliados do Surrealismo, notou, acerca dos procedimentos dadaístas: “uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros.” (Benjamin, [1935] 2012, p.28).

Se, de acordo com a crítica da temporalidade do progresso proposta por Benjamin, considerarmos que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (Lowy, 2005, p.61), a quais demandas nossos “tempos futuros” têm como tarefa ainda efetuar uma satisfação plena?



Exigir da arte produzida atualmente mais do que sua existência como mera mercadoria – como obra de arte – deveria, sem dúvida, ser apenas o ponto de partida.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética** [1970]. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos** [1988]. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza [1933]. *In: O anjo da história*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a. p. 83-90

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica [1939]. *In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. p. 9-40.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo [1924]. *In: Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 13-64.

BRETON, André; TROTSKY, Leon. **Por uma arte revolucionária independente** [1938]. Tradução: Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985.

CORRÊA, Erick; MHEREB, Maria Tereza (orgs.). **68: como incendiar um país**. São Paulo: Veneta, 2018.

DEBORD, Guy. Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande, **Internationale Situationniste**, Paris, n.10, p.3-11, mar. 1966.

DEBORD, Guy. Perspective de modifications conscientes dans la vie quotidienne, **Internationale Situationniste**, Paris, n. 6, p. 20-27, ago. 1961.

DEBORD, Guy. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale [jun.1957]. **Inter**, Quebec, n.44. p.1-11, jun/set. 1989.

DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo** [1967]. Tradução: Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. Théorie de la derive, **Internationale Situationniste**, Paris, n.2, p.19-23, dez. 1958.



DICKERMAN, Leah. **Dada**: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington: National Gallery of Art, 2006.

GRINDON, Gavin. Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde. **Oxford Art Journal**, vol. 34, n. 1, p. 79-96, 2011.

IS #1 [Internationale Situationniste]. Paris, n.1, jun. 1958.

IS #2 [Internationale Situationniste]. Paris, n.2, dez. 1958.

IS #3 [Internationale Situationniste]. Paris, n.3, dez. 1959.

IS #5 [Internationale Situationniste]. Paris, n.5, dez. 1960.

IS #7 [Internationale Situationniste]. Paris, n.7, abr. 1962.

KRISIS, Grupo. **Manifesto Contra o Trabalho** [1999]. Tradução: Heinz Dieter Heide Mann. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord** [1992]. Tradução: Iraci D. Poletti. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. **Baleia na Rede**, São Paulo, v. 1, n.8, p.192-205, dez/2011.

JORN, Asger. Les situationnistes et l'automation. **Internationale Situationniste**, Paris, n.1, p. 22-25, jun. 1958.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história" [2001]. Tradução: Wanda Nogueira. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. Balanço, modos de uso e lições da arte moderna. In: **A Terra é Redonda**, 29 fev.2024, disponível em: <aterraeredonda.com.br/balanco-modos-de-uso-e-licoes-da-arte-moderna/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

OTTE, Georg. **Impressão e expressão**: Formas do imediato em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2022.

PERNIOLA, Mario. **Os situacionistas**: o movimento que profetizou a "sociedade do espetáculo" [1972]. Tradução: Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009.

PORTO FILHO, Gentil. Singularizações: dos objetos artísticos às práticas cotidianas. In: ARAÚJO, Kátia Medeiros (org.); CAVALCANTI, Virgínia Pereira (org.). **[entre] outros possíveis** – Vol. 2. São Paulo: Blucher, 2021. p. 128-135.

PUCHNER, Martin. **Poetry of the Revolution**: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

RICHTER, Hans. **Dada**: art and antiart [1997]. Tradução: David Britt. Londres: Thames & Hudson, 2004.



SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível: O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SARTRE, Jean Paul. **A questão judaica** [1946]. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver das novas gerações** [1967]. Tradução: Leo Vinicius. São Paulo: Veneta, 2016.

VANEIGEM, Raoul. Balanites de base., **Internationale Situationniste**, Paris, n.7, p. 32-41, abr. 1962.

ZACARIAS, Gabriel. **Crítica do Espetáculo: o pensamento radical de Guy Debord**. São Paulo: Elefante, 2022.

Notas

¹ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante do grupo de pesquisa *artecolapso – crítica prática e teórica da visualidade* (UNESP). E-mail: raquelneuschwander@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8837815622206585>. Recife, Brasil.

² Professor da área de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo-SP. Líder do grupo de pesquisa *artecolapso – crítica prática e teórica da visualidade*, na mesma instituição. Doutor e Mestre em Artes Visuais, linha de História, Crítica e Teoria da Arte pela Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA-USP). E-mail: gmvmotta@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6808-9215>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/1160883144448024>. São Paulo, Brasil.

³ Todas as traduções de textos originais, não publicados em português, são nossas.

⁴ Neste ponto, cabe especificar que a negatividade frente ao fazer age em duas instâncias: a) a do próprio trabalho produtor de mercadorias, na medida em que negava o resultado da atividade artística (a obra de arte); b) a então evidente mercantilização da arte, pois, negava a cristalização da atividade artística num produto.