



Táticas de jogo da Internacional Situacionista

Libero Andreotti

O autor examina o elemento de jogo na atuação de três protagonistas da Internacional Situacionista, movimento que alcançou lugar vital na arte e política nos últimos 40 anos. O espírito iconoclasta do grupo é mais bem compreendido no fenômeno de “perder-se no jogo” que Johan Huizinga descreveu muito bem. Guy Debord, Giuseppe Gallizio e Constant Nieuwenhuys radicalizaram a teoria do jogo de Huizinga numa ética revolucionária que eliminou efetivamente qualquer distinção entre brincadeira e seriedade ou entre arte e cotidiano.

Internacional Situacionista; Guy Debord (1931-1994); Pinot Gallizio (1902-1964); Constant Nieuwenhuys (1920-2005).

Afinal de contas, fora a poesia moderna dos últimos 100 anos que nos trouxera ali. Éramos um pequeno grupo que pensava ser necessário aplicar seu programa na realidade e mais nada dever fazer:

Guy Debord, *Panegyrique*¹

In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni (Andamos em círculos pela noite e somos consumidos pelo fogo) – o longo palíndromo utilizado por Guy Debord como título de um de seus últimos filmes também serve para caracterizar a tática de jogo da Internacional Situacionista.² Como o grande historiador holandês Johan Huizinga observou – em um livro que foi fundamental para o grupo, mas cujo papel tem sido completamente ignorado em recentes textos históricos –, o palíndromo é de fato antiga forma lúdica que, como a charada e o enigma, “ultrapassa qualquer possível distinção entre brincadeira e seriedade”.³ Debord parece consciente disso quando observa, de modo quase cifrado, que seu título “é construído letra por letra, como um labirinto cuja saída não se pode achar, de tal maneira que reproduz perfeitamente a forma e o conteúdo da perdição” – observação passível de diversas interpreta-

ções, mas que remete ao fenômeno de “se perder no jogo”, tão bem descrito pelo próprio Huizinga.⁴ Certamente, de todos os *détournements*⁵ pelos quais Debord é – com justiça, aliás – famoso, esse parece ser o mais adequado para transmitir o espírito iconoclasta da Internacional Situacionista (daqui em diante IS), movimento de grande ambição e influência, cujas reflexões sobre a cidade, o espetáculo e o cotidiano lhe têm garantido lugar vital na arte e na política dos últimos 40 anos.

Neste texto gostaria de explorar o elemento lúdico nas atividades de três protagonistas-chave na época da fundação do grupo, 1957, a saber o próprio Debord, o artista ambiental italiano Giuseppe Gallizio e o pintor holandês Constantin Nieuwenhuys, cujos modelos para uma cidade no futuro chamada Nova Babilônia expressavam claramente os princípios de “urbanismo unitário” inerentes ao grupo. Mais especificamente, e no espírito do palíndromo, eu gostaria de mostrar como cada um deles radicalizou a teoria do jogo de Huizinga em ética revolucionária que efetivamente aboliu qualquer distinção entre brincadeira e seriedade ou entre arte e cotidiano.

Rua Gay-Lussac, 10 de
maio de 1968

Fonte das imagens: *October* n. 91,
Cambridge: MIT Press, 2000

Uma das formas favoritas de jogo utilizadas pela IS e pela organização que a precedeu, a Internacional Letrista, era a arte de vagar pelo espaço urbano, denominada *dérive*,⁶ cujo estado de espírito está bem sintetizado no significado sombriamente romântico do palíndromo de Debord. Os precedentes culturais mais próximos da *dérive* teriam sido as excursões dadaístas e surrealistas organizadas por Breton em 1925, como aquela feita à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Entretanto, Debord teve o cuidado de distinguir a *dérive* de tais precedentes, enfatizando seu caráter ativo como “um modo de comportamento experimental” que se conectaria essencialmente ao Romantismo, ao Barroco e à era da cavalaria, com sua tradição da longa viagem empreendida com espírito de aventura e descoberta. Em Paris esse tipo de perambulação urbana era característico da boemia da Rive Gauche, onde a arte de vagar era uma das maneiras prediletas de cultivar o sentimento de se estar “juntos separados” que Huizinga descreveu como característico do jogo.⁷ Um registro vívido desse tempo e lugar é o livro de fotografias de Ed Van der Elsken, que coleta alguns dos refúgios favoritos dos letristas.⁸ Mais tarde algumas dessas imagens reapareceriam na poesia e nos filmes de Debord.

A consciência de explorar maneiras de viver radicalmente externas à ética capitalista do trabalho era central para a *dérive*, como visto no famoso grafite de incitação *Ne travaillez jamais* (Não trabalhe nunca), feito por Debord em 1953 e reproduzido no jornal da IS com a legenda “programa mínimo do movimento situacionista”. Outro exemplo preciso dessa filosofia de rua é o panfleto letrista que mostra Debord e seus amigos ao lado do *slogan* revolucionário de Saint-Just, *La Guerre de la Liberté doit être faite avec Colère* (A Guerra pela Liberdade Deve ser Travada com Raiva). Ambos remetem à exaltada descrição de Huizinga sobre os

sofistas itinerantes da Roma Antiga, cuja propaganda sediciosa levaria o imperador Vespasiano a banir todos os filósofos da cidade.⁹

Fonte-chave de informação sobre a *dérive* é um livro de poesia intitulado *Mémoires*, composto por Debord e pelo pintor Asger Jorn em 1957, que evocava as atividades da Internacional Letrista.¹⁰ A técnica predominante, constituída de respingos e manchas de cor de Jorn, sobre os quais Debord espalhava seus próprios fragmentos literários e visuais, era evidentemente planejada para minimizar a quantidade de trabalho e artesanato característicos de um trabalho “sério”. Nesse sentido *Mémoires* é um trabalho radicalmente antiprodutivista ou, melhor, um antitrabalho, cuja forma discursiva antivocal¹¹ refletia a ênfase da *dérive* na ação coletiva (deve ser observado que Jorn já havia experimentado técnicas similares em suas palavras-pinturas com Christian Dotremont, no final dos anos 40, e que, entre os trabalhos dos Letristas Gil Wolman e Isidore Isou encontra-se algo similar, a carta-poesia¹²).

A eloqüente improvisação com fragmentos de texto que compõem a primeira página – na qual alusões a alguns dos temas favoritos de Debord, tais como a passagem do tempo, amor, guerra e embriaguez,¹³ são sublinhadas pela espirituosa declaração prototípica “*je vais quand même agiter des*

Lettrist International
leaflet, 1954



événements et émettre des considérations” (de qualquer maneira, vou discutir acontecimentos e emitir considerações) – é típica do tom lírico que flutua constantemente entre farsa e seriedade, descrito por Huizinga como característico do espírito do jogo.

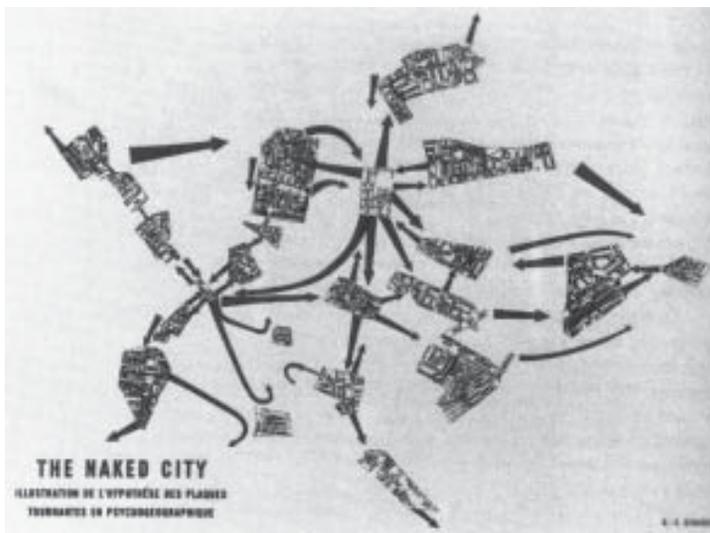
Pelo uso de imagens recicladas, as páginas seguintes de *Mémoires* exemplificavam uma segunda tática de jogo teorizada por Debord no início dos anos 50: *détournement* ou a pilhagem criativa de elementos preexistentes.¹⁴ Mais ou menos na metade do livro, no outono de 1953, fragmentos de mapas urbanos começam a aparecer. Numa página, várias partes do mapa de Paris são muito provavelmente ligadas ao relato de uma *dérive* publicado no jornal belga *Les Lèvres Nues*.¹⁵ Em outra, o foco é a região da Constrescarpe,¹⁶ celebrada pelos letristas por sua “aptidão para brincar e esquecer”.¹⁷ Ambas as páginas exemplificam a propensão à criação de mitos descrita por Huizinga como típica do jogo.¹⁸ Nela se inclui a tendência a exagerar e enfeitar a experiência real e imprimir personalidade aos ambientes, como visto na expressão “*une ville flottante*”. (uma cidade flutuante), provável alusão à Île de la Cité.¹⁹ A tendência a exagerar o autolouvor é também característica, como na frase “*Rien ne s’arrête pour nous. C’est l’état qui nous est naturel... nous brûlons de désir de trouver*” (nada nos de-

tém, esse é o nosso estado natural... nós ardemos de desejo de encontrar), assim como a pretensão de serem heróis e guerreiros. De fato, um dos traços mais marcantes dessas páginas é o tom agonístico, como na sobreposição de um mapa da região de Constrescarpe a uma superfície idêntica invertida representando uma cena de batalha nas Américas, os fragmentos literários incluindo “*le siège périlleux*” (o cerco perigoso) e “*On balayerait le vieux monde*” (varreríamos o velho mundo), com outros comentários que provavelmente se referem aos projetos de reforma urbana denunciados pelos Letristas.²⁰ O tom de guerra é, de fato, um modo de discurso recorrente em *Mémoires*.²¹

As psicogeografias de Paris, os mais conhecidos e reproduzidos trabalhos de Debord, também datam desse período e pertencem à família de *Mémoires*, devendo ser analisadas sob o mesmo viés. Ambas promovem oscilação entre registros espaciais e temporais: os fragmentos isolados formam entidades completas e fechadas, enquanto os vetores vermelhos, muito como os respingos de Jorn, sugerem forças de movimento e atração “passional”. Esse tipo de temporalização do espaço era tática-chave do Situacionismo e qualidade característica da *dérive*, que procurava resistir à tendência reificadora de espacializar o meio físico pela postura antiobjetivante do jogador.²² As implicações eróticas dos dois títulos, dos quais o segundo, *Discours sur les Passions de l’Amour*, foi apropriado de um famoso ensaio atribuído a Pascal, sublinhavam a irreduzibilidade da *dérive*, e do prazer em geral, em relação aos imperativos produtivistas da vida burguesa.

Uma fonte que Debord oferecia para a *dérive* era *Carte du pays de Tendre*, representação imaginária da Terra do Amor, arquitetada como um passatempo aristocrático para Madeleine de Scudéry, nobre do

Guy Debord, The Naked City, 1957



século 17. Como *Cidade Nua*, também mapeava um “terreno passional” – o tema erótico sugerido por sua estranha semelhança aos órgãos reprodutores femininos.²³ No caso de Debord, entretanto, a elaborada narrativa que acompanha *Carte du pays de Tendre* é substituída pela necessidade muito mais realística de fazer o levantamento de localidades urbanas concretas, incluindo, como ele diria, “seus principais pontos de passagem, saídas e defesas.”²⁴

Essa revolucionária idéia de prazer era um traço constituinte da “pesquisa” psicogeográfica que esses mapas deviam supostamente ilustrar, os quais, como observado por Kristin Ross, registravam “cuidadoso levantamento dos espaços residuais e intersticiais da cidade pela procura sistemática de elementos passíveis de serem protegidos da ação da cultura dominante, podendo ser, uma vez isolados, reutilizados numa reconstrução utópica do espaço social”.²⁵ A compreensão do espaço da cidade como terreno controvertido em que novas formas de vida não tinham lugar próprio e só se poderiam afirmar de modo provisório também pode ser observada no folheto que anunciava “Um Novo Teatro de Operações na Cultura”, que justapunha novos métodos de vigilância aérea militar a uma sucessão de termos programáticos relacionados com o propósito mais elevado de “construir situações”. Aqui faz-se necessário mencionar as transformações sociopolíticas de Paris durante esses anos, que testemunharam o aumento no policiamento da cidade sob De Gaulle e o fenômeno mais abrangente conhecido como “colonização interna”, visto no deslocamento massivo das populações pobres para novos cinturões de casas populares desagradavelmente funcionalistas a uma distância segura do Centro da cidade. Não por acaso, muitas das áreas incluídas nas psicogeografias de Debord eram locais de batalha política, entre elas a vizinhança pre-

dominantemente norte-africana de La Huchette, quartel-general da IS.

A primeira tentativa real de construir uma situação foi *Caverna antimatéria*, de Pinot Gallizio. Feita inteiramente das chamadas *Pinturas Industriais* de Gallizio – longos rolos de tecido pintados coletivamente com o auxílio de rudimentares “máquinas de pintar” e vendidos a metro na praça do mercado – esse microambiente completo foi desenhado em colaboração com Debord, que teve papel maior do que geralmente se presume (de fato, o evento foi orquestrado por Debord com Gallizio, às vezes espectador incompreensivo). O propósito de *Caverna* era fundir arte e vida diária num movimento complementar à elevação das realidades cotidianas do espaço urbano empreendida pela *dérive*. A origem dessa idéia era, mais uma vez, a descrição de Huizinga sobre a “supervalorização” da arte, que ele via como a principal causa de seu crescente distanciamento das preocupações cotidianas.²⁶ *Caverna* propunha processo oposto de “desvalorização”, imersão da arte no cotidiano, simbolizada pelo uso da pintura como vestuário e decoração urbana. O fato de Gallizio ser um amador que improvisava tanto na área de arqueologia quanto na de química só servia para intensificar o ataque de *Caverna* ao profissionalismo e ao espaço institucionalizado da galeria de arte.

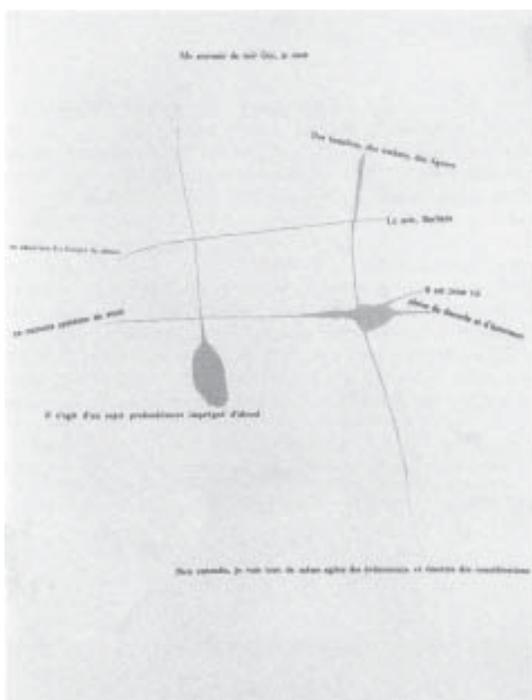
O evento inaugural lembrava uma demonstração científica prematura, com apresentações de explosões que expunham as possibilidades pirotécnicas das resinas recentemente inventadas por Gallizio. O tom lúdico de todo o processo também podia ser visto no convite, que prometia ilustrar “o encontro entre matéria e antimatéria”, e cujo tom pseudocientífico remetia a Huizinga e sua definição do elemento lúdico da ciência como tendência a teorizações “perigosas”.²⁷ Nesse caso, a referência era às teorias antimatéria desenvolvidas pelo físico inglês

Paul Adrien-Maurice Dirac e o matemático italiano Enrico Severi. O tom neofuturista de *Caverna* também estava presente no uso de máquinas sonoras que lançavam um som agudo quando alguém se aproximava das paredes da sala, assim como na utilização de perfumes e luzes em movimento. A reversão lúdica da tecnologia, sugerida pela própria idéia de pintura industrial, refletia fé positiva no potencial liberador da indústria, bastante similar à descrição de Benjamin sobre a perda de aura como resultado da reprodução mecânica. De qualquer forma, o poder e o destino da tecnologia de se tornar um instrumento para a emancipação do homem eram afirmados contra a realidade de seu uso para fins opostos. De acordo com a colocação de Debord, “esta sociedade é movida por forças absurdas que tendem, inconscientemente, a satisfazer suas verdadeiras necessidades”.²⁸

O ataque de *Caverna* à instituição da galeria de arte teria ido mais longe e dado talvez uma virada imprevisível, se a IS tivesse tido permissão para montar a exposição coletiva planejada para o Stedelijk Museum de Amsterdam, alguns meses depois. A instalação, como pode ser visto no diagrama que é a única evidência sobrevivente, teria transformado uma das alas do museu em pista de obstáculos com duas milhas de comprimento, terminando em um túnel de pintura industrial. Ao mesmo tempo, uma série de *dérives* operacionais deveriam ocorrer de fato na área central de Amsterdam, onde equipes de situacionistas perambulariam durante três dias, comunicando-se entre si e com o museu por transmissores de rádio.²⁹

Contudo, em nenhum outro lugar a miragem de uma civilização liberada do trabalho era mais evidente do que em *Nova Babilônia*, de Constant, cujo título, atribuído a Debord, evocava tanto a abundância material possibilitada pela automação, como a moralidade anticristã que motivava o grupo.³⁰ Essa tentativa única de pôr em prática os contornos técnicos, estruturais e sociopolíticos de uma arquitetura situacionista teve sua origem na evolução do próprio Constant de pintor a escultor. Esse processo começou com a grande e impressionante *Ambience de Jeu* (1954), em que houve, pela primeira vez, um movimento para o plano horizontal, passando a dirigir-se a questões do espaço tridimensional, continuou com uma série de explorações geométricas como *Structure with Curved Planes* (1954), cujos suportes de canto deslocados já indicavam uma procura de leveza e dinamismo, e culminou na série dos dinâmicos trabalhos neoconstrutivistas como *Endless Line* (1958) e *Nebulose Mécanique* (1958), cujo sistema tênsil de cabos e elementos de aço ofereceu a sintaxe básica para a primeira aplicação prática de Constant em *Nomadic Encampment* (1958). Este último era um abrigo flexível com elementos leves e portáteis que supostamente deveria servir a uma comunidade cigana da qual Constant se aproximara durante uma estada no norte da Itália. Dali ele partiu diretamente para o desenvolvimento de suas grandes estruturas de metal e plexiglas, elevadas do chão e usando sistema de construção multifuncional e potencialmente expansível. O primeiro foi chamado *Yellow Sector*; título que reflete a aversão de Constant às conotações mais caseiras e burguesas de “bairro”. Como a maioria dos outros modelos, era organizado em torno de campos de elementos pré-fabricados móveis, arranjados ao acaso para enfatizar sua adequação às necessidades mutantes. A idéia motriz era o que Constant chamava de “princípio de desorientação” –

Guy Debord e Asger Jorn, página de *Mémoires*, 1959



deliberada confusão da hierarquia espacial através de obstáculos, geometrias incompletas e elementos translúcidos. Além de designar certas áreas como especialmente adequadas para atividades lúdicas, a ausência de qualquer zoneamento funcional ou separação entre espaço público e privado refletia um desejo de multiplicar a variabilidade do espaço – algo como o que Cedric Price faria alguns anos depois com *Fun Palace* (1964), cujas paredes, bem como o chão e o teto, aliás, deveriam ser totalmente móveis.³¹

O exótico *Oriental Sector* que se seguiu quase imediatamente e, junto, *Ambiance de Départ* exploravam a amplitude dos efeitos ambientais que podiam ser alcançados com essa sintaxe formal básica. Ambos os trabalhos remetem à visão hedonista de uma cidade situacionista já antevista por Gilles Ivain em 1952: uma série de bairros nomeados de acordo com estados de espírito diferentes, e nos quais a principal atividade de seus habitantes seria a contínua *dérive*.³² Constant descreveu esses modelos como exemplos de “urbanismo projetado para trazer prazer”. Em significativo ensaio intitulado *Outra Cidade para Outra Vida*, ele observou:

*Ansiamos por aventura. Não a encontrando na Terra, alguns foram procurá-la na Lua. Preferimos apostar em uma mudança na Terra em primeiro lugar. Propomos a criação de situações ali; novas situações. Contamos com a infração de leis que impedem o desenvolvimento de atividades afetivas na vida e na cultura. Estamos no amanhecer de uma nova era e já estamos tentando esboçar a imagem de uma vida mais feliz.*³³

A temática de ficção científica aqui sugerida pode ser mais bem observada na série de unidades espaciais com o formato de ostras chamadas *Spatiovore*, que expressam vigorosamente a vida nômade e sem raízes

dos “novos-babilônios”, livres para perambular e trocar de vizinhança à vontade. Liberados do trabalho, não mais atados a lugares fixos de habitação, aliviados das opressões da estrutura familiar, os cidadãos dessa nova comunidade estariam livres para se abandonar à *dérive* e ao espírito de jogo.³⁴

Em escala maior, *Nova Babilônia* se apresentava como uma rede, descentrada e aberta, para a conexão de setores, sobreposta a um sistema de rápidas rotas de transporte. Como Ohrt observa, o precedente mais próximo a esse esquema teria sido o projeto que Alison e Peter Smithson apresentaram na competição para o Centro de Berlim em 1958, com um arranjo semelhante de plataformas e passarelas elevadas para pedestres. Ao mesmo tempo, *Nova Babilônia* deu forma à noção de tecido urbano desenvolvida pelo filósofo Henri Lefebvre em suas utópicas descrições de uma civilização urbana que ultrapassaria a velha distinção entre cidade e campo.

As semelhanças entre *Nova Babilônia* e outras fantasias megaestruturais dos anos 60, tais como *Archigram*³⁵ e *Metabolism*,³⁶ merecem ser investigadas. Sem dúvida *Nova Babilônia* compartilhava com eles fascinação pela tecnologia e fé positiva no poder da arquitetura como estímulo para novos comportamentos — dois aspectos que se tornaram alvo fácil para crítica, especialmente tendo em vista a eventual assimilação do aspecto megaestrutural pela especulação imobiliária dos anos 70 e 80. Além disso, como muitos situacionistas tiveram a sagacidade de observar, sua própria natureza como prefiguração romântica indicava que seria certamente “recuperada” e transformada em mera compensação para as deficiências da sociedade.³⁷

Contra essa eventualidade, a assim chamada “segunda fase” da IS, que se seguiu ao desli-

gamento de Constant em maio de 1960, mostrou que outra direção se encontrava aberta para a ampliação de táticas de jogo num comportamento mais intensamente politizado, como pode ser observado na poesia urbana do *graffiti*, na arquitetura rebelde das barricadas, e no *détournement* de ruas inteiras em maio de 68.³⁸ Apesar de o papel da Internacional Situacionista nestes eventos ser ainda questionado, parece claro que muitos deles foram inspirados por seu espírito lúdico e sua capacidade, nas palavras de Huinzig, de “expressar uma formidável seriedade através da brincadeira”.³⁹

Para concluir, três observações de caráter geral. Primeiro, a filosofia lúdica de Huizinga foi apenas um dos muitos elementos que alimentaram as práticas urbanas da Internacional Situacionista; deve-se também levar em consideração sua crítica à cultura de consumo do pós-guerra e suas múltiplas conexões com outras manifestações culturais e políticas na França e em outros lugares — tema estudado por Simon Sadler, entre outros, em seu livro *The Situacionist City*.⁴⁰ Em segundo lugar, é igualmente importante elucidar as complexas relações da IS com a teoria marxista, especialmente a leitura de Debord sobre a teoria da reificação de Lukács.⁴¹ Uma teorização da estrutura fenomenológica do jogo pode, nesse sentido, ajudar a preencher a brecha entre as chamadas “primeira” e “segunda” fases da IS, uma divisão ainda clara e infelizmente presente no foco excludente sobre dimensões artísticas ou políticas do movimento de recentes textos históricos.⁴¹ Em terceiro lugar e finalmente, é essencial enfatizar o impulso agonístico que animava a teoria e práticas urbanas da IS. Isso sugere leitura mais ampla do palíndromo latino com o qual abri este ensaio, que vá além de sua função como forma literária lúdica e figura poética da

dérive. “Andamos em círculos pela noite e somos consumidos pelo fogo” lembra, de fato, a descrição clássica de Renato Poggioli do momento agonístico da vanguarda, o ponto de auto-imolação alcançado quando, como ele coloca, “em sua ansiedade febril de sempre ir além”, alcança um ponto em que ignora até mesmo sua própria “catástrofe e perda” acolhendo essa auto-ruína como um “sacrifício obscuro para o sucesso de movimentos futuros”.⁴³ Esse ponto só poderia ser mais bem colocado pelo próprio Debord, que escreveu, em outra declaração que recorre à forma cíclica do palíndromo: “todas as revoluções entram na história, e a história não rejeita nenhuma delas; e os rios da revolução voltam a sua origem, para fluir uma vez mais”.⁴⁴

Libero Andreotti é arquiteto, doutor em história da arte e da arquitetura, professor no Georgia Institute of Technology. Com Xavier Costa, foi curador da exposição Situacionistas (1996-1997), no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, publicando o catálogo *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* e a antologia *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (Barcelona: Actar, 1996). Seus artigos sobre arte e arquitetura do século 20 foram publicados em *October: Architectural Theory Review*, *Journal of Architectural Education* e *Lotus International*. Organizou recentemente o livro *Le grand jeu à venir: textes situationnistes sur la ville* (Paris: Editions de la Villette, 2008).

Este texto foi originalmente publicado em *October* n. 91, inverno de 2000: 36-58, tendo sua primeira versão sido apresentada na conferência Reconceptualizing the Modern Architectural Culture 1945-1968, na Harvard Graduate School of Design, em 24 e 25 de abril de 1998.

Copyright (C) *October Magazine*, Ltd. e Massachusetts Institute of Technology

Tradução: Ana Linnemann, Ana Cavalcanti e Rodrigo Krul

Revisão Técnica: Simone Michelin

Notas

- 1 Debord, Guy. *Panegyrique*. Paris: Gérard Lebovici, 1989. Existe edição em português (São Paulo: Conrad, 2002). (N.T.)
- 2 O palíndromo é frequentemente atribuído ao orador romano Sidonius Apollinare, que o utilizou para descrever os arabescos formados no ar pelas mariposas, insetos notoriamente cegos, circulando à noite ao redor da chama de uma vela. Os últimos escritos sobre a Internacional Situacionista são muito numerosos para este espaço; o melhor texto de referência geral em inglês é Ken Knabb (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1990. Sobre as práticas urbanas da IS, consultar também Thomas Levin. Geopolitics of Hibernation, in Libero Andreotti e Xavier Costa (eds.). *Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Actar, 1996: 111-63.
- 3 No original "cuts clean across any possible distinction between play and seriousness" (N.T.). Johan Huizinga. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1990: 110. Embora a importância dos textos de Huizinga para a IS seja frequentemente mencionada, nenhum esforço foi ainda feito para examiná-la detalhadamente. Dois livros recentes sobre a IS, um de Sadie Plant (*The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Londres e Nova York: Routledge, 1992) e outro de Anselm Jappe (*Debord*. Pescara: Edizioni Tracce, 1992), por exemplo, não mencionam Huizinga, uma das poucas fontes reconhecidas da IS. Conferir especialmente o texto de Guy Debord Architecture and Play, republicado em Libero Andreotti e Xavier Costa (eds.). *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*. Barcelona: Actar, 1996: 53-54. De acordo com Debord, "o idealismo latente e a estrita compreensão sociológica das formas superiores de jogo [em Huizinga] não diminuem o valor básico de sua obra". De fato, Debord declara que "seria inútil querer encontrar algum outro motivo por trás de nossas teorias da arquitetura e da deriva, além de uma paixão pelo jogo", acrescentando que "o que devemos fazer agora é mudar as regras do jogo, substituindo convenções arbitrárias por regras com base moral". Um ano antes de esse artigo aparecer em *Potlatch 20*, maio de 1955, André Breton elogiou o trabalho de Huizinga em *Medium 2* e 3 (fevereiro e maio de 1954) e o vinculou a vários jogos surrealistas. Consultar Mirella Bandini. *La vertigine del moderno: percorsi surrealisti*. Rome: Officina Edizioni, 1986, 152p.
- 4 *Homo Ludens*. 12. Sugestiva discussão da posição antiobjetivadora de jogador e jogo de "mediação total da forma e conteúdo" encontra-se em Hans Georg Gadamer. *Truth and Method*. Nova York: Crossroad, 1986: 91-113. Consultar também Roger Caillois (*Les jeux et les homes – le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1967) e Giorgio Agamben (In Playland: Reflections on History and Play, in *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*. Londres e Nova York: Verso, 1993: 65-88).
- 5 No original em francês. (N.T.)
- 6 No original em francês. (N.T.)
- 7 *Homo Ludens*. 12.
- 8 Ed Van der Elsen e Andre Deutsch. *Love on the Left Bank*. Haarlem: Verenigde Drukkerijen, s.d. Consultar também as lembranças de um membro da IL, Jean-Michel Mension, em *La Tribu*. Paris: Allia, 1999.
- 9 *Homo Ludens*. 153.
- 10 Guy Debord e Asger Jorn. *Mémoires*. Paris: Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.
- 11 No original "antiphonal" (N.T.)
- 12 No original "letter-poetry" (N.T.)
- 13 "Me souvenir de toi? oui, je veux", "Le soir, Barbara", "pleine de discorde et d'épouvante", "il s'agit d'un sujet profondément imprégné d'alcool". ("Lembrar-me de ti? Sim, eu quero", "À noite, Barbara", "cheia de discórdia e de espanto", "trata-se de um assunto/sujeito profundamente impregnado de álcool")
- 14 Debord e Wolman, Methods of Détournement, em Knabb: 8, e Détournement as Negation and Prelude, em *Internationale Situationniste* 3, dezembro de 1959, republicado em Knabb: 55-56.
- 15 Essa foi uma semana de deriva em torno do Natal de 1953. Todos os locais mencionados no relato (incluindo a Île de la Cité, Les Halles, a loja de departamentos Samaritaine, e a Contrescarpe) são mostrados nessa página. Consultar Two Accounts of Dérive in *Theory of the Dérive*: 28-32.
- 16 A praça da Contrescarpe, em Paris, localiza-se na proximidade do Panthéon e da Rua Mouffetard, no Quartier Latin. (N.T.)
- 17 Position du Continent Contrescarpe in *Les Lèvres Nues* 9, novembro de 1956: 40.
- 18 Consultar especialmente The Elements of Mythopoesis, *Homo Ludens*: 136-46.
- 19 *Une Ville Flottante* é também o título de um livro de Jules Verne sobre o barco a vapor utilizado para lançar os cabos telegráficos sobre o Atlântico em 1867.
- 20 Position du Continent Constrescarpe : 40.
- 21 Debord também criou um jogo de tabuleiro intitulado Le Jeu de la Guerre (Paris: Société des Jeux Stratégiques et

- Historiques, 1977). Consultar igualmente suas reflexões sobre a guerra em *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1988.
- 22 Consultar Joseph Gabel. *False Consciousness: An Essay on Reification*. Bristol: Blackwell, 1975: 148 passim.; e Georg Lukács. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Londres: Merlin Press, 1990: 89-90.
- 23 Em *Les Lèvres Nues* 5, junho de 1955: 28, um escritor anônimo observa a similaridade, a qual deveria ter sido consistente com a filosofia naturalista de Madeleine de Scudéry. Em *Carte du pays de Tendre*, o Rio da Inclinação conduz da cidade da Brotação da Amizade ao desconhecido Território do Amor, acima. Separa a Terra da Razão à direita, dominada pelo Lago da Indiferença, da Terra da Paixão, à esquerda, prolongando-se além, em direção à Floresta da Loucura. Sobre a Cidade Nua, consultar também os perceptivos comentários de Tom MacDonough em *Situationist Space*, *October* 67, inverno de 1994. Outra provável fonte para a Cidade Nua poderia ter sido a novela erótica de Jens August Schade (*Des êtres se rencontrent et une douce musique s'élève dans leurs coeurs*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1991) descrevendo as inúteis andanças do libertino, apaixonando-se e se desapaixonando intermitentemente, incapaz de manter um rumo fixo. Publicado pela primeira vez em francês em 1947, o romance de Schade foi amplamente lido no círculo de Debord.
- 24 *Theory of the Dérive*, republicada em *Theory of the Dérive*: 26.
- 25 *French Quotidian*, em Lynn Gumpert (ed.), *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*. Nova York e Londres: New York University Press, 1977: 22.
- 26 *Homo Ludens*: 158-72.
- 27 *Ibid.*: 203-4. Consultar também Mirella Bandini (*L'estetico e il politico: da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*. Roma: Officina Edizioni, 1977: 170-81) e as muitas cartas de Debord para Gallizio no arquivo Gallizio, Museo Civico di Torino.
- 28 Consultar *Architecture and Play*: 53.
- 29 Consultar *Die Welt als labyrinth* in *Internationale Situationniste* 4, junho de 1960: 5-7.
- 30 Sobre *Nova Babilônia*, consultar Jean-Clarence Lambert. *New Babylon Constant: Art et Utopie*. Paris: Cercle d'Art, 1997; e Mark Wigley. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998. Como observa Roberto Ohrt em *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* (Hamburgo: Edition Nautilus, 1990), o título foi também uma provável referência ao filme de Kosinzev e Trauberg, *Nowi Wawilon*, de 1929, sobre a Comuna de Paris, momento de transformação utópica que foi apresentado pela IS como "a única realização de um urbanismo revolucionário até então". Consultar *Internationale Situationniste* 12, setembro de 1969: 110.
- 31 Consultar Levin, *Geopolitics of Hibernation*: 128.
- 32 *Formulary for a New Urbanism*, in *Theory of the Dérive*: 14-17.
- 33 *Theory of the Dérive*: 92.
- 34 Consultar Constant, *La Révolte de l'Homo Ludens*, in *New Babylon Constant*: 127-58.
- 35 Archigram – grupo de arquitetos ingleses formado em 1961 com base na Architectural Association School of Architecture, em Londres. Suas propostas inspiravam-se na tecnologia como forma de expressão para criar projetos hipotéticos, na tentativa de resgatar as premissas fundamentais da arquitetura moderna (Cf. *Archigram* n.1, 1961). Seus principais membros foram Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Greene [<http://pt.wikipedia.org>]. (N.T.)
- 36 Metabolism – grupo de arquitetos e urbanistas japoneses formado em 1959. Sua visão de uma cidade do futuro habitada pela sociedade de massa foi caracterizada pelo uso de amplas estruturas flexíveis e extensíveis que permitissem um processo de crescimento orgânico. [<http://en.wikipedia.org>]. (N.T.)
- 37 Consultar particularmente *Critique de l'Urbanisme, Internationale Situationniste* 6, agosto de 1961: 6; And Now, the SI, *Internationale Situationniste* 4, agosto de 1964), republicado em Knabb: 135-36. Outras críticas de Constant estão em *Révolte et récupération en Hollande, Internationale Situationniste* 11, outubro de 1967: 66, e *L'avant-garde de la présence, Internationale Situationniste* 8, janeiro de 1963: 17.
- 38 Sobre a IS e Maio de 68, consultar René Vienet. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard, 1968; e Pascal Dumontier. *Les Situationnistes et Mai 68: théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1990.
- 39 *Homo Ludens*: 145.
- 40 Simon Sadler. *The Situationist City*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- 41 Consultar A. Jappe, *Debord*: 30-48.
- 42 Consultar meu *Leaving the Twentieth Century: The Internationale Situationniste*, in *Journal of Architectural Education*, fevereiro de 1996.
- 43 Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge e Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 1968: 26.
- 44 *Panegyric*, v. I. Londres e Nova York: Verso, 1991: 25.