

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DIÓGENES DE ARAÚJO DANTAS

SUTILEZAS METAFÍSICAS DO ESPETÁCULO: A IMAGEM
DESVIADA EM DEBORD

Guarulhos

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DIÓGENES DE ARAÚJO DANTAS

SUTILEZAS METAFÍSICAS DO ESPETÁCULO: A IMAGEM
DESVIADA EM DEBORD

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Professor Dr. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado

Coorientador: Professor Dr. Tales Afonso Muxfeldt Ab'Saber.

Guarulhos

2017

DIÓGENES DE ARAÚJO DANTAS

SUTILEZAS METAFÍSICAS DO ESPETÁCULO: A IMAGEM
DESVIADA EM DEBORD

Guarulhos, 04 de Maio de 2017

Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado (Orientador)
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Prof. Dra. Olgária Chain Féres Matos
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

FICHA CATALOGRÁFICA

DANTAS, Diógenes de Araújo.

Sutilezas Metafísicas do Espetáculo: A imagem desviada em Debord / Diógenes de Araújo Dantas. – Guarulhos, 2017.
154f.

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Filosofia, 2017.

Orientador: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado.

Título em inglês: Metaphysical Subtleties Of the Spectacle: The diverted image in Debord.

1. Espetáculo. 2. Fetichismo. 3. Cinema. 4. Imagem. I. MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Instruir é, acima de tudo, um ato de carinho, pelo qual agradeço, imensamente, ao professor Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado que, desde 2010, aceitou, gentilmente, orientar minhas pesquisas acerca do pensamento de Guy Debord. Com certeza, este trabalho contém frutos de sua confiança, paciência e atenção.

Ao professor Tales Afonso Muxfeldt Ab'Saber, por aceitar, prontamente, ser coorientador da pesquisa e por suas sugestões de leitura.

Aos professores Dra. Olgária Chain Féres Matos, Dr. Silvio Rosa Filho, Dra Aléxia Cruz Bretas e Dr. Gabriel Ferreira Zacarias, pela gentileza de dedicar parte de seu tempo à leitura deste texto e por suas preciosas indicações e sugestões quanto aos exames de qualificação e defesa.

Aos prestativos funcionários da secretaria, Jane e Janilton, que sempre estiveram atentos e acessíveis para ajudar em todos os trâmites que envolvem este tipo de pesquisa.

Aos meus pais, Maria do Socorro de Araújo Dantas e José de Oliveira Dantas, a quem devo minha formação ética.

Aos meus queridos irmãos, Samara De Araújo Dantas e José Henrique de Araújo Dantas, que me inspiram a cada olhar, sempre atenciosos e dispostos, que já me tiveram como exemplo e, hoje, me ensinam.

À Janaína Ogawa, por sua amizade, e pela primorosa ajuda que me prestou, pacientemente, no processo de revisão.

Aos primorosos amigos – que pude fazer e que, sem que soubessem, iluminaram meu caminhar por essa penumbrosa vida, dando fôlego à esperança desta e de outras realizações – dentre os quais, injustamente, citarei apenas Priscila Medrado Duarte Garcia, Cassio Luiz dos Santos, Cleder Zvonzik, Marcelo Galvão e Andrei Pedro Vanin.

A razão é que ela [*a vista*] é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.

Aristóteles – Metafísica

RESUMO

A presente dissertação pretende investigar o elemento imagético-conceitual presente nas três obras homônimas de Guy Debord – o livro, o filme, e o roteiro – intituladas A Sociedade do Espetáculo, partindo da ideia de que não são simples versões umas das outras, mas desvios (*détournements*) sucessivos com vistas à emancipação do espectador que, com isso, recupera seus gestos. Para tal, empreenderemos uma investigação sobre os diferentes sentidos que a imagem tem em suas obras, desde as críticas que faz até os usos pelos quais a imagem se torna uma porta para a existência histórica do homem, que foi reduzido, na contemporaneidade, a um mero espectador de suas próprias forças produtivas, que se separaram dele. Apontaremos essa ação por meio de um itinerário pelas imagens femininas das quais se utiliza, no filme, para compor um dos caminhos do jogo de aventura em busca do gesto perdido.

Palavras-chave: Espetáculo. Fetichismo. Cinema. Imagem.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier l'élément imagétique-conceptuel présent dans les trois œuvres homonymes de Guy Debord, intitulées : La Société du Spectacle : le livre, le film et le scénario, basé sur l'idée qu'elles ne sont pas des simples versions, l'une de l'autre, mais des détournements successifs en vue de l'émancipation du spectateur qui est en train de récupérer ses gestes. À cette fin, nous procéderons à une analyse sur les différentes significations que l'image a dans leurs œuvres, dès la critique, jusqu'aux usages pour lesquels l'image devient une passerelle vers l'existence historique de l'homme, qui a été réduite, à l'époque contemporaine, au simple spectateur de leurs propres forces productives que se sont séparées de lui. Nous soulignerons cette action par un voyage à travers les images femelles, qu'il utilise dans le film, pour composer l'un des chemins du jeu d'aventure à la recherche du geste perdu.

Mots-clés : Spectacle. Fétichisme. Cinéma. Image.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
As sutilezas metafísicas.....	10
CAPÍTULO I: Enfrentando <i>o filme</i>	19
Impressões iniciais sobre <i>o filme</i>	19
Primeira análise do filme.....	29
CAPÍTULO II: Entendendo o espetáculo, o campo em que habita Debord.....	67
Contexto.....	67
As mudanças qualitativas no capitalismo: a expansão do fetiche	71
CAPÍTULO III: As técnicas envolvidas: Afastamento e <i>détournement</i>	89
O afastamento.....	93
O <i>détournement</i>	102
CAPÍTULO IV: Imagem e emancipação no espetáculo.....	110
As categorias do ver	110
Diferentes conceitos de imagem.....	113
A imagem espetacular (afastada).....	113
A imagem desviada (<i>détourné</i>).....	117
Imagem e história	120
O sequestro do gesto na imagem	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
BIBLIOGRAFIA	151
FILMOGRAFIA:.....	154

INTRODUÇÃO

As sutilezas metafísicas¹

Quando Karl Marx redigiu o primeiro capítulo d’*O Capital*, analisando a forma mercadoria – que considerava a célula, a unidade elementar de sua crítica da economia política, da qual decorreria toda uma série de fenômenos sociais suportados pela produção material cujo modo de produção vigente estabeleceria – não se esqueceu de elaborar uma seção dedicada ao que havia de mais estranho no capitalismo. De repente, parecia que uma névoa encantadora encobria as mercadorias e lhes dava uma aura sutil, embora brilhante, que não se via e, ao mesmo tempo, era a única coisa vista. A mercadoria encantava, assombrava, parecia vir de um mundo outro, como mensageiro do futuro e do destino fatídico de todos. Em sua crítica da economia política, que era, também, uma crítica social, Marx pretendeu entender como se estabeleceram aquelas relações entre os homens que se materializavam em sua produção. De fato, cada objeto produzido pelo trabalho humano pode ter seu uso bem compreendido, em sua análise – pois os usos dos objetos, para Marx, são decorrentes de propriedades intrínsecas a eles –; sua função é quase sensível, os olhos do espírito podem vê-la claramente, “mas tão logo aparece como mercadoria ela se transforma em uma coisa sensível-suprassensível”. (MARX, 2013, p. 146).

Não foi à toa que Louis Althusser considerou o primeiro capítulo d’*O Capital* como a maior barreira para uma leitura fácil do livro. Vendo de onde estamos (do final do processo) em direção a uma dedução de seus elementos mais fundamentais, talvez sejamos levados a uma análise clichê que considera apenas o movimento no mercado – a famigerada lei da oferta e da procura – e releguemos as relações mais obscuras à mão invisível do mercado, como fez Adam Smith. Entretanto, Marx pretendeu chegar ao próprio modo pelo qual o homem valorizava seus produtos e à origem da produção desse valor. É assim que ele, como quem tateia o caminho em meio a mais densa neblina, nos diz: “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial.

1 Esta dissertação empreende uma análise de algumas obras de Guy Debord levando em conta o papel que as imagens das quais o autor se utilizava para produzir seus trabalhos, principalmente os filmes. Pensamos aqui nos possíveis significados que poderiam estar por trás dessas imagens, todavia, não foi possível acessar os arquivos de nosso autor que estão em posse da Biblioteca Nacional da França. Esses arquivos foram abertos nos últimos anos e, certamente, dariam a este escrito uma tessitura muito mais precisa e viva. Há uma produção recente sobre nosso autor que já contém análises desses arquivos, a qual não conhecíamos durante a produção deste texto, como a tese do professor Dr. Gabriel Ferreira Zacarias, intitulado: “Expérience et Représentation du sujet: une généalogie de l’art et de la pensée de Guy Debord” um dos mais completos e interessantes feitos sobre nosso autor até o momento. Infelizmente, dado o momento em que encontramos esse material não o pudemos levar em conta neste trabalho.

Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos”. (MARX, 2013, p. 146).

Assim, ele abre a porta pela qual muitos filósofos vão observar o mundo presente, no qual essas relações se mantiveram em processo, lambuzando tudo o que se via com sua geleia translúcida fosforescente, cuja imanente aura se adensou. O que era sensível-suprassensível se percebia como se estivesse banhado em um fluido ou dançasse sedutoramente por entre a neblina opalescente ou, ainda, por entre delicados véus de tules ondulados. Com esforço, podemos perceber que alguma matéria densa se faz ainda como centro gravitacional dessa névoa, permanecendo como uma estrutura esquelética rígida por baixo de uma suave cútis de fino semblante, mas esse adensamento das relações contidas na mercadoria se torna o único fenômeno que os olhos podem ver, iludidos por suas promessas, dominados pelo seu *sex appeal*. Eis os espetáculos e suas sutilezas metafísicas. Como a luz do saber não mais atinge a matéria bariônica da mercadoria para que possa refletir nela e torná-la diretamente acessível à razão, o espectador está limitado à visão desse véu fantasmagórico, como diz Guy Ernst Debord:

C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par "des choses suprasensibles bien que sensibles", qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence. (DEBORD, 2006, p.766)².

Citando um fragmento de Feuerbach na abertura do primeiro capítulo de seu livro, com o trecho que diz “Et sans doute notre temps ... préfère l'image à la chose” (DEBORD, 2006, p.766) “E sem dúvida³ o nosso tempo ... prefere a imagem à coisa”⁴, o francês, Guy Ernest Debord, nos apresenta uma questão que se torna central em sua obra: a inversão percebida no mundo contemporâneo, cujas ações se fundamentam em ilusões, em imagens fraturadas da vida, em

2 “O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por 'coisas suprassensíveis embora sensíveis', se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que, ao mesmo tempo, se faz reconhecer como o sensível por excelência” (Tradução do autor). Devido a questões de traduções sobre as obras de Guy Debord, que, muitas vezes, ele não considerava fieis aos seus textos, utilizaremos preferencialmente o texto original. Isso será feito a partir de suas obras completas, na edição de 2006.

3 Neste caso optamos por usar a tradução brasileira, feita por Estela Santos de Abreu, mas cabe lembrar que *sans doute*, não se traduz literalmente para o português sem perda de algumas sutilezas da língua francesa. Em francês, os dicionários apresentam semânticas mais ligadas à existência de alguma dúvida, com o sentido de “provavelmente”.

4 Usamos neste trecho a tradução brasileira feita Estela Santos de Abreu feita em 1997. Sempre que esta tradução for utilizada nesta dissertação estará indicada.

representações que seduzem e enganam. A imagem, nesse contexto, aparece como conceito fundamental para constituir sua análise do sistema contemporâneo que subverte o uso autônomo da razão segundo o qual o homem de outrora – do período clássico da democracia ateniense – pensava e construía diretamente a sua vida; e que subverte, também a visão cósmica das sociedades do mito, onde os homens se orientavam segundo uma ideia de totalidade, um cosmos belo que dava consistência a seu mundo. O olhar foi desprendido do contato com seu mundo. Este é o contexto da Sociedade do Espetáculo, o qual, de acordo com o que diz Olgária Matos, é a “antítese moderna” (MATOS, 2008, p.115) do velho mundo grego em que a razão e ideias como vida unitária, totalidade e comunidade fundamentavam a vida cotidiana dos homens.

Debord constata essa inversão no âmago da sociedade em que vive, e tece sobre ela uma teoria crítica aliada a uma prática de intervenções. Estas procuravam devolver ao homem a vida que lhe tinha sido roubada por meio da estrutura social dominante na contemporaneidade, a que chamou Espetáculo. Nessa nova forma de organização social, a razão – o olho do espírito – não mais se exercita sobre o mundo que olha, pois esse mundo foi falsificado, distanciado e reconstituído em um fluxo comum, unidimensional, de imagens que não mais permitiam a reconstituição da unidade da vida. Vemos, nisso, uma clara oposição que se dá entre: de um lado, o homem, o mundo, a vida unitária fora do âmbito do espetáculo; e, de outro lado, o modo pelo qual esses conceitos operam imersos no âmbito espetacular. E, por meio dessa oposição, somos levados a elencar uma série de questões que se nos impõem nesta pesquisa, a saber: a) O que, exatamente, Debord tem em mente com o conceito de imagem?; b) Quais foram as mudanças que levaram a essa inversão entre realidade e imagem, entre a vida hoje e a vida unitária de outrora, e como a imagem participa dessa inversão?; c) Qual é a possibilidade de uma vida unitária hoje, emancipada do espetáculo?; d) Por que esse conceito diferencia o nosso tempo de tempos passados?; e) Como o uso atual de imagens retira a autonomia da vida dos homens?; f) Que vida é essa a que ele se refere?; g) O conceito de imagem, para ele, é exclusivamente alienante?; h) O que gera a preferência pela imagem em detrimento da coisa?; i) Como se constitui essa sedução imagética? Quais elementos a mantém?

Vemos, claramente, portanto, a questão que se torna central para este trabalho: a definição e explicação do conceito de imagem utilizadas por Debord em sua crítica, seu efeito sedutor, bem como as perspectivas emancipatórias possíveis. Este elemento conceitual/prático participa, de modo central, em sua teoria, em suas intervenções e nas demais obras que realizou. Portanto, esse

conceito, seu valor e seu uso constituem o núcleo desta dissertação. Chamamos de elemento conceitual imagético porque não se trata, cremos, apenas de um conceito; antes, a imagem parece ter um papel ambivalente ou dialético na obra crítica da sociedade do espetáculo.

Entretanto, como uma análise geral da obra de Guy Debord para nosso objetivo particular se mostra uma empresa demasiadamente grande, centralizaremos nosso trabalho em duas de suas principais obras, um livro e um filme produzido a partir desse livro, ambos intitulados *A Sociedade do Espetáculo*. O livro foi publicado em 1967 e o filme, finalizado e exibido, em 1973. Deste último, falaremos, levando em conta, também, seu roteiro publicado nas *Œuvres* de Debord, e contido em uma tradução feita para o inglês por Kenn Knab⁵. Embora alguém possa pensar que se trate de uma relação simples de se estabelecer, mostraremos, abaixo, ainda que de modo apenas introdutório, a complexidade e as dificuldades envolvidas na compreensão de suas ideias, pois, enquanto no livro prevalece uma teoria crítica, o filme, segundo Giorgio Agamben⁶, é um elemento estratégico de superação da ordem vigente e emancipação do espectador em relação ao que Debord chama de espetáculo. Eis o desafio que aqui aceitamos, ao qual somam-se os que nos obrigaram a uma leitura essencialmente crítica e comparada da literatura a respeito.

Entre os diversos trabalhos de Guy Debord, podemos ver vários conceitos fundamentais cuja recepção, principalmente nos nossos dias, demonstra ser insatisfatória. Não foram poucas as vezes em que ele rechaçou os juízos que comumente se faziam sobre suas obras⁷ e ideias, com isso podemos ver que o conceito de imagem do qual se utiliza é um dos mais incompreendidos e banalizados, embora não muito comentado até o momento. Neste tempo, em que as discussões sobre os impactos das mídias tomam grandes proporções, todos pretendem ter compreendido bem os efeitos e os significados das imagens midiáticas cujas críticas se multiplicam. Julgam entender bem seu significado e situam Debord entre esses chamados “*midiólogos*”⁸. Isso, talvez, decorra de

5Nos referimos ao livro: DEBORD, Guy. *Complete Cinematic Works*. English translation Ken Knabb. Edimburgh/ London/Oakland. AK Press 2003

6 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*. Translated by Brian Holmes. In: *October*. Guy Debord and the Situationist International, texts and documents. Edited by Tom McDonough. MIT: 2002 .313.

7 É suficiente para perceber esse trato uma simples olhada em alguns títulos de textos que escreveu ou filmes que realizou falando sobre esses juízos: “*Ordures et Décombres*”; “*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*”; “*Cette Mauvaise reputation*”.

8 Isso pode ser observado em muitos dos textos que publicam sobre seu pensamento. Em *Muito além do espetáculo*, livro de conferências organizadas por Adalto Novaes, publicado em 2005 pela editora Senac, por exemplo, podemos ver como o enfoque dado à questão, por muitos dos conferencistas chamados, está no impacto da televisão no mundo contemporâneo, impacto que Debord fez questão de esclarecer que se trata apenas de uma manifestação – a

suas referências a um modo de operar da sociedade atual que, segundo ele, usa imagens que são separadas dos aspectos da vida para mediar relações sociais. Parece que isso os faz pensar que ele não está fazendo mais do que criticar o uso das mídias, uma crítica da decorrência do uso de tecnologias de difusão de imagens no tempo presente, mas uma leitura um pouco mais atenta é capaz de mostrar que ele usa o termo “imagem” com um sentido muito diverso dessa ideia que a nós chega banalizada. A questão da recepção banalizada não é o único fantasma que ronda o pensamento de nosso autor. Além do que bem nos lembra Robert Kurtz, quando diz: “Guy Debord e os outros situacionistas franceses estão na moda. É o pior que lhes poderia acontecer. Pois a moda é o oposto da crítica”. (JAPPE, 1999, p.5) – referindo-se a uma situação em que a maneira pela qual as expressões que Debord cunhou parecem servir para tratar de algumas críticas que hoje tendem a se tornar lugar comum, como é o caso das críticas que são dirigidas à tevê –, temos conflitos até mesmo no modo segundo o qual os especialistas usam e formulam os textos tratando dos diversos assuntos sobre os quais trabalhou. Há problemas nas traduções, e até mesmo nas ideias de especialistas sobre seus conceitos. Algumas das situações problemáticas que constatamos são tão fundamentais que podem ocasionar total incompreensão do assunto sobre o qual nosso autor trabalha.

Isso já havia sido atestado pelo próprio Debord. A esse problema, entre outros, ele se referiu no prefácio que escreveu para a quarta edição italiana de seu livro, *A sociedade do espetáculo*, dizendo:

Des traductions de ce livre, publié à Paris vers la fin de 1967, ont déjà paru dans une dizaine de pays [...] Les premières traductions ont été partout infidèles et incorrectes [...] On n'a pourtant rien vu de pire qu'en Italie où, dès 1968, l'éditeur De Donato a sorti la plus monstrueuse de toutes. (DEBORD, 2006, p.1460)⁹.

Debord nota que seus trabalhos contavam, por parte dos editores e tradutores, com uma recepção banalizada. As traduções de suas obras e das que falam sobre seu pensamento contêm uma série de ideias que exigem uma atenção extra no estudo.

mais visível, aliás – do modo de operação de toda a sociedade cujas relações estão intermediadas por imagens fetichistas que adornam as mercadorias. Podemos ver, também, na revista.

9 “Traduções desse livro, publicado em Paris no final de 1967, já apareceram em uma dezena de países [...] As primeiras traduções permaneceram infielis e incorretas em todos os lugares [...] Entretanto, não vimos nada pior do que na Itália, onde, em 1968, o editor De Donato lançou a mais monstruosa de todas” (Tradução do autor).

No nosso caso, para citar um dos problemas que consideramos fundamentais, podemos falar sobre um conceito importantíssimo para compreender o modo específico com o qual nosso autor e seus amigos situacionistas trabalharam, que é o seu conceito de *détournement*, cujas traduções vão desde *desvio* – encontrado na maioria delas – até *afastamento*, que vemos na tradução brasileira do livro *Guy Debord*, escrito por Anselm Jappe, em 1993 (publicado originalmente em francês). O problema aqui percebido não é apenas a dificuldade que alguém poderia encontrar para saber que ambos os termos se referem ao mesmo conceito. Neste trabalho será possível perceber que tanto a ideia de afastar quanto a de desviar estão presentes na obra de Debord, contudo são semanticamente antípodas. Por isso, Olgária Matos preferiu traduzi-lo por *deslocamento*.

Debord, no livro, apropria-se do verbo *détourner* para se referir a uma “técnica¹⁰” utilizada na intenção de “corrigir” o sentido de alguma ideia que foi afastada (*éloignée*) de seu sentido original, resgatando seu potencial crítico. Enquanto afastar (*éloigner*) refere-se ao movimento de separação dos aspectos da vida em imagens, desviar/deslocar (*détourner*) refere-se a um movimento de correção desse afastamento e reunião entre as imagens e os sentidos, restabelecendo o sentido unitário da vida cotidiana, visando a emancipação dos espectadores¹¹.

Essa dificuldade, acima citada, também se relaciona com o modo como Debord constrói sua teoria. Sempre encontramos alguma “ambivalência” em alguns termos utilizados por ele na construção de seus trabalhos. Sempre parece haver conceitos que devem ser observados de perspectivas diferentes para serem compreendidos; tal é o que se nota nos conceitos de imagem, alienação e tempo, só para citar alguns exemplos. Por ora, para ilustrar previamente a presença e a função dessa ambiguidade, lembramos que imagem, por exemplo, é, em sua obra, tanto um conceito criticado quanto um elemento crítico e estratégico; é tanto algo abstrato e conceitual (como vemos no livro) quanto um elemento visual (que podemos encontrar nos filmes). Diante disso, o trabalho que empreendemos emerge de uma produção acadêmica nada homogênea, que exige uma leitura sempre crítica (e diversas ressalvas) para firmar os conceitos que utilizaremos. Em sua história, Debord, por muitas vezes, se opôs ao que escreviam sobre ele. Como exemplo disso, podemos citar que o único autor não situacionista a contribuir em seus trabalhos foi o italiano

¹⁰ É importante esclarecer que o termo *técnica* é provisório nesta explicação. Nós o utilizamos aqui para facilitar a compreensão da introdução até que esse modo de atuação possa ser melhor compreendido, como o leitor poderá notar no decorrer de nossa explanação.

¹¹ Abaixo, voltaremos ao assunto para mostrar a importância de cada um desses conceitos na compreensão de nosso tema central: seu conceito de imagem.

Giorgio Agamben, com quem também se correspondia. Este escreveu as *Glosas à margem dos Comentários sobre a sociedade do Espetáculo*, publicada em italiano, juntamente com o texto de Debord¹².

Em obras como *Cette mauvaise réputation* (Esta má reputação), *Ordures et décombres déballés à la sortie du film* (Lixos e escombros abertos com a saída do filme). (DEBORD, 2006, p.1423)¹³, *Réfutations de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film <<La Société du spectacle>>* (Refutações de todos os julgamentos tanto elogiosos quanto hostis ao filme A Sociedade do Espetáculo) (DEBORD, 2006, p.1292), vemos seu caráter arisco e suas constantes críticas aos trabalhos sobre ele realizados. Não podemos garantir que este trabalho passaria incólume por sua análise. Uma vez que ele se suicidou em 1994 para resolver uma polineurite alcoólica (doença que se obstinou em tratar por ser incurável), não mais podemos contar com suas respostas e críticas aos textos que se atrevem a falar dele, que assim foi retratado nas palavras de Michael Löwy:

Guy Debord é uma máquina infernal difícil de desmontar. E, no entanto, não é por falta de tentativas. Tenta-se ainda hoje. Tenta-se neutralizá-la, adoçá-la, estetizá-la, banalizá-la. Mas de nada adianta. A dinamite segue sempre lá, e arrisca explodir entre as mãos daqueles que a manipulam com o objetivo de torná-la inofensiva. (LÖWY, 2002, p.80)

Contudo, empreendemos este trabalho, mesmo com o risco de não fazer jus ao seu pensamento, como bem lembra Anselm Jappe, citando Baltazar Gracian, para falar dos textos que hoje são escritos sobre Guy Debord: “Al léon muerto, hasta las liebres le repelan”, (JAPPE, 1999, p.9).

Assim sendo, o presente texto pretende apontar elementos e conexões que esclareçam esse conceito de imagem do qual se utiliza Debord n’*A Sociedade do Espetáculo*. Lembramos que, em sua obra, a expressão “sociedade do espetáculo” refere-se, simultaneamente, ao modo de organização social de sua época, ao seu livro mais conhecido e a um dos filmes que realizou, do qual temos, ainda, o texto de seu roteiro, publicado juntamente com outros roteiros cinematográficos. Portanto, para evitar qualquer confusão, padronizaremos as referências da seguinte forma: *o espetáculo* será usado para referirmo-nos ao sistema social alvo da crítica de

¹² Uma tradução brasileira desse texto pode ser encontrada IN: AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: Notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. 1. Ed; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.71.

¹³ Sobre o filme In Girum.

Debord; *o livro* como referência à publicação de 1967, o texto teórico dos situacionistas: *A Sociedade do Espetáculo*; *o filme*, usaremos para falar da versão cinematográfica do livro recém-referido; e *o roteiro*, para falar do texto que organiza (ou parece organizar) a edição do filme. Temos, assim, diferentes termos que podem se referir à Sociedade do Espetáculo, pelo que distinguimos: *o espetáculo*; *o livro*; *o filme*; e *o roteiro*. Tais vocábulos serão grafados em itálico para fixar e padronizar a referência.

Falar sobre Debord é trazer à tona aspectos de sua ‘persona literária’. Era um autor que não se furtava às polêmicas, que não fazia concessões; uma dinamite, para Löwy, um leão, para Jappe. Um autor que escreve sobre si mesmo em livros com títulos como *Esta má reputação*, *Panegírico*; que se manifesta sobre seus comentadores com títulos tais quais *Refutações de todos os juízos... ou Lixos e escombros*. Notamos, pois, por conta desse tom polêmico, que falaremos de coisas, não secundárias, mas constitutivas do próprio âmago da sociedade existente, dos valores que nos compõem, das questões que mais vivemos, entretanto, sem concessões. Deve-se, então, escrever linhas que não se furtem a discorrer sobre assuntos que são, hoje, objetos de grandes disputas, bem de acordo com o espírito daquele que escreve sobre si mesmo: “Je ne suis pas quelqu'un qui se corrige”. (DEBORD, 2006, p.1792)¹⁴. Devemos escrever, portanto, linhas que não temam maldição.

Logo, para tal empresa, exporemos, nas linhas que se seguem, quatro capítulos, nos quais pretendemos deixar claro tanto o modo como se constitui o objeto da crítica desse polêmico autor, quanto as perspectivas que apresenta para a saída do sistema espetacular, a emancipação do espectador.

No primeiro capítulo, *Enfrentando o filme*, trataremos de fazer uma análise introdutória do *filme* para mostrar como suas imagens se relacionam com as ideias de imagem que Debord nos apresenta no *livro*, elencando elementos que se façam importantes para nossa apreciação, e analise mais detalhada, durante a tessitura dos demais capítulos desta dissertação.

No segundo capítulo, *Entendendo o espetáculo*, faremos uma breve apresentação do contexto que gera a sociedade do espetáculo, bem como as mudanças qualitativas que possibilitaram tal contexto. Levamos em consideração, nesse capítulo, tanto os aspectos históricos quanto os aspectos teóricos e artísticos envolvidos nas transformações sociais que motivaram o pensamento de nosso ardiloso cineasta.

¹⁴ “Eu não sou alguém que se corrige”. (Tradução do autor)

No terceiro capítulo, *As técnicas envolvidas*, trataremos de mostrar o modo pelo qual atuam: a) o espetáculo, com sua produção cíclica da alienação que separa os homens de sua vida como modo de organização política, e b) as técnicas de intervenção no sistema social espetacular, que empreendem Debord e seus amigos situacionistas, com a intenção de reintegrar a vida ao homem, que passa a “preencher” a figura de espectador devido a essa separação.

No quarto capítulo, *Imagem e emancipação no espetáculo*, apresentaremos um panorama sobre o conceito de imagem: o significado banal que, normalmente, atribuem a esse conceito; a relação entre as categorias do ver e o modo de orientar a vida; as relações que o conceito de imagem tem com a história; o modo pelo qual esse conceito é levado à produção de um comportamento hipnótico, que rouba os gestos do homem, na sociedade espetacular; as imagens que Debord vai produzir, com seus aspectos dialéticos e históricos.

Nas considerações finais, por fim, empreenderemos uma reflexão sobre as discussões feitas anteriormente tentando evidenciar as relações encontradas por nosso autor entre ação política e o uso da arte e como se dá o jogo entre esses elementos no trabalho de Debord. Empreenderemos, também, ainda nesse momento, a retomada da análise do filme, para discutir o modo pelo qual Debord e os outros situacionistas vislumbravam uma perspectiva para a ação, o que o diferencia de boa parte de seus contemporâneos, que pareciam muito mais pessimistas.

Iniciemos, então, nosso itinerário por entre os desvios (détournements) “debordianos”, na expectativa de vislumbrar, por entre as fendas do *espetáculo*, a estreita porta da emancipação.

CAPÍTULO I: Enfrentando o *filme*.

Impressões iniciais sobre o *filme*.

Empreender uma análise de um filme não parece ser uma atividade muito fácil. Até mesmo a definição do que seria uma obra cinematográfica já se mostra um tanto problemática quando percebemos que muitos elementos se misturam ou ficam de fundo, em movimentos que não são explicitados aos espectadores. Eles não sabem o que está por trás das imagens, sons, enredos, distribuição, produção, comercialização, publicidade, entre outras coisas. Definir o que é cinema mostra-se, assim, uma difícil tarefa, mas uma breve indicação de seu modo de atuar faz-se necessária para nosso trabalho. Jean-Claude Bernadet nos oferece uma ideia da qual talvez possamos partir neste trabalho. Diz ele:

Tudo isto constitui um complexo ritual a que chamamos cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, do comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa estória¹⁵ que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não. (BERNADET, 1985, p.9)

Vemos que um filme, normalmente, não se mostra ao espectador em todos os seus aspectos. Ele não deixa claro o quanto seus elementos são intencionados por outros, não mostra as ideologias que tem de fundo, não revela como a tecnologia pode ser utilizada para imprimir nele certos efeitos, por meio da montagem. Poucas vezes, o espectador toma consciência dos movimentos e efeitos envolvidos na produção das imagens. Assume, então, desde o início, uma postura passiva. Fica esperando para ver o que vai acontecer de uma cena para a outra. Caso não se agrade do filme em questão, nem ao menos poderá ter seu dinheiro de volta. O cinema é uma mercadoria que não se acumula. Talvez – se pudermos falar de algum acúmulo, neste caso –, possamos dizer que o espectador obtém do filme, em termos de acumulação, algo pertencente ao campo dos valores, de impressões e ideias que tenham sido apresentadas no filme e que venham a fazer parte do ideário

¹⁵ Mantivemos aqui a grafia tal qual se encontrava no livro na época de sua produção. Esta palavra não se escreve assim atualmente, mas não quis alterar o texto do autor. Isso, porque, na grafia antiga, mantém-se uma distinção entre ficção e realidade que talvez seja interessante neste texto também.

do espectador. É por isso que, para Debord, o acúmulo neste caso, só pode ser considerado em termos de imagem¹⁶. É neste ponto que, de acordo com seu pensamento, o cinema se torna um elemento de alienação, por conduzir o espectador por um caminho que este não produziu ativamente, mas seguiu cegamente. O espectador entra na trama do filme, compreende seu objetivo, deixa suas emoções fluírem ao longo do fio condutor dessa trama. Aceita ou rejeita os valores que as imagens representam e lhe impõem. E, no final, emite um juízo de gosto, expressando simplesmente se o filme foi bom ou ruim.

Contudo, no cinema feito por Debord não parece ser este o caso. Tal ‘condução pela mão’ do espectador não estava de acordo com sua intenção. Devemos lembrar que ele diz no último de seus filmes – intitulado *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni* – não ter sido autor de qualquer obra cinematográfica¹⁷; além disso, abre a obra anunciando que não fará nenhuma concessão ao público. Suas pretensões são totalmente outras e é aqui que seus filmes guardam um de seus aspectos mais impressionantes. Ele pretende utilizar esse instrumento de alienação, o cinema, como um mecanismo de superação dessa mesma alienação pela qual esse cinema se fez. Para tanto, se utiliza, estrategicamente, de imagens, que, para ele, vão além de um conceito, pois são, também, um elemento prático de suas intervenções, com as quais investe diretamente no cotidiano do espectador para possibilitar sua emancipação e a ruína do *espetáculo*. Uma observação acerca do conceito, do valor e do uso das imagens contidas no filme deixa mais clara a polissemia que o termo imagem tem para Debord. É um termo que podemos utilizar até mesmo em sentidos que se opõem; podemos citar, entre eles: a) uma imagem espetacular, que aliena e participa da cisão do homem no mundo; b) uma imagem que, em oposição à ideia anteriormente apresentada, serve para ilustrar algum pensamento e c) uma imagem que chamaremos de “aberta” (levando em conta seu potencial emancipador, ainda que limitado pelas reduções que a linguagem opera), pois aponta para possibilidades, experiências e formulações do vivido no cotidiano, revolucionárias, estratégicas¹⁸, participando de um jogo que pretende arremessar o espectador para além de sua alienação, para o campo que fica invisível no *espetáculo*, a própria vida da qual se destacam aspectos particulares. Essa imagem aberta pode até mesmo se compor com aquilo que se mostra enquanto completamente

¹⁶ Ver tese 34 do *livro*.

¹⁷ “À considérer l'histoire de ma vie, je vois bien clairement que je ne peux pas faire ce que l'on appelle une œuvre cinématographique. Et je crois pouvoir en convaincre aisément n'importe qui, tant par le fond que par la forme de ce discours. (DEBORD, 2006, p. 1353).

¹⁸ Como nos lembra Giorgio Agamben em seu livro chamado *A comunidade que vem*.

escondido. Isso posto, empreenderemos uma melhor explanação desse terceiro sentido de imagem, que se refere a um modo particular de uso de imagens praticado por Debord, para traçar sua estratégia: as imagens de seus filmes.

Uma análise desse tipo, empreendida a partir do filme, dependerá, pelo que podemos ver de início, de um método que se compõe de duas frentes de trabalho. A primeira é a apropriação de alguns elementos da linguagem que o cinema utiliza para sua formulação¹⁹. A segunda é a observância do modo particular empregado por Debord na produção de seus filmes, que ele chama de desvio²⁰ (*détournement*). O *détournement* é, como veremos, “o estilo da negação”, uma modificação na forma de algum produto cultural presente no momento, visando manter uma atuante tensão inquietante que exija do espectador uma revolta, uma criação, a quebra do aspecto contemplativo de suas paradoxais atividades que fazem de seu tempo nada mais do que uma dimensão de valorização do *espetáculo*, que dele se apropria. Por meio dessa apropriação o *espetáculo* cultiva imagens, reiteradas alienações, por meio das quais se mantém, procurando efetuar os valores de pseudouso que o *espetáculo* proclama. Debord quer trazer à consciência o caráter falso desse pseudouso, por meio da abertura para o que ficou oculto, exigindo atividade da parte do espectador.

Acreditamos que uma análise fenomenológica do conceito de imagem, a qual se preocupasse apenas com a relação entre a luz e o olho, seria um tanto ingênua ou insuficiente para a nossa compreensão do fenômeno pretendido por Debord. Ela até poderia se mostrar interessante e funcional em outros contextos, mas devemos perceber que, no que se refere ao cinema e à fotografia, por exemplo, mais do que simplesmente fixar uma sombra e relacioná-la com o olhar, a imagem tem uma montagem, aliada a muitos elementos que contribuem para o efeito que produz, os quais são muito mais influentes no modo como a fotografia e a imagem cinematográfica são vistas.

¹⁹ Para tanto, contamos com a contribuição de algumas análises já feitas, como as de Thomas Y. Levin, em um artigo da revista *Americana* October, e de uma obra introdutória de Jean-Claude Bernadet, que apresenta-nos uma linguagem técnica necessária para que nosso esforço de análise possa se dar com o conforto de comunicar as ideias desejadas, com todos os seus elementos e relações. Seria, deveras, muito árduo o empreendimento se tivéssemos que analisar essas imagens formulando uma conceituação própria, pois seria preciso produzir todo um conjunto de definições que, além de pertencerem a um campo com o qual não estamos familiarizados ainda, já estão, de certo modo, constituídas e consolidadas pelos estudiosos e produtores de cinema.

²⁰ Neste momento fizemos a opção por esta tradução por ser a mais corrente, entretanto, como a tradução se faz problemática, como explanaremos na seção específica sobre esse assunto, optaremos por utilizar prioritariamente o termo original em francês.

Talvez possamos usar aqui – para entender um pouco mais sobre os efeitos que essas imagens podem gerar e, depois, no modo pelo qual Debord as utiliza – algumas reflexões feitas por Roland Barthes²¹, em seu texto, *A Câmara Clara*, com os conceitos de *studium* e *punctum*. Com esses dois conceitos, Barthes refletia sobre os elementos por meio dos quais as fotografias se faziam interessantes para os homens. O *studium* é o elemento de cultura ao qual foi necessário aplicar-se para que se tornasse reconhecível, para que houvesse alguma identificação entre a fotografia e aquele que a vê. Por meio do *studium*, um interesse geral, médio, é dirigido à fotografia e o espectador a reconhece; é o *studium* que o espectador procura na foto: “O *studium* é uma espécie de educação (saber e delicadeza) que me permite encontrar o Operator, viver os pontos de vista que criam e animam as suas práticas, mas, de certo modo, vivê-los inversamente, segundo o meu querer de espectador”(BARTHES, 2009, p.36).

Por outro lado, o *punctum* é algo imprevisto e inesperado na fotografia que, dela, salta e investe contra o espectador. Ela o fere com esse elemento, e, por isso, seu interesse aumenta, o que, porém, não é uma simples revelação intencional do fotógrafo: “Muitas vezes, o *punctum* é um ‘pormenor’, isto é, um objeto parcial. Assim, apresentar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me” (BARTHES, 2009, p.52).

Barthes nos mostra um modo pelo qual os espectadores e as imagens podem se relacionar. Essa análise pode nos ajudar a entender como a produção de imagens (especificamente no que se refere à fotografia) pode atrair os homens. Entretanto, Debord quer aliar as relações que os homens estabelecem com as imagens a uma estratégia por meio da qual possa negar o que apresentaremos como “pseudouso” dessas, devolvendo ao espectador a consciência sobre o modo de condução e criação de seu tempo vivido, sobre a possibilidade de realizar um mundo novo, no qual a vida cotidiana é enriquecida com experiências, e o espectador se emancipa do domínio do *espetáculo*.

Tal análise foi elaborada, também, nas observações que Agamben faz sobre os filmes de Debord, mostrando o caráter estratégico e histórico do seu uso do cinema, tendo em vista o modo pelo qual Debord se apropria do cinema produzido até então, uma vez que o autor não considera ter realizado nenhuma obra cinematográfica. Ele, no seu ponto de vista, não faz cinema, não produz filmes, mas faz um uso situacionista do cinema. Podemos dizer, como faz Gabriel Zacarias, que

²¹ IS N°9 p.30

ele produz, por meio dessa apropriação, “anti-filmes”, com os quais se engaja em uma luta estratégica contra o *espetáculo*²².

Como podemos ver, analisar o cinema “debordiano” é ainda mais complexo do que o cinema em geral que apresentamos acima. Muitos se enganam quanto à definição da forma do cinema empreendido por ele, confundindo-o, por exemplo, com um documentário. Diferentemente de um documentário, no qual os textos e imagens gozam de uma harmonia pela qual se explicam mutuamente, os filmes de Debord não contêm essa relação harmoniosa. O texto, por exemplo, não parece ter sido construído para descrever uma sequência de imagens preexistente ou se constituir simultaneamente às imagens. No caso de *A Sociedade do Espetáculo*, podemos observar que o *livro* foi elaborado anteriormente, em 1967, enquanto o *filme* é formulado posteriormente, a partir de uma ideia que Eisenstein tem de empreender a filmagem do texto d’*O capital*, de Marx. A Internacional Situacionista (IS) já havia anunciado que realizaria um trabalho semelhante, e ainda melhor, pois, para os situacionistas, Eisenstein não teria como fazer essa obra fielmente, uma vez que estava submisso ao domínio do espetacular concentrado – como os situacionistas chamavam os regimes que se diziam socialistas, na segunda metade do século XX. Sobre isso, dizem os situacionistas:

On sait qu'Eisenstein souhaitait de tourner Le Capital. On peut d'ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux. Par exemple, dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de La Société du Spectacle, qui ne sera certainement pas en-deçà de son livre.²³

Outro engano que poderíamos ser levados a cometer é crer ser o filme uma simples adaptação do *livro*. Bastante ilustrativo para o que aqui apresentamos é comparar o *filme A Sociedade do Espetáculo* com o filme *A servidão moderna*, realizado por Jean-François Brient. Esse último pode ser muito mais facilmente inscrito no gênero documentário²⁴, no qual se mostra

22 Talvez seja justamente por esse meio que se justifique a inversão de Debord quanto ao *détournement*, que é o oposto do grau zero da escritura. O modo como a escritura se faz na sociedade do espetáculo é alienante e o que Barthes apresenta, se faz, então alvo de crítica.

32 Internationale situationniste 12. p.105 “Sabemos que Eisenstein desejava filmar O Capital. A propósito, pode-se perguntar, vistas as concepções formais e a submissão política desse cineasta, se seu filme teria sido fiel ao texto de Marx. Mas, da nossa parte, não duvidamos de podermos fazer melhor. Por exemplo, assim que possível, Guy Debord realizará, ele mesmo, uma adaptação cinematográfica de *A Sociedade do Espetáculo*, que não será, certamente, aquém de seu livro”. (Tradução do autor)

33 O próprio filme se apresenta, textualmente, como documentário.

amplamente a influência do pensamento de Debord, em especial, d’*A Sociedade do Espetáculo*. Há várias citações de Debord, algumas sem referência ao autor, outras ainda são ligeiramente modificadas. Não é por acaso que ambos os filmes se iniciam com uma cena da Terra filmada do espaço. Contudo, Brient vai de modo mais direto ao ponto. Embora pretenda se utilizar de *détournements* na produção do filme, diz claramente o que quer dizer, som e imagens estão bem mais alinhados do que no *filme* de Debord. Deixa faltando, assim, as portas e a carga histórica pela qual o espectador poderá superar as ficções e compreender seu contexto no mundo.

Diferentemente das obras de Brient, desde a primeira vez que se compara o *livro* de Debord ao seu *filme*, percebemos que essa “versão cinematográfica” não quer se restringir ao que o texto apresentou nem reduzi-lo a um (entre muitos outros) ponto de vista. Os modos de construção do *filme* são heterodoxos para o cinema que se fazia até então. Aliás, devemos lembrar que as imagens nele utilizadas, em sua maioria,²⁵ nem ao menos foram filmadas por Debord. O filme é uma montagem. Poucos momentos contam com qualquer imagem produzida por Debord, salvo, talvez, algumas fotografias, entre as quais, dele e de sua esposa Alice Becker Ho. As imagens com as quais se constitui foram, quase que exclusivamente, recolhidas de reportagens, revistas, filmes da época, desfiles, publicidades etc. Não há, além disso, referência às imagens escolhidas, de forma que o espectador é levado a questionamentos como: Qual é a origem daquela imagem? De onde ela vem? A qual época se refere? Qual é a relação que mantém com o texto? Qual é seu lugar de origem? Quem a produziu? Quem está representado nela? Qual relação pode ser estabelecida entre as imagens que se seguem? E cada uma das questões formuladas é uma porta que não oferece, ao espectador, mais do que seu próprio mundo, pois as respostas só podem vir do próprio contexto social que o circunda, da história na qual ele está inserido ou que precisa produzir.

Assim, seus filmes pretendem, ao invés de envolver o espectador em uma história linear (não interessando se é fictícia ou documental), lançá-lo de volta ao mundo. Aquele que assiste é atirado na história da qual participa diretamente por meio de uma tensão dinâmica presente no modo como se utiliza das imagens. Ele é obrigado a procurar compreender os elementos que o *filme* apresenta, não em razão da trama artificialmente produzida, mas da história que põe em

25 Nos créditos do filme podemos ver que há um operador de câmera: Antonis Georgakis, que opera as filmagens de algumas fotografias. Com isso, podemos perceber que o filme é uma montagem sim, de diversos elementos que podem ter sido encontrados, mas foram produzidos, e não, como crê Levinas, exclusivamente encontrados. Cf: Levin, T. Y. *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*. p.382 IN:

questão sua vida cotidiana, que ele deve procurar conhecer e que se faz condição de sua emancipação. Enquanto os filmes correntes, ficções ou documentários²⁶, tendem a produzir pontos de vista determinados, *A Sociedade do Espetáculo* oferece uma multiplicidade análoga às possibilidades de decisão do jogador diante de sua mesa de jogo, que permite diversos pontos de vista pelos quais pode se infiltrar sua liberdade. Tanto para quem age diretamente nesse jogo, quanto para quem se assume espectador da partida – talvez este, especialmente – há uma infinidade de possibilidades. É o espectador encontrando sua vida, tomando consciência do jogo no qual está inserido, i. e., a história. De acordo com o que nos diz Debord, na tese 74:

C'est en étant jetés dans l'histoire, en devant participer au travail et aux luttes qui la constituent, que les hommes se voient contraints d'envisager leurs relations d'une manière désabusée. Cette histoire n'a pas d'objet distinct de ce qu'elle réalise sur elle-même, quoique la dernière vision métaphysique inconsciente de l'époque historique puisse regarder la progression productive à travers laquelle l'histoire s'est déployée comme l'objet même de l'histoire. Le sujet de l'histoire ne peut être que le vivant se produisant lui-même, devenant maître et possesseur de son monde qui est l'histoire, et existant comme conscience de son jeu'. (DEBORD, 2006, p.792)²⁷

Para produzir esse efeito – de jogar o espectador na história, de fazer com que este venha a existir como consciência de seu jogo –, o *filme* o envolve em uma malha de enigmas, cuja atmosfera pode-se sentir desde as primeiras cenas. Assistindo-o pela primeira vez, o espectador é tomado pela sensação de que não está entendendo bem. Surge o desejo de voltar ao início para ver o que foi perdido, as razões pelas quais essa compreensão parece não chegar. O espectador tenta entender o filme a partir de sua composição interior, de seu fio condutor, como faz com os filmes comerciais aos quais está acostumado. Entretanto, o que escapa ao espectador é muito mais do que o fio que o levaria a uma compreensão. Debord intenta levá-lo à compreensão – ou à experimentação consciente – do mundo que o circunda. Ele pretende jogar esse espectador na história e na

26 “Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre um caráter didático ou informativo que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são” Aumont, J. e Marie, M. *“Dicionário teórico e crítico de cinema.”* Trad Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

27 “Ao serem atirados na história, ao terem que participar das tarefas e lutas que a constituem, os homens se veem obrigados a encarar suas relações sem ilusão. Essa história não tem um objeto distinto do que ela realiza sobre si mesma, embora a última visão metafísica inconsciente da época histórica possa olhar a progressão produtiva, através da qual a história se desenrolou, como o próprio objeto da história. O sujeito da história só pode ser o ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre possuidor de seu mundo que é a história, e existindo como consciência de seu jogo.” (Tradução de Estela Santos de Abreu).

observação de sua vida cotidiana, que são os campos de onde Debord extraiu os elementos com os quais produziu a montagem de sua obra.

Esses efeitos, essas sensações, não são sem propósito, são objetivos que o nosso autor persegue, e que são proporcionados principalmente pelas escolhas que compõem a forma de seu trabalho. Se perscrutarmos o modo escolhido por Debord para realizar suas obras – filmes, livros etc – i. e., isso que talvez possamos chamar de “seu estilo”, possivelmente notaremos, já de início, sua relação com diversos gêneros literários que se formulam de modo curto, conhecidos, por isso mesmo, como formas breves. Seus trabalhos se utilizam amplamente de trechos curtos com aspectos de máximas, além de elementos enigmáticos como os palíndromos. Temos razões para crer que há, aí, muitas reflexões sobre a forma das diversas manifestações artísticas existentes, em especial as que tinham surgido nos últimos séculos. Seus textos, seus filmes e suas demais intervenções mantêm uma relação dialética com as produções até então existentes, que são constantemente criticadas por ele e seus amigos situacionistas²⁸.

No cinema que realizou, também encontramos surpresas que devemos levar em conta: muitos elementos formais pouco usuais podem ser notados. Podemos citar, a título de exemplo, um de seus filmes, chamado: *In girum imus nocte et consumimur igni*, nome que é um palíndromo em latim. Vemos, também, além dessa escolha excêntrica de nome, que, diferentemente do que tinha sido usual em outros momentos do cinema, este não termina apresentando a palavra fim, nem, tampouco, com um final claramente percebido, mas com a seguinte frase: “À reprendre depuis le début”. (DEBORD, 2006, p.1401)²⁹. Debord pretende que as imagens lancem o espectador na história, em uma imersão no mundo presente, em sua vida cotidiana, naquilo que costuma ser apresentado como fato, como elemento objetivo. Entretanto, não se trata apenas de uma imersão, é necessário pesquisar, procurar saber de onde são as imagens. Por que se compõem naquela sequência? Quais cenas são provenientes de reportagens e quais provêm de obras cinematográficas propriamente ditas? O que significavam em sua época? Quais eram os personagens envolvidos? Houve alguma mudança em relação ao que ocorria nelas e a atualidade? Por que são mostradas daquela forma? Por que não há referências? E uma pergunta ainda mais interessante: o que foi omitido nessa montagem? Essa última pergunta se justifica pelo fato de que Debord fez amplo uso, em suas obras, da estratégia de esconder algo propositadamente para fazer com que a lacuna fosse

²⁸Sobre essas formas, especificamente, trataremos no terceiro capítulo deste texto, na seção que dedicaremos à análise de seu estilo e suas técnicas composicionais.

²⁹ “Para ser retomado desde o começo”. (Tradução do autor).

enfrentada e, assim, desse ocasião para que aparecesse o real sentido pretendido por essa ação. A tela negra de seu primeiro filme e a omissão da origem de citações em diversos momentos de sua obra, por exemplo, são indícios de que há a possibilidade de que os elementos de fato importantes estejam, na verdade, nos momentos de escuridão – momento propício para as jogadas planejadas artilosa e ocultamente pelo jogador experiente. Talvez, esse momento de apagamento – esse tempo em que o espectador é posto em face ao vazio– seja exatamente a ocasião na qual Debord o conclama a fazer da história o seu próprio palimpsesto, raspando o pergaminho usado para reescrevê-lo ativamente.

Não se consegue assistir aos filmes de Debord com uma postura passiva – como a que se costuma ter quando se vai ao cinema comercial (que, para ele, toma a direção da vida do espectador, que se torna passivo, por todo o tempo em que o filme é rodado) que, mesmo podendo sugerir ao espectador algumas perguntas, costuma oferecer-lhe, de pronto, respostas acabadas, críticas comportadas, prontas para serem enlatadas e lançadas nas prateleiras do espetáculo da crítica didática. Debord inquieta. Qual é sua intenção? De acordo com suas declarações, afora destruir o *espetáculo*, não se pode apontar qualquer outra. Esta intenção é seu ponto de partida, qualquer outra intenção é, portanto, decorrente desta, que a fundamenta. Contudo, isso deixa aberta a pergunta: de que modo ele operaria essa ação? E o que ele pode buscar para fazer o *espetáculo* ruir? Podemos dizer, talvez, que a pedra de toque dessa intervenção é o rompimento da passividade do espectador. O filme “*A Sociedade do Espectáculo*” não lhe dá uma trama clara, resolvida em si mesma, mas, ao contrário, lhe cobra a participação na história. O espectador tem, com isso, que buscar a história, o livro, suas referências, deve procurar o ponto de vista dos atores presentes, mas de um modo crítico, levando-se, então, ao questionamento (“Como ele pode fazer isso?”). O *filme* é uma porta para um universo inteiro e vivo, com vistas à ideia de totalidade. Não se pode *apenas* assisti-lo passivamente; não se pode *apenas* ler o livro; não se pode *apenas* conhecer a história. Os enigmas de seu tempo, de seu modo de vida, se mantêm vivos, abrem-se constantemente enquanto ele entra em contato com *A Sociedade do Espectáculo*. O espectador se interroga, se inquieta, se irrita, se torna um *enragé*³⁰ e pode vir a ser, também, um *engagé*. Ele reencontra os outros espectadores, que estão sentados nas poltronas adjacentes, em busca de explicações; percebe os que estão ao seu lado e se pergunta quais eram os elementos presentes no filme que provocam essa inquietação? O

30 Enraivecido, ao que opomos *engagé* (engajado) que usamos para indicar alguém que assume responsabilidade de transformar seu mundo.

que diziam de fundo, em seu áudio original? Por que esse áudio lhes foi retirado foi substituído pela narração feita por Debord? Como os filmes, tanto os de nosso autor quanto os demais, são feitos? Qual seria a intenção aplicada na ação de produzir um filme? O espectador tem que reencontrar sua vida, responder as perguntas. Ele é lançado de encontro a questões que, na primeira definição de cinema, que apresentamos acima, a partir do texto de Jean-Claude Bernadet, se mantinham dormentes, mistificadas, em plano de fundo, sem qualquer referência, e toma consciência delas. O ritual, definição concedida ao cinema, fica evidente; o espectador passa a conhecê-lo por meio desse questionamento que se impõe e abre uma porta para sua emancipação.

Esses questionamentos constituem momentos decisivos na relação do espectador com o filme e com seu mundo. A pergunta que emerge é o agente dessa estratégia. Com ela, o homem é atirado na história, tem que enfrentar seus medos e ilusões. Quando feita a pergunta, quando o enigma é dado e fere o espectador com efeito pungente – seu *punctum* –, só há dois caminhos a seguir: respondê-lo ou ser consumido por ele durante a tentativa de fuga para qualquer banalização, aliás, com uma ferida que pode não cicatrizar, mesmo que não percebida conscientemente. Este é o momento do encontro com a esfinge de Édipo, que impõe o desafio “decifra-me ou te devoro”. Não se pode viver bem sem as respostas; a ferida se abre no espectador. Debord se utiliza das possibilidades de curiosidade no homem espectador e toca essa chaga aberta. A curiosidade produz perguntas transformadoras. Desde o momento em que a criança interroga a mãe sobre sua origem, seu nascimento, até o momento em que o suicida procura o valor de sua vida, há a pergunta que exige satisfação e que ele terá que responder – seja criando um mito, seja utilizando a lógica, seja perguntando a alguém ou por meio de um espetáculo banal – como condição de garantir sua existência. Respostas prontas para as questões fundamentais dos homens são dadas pelos mais diversos modos e meios (é por isso que o *espetáculo* prefere o monólogo, a apresentação unilateral, objetiva e factual do espetáculo apresentado, para o qual não pode, e nem procura poder, dar qualquer resposta). Qual é a origem do universo? Como o mundo foi criado? Para que eu vim ao mundo? Porque há desigualdade? Porque tenho que trabalhar? Quanto ou qual é meu valor? Qual caminho devo seguir? Quando se faz a pergunta, abre-se uma brecha no imediatamente vivido. A história humana se transforma a partir dessas perguntas, as ilusões são desveladas, deve-se criar outro mundo.

Essas perguntas são abertas à dialética – negando a tranquilidade das respostas alcançadas a cada instante e que insistem em se manter presentes– da teoria crítica do *espetáculo*, que é dialética em sua forma e em seu conteúdo, como citamos:

Comme un même courant se développent les luttes de classe de la longue époque révolutionnaire inaugurée par l’ascension de la bourgeoisie et la pensée de l’histoire, la dialectique, la pensée qui ne s’arrête plus à la recherche du sens de l’étant, mais s’élève à la connaissance de la dissolution de tout ce qui est; et dans le mouvement dissout toute séparation. (DEBORD, 2006, p.793)³¹.

O espectador pode perceber, enfim, que estava separado dos aspectos de sua vida, fora da história, envolvido em espetáculos. Agora, ele não pode mais manter sua ilusão, pois foi arremessado de volta ao mundo pela estratégia montada por Debord. A separação se mostra e o espectador é obrigado a vencer seu estado de homem desprezível – o espectador – e se tornar um homem consciente de seu mundo, preservando sua individualidade, autonomia e a consciência de seu tempo, criando um papel para si na história.

Uma vez introduzidas algumas informações sobre o modo de composição e, conseqüentemente, os sentidos em jogo nessa análise, vejamos como isso se dá diretamente em alguns exemplos do próprio filme. Empreenderemos, para tal, uma análise inicial do filme comparando com o livro em um primeiro contato. Cremos conseguir, com isso, elementos para demonstrar nosso tema central, no decorrer do trabalho, recorrendo a observações já feitas e ampliando-as conforme for necessário.

Primeira análise do filme

Já apresentamos, acima, algumas informações sobre os elementos que participam da composição dos filmes de Debord como, por exemplo, suas montagens, a intenção de filmar o *livro* que fez. Passemos, agora, a uma primeira análise do *filme* seguida de comparação com o livro homônimo. Nesta sessão, procuramos realizar, acima de tudo, um levantamento de elementos e hipóteses que possamos discutir e precisar no decorrer dos capítulos seguintes. Portanto, não

31 “Como uma corrente única, desenvolvem-se as lutas de classe da longa época revolucionária inaugurada pela ascensão da burguesia e pela ideia de história, a dialética, a ideia que já não se detém na busca do sentido, mas que se eleva ao conhecimento da dissolução de tudo o que é; e no movimento dissolve toda separação”. (Tradução do autor)

pretendemos, por enquanto, aprofundar muito as análises; isso será feito nos capítulos seguintes, especialmente nas considerações finais deste texto. Vale ressaltar que, abaixo, estarão descrições curtas sobre as imagens e textos, orais e escritos, que aparecem no *filme*. A intenção, porém, não está em tornar linear a “narrativa”, tampouco “aplainar” a compreensão. As sentenças curtas, descritivas e, até mesmo, parciais refletem a tessitura constituinte da obra.

A princípio, podemos observar que, depois da apresentação, o *filme* começa com elementos que não se faziam presentes (e que nem ao menos eram indicados de qualquer forma) no *livro*. Há sequências de fotografias com uma mulher de traços asiáticos (inicialmente em poses vestidas que logo são seguidas por outras nas quais aparece seminua, sorrindo), separadas apenas por outra foto na qual mostra-se duas mulheres nuas (uma loira, que bate na outra, negra, deitada no chão). Enquanto as fotografias são exibidas, uma música barroca soa ao fundo e uma legenda nos traz um texto falando sobre sentimentos particulares, sobre o tema da unidade da vida, que não parece ter muita relação com as imagens e que também não se encontra em parte alguma do livro que serve de base para a obra cinematográfica em questão. O plano termina com uma imagem da mulher asiática totalmente vestida, fumando, com uma dedicatória: “*Ce film est dédié a Alice Becker-Ho*”. (DEBORD, 2006, p.1196³²).

O filme passa, então, a apresentar uma série de elementos montados com cenas de: outros filmes, a terra filmada do espaço, *strip-tease* em um cenário visivelmente artificial representando a pré-história, uma estação de metrô. Todas essas cenas sem seu áudio original, que foi substituído por uma voz que declama teses do *livro Sociedade do Espetáculo*. Um homem parecendo um político retoma o áudio original por alguns segundos, a cena acaba e uma multidão de homens agrupados atentos a uma mesma direção aparece enquanto a voz diz: “l'espectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social, médiatisé par des images”(DEBORD, 2006, 767). As cenas se seguem, continuando a montagem, como estava sendo feita até agora. Vez ou outra, uma tela preta traz alguma citação de autores como August von Cieszkowski, Marx, Soloviev e textos cujas referências são omitidas.

Aquele que vê o filme depois de ter lido o *livro* pode estranhar a série de elementos empregados na montagem: não se falava de *strip-tease* no livro. Aliás, uma quantidade de imagens de mulheres, predominantemente em trajés curtos sedutores, se apresenta de modo como não fora citado ou, ao menos, sugerido no *livro* em uma primeira leitura. Um clima enigmático começa a

32 “Este filme é dedicado a Alice Becker-Ho” (Tradução do autor)

surgir. O espectador se inquieta com essa série de elementos inesperados; todavia, uma atmosfera parece fazê-lo perceber algo conhecido no meio de tudo isso, um *studium*, o filme não parece tratar de algo tão estranho assim, mas, de onde vem essa sensação de familiaridade? O espectador percebe, com isso, talvez, o teor crítico do filme, mas ainda não consegue entender muito bem o que está causando essa estranha sensação de familiaridade. Algumas análises já feitas sobre esse filme podem precisar-nos, inicialmente, alguns de seus elementos. Vejamos, por exemplo, o que diz Tomas Y. Levin:

As the theses from Debord's book are impassively read on the sound track, the image track presents an unending stream of detoured visual material. In fact, unlike the previous films that included some original film material shot by Debord, *La Société du spectacle* employs exclusively found materials. These include — to cite only a selection from the first section of the film — street scenes, publicity stills (the majority focusing on the objectification of women) scenes from American Westerns and from Soviet and Polish films, fashion commercials, news footage of Nixon meeting Mao, the Sorbonne General Assembly in May '68, the earth filmed from space, astronauts, a police panoptical headquarters with TV monitors showing Métro stations and streets, the footage of the "live" murder of Lee Harvey Oswald, speeches by Giscard d'Estaing, Servan-Schreiber, Séguy, and Castro, bombing runs in Vietnam, and a depiction of a couple watching television. One also encounters sequences appropriated from numerous classics of film history, including *Battleship Potemkin*, *October*, *New Babylon*, *Shanghai Gesture*, *For Whom the Bell Tolls*, *Rio Grande*, *The Charge of the Light Brigade*, *Johnny Guitar*, and *Confidential Report*³³.

Levin nos traz um panorama suficiente para entendermos como a montagem do *filme* se compõe. Todavia, parece um tanto controversa a informação de que não há material produzido por Debord no filme, pois a mulher de traços orientais que aparece nas primeiras cenas é Alice Becker-Ho, sua companheira, ao lado de quem viveu até seus últimos dias. O filme é dedicado a ela e, a julgar pela diversidade de referências a mulheres, podemos considerar que o papel da mulher na obra não é, de modo algum, secundário. Levin nos adiantou que a maioria dos informes

33 Levin, T. Y. *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*. p.382 “Enquanto as teses do livro de Debord são impassivelmente lidas na faixa de áudio, a faixa de imagens apresenta uma interminável sequência de material visual desviado. De fato, diferentemente dos filmes prévios que incluíam algum material filmado por Debord, *A Sociedade do Espetáculo* emprega, exclusivamente, material encontrado. Isso inclui – para citar apenas uma seleção da primeira parte do filme – cenas da rua, fotografias publicitárias (a maioria focando na objetificação da mulheres) cenas de faroestes americanos e de filmes soviéticos e poloneses, comerciais de moda, sequências de telejornais de Nixon encontrando Mao, a Assembleia Geral da Sorbonne em maio de 68, a terra filmada do espaço, astronautas, um quartel general panóptico com monitores de TV mostrando estações e pistas do Metrô, a filmagem do assassinato de Lee Harvey Oswald ao vivo, discursos de Giscard d'Estaing, Servan-Schreiber, Séguy, e Castro, Bombardeios no Vietnã, e uma representação de um casal assistindo televisão. Também se encontram sequências apropriadas de vários clássicos da história dos filmes, incluindo *O Encouraçado Potemkin*, *October*, *New Babylon*, *Shanghai Gesture*, *For Whom the Bell Tolls*, *Rio Grande*, *The charge of the Light Brigade*, *Johnny Guitar*, e *Confidential Report*” (Tradução do autor).

publicitários focalizava a objetificação da mulher, mas, será que Debord usa a mulher exclusivamente como metáfora para objetivação? Estaria querendo dizer que Alice é um objeto em suas mãos? O que mais pode pretender Debord com esse amplo uso de mulheres no filme? Já observamos que a imagem específica de mulher nem ao menos é referida no livro, nem mesmo com a ideia de vedete, que aparece no filme com um significado bem geral. Como veremos mais detalhadamente adiante, é possível que esse papel, desenvolvido pelas imagens de mulher, no filme, funcione, na estratégia de nosso autor, como elementos de um jogo, no qual a mesma peça participa de ambos os lados, de modo simétrico ou assimétrico³⁴. Isso explicaria a variação semântica desse elemento imagético conceitual.

A questão parece demandar um estudo mais detido. Daqui por diante, de posse desta hipótese emergente, vamos tentar concentrar nossa análise. Escolheremos, portanto, no meio dessa constelação de imagens femininas, uma com a qual possamos iniciar nossa investigação, sem, todavia, abandonar as demais. Apenas elegeremos um ponto de partida em que possamos mostrar a forma como a imagem funciona no *filme*, como se desenvolve, e quais seriam as sutilezas que Debord quer evidenciar por meio de seu uso.

Uma dessas imagens, especialmente, chama a atenção no decorrer do *filme*. Por volta do seu décimo sexto minuto, uma jovem morena, em uma fotografia que parece ser extraída de uma revista publicitária, olha diretamente para a câmera do fotógrafo, em um plano que preenche a tela com seu rosto. Ela emite um olhar profundo, interessado, focalizando diretamente a lente do aparelho. Seu olhar parece atingir o espectador, há nele algo pungente³⁵. A câmera – agora, não mais nos referimos à fotográfica, mas à cinematográfica que opera durante a montagem do *filme* – se afasta da fotografia, mostrando partes do corpo que ainda não estavam à vista, desce para o tórax, em um movimento que faz aparecerem os seios, enquanto deixa os olhos para fora dos limites da tela. A imagem é subitamente trocada por outra imagem de mulher³⁶, cujo foco, desta vez, se dá partindo de seu quadril em um movimento ascendente. Ela usa uma bermuda, mas está novamente, nua no tórax. Seu olhar se esconde debaixo da aba de um boné no qual está escrito: “*service*”. Ela está manipulando, por cima da cabeça, uma linha que parece ser de pesca, embora o fundo da

34 Para tanto, parece bem ilustrativa uma referência ao tabuleiro do jogo formulado por Guy Debord, que tinha um formato assimétrico.

35 Pode ser apropriado para essa imagem específica o uso da noção de *punctum* de Roland Barthes, tal como ele utiliza no livro: “A câmara Clara”.

36 Que parece ser da mesma jovem (embora o comentário das *Complete Works* traga a indicação de que se trata de outra mulher).

imagem sugira que está em terra firme. Podemos notar, na parte que fica aparente de seu rosto, uma expressão de quem está aplicando força na ação. Entretanto, o que mais chama a atenção nesse momento não é a imagem em si, mas a relação que estabelece com a tese que a acompanha – a trigésima quinta do livro – e as demais imagens que se relacionam com ela durante a completa leitura dessa tese, exatamente como se encontra no livro, que reproduzimos abaixo:

A ce mouvement essentiel du spectacle, qui consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur formulation en négatif de la valeur vécue, nous reconnaissons notre vieille ennemie qui sait si bien paraître au premier coup d'oeil quelque chose de trivial et se comprenant de soi-même, alors qu'elle est au contraire si complexe et si pleine de subtilités métaphysiques, la marchandise. (DEBORD, 2006, p.776)³⁷.

Nesse momento específico do texto, Debord nos apresenta uma série de referências à análise da mercadoria, empreendida por Marx, as quais se notam em termos como: *estado fluido, estado coagulado, formulação em negativo do valor vivido, sutilezas metafísicas e mercadoria*. Contudo, como poderíamos associar aquela imagem específica aos conceitos apresentados? Aquela fotografia de olhos interessados é um elemento fixo, representa um momento do tempo, eternizado por sua forma imóvel. Entretanto, está sendo filmada, e a câmera se movimenta pela superfície da fotografia³⁸ e lhe imprime esse movimento. De toda forma, a mulher está parada, pois a imagem é oriunda de uma fotografia, e parece ser considerada uma mercadoria para Debord, de acordo com seu aspecto publicitário. Isso faz com que os questionamentos perdurem: por que ele está associando essa mulher às mercadorias? Qual seria a origem dessa ideia?

De posse do *roteiro do filme* e de alguns elementos extras presentes em suas *Complete Cinematic Works*³⁹, que nos ajudam com algumas referências, temos uma nova e surpreendente descoberta: a referência à imagem publicitária da jovem de olhar interessado está lá. Vemos, nessa

37 “Nesse movimento essencial do espetáculo, que consiste em resumir, nele, tudo o que existia na atividade humana em estado fluido, para o possuir no estado coagulado, enquanto coisas que se tornaram o valor exclusivo por sua formulação em negativo do valor vivido, nós reconhecemos nossa velha inimiga que sabe tão bem parecer, na primeira impressão, algo trivial e se compreender em si mesma, enquanto é, ao contrário, tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas, a mercadoria”. (Tradução do autor).

38 Em seus filmes, Debord costuma produzir seqüências nas quais acrescenta às fotografias movimentos da câmera, para revelar, aos poucos, de modo orientado, os detalhes das imagens.

39 Que é uma edição canadense das *Oeuvres Cinématographiques Complètes*. Nesta edição Ken Knabb reorganiza o texto original de Debord, dando-lhe uma disposição que deixa bem separado e agrupado os diferentes elementos textuais e falas, bem como diferencia os que são próprios da narração feita por Debord das falas que estão presentes nos filmes desviados. Debord também faz isso, mas em outra disposição.

referência, uma fotografia de uma jovem que é apresentada para indicar esse trecho do *filme*, mas não é a imagem que aparece, de fato, no instante escolhido do *filme*, o *roteiro* trocou a imagem, a original está desaparecida. A fotografia que vemos no *roteiro* é outra que aparece, na verdade, 28 minutos depois da cena em que indica textualmente⁴⁰. Levando em conta que esta é a única imagem, das 20 selecionadas para ilustrar o texto do *roteiro* do *filme*, que não corresponde ao que esperaríamos, somos levados a novas interrogações: Seria, isso, um erro? Indicaria algum erro na imagem de mulher em geral? Ou alguma questão específica nessa imagem? Seria uma troca deliberada?

Diante dessas interrogações, nos parece forçoso um trabalho mais detido, investigativo, sobre a figura da mulher, seus sentidos e os usos de suas representações neste *filme*. Talvez tenhamos aí uma chave para entender o uso, o conceito e o valor da imagem, isto é, desse elemento conceitual imagético, nos trabalhos de Guy Debord, bem como o papel emancipatório que esse uso das imagens pode ter no *filme*.

A relação entre mulheres e mercadorias não é algo exclusivamente do contexto de Debord e da publicidade. Um século antes, Marx a apresenta, iniciando o segundo capítulo d'*O Capital* com o seguinte texto:

As mercadorias não podem ir por si mesmas ao mercado e trocar-se umas pelas outras. Temos, portanto, de nos voltar para seus guardiões, os possuidores de mercadorias. Elas são coisas e, por isso, não podem impor resistência ao homem. Se não se mostram solícitas, ele pode recorrer à violência; em outras palavras, ele pode tomá-las à força.(MARX, 2013, p. 159).

Ainda sobre este texto, precisando a relação entre mercadorias e mulheres, ele adiciona a seguinte nota:

No século XII, tão célebre por sua piedade, frequentemente aparecem entre tais mercadorias coisas muito delicadas. Assim, um escritor francês daquela época enumera, entre as mercadorias que se encontravam no mercado de Landit, ao lado de peças de roupas, sapatos, couro, instrumentos agrícolas, peles etc., também 'femmes folles de leur corps'(MARX, 2013, p. 159).

40 Essa troca entre as imagens faz com que seja necessário elaborarmos um modo seguro pelo qual o leitor compreenda bem os momentos em que nos remetemos a essa imagem. Dessa forma, nomearemos Des/Aparecida, esse par de imagens femininas, diferenciando, ainda, Desaparecida (indicando a imagem que não está no *roteiro*) de Aparecida (que, por sua vez, designa a imagem substituta) nos momentos em que considerarmos importante, para que o leitor possa ficar seguro de sua leitura.

Com isso, podemos supor que Debord esteja fazendo aí uma referência a essa passagem da obra de Marx. Se for o caso, qual relação poderíamos perceber? Seria, a troca, uma referência ao ato de “tomá-las à força”, tal qual aparece no texto de Marx? Qual é a relação entre a mercadoria e o gesto de tomar à força? Vemos que a mulher está na foto, portanto estática, entretanto é mostrada em toda sua extensão pelo movimento da câmera cinematográfica, exibindo todos os elementos a serem valorizados, tudo que a adorna, como o colar em seu pescoço que contrasta com a nudez de seu peito⁴¹. Ela se revela doce, solícita e interessada, graças ao olhar que lança diretamente para a objetiva do fotógrafo, que coagula esse instante na imagem. Agora ela, na imagem, é mostrada por seu guardião – para fazer aproximação com a referência de Marx – que porta a câmera filmadora e pode usar o tempo, o movimento, para explicar os potenciais dessa mercadoria filmando-a, direcionando o olhar pelos elementos que lhe parecem mais sedutores, apresentando-a, oferecendo-a. Fazendo sua publicidade.

Devemos, entretanto, notar que o movimento inteiro dessa cena, durante a leitura da tese 35, nos apresenta também cenas que não envolvem exclusivamente essas fotografias, mas, também, algumas tomadas de um evento de promoção da indústria automobilística no qual, por sua vez, se nota a presença de uma figura política, que o percorre, analisando os carros presentes na mostra. O homem em questão é Georges Pompidou (o então presidente francês), que entra em cena precisamente quando Debord diz: “nous reconnaissons notre vieille ennemie”. A leitura da tese do *livro* continua até sua última palavra, “la marchandise”. Com uma tomada de um lugar alto, a câmera faz um movimento de rotação horizontal, proporcionando uma visão panorâmica, e para sobre um automóvel, no qual fecha o plano, em um movimento de aproximação e exposição que poderíamos comparar ao executado sobre a fotografia da mulher. A mulher, o carro e o político estão reunidos e aproximados pela unidade da leitura da tese.

O carro em questão é um Peugeot modelo 104, lançado no ano de 1972 como aposta para explorar um novo nicho de mercado: o consumidor de baixa renda. Esse é, assim, incluído no sonhado campo de consumo de mercadorias, ideia esta que ganhava força em meio às discussões políticas então vigentes. O carro está cortado, em sua carroceria, de modo a permitir que a visão de

41 Parece oportuno lembrar que o tema dos seios femininos era na época, por um lado, algo que tinha um aspecto polêmico, insubmisso, mas, por outro lado estava em vias de se tornar um discurso cotidiano, talvez banalizado. Em 1968 (o ano seguinte ao lançamento d’o filme) houve o famoso evento que ficou conhecido como “Braburnning” que se referia a um ato de queima de sutiãs que, na verdade não se concretizou, mas se tornou famoso e pode ter influenciado no modo como Debord decidiu realizar a versão cinematográfica d’*A Sociedade do Espetáculo*.

quem está de fora penetre seu interior. Desse modo, o carro também está nu, também observamos seu interior sedutor. Também o percorremos com os olhos, ele também está longe das mãos do consumidor, também seduz à distância, cercado por uma estrutura de metal circular que preserva a exata equidistância em relação aos que o admiram, na medida em que se mostra em toda sua intimidade, para que seja mais desejável ao espectador que sente seu apelo. Assim como a mulher, o carro – e talvez Pompidou, por suas propostas políticas – têm o seu apelo aos desejos e à visão. Por isso sua nudez: por uma tecnologia de apelo sexual. Da gestão do desejo.

A unidade da tese põe em relação direta três elementos que Debord chama de vedetes: a mulher, a figura do político e o automóvel. Cada uma é a representação de um papel executável, alcançável – apesar de sua idealidade. Cada uma aparenta ter uma função totalmente compreendida e clara, embora seja, na verdade, plena de sutilezas metafísicas, como nos informa o texto.

Ao fim dessa sequência, a tese seguinte – a trigésima sexta – parece retomar a questão explicando-a por meio do conceito de fetichismo – cuja explicação daremos no próximo capítulo – percorrendo uma fotografia de mulheres magras de braços dados, sorrindo em trajes de banho em uma praia. O áudio continua nos falando das relações contidas nesse fetichismo da mercadoria, explicando como produz o movimento de afastamento entre os homens. Muitas outras imagens de mulher são utilizadas no filme, variando em diversas características, marcando, assim, algum significado ou talvez alguma estratégia.

Diante da importância que parece ter a mulher, sua representação e sua participação n’*A Sociedade do Espetáculo* – o filme – faz-se necessário explanarmos, sem, no entanto, sermos demasiadamente minuciosos, os pontos a partir dos quais a figura do feminino se insere em suas estratégias. Isso porque, segundo parece, a imagem feminina não é, aí, um elemento fixo, mas varia estrategicamente de sentido durante a montagem. Podemos ver, nos diversos usos da figura da mulher nessa obra, variações estrategicamente funcionais que talvez possamos organizar, nesta primeira análise, em movimentos. Essa importância pode ser constatada quando fazemos a análise das três obras envolvidas comparativamente. O *livro* não apresenta qualquer referência direta à figura da mulher. Diversamente, o *filme* se utiliza amplamente de referências a ela, é repleto de imagens femininas desde sua abertura. Também podemos ver algumas novidades no texto que fez especificamente sobre o filme, seu *roteiro*.

Analisando as 20 fotografias que Debord elencou em seu *roteiro*⁴², notamos que quatro dessas fotografias são protagonizadas por mulheres. Em outras três fotografias, as mulheres compartilham esse protagonismo. Os outros temas dessas fotografias têm sua participação distribuída quantitativamente da seguinte forma: quatro delas são dedicadas ao tema de batalhas ou levantes; outras duas trazem figuras de políticos stalinistas; mais duas mostram edificações, tratando do tema urbanismo; temos duas outras com imagens de Debord e um amigo situacionista; uma centra-se em uma embarcação de guerra; uma apresenta uma imagem da terra filmada do espaço; e a última nos remete a uma cena do filme Mr. Arcadim.

As imagens de mulheres são provenientes de publicidade, cenas de filmes roubadas, filmagens reportando momentos de lazer, entre outros. Nos casos em que há cenas centradas em políticos, a mulher tem, quando aparece, um papel secundário. Vemos também que as referências a mulheres se concentram na primeira metade do *filme*, com poucas referências depois do meio. Esses trechos protagonizados por mulheres são acompanhados da leitura de teses do *livro*, em uma ordem que não confere com a usada nele⁴³. Desse modo, podemos ver que essas imagens acabam por propor, além das ideias que já elencamos, um novo itinerário pelas teses que nosso estrategista antes apresentara por escrito.

Esses momentos, na ordem que podemos notar no *filme*, nos mostram como o *livro* pode ser embaralhado, ou remontado, no que se refere à sua análise. E esse é apenas um dos elementos que nos sugere a multiplicidade de itinerários que podem ser empregados para imergir nas leituras das obras que fundamentam esta dissertação. O descompasso entre as imagens e os textos ou as aproximações feitas por meio da montagem e das interrupções produzem tensões que suscitam relações e estranhamentos, de enfrentamento de lacunas e zonas de indecisão, que validam as estratégias de nosso autor para reintroduzir a criatividade na vida cotidiana do espectador, de fazer dessa vida uma aventura rica em experiências, levando-o a reinterpretar sua história e construir diferentes possibilidades para seu futuro, se recriar, i. e., se emancipar do *espetáculo*. Por meio

42 Usamos aqui a tradução inglesa feita por Ken Knabb, de suas *Oeuvres Cinématographiques Completes* por conta de algumas notas e documentos que ele adicionou em relação à versão original francesa.

43 Elencamos a seguir essas referências, feitas de acordo com os números das teses ou por meio de outros elementos que indicaremos de acordo com a ordem cronológica d'*O filme*: 1; 4; 9; 29; 205; 188 (Neste intervalo temos uma referência a mulher por meio de uma cena de *Johnny Guitar*); 35; 36; 37; 60; 65; 66; 69; 71; (Outra referência com cena de *Shanghai Gesture*); 148; 150; 153; 157; (Novamente cena de *Johnny Guitar*, Seguida de referência ao passaro de Minerva. Novamente, uma cena de *Shanghai Gesture*); 133; 141; 145; (Uma referência textual, em um quadro que expõe um texto de Alexis de Tocqueville) (o café em Tangiers – esta referência não indica a obra da qual foi extraída a cena).

dessas aproximações, acreditamos que essas figuras femininas podem ser analisadas e melhor compreendidas, e que, assim, seu papel estratégico pode, talvez, ficar mais evidente.

Esse gosto pela estratégia pode ser observado nos diversos elementos dos quais se utiliza para atuar no seu meio social como, por exemplo, textos de grandes estrategistas – Tucídides, Clausewitz, Gracian, entre outros. O jogo que fez (a maneira como construiu seu texto), com teses que organiza diferentemente no *filme* e no *livro*; o modo segundo o qual realiza suas montagens, a sugestão de diversos caminhos (e, talvez, descaminhos) para imersão em sua obra (que pode ser lida segundo as teses, capítulos, imagens, estereótipos, entre outras possibilidades), tudo faz parecer que Debord não estava fazendo obras diversas, como poderíamos pensar – livros, filmes, intervenções –, mas estava empenhado na construção de um jogo de guerra contra o modo de vida dominante, que põe o espectador diante de (ou no interior de) um grande tabuleiro, interagindo com as regras do *espetáculo*, confrontando seus limites em direção à construção de sua liberdade, o enriquecimento de sua vida cotidiana, a construção de suas experiências. Isso explicaria a existência dos diversos itinerários que podem ser propostos, das novas reflexões por meio das quais essas regras podem ser superadas⁴⁴. A mulher pode ser lida, talvez, como um desses elementos – algo que precisamos investigar – peças, tabuleiro, regras, lances etc. Além disso, em suas propostas de atuação, vemos a relação com as ideias de negação e construção que se faziam presentes nos pensamentos surrealistas e dadaístas que herdou da influência dos experimentos artísticos das vanguardas do século XX, conforme citamos:

Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir. (DEBORD, 2006, p.222)⁴⁵.

44 Entretanto, essas regras, de cujo jogo Debord participava, não são de todo suas criações, trata-se de um uso específico que nosso autor fazia das regras que o sistema social já empregava. Seu tensionamento, que as forçava contra seus próprios limites, as desconstruía e transformavam, visavam a essa mesma superação, por meio da qual pudesse se dar a correção histórica de que nos fala Debord.

45 “Todos os elementos, sem importar de onde são tomados, podem ser objetos de aproximações novas. As descobertas da poesia moderna sobre a estrutura da imagem demonstram que entre dois elementos, de origens tão estrangeiras quanto possível, sempre se estabelece uma relação. Se manter no quadro de uma arranjo pessoal das palavras revela apenas a convenção. A interferência de duas expressões independentes, ultrapassa seus elementos primitivos para dar-lhes uma organização sintética de uma eficácia superior. Tudo pode servir” (Tradução do autor).

Parece-nos que, a partir da percepção da importância que a imagem da mulher tem no *filme*, e do modo como se relacionam com os elementos que a envolvem, devemos elencar suas referências, i.e., apresentar um panorama das referências a essa imagem que podemos notar n’*A Sociedade do Espetáculo*, para tentar delinear esse jogo. Empreenderemos esse panorama a seguir. Vamos, para isso, proceder indicando momentos do *filme* em que aparecem mulheres; descrevendo o modo que participam no *filme*: se sua participação ocorre por meio de uma foto, se vem de um informe publicitário e descrever, eventualmente, a imagem, conforme considerarmos importante para nossa análise. Esse levantamento fornecerá elementos para conseguir interpretar e relacionar o material do *filme* entre si e com o *livro* no qual se encontram suas raízes. Especialmente importante para nossa análise será a obra em que Debord reuniu informações dos seis filmes que realizou até 1981. O livro *Œuvres cinématographiques complètes* foi publicado em 1978, antes, portanto, da primeira exibição do último dos seis filmes nele presentes, que já estava terminado antes de o filme estrear⁴⁶.

Com isso, acreditamos ser possível nos movimentarmos por meio de um itinerário marcado por essas referências imagéticas femininas, como elementos do jogo da guerra contra o *espetáculo*. Os movimentos dessa estratégia no *filme* talvez possam ser organizados, como tentaremos fazer na sessão a seguir, onde pretendemos indicar diferentes blocos de referências às mulheres, supondo que compõem campos cujas relações procuraremos compreender no decorrer deste texto. Para tal abordagem, será de crucial importância o uso das referências que nos chegam por meio do *roteiro* da obra analisada. Assim, queremos fazer com que o filme possa ser visto como um jogo, proporcionando, ao espectador, uma aventura reflexiva de inserção histórica nos sentidos do feminino enquanto vivencia a crítica da sociedade espetacular. Temos isso como tentativa de superação de sua condição passiva. Esse itinerário, parece-nos, parte e culmina em uma declaração de amor feita, por Debord, à sua esposa, a quem dedica sua máquina lúdica de guerra.

O jogo de imagens femininas

Para melhor situar o leitor na compreensão de cada movimento específico que vemos no *filme* e tornar mais visíveis, por assim dizer, nos capítulos que se seguem, indicaremos os movimentos por subtítulos.

46 Há algo interessante nessa aparente excentricidade de Debord. Não podemos supor que suas ações não sejam intencionais. Não só porque ele diz em *Avertissement pour la troisième édition française*. “*Je ne suis quelqu’un qui se corrige*”, mas porque empreendeu diversas intervenções diferentes: Fez um filme sobre outro filme seu, um jogo de tabuleiro, gravações de áudios, entre outras coisas. Assim, não devemos nos surpreender com seus métodos.

Alice, vida fluida

Com auxílio do *roteiro do filme*, podemos notar que a primeira sequência desses movimentos consiste em uma série de fotografias de Alice Becker-Ho, esposa de nosso autor, que a ela dedica essa obra. Trata-se de um trecho curto, no qual oito fotografias suas são mostradas rapidamente, separadas por uma única fotografia – a quarta da sequência – que não a mostra, mas duas mulheres nuas no chão, uma loira que bate em outra que é negra. Nas três primeiras fotografias, Alice aparece vestida, com pouca exposição de seu corpo. Nas imagens seguintes ela surge nua, em movimentos que sugerem uma dança, e, na última dessa série, vestida novamente, com uma expressão séria, resgatando o clima presente nas primeiras imagens (aquelas em que está vestida). Suas fotos expressam movimentos espontâneos, que não parecem ter sido planejados com vistas à fixidez de poses fotográficas. Uma dessas imagens, especificamente, nos chama a atenção: a antepenúltima. Nela, Alice é vista nua da cintura até a cabeça, seu rosto se mostra inteiramente e está posicionado de frente para a câmera, entretanto, seus olhos estão fechados. Ela usa o cabelo curto, mas ainda podemos ver uma franja que se move juntamente com ela. Cabe notar que seu cabelo liso, como costumam ser os cabelos dos povos de descendência chinesa, estão sempre bem mais curtos do que os das demais mulheres que vemos no *filme*. Nota-se, também, que ela está em movimento, confortavelmente, na foto, e nenhum movimento adicional é aplicado pela câmera cinematográfica.

As imagens desta sequência são acompanhadas por uma legenda que citamos a seguir:

Puisque chaque sentiment particulier n'est que la vie partielle, et non la vie toute entière, la vie brûle et se répandre, à travers la diversité des sentiments, et ainsi de se retrouver dans cette somme de la diversité... Dans l'amour, le séparé existe encore, mais nom plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant. (DEBORD, 2006, p.1196)⁴⁷.

A legenda tematiza os diversos momentos da vida que podem ser expressos em sentimentos particulares, mas que não podem, separadamente, reconstituir o movimento da vida como um todo. De acordo com o texto, a vida é algo fluida, ardente e dada à diversidade – aos encontros que essa

47 “Pois cada sentimento particular não é mais do que a vida parcial, e não a vida inteira, a vida queima e se difunde através da diversidade dos sentimentos, e assim de se reencontrar nessa soma de diversidade, no amor, o separado ainda existe, não mais como separado, mas unido, e o vivente reencontra o vivo” (Tradução do autor).

fluidez pode proporcionar-lhe. Ela se espalha, adere e transborda pelas superfícies encontradas (que em certas dimensões, limitam esse movimento, mas, em outras, não o contém e até mesmo o potencializam). Dessa forma, a vida é algo que, enquanto mantém uma unidade por sua tensão superficial, é capaz de englobar os mais diversos sentimentos e, nesse movimento, se desdobrar e se compor.

A música barroca utilizada neste movimento nos sugere esse momento de exuberância e confluência de contrários. O barroco é amplamente reconhecido pelos temas que buscam religar o homem aos céus, sem, no entanto, abdicar da opulência que as riquezas terrenas significam para esses. Seus temas exploram largamente o uso de imagens femininas com riquezas expressas pelo ouro, metal que, muitas vezes, é utilizado nos revestimentos das esculturas desse momento artístico. Desse período, temos os emblemas, que tentam resolver suas contradições internas por meio da junção de textos e imagens, tentativa essa que permanece infrutífera no final. O barroco é, assim, o campo da diversidade por excelência, donde a unidade deste primeiro movimento, constituído pelo bloco de imagens com referências a Alice, pode ser melhor compreendida.

Alice parece representar esse campo diverso e vivo, despreocupado e aberto às experiências, desprovido de receios que limitem o seu fluir e fruir. Alice é a imagem do amor, que se desdobra na vida, composta pela diversidade dos sentimentos. Aliás, quem melhor do que ela para ilustrar essa ideia de diversidade? Uma mestiça franco-chinesa despojada dos longos cabelos usuais, do moralismo e do pudor que os orientais costumavam impor sobre o corpo feminino. Assim, com essa inegável declaração de amor, Debord inicia sua estratégia, nos dando uma imagem em movimento, que nos mostra, nesta primeira ação, vida e amor.

Vitrine feminina

A segunda sequência, isto é, o segundo movimento expresso nas imagens de mulheres na obra, acompanha algumas teses do primeiro capítulo do *livro*, embora o *filme* não se mostre dividido em capítulos. O texto original do *roteiro*, que compõe o áudio, segue, nas linhas em que se formula a disposição cronológica do *filme*, exclusivamente, não apresentando qualquer divisão clara. Indica, apenas, por variações de fonte e posição, cada momento do *filme*, como se fosse constituído de um metrônomo. A leitura monótona dessas teses, como podemos notar, ao assisti-lo, também nos passa essa impressão, pois está em claro contraste com os momentos em que a música barroca surge ou os áudios dos filmes roubados se fazem presentes. Nesta sequência, vemos

quatro momentos em que temos imagens femininas: 1) uma cena de *strip-tease*; 2) uma seção de fotos de moda; 3) uma jovem em traje de banho saindo da praia, seguida de uma fotografia publicitária de uma jovem usando biquíni, deitada na praia; 4) outro *strip-tease* – dessa vez, há duas garotas interagindo em uma plataforma giratória; uma expõe detalhadamente o corpo da outra na plataforma enquanto tiram a roupa –, cena que é, imediatamente seguida pela imagem de um casal que assiste TV. O áudio destaca ideias como representação, imagens, mundo invertido, falso. Junto a essas imagens femininas, há uma série de elementos que nos remetem aos avanços tecnológicos, como também à valorização da máquina em contraste à desvalorização do homem. Este movimento introduz o modo pelo qual o espetáculo age, produzindo afastamentos. Façamos uma breve análise da primeira dessas cenas para ilustrar melhor como o tema da separação e a ideia de falso estão presentes neste movimento.

O primeiro *strip-tease* é descrito por nosso autor como um longo *strip-tease*, embora dure apenas algo em torno de 25 segundos. Esta cena está representada na terceira fotografia do roteiro. O tema do tempo se apresenta aqui por essas vertentes: a voz monótona, a brevidade da cena e o modo que Debord usa para se referir a esse trecho, a desolação no rosto de trabalhadores fabris entediados, que aparecem rapidamente, os movimentos repetitivos e cronometrados das máquinas. O movimento da vida é completamente matematizado. Segue um simples e rigoroso cronograma. Talvez, a ideia de longo, pela qual se refere ao *strip-tease*, esteja de acordo com o trecho que é lido durante a exibição desta cena. O trecho em questão diz o seguinte:

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité général en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. (DEBORD, 2006, p.1196)⁴⁸.

Os destaques dos termos “partiellement” e “à part” nos apresentam o tema da fragmentação, da cisão que ocorre entre a vida direta, unitária, do homem e a condição fragmentada, distanciada do espectador em relação à sua vida, que, distanciada de seu controle direto, se mostra em uma unidade geral de representações, para serem simplesmente contempladas. O tempo do espectador

48 “Tudo que era diretamente vivido se afastou em uma representação, as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se em um fluxo comum no qual a unidade dessa vida não pode mais ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente se desdobra em sua própria unidade geral como pseudomundo à parte, objeto só de contemplação”. (Tradução do autor).

escapa de suas mãos, perde sua fluidez. De posse dessas observações, a cena em questão pode ser melhor descrita. Ela se dá em um ambiente claramente cenográfico, pretendendo representar a pré-história. É um palco plano sobre o qual está disposto um grande tapete, onde uma jovem está atuando. No fundo, vemos um cenário com árvores cenográficas, rudimentares a ponto de serem constituídas por placas bidimensionais recortadas. Um instrumento percussivo se encontra sobre o tapete, logo atrás da atriz. Ela simula, exageradamente, uma cena de prazer, apertando seus peitos nus repetidas vezes e se lançando no tapete, sobre o qual está ora sentada, ora de joelhos. No ápice de sua atuação, finalizando este recorte feito por Debord, a moça arranca a peça inferior de sua roupa de baixo, mas há, ainda, outro lingerie por baixo do que é arrancado. O *strip-tease* não chega ao seu fim. É longo porque não se realiza, não passa de uma simples promessa, para manter a força que centraliza a atenção do espectador.

Este movimento representa, assim, o contrário do movimento anterior, que se baseia em Alice. Agora impera a ideia de falso, o fim da espontaneidade, o tempo cronológico, a não realização, a ausência do toque. Se, antes, entre as fotos de Alice havia uma mulher que batia, e assim tocava de verdade, na outra cujas reais emoções ficavam à mostra, neste momento do filme, sabe-se que, tudo aquilo que é visto, não está sendo vivido de fato, tudo está, portanto, distanciado. As emoções expressas pela atriz são inteiramente falsas, meros recortes de aspectos tomados (à distância) de instantes vivos. O mundo inteiro foi tornado distante. Dele, apenas falamos. Tudo é apenas exibido, e toma um ar de superioridade. Esse afastamento não é capaz de produzir mais do que simples teorias sem experiências. Assim, a obra nos indica o falso generalizado. Na terceira citação⁴⁹ deste movimento, quando a jovem se dirige da água do mar, que está pouco abaixo de sua cintura, à areia da praia, a água quase chega a arrancar-lhe o biquíni, mas ela o ajeita, não procura disfarçar (parece estar em um movimento verdadeiro), porém, enquanto o áudio nos diz “Dans le monde réelement renversé, le vrai est un moment du faux” (DEBORD, 2006, p.1199)⁵⁰, a cena é trocada por uma imagem publicitária de uma jovem deitada de biquíni. E podemos pensar como aquela verdade, aquele movimento sincero e despreocupado, poderia ser não mais do que um fragmento daquela fotografia publicitária. É o movimento que se coagula a partir da fotografia, não o contrário.

49 Na verdade, é mais do que uma citação, trata-se de um *détournement*, mas optamos por este termo porque o conceito de *détournement* será tratado em outro momento do texto.

50 “no mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” . (Tradução do autor)

Tudo está distanciado da vida, produzindo um mundo invertido, contemplativo, que é tomado no lugar do que poderia ser vivido diretamente, mas que, agora, só por meio da contemplação é encontrado pelo espectador. Constitui-se, com isso, um fluxo comum de representação falsa. O casal está unido, diante do televisor, mas ambos estão direcionados ao aparelho. Os trabalhadores da fábrica estão reunidos, contudo, seus olhares tristes estão todos concentrados no mesmo ponto, pois é ali que suas vidas se centralizam. No espetáculo, eles não são centros de si mesmos, são suas próprias periferias.

Podemos notar, se quisermos fazer uma comparação, que este trecho está bem alinhado com o primeiro capítulo do *livro*, mas isso não faz com que o *filme* possa ser compreendido como uma simples versão da obra escrita, pois, ao apresentar o que seria, neste, a última tese do primeiro capítulo, uma tela preta interrompe esse ritmo com o seguinte texto: “On pourrait reconnaître encore quelque valeur cinématographique à ce film si ce rythme se maintenait; et il ne se maintiendra pas” (DEBORD, 2006, p.1203)⁵¹.

Metralhadora literária

Neste movimento, subitamente, nosso autor salta para o penúltimo capítulo do texto, surpreendendo as expectativas daqueles que procurarem linearidade, e inicia a terceira sequência em que faz referência a uma mulher, o terceiro movimento em jogo. Como havia anunciado, rompe com o ritmo que estava seguindo desde o início, ritmo que era dado pelo avanço linear nas leituras das teses, que seguiam de modo crescente, a ordem utilizada no livro, pelo qual marcava o passo dos argumentos apresentados, ele faz, agora, alguns saltos nessa leitura. Desta vez, não temos mais uma montagem de elementos diversos, oriundos de variadas fontes, como vinha sendo feito antes. Tudo se dá em um mesmo episódio. É um longo trecho de cenas de uma obra de ficção⁵² em referência à Guerra Civil Russa. De um lado da batalha, vemos um regimento de oficiais czaristas, que avança em formação pelo campo de combate, impetuosos, ritmados, alinhados e, em grande número; do outro lado, um grupo de opositores ao regime, o Exército Vermelho, que permanece entrincheirado enquanto observa o Exército Branco se aproximar, com seu alinhamento, sua formação antiquada e sua bandeira. A primeira impressão levaria a crer que não haveria chance

51 (poderíamos reconhecer ainda, algum valor cinematográfico neste filme se seu ritmo se mantivesse, mas ele não se manterá) Tradução livre.

52 Um dos filmes aos quais Debord se refere falando que fez *détournements* de obras dos países ditos socialistas.

alguma para os vermelhos, pois seus opositores pareciam experientes e estavam em grande número. Entretanto, eles riem de seu estilo velho, e o que parecia ser experiência não se mostra mais do que uma teoria obsoleta, não são mais do que “des intellectuels(DEBORD, 2006, p.1204)⁵³” presos às suas velhas teorias. O que lhes prejudica, nesse momento, é exatamente a forma de sua estratégia.

A forma se faz, com isso, elemento fundamental daquela discussão. Os vermelhos não se preocupam com a formação antiga, ao invés disso, produzem um modo de ação novo diante das condições presentes. Alguns de seus membros não estão uniformizados, não se compõem de homens de uma mesma faixa etária, muitos estão deitados no chão e, entre eles, vemos uma jovem acompanhando um homem idoso que está operando uma metralhadora. O idoso cai, é o primeiro da cena a ser atingido por um tiro, que veio de uma metralhadora em poder dos brancos; a jovem não tem alternativa, senão passar a operar a metralhadora. Alguns entre os vermelhos têm um ar amedrontado, que contrasta com a frieza metodológica dos guardas brancos, indiferentes às baixas em suas formações, que ocorrem enquanto avançam. Alguns dos vermelhos chegam a pensar que estão perdidos e recuam, mas são desviados (diríamos, talvez, *détournés*) dessa ação, e é do meio dessa desordem que surge uma nova forma de ação.

A mulher operando a metralhadora – uma abominação para uma guerra nos moldes antigos –, a ausência de formação, o aparente despreparo dos vermelhos, traz à tona uma nova realidade a ser considerada. Esta pode ser melhor compreendida quando tomamos nota dos elementos apresentados no áudio, que citamos a seguir:

La théorie critique doit se communiquer dans son propre langage. C’est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l’est dans son contenu. Il est critique de la totalité et critique historique. Il n’est pas un «degré zéro de l’écriture» mais son renversement. Il n’est pas une négation du style, mais le style de la négation (DEBORD, 2006, p.1203)⁵⁴.

O tema da metodologia e da crítica está presente aqui, como a citação nos mostra. Sua crítica investe sobre termos como *teoria, linguagem, contradição, dialética, histórico, estilo, negação*. A mulher que opera a metralhadora representa essa nova estratégia, subverte as funções pré-determinadas socialmente, libera um potencial que ficava, antes, limitado às tarefas domésticas

53 (intelectuais!)

54 “A teoria crítica deve se comunicar em sua própria linguagem. Esta é a linguagem da contradição, que deve ser dialética em sua forma, como o é em seu conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita”, mas sua inversão. Não é a negação do estilo, mas o estilo da negação” (Tradução do autor)

ou à condição de objeto de desejo e gozo masculino, papéis que o *filme* nos indicara até então. Totalmente fora de cogitação segundo as regras dominantes, ela permanece deitada no chão – de certa forma, acuada –, acompanhada de um cadáver, representando a subversão de um destino fatídico que parecia já estar determinado pela história, pelos teóricos obsoletos da guerra e pelos intelectuais criticados na cena. Assim, Debord nos leva à consciência de que um novo modo de crítica se faz necessário para um presente mudado. Não se trata do simples abandono do estilo, mas do advento de um estilo negativo, dinâmico, consciente do movimento do tempo (que não pode desconsiderar esse poder do negativo), que transforma constantemente as condições de existência e, assim, leva à subversão e à superação da regra formulada por uma teoria distanciada da realidade, como a produzida constantemente pelo *Espetáculo*.

Essa nova crítica, essa nova teoria deve ser capaz de lidar com as contradições. Para isso, Debord nos apresenta sua ideia de deslocamento (*détournement*). A linguagem da anti-ideologia. A mulher, aqui, é um elemento deslocado (*détourné*) do modo de vida dominante na sociedade de então. Essa nova crítica, portanto, não se dá segundo os mesmos moldes vigentes. É por isso que Debord faz referência ao “grau zero da escritura”. Esta referência nos traz, ao mesmo tempo, uma crítica das armas utilizadas (pois leva em conta o campo da literatura também como uma dessas armas) e uma crítica adicional das perspectivas dessa luta, dessa intervenção emancipatória, pois faz referência ao pensamento de Roland Barthes, cujo primeiro livro se chamava, exatamente, *Le degré zéro de l'écriture*. Nesta obra, Barthes reflete sobre a redução do objeto da literatura, que vai se objetificando, buscando um pretensão ideal de pureza, como se o escritor pudesse estar desligado daquilo que produz, como se o texto escrito pudesse ser um fruto do trabalho, meramente quantitativo, como qualquer outra mercadoria. Aqui, vemos que a crítica de ambos está coincidindo. Ambos são críticos dessa tendência à solidificação, essa perda de movimento da literatura. Barthes observa, por exemplo, na literatura, a seguinte transformação:

Partie d'un néant où la pensée semblait s'enlever heureusement sur le décor des mots, l'écriture a ainsi traversé tous les états d'une solidification progressive : d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence: dans ces écritures neutres, appelées ici « le degré zéro de l'écriture » on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou

l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise (BARTHES, 1972, p.10)⁵⁵.

Barthes, como Debord, nota esse movimento de solidificação ou coagulação do tempo, essa tendência à simples medição cronológica do trabalho, que domina o pensamento de um sistema que se orienta pela produção e circulação de mercadorias. A ação do escritor teria abandonado seu caráter poético, deixando de ser uma *poiésis*, a realização de um ato de inspiração das musas, uma *musiké*, como era para os antigos gregos, e estava se transformando em simples *techné*. Pois enquanto o antigo poeta criava, enquanto trazia ao mundo ensinamentos por meio da inspiração que evocava ao iniciar sua obra, o romancista seguindo essa tendência à solidificação que Barthes nos aponta, tinha apenas a intenção de exteriorizar sua energia biológica, mecanicamente, em um trabalho profissional, com uma finalidade externa, a saber: comercializá-la. Então Barthes vai produzir algumas reflexões para defender a ideia de que ato de escrever é um ato de criação, por meio do qual interfere em seu mundo, devolvendo-lhe sua imprevisibilidade, seu movimento fluido.

Entretanto, Barthes considera, em seu livro, que o estilo é uma característica da própria formação do homem – é involuntário, algo sobre o qual não tem controle, isto é, quase fisiológico –, o que Debord parece contrariar ao inverter a ideia de que se trata, no espetáculo, não de negar o estilo, mas de construir um estilo que se aproprie desse potencial de negação para deslocá-lo, jogá-lo de volta sobre o espetáculo e resgatar seu refém, o tempo que fora coagulado. Portanto, o estilo não é um dado fixo para Debord. Trata-se da ideia de movimento, que não é totalmente anárquica, não é sem princípio, não é anômala, mas sabe jogar com as regras – como as da linguagem – e subverter aquelas que, de algum modo, encontram limites e tendem a cessar esse movimento. É isso que representa a mulher na metralhadora: a teoria e a prática da emancipação do espectador. Temos neste trecho um momento de resistência ao *espetáculo* que se estabelece com a transformação do campo bélico em um campo estilístico, talvez, artístico. O fechamento deste

55 “Partindo de um nada, de onde o pensamento parecia emergir, felizmente, sobre a decoração das palavras, a escrita passou por todos os estados da solidificação progressiva: inicialmente, objeto de um olhar, em seguida, de um fazer, e, finalmente, de um assassinato, ela atinge, agora, um último avatar: a ausência, nessas escrituras neutras, aqui chamadas de "o grau zero da escrita" pode-se facilmente discernir o próprio movimento de uma negação, e a impotência de a realizar em uma duração, como se a Literatura, tendendo por mais de um século a transmutar sua superfície em uma forma sem hereditariedade, só encontrasse pureza na ausência de todo signo, finalmente, propondo a realização desse sonho orfêlico: um escritor sem Literatura. A escritura branca, aquela de Camus, a de Blanchot ou de Cayrol por exemplo, ou a escrita falada Queneau, este é último episódio de uma paixão da escrita, que segue de perto dilaceramento da consciência burguesa”. (Tradução do autor).

movimento de imagens femininas se dá com outra tela preta, com um texto que mostra a ideia de que o que o foi expropriado deve ser retomado e dá, assim, o tom dessa ação que é, ao mesmo tempo, belicosa e poética.

A memória de Vienna

A próxima sequência – que analisaremos mais detidamente pela proximidade da tese que pensamos ser central nesta pesquisa – se inicia com quatro fotografias de belos rostos femininos acompanhados pela tese 188 do *livro* tematizando a preponderância da arte sobre a vida. De acordo com Debord:

Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajeunir avec des couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer dans le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie (DEBORD, 2006, p.846)⁵⁶.

A ideia de que a grandeza da arte só aparece no poente da vida continua seu movimento pela cena que segue. Porém, cremos ser imprescindível o passeio pelos contextos e bastidores do próximo trecho utilizado por Debord para que a construção de sentido seja, em completude, alcançada. A primeira cena do filme *Johnny Guitar*, lançado em 1954, é representada pela atriz *Joan Crawford*, no papel da protagonista *Vienna*. Aqui, é necessário destacar a idade da atriz à época do lançamento, que é de 49 anos, dada a raridade de incidências como essa, pois todas as demais mulheres que se mostram no *filme* são, claramente, bem mais jovens. Com isso, vemos um claro contraste etário entre Crawford, quando interpreta Vienna, e as outras mulheres presentes na montagem do *filme* de Debord.

Joan é conhecida como uma atriz de grande sucesso no cinema que inicia seus trabalhos por volta dos anos 20. Na cena específica utilizada por Debord, que é a cena mais famosa de *Johnny Guitar*, Vienna é a representação de uma mulher forte, que tem um bar muito cobiçado, e que se envolve em uma grande contenda por conta de certas cobiças de interesses concorrentes locais, que se estabelecem por conta da chegada de uma estrada de ferro. Vienna, que tivera uma antiga relação com *Johnny Guitar*, o personagem que, estranhamente, dá nome ao filme que ela protagoniza, teve

56 “Quando a arte tornada independente representa seu mundo com cores brilhantes, um momento da vida envelheceu e não se deixa rejuvenescer com cores brilhantes. Deixa-se apenas evocar na lembrança. A grandeza da arte só começa a aparecer no ocaso da vida”. (Tradução de Estela Santos de Abreu).

que recorrer a ele (que era o melhor pistoleiro da região) para defendê-la, e esse reencontro vai agitar várias questões quanto à memória do antigo amor vivido. Memória, obsolescência, desigualdade sexual e econômica são alguns dos temas mais evidentes na referência a esse filme de cujo trecho Debord se apropria.

No trecho específico, que participa da montagem de *A Sociedade do Espetáculo*, Vienna mantém-se acordada pelos sonhos ruins que teve. Johnny Guitar lhe oferece uma bebida, mas ela a rejeita, dizendo que já tentou esse método antes, mas não funcionou. Segue-se, então, um dos mais famosos e marcantes diálogos do filme. Johnny pergunta: “Combien d'hommes as-tu oubliés?”, (Quanto homens você esqueceu?), ao que ela responde: “Et toi, de combien de femmes te souviens-tu?” (DEBORD, 2006, p.1207) (E você, de quantas mulheres se lembra?). Cremos ser importante lembrar que, neste *filme*, Debord utiliza a versão dublada para o francês, que modifica o texto original, em inglês, que dizia: “How many men have you forgotten? (Quanto homens você esqueceu?) [...] As many women as you remembered (Tanto quanto as mulheres de que você se lembra)” (DEBORD, 2003, p.53). Podemos observar que o texto dublado transformou essencialmente o texto original, pois este responde à questão com uma afirmação enquanto o francês a converte em uma pergunta. A escolha por uma pergunta modifica essencialmente a relação que a memória tem neste caso, porque a pergunta é mais exigente, leva-o à busca por essas representações para produzir uma resposta muito mais incisiva do que a simples comparação entre os dois personagens nesse quesito.

Há algumas outras considerações importantes, sobre o filme *Johnny Guitar* em jogo n’*A Sociedade do Espetáculo*. Crawford, com 49 anos, já entrava em decadência no meio do cinema. Sua idade afetava seu papel de vedete; parecia que ela não era mais do que uma velha mercadoria fora de moda, tornada obsoleta pelo *espetáculo*. A personagem de Joan, em *Johnny Guitar*, é de uma mulher que conseguiu formar um patrimônio independente por meios que não eram bem vistos nem no momento do filme nem na época em que é exibido⁵⁷. Há uma inversão dos papéis de acordo com os padrões sociais estabelecidos entre os homens e as mulheres da época; ela é a chefe independente que enfrenta os homens sem qualquer submissão. Uma mulher dura que diz, em outras cenas do *western*, ter aprendido a não amar e que não goza das facilidades de ser homem. Esta é uma posição que já se fazia presente na sociedade em questão, o tema dos direitos da mulher.

57 O que se enuncia explicitamente nos diálogos do filme.

O *espetáculo*, em suas muitas facetas, exige da mulher a condição de ser eternamente jovem para não ter sua memória apagada. Quem não cumpre essa exigência se vê destinada ao esquecimento, como mostra a pergunta que está no texto em francês: “Et toi, de combien de femmes te souviens-tu?” (DEBORD, 2006, p.1207)⁵⁸. Podemos nos interrogar, então: o que as diferenças entre a questão feita a ela e a que ela fez a ele indicam sobre o modo como a mulher é vista na sociedade da época? Que tipos de diferenças notamos entre os tratos dos diferentes sexos? Como a memória, neste caso, pode ser emancipadora, também, no caso da mulher? Por que a ameaça de esquecimento se faz muito mais presente no caso da mulher, como subentendemos pela fala da personagem Vienna? Qual é a relação que podemos estabelecer entre *Crawford*, a espectadora, a atriz e a memória? Por que Debord lança mão dessa cena, que, por sua vez, lançou mão dos gestos e representações sociais presentes na época para construir seu sentido separado e montado por Nicholas Ray, que o dirigiu? Os movimentos do *filme* vão abrindo essas portas aos espectadores, que começam a se questionar sobre o que teria ocasionado todas aquelas relações, que aqui apresentamos.

A imagem Des/Aparecida

A sequência seguinte, o quinto movimento, é aquele que, como já indicamos acima, contém a imagem específica que nos remeteu ao tópico da mulher. Este trecho é centrado no tema da mercadoria, como também já falamos. Tal momento nos mostra os elementos que compunham uma breve análise sobre a forma da mercadoria (cuidando para deixar bem claro o seu potencial de conduzir), e nos faz entender porque os olhos da imagem Des/Aparecida mantêm aquele apelo sedutor. A imagem de mulher representa um dos pontos altos do desejo na sociedade espetacular. O espectador persegue a ideia de valor que está representada nela, sem ser capaz de entender o que é que há por trás dessa imagem. Trata-se de uma figura que podemos comparar a uma medusa, que paralisa com seu olhar, ou a uma das musas que tanto interessava a Odisseu contemplar, musas contra as quais ele se sabia impotente. Sobre essa imagem, especificamente, nada pode ser encontrado, nenhum dado de sua história é referido. Ela – assim como a mercadoria para Marx – esconde todas as relações que a levaram àquela condição. Entretanto, sua imagem, seu papel

58. “E você, de quantas mulheres se lembra?” (Tradução do autor).

publicitário, faz com que passe por um elemento plenamente trivial. Ela, no *filme*, não é mais do que uma carcaça do tempo, que se vende antes que se decomponha.

Este movimento é o mais fundamentado nas figuras femininas, que surgem, quase sempre, “coaguladas” em diversas imagens que parecem fazer jus à aproximação que apontamos acima com a referência ao segundo capítulo d’*O Capital*, de Marx. Podemos ver, além da imagem da Des/Aparecida, que elegemos como central para nossa análise, várias alusões a mulheres, principalmente oriundas de ensaios fotográficos sensuais ou que parecem ter sido usados em informes publicitários. Listamos, na sequência, duas dessas figuras femininas que chamam a atenção mais pungentemente: a primeira é a cena uma mulher negra, vestida e no chão, protestando nos conflitos ocorridos em Los Angeles, em 1965, no distrito de Watts. Esta imagem quase passa despercebida, mas é a imagem feminina mais discrepante neste movimento específico e está, assim, em evidente desarmonia com as demais imagens. Isso nos apresenta um elemento novo, um conflito entre as ideias contidas nessas imagens. No decorrer da trilha sonora que acompanha as imagens desse conflito, Debord nos fala do valor de uso e valor de troca, quando a mulher aparece, deitada, revoltada e recusando as ações dos homens que parecem pretender levantá-la. Ouvimos “Mobilisant tout usage humain et saisissant le monopole de sa satisfaction, elle a fini par diriger l’usage” (DEBORD, 2006, p.1211)⁵⁹ e, talvez, essa mulher represente, por essa evidente recusa, a busca por uma saída no meio desse movimento, a recusa pela direção do uso que era imposta aos espectadores, tanto negros quanto brancos. Em oposição a essa imagem escolhida, temos a segunda, uma imagem de Marilyn Monroe no seu último ensaio fotográfico, feito durante a gravação de seu último filme, que ficou inacabado. Agora, a mulher aparece estática, as fotografias são trocadas, e o único movimento que se nota é feito pela filmadora que se eleva ao longo da foto, mostrando mais detalhadamente o corpo da vedete, enquanto ouvimos as palavras:

Elles incarnent le résultat inaccessible du *travail* social, en mimant des sous-produits de ce travail qui sont magiquement transférés au dessus de lui comme son but: le *pouvoir* et les *vacances*, la décision et la consommation qui sont au commencement et à la fin d’un processus indiscuté. Là, c’est le pouvoir gouvernemental que se personnalise en pseudo-vedette ; ici, c’est la vedette de la consommation qui se fait plébisciter en tant que pseudo-

59 “Mobilizando todo uso humano, e obtendo o monopólio de sua satisfação, ela acabou por dirigir o uso”. (Tradução do autor).

pouvoir sur le vécu. Mais, de même que ces activités de la vedette ne sont pas réellement globales, elles ne sont pas variées (DEBORD, 2006, p.1215)⁶⁰.

Vemos, com essas duas imagens, uma discussão sobre o tema da mercadoria e as diversas contradições que a formulam e a pretendem manter no campo do *espetáculo*. Essa montagem nos sugere, por exemplo, as seguintes questões: O que o *espetáculo* apresenta como útil? Como pretende que essa utilidade seja buscada? Como a mulher representa esse uso? Como representa a troca? Por que é dito que essa vedete encarna o subproduto do trabalho humano? Entre outras inúmeras questões, destacamos: Por que esse movimento nos diz que elas não são variadas?

Pode-se notar esse aspecto invariável da vedete até mesmo pela dificuldade de se distinguir os rostos das várias modelos que aparecem, como exemplo estético para as mulheres. Temos, depois das imagens que indicamos, uma grande quantidade de imagens de mulheres com pouca roupa, de características bem semelhantes, como a idade. O movimento explora o significado das relações de mercado, falando sobre a grande luta que essas imagens travam. Todas são concorrentes e nenhuma epopeia pode pôr fim à luta que travam no *espetáculo*, que não canta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões. Elas disputam, inconscientemente, essa luta cega, apaixonada, para preservar seu valor; mas cada mercadoria particular envelhece, em favor da forma mercadoria que progride por meio delas. Essa forma permanece, e vai em direção ao seu desenvolvimento absoluto, pela passagem de uma mercadoria para a outra. Cada uma dessas imagens nos apresenta uma condição em que a mulher luta para encontrar seu valor no mundo, mas este é, especificamente, um valor de troca. Não buscam valor, mas preço. É por isso que todas parecem ter a mesma idade, pois cada uma é perecível e descartável quando o tempo torna suas imagens obsoletas para o *espetáculo*. A obsolescência de uma mercadoria particular, entretanto, não arruína a forma que atravessa o tempo e se consolida. Fica mais claro, talvez, porque o movimento anterior falava da arte triunfando com o ocaso da vida, com o aprisionamento do momento da vida que envelheceu na emergência da arte e não pode mais ser rejuvenescido. A fotografia prendeu esse movimento e o mostrou detalhadamente, mas não permite que esse movimento volte à vida; falta-lhe sempre algo como, por exemplo, a memória que possa

60 “Elas encarnam o resultado inacessível do trabalho sócia, imitando subprodutos desse trabalho, que são magicamente transferidos sobre elas como seu objetivo: o poder e as férias, a decisão e o consumo que estão no começo e no fim de um processo indiscutido. Lá, é o poder governamental que se personaliza em pseudo vedete; aqui, é a vedete do consumo que se faz plebiscitar enquanto pseudo poder sobre o vivido. Mas, assim como essas atividades da vedete não são realmente globais, elas não são variadas”. (Tradução do autor).

reestabelecer o lugar daquela foto no tempo e no espaço, de modo a ampliar a consciência do espectador sobre o objeto representado. Não há experiência, nessas imagens, que seja acessível aos espectadores. A última imagem dessa sequência é de uma loira deitada olhando para cima, cabelos lisos, vestindo branco, que passa rapidamente no *filme*, talvez, indicando que a mercadoria não para, enquanto o mundo parece entre revoltas, como aparece na cena anterior a essa imagem, com homens destruindo uma estátua de Stalin em Budapeste e a seguinte, com tomadas de uma grande fábrica de embalagens. O áudio nos informa que o *espetáculo* não pode chegar a qualquer dogma sólido. A forma mercadoria é rígida, mas se utiliza das transformações que o tempo lhe traz, ela embala esse tempo e o vende antes que este se asfixie. Com isso, reaparece a metáfora dos estados físicos do trabalho na mercadoria, neste caso, a mulher que aparece comercializada em todos os lugares e como expressão da felicidade, mostrando, como outras imagens, a alegria em participar do *espetáculo*. Esse movimento traz ao espectador uma esplêndida reflexão sobre a forma mercadoria e seu desenvolvimento. Sozinho, este movimento já possibilita todo um conjunto de pesquisas.

Poppy e as regras do jogo

O sexto movimento surge com cena de *Shanghai Gesture*. Nesse filme, cujo trecho Debord desloca (*détourne*), a jovem personagem, Senhorita Poppy, interpretada por Gene Tierney, se mostra impressionada pelo imenso campo de possibilidades que vê à sua volta no cassino onde se encontra. Apesar disso, nesse ambiente, ela se vicia no jogo e no álcool, e contrai uma dívida imensa que, de certo modo, prende-a ao lugar. Essa condição da jovem, viciada e endividada, se torna um importante elemento da trama. Poppy, embora não saiba, se torna uma espécie de trunfo em um jogo articulado pela dona do cassino (conhecida como Mamãe). Esta quer usar a condição da jovem para se vingar de um rico financista inglês que ameaça fechar o local. Acontece que a jovem, embora não soubesse, era filha desse homem com uma mulher de Shanghai, que fora abandonada por ele. Assim, temos a imagem de Poppy, viciada, endividada e inocente em relação à identidade do pai.

O cassino é um meio repleto de diversidade. Há gente vinda de todos os lugares do mundo. Essa diversidade maravilha, ao mesmo tempo em que ajuda a compor um ambiente arriscado e maléfico. No trecho escolhido por Debord, Poppy diz na legenda em francês, enquanto admira toda aquela confluência de possibilidades e imprevistos: “Si on me reconnaissait, quelle histoire! Le

monde n'est que jardin d'enfants, comparé à cet endroit si maléfique. Je n'aurais cru un tel endroit possible qu'en rêve. J'ai l'impression de rêver, tout peut Y arriver, a tout le instant”(DEBORD, 2006, p.1229)⁶¹. Ela observa tudo com uma expressão de quem mira o horizonte, pasma. Diante de tal cenário, vive, por um lado, um encontro com a passagem do tempo, com esse universo de possibilidades – com a fluidez que vimos presente no primeiro movimento, que se compõe das fotografias de Alice – e, por outro, como parece pretender nos indicar Debord, os desafios de tomar a direção de seu próprio futuro, isto é, de tomar consciência da armadilha em que vive. O lugar lhe parece tão maléfico que faz o mundo lá fora parecer inocente, infantil e, como tal, uma simples representação, tais quais as brincadeiras próprias das crianças. Poppy se mantém encantada. E nós podemos inferir (se tudo é possível nesse lugar) que essa senhorita pode encontrar a destruição, mas, também, a salvação. Como tudo pode acontecer, esse lugar maléfico é também uma grande promessa; quem sabe, seja esse o lugar onde o vivo reencontre o vivo, e o amor possa se reconstituir, para além dos sentimentos particulares.

Debord está nos mostrando, nesse movimento, as possibilidades de vislumbre das regras do jogo. Poppy poderia desvendar o que estava vivendo se não fosse conduzida e manipulada pelos interesses da dona do cassino. Os cruzamentos entre as possibilidades poderiam ser tomados como indícios, como as chances abertas de um jogo que exige compreensão de suas regras e seus princípios. É por isso que a memória vai desempenhar um papel fundamental nessa história. Em *Shanghai Gesture* o passado de Poppy vai se revelando sem que ela tenha noção. O espectador é levado à ideia de que quem controla a situação é, exatamente, quem domina a história. Nem mesmo o rico empresário tem controle sobre o que está se passando. A história está aprisionada nas mãos de “Mamãe”, Gin Sling, que esconde os elementos que poderiam tornar a memória de Poppy instrumento de sua emancipação da trama que a conduzia. Nessa situação, ela não pode compreender as possibilidades e tendências que se desdobram. Vemos, aí, a importância da memória, mas somos levados a nos questionar sobre o que Debord estaria pretendendo revelar; como essa memória poderia transformar aquela situação, no caso da senhorita Poppy, e, principalmente, no caso do espectador? E mais, como o homem passivo da sociedade do *espetáculo* pode encontrar memória? Como essa memória pode emancipá-lo de sua condição desprezível?

61 “Se me vissem. Que história! O mundo é apenas um jardim de infância, comparado a este lugar tão maléfico. Eu só creria que tal lugar fosse possível nos sonhos. Tenho a impressão de sonhar. [verificar] Tudo pode acontecer aí, a todo instante” . (Tradução do autor).

As potências da memória, de acordo com o que o *détournement* dessa cena nos revela, são capazes de indicar precisamente aquele lugar que poderia, para o espectador, fazer parte de alguma história impossível. Porém, na verdade, essas potências são o campo aberto do tempo em que ele se encontra, onde pode entender sua própria existência e o que o fez chegar onde está para poder projetar, em seguida, seu futuro. Essa memória é o campo que completa a imagem coagulada que o espetáculo lhe apresenta esvaziada. Ela pode dar a vestimenta apropriada a essa imagem, que até então se apresentava a ele como algo invariável, independente, que não poderia alcançar, pois essa imagem está afastada em um mundo à parte, e é apenas objeto de contemplação. A relação entre esse trecho de *Shanghai Gesture* e o modo de utilização das imagens empregado por Debord nos remete, talvez, a essa busca pelo fundo das histórias que ficam mal contadas, com o que o espectador poderia, reconhecendo a possibilidade de viver, tanto o momento decisivo da emancipação, quanto a iminência da destruição, o que deveria perturbar sua passividade, dando-lhe, assim, acesso à própria consciência do jogo em que está imerso, a história. Com isso, ele pode acessar a compreensão dos princípios que estão por trás do seu próprio desenvolvimento e, conhecendo bem as regras, pode passar a dominar o jogo de sua vida e dar-lhe sentido. A crítica feita por Debord se dirige à sensação de impotência que o homem moderno vive com relação ao caminhar de sua própria história.

Com a ideia de que Poppy sente-se em um sonho que é lembrado pela metade, nosso autor vivifica a exigência de encontrar complementos para esse sonho. E nos perguntamos: o que completaria o sonho do espectador? O sonho, desde Freud, é um elemento confuso que exige uma interpretação capaz de fazer sua transposição do campo imagético para o campo da linguagem. Aí está se desdobrando, por meio dessas exigências e questões, a aventura de uma vida que pode ser rica, lúdica, maravilhosa. Poppy é usada, aqui, para mostrar essa busca cheia de aventuras, que nos faz ver o modo segundo o qual a história se torna uma verdadeira ameaça para o *espetáculo*. É impossível manter a passividade quando as questões inquietantes que emergem para o espectador perturbam a sua situação anestésica, pois é levado de encontro aos princípios de sua vida e, assim, ao controle sobre ela. Entretanto, trazer essa reflexão não é pretensão da obra hollywoodiana, ela é objeto da ação de Debord.

No caso de nosso estrategista, vemos que se trata de mais uma cena roubada, que originalmente era mais um momento meramente representado, separado da vida e, dessa forma, atuava como uma das causas da passividade do espectador. Essa cena traz ao homem submisso

dessa sociedade a expectativa de uma jogada inesperada no meio dessa história, até então, vivida pela metade. Encarar essa história por fazer é vislumbrar um mundo novo e, com ele, a possibilidade de um cosmopolitismo aventureiro. Esse jogo – manifestado por meio do uso dado, por nosso estrategista, a essa cena roubada da obra hollywoodiana – tem o tempo como ponto central. É essa consciência do tempo que o espectador precisa encontrar. Podemos nos dar conta dessa centralidade do tempo quando notamos, também, que ao redor da cena roubada, Debord situa elementos com ideias que falam da expropriação da história feita por meio da transformação do tempo – que poderia ser o campo das experiências – em um simples registro cronométrico, do qual o áudio nos fala enquanto o vídeo nos mostra os trabalhadores de uma fábrica de pneus. Assim, compreendemos melhor que o sentido desse movimento no *filme* é uma reflexão sobre a compreensão das regras e do *espetáculo*. Essas regras dependem da ativação da memória pela qual o espectador pode vislumbrar tanto as tendências que se desdobram quanto a possibilidade de intervir nessas tendências. O espectador pode ter aí, na figura da Senhorita Poppy, a percepção das chances de ressurreição de sua potência e, com isso, transformar sua vida em uma aventura. Poppy viu essas possibilidades, mas não pôde, no filme original, tomar o controle de sua vida, pois havia a falta de acesso à memória, à história que se desenrolava secretamente pelas mãos de “*Mamãe*” *Gin Sling*. Não pôde, por isso, completar e dar lugar às imagens que via, ao sonho lembrado pela metade que a estava limitando.

Férias obrigatórias

Como a ideia de tempo permanece central na construção da crítica feita por nosso cineasta, percebemos nas figuras femininas deste, que é o sétimo movimento que encontramos, o esforço em especificar as características do tempo vivido à época do espetáculo. Nesta parte do *filme*, podemos ver uma grande quantidade de figuras femininas, acompanhadas de uma maior presença de homens. Neste movimento, reaparece a menina de tranças (a qual nos referimos no movimento que chamamos de *vitrine feminina*) saindo da praia, arrumando o biquíni que o mar quase arrancou-lhe. Ela está deitada, se virando sobre uma cadeira de praia aberta como uma cama. A jovem está, agora, com os seios cobertos por um objeto de crochê que esconde os bicos dos seios e, ao mesmo tempo, os põe em evidência. Esse objeto adicional, mais do que um elemento cultural comum, aquele *studium* que trouxemos a partir do pensamento de Barthes, constitui um *punctum* (ele nos chama a atenção). Com esse elemento, somos novamente levados a pensar sobre a função que pode

estar por trás da exposição dos seios, exposição que será amplamente explorada nas cenas que Debord utiliza para montar este movimento. A faixa de áudio pode ser bem esclarecedora neste momento, pois ela nos diz: “Le temps général du non-développement humain existe aussi sous l’aspect complémentaire d’un *temps consommable* qui retourne vers la vie quotidienne de la société, à partir de cette production déterminée, comme un *temps pseudo-cyclique*(DEBORD, 2006, p.1229)⁶².

Esse movimento nos leva de encontro à reflexão sobre o tempo consumível moderno, que é o tempo do *pseudouso* dos objetos que o *espetáculo* produz nas fábricas e que devem retornar ao espectador para que este continue a contribuir com esse não desenvolvimento humano durante o seu tempo livre. Tal tempo, cabe lembrar, nada tem a ver com a antiga *escolé* praticada no auge da democracia ateniense, na antiguidade, quando os homens aproveitavam sua liberdade para investir em si mesmos, para revolucionar suas vidas e, com isso, tornarem-se memoráveis. O *pseudouso* desse tempo promete a realização da vida do espectador pelo consumo da imagem. Contudo, as experiências que promete não podem ser qualitativamente enriquecedoras na vida, pois não podem ir além da simples repetição dos gestos contidos nos produtos disponibilizados e padronizados. As férias, as visitas a lugares que já se tornaram banais não são a construção de novas experiências, mas apenas a efetuação das ordens impostas pelo *espetáculo*. Esse uso repetitivo não é mais do que a marca da passagem da vida de uma forma cronométrica, que determina cada passo a ser efetuado.

Temos, neste movimento, uma longa série de mulheres de *topless* na praia de Saint-Tropez. Muitas mulheres jovens e alguns homens dançando, cumprindo sua passagem obrigatória por esses ambientes. As mulheres estão ora com roupa, ora nuas. Notamos também um amplo uso de imagens de mulheres sem sutiãs que, quase sempre, têm seus seios no centro da tela. A retirada dos sutiãs pode remeter a liberdade sexual meramente representada, consumível, espetacular, como já notamos acima. É importante trazer à memória, neste momento, que nos anos 60, o tema da liberdade sexual estava em evidência e a retirada do sutiã se tornou emblemática nessa época. Os sutiãs representavam a repressão sobre o corpo da mulher, mas não parece, pelo que vemos, que Debord está nos indicando nesse simples ato a liberação sexual da mulher; antes, trata-se de uma estratégia pela qual o espetáculo soube oferecer a *representação dessa liberação*, coagulando os anseios por liberdade em uma imagem consumível. Essa ação, no contexto apresentado,

62 “O tempo geral do não-desenvolvimento humano existe, também, sob o aspecto complementar de um tempo consumível que retorna em direção à vida cotidiana da sociedade, a partir desta produção determinada, como um tempo pseudo-cíclico”. (Tradução do autor).

contrastando com a nudez empregada na figura de Alice, não mostra a mulher podendo desfrutar da vida como modo de existência política; não é um tempo vivido, mas o tempo do consumo da sobrevivência aumentada, que parece dar ao espectador o acesso à abundância da produção, enquanto lhe dá apenas um novo senhor chique, e um novo conjunto de ordens. É por isso que esse consumo não é capaz de trazer-lhes vida, pois oferece privação por meio do que é disponibilizado pelo *espetáculo*. A liberdade que é dada às mulheres, nessas cenas, por exemplo, com as limitações que vemos (limitações que vemos quando notamos que apenas as jovens, e com uma série de características comuns, são mostradas nesse contexto) é, na verdade, nada mais que o consumo da imagem de liberdade. O que parece ser a vida real é apenas a vida mais realmente espetacular. Imagem social do tempo consumível com promessas tão ambiciosas quanto falsas.

Enquanto as imagens filmadas dos períodos de férias são apresentadas para mostrar o lado do consumo das imagens, as fotografias, neste momento parecem estar muito mais ligadas à produção dessas imagens consumíveis. Debord mostra como o aspecto complementar imagético participa do par produção/consumo no sistema espetacular. O consumo da imagem gera também a imagem do consumo e o espectador vai passando de um elemento ao outro sem perceber. Nesse ciclo, ele não consegue tomar consciência das possibilidades políticas que deixa de viver. A representação da liberação sexual é vendida e, simultaneamente, produzida pelo espectador em seu gesto repetitivo e reprodutível. Esse tempo pseudocíclico que o espectador vive jamais será capaz de dar-lhe uma história, pois é uma prisão. A repetição do movimento cronologicamente determinado, juntamente com as obrigações de férias e feriados, não permite qualquer inovação ou mesmo qualquer tomada de decisão fora do cardápio imagético do espetáculo. Este movimento, portanto, mostra o tempo que não pode gerar novidades, é um tempo que participa desse jogo enrijecendo o movimento da vida. O espectador fica parecendo um ratinho de laboratório aprisionado em sua roda. Como pode o espectador sair desse tempo pseudocíclico?

Aparecida e a história

Em um novo movimento, o oitavo, segundo pudemos identificar, temos uma longa sequência de fotografias de mulheres que retoma algumas das referências que já fizemos nos outros movimentos. Temos a retomada da imagem específica de Alice, que analisamos no início dessa

descrição, e uma nova fotografia do casal de mulheres que também estava presente naquele primeiro movimento (a jovem loira e a jovem negra que, então, estavam no chão). A dupla toma nova posição; estão, agora, de frente uma para a outra, juntas. A jovem negra está em pé e tem a loira agachada na altura de sua cintura. É possível ver a sombra projetada na parede, indicando tratar-se de uma fotografia espontânea, sem os cuidados que seriam dedicados às fotografias de estúdio. Outro indício dessa espontaneidade pode ser notado pelo enquadramento que quase esconde a jovem loira enquanto mostra a jovem negra da cintura para cima. Talvez, tenhamos aqui uma referência à verdadeira liberação sexual – em oposição à liberação espetacular, mercadológica da figura Aparecida ou da Desaparecida, ou ainda das jovens na praia que vimos no movimento anterior – pois as jovens não estão posando, não precisam mostrar o que estão fazendo, não estão gerando uma imagem espetacular para difundir e comercializar um modo de ser. Não se trata da efetuação de um comportamento circular, repetitivo, preso ao tempo determinado pela produção de mercadorias; o mesmo pode ser dito sobre a fotografia de Alice. Recorrendo ao *roteiro*, vemos que Debord se refere a elas como amantes que estão produzindo lembranças pessoais e isso nos faz completar um pouco do sentido da fotografia dessas jovens quando aparece no movimento de Alice. Naquela ocasião, elas não representavam, estavam em uma relação real, sem intermédio de imagens espetaculares. Elas estão produzindo lembranças para uma memória pessoal real, diretamente vivida.

O áudio que acompanha essas imagens nos fala de uma deficiência da vida histórica geral, como citamos:

Comme autre côté de la déficience de la vie historique général, la vie individuelle n'a pas encore d'histoire. Les pseudo-événements qui se pressent dans la dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés ; et de plus ils se perdent dans l'inflation de leur remplacement précipité, à chaque pulsion de la machinerie spectaculaire. (DEBORD, 2006, p.1232)⁶³.

Ao invés de uma história, esses indivíduos vivem apenas uma cronologia, isto é, passam por etapas determinadas do viver dentro do *espetáculo*, as quais efetuam rigorosamente e, depois, substituem pelas tarefas seguintes. O tempo no cronômetro sucede, mas, como já vimos, nada de

63 “Como outro lado da deficiência da vida histórica geral, a vida individual não tem ainda uma história. Os pseudoeventos que se empurram na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que, deles, foram informados; e mais, eles se perdem na inflação de sua troca precipitada, a cada pulsão da maquinaria espetacular”. (Tradução do autor).

novo pode se notar na relação desse espectador com seu mundo, pois tudo já estava previamente definido pelo espetáculo; além disso, esses eventos não podem produzir memória, já que são rapidamente trocados ou se perdem em seu acúmulo demasiado, se tornam entulho na vida do espectador.

Vemos, aqui, uma das fotografias que compõem o par que chamamos de Des/Aparecida. Neste caso, temos a imagem Aparecida. A mulher da imagem veste uma bermuda e uma jaqueta aberta, sem camisa por baixo. Sua mão direita está posicionada atrás da cabeça, em um movimento que força a abertura de sua jaqueta, e faz aparecer intencionalmente o seu seio direito, descoberto. Ela porta, na mão esquerda, um recipiente do tipo que se usa para reservar e transportar combustíveis, e nos traz, com isso, outra referência à indústria automobilística. A câmera cinematográfica se movimenta sobre o plano da fotografia a partir do quadril, em um movimento de ascensão. O áudio nos remete novamente ao tema da memória, que aparecera na cena de *Johnny Guitar* como uma referência ao desaparecimento que o espetáculo reservava às mulheres no espetáculo.

Novamente, lembramos que a imagem Aparecida, especificamente, parece participar de um modo fundamental no *filme* e, portanto, no nosso trabalho. Isso porque ela surge como se fosse um erro indicado no *roteiro*; como se fosse aquela imagem Desaparecida que escolhemos acima, no décimo sexto minuto do *filme*, quando tivemos a analogia entre as figuras femininas e a mercadoria e indicamos sua referência já no pensamento de Marx. Dessa troca de imagens, algumas questões podem ser suscitadas: como o *filme* foi feito em 1973 e o *roteiro* publicado juntamente com os roteiros de outros filmes seus em 1978, seria possível que a mudança decorresse de um erro? Entre 1978 e 1994 (ano de falecimento de Debord), não teria ele percebido ou revisitado o material que realizou?

Essas questões parecem trazer uma discussão fundamental sobre o próprio modo de composição empregado por nosso autor. À luz do caráter estratégico e artiloso que Guy Debord usa em suas realizações, podemos supor que não se trate de um mero engano; não nos surpreenderíamos se ele tivesse preparado mais um engodo deliberado sobre esse constante *détournement* (desvio/deslocamento) que é composto pelas obras intituladas *A Sociedade do Espetáculo*. Afinal, o *livro*, o *filme*, os *Jugements* e o *roteiro* constituem uma série por meio da qual novos elementos são relacionados ao que já havia sido feito na obra precedente. Assim, fica claro o processo de incorporação e “acúmulo” das obras anteriores às novas, com reflexões e

convocações para uma transformação que conduziria o espectador ao controle direto de todos os momentos da sua vida. Com essa sequência de obras, Debord quer, constantemente, levar o espectador para o campo de batalha que vimos no terceiro movimento, aquele da mulher na metralhadora, onde se faz uma teoria crítica viva, dialética e dinâmica.

Já está claro que muitas surpresas e elementos que poderiam ser considerados, à primeira vista, invertidos ou estranhos sempre se fazem presentes nas realizações de nosso autor. Em um de seus últimos textos, cremos ter a chave para decidir, portanto, o caminho a seguir neste grande jogo. Ele escreve em “*Advertisement pour la troisième édition française de La Société du Spectacle*”: “La présente édition, elle aussi, est restée rigoureusement identique à celle de 1967, la même règle commandera d’ailleurs, tout naturellement, la réédition de l’ensemble de mes livres chez Gallimard. Je ne suis pas quelqu’un qui se corrige”(DEBORD, 2006, p.1792)⁶⁴. Também temos, nos *Commentaires sur La société du spectacle*, dois trechos que dão uma indicação das práticas composicionais de Debord. Logo em seus parágrafos iniciais, ele nos diz:

Ayant ainsi à tenir compte de lecteurs très attentifs et diversement influents, je ne peux évidemment parler en toute liberté. Je dois surtout prendre garde à ne pas trop instruire n’importe qui. [...] Le malheur des temps m’obligera donc à écrire, encore une fois, d’une façon nouvelle. Certains éléments seront volontairement omis ; et le plan devra rester assez peu clair. On pourra y rencontrer, comme la signature même de l’époque, quelques leurres. A condition d’intercaler çà et là plusieurs autres pages, le sens total peut apparaître : ainsi, bien souvent, des articles secrets ont été ajoutés à ce que des traités stipulaient ouvertement, et de même il arrive que des agents chimiques ne révèlent une part inconnue de leurs propriétés que lorsqu’ils se trouvent associés à d’autres. Il n’y aura, d’ailleurs, dans ce bref ouvrage, que trop de choses qui seront, hélas, faciles à comprendre (DEBORD, 2006, p.1593)⁶⁵.

Consideraremos, portanto, que os dados encontrados são ações intencionais do autor. Essa troca disfarçada dentro do *filme* pode ser interpretada como uma ilustração dessa ausência de

64 “Esta edição também é idêntica a de 1967. O mesmo princípio vai reger, é claro, toda reedição de meus livros a serem publicados pela Gallimard. Não costumo corrigir meus textos” – Tradução de Estela Santos de Abreu. Entretanto, cabe observar que o final do texto francês diz, literalmente, “Eu não sou alguém que se corrige” que torna nossa escolha ainda mais assertiva.

65 “Tendo que levar em conta leitores muito atentos. Eu devo tomar cuidado para não instruir demasiadamente. [...] Os infortúnios dos tempos me obrigarão, então, a escrever, mais uma vez, de uma maneira nova. Certos elementos serão omitidos voluntariamente; e o plano deverá permanecer bem pouco claro. Poderemos encontrar aí, como a própria assinatura da época, alguns engodos. Sob a condição de intercalar várias páginas aqui ou ali, o sentido total pode aparecer: assim, frequentemente, artigos secretos foram adicionados ao que os tratados estipulavam abertamente, do mesmo modo agentes químicos só revelam parte de suas propriedades quando são associados a outros. Nesta breve obra, aliás, só haverá coisas que serão muito fáceis de compreender” . (Tradução do autor).

memória do espectador. As imagens são completamente diferentes uma da outra, entretanto, o espectador, mesmo que esteja de posse das diferentes obras que analisamos aqui, o *livro*, o *filme*, o *roteiro*, dificilmente perceberá a troca. Talvez isso seja também um alerta aos que se consideram exteriores ao espetáculo. A partir da percepção dessa troca, podemos nos perguntar: será que conseguimos acessar os elementos que compõem de fato a história à qual recorreremos? Debord exige, nesse momento, esforço por parte do espectador no sentido de assumir o ponto de vista dos autores, o que é necessário para produzir sua estratégia. Com uma investigação minuciosa, como a que ele anuncia no texto supracitado.

A sequência continua com a cena de uma jovem de cabelos curtos dançando em êxtase. Nos quadros, ela produz um movimento frenético, com saltos sob uma luz estroboscópica. Em seguida, a mesma jovem surge, em uma nova cena, com aparência cansada. Debord nos diz, nesse momento, que esse tempo consumível se perde em uma inflação que impõe sua substituição; é um tempo moldado ao movimento acelerado e perecível da mercadoria espetacular. Enquanto isso, o tempo que foi realmente vivido permanece não comunicado na sociedade, foge ao tempo pseudocíclico, mas não se compartilha entre os homens espectadores. Os espectadores só têm acesso, por suas ações, ao que não é memorável, para que possa continuar seu movimento frenético, pelo qual mantém sua falsa consciência e perpetua o desenvolvimento do *espetáculo*. Debord está preparando aqui, com a retomada das imagens que iniciou, um movimento de passagem entre as imagens que o *filme* usa até este ponto. Ele nos faz transitar entre os diferentes momentos do filme para completar os sentidos que ainda não tinham sido vistos. Como nos disse, nos *Commentaires*, essa mistura talvez seja capaz de fazer o leitor se inserir nos movimentos da história, praticando essas passagens. Fomos forçados a fazer algo como uma arqueologia dessas imagens no *filme*.

Esse movimento passa, então, a uma sequência que parece nos levar a uma espécie de fechamento dessa aventura de passagem pelas imagens femininas e a um encontro com a consciência das possibilidades de intervenção no *espetáculo*. Esse fechamento começa com uma nova cena de *Johnny Guitar*. Vienna reaparece, dizendo: “c’est la vie, que voulez-vous? Les amitiés vont e vienent” (DEBORD, 2006, p.1233)⁶⁶ (É a vida, o que você quer? As amizades vão e vêm). Ela nos insinua, tranquilamente, que tudo é trocável facilmente, mas essa troca, como percebe em seguida, não é assim tão fácil. Ela mantém a tristeza da ausência de uma história, ou de um luto

⁶⁶ Interessante, mais uma vez comparar com o trecho original do filme, transcrito em inglês na tradução do *roteiro* feita por Ken Knabb, que diz: “that’s the way it goes: lose one, find one”.

pela história de um tempo do qual a vida foi retirada, ou nem chegou a se constituir. A música, tocada por Johnny, reativa a memória de Vienna; parece trazer lembranças das quais ela foge ao pedir que toque qualquer outra música ao invés daquela, que, aliás, é o tema do filme. Este trecho é uma referência ao amor reencontrado que une os sentimentos particulares das imagens da primeira sequência. Porém, na cena, essa memória mostra-se dura, parece evidenciar uma ausência de vida, a vida que não se efetuiu entre Johnny e Vienna. Ela vive esse luto. Ao mesmo tempo, esse luto, no sentido desviado por Debord, nos leva a pensar sobre a consciência que essa figura feminina pode ter de sua obsolescência.

Pouco depois, temos uma nova cena de *Shanghai Gesture*. O personagem Omar é apresentado à Senhorita Poppy. No diálogo, ela o interroga sobre sua origem e seus negócios. Ele se apresenta cosmopolita, um doutor, a quem nada é estranho. Ela o testa, em seguida, perguntando: “Expliquez-moi alors la disparition de nos amis?” (DEBORD, 2006, p.1236)⁶⁷. Ao que ele responde: “Depuis le début, nous sommes seules” (Idem)⁶⁸. Este momento nos traz novamente a discussão sobre a percepção do jogo da história, por meio da Senhorita Poppy Smith, como já discutimos no trecho que chamamos “*Poppy e as regras do jogo*”. A personagem percebe que algum engodo está se construindo, percebe a sagacidade de Omar, vislumbra, assim, muitas possibilidades a seguir, mas, nem por isso, toma o controle de sua história.

Este momento inteiro se compõe desse limiar entre as possibilidades de controle direto da história e o que de fato tem acontecido nas diversas transformações que ela sofreu, juntamente com as transformações dos modos de produção da sociedade. A possibilidade de que os homens tivessem uma vida memorável, uma participação na história, para ocorrer, em meio à sociedade, precisou de transformações no modo de produção que pudessem superar as repetições contidas na ideia de tempo cíclico, que era regido pela agricultura. No *espetáculo*, esse ciclo foi reconstituído e, assim, essa participação histórica não se pode notar na base da sociedade.

Em nova cena de *Shanghai Gesture*, Mamãe Gin Sling está prestes a deflagrar o ataque que vinha, sorrateiramente, preparando desde o início. Podemos ver que entram em cena, com ela, muitas jovens chinesas. Estas organizam o ambiente enquanto Mamãe se dirige à ponta de uma mesa. A faixa de áudio nos fala do tempo da revolução burguesa, que é um tempo profundamente histórico, pois transformou efetivamente a sociedade existente. Mas essa transformação não trouxe

67 “Explique-me, então, o desaparecimento de nossos amigos”. (Tradução do autor)

68 “Estamos sós desde o início”. (Tradução do autor).

o poder à base social, pois constituiu-se uma classe com o poder e o monopólio dessa história geral, onde os indivíduos são manipulados e sacrificados. Na narrativa, Mamãe é a detentora da história; é ela que nega a Poppy o acesso à memória que libertaria sua vida.

Debord nos mostra como tempo histórico universal se torna realidade com o surgimento do capitalismo, que se expandiu e unificou esse tempo por todo o globo. Enquanto o ex-situacionista nos apresenta essa ideia, vemos a cena de três dançarinas negras passando por baixo de uma corda, aparentemente em um programa televisivo. Elas têm corpo pequeno, magro, cabelos tipo Chanel e usam biquíni. O cenário em que estão tem uma cortina no fundo e o piso parece ser feito de blocos de vidro quadriculado, os quais emitem luz. O fato de serem negras nos indica essa unificação do espaço, pois nos leva a intuir que elas teriam superado, além do machismo, o racismo que até então as mantinha isoladas, longe, até mesmo, da produção de representações espetaculares que são fundamentais para a manutenção do sistema social vigente. Parece, com isso, que elas conseguiram o seu desenvolvimento, seu reconhecimento, enfim. Geram a impressão de que conquistaram seu lugar ao sol no *espetáculo*. Como a produção do valor está ligada, agora, às categorias do ver, às aparências, elas parecem entrar para a história no momento em que os aparelhos as tornam visíveis, mas estão, na verdade, vivendo a recusa da existência histórica. Efetua apenas a seca cronologia espetacular, começam a participar do tempo pseudocíclico que é o tempo regido pela produção das mercadorias. Elas parecem ter alcançado respeito, mas essa libertação que passam a representar é apenas mais uma das sutilezas pelas quais o espetáculo mantém seu domínio e a submissão voluntária de seus escravos. A história que as jovens alcançam, pela divulgação de sua imagem, é apenas o movimento espetacular que transforma toda a passagem do tempo em uma rotina cotidiana enfadonha. O espectador só tem o presente para viver. Se temos a impressão de que só há um mesmo dia no *espetáculo*, isso se dá porque a única experiência que esse sistema quer gerar de fato é o consumo, repetitivo. Por isso é que Debord chama o tempo espetacular de tempo pseudocíclico. Com essa discussão, o *filme* começa a indicar momentos em que a entrada nessa existência histórica pode ser vislumbrada.

Uma citação de Alexis de Toqueville nos traz a única referência textual a mulheres feita nessa obra. Em uma tela preta, um texto indica um período em que os homens estariam propondo diferentes formas de superação da estrutura social presente naquele momento. No meio de diferentes propostas pelo fim das desigualdades, surpreendentemente, o texto destaca a

possibilidade de superação da mais antiga forma de desigualdade estabelecida na sociedade, aquela estabelecida entre homens e mulheres. Conforme citamos:

Chacun proposait son plan ; celui-ci dans les journaux; celui-là des placards, qui couvrent bientôt les murs; cet autre, en plein vent, par la parole. L'un prétendait détruire l'inégalité des fortunes, l'autre l'inégalité des lumières, le troisième entreprenait de niveler la plus ancienne des inégalités, celle de l'homme e de la femme : on indiquait des spécifiques contre la pauvreté et des remèdes à ce mal du travail qui tourmente l'humanité depuis qu'elle existe. (DEBORD, 2006, p.1255)⁶⁹.

Vencer a desigualdade que impede a comunicação entre os homens não é ser capaz de assumir uma tarefa espetacular, como fazem as figuras femininas transformadas em mercadorias; essa vitória se encontra, antes de tudo, na tomada de consciência do movimento da história, a compreensão do jogo da vida e o desenvolvimento da atividade pela qual o homem pode deixar de ser espectador de suas forças expropriadas. É com essa ideia que podemos entender a última cena com uma figura feminina utilizada no *filme*. Ela se passa em um café em Tangers. Uma jovem se senta à mesa em que já está sentado um homem. Ela lhe pergunta se ele se lembra dela. Ele diz que não se lembra de mulheres bonitas, pois são muito caras. Ela diz que só quer um favor, ao que ele responde que não faz favores. Ela explica que precisa apenas de uma informação. Ele retruca dizendo que não dá informações. Ela pergunta sobre a Polônia. E ele, que já está prontamente preparado para responder com uma negação novamente, interrompe sua fala no meio, tomado pela consciência da pergunta feita pela jovem e pronuncia com um tom interjectivo: “Polônia! Eis um instante em que a desigualdade se desfaz; quando a mulher formula a pergunta histórica, que exige do homem a percepção da igualdade. Semelhantemente, temos a resposta de Vienna a Johnny, sobre as mulheres que ele esqueceu. Dotada dessa consciência, ela desarma o machismo opressor e se insere na luta contra o espetáculo. Entretanto, não se trata de qualquer pergunta. Veremos, no decorrer deste texto, qual é a natureza da pergunta que pode produzir essa libertação histórica.

Após elencarmos, ainda que sem muitas minúcias, as referências às mulheres que aparecem no *filme* – diante de seu papel estratégico na crítica do *espetáculo* e, conseqüentemente, na emancipação do espectador – pudemos ver o grande campo de batalha em que está imerso,

⁶⁹ “Cada um propunha seu plano, este nos jornais, aquele nos cartazes que, cedo, cobriam os muros, o outro, a pleno fôlego pela palavra. Um pretendia destruir a desigualdade de fortunas, o outro a desigualdade das luzes, o terceiro pretendia nivelar a mais antiga das desigualdades, aquela do homem e da mulher: indicavam-se as questões específicas contra a pobreza, e o remédio para o mal do trabalho que atormenta a humanidade desde que existe” . (Tradução do autor).

inconscientemente, o espectador. Precisamos, agora, compreender a formação desse campo, o que fazemos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO II: Entendendo o espetáculo, o campo em que habita Debord

Contexto

Nascido em Paris, na França, em 1931, Guy Debord viveu em um período conturbado. De acordo com Emiliano Aquino, as diversas vanguardas e movimentos artísticos que empreenderam a dissolução da forma artística (o modernismo, o dadaísmo, o surrealismo etc.), haviam desaparecido da Europa e tiveram seus experimentos estéticos incorporados pelo *establishment* cultural, logo após a Segunda Guerra Mundial. Desde então, as obras desses movimentos passaram a ser vistas como mero objeto de mercado. Tal mudança se deveu à perda de compreensão de que o caráter de negação da forma artística, empreendido por tais vanguardas, era, na verdade, uma crítica à linguagem reificada que a economia política implantou no seio da sociedade, prejudicando o modo de sociabilidade humana (a comunicação) por meio da qual poderiam produzir um modo de vida comum. Dessa maneira, o centro de seu pensamento se dá com as relações de produção. Entretanto, não se trata apenas de mais uma crítica à produção de mercadorias, mas, muito além disso, ele faz uma crítica à invasão que a linguagem e a própria comunicabilidade humana sofrem na sociedade em que o capitalismo se estabeleceu e se desenvolveu. Nesse meio, a arte passou a ser mais um produto de mercado, seguindo suas leis. Ela foi reduzida, reificada e se tornou um entrave à comunicação humana. Essa limitação da vida contemporânea torna imperativa a retomada do espírito artístico crítico, que já estava presente nas outras vanguardas, para que se pudesse seguir em busca de uma *poiesis*, de um impulso criador, e de sua atuação e realização diretamente na vida cotidiana. Esse é o projeto que os situacionistas, grupo do qual Debord participa, intencionam realizar.

Um pouco antes que Debord iniciasse seus trabalhos, diversas tentativas de revoluções sociais foram derrotadas; o nazismo e o fascismo chegaram ao poder. Mesmo onde uma revolução se deu e proporcionou o surgimento dos regimes chamados comunistas não houve uma real liberação da vida cotidiana dos homens, pois o foco da revolução estava no modo de acesso às mercadorias e não na eliminação de suas influências sobre as relações dos homens, que se viam cada vez mais separados pelo modo de produção. Os regimes comunistas se mostraram totalitários. Nesse período, Debord entrou em contato com as obras filosóficas de György Lukács⁷⁰ que apontavam para certas mudanças na natureza do capitalismo e na experiência estética dos homens.

70 Especificamente, *História e Consciência de Classe e Teoria do Romance*.

Além disso, os movimentos artísticos já haviam denunciado a linguagem reificada que dominava a comunicação. Mallarmé fizera uma analogia comparando a linguagem presente em seu tempo a uma moeda, situando-a no campo da troca, da utilidade mercadológica que impossibilitava a comunicação direta entre os indivíduos na própria vida cotidiana, pois, como veremos mais tarde, a moeda, o dinheiro, se torna o meio exclusivo de relação no capitalismo, ainda mais quando seus efeitos se estendem à linguagem. Esse contexto turbulento se devia à fragmentação e reificação do indivíduo causadas pela natureza da produção no capitalismo moderno. De acordo com Lukács: “a mecanização da produção faz deles [dos indivíduos] átomos isolados e abstratos, que a realização do seu trabalho não reúne mais de maneira imediata e orgânica” (LUKÁCS, 2003, p.206). Este é o contexto histórico e social no qual se situa Debord, e, contra ele nutria um profundo ódio, como diz em seu *Panegírico*: “Quant à la société, mes goûts et mes idées n’ont pas changé, restant les plus opposés à ce qu’elle était comme à tout ce qu’elle annonçait vouloir être” (DEBORD, 2006, p.1664)⁷¹. A compreensão de sua análise, bem como das estratégias de sua intervenção, entretanto, dependem de um entendimento, não só do contexto histórico em que vivia, mas da base teórica sobre a qual fundamenta seu pensamento. Debord participava de um movimento chamado Internacional Situacionista, que ajudou a fundar e do qual participou até sua dissolução. Esse movimento, considerado por Mario Perniola a última vanguarda artística do século XX, tentava fazer um uso da arte que superasse as vanguardas anteriores, que se rendiam à lógica do mercado, sendo recuperadas pelo *stablishment* cultural, mas seus trabalhos não se resumem a intervenções estéticas, como veremos. Muito mais do que isso, suas ações se voltavam a uma crítica do contexto social em que viviam, com suas questões estéticas, tecnológicas e políticas. Com isso, vemos que nosso autor realiza, em seu trabalho, um encontro entre a estética e a política; por vezes, esse encontro se dá pela utilização da técnica do *détournement* – aplicado a produtos culturais largamente difundidos na época, tais como histórias em quadrinhos, textos e vídeos nos quais teriam notado os efeitos reificantes das modernas condições de produção, onde encontramos a origem do *filme* que analisamos nesta dissertação –, embora os situacionistas empregassem diversas outras técnicas em suas intervenções. O espetáculo, talvez seu conceito fundamental e principal objeto de crítica, é a forma mais desenvolvida de opressão que se constituiu sobre a vida

71. “Quanto à sociedade, os meus gostos e ideias não mudaram, mantendo-se os mais opostos ao que ela era, bem como a tudo aquilo em que anunciava querer ser”. (Tradução do autor).

cotidiana dos homens. Ele corresponde a uma *reconstrução do fetichismo religioso* na terra e decorre da estrutura da mercadoria; esse *espetáculo* é, então, responsável por uma imensa transformação de suas vivências, de suas vidas cotidianas. Podemos ver tal reconstrução através do modo pelo qual o período de férias e os feriados são incorporados pelo movimento de produção. Assim, o turismo, o consumo das imagens que, simultaneamente, se produziam nas figuras femininas que estavam na praia com os seios à mostra (no movimento que chamamos de “*Férias obrigatórias*”) e, até mesmo, a luta contra a opressão que se dava sobre a sexualidade feminina se tornaram um produto espetacular, que passou a servir ao domínio, ao invés de realizar a tão sonhada liberação sexual. Para Debord, através desse fetichismo, o espetáculo organiza e mantém uma fabricação concreta da alienação; essa alienação do homem se dá, também, no plano da linguagem que é reificada pelo espetáculo. Os situacionistas notam que essa linguagem reificada já tinha sido objeto de crítica das vanguardas artísticas desde o modernismo; com uma linguagem reificada, o homem não realiza a verdadeira comunidade; a história, como essência do homem, é a forma como ele se relaciona com o tempo, que é uma alienação necessária.

Debord formula sua crítica ao espetáculo e ao homem espectador através da observação do exemplo histórico da Grécia antiga, que lhe chega por meio da literatura crítica que estava sendo produzida na época, principalmente por György Lukács. Vemos, em sua obra, referências à Grécia antiga, à sociedade do mito, como se esse exemplo fosse uma lente através da qual sua visão fosse melhorada e, com isso, o levasse a ver algo como a essência do homem, as possibilidades que o homem mantinha latentes, e que não se encontravam, ainda, em ato, não estavam, ainda, plenamente realizadas; a sociedade do espetáculo opera separações que causam uma cisão do antigo sentido da vida histórica; esse sentido é, em seguida, identificado ao consumo. Neste caso, os homens-átomos perdem o ponto de vista da *totalidade*: perguntas éticas acerca da finalidade de suas ações, do consumo, da utilização da ciência, deixam de ser consideradas relevantes, uma vez que o sistema oferece, a cada um, um produto acabado cujo uso e finalidade estão encerrados e ditados na própria mercadoria, agora chamada também de espetáculo, em um sentido mais restrito do que o *espetáculo* como sistema social. A relação entre política e estética presente em seus trabalhos não é fortuita; há, até mesmo, um sincronismo entre essas diversas correntes, tanto os movimentos de vanguarda quanto os movimentos revolucionários que se inspiravam na crítica social teórica que já vinha sendo elaborada por Karl Marx e, mais recentemente, György Lukács. É por isso que Debord nota: “o dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o

fim da arte moderna. Embora apenas relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário proletário” (DEBORD, 1997, p.).

Durante toda a sua vida, Debord se empenhou por lutar contra a sociedade do espetáculo. Esta, segundo ele, foi responsável pelo empobrecimento da vida do homem que se tornou mero espectador do movimento autônomo da economia que dele se utiliza na produção de objetos nos quais ele não mais se reconhece. Juntamente com alguns de seus amigos, esse estrategista inicia um plano de aplicação dessa poesia moderna diretamente na vida, pois reconheceu os aspectos revolucionários desta. Segundo Mário Perniola, os movimentos artísticos a partir do modernismo já teriam “a consciência do caráter essencialmente revolucionário da arte, da poesia e da sua profunda tendência à auto-superação”(PERNIOLA, 2009, p.15), mas tal consciência teria sobrevivido penosa e confusamente neles. A partir disso, Debord e seus amigos situacionistas pensaram na necessidade de superar esses movimentos, realizando, na vida cotidiana, seus planos, como diz em Panegírico: “Après tout, c’était la poésie moderne, depuis cent ans, qui nous avait menés la. Nous étions quelques-uns à penser qu’il fallait exécuter son programme dans la réalité; et en tout cas ne rien faire d’autre”. (DEBORD, 2006, P. 1666)⁷².

Com essa primeira orientação, eles fundaram a Internacional Letrista, em 1952, que, depois, se somou a outros movimentos e deu origem à Internacional Situacionista, em 1957. Para Perniola, a Internacional Situacionista era um movimento “hiperfuturista” nascido com duas almas: a consciência técnico-científica e o pensamento de revolução social. Desta última alma, Debord seria o porta-voz. E é assim que se daria o surgimento do texto *A sociedade do espetáculo*, como ele diz:

En 1967, je voulais que l’Internationale situationniste ait un livre de théorie. L’I.S. était à ce moment le groupe extrémiste qui avait le plus fait pour ramener la contestation révolutionnaire dans la société moderne ; et il était facile de voir que ce groupe, ayant déjà imposé sa victoire sur le terrain de la critique théorique, et l’ayant habilement poursuivi sur celui de l’agitation pratique, approchait alors du point culminant de son action historique. Il s’agissait donc qu’un tel livre fût présent dans les troubles qui viendraient bientôt, et qui le transmettraient après eux, à la vaste suite subversive qu’ils ne pourraient manquer d’ouvrir. (DEBORD, 2006, P. 1463)

⁷³.

⁷² “Afinal, fora a poesia moderna, a agir desde há cem anos, que ali nos tinha conduzido. Nós éramos uns poucos a pensar que o seu programa precisava ser executado em plena realidade; e que nada mais devíamos fazer”. (Tradução do autor).

⁷³ “Em 1967 eu queria que a internacional situacionista tivesse um livro de teoria. A IS⁷³ era, naquele momento, o grupo extremista que mais havia feito para levar a contestação revolucionária à sociedade moderna. Era fácil ver que esse grupo, que já havia imposto sua vitória no terreno da crítica teórica e a havia prosseguido habilmente na agitação prática, aproximava-se do ponto culminante de sua ação histórica. Era, pois importante que tal livro

É desse modo que vemos surgir a teoria da sociedade do *espetáculo* em um viés tanto político quanto estético, que se fundamenta nos problemas que nosso autor encontrou na sociedade capitalista contemporânea. Essa sociedade estendeu a tendência à abstração das relações capitalistas a todas as relações da vida cotidiana dos homens. O caráter fetichista do capital se desenvolveu e provocou essa ocupação total da vida. Vejamos, abaixo, como se deu essa expansão.

As mudanças qualitativas no capitalismo: a expansão do fetiche

Como é fácil ver, o aspecto político dos trabalhos de Debord surge a partir das teorias já elaboradas antes sobre o capitalismo. György Lukács prossegue as análises de Marx focalizado nos efeitos do modo de produção de mercadorias sobre o modo de socialização dos homens, produzindo uma fragmentação pela qual os homens seriam reificados. Já Debord desenvolve essa crítica pensando no modo pelo qual esses efeitos se estendem quando o espetáculo vê novos campos de exploração no cotidiano do homem para além da esfera do trabalho. Embora relacionados do ponto de vista cronológico e conceitual, a relação entre seus pensamentos nem sempre foi bem compreendida. As diversas correntes, ditas marxistas, que se formaram no início do século XX parecem não atentar para certos fenômenos que, muito mais do que determinar o modo de acesso às mercadorias, determinavam o modo de ser dos homens. Marx estava mostrando como o próprio modo de socialização dos homens se transformava graças às relações de produção que tinham se estabelecido, mas não parece ter sido bem compreendido. Essas correntes, organizadas em partidos políticos, trataram logo de reagir a qualquer postura que tentasse tirar o foco do paradigma do acesso aos bens produzidos para voltar-se aos efeitos psicológicos que a lógica da produção de mercadorias lhes causava. Achavam o assunto demasiadamente complicado. Desse modo, Debord, Lukács e até mesmo o próprio Marx⁷⁴ sofrem um tipo de censura no que se refere às suas teorias que, incompreendidas, ou caíam no ostracismo ou tendiam a ser simplesmente banalizadas. Diante disso e de uma alta resistência por parte do modo de organização social vigente, não são raras as vezes em que encontramos comentários que alertam acerca dos diversos mal-entendidos com

estivesse presente nas perturbações que logo sobreviriam, e que os transmitisse depois à vasta sequência subversiva a que não podiam deixar de abrir”. (Tradução do autor).

74 Cabe lembrar aqui a recomendação feita por Loius Autusser a todos os que lessem *O Capital*, de Marx, para que pulassem o primeiro capítulo – que contém os principais temas caros tanto a Lukács quanto a Debord – afim de que tivessem uma compreensão mais clara da obra. Desse modo, até mesmo o autor da obra foi censurado sobre seu próprio pensamento.

relação às suas obras. Mal-entendidos esses que muito contribuem para que nosso tema não seja bem compreendido.

Debord publicou vários textos e filmes nos quais refutava as análises que pretendiam dar conta de sua teoria e de seu comportamento de modo banal. Semelhantemente, Lukács foi considerado, durante muito tempo, um anátema entre os autores marxistas por conter traços de um hegelianismo em seus trabalhos – postura que ele achava fundamental para o verdadeiro marxismo. Suas obras ficaram quase esquecidas durante boa parte do início do século XX e chegam a Debord principalmente por meio da tradução para a língua francesa de duas de suas maiores obras: *História e Consciência de Classe* e *A teoria do Romance* (AQUINO, 2007, p. 168), que foram publicadas por volta dos anos 60, depois de quase desaparecerem. Embora não cite muito, essas obras muito influenciaram seu pensamento, principalmente no que se refere ao conceito de reificação. Vejamos, então, a influência que esses teóricos tiveram no pensamento de Guy Debord.

Em sua análise da sociedade capitalista, Marx percebe a centralidade da forma mercadoria na origem de todo o sistema. A mercadoria é dotada de uma forma misteriosa, pois “toda mercadoria se apresenta sob o duplo ponto de vista do valor de uso e valor de troca” (MARX, 1999, p. 57). O valor de uso é a característica pela qual uma mercadoria, intrinsecamente, serve ao homem: o vinho enquanto bebida, morangos como alimento, e assim por diante. Cada um desses valores de uso é incomparável ao outro; certamente ninguém tentaria matar a fome com vinho. O valor de troca, por outro lado, representa o trabalho, em termos de tempo médio, socialmente necessário para a produção desses produtos, pelo que se tornam mercadorias. O valor de troca é, portanto, uma abstração do trabalho médio necessário para a produção de determinada mercadoria, com o uso do qual outras mercadorias são comparadas para fins de troca. Os produtos têm, intrinsecamente, seus valores de uso; todavia, ele diz que “só são mercadorias por sua duplicidade, por serem, ao mesmo tempo, objetos úteis e veículos de valor [de troca]” (MARX, 1999, p. 69).

No entanto, não podemos esquecer que o trabalho necessário para produzir uma mercadoria pode variar de pessoa para pessoa, de acordo com variações na experiência e na habilidade do trabalhador em questão. Assim, a produtividade não é a mesma de uma pessoa para a outra. Então, deve ser ressaltado que o trabalho que compõe o valor de troca da mercadoria não é o trabalho concreto de um determinado homem, mas uma abstração do trabalho, medida pelo tempo médio que se emprega na sociedade para produzir essa mercadoria. O valor de troca é, portanto, uma abstração. E é essa abstração que, no capitalismo, toma o lugar do valor de uso das mercadorias na

hora da troca. Ele faz parecer que o objetivo do trabalho humano e da produção é o valor de troca – que representa o acesso aos valores de uso das mercadorias – em detrimento do valor de uso. Para Marx, as mercadorias são formadas, essencialmente, por essa duplicidade, como já citado acima.

Assim, vemos que o valor de troca só surge quando uma relação social mede o tempo de trabalho abstrato socialmente necessário para postular uma equivalência que permite o comércio, tornando contabilizável a troca de mercadorias diversas. Entretanto, o valor de troca é tomado, pela sociedade, como uma característica intrínseca da mercadoria, isto é, ela parece ser uma propriedade dos objetos produzidos em si, sem levar em conta as relações de produção que os gerou. Com isso, os homens perdem a compreensão de que o valor de troca é algo que o seu trabalho imprime nos objetos que eles produzem. Essa inversão é o que Marx chamou de fetichismo da mercadoria. No fetichismo, os homens não percebem que o valor de troca é um produto social, fruto de suas mãos. Ao contrário, para eles, este é uma realidade e passa a ser confundido com o caráter pelo qual as mercadorias lhes são úteis, o seu valor de uso. Por meio do pensamento de Marx, podemos compreender parte da relação que os homens têm entre si sob a influência da mercadoria. Eles começam a se relacionar por meio dessas aparências. Sempre quantificando o quê equivale ao quê, de modo que não mais pensam sobre como suas relações contribuem para um bem-estar geral. É por isso, diz Anselm Jappe, comentando o texto de Marx que:

O fetichismo reside desde logo no próprio facto de a atividade social tomar uma “aparência de objeto” na mercadoria, no valor e no dinheiro. E, contudo, os homens não têm consciência dessa aparência (...) É a forma dinheiro que faz desaparecer a verdadeira relação das mercadorias por trás de uma aparência de coisa. (JAPPE, 2006, p.32)

Para ficar mais claro o que estamos dizendo, podemos fornecer exemplos de como seriam relações que não levam em conta essa aparência, essa mediação. Como, em sociedade, a grande variedade de objetos necessários aos homens impossibilita que cada homem produza, sozinho, tudo de que precisa, cada homem se especializa na produção de algum objeto específico, que depois troca por outros objetos produzidos por outros homens também especializados. O trabalho se fragmenta. Contudo, os diversos produtos humanos podem circular também sem que seja por meio de uma troca; pode-se simplesmente produzir em conjunto, ainda de modo especializado, mas sem tentar estabelecer equivalência entre os trabalhos realizados. Tal é o caso que se nota em

comunidades indígenas, como os Potlach⁷⁵. Nos ambientes nos quais a mediação da troca está presente, o uso que os objetos podem ter perde um pouco sua importância. Se, por exemplo, alguém tem uma quantidade específica de ovos e quer trocar por canetas, não entra em questão o número de canetas que ele efetivamente vai precisar, nem por quanto tempo, nem para quê as quer. Importa apenas que, para produzir aquela quantidade de ovos, foi necessário um número de horas de trabalho que deve ser equivalente ao tempo necessário para produzir certo número de canetas. A troca só se efetua porque ambos os lados têm em mente essa noção de que seus produtos, em determinada proporção, mantêm uma equivalência. Por outro lado, um ambiente que observasse não os valores de troca dos produtos, mas a utilidade que eles têm, o fim a que se destinam, não contaria com essa noção de equivalência. Ninguém ficaria fazendo contas para ver se foi injustiçado, por exemplo. Se considerarmos uma família, uma comunidade, uma cooperativa ou até mesmo as relações entre os diversos trabalhadores de uma mesma fábrica enquanto realizam suas tarefas, podemos ver que, mais do que a equivalência entre os materiais que fornecem uns aos outros, eles estão preocupados em realizar conjuntamente uma tarefa específica até o fim. O homem que fornece os parafusos para o que monta parte do motor de um carro, não fica esperando que, em troca, o montador lhe forneça uma quantidade de motores que contenham a mesma quantidade de trabalho realizado medido em horas. Nem o montador do motor vai cobrar a quantidade de horas necessárias para a montagem de outra parte do carro do funcionário para o qual entrega o motor. O mesmo ocorre em uma comunidade: os participantes trabalham em grupo visando a realização de uma tarefa conjunta, e não quantificando quem trabalhou quantas horas para fazer o quê. Vemos que, onde há mercadorias, os homens se relacionam por meio desse dado quantitativo – o valor de troca, e esse faz com que o valor de uso decaia.

Essa análise foi retomada por Debord a partir do livro *História e consciência de classe*, de György Lukács, que desenvolve o conceito de reificação, um efeito, devido ao poder desagregador da troca de mercadorias produzido pela sua invasão das manifestações vitais dos indivíduos. Em suas palavras: “a constatação da ação desagregadora da troca de mercadorias voltada para o interior,

75 Esse era o nome de uma revista da qual Debord participou, mas não era um nome aleatório, como ele nos diz no seu texto *O papel de potlach, ontem e hoje*. “Potlatch tirou seu nome da palavra dos índios norte-americanos para uma forma pré-comercial de circulação de bens, fundada na reciprocidade de presentes suntuosos. Os bens não-vendíveis que essa livre comunicação podia distribuir, isto é, desejos e problemas interditos; e sua profundidade para os outros podia por si só constituir, em troca, um presente. Isto explica por que o intercâmbio de experiência no Potlatch era constantemente compensado como uma troca de insultos, o tipo de insultos que devemos para aqueles cuja ideia de vida é menor que a nossa própria”.

aponta claramente para a mudança qualitativa que nasce da dominação da mercadoria”.(LUKÁCS, 2003, 196).

Para entendermos melhor, podemos recorrer a alguns trabalhos de Lukács, que explicam essa particularidade de um período do mundo antigo, no qual vê o centro de uma harmonia que o mundo de hoje não mais poderia encontrar. Entre outras coisas, esses textos nos mostram a importância da arte na estruturação da experiência. Lukács fala de uma estrutura transcendental condicionante desta última. No livro *A teoria do Romance*, ele nos apresenta uma série de discussões sobre o modo segundo o qual os gregos antigos organizavam sua existência com ideias de totalidade, unidade, e vida que muito influenciam Debord para pensar o que os homens poderiam ser se não estivessem submetidos ao *espetáculo*.

As culturas fechadas do mundo antigo são aquelas que se desenvolvem na sociedade do mito, dentro de um cosmos organizado cuja forma, o sentido que unificava a experiência humana, era dada pela epopeia, pela tragédia e, posteriormente, pelos ensaios filosóficos. Os antigos viviam em um mundo no qual a vida não se referia a uma *vida* particular de um ser solitário no mundo. Para eles, tudo já estava dado; o modo pelo qual um homem busca plena realização já está prefigurado no herói das epopeias homéricas. Eles partem de uma vida empírica e buscam um modo de tornar sua vida uma vida essencial, como a do herói, cujo sentido era tão conhecido quanto sua própria casa, o qual, embora ainda contasse com sofrimentos e dificuldades, era tranquilizador, porque os homens já conheciam seus caminhos, o que lhes era traçado pelo destino, ainda que de forma enigmática. Buscam essa vida sem, no entanto, separar essa existência essencial em um conceito abstrato. Eles não precisam se perguntar; eles sentem esse mundo que lhes é sensível, que faz parte de seus seres.

Parece-nos que, para os antigos gregos, por exemplo, nenhuma distância seria capaz de apagar os traços pelos quais o destino os ligava, como uma unidade, aos mais distantes astros e corpos celestes. A totalidade que lhes chegava aos sentidos não se perdia em um discurso eternamente indiscernível e angustiante, mas trazia-lhes o alento de saber a que vieram, algum princípio organizador de suas vidas se fazia presente e atribuía sentido ao seu viver. Para eles, os discursos eram objeto da razão – aliás, *logos* é a palavra que se traduz tanto por discurso quanto por razão – e característica pela qual os homens se distinguem dos outros animais, pois é por meio dela que os homens se tornam capazes de criar significados para sua existência.

Se o espetáculo é, como chamou Olgária Matos, o lugar de uma verdadeira mudança antropológica do olhar; se o homem deixa de acessar autonomamente seu mundo, o que fazia por meio do uso da razão (que é, segundo Aristóteles, o que o faz se distinguir dos animais porque é, justamente, a possibilidade de articular conceitos e produzir sentidos novos para o seu viver no mundo), surge, no contexto atual, a necessidade de resgatar essa autonomia pela qual os sentidos não só eram criados diretamente, mas também eram comunicados. É assim que Debord supõe a necessidade de um estilo de negação, pelo qual os espetáculos⁷⁶ são desmontados para receber, nas frestas que se abrem nessa geleia, as possibilidades positivas de um viver poético e histórico no cotidiano dos homens. Expliquemos melhor como o uso da razão participa da cultura grega e de seu universo fechado. Tomemos como exemplo Aristóteles, que diz:

A razão pela qual o homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno, é óbvia. A natureza, conforme dizemos, não faz nada ao desbarato, e só o homem, de entre todos os seres vivos, possui a palavra. Assim, enquanto a voz indica prazer ou sofrimento, e nesse sentido é também atributo de outros animais (cuja natureza também atinge sensações de dor e de prazer e é capaz de as indicar) o discurso, por outro lado, serve para tornar claro o útil e o prejudicial e, por conseguinte, o justo e o injusto. É que, perante os outros seres vivos, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto; é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a cidade. (ARISTÓTELES, 1998, p.55)

O homem é o único ser que consegue, através do *logos*, formular o justo e o injusto, o bem e o mal⁷⁷. Só ele pode formular esses conceitos abstratos por meio dos quais conduz seu pensamento para ver o seu mundo e formular por si mesmo seu sentido, ou compreendê-lo com outros homens e produzir a comunidade. Tem algo em comum, algo que foi comunicado, isto é, transportado para um terreno do qual todos participam, superando as condições nas quais os animais se mantêm em um mundo indiscernível. Aristóteles diferencia, assim, dois tipos de vida. *Zoé*, que é apenas o ato de continuar vivo do ponto de vista fisiológico, isto é, sobreviver. Em oposição a *Zoé*, os homens

76 Entendidos aqui como um desenvolvimento da forma mercadoria, não como o sistema inteiro (esse desenvolvimento da mercadoria em espetáculo será tratado em outra seção).

77 Em certo momento, a filósofa Hannah Arendt, juntamente a alguns de seus amigos da escola de Frankfurt, vem nos explicitar uma diferenciação não só entre os homens e os animais, mas também entre os homens e as máquinas que os reificam constantemente. Enquanto o animal expressa apenas sentimentos, a máquina nada sente, apenas executa certas operações mecanicamente. Usa lógica, mas, mesmo assim, não podemos dizer que pensa, pois pensar é na verdade, por extensão do pensamento de Aristóteles, ser capaz de crítica: saber, diante do momento decisivo, julgar o lado que parece justo, bom, pernicioso, mal etc. Pensar é produzir juízos e isso, por sua vez, só é possível por meio da linguagem. O homem espectador é capaz de operações de cálculos como nunca antes sociedade alguma foi capaz, entretanto, é o mais pobre de pensamentos já existente.

vivem segundo a *Bios*, um modo de vida que não é determinado pela natureza previamente, mas que permite formular modos de vida diferentes, como podemos notar nas diversas formas de organização social que os homens produzem. A crítica elaborada por Debord tem sua validade fundada nessa capacidade humana de formular diretamente seu mundo, de superar formas de vida que lhes releguem à simples sobrevivência.

Essa possibilidade de reformulação se notava atuante na Grécia antiga também. No pensamento de Lukács, o modo grego de ver o mundo não é estático. De certo modo, o período em que os gregos se orientam pelos mitos é mais empírico; a forma de vida do herói parece emergir de um sentido para o viver que é reconhecido por todos como destino. Parece que o grego, nesse contexto crê que nasceu para ser um herói, que o destino garantirá isso, que basta continuar sua vida sem medo. Continuando – porém já nos afastando em alguns aspectos –, nesse período surgem as tragédias e, posteriormente, a filosofia. A tragédia problematiza a vida, apresenta-a de um modo representado que já não é mais imanente; ela é imitação, como fala Aristóteles. É imitação do modo de vida que deve mostrar possibilidades de vida. É justamente por isso que ela se distingue da história: porque mostra aos homens não o que ocorreu, mas o que pode vir a ocorrer. Lukács diz que a tragédia se pergunta como a essência figurada pode se tornar viva, enquanto o mito leva os homens a buscar tornar a vida que levam em vida essencial antes mesmo de formularem qualquer pergunta. Assim, o que anteriormente já era vivido sem dúvidas ou questionamentos vai seguindo um movimento de afastamento do diretamente vivido em direção a abstrações. Chega, então, o momento em que as perguntas filosóficas começam a surgir, com seus conceitos e ideias nada empíricas, como as ideias na teoria de Platão. Esses três momentos da Grécia contêm suas diferenças. Entretanto, os gregos não estariam separados do seu mundo a ponto de não mais se sentir em casa, de se ver perdidos e abandonados pelo universo. Isso porque consideravam que, no fundo, tudo fazia parte de uma totalidade, de um *cosmos*, um mundo ordenado, belo, harmônico. Seu mundo ainda se encontra em equilíbrio, mantendo uma equidistância de todos os homens em relação à essência:

Para os gregos, a decadência da vida como depositária do sentido apenas transferiu a proximidade e o parentesco mútuo das pessoas para uma outra atmosfera, mas não os destituiu: cada personagem que aparece está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo

modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma.(LUKÁCS, 2000, p.42)

O círculo que os gregos traçam ao redor de seu mundo é muito menor que o contemporâneo; eles não se movem por meio de ideias exclusivamente abstratas separadas em outro mundo, pois aquele em que vivem já tem uma forma organizada que é capaz de apaziguá-los. Eles não se fazem perguntas desesperadas como nos fazemos hoje sobre, por exemplo, o sentido de nossas vidas ou o papel que devemos desempenhar nesse mundo infinitamente grande e esfacelado que promete nos engolir e aniquilar. Na figura do herói, que lhes servia de modelo essencial de vida, tinham sua existência perpetuada; uma existência histórica que se tornaria arquétipo para os homens que viessem depois. Essa era sua experiência mais imediata: o sentido pelo qual faziam de sua vida, a vida essencial. Quando surgem as tragédias, essa organização começa a sofrer os primeiros abalos.

Diz Lukács:

Antes soaram perguntas: como são afinal os deuses em verdade; em que deuses devemos e em quais não devemos acreditar; o que é a vida e qual a melhor maneira de suportar virilmente seus sofrimentos? A experiência concreta que suscitou tais questões desaparece numa infinita distância. E quando as respostas retornam ao mundo dos fatos, não são mais respostas às perguntas lançadas pela vida viva, às perguntas sobre o que estes homens nesta determinada situação vital devem fazer ou deixar de fazer. Essas respostas olham cada fato com olhares alheios, pois elas provêm da vida e dos deuses, e mal conhecem a dor de Hércules e sua causa, a vingança de Hera. Eu sei: o drama também faz suas perguntas à vida e também nesse caso o que traz a resposta é o destino; e, em última instância, as perguntas e as respostas aqui também estão ligadas a uma coisa determinada. Mas o verdadeiro dramaturgo (enquanto ele for um verdadeiro poeta, um verdadeiro representante do princípio poético) verá uma vida com tanta riqueza e intensidade, que ela se tornará quase imperceptivelmente a vida. Aqui, porém, tudo perde sua dramaticidade, pois entra em ação o outro princípio; pois aquela vida que aqui lançou as perguntas perde toda a corporeidade no momento em que soa a primeira palavra da pergunta.(LUKÁCS, 2008, P.3).

A ideia de totalidade que unificava a forma de vida dos gregos antigos os faz irmãos; ninguém estava desolado, todos compreendiam a que tinham vindo, se compreendiam como portadores de um destino a realizar, não estavam abandonados no mundo. Podiam confiar uns nos outros. Não havia ideia alguma de distância, de algum abismo que os dividisse. É, como vemos, o oposto de uma sociedade na qual tudo é separado por meio de lógicas abstratas, como é o caso das relações mercantis que passaram a dominar grande parte da vida dos espectadores. Muitas das imagens femininas de que tratamos são ilustrativas disso. Entretanto, o movimento em que Debord nos mostra as diversas fotografias de jovens nuas disputando sua valorização no *espetáculo* é

emblemático. Todas elas pareciam, então, dotadas da consciência de que essa valorização imagética não poderia durar muito. Poucas resistiriam tanto quanto Joan Crawford quando interpretou Vienna, pois sabiam que tinham pouco tempo para gerar imagens, antes que o espetáculo as lançasse no abismo do esquecimento. A própria Vienna, como discutimos em diversos momentos, adota a expressão de quem se lembra de seus bons tempos, cujos restos de aroma se dissipam.

Quando o movimento parcelar na linha de montagem faz com que os homens percam o caráter unitário dos objetos que produzem, estes perdem a compreensão de quanto participam dessa produção. Os objetos parecem surgir do nada, como se estivessem vivos, enquanto os homens se tornam meros apêndices das máquinas que os produziram. Eles são reificados. Cada vez mais, os aspectos qualitativos dos usos e das relações dos trabalhadores são deixados de lado em favor de uma quantificação, de uma repetição de movimentos curtos automáticos, de uma simples representação das relações vividas. Os homens de hoje, do espetáculo, parecem ter se perdido em um universo de astros em constante afastamento, e assim desastrados, multiplicam perguntas desoladoras para as quais, ao mesmo tempo em que buscam soluções, aprofundam os abismos entre seus olhos solitários e o sentido que às suas vidas possa ter sido dado.

Como, então, encontrar esse sentido? Ou, se não encontrá-lo, o que pôr em seu lugar essencialmente vazio? Quando foi que o homem se soltou dos astros, cortando o cordão umbilical do destino por onde alimentava seu espírito? O que causou essa separação? E, como respirar, em meio a tanto desespero? São exemplos de questões que nos chegam por meio dessa simples reflexão, e nos levam a pensar algo fundamental para este texto: os modos pelos quais as condições determinantes da experiência da vida se modificaram no decorrer da história. Essas condições variam muito de acordo com o tempo, o lugar e os meios de produção utilizados por cada sociedade. Elas mantêm uma influência determinante no modo pelo qual os homens concebem formas de estruturação de suas experiências, de suas vidas e da ideia de totalidade por meio da qual essas vidas se integram em uma unidade.

A relação entre o pensamento de Debord e Lukács não se dá apenas porque utilizam-se dos mesmos termos em seus trabalhos. Embora Debord, de modo proposital, não faça muitas citações dos autores cujas teorias utiliza, vemos vários pontos nos quais podemos nos basear para mostrar a compatibilidade ou complementaridade entre o seu pensamento e o de Lukács. Entre eles, está a abertura do segundo capítulo de *A sociedade do Espetáculo*, onde cita o seguinte trecho de *História e Consciência de Classe*:

Porque é apenas como categoria universal do ser total que a mercadoria pode ser entendida em sua essência autêntica. Apenas nesse contexto a reificação decorrente da relação mercantil adquire um significado decisivo, tanto para a evolução objetiva da sociedade quanto para a atitude dos homens a seu respeito, para a submissão de sua consciência às formas nas quais essa reificação se expressa (...) Essa submissão cresce ainda mais porque, quanto mais aumenta a racionalização e a mecanização do processo de trabalho, tanto mais a atividade do trabalhador perde seu caráter de atividade para tornar-se uma atitude contemplativa. (DEBORD, 1997, P.27)

Lukács já estava apresentando algumas mudanças na maneira segundo a qual o modo de produção capitalista influenciava a forma como os trabalhadores conduziam suas vidas. Debord complementa essas análises pensando justamente no aspecto contemplativo que a atividade do homem adquire, já que esse deixa de ser um agente, para se tornar, quando muito, um ator de sua própria vida (no mero papel coadjuvante no sistema inteiro). O capitalismo vai afastando os homens da esfera do qualitativo, na qual se situam os valores de uso de que já falamos, e, para Debord, “Ce développement qui exclut le qualitatif est lui-même soumis, en tant que développement, au passage qualitatif . (DEBORD, 2006, P. 777)”⁷⁸. A forma mercadoria, que era um modo de estabelecer equivalência entre os diversos produtos do ponto de vista quantitativo, continha em si, também, uma tendência a mudanças qualitativas. Ela não só poderia fazer, como efetivamente fez, a passagem do campo da produção para outros momentos do vivido. Debord mostra, com essa mudança qualitativa, uma situação em que a dominação, já anunciada por Marx no capitalismo de sua época, chega a um momento em que efetua a invasão de todos os aspectos da vida, claramente perceptível na discussão que fizemos sobre o filme. As imagens, depois de serem *détournées no filme* se tornam bem ilustrativas neste caso. Na tese 43, vemos a seguinte explicação das mudanças ocorridas:

Alors que dans la phase primitive de l’accumulation capitaliste ‘l’économie politique ne voit dans le *prolétaire* que l’*ouvrier*’, qui doit recevoir le minimum indispensable pour la conservation de sa force de travail, sans jamais le considérer ‘dans ses loisirs, dans son humanité’, cette position des idées de la classe dominante se renverse aussitôt que le degré d’abondance atteint dans la production des marchandises exige un surplus de collaboration de l’ouvrier. (DEBORD, 2006, P. 779)⁷⁹.

78 “Esse desenvolvimento que exclui o qualitativo, também está, ele próprio, enquanto desenvolvimento, submetido à passagem qualitativa”. (Tradução do autor).

79 “Durante a fase primitiva da acumulação capitalista, ‘a economia política não vê, no *proletário*, mais do que o *operário*’, que deve receber o mínimo indispensável para a conservação de sua força de trabalho; sem nunca o considerar ‘em seus lazeres, em sua humanidade’. Esse postura da classe dominante se inverte assim que o grau de abundância atingido na produção das mercadorias exige um incremento na colaboração por parte do operário”. (Tradução do autor).

Quando o sistema econômico quis que os homens dedicassem mais de sua atividade à produção econômica, ele passou a considerar o homem em todos os aspectos de sua vida, simulando uma amabilidade forçada, que parece lavar o trabalhador do antigo desprezo que a classe dominante lhe destinava. Agora, ele é, aparentemente, tratado como adulto e envolvido por um “humanismo da mercadoria”, que se encarrega de tudo aquilo que ficava de fora na fase primitiva do capitalismo: seus lazes, sua humanidade. Esse movimento chegou a produzir, segundo Debord, a “negação total do homem” quando o espetáculo assumiu “a totalidade da existência humana”⁸⁰ tanto no sentido da incorporação de todos os valores humanos quanto no sentido da formulação de uma totalidade espetacular, a qual simboliza no dinheiro e nas mercadorias a totalidade das possibilidades de ‘vida a realizar’. Todo e qualquer sentido da vida, no espetáculo, se manifesta no mundo da mercadoria, que é autônomo, totalitário, aparente e afastado do viver. Debord diz que “Le spectacle se soumet les hommes vivants dans la mesure où l’économie les a totalement soumis. Il n’est rien que l’économie se développant pour elle-même. Il est le reflet fidèle de la production des choses, et l’objectivation infidèle des producteurs”. (DEBORD, 2006, P. 769)⁸¹.

A economia – cuja etimologia remonta à administração da casa (oikia), das condições materiais de existência nas comunidades gregas –, agora, cuida apenas de si mesma. Ela se transforma, no espetáculo, em um poder hostil à vida do indivíduo. Esse, que já fora obrigado, no capitalismo primitivo, a se tornar mera “*carcaça do tempo*”, assume, agora, uma postura contemplativa na produção, que não considera mais as suas individualidades, sua autonomia. Dessa forma, ele é reificado e alienado como uma coisa que se movimenta por meio de comandos externos, de forma determinada pelo tempo, e, só por conta dessa possibilidade de realizar comandos que lhe são ditados, é levado em consideração pelo sistema que, assim, o mantém em uma relação de contemplação com o movimento das mercadorias. Com essa postura contemplativa, o indivíduo perde a vontade de agir, é desumanizado, e isso se amplia, ainda mais, quando uma imagem – mais à frente trataremos do conceito de imagem – se apresenta, na forma de fetiche, e motiva suas ações.

80 Ibidem, tese 43.

81 “O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores”. (Tradução do autor).

Olgária Matos diz que “a mercadoria é o totem capitalista ao qual todo indivíduo se sacrifica” (MATOS, 2010, P. 121). Do mesmo modo, o espetáculo – que é o dinheiro que se olha apenas– representa, em bloco, a totalidade do uso que aparece como o que se poderia trocar pela totalidade abstrata. Neste caso, ele é algo como a mercadoria total, que contém, imgeticamente, todos os usos possíveis representados em um pseudomundo à parte e um mundo do valor abstrato total que emerge das relações sociais reificadas. É em favor dessa mercadoria total que o indivíduo se sacrifica no espetáculo quando deixa de se reconhecer como um de seus produtores para se tornar um de seus admiradores. Esse pseudomundo contemplado pelo espectador é o mundo da economia, se desenvolvendo por si mesma como um mundo da imagem autonomizada. As imagens do carro, à semelhança da imagem feminina *Desaparecida*, são bem emblemáticas aqui. Há, no *filme*, várias referências a essa automação e à exposição dos produtos dessa automação. O próprio Peugeot 104 que aparece cortado no salão do automóvel, juntamente com Pompidou, é uma indicação dessa transformação que acelera a produção, gera abundância e usa o disfarce do humanismo da mercadoria para escoar miniaturas das mercadorias entre seus pobres produtores reificados. Assim, a economia se torna sujeito autônomo e os produtores, coisas.

O valor de troca da mercadoria, embora só pudesse se manifestar pelo fato de que cada mercadoria específica tem um valor de uso determinado, assume, assim, o papel de objetivo fundamental, por representar a possibilidade de alcance de qualquer valor de uso, indistintamente, através do dinheiro. Essa é, portanto, a grande causa da ilusão espetacular e da separação entre os homens na sociedade contemporânea (Separação que é recusada pela imagem feminina negra que vimos nos protestos de Los Angeles no movimento “*A imagem Des/Aparecida*”. Esses protestos recuavam, no pensamento de Debord, toda a fragmentação que a forma da mercadoria impunha aos homens de então). Pelo fato de ter se tornado a reunião do poder coletivo dos homens e de ter se tornado intermediário entre eles, a relação humana é empobrecida e a falta de unidade entre os homens dificulta a formação de uma comunidade democrática como as do período clássico da antiguidade. Por isso, Jappe diz:

O dinheiro enquanto forma social da riqueza é incompatível com qualquer comunidade que regule ela própria seus assuntos; os homens delegam o seu poder coletivo num metal, procurando depois reapropriar-se da substância social por eles perdida. (JAPPE, 2006, p.53).

A referência a totem e fetiche, feita acima, não é arbitrária, porque Debord considera que o “espetáculo é uma reconstituição material da ilusão religiosa”. A antiga projeção das potencialidades humanas no céu, que já era uma espécie de cisão, de afastamento, entre o homem e suas forças, agora se vê projetada na terra. Ele diz que “a institucionalização da divisão social do trabalho e a formação de classes tinha constituído uma primeira contemplação sagrada”. Agora, essa estrutura chega a uma forma em que a “superfície da sociedade” é substituída pela economia, pelo dinheiro em seu movimento autônomo. O espetáculo reconstruiu o fetichismo religioso e foi além, aplicou-o a toda ação humana, a todo gesto. Olgária Matos diz: “Marx não só compara o fetichismo da mercadoria ao fetichismo religioso, como revela a permanência do encantamento do mundo dos valores religiosos: os homens os produzem e os adoram, atribuindo poderes sobrenaturais a objetos materiais” (MATOS, 2010, P. 121).

Do mesmo modo acontece com o espetáculo que, enquanto “estágio supremo de abstração”, para usar uma expressão de Anselm Jappe, se apresenta como uma potência estrangeira aos homens, embora criada por eles mesmos. Adoram e contemplam essa totalidade espetacular abstrata dos usos possíveis que lhes é apresentada, como se não fossem eles mesmos os produtores dos objetos úteis, como se estes não fossem frutos de seu trabalho efetivo. Envolto nessa contemplação, se perdem de si mesmos, como escreve Jappe: “a contemplação desses poderes é inversamente proporcional à vida individual, a ponto de os gestos mais banais serem vividos por outrem no lugar do próprio sujeito”(JAPPE, 1999, p.22). Conduzidos por essa aparência fetichista que emerge da lógica abstrata do capital, os homens espectadores enxergam suas vidas por meio de imagens, representações dos diversos aspectos de suas vidas, separadas e coaguladas em formas consumíveis, a serem efetuadas por suas ações. Nas férias, por exemplo, o espectador se vê obrigado a reservar uma viagem longa para um lugar que não conhece e que é igual a todos os outros pontos turísticos do mundo. Este se resume a um mercado a céu aberto no qual ele pode comprar lembranças, de qualquer lugar do mundo, feitas na China. Resumidamente, essa viagem não representa mais do que o poder de gastar o dinheiro daquela forma, que deve, além disso, ser mostrada a todos quanto possível, deve gerar registros imagéticos, para que mantenha atuante sua aparência de valor de uso. Este valor de uso já perdeu seu interesse real; toda essa ação resume-se, na verdade, à mera movimentação financeira. Os homens espectadores, neste caso, não são mais do que o veículo por meio do qual essa movimentação financeira se dá. O espetáculo precisa desses

homens para que efetuem seus comandos. Estando como que hipnotizados, seus atos nada mais são do que reflexo da contemplação passiva do espetáculo que se move em seu lugar.

Essa atividade anômala, pela qual os homens perdem a capacidade de formular diretamente o mundo em que vivem, que fariam decidindo em conjunto, comunicando os elementos de seus pensamentos, foi, em seguida, retomada por Debord na construção de sua crítica social, na qual denunciou a expropriação das atividades produtivas em favor das relações mercantis. Como nos fala João Emiliano Fortaleza de Aquino:

Ora, se a alienação da atividade produtiva se revela, quando as relações mercantis se universalizam na totalidade das experiências e relações cotidianas como essencialmente o 'contrário do diálogo', é precisamente porque, segundo Debord, a expropriação da atividade produtiva no capitalismo pressupõe a perda da comunicação direta entre os produtores. (AQUINO, 2007, p. 174).

Os homens não mais se comunicam, pois se desfez o terreno comum sobre o qual outrora se estabeleciam suas experiências cotidianas. Várias análises feitas por nosso autor pretendem mostrar os diversos modos pelos quais os homens estruturaram, no decorrer da história, suas experiências. Nesse meio, entretanto, a sociedade burguesa tratou de produzir e intensificar a separação fetichista entre o homem e qualquer princípio organizador dessas experiências. Os homens têm, no espetáculo, não só sua atividade produtiva, mas todos os aspectos da vida cotidiana, incorporados pela lógica abstrata da forma mercadoria, de acordo com a qual se universalizam em formas equivalentes, cambiáveis, a serem disponibilizadas no mercado. Desse modo, vida, totalidade e a forma de organização das experiências não são mais formadas autonomamente pelos indivíduos, nem vêm de um universo tranquilizador, estável, sobre o qual um sentido previamente dado unifica as diversas experiências possíveis. Os espectadores, como só acessam vidas espetaculares, compostas por imagens que coagulam os aspectos da vida e os disponibilizam no mercado, perdem o controle sobre o caminho que devem seguir. Pois esse caminho se forma unicamente pelos interesses do sistema econômico que os conduz. Estamos diante de um mundo totalmente oposto ao da antiguidade grega, de sua cultura fechada, berço da filosofia que é, segundo Lukács, nostalgia: “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”. (LUKÁCS, 2000, p.25). A busca por um lugar conhecido que, embora ainda exija o esforço diário para a realização das tarefas de sua jornada, é familiar: organiza-se de um modo integrado, pleno de sentido e perfeito para os sentidos. Na cultura fechada da antiguidade, o homem já conhece

todos os caminhos possíveis a percorrer, toda a sequência de passos que cabe para percorrê-los, os obstáculos que vai encontrar pelo caminho, em seus devidos lugares e horas. O homem grego age em um ambiente familiar que faz parte de sua própria vida, cujo sentido lhe é intrínseco; ele compreende bem o uso de sua vida, mas, agora, tudo vem do exterior, em sentidos alheios. É por isso que diz Debord: "L'extériorité du spectacle par rapport a l'homme agissant apparaît en ce que ses gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les suit représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout" . (DEBORD, 2006, P. 774)⁸².

Não há, nas sociedades modernas, qualquer totalidade homogênea que possa fazer os homens entenderem seus lugares no mundo, nem os usos de suas vidas como modo de organização política (bios), pois estão completamente divididos na produção, cindidos como comunidade e cindidos como produtores. Não são os homens que se comunicam no mercado, são as mercadorias que se trocam por meio de relações que os homens não mais veem ou entendem, parecem ter sido estabelecidas metafisicamente. Elas até se reúnem, formam a ideia de uma totalidade das mercadorias, mas são, para os homens, fruto de uma totalidade forçada, falsa, na qual não podem se reconhecer, como diz Lukács:

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2000, p.31).

No Capitalismo analisado por Marx e em sua versão posterior, o espetáculo, de Guy Debord, os homens se tornam cada vez mais solitários, desterrados, perdidos. Como seu universo foi aberto, desencantado, ampliado ao infinito, não fornece mais um destino a seguir. O homem que perdeu sua destinação deve, agora, formulá-la por si mesmo. Esse, para Lukács, é o papel que os romances exercem nas sociedades burguesas: o de narrar um sentido possível, de formular um ponto de vista, de organizar uma forma que possa dar fim a essa solidão, que não é apenas a falta de uma companhia determinada: “essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo

⁸² “Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda a parte”. (Tradução do autor).

destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUKÁCS, 2000, p.43).

Desse modo, nos aproximamos do contexto que é objeto das críticas realizadas pelos autores que aqui estudamos. O de uma sociedade de homens isolados, atomizados, não somente oprimidos por meio da diferença de classes sociais, mas cujas vidas são totalmente afastadas; a vida mesma é negada, por meio de tudo o que produzem e que se compõe em seu meio. Entretanto, esse contexto não é um beco sem saída. É do meio dessa mesma situação que uma multiplicidade de formas pode ser alvo do ensaio do crítico, criador de pontos de vista⁸³; de formas que visem uma unidade, como pretendem os grandes romancistas, segundo Lukács: “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p.55).

O romancista tem, então, para Lukács, a oportunidade de, criando novas formas, pontos de vista a partir da narração de relações, de almas, de formas possíveis, expressar ativamente a essência humana. No texto “*Narrar ou descrever*”, Lukács compara dois diferentes modos de escrever e discute sobre suas funções e efeitos. A crítica de um virtuosismo que se limita a descrever coisas e fatos sob o pretexto de ser realista deixa de lado o que é essencial ao crítico e ao romancista: a práxis, pela qual ele significa seu mundo. Em suas palavras: “Só a práxis humana pode expressar concretamente a essência do homem. Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas só são respondidas pela práxis” (LUKÁCS, 2000, p.161).

Temos, assim, surgindo do meio de um espaço de alienação – de uma cisão realizada no interior do homem – um elemento que se pode chamar de revolucionário, através do qual há a possibilidade, para nossos autores, dialeticamente, de resgate de uma existência rica (para Lukács, o romance; para Debord, um uso situacionista da arte, que praticará com a técnica do *détournement*, que compreenda seu lugar no mundo e saiba a que veio. “ La culture est le lieu de la recherche de

83 Como não há um sentido previamente determinado pela cultura viva, como ocorria nas culturas fechadas, resta aos nossos contemporâneos produzir sentidos, que por serem sempre parciais diante da amplidão do cosmos desencantado se tornam meros pontos de vista, assim limitados, entretanto ampliadores das curtas visões produzidas pelo modo de vida vigente.

l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même.” . (DEBORD, 2006, P. 843)⁸⁴.

Apesar dessa capacidade, dessa condição que encontra potência presente na natureza, parece que, no espetáculo, essa potência não entra em ato; os homens no espetáculo não se transportam por meio de conceitos ou juízos próprios, e, portanto, de pensamentos, mas são conduzidos por imagens que não são mais do que a vida parcialmente produzida, a qual não tem condições de se reconstituir do ponto de vista unitário. É isso que Debord tem em vista já no início d'*A Sociedade do Espetáculo* em sua primeira tese, quando diz que “Tout ce que était directement vécu s'est éloigné dans une représentation”. (DEBORD, 2006, P. 766)⁸⁵; e na segunda tese, onde lemos “Le spécialisation des images du monde se retrouve accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui même”⁸⁶. A especialização das imagens leva ao mundo da imagem autonomizada (na segunda tese do livro).

Contudo, Debord não está apenas resmungando contra um mundo que se perdeu para sempre. Pelo contrário, vemos, em seu pensamento, que, apesar de todas as dificuldades apresentadas e todos os meios pelos quais a vida dos homens se esfacelou como totalidade, perdendo, no *espetáculo*, suas potências comunicativas, novas portas se abrem por meio da arte, das formas artísticas autônomas e das possibilidades dialéticas de negação das formas estabelecidas. Ação que via presente nos escritos de alguns dos grandes romancistas, os quais se mantinham comprometidos com essa práxis, fugindo do movimento de solidificação de sua forma em mero trabalho, que vimos em Barthes, ou da mera descrição que Lukács nos indicou, produzindo romances comprometidos com a formação de perspectivas críticas. Essa ação também se via nos movimentos artísticos do início do século XX que empreenderam a negação da forma e abriram portas para sua superação. É a partir desse ponto que Debord, por exemplo, decide traçar suas estratégias para a realização de seu projeto:

Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qui exprime positivement le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime négativement, c'est le fait qu'un langage commun doit être

84 “A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si mesma”. (Tradução do autor).

85 “Tudo o que era vivido diretamente se afastou em uma representação”. (Tradução do autor).

86 Ibidem “A especialização das imagens do mundo se encontram cumpridas no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si mesmo”. (Tradução do autor).

retrouvé – non plus dans la conclusion unilatérale qui, pour l’art de la société historique, arrivait toujours trop tard, parlant à d’autres de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie -, mais qu’il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en elle l’activité directe et son langage. Il s’agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été représentés par l’œuvre poético-artistique. (DEBORD, 2006, P. 845)⁸⁷.

É justamente aqui que encontramos o sentido das intervenções de Debord e os seus procedimentos técnicos. A intervenção, por ele e seus amigos situacionistas, pretendida, já nos primeiros momentos, tem também uma pretensão política, que se pode notar desde a primeira exibição de seu primeiro filme, *Hurléments em faveur de sade*. Exibido em 1952, esse primeiro longa-metragem ousou apelar para a atividade dos espectadores que eram capazes de ficar parados em silêncio vendo, passivamente, qualquer coisa que se apresentasse a eles de modo monológico nas telas dos cinemas, envolvidos em um condicionamento que limitava as relações pelas quais pudessem transformar suas vidas em algo mais apaixonante. Esse filme, basicamente composto de uma alternância entre uma tela branca acompanhada de citações de periódicos da época e uma tela preta silenciosa, não nasceu para produzir passividade, mas para mobilizar as relações entre os homens, o debate político. Durante sua primeira exibição, Debord manteve-se sentado em uma poltrona do cinema até que, notando a inquietação dos espectadores – que tomavam consciência de que perdiam tempo de suas vidas, parados por um longo intervalo, diante de uma tela preta, em silêncio – se levanta e diz: “O cinema está morto! Passemos aos debates!”, causando, deliberadamente, um verdadeiro alvoroço. Ele visa produzir, assim, uma “técnica” que se opõe à técnica pela qual o sistema isola e oprime o homem que se torna espectador. Isso nos leva a uma necessidade de descrever as formas das ações envolvidas tanto do modo de atuação do sistema espetacular, para produzir seu domínio, quanto do modo estratégico específico de que se utiliza nosso cineasta para realizar essa intervenção. A ambos, veremos no próximo capítulo.

87 “O fato de que linguagem da comunicação está perdida – eis o que exprime positivamente o movimento de decomposição moderno de toda arte, seu aniquilamento formal. O que esse movimento exprime negativamente é o fato de que uma linguagem comum deve ser reencontrada - mas não na conclusão unilateral que, para a arte da sociedade histórica, sempre chegava tarde demais, falando com outros do que foi vivido sem diálogo real, e admitindo essa deficiência da vida - mas, que precisa ser reencontrada na práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem. Trata-se de possuir efetivamente a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram representados pela obra poético-artística”. (Tradução do autor).

CAPÍTULO III: As técnicas envolvidas: Afastamento e *détournement*

Pelo exposto acima, podemos notar os diferentes meios de ação que produzem tanto o objeto da crítica feita quanto a própria crítica e, ainda, a ação por meio da qual esta pretende interferir no espetáculo. O movimento, denominamos, neste texto, *metralhadora literária*, cuja citação fizemos no primeiro capítulo. Este nos mostrou que as questões de intervenção nos levavam ao tema das formas, tanto estética quanto política. Tínhamos, nas cenas do campo de batalha, a forma antiquada dos que foram, pejorativamente, chamados *intelectuais*, representada pelos soldados czaristas da Guarda Branca, agrupados; e a forma dialética pela qual a crítica do espetáculo deveria se constituir, representada pela Guarda Vermelha, cuja potente metralhadora era operada pela única figura feminina da sequência referida. Pudemos ver, também, que a própria maneira pela qual o *livro* foi tecido nos sugere questões sobre a forma, pela duplicidade de sua estrutura, pois este se apresenta tanto como um conjunto de teses – o que gera a impressão de que podem ser lidas separadamente, de modo fragmentário – quanto de modo contínuo, seguindo os capítulos. Posteriormente, no *filme*, tivemos, ainda, novas alterações dessas formas, com uma reorganização das teses e o desaparecimento da divisão em capítulos que estava presente no texto.

Entretanto, a questão da forma não surge apenas pelo modo segundo o qual Debord constrói sua intervenção. Ela também encontra fundamento no que se refere à forma do trabalho, pela qual o homem realiza seu mundo, como vimos no pensamento de Marx que discutimos acima. Lukács, por sua vez, nos indicou as transformações que o mundo grego sofreu em razão das transformações formais de sua literatura e as consequentes mudanças no olhar, no modo de produção de seus pontos de vista. Lukács também nos apontou como os romances encaravam essa dificuldade de produzir sentidos para as vidas dos homens na história recente. Esses pontos de vista formulados, em decorrência de aspectos formais, vêm a ser, portanto, os fundamentos das ações do homem, não apenas do homem grego antigo, mas de todos.

O homem contemporâneo, o espectador, também é regido pelo olhar e é aqui, talvez, que encontramos a pedra de toque de sua atuação no mundo. Suas perspectivas, suas visões de mundo, vão nos mostrar se ele está intervindo de modo autônomo ou automático no espaço em que vive, isto é, se ele é consciente do papel que exerce em seu mundo, dotado de uma perspectiva própria, ou se não está fazendo mais do que efetuar um comportamento hipnótico orientado por uma forma que lhe é externamente determinada e sobre a qual ele não tem nenhum controle. A compreensão

da constituição de seu ponto de vista pode nos mostrar como a forma artística atua nesse homem, ou seja, como ela pode dar origem tanto ao espectador quanto ao homem emancipado. Tanto o espetáculo quanto nosso estrategista empreendem formas que podem ser ditas “artísticas”, como fundamentos de suas ações. Cabe-nos fazer uma análise para delimitá-las e entender como a variação da forma pode reverter a dominação espetacular. Vimos que as obras homônimas de Debord vão se transformando a cada nova “versão”. O *filme* não segue padrões que vigoravam até então. Tudo isso nos traz várias interrogações, por exemplo: como podemos diferenciar seu *filme* de um documentário? Qual é o sentido da ação que empreende quando produz o *livro*, o *filme* e o *roteiro*? Qual relação pode haver entre esses diferentes meios? Do ponto de vista literário, como podemos classificar sua obra? Ao que parece, esta pode ser relacionada com o que chamamos de forma breve, seria, então, um conjunto de aforismos? Um ensaio? Ou apenas um conjunto de citações? Seria uma forma nova?

Cabe, aqui, lembrar a tese 204, que nos diz que uma teoria crítica deve se comunicar, de modo crítico, na forma, assim como é em seu conteúdo. A questão é que, em um primeiro contato com a obra debordiana, podemos confundir a forma empregada com diversas outras que têm sido usadas no campo das artes. Surge, aqui, a necessidade de diferenciar e entender o que ele pretende gerar com esse trânsito entre diversas formas artísticas. Precisamos entender se as teses são aforismos, máximas, citações ou se temos aí uma nova forma em jogo. Precisamos entender se temos aí uma forma fechada ou aberta. Seria um tipo de ensaio que Debord estaria escrevendo? Por que essa forma é, de acordo com a tese 204, a inversão do “grau zero da escrita”?

Se Debord escolhe um modo heterodoxo de atuação no seu mundo, devemos saber se procura abandonar os modos que já eram utilizados anteriormente, bem como entender os modos empregados pelo espetáculo para gerar seus pontos de vista limítrofes, responsáveis pela manutenção de seu domínio. Vemos, com isso, que, para uma boa explicitação, dotada de precisão, sobre os aspectos formais do trabalho de Debord, é desejável uma explicitação também do que poderia ser confundido com ele, deixando claro que, embora ele até lance mãos de algumas dessas formas consagradas, sua ação, especificamente, investe contra a solidificação que essas formas sofreram por conta do desenvolvimento que culminou no sistema espetacular. Com isso, falaremos um pouco sobre algumas formas que poderiam ser confundidas com o trabalho de nosso autor, como a citação, o ensaio, o aforismo (no caso de elementos textuais), e tentaremos também, pensar sobre as formas que operam uma junção entre aspectos textuais e imagéticos, como no

documentário. Entretanto, falaremos dessas formas apenas de passagem, pois não é assunto central neste trabalho.

Uma das formas que mais poderíamos ser levados a confundir com as utilizadas pelo mais proeminente situacionista é a citação, pois seu *livro* faz diversas referências a vários autores, tanto na forma de epígrafes – empregadas no início de cada capítulo – quanto no corpo de seu texto. As epígrafes são, de fato, citações, mas as referências feitas no corpo do texto raras vezes são citações. O motivo pelo qual se distingue da citação é que, muitas vezes, o texto do qual Debord lança mão, além de não ser creditado, é utilizado com substanciais alterações, que dificultam muito seu reconhecimento ou sua identificação com o texto original. Por conta dessas alterações, podemos ser levados a crer que Debord está fazendo, na verdade, uma paródia do texto original. Mas se trata de uma paródia diferente, como ele já nos dizia em 1956 na revista *Les Lèvres Nues*:

De tels procédés parodiques ont été souvent employés pour obtenir des effets comiques. Mais le comique met en scène une contradiction à un état donné, posé comme existant. En la circonstance, l'état de choses littéraires nous paraissant presque aussi étranger que l'âge du renne, la contradiction ne nous fait pas rire Il faut donc concevoir un stade parodique sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime. (DEBORD, 2006, P. 222)⁸⁸.

Com isso, vemos que não se trata de uma citação, tampouco de uma paródia que pretenda arrancar risos. A ação situacionista que Debord e seus amigos empreendem não é uma simples brincadeira com a obra original. Ela se apropria desta, como faz a paródia, mas o faz com vistas a uma crítica carregada de história, por meio da qual o sentido da obra possa ser atualizado ou restituído.

Outro elemento com o qual normalmente podem confundir seu “estilo” é o aforismo, pelo qual entenderíamos o tom sério desses elementos de aparência fragmentária, entretanto, para entender a forma específica que Debord utiliza, não é suficiente olhar para o aspecto da dimensão do texto ou para seu caráter pungente, que estão presentes tanto no aforismo quanto no modo que

88 “Tais procedimentos paródicos foram frequentemente empregados para obter efeitos cômicos. Mas o cômico põe em cena uma contradição em um estado dado, posto como existente. Na circunstância, o estado de coisas literárias nos parecendo quase tão estranho quanto a era da rena [a pré-história], a contradição não nos faz rir. É necessário portanto conceber um estado paródico sério no qual a acumulação de elemento desviados, longe de querer suscitar a indignação ou o riso se referindo à noção de uma obra original, mas marcando, ao contrário, nossa indiferença por um original esvaziado de sentido e esquecido, se empregaria a dar certo ar sublime”. (Tradução do autor).

Debord escolheu para seus textos. Um aforismo, para deixar mais claro, pode ser compreendido como uma forma literária curta com as seguintes características:

Este, segundo Werner Helmich, ‘é uma forma literária de prosa, concisa, isolada de um contexto, destituída de ficção narrativa e provida de uma ‘pointe’, isto é, um efeito estilístico destinado a obter no leitor uma surpresa estética ou gnosiológica’, efeito, vale notar, que pode ‘provocar seja uma revalorização mais ou menos profunda das próprias convicções, seja uma risada, ou ambas. (MACHADO, 2015, P.4)

Ocorre que, ao mesmo tempo em que o texto d’*A Sociedade do Espetáculo* parece ser fragmentário, não se pode afirmar que suas teses estejam isoladas de um contexto, podemos perceber um alinhamento entre elas, de modo que o sentido do texto não se perde inteiramente caso suprimidos os números que as ordenam. Tal análise se complica ainda mais quando, ao texto, são adicionadas as imagens, dando origem à sua intervenção cinematográfica. A união entre texto e imagem pode nos levar a pensar que agora fique mais fácil classificar, mas não é bem o caso. Já apresentamos algumas ideias pelas quais o *filme* se distingue de um documentário clássico. Este visa manter certa homogeneidade entre aquilo que se diz, seja por áudio ou legenda, e as imagens apresentadas. Contudo, *A Sociedade do Espetáculo* não apresenta essa homogeneidade; também não contém a pretensão factual que se encontra presente nos documentários feitos até então, que buscam produzir explicações suficientes e definidas sobre elementos históricos, pontos de vistas ou perspectivas determinadas para ações a serem praticadas. Em um documentário clássico, som e imagem são complementares e é esta a razão pela qual deve ser criticado, pois ele esconde a dissonância presente no cotidiano. Esse documentário é completamente oposto ao que Debord realiza, como nos diz Gabriel Zacarias, falando sobre o filme *Critique de la Séparation*:

Le documentaire de Debord, proposé à l’incipit comme un ‘anti-film’, est un ‘anti-documentaire’ à partir du moment où il suit ses propres règles, c’est-à-dire, à partir du moment où il opère la dissolution du sujet. Il le fait premièrement par dissociation, avec un récitatif qui n’explique pas les images, e des images qui, à son tour, n’illustrent pas forcément le texte. Debord a toujours été un défenseur de l’insubordination du texte aux images à l’intérieur du cinéma. (ZACARIAS, 2010, 175)⁸⁹

89 “O documentário de Debord, proposto no início como um anti-filme, é um anti-documentário a partir do momento em que ele segue suas próprias regras, isto é, a partir do momento no qual ele opera a dissolução do sujeito. Ele o faz primeiramente pela dissociação, entre um recitativo que não explica as imagens que, por sua vez, não ilustram forçosamente o texto. Debord sempre foi defensor da insubordinação do texto às imagens no interior do cinema”. (Tradução do autor).

Feitas essas ressalvas, podemos ver alguns exemplos de formas artísticas e vislumbrar as diferenças produzidas por cada uma delas. Com muitos outros usos e muitas outras formas, o chamado Espetáculo tratou de coagular os movimentos do tempo, apropriando-se amplamente da instrumentação técnica que pôde ser aplicada aos diversos usos de imagens e às diversas formas de produzi-las. Abaixo, trataremos também de tentar demonstrar o modo de atuação do sistema espetacular, para construir seu domínio, o *afastamento*, e opô-lo ao *detournement*, que é o modo específico usado por Debord.

O afastamento

O tema da forma pôde nos mostrar os diferentes modos de atuação e os diversos efeitos aos quais os homens são sujeitos, dependendo do modo específico pelo qual entram em contato com a produção artística e seu desenvolvimento. Vimos que a arte tem exatamente esse papel, de produzir os sentidos que os orientam. Nesse contexto, vimos também que a forma artística veio sofrendo transformações que, paralelamente à forma da mercadoria, vieram produzindo sua solidificação, o movimento rumo ao “grau zero da escrita”. Esse movimento de solidificação da forma literária, de que nos fala Barthes, a coagulação do trabalho na mercadoria (que ganhou nova forma no quinto movimento das imagens femininas, que elencamos acima) e, por último, a expansão de seu fetichismo na sociedade habitada por Debord foram, cremos, suficientemente discutidos para nosso propósito.

Entretanto, essa abordagem demasiadamente abstrata não foi capaz de nos mostrar o modo específico pelo qual o espetáculo construiu seu império; soubemos apenas que isso foi operado pelo encontro entre os terrenos da economia, política, ética e estética. Esse encontro foi indicado, até mesmo, pela escolha feita nessa estratégia para intervir no espetáculo: o cinema, intervenções escritas, a pintura, o jogo. Novas armas para uma guerra que não se travava apenas nas trincheiras, mas que investia contra o contínuo desdobramento da vida com o apoio dos “intelectuais”, teóricos do espetáculo, e suas formações antiquadas, distanciadas, bem indicadas no terceiro movimento de imagens femininas. Soubemos, naquele momento, que o campo de batalha havia se transformado, que não poderia ser tratado por uma linguagem anterior, desvinculada de uma crítica. Era importante um estilo novo, pois o espetáculo havia se utilizado dos anteriores que deveriam ser retomados, criticados e ressignificados; utilizados, ainda, mas de um modo novo. As novas armas (os desenvolvimentos no campo da fotografia, o uso do cinema, o uso de metralhadoras naquele

instante, por exemplo) indicavam-nos, também, certa interferência da tecnologia na construção desse campo de batalha. As metralhadoras que estão em ambos os lados que se enfrentam na cena, são da primeira leva de metralhadoras automáticas, a russa Maxim M1910. Um produto altamente tecnológico, operado, no entanto, por alguém a quem era, até o momento da guerra representada na cena⁹⁰, vetada a participação e o uso de tais objetos. O velho operador da máquina morreu, a nova operadora assumiu; ela não abandonou a guerra, não parou para chorar (como a imagem de fragilidade atribuída às mulheres sugeriria). Isso indica que há um movimento continuado nessa guerra, consciente dos desafios encontrados; mas, contra o que essa ação estaria investindo? Qual é esse inimigo de fato?

O inimigo em questão era o que se indicava no movimento anterior, que pode ser identificado pela tese usada naquele instante, que, como já citamos, dizia: “*Tout ce qui etait directement vécu s’est éloigné dans une représentation.*” (DEBORD, 2006, P. 1196)⁹¹. E explicava: “*Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l’unité de cette vie ne peut plus être rétablie.*” (DEBORD, 2006, P. 1196)⁹². Tínhamos, aí, a primeira referência ao afastamento: tudo o que era vivido diretamente foi afastado em representações. O afastamento era a técnica pela qual todos os aspectos da vida passavam a ser dominados pela forma social vigente. Lembramos que o primeiro capítulo do livro se chama “A separação consumada”; este mostra como se teria operado essa transformação, que não se apropriava apenas do trabalho humano, como ocorria no capitalismo contemporâneo de Marx, mas de todos os aspectos da vida. Indica-se, assim, o desdobramento desse capitalismo. Antes, as mercadorias, produzidas pelo trabalho, davam origem a um encantamento pelo trabalho mortificado na mercadoria, seu fetichismo. Agora, esses encantamentos realimentam a valorização da própria mercadoria. Os produtos tecnológicos, os ideais de beleza difundidos, os estilos de vida formulados e acessíveis no mercado, os passeios turísticos, e as beldades espetaculares lá encontradas são representados e apresentados aos espectadores, que, por sua vez, os assumem como projetos de vida, mas a vida que lhes é oferecida não mais pode ser unificada. O sentido dessa vida representada nesse fluxo comum não pode ser considerado integral, como se dava nas sociedades do mito (no que se refere

90 No livro, *Mulher, Estado e revolução*, a escritora norte americana Wendy Goldman nos aponta o pioneirismo do movimento bolchevique na ampliação dos direitos da mulher. Por volta de 1920, o movimento procurou estabelecer igualdade entre os sexos, ação que foi revertida com a ascensão do Stalinismo.

91 “Tudo o que era vivido diretamente se afastou em uma representação”. (Tradução do autor).

92 “As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se em um fluxo comum no qual a unidade dessa vida não pode ser restabelecida”. (Tradução do autor).

à compreensão que os homens tinham de sua destinação, seu heroísmo), nem mesmo pode ser formulada conscientemente como no período grego clássico, pois os espectadores estão completamente afastados, reificados, segundo Lukács. Contemplativos em relação aos objetos produzidos, foram novamente distanciados de sua vida e de sua produção pela contemplação desse fluxo comum de representações. É por isso que nos diz Olgária: “Se, para o autor de *O Capital*, o trabalhador produz mercadorias e estas produzem fetiches, para Debord, são as fantasmagorias que produzem mercadorias porque o espetáculo é a inversão da vida real”. (MATOS, 2013, P.3)

Para operar essa inversão do real, cuja origem se encontra no fetichismo da mercadoria, foi necessário ao *espetáculo* utilizar muitas técnicas de separação. Aliás, esse movimento de distanciamento entre o espectador e sua vida é referido, em Debord, de diferentes modos, afastamento (*éliognement*) não é o único termo para expressar esse movimento. Temos, por exemplo, separação, parcialmente, contemplação, isolamento, entre outros termos, que nos indicam essa distância, gerada deliberadamente pelo sistema, com seus especialistas, teóricos da fragmentação. Foi necessário interferir na comunicação direta entre os homens, entre os produtores, que eram capazes de criar, autonomamente, por meio do uso da razão, do discurso – como já indicamos ao falar do animal político, definido por Aristóteles – o seu mundo, e dar-lhes outro princípio organizador de suas vidas, superando até mesmo as sucessivas regressões nessa perspectiva artística que vinham ocorrendo, como Lukács nos mostrou. Assim é que o *espetáculo* se forma, como uma relação entre pessoas, não mais direta, mas mediada por imagens. É por isso, que, para nosso autor, a forma de dominação presente não pode ser combatida apenas do ponto de vista econômico ou político, pois a limitação que os espectadores enfrentam não se fundamenta mais na distribuição de riquezas, uma vez que o mundo moderno produz em tamanha abundância que passa, até mesmo, a precisar do desperdício como um de seus aliados. Assim, Olgária Matos nos indica qual é o elemento que, afastado do espectador, o mantém em sua condição passiva, apartado, incapaz de gerar uma perspectiva própria: “Debord dissocia a revolta política de qualquer organização partidária e não concebe a emancipação no registro do acesso às riquezas ou ao poder, mas evocando a potência revolucionária da memória como protesto capaz de configurar o futuro”. (MATOS, 2013, P.3).

Para preservar o poder emancipador, que foi perdido no espectador, fazia-se necessário a preservação da memória, para que a história mantivesse vivos os diversos princípios que fizeram parte da formulação do contexto ou dos produtos ou, ainda, das imagens pelas quais o consumidor

se seduz. A memória contém uma potência alucinatória que mantém sempre abertas as possibilidades dessa imagem. Com o uso da memória, o passado é visto sempre como algo possível de retornar e ser corrigido. A memória resgata exemplos do passado, como valores já experimentados pela humanidade e que podem ainda ser superados, extrapolados. Como exemplo, temos o caso da liberdade desfrutada pelos cidadãos da antiguidade clássica, da democracia ateniense, que apesar de ser ampla, ainda coexistia com a escravidão, mas se constituía de uma janela de possibilidades, anunciando uma perspectiva, segundo a qual, os homens poderiam se reconhecer autores de seu mundo, como *politeis*⁹³ vivendo em sua *escolé*⁹⁴, transformando sua *bios*⁹⁵. Algumas gotas dessa memória, para além de qualquer imagem espetacular homeopática, calmante, anestésica, seriam capazes de causar traumas na estrutura opressiva da nova forma social se o *espetáculo* não as diluísse em litros de esquecimento, ou não separasse os espectadores, impedindo que essa memória se formasse. O espectador, caso fosse dotado de memória – e assim conhecedor de sua história e, portanto, consciente de seu mundo, de sua inserção nesse movimento e das possibilidades de ação – reaveria o poder de projetar por meio das palavras, uma vez mais, o útil e o inútil diretamente. Como nos diz Aristóteles, em sua *Política*, diante dele, o que quer que enxergasse se encheria de sentido; não porque tivesse uma utilidade em si, ontologicamente, mas porque receberia dessa potência humana, a capacidade de gerar e comunicar ideias, perspectivas, experiências. Se o espectador assume uma postura de desprezo diante dos objetos que considera inúteis, apenas reage, com passividade e impotência, aos gritos com os quais esses objetos lhes anunciam que não são inúteis em si; pois se o espectador não vê, neles, utilidade, isso se dá, antes, porque esse espectador se mostrou inútil primeiro, não sendo capaz de trazer à existência qualquer utilidade que vislumbrasse, qualquer sentido que fosse capaz de imaginar, criar e/ou lhe atribuir. É por isso que o espectador é, verdadeiramente, o homem desprezível. Debord nos apresenta essas ideias, também a partir de reflexões sobre a Paris da passagem do século XVIII para o XIX. Terra que abomina tiranos, terra das revoluções, onde os homens não se pretendiam deixar apagar pelo tempo. O espectador perdeu as potências de discutir, comunicar e imaginar. Segundo Olgária Matos:

93 Cidadãos, dotados de direitos e de real participação política.

94 Ócio produtivo, tempo que dedicavam não à subsistência, mas à fruição e ao desenvolvimento de sua própria vida.

95 Modo de vida, existência política.

A sociedade do espetáculo esteriliza o que é revolucionário difundindo-o, uma vez esvaziado do que nele havia de subversivo. O que significa a entronização das razões econômicas em todas as dimensões da vida e na subjetividade, isto é, no campo dos desejos. Por isso, a imaginação – que ocupa lugar semelhante à análise da ideologia, em Marx – é importante para os moralistas e para Debord, e em particular, Gracian. Ela cria a imagem dos objetos ausentes operando sobre os fantasmas da mente, sendo imagens de imagens, imagens sem objeto. (MATOS, 2013, P.4).

A economia, no sistema espetacular, se torna o princípio explicador de tudo e se utiliza da imaginação de modo semelhante à ideologia para isso. Como as imagens estão soltas dos objetos dos quais se originaram e como nenhuma memória se faz presente para projetar e tencionar a história, as imagens instantâneas do espetáculo produzem apelos no campo do desejo, à maneira dos sonhos, de modo confuso, fora de qualquer regra gramatical, lógica, ou modo linguageiro, pelo qual o espectador pudesse vislumbrar sua condição. Esse apelo é bem perceptível nos olhos da imagem *Desaparecida* e no movimento que a câmera filmadora faz sobre seu corpo estático, focalizando, no final, seus seios nus, lembrando o caráter apelativo que Marx nos apresentava no segundo capítulo d'*O Capital*. Essa imagem, especificamente, é isenta de qualquer memória, é isenta de qualquer referência, seu desaparecimento é quase imperceptível. Seu olhar para fora da tela, em direção ao espectador, é um apelo que é revertido pelos movimentos que Debord lhe dá no filme – e que indicamos neste texto – quando seu desaparecimento deixa clara a sua insignificância, seu caráter perecível, que nos faz, agora, poder ver nessa foto um olhar profundo que, no fundo, é um pedido de socorro. O olhar com o qual ela atraía o espectador em seu chamado se converte na percepção de que não estamos diante da possibilidade de realização de um desejo, mas de uma simples imagem, separada, insignificante. A imagem no espetáculo é quase totalmente esvaziada de seus aspectos vivos ou do próprio movimento vivo que a originou. Se não fosse o aspecto fetichista que esconde, nessa imagem, uma pura relação econômica que a traveste de objeto do desejo, nenhum interesse poderia estar presente nela, nada faria dela algo importante para o espectador, este não continuaria em seu comportamento hipnótico.

L'unité irrédelle que proclame le spectacle est le masque de la division de classe sur laquelle repose l'unité réelle du mode de production capitaliste. Ce qui oblige les producteurs à participer à l'édification du monde est aussi ce qui les en écarte. Ce qui met en relation les hommes affranchis de leurs limitations locales et nationales est aussi ce que les éloigne. Ce qui oblige à l'approfondissement du rationnel est aussi ce qui nourrit l'irrationnel de

l'exploitation hiérarchique et de la répression. Ce qui fait le pouvoir abstrait de la société fait sa non-liberté concrète. (DEBORD, 2006, P. 791)⁹⁶.

Trata-se, como podemos ver, de um movimento ambíguo, contraditório, podemos dizer dissimulado, que produz uma máscara através da qual o espectador não consegue mais ver autonomamente (o véu que indicamos na introdução deste texto). Para que sua dominação seja efetiva, é necessário que o espetáculo mantenha uma cortina de fumaça que não o permita ver o que está, de fato, acontecendo por trás dele, por exemplo, a questão da divisão de classes que o separa e que já se fazia presente no pensamento atribuído a Marx, e agora está dotada de mais potência, com a qual o espetáculo mantém seu domínio. A separação entre os espectadores, desse modo, não se lhes mostra efetivamente. Na verdade, estes consideram ter superado várias das limitações que estavam dadas, do ponto de vista racional, produtivo, geográfico, sexual no mundo que vivem, em relação a seu passado, enquanto estão, na verdade, cada vez mais separados do contato direto com as diversas culturas, distanciados dos objetos socialmente produzidos (suas mercadorias representadas em imagens como as marcas), distanciados dos conceitos de que se utilizam (representados em clichês e ideias publicitárias), separados de sua liberação sexual (que só acessam, secretamente, nas fotografias de mulheres nuas desconhecidas e intocáveis). Aquilo que poderia lhes ser acessível por meio de uma vivência qualitativa do seu tempo, pelo que diferenciase de todos os outros homens, é padronizado, empacotado e consumido em série. A experiência que ele consome não é vivida de fato. É apenas representada em seu ideário, constantemente repetida. Aliás, hoje, esse espetáculo investe até mesmo na separação desse ideário, pois as representações de vida se armazenam em um campo virtual próprio, expostas em um mundo virtual de acesso comum, que serve de mural de sua existência. Existência esta que, cada vez mais, se assemelha à de uma mercadoria velha abandonada na prateleira, empoeirada e sem esperança de consumo, como uma revista erótica fora de moda. Existência que, no entanto, não é capaz de unificar seu mundo. Todos estão separados e vivem um constante medo de se encontrarem. Assim, os homens se submetem à economia, que os distancia, cada vez mais de seu ser.

96 “A unidade irreal que proclama o espetáculo é a máscara da divisão de classe sobre a qual repousa a unidade real do modo de produção capitalista. O que obriga os produtores a participar da edificação do mundo é também o que os separa dele. O que põe em relação os homens liberados de suas limitações locais e nacionais é também o que os afasta. O que obriga ao aprofundamento do racional é também o que alimenta o irracional da exploração hierárquica e da repressão. O que faz o poder abstrato da sociedade, faz sua não-liberdade concreta”. (Tradução do autor).

La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'être en avoir. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout 'avoir' effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière. En même temps toute réalité individuelle est devenue sociale, directement dépendante de la puissance sociale, façonnée par elle. En ceci seulement qu'elle n'est pas, il lui est permis d'apparaître. (DEBORD, 2006, P. 770)⁹⁷.

É assim, construindo essa perspectiva falsa, para a qual apenas a aparência é levada em conta, que o espetáculo mantém esse afastamento, que determina os passos a serem seguidos pelos espectadores na condução de suas vidas, no uso de seu tempo. Seus comportamentos fundam-se nessa tendência a fazer ver, nas diversas técnicas ou relações que geram esse panorama artificial, pelo qual os espectadores se orientam. O próprio cinema, por exemplo, surgiu não como um elemento artístico, mas como um instrumento científico, segundo o qual buscava-se estudar a realidade, dominá-la em nova perspectiva. Aquilo que se apresentava por meio da tela era, inicialmente, tomado como pura expressão da verdade. O espetáculo desenvolveu, juntamente com essa instrumentação, uma série de especializações relativas ao olhar, que continuamente utiliza para apreender os gestos.

Como podemos ver, esse afastamento se dá com o uso das tecnologias. Entretanto, ele não pode ser confundido como simples resultado da instrumentação em relação ao campo do olhar, pois se funda em valores ideológicos predominantes, que orientam tanto essas escolhas quanto a instrumentação técnica envolvida. Trata-se, assim, do próprio modo de ver e significar, como falamos acima. O olhar, enquanto simples aplicação do aparelho fisiológico de captação dos elementos da luz, não implica na construção de qualquer sistema de valores, não contém, em si mesmo, qualquer princípio de ação. A visão depende dessa produção de significados, que se utiliza do olhar, mas não se resume a ele. O espetáculo opera no sentido de formular essa visão, independentemente do espectador. O cinema influencia modos de se vestir, de falar, produz valores sobre determinados lugares, representa estilos de vida, se propõe, por vezes, como ação educadora,

97. "A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social havia resultado na definição de toda realização humana, uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, de onde todo ter, efetivo, deve sacar seu prestígio imediato e sua função final. Ao mesmo tempo, toda realidade individual se tornou social, diretamente dependente da potência social, modelada por ela. Apenas nisso que ela não é lhe é permitido parecer". (Tradução do autor).

traz lições de moral, entre outras coisas. Tudo representado independentemente, portanto, reconstituindo o espetáculo. Eis porque Debord nos diz:

La où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et motivation efficaces d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiation spécialisées le monde que n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a représentation indépendante, le spectacle se reconstitue. . (DEBORD, 2006, P. 770)⁹⁸

Essa perda de sentido direto, que antes era orientada por meio da visão do homem, lançando mão de sua razão, gera, nesse sistema, a necessidade de formular um sentido separado para ser representado diante do espectador. O espetáculo unifica fenômenos aparentes por meio desse afastamento, isso porque essa aparência tem um aspecto positivo, é um modo de aparição que se faz afirmativo, e que faz, juntamente, a negação de uma vida integral, isto é, multifacetada, fluida, cujos sentidos possam se compor para além dos moldes espetaculares mercadológicos. A crítica faz ver que o espetáculo é, na verdade, a produção de uma negação da vida que se torna aparente, visível, e cada relação social só toma sua forma a partir de valores espetaculares, vistos nas imagens redutoras dos aspectos da vida. Essas imagens são o que vemos, e o espetáculo concentra essa visão. O homem perde seu caráter de *homo faber* e se infantiliza na imitação do gesto, dessa aparência, e assim perde o controle sobre sua vida. Como exemplo, podemos falar das relações em um bar, onde a socialização se dá na forma de consumo, o simples contato com os amigos deve ser justificado por um pretexto espetacular, mercadológico, consumista, mimético. O simples ato de compartilhar o tempo não está mais isento dessa relação mercadológica, tempo é dinheiro, tempo é lazer obrigatório, tempo é circulação de mercadoria, tempo é o movimento contínuo de fantasmagorias, de espectros, recipientes de tempo morto. O tempo é engarrafado e se, sentados à mesa, vemos as garrafas esvaziarem, entendemos o seu significado. Elas são a ampulheta que mede o contato e

98 “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui”. (Tradução do autor).

determina seu fim, é por isso que, na sequência, as bocas se calam e os passos se dão, rumo às casas, às rotinas e às outras obrigações, porque não há mais o que fazer juntos; a simples permanência juntos já não é mais possível, isso porque os espectadores não estavam juntos de verdade, a relação que se dava ali não se estabelece entre eles, mas entre as garrafas. A garrafa é apenas a ampulheta do tempo consumível, que autoriza o contato e a impressão de que há uma vida social presente nesse instante. O fenômeno aparente da socialização espetacular se dá nos bares, lotados de amigos cujas casas, famílias e gostos, jamais conheceremos.

Podemos ver esse afastamento também hoje, pouco mais de duas décadas do falecimento de nosso autor. Essa construção da visão independente do espectador pode ser compreendida por meio dos memes, que são sinais visuais amplamente difundidos na internet. Sua função é de ser replicado e espalhado para fixar ideias, que sempre podem vir acopladas a algum outro elemento publicitário. Seu caráter instantâneo não pode se estender muito, eles não podem precisar de muitas explicações. É o perfeito sequestro do gesto. Pode se pretender crítico, mas cada ação que pretende chocar e romper a passividade do corpo do espectador, não faz mais do que confirmar um valor que esperamos difundir ou ao qual aderimos, sem muita reflexão, e que não pretende tencionar memória alguma. A obsolescência do mercado, visando à manutenção de um presente perpétuo, inunda nossas mentes a ponto de nada mais lembrarmos. O choque não é mais do que a fraca ação de um desfibrilador ‘Made in China’, portátil e quebradiço.

Talvez, esses memes e a falta de memória generalizada do espectador estejam ligados, também, ao uso comum de citações e referências descontextualizadas que se fazem cotidianamente nos nossos dias. Talvez, se não conseguimos captar do pensamento de um autor mais do que uma linha, se reduzimos a obra de uma vida inteira a uma linha, isso não seja mais do que o fato de que, no espetáculo desmemoriado, obsolecente, não tenhamos mesmo a capacidade de ler ou entender mais do que isso. Nós interiorizamos essa regressão. E mais, até mesmo essa linha à qual reduzimos esse autor quase não contém mais pungência alguma, nada nos ensina, pois foi vencida pela ação do tempo espetacular regressivo, não contém mais do que um leve toque picante, passageiro e banal para que não deixemos de ingerir seus produtos pseudonecessários hipnoticamente fetichizados, afastados.

O détournement

Nessa mesma linha de reflexões sobre a forma, temos as ações empreendidas pelos situacionistas, dentre os quais encontramos nosso autor. Diante desse pseudomundo à parte, espetacular, que sempre se apropria da atividade fluida dos homens para produzir seus espetáculos e conduzi-los à manutenção desse poder, era necessário encontrar um modo de resgatar as potências do movimento vivo. Como devolver o fôlego ao trabalho morto empregado na produção das mercadorias espetaculares? Como restituir a vida na imagem e nos demais produtos afastados? Como intervir em um mundo que se tornou parcial, que se dá apenas à contemplação? E, principalmente, como fazer o homem sair da condição de espectador e retomar o controle de sua vida, de sua história e de seu mundo, se o espetáculo, que o ilude, está em toda parte? Este era o desafio que Debord e os outros situacionistas tinham pela frente. Desafio complexo desde seu fundamento, pois como Debord nos afirma:

On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l'activité sociale effective ; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle et reprend en elle-même l'ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n'a pour fond que son passage dans l'opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l'essence et le soutien de la société existante. (DEBORD, 2006, P. 768)⁹⁹.

Como vemos, a simples produção de uma teoria distanciada da intervenção direta seria, segundo seu pensamento, apenas mais uma ação de afastamento insuficiente para produzir uma saída do espetáculo. Neste sentido, o próprio *livro* deveria ser mais do que uma teoria. Ele deveria intervir no espetáculo, mas essa intervenção deveria eclodir de dentro do próprio espetáculo e, para forçar essa eclosão, tal teoria deveria conter, também, um elemento prático. Os situacionistas investigaram e produziram vários meios de realizar essa intervenção, dentre eles, o *détournement*¹⁰⁰

99 “Não se pode opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; esse desdobramento é, ele mesmo, desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si a ordem espetacular, dando-lhe uma adesão positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Cada noção, assim fixada, só se funda em sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustentáculo da sociedade existente”. (Tradução do autor).

100 Cujas traduções, como já alertamos, pode ser encontrada como: Afastamento, desvio, deslocamento. Traduzir este termo implica uma série de problemas, dentre eles podemos citar o próprio modo de operação do *détournement*, que

que é a “técnica” mais amplamente empregada por Debord. Por meio desse modo de ação, os situacionistas procuravam perverter, na intenção de superar, diversas ações de afastamento praticadas – anteriormente pelo espetáculo – nas mercadorias e nas vidas dos homens. Este é, como chama Debord, não a negação do estilo, mas o estilo da negação, com uso do qual ele e seus amigos visavam manter uma dialética presente e atuante, contendo em si o movimento de negação de uma forma que fora alienada, seguido de uma afirmação, em uma forma nova, e uma síntese (procedimento inspirado na filosofia de Hegel), proporcionando a superação da alienação que coagulava um movimento da vida nesse produto espetacular, nessa imagem e seu fluxo comum. O *détournement* é o movimento de recondução do vivo ao mundo, portanto, ele não pode estar limitado em uma forma específica, bem como não é limitado, também, a um campo específico de ação artística, como a literatura, a fotografia, o cinema entre outras. Também por isso, não pode ser comparado à citação, tampouco a um aforismo, mas pode se apropriar destes e se aplicar sobre todas essas formas acima descritas e até sobre si mesmo. Trata-se de uma estratégia para atacar o espetáculo por dentro, para desdobrar aquilo que se esconde nas imagens utilizadas, para reunir as linhas paralelas desse fluxo comum, que não se tocam e não podem integrar um sentido total. De acordo com nosso autor:

Pour décrire le spectacle, sa formation, ses fonctions, et les forces qui tendent à sa dissolution, il faut distinguer artificiellement des éléments inséparables. En *analysant* le spectacle, on parle dans une certaine mesure le langage même du spectaculaire, en ceci que l'on passe sur le terrain méthodologique de cette société qui s'exprime dans le spectacle. Mais le spectacle n'est rien d'autre que *le sens* de la pratique totale d'une formation économique-sociale, son *emploi du temps*. C'est le moment historique qui nous contient. (DEBORD, 2006, P. 768)¹⁰¹.

O *détournement* é a escolha a ser aplicada sobre esse sentido total dessa sociedade economicamente fundada. Também tentamos deixar claro, com a citação acima, a razão pela qual não pode ser considerada como uma das formas específicas, já consagradas no espetáculo. Ele deve

não se dá segundo uma receita simples: muitas vezes ele sobrepõe ideias, em outros casos ele inverte relações, ele pode suprimir algo, ou inserir novos elementos. Portanto, esse elemento, aqui analisado, é, na verdade, uma constelação de possibilidades, que as traduções talvez não possam expressar bem.

101 “Para descrever o espetáculo, sua formação, suas funções, e as forças que tendem a sua dissolução, é necessário distinguir, artificialmente, elementos inseparáveis. Analisando o espetáculo, falamos, em certa medida, a própria linguagem do espetacular, nisso, passamos sobre o terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo. Mas o espetáculo não é nada mais do que o sentido da prática total de uma formação econômica-social, seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém”. (Tradução do autor).

se aplicar sobre os elementos utilizados pelo espetáculo, mas deve efetuar uma tensão, um movimento dialético presente na própria forma.

Este elemento teórico-prático de suas estratégias sofre influência das ações vanguardistas que vinham sendo desenvolvidas no início do século XX. Debord sabe valorizar seus avanços, mas nos apresenta também, os elementos de sua deficiência. As vanguardas artísticas acabaram por ser recuperadas pelo movimento espetacular. Assim, o dadaísmo e o surrealismo criticavam a forma artística e, talvez, nem visassem ser reconhecidos como arte, mas acabaram parando em museus, recuperados pelo sistema, inseridos no circuito artístico e reconhecidos como tal.

Le dadaïsme et le surréalisme sont les deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne. Ils sont, quoique seulement d'une manière relativement consciente, contemporains du dernier grand assaut du mouvement révolutionnaire prolétarien ; et l'échec de ce mouvement, qui les laissait enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité, est la raison fondamentale de leur immobilisation. Le dadaïsme et le surréalisme sont à la fois historiquement liés et en opposition. Dans cette opposition, qui constitue aussi pour chacun la part la plus conséquente e radicale de son apport, apparaît l'insuffisance interne de leur critique, développée par l'un comme par l'autre d'un seul côté. Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*. . (DEBORD, 2006, P. 848)¹⁰²

Nisso, percebemos mais amplamente o movimento dialético pretendido pelos situacionistas, que buscavam, com seu *détournement*, completar o movimento de negação e afirmação que já vinha se construindo no campo da arte. Essa ação podia ser empregada em diferentes suportes e produtos: pinturas, histórias em quadrinhos, filmes, fotografias, livros, teorias, discursos etc., assim como também faziam as vanguardas anteriores, quando investiam sobre diferentes suportes e técnicas. Debord o aplica até mesmo sobre outros *détournements* que já tinha realizado anteriormente, como exemplo disso, podemos citar o próprio livro *A Sociedade do Espetáculo: os détournements* que o texto contém, que o fazem ser mais do que uma teoria, são retomados alguns anos depois quando realiza o *filme*. Nessa ocasião, a ação que já realizara é

102 “O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcam o fim da arte moderna. Eles são, ainda que de uma maneira relativamente consciente, contemporâneos do último grande assalto do movimento revolucionário proletariado, e a própria falha desse movimento, que os deixou trancados no próprio campo artístico do qual tinham proclamado a caducidade, é a razão fundamental de sua imobilização. O dadaísmo e o surrealismo são, ao mesmo tempo ligados historicamente e em oposição. Nessa oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical de sua contribuição, aparece a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida por, como pelo outro de um só lado. O dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir. A posição crítica elaborada depois pelos situacionistas mostrou que a supressão da arte e a realização da arte são os aspectos inseparáveis da mesma superação da arte”. (Tradução do autor).

reiterada, com o uso de imagens, com a alteração da ordem, com o jogo entre essas imagens, com a tensão gerada pela oposição entre som e imagem. Em seguida, ele *détourne* uma vez mais essas obras, ao publicar seu *roteiro*, onde pudemos notar a troca da imagem *Des/Aparecida* que já discutimos anteriormente. Vamos dar um exemplo dessa reiteração do *détournement* para deixar mais claro esse ponto.

Debord desviou (a *détourné*), nas primeiras linhas de *A Sociedade do Espetáculo*, as primeiras linhas do primeiro capítulo de *O capital*, de Marx¹⁰³. Estas diziam: “A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias’” (MARX, 2013, p.113). Este trecho, utilizado para começar seu *livro*, é desviado (*détourné*) da seguinte forma: "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. . (DEBORD, 2006, P. 766)"¹⁰⁴

Nesse movimento, ele já realiza, em um caso particular, o encontro de suas investidas críticas e artísticas e, com isso, podemos supor duas indicações preliminares em nossa análise. Primeiramente, podemos notar uma retomada da crítica marxiana da economia; em seguida, uma mudança de contexto, cuja indicação podemos notar pela substituição dos termos ‘riqueza’ e ‘mercadorias’, n’*O Capital*, por ‘toda a vida’ e ‘espetáculos’, respectivamente, em *A Sociedade do Espetáculo*. Este *détournement* aponta para as diversas mudanças que levaram ao surgimento dessa sociedade baseada na aparência, entre eles, podemos citar a ampliação do fetichismo, o avanço tecnológico que acelerou a produção e se estendeu a novos campos do vivido, os estilos de vida oferecidos pelo espetáculo – que vimos no movimento de imagens femininas que chamamos *Férias obrigatórias*. O trecho do *livro* é, então, desviado mais uma vez, de modo a nos abrir outra porta para a reflexão quando, em 1973, realiza o *filme*. Enquanto declama a primeira tese do texto, vemos uma cena da terra sendo filmada do espaço, em um plano que nos mostra a ação de um astronauta desenvolvendo alguma manobra fora de sua nave espacial. Podemos, assim, refletir sobre esses

103 Dizemos isso por uma série de indícios entre os quais podemos citar. A troca dos termos riqueza e mercadorias por vida e espetáculo parece estratégica, bem de acordo com a tese 207 que diz que as deias melhoram e o plágio é necessário. Debord evidencia que o espetáculo operou uma ocupação total da vida, o que antes fazia apenas com a riqueza agora faz com todo seu modo de organização política, sua Bios que passa a se compor, não de elementos da produção material, mas de fantasmagorias como os espetáculos. Vemos assim, que o *détournement* não é uma técnica empregada apenas para ressignificar e criticar pensamentos que Debord considera inimigos, mas também as ideias “amigas”, que descreviam bem o funcionamento da sociedade em algum momento, mas que precisaram ser atualizadas em virtude das mudanças sociais que ocorreram e não puderam ser previstas pela teoria anterior.

104 “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos”. (Tradução do autor).

détournementss e nos questionar sobre as razões pelas quais seu sentido pode ser formulado. Além das transformações do sistema capitalista e da expansão de seu fetichismo, de que já tratamos, temos uma representação, na cena referida, de um poderio tecnológico que estava se desenvolvendo durante a Guerra Fria. A chamada “corrida espacial” nos mostra os campos que estavam em luta, as batalhas entre os dois grandes blocos econômicos que disputavam o domínio de todas as sociedades, com sistemas que representavam suas vidas, mas que não os livravam da influência das mercadorias, nem de seu fetiche, nem de seu domínio imagético. Apesar de toda demonstração de avanço, ele nos traz a ideia de que os homens permanecem em uma condição que os distancia do domínio de suas vidas (bios). Muitas referências a essas disputas espetaculares podem ser observadas tanto no *filme*, quanto no *livro*¹⁰⁵.

Por ora, já acreditamos estar suficientemente claro o caráter crítico do *détournement*, que pode sempre se lançar sobre formas preexistentes para efetuar uma correção histórica. Mas ainda não deixamos suficientemente claro seu modo de atuação, a estratégia envolvida em sua investida para emancipar o espectador dessa dominação mercadológica. Vemos que, a partir de agora, muito mais eficaz para nosso propósito de entender as intervenções desse situacionista é elucidar as intenções e os sentidos dessa prática que empregava em sua crítica. O *détournement* é, justamente, esse modo revolucionário de utilizar a arte para formular uma crítica que possa fazer mais do que compor novas ferramentas espetaculares de pretensões revolucionárias, ele visa à emancipação do espectador, a ruptura de sua condição inerte, submetida a um destino espetacular obscuro, esvaziado de sentido e memória, segundo Olgária Matos: “Porque a cultura e a educação exigem o exercício da memória, e o mercado, a obsolescência permanente de tudo, o mercado cria um vazio simbólico nos indivíduos” (MATOS, 2013, P.4).

Segundo Debord, que segue inspirações de Lautreamont, indicadas em outro texto *détourné*, “Les idées s’améliorent, Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par une idée juste”. (DEBORD, 2006, P. 854. (DEBORD, 2006, P. 709))¹⁰⁶. Assim, o *détournement* pratica uma negação da forma original do texto escolhido como ponto de partida e,

105 Esta análise, sobre o *détournement* dessa cena e da primeira tese do livro poderia se desenvolver muito ainda, mas não poderemos fazer aqui.

106 “As ideias melhoram. O sentido das palavras está, aí, participando. O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele se achega à frase de um autor, se serve de suas expressões, apaga uma ideia falsa, a substitui pela ideia correta”. (Tradução do autor).

em seguida, dialeticamente, apresenta uma reconstrução, mas com um sentido diferente, “superado”, em relação à forma e ao sentido original. Ele faz, assim, uma “correção¹⁰⁷” no afastamento que o espetáculo operou anteriormente. Essa “técnica” é a que mais se adequa às pretensões situacionistas de superação da arte, pois continua e desenvolve o movimento de negação interno que Debord notara surgir no interior da arte moderna, não cessa como ocorre quando temos apenas a negação ou a afirmação separadamente. O *détournement* preserva o movimento. Com a primeira aplicação dessa intervenção, em seu *livro* – feito em sua primeira tese a partir do livro de Marx, como citamos acima-, Debord sugere que o espetáculo decorre diretamente do capitalismo dos tempos de Marx. No entanto, dá a entender, também, que o capitalismo de então contém alguma ideia que não está de acordo com sua versão mais moderna. Apesar de estar escrito que ele “apaga uma ideia falsa” e “a substitui pela ideia justa”, não significa que Marx estivesse errado sobre esse assunto em seu livro, *O Capital*, no momento em que ele o escreveu. Debord reconhece o valor da crítica de Marx, mas considera que o capitalismo teria sofrido mudanças qualitativas em sua natureza – que vimos no segundo capítulo deste texto – e, assim, esse texto de Marx, em relação ao presente de Debord, contém ideias que precisam ser ajustadas para preencher o vazio simbólico que domina o espectador cujas expectativas e visões de mundo estão limitadas pelas aparências, por sua vez, regidas exclusivamente pelos interesses da economia moderna.

É assim que surge seu principal modo de ação, que não pode ser chamado de “técnica” propriamente, pois é muito mais do que uma instrumentação ou receita. Este é o elemento fundamental para a ação necessária para o espectador. Elemento que nos apresenta no *filme* quando inicia o movimento de imagens femininas que chamamos, aqui, por praticidade, de *metralhadora literária*. Uma teoria crítica, como a que os situacionistas buscavam, deve se comunicar em sua própria linguagem, que deve ser dialética tanto na forma como no conteúdo, que deve reconduzir o homem à história e que, dessa vez, deve ser uma crítica total, ao invés de reproduzir a fragmentação pela qual o espetáculo se mantém. Essa atualização, mostra a urgência em transformar também os métodos e objetos dessa guerra. Quando vemos a mulher passar a operar a metralhadora, em sua posição, atrás da mira, e reconhecendo o campo em que Debord atua, afinal,

107 Na verdade, vai muito além de uma correção, não é que ele vem a expressar um pensamento certo que substitui um pensamento errado anteriormente. É que ele traz ao espectador a consciência de sua alienação e devolve a ele a escolha, o juízo, a possibilidade de criar uma alternativa para o que está vivendo. O homem reencontra sua essência, se dá conta que está se perdendo, não mais do que sobrevivendo segundo a zoé, e reencontra as possibilidades de viver segundo a bios.

tudo isso se anuncia por seu filme, vemos que essa mudança se refere ao jogo inteiro. A arma de que ele vem a se utilizar é o cinema, o projetor e filmadora, todos metralhadoras de imagens. Armas que o espetáculo também usa, mas, assim como a mulher que a opera sugere um uso *détourné* (desviado) da guerra, dos métodos da batalha e do papel que lhe é reservado na sociedade, Debord faz um uso *detourné* desse cinema. Ele investe contra essa máquina de dominação, que tornara o homem da atualidade, o refém mais intimamente acometido da síndrome de Estocolmo. O espectador ama seu dominador.

O espetáculo produz o desaparecimento da memória, pela qual o homem desprezível pudesse vislumbrar sua história e a história de seu mundo, com o que pudesse supor um mundo diferente. O espetáculo lhe parece um sistema eterno, imutável, surgido segundos após o pronunciamento do *fiat lux*, momento a partir do qual todo seu modo de ver estivesse já determinado. Cada imagem espetacular aprisiona os gestos que são, a uma só vez, apresentados como possíveis e reais. Não há, dentro dele, qualquer outra possibilidade aberta ao homem. Não há, qualquer modo diferente de exercer seu juízo. Não há utilidades ou sentidos novos para produzir para suas vidas. O homem sabe que não é mais do que um espectador de sua vida. Seu comportamento deixa evidente esse ponto de vista. Quando os espectadores se encontram, não estão em uma relação direta, o fazem apenas para efetuar essa imagem, a reunião das mercadorias. Nos bares, nos cinemas, nas viagens turísticas, não são os homens que estão em relação, são as garrafas, os filmes, os itinerários.

A imagem se separa da coisa da qual é imagem e o espetáculo toma o lugar do real, reconstruindo-o por inteiro, discorrendo aleatoriamente sobre ele segundo lhe convenha, gerindo o imaginário e a tal ponto que a memória do verdadeiro – da justa vida e do bem viver – já se perdeu. (MATOS, 2013, P.2)¹⁰⁸.

É assim que o *détournement* encontra seu campo de ação e a transformação de toda prática de intervenção no espetáculo, pois o maior problema que acomete os homens no espetáculo não está no campo do acesso às mercadorias, não onde a produção destas se tornou abundante – nos chamados Primeiro e Segundo Mundos, especificamente¹⁰⁹ - mas na incapacidade que o espectador tem de reconhecer seu mundo. Quando ele vai ao cinema, por exemplo, se adapta a uma

108 (Nota 5 do texto)

109 Os países em desenvolvimento ainda estariam, segundo seu pensamento, em processo de entrada no sistema espetacular

trama e a uma harmonia que não está presente no mundo, ele não é capaz de decifrar seu mundo. É assim que a dissolução do sujeito, a desilusão a partir da qual ele passa a enxergar seu mundo, é importante para Debord. Essa ação, que é alcançada pelo *détournement*, joga o espectador diante da consciência, por exemplo, de que ele está, na verdade, diante de um filme que nada fala sobre sua vida, que lhe mostra a imagem enquanto imagem, destituída de seu interesse, a menos que possa ser religada à história e à vida que a originou.

Compreendemos com isso, o modo como se compõe o *détournement* empregado por nosso autor. Vemos que pretende fazer uma recondução do espectador à sua vida política, mas falta entender como seu emprego sobre as imagens produz essa recondução à vida. Precisamos entender como o uso das imagens, com o emprego do *détournement*, pode emancipar o espectador. Este é o objetivo do capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV: Imagem e emancipação no espetáculo

As categorias do ver

Uma primeira olhada no vocabulário utilizado por nosso autor é suficiente para mostrar a centralidade do conceito de imagem em sua investigação. Suas teorias circulam em torno de categorias do ver, como podemos notar na raiz comum aos termos ‘aspecto’ e ‘espetáculo’, derivados do verbo latino ‘*specere*’, que significa ‘olhar’. O uso desses termos não é sem propósito e nos deixa evidente a matéria de nossa investigação: ela se volta para as categorias do ver que, desde a antiguidade, compõem tema de grande interesse dos filósofos e adquire, hoje, ainda mais importância.

Para Aristóteles, a visão é o sentido que mais possibilita ao homem o conhecimento do seu mundo, e que mais nos possibilita especificar as diferenças que poderiam se dar entre diversas manifestações particulares das quais extrairíamos princípios universais. Olgária Matos nos lembra dessa perspectiva dos homens do passado dizendo que eles, como sujeitos epistemológicos, políticos e morais, se encontravam no campo da tradição grega do logos. Eram homens para os quais:

O conhecimento é operação do olhar e da linguagem, pois vê o invisível. ‘Olho’ e ‘espírito’, o ‘olho do espírito’ guiam-se pelo princípio de não-contradição e da razão suficiente. Estes constituem os indícios para que o discurso sobre o mundo não seja arbitrário, indiscernível, absurdo e escape à compreensão racional (MATOS, 2008, p.105).

Ocorre que, no mundo contemporâneo, se deu uma mudança antropológica do olhar, que, agora, não mais serve para conhecer e discernir o verdadeiro do falso, pois é o sentido mais abstrato e sujeito à mistificação, o mais vulnerável às ilusões. O homem contemporâneo se perde, justamente, por meio desse sentido. As imagens presentes, neste caso, não mais comunicam a verdade, pois o sistema cindiu a práxis social em realidade e imagens-fetiches.

Com isso, podemos notar que, embora falemos de categorias do ver, não o ligamos diretamente a algo exclusivamente visível; o que buscamos com essa *visão* tem algo de *invisível*. O modo como isso afeta o *olho*, que estamos levando em conta aqui, tem mais relação com o próprio modo como formamos quadros de significados a partir da maneira como as coisas nos aparecem depois que sobre elas refletimos ou delas aceitarmos quadros já feitos. Esses quadros mantêm uma clareza em relação aos seus elementos, que são ordenados ativamente por aqueles que os formulam. O sentido de cada coisa, seu valor de uso, a unidade da vida, a ideia de totalidade

se fazem evidentes para o homem que formula esses quadros racionalmente e se guia por meio deles. Há, assim, um aspecto inteligível no mundo que pode ser verificado com o uso da razão que cada homem, particularmente, faz. Além das imagens, podemos ver, também, os fenômenos que são como que imagens de processos, rastros da ação do homem em uma duração no tempo.

Essa questão entre conhecimento, imagem e o modo de se portar no mundo, como vemos, remonta à antiguidade clássica. Entre as abordagens mais conhecidas desse tema, temos a alegoria da caverna, da *República* de Platão, por meio da qual pretende mostrar como a visão do filósofo vai para além do sensível, rumo ao inteligível. Desse modo, não é arbitrária a comparação que alguns comentadores fazem entre o pensamento de Platão e Debord, não para dizer que este defende uma ontologia da qual o mundo visível é uma cópia, mas para exemplificar a distância que há entre as imagens que o espectador usa para se orientar e o real. Não parece muito incoerente dizer que há uma semelhança entre ambos os argumentos.

Em seu livro, “*A República*”, Platão faz uso do conceito de imagem para demonstrar, entre outras coisas, a maneira pela qual os dados sensíveis seriam fonte de confusão e engano. Para ele, esses dados não serviriam para fundamentar as ações dos homens que se dedicassem aos trabalhos da vida pública. O exercício da vida pública ficaria, assim, dependente da capacidade do homem de ver o real que, para o filósofo, se encontrava no mundo inteligível. A oposição entre o inteligível e o sensível – que Platão visa mostrar através da alegoria da caverna – estabelece uma gradação entre os modos de conhecer, dos quais a imagem seria o modo mais fraco e menos claro. Nessa alegoria, as imagens projetadas dos corpos, que se localizavam entre a luz e a parede no fundo da caverna, apresentavam, aos prisioneiros acorrentados e imóveis diante dessas projeções, imagens sem cor, espessura, contornos e expressões, donde constatamos que essas são como que reduções do real que mescla cores, profundidades, texturas etc. Para ele, as imagens estão relacionadas à fé que, por sua vez, é da ordem da opinião e não do pensamento.

O real não estaria presente nas imagens projetadas, mas no mundo das ideias, no inteligível acessível apenas por meio da razão que é capaz de alcançar, em cada objeto particular, o que há de universal, aquilo por meio do qual um objeto pode ser reconhecido como tal: sua ideia, sua forma. Luz, imagem, razão, real, entre outros conceitos, fazem parte da análise platônica do homem que visa a construção de uma cidade bela e justa.

Entretanto, não se trata, para Debord, de uma questão do campo da semiótica, como alguns parecem querer¹¹⁰. As questões da sociedade do espetáculo não se originam de uma relação entre os olhos e os objetos, não são os dados do sensível que o preocupam, mas o que aparece emergindo das relações sociais e econômicas, discussão que se origina de algumas categorias hegelianas sobre a ideia de aparência.

Muitos dos que se utilizam das análises de Debord, as recuperam, mesmo que inconscientemente, em favor do *stablishment* cultural, ao qual atribuiriam tal afastamento entre a realidade e o espectador ao resultado do avanço tecnológico e à inserção de técnicas de difusão de imagens no cotidiano do espectador. Entretanto, esse embotamento da razão, essa cisão entre realidade e imagem, não se dá por conta dos meios de comunicação com sua difusão de imagens, mas de algo que extrapola esta que é apenas uma manifestação de um problema muito maior e mais estrutural. De acordo com o que fala o próprio Debord: “Le spectacle ne peut être compris comme l’abus du monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée” (DEBORD, 2006, P. 767)¹¹¹.

Anselm Jappe nos lembra que a tirania da televisão, aspecto com o qual normalmente confundem as críticas de Debord – mas cuja existência Debord não questiona –, é apenas parte de um aspecto midiático que, por sua vez, é não mais do que uma manifestação superficial de toda uma estrutura social, o *espetáculo*. A mídia, de fato, controla os pensamentos quando dita e/ou informa o que deve ser entendido como real antes que o olho possa se lançar sobre o mundo e os objetos produzidos. Há, assim, uma antecipação ao julgamento que o homem pode atribuir a um dado produto, sua necessidade ou utilidade. Dessa forma, a mídia também ajuda a manter um comportamento hipnótico passivo por parte do espectador. No entanto, para além do que se relaciona com a propaganda, com suas sugestões para comprar, Debord considera que cada simples gesto do homem moderno pode vir a ser um modo de difusão dos valores espetaculares, pode ser transformado, representado, em uma imagem.

110 Ele até tece uma pequena crítica à semiologia quando diz, na tese 42, que ela é apenas um dos estilhaços especializados da ciência da dominação por meio da qual o espetáculo planeja seu controle

111 “O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão massiva das imagens. Ele é, muito mais, uma *weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou”. (Tradução do autor).

Diferentes conceitos de imagem

Falando sobre os trabalhos de Debord e sobre a maneira pela qual se referem a ele, podemos ver que há mais de uma ideia de imagem atribuída ao seu pensamento. A polissemia desse termo, nos usos tanto cotidianos quanto nos sentidos sistemáticos filosóficos, nos obriga a distinguir alguns de seus significados, para que possamos ver com precisão o modo particular pelo qual Debord o aborda. Esse conceito comporta vários significados, os quais tentaremos esclarecer abaixo.

A primeira e mais banal ideia que podemos apresentar aqui é ligada exclusivamente ao uso midiático (a qual já introduzimos na intenção de ressaltar o equívoco existente na compreensão da ideia de imagem que é fundamental para o pensamento de nosso estrategista); outra, é a que vemos Debord usar no livro *A Sociedade do Espetáculo*, cujo aspecto negativo deixa evidente pelas indicações de que se trata, na realidade, de uma ferramenta do espetáculo; ainda outra dessas ideias diz respeito a uma imagem que talvez possamos chamar de integral, pois não teria se sujeitado a uma separação deliberada em relação ao objeto que representa; além dessas, podemos encontrar uma imagem que não está fechada, finalizada, mas que mantém uma dialética viva, um movimento vivo. Podemos perceber essas imagens em seus filmes ou em fotografias que usou em alguns de seus livros.

No que se refere à primeira dessas ideias, é fácil ver como se trata de uma utilização simplista das ideias de nosso autor, pois deixa bem claro, em seu texto, de que não está falando desse aspecto apenas. Na tese 5, que citamos há pouco, ele já falava que não se pode confundir o espetáculo com o uso de técnicas de difusão de imagens. Isso porque o espetáculo é, como diz, uma visão de mundo que se objetivou; a publicidade e demais formas de propaganda são apenas uma manifestação mais facilmente percebida desse sistema inteiro.

As demais ideias de imagem envolvidas em seu pensamento são abordadas nos tópicos seguintes.

A imagem espetacular (afastada)

A imagem espetacular é aquela por meio da qual o sistema opera uma cisão entre o homem e seu mundo, entre ele e os diversos modos pelos quais sua vida é conduzida cotidianamente. Abandonando o uso autônomo da razão e se entregando a um comportamento hipnótico ditado pela imagem espetacular, o homem não mais é capaz de reconhecer sozinho o sentido de sua vida. Esta não mais se orienta pelo princípio de razão suficiente, mas, por meio de um hipnotismo, o

espectador é levado a abdicar da criação de sua vida cotidiana, é dominado pelo espetáculo. Encontramos este conceito de imagem sendo criticado em várias passagens do *livro* e, no *filme*, quando falamos, por exemplo, no movimento *férias obrigatórias*, quando mostramos os espectadores vivendo no tempo pseudo-cíclico, cujas possibilidades de superação são tão fechadas quanto as do tempo cíclico. Não há, nessa condição, perspectiva a realizar, além do consumo. O falso exercício da liberdade sexual, encenado pelas mulheres com seios expostos na praia, bem como os *strip-teases* que vimos no movimento da *vitrine feminina*, são bons exemplos de como as imagens afastadas dominam os espectadores. Eles copiam os estilos de vida de pessoas que jamais conheceram, não estão em relação mesmo com essas pessoas; não encontram qualquer vivência real com elas que possa gerar experiências dignas de memória que, por sua vez, sejam capazes de dar lugar às imagens contempladas. Essa dominação decorre de uma expansão do sistema capitalista, como diz João Emiliano Fortaleza de Aquino: “a base da teoria crítica proposta por Guy Debord é a constatação, no capitalismo contemporâneo, do domínio cotidiano, imediatamente fenomênico, da lógica abstrata da forma mercadoria”(AQUINO, 2007, p. 169). Como essa invasão operada pelo sistema não ocorria na análise de Marx, o conceito de mercadoria formulado por ele se amplia em Debord e passa a contar com outro elemento de produção do valor econômico: a imagem. Vejamos, para corroborar nossa explanação, o que diz Anselm Jappe: “de fato, a imagem e o espetáculo ocupam, em Debord, o mesmo lugar que a mercadoria e seus derivados ocupam na teoria marxiana”. (JAPPE, 1999, p.36). A sociedade, cuja base é a mercadoria, produz mudanças profundas nas relações humanas, as quais explicaremos aqui para tentar fornecer as mediações na busca por ver essa estrutura de um modo mais completo.

Vemos, em Debord, que uma postura fetichista faz com que os homens esqueçam que são os autores, não só das mercadorias, mas também de representações dessas mercadorias e de todos os aspectos da vida como, por exemplo, seus modos de organização política ou o modo segundo o qual constituem suas vidas. Não se reconhecendo como autores dessas representações, passam a idolatrar uma imagem que pode ser manifestada por meio de uma obra de arte ou um modelo político, que sempre é um produto das forças produtivas da sociedade. Idolatram-na como se os homens que as criaram não pudessem fazer aquilo que elas representam de outra forma. Como se todas essas imagens viessem determinadas pela natureza. Esse fetichismo é um afastamento, a produção de uma distância, de uma separação entre o homem e os objetos ou trabalhos que ele produz. Sua teoria é, desse modo, influenciada também pelo pensamento de György Lukács, para

quem: “a constatação da ação desagregadora da troca de mercadorias voltada para o interior aponta claramente para a mudança qualitativa que nasce da dominação da mercadoria” (LUKÁCS, 2003, p.196).

Essa constatação de Lukács leva nosso autor a pensar a sociedade refletindo sobre a maneira pela qual o modo de produção industrial extrapolou o momento no qual via o proletariado apenas como o operário da fábrica. Assumindo novos campos das vidas dos homens – e participando mais radicalmente de suas relações –, o sistema econômico incorporou diversos aspectos da cultura para além da esfera do trabalho, como o controle da relação que os homens têm com as obras de arte. Com isso, os homens se desagregaram: foram separados pelas máquinas que exigem sempre o mesmo movimento repetitivo, parcelar, automático, irrefletido; foram separados politicamente, porque não compreendem os mecanismos e os fins do sistema que deles se utiliza para se manter atuante. Submetidos às máquinas, os homens não podem compreender seu papel social, perdem a perspectiva da totalidade. Sem a possibilidade de refletir sobre a totalidade, a própria reflexão tende a ser abandonada. Eles não mais pensam suas vidas, pois adquirem um modo de ser contemplativo: passivamente, assumem a postura que Guy Debord chama de espectador. O homem é distanciado (*éloigné*) de sua vida por meio de uma representação que virá a contemplar e que se moverá nas mãos do sistema enquanto ele apenas assistirá esse movimento. Reificados, dominados por essas imagens-fetiches e padronizados, os homens se tornaram autômatos, simples apêndices das máquinas ou de estruturas sociais que ditam seus modos de ação. É por isso que diz Aquino:

É esta aparência social fetichista, constituída pela circulação de mercadorias e dinheiro, que, segundo Debord, estende sua lógica ao conjunto das atividades e relações cotidianas no capitalismo espetacular, produzindo e organizando as aparências, os ‘fenômenos aparentes’, estes sim sensorialmente visíveis, imediatamente presentes na experiência social dos indivíduos. (AQUINO, 2007, p.171).

A imagem, neste caso, é uma aparência que foi organizada segundo categorias econômicas para controlar as ações dos homens; sugerindo modos de ação, ela é, para Debord, uma imagem autonomizada. Tentemos explicar melhor.

Já explicamos acima o modo pelo qual a mercadoria faz o valor de troca assumir o lugar do valor de uso no horizonte das ações do trabalhador. O valor de troca formula uma relação quantitativa por meio da qual as mercadorias se tornam equivalentes, apesar dos diferentes valores

de uso. Entretanto, no capitalismo analisado por Marx, se as mercadorias não tivessem esses valores de uso, nada as sustentaria como objeto de desejo no mercado. A separação entre as atividades vividas dos homens e sua força dispendida os faz focalizar na relação de troca ao invés de suas necessidades, a serem sanadas pelos usos dos objetos produzidos. Esse é o fetichismo da mercadoria. No espetáculo, as forças produtivas se desenvolveram abundantemente e produzem muito mais do que os homens necessitam. Se fossem produzir apenas objetos úteis, encontrariam um entrave no crescimento infinito que a economia exige, e que só pode se dar por meio do contínuo dispêndio de energia oriunda exclusivamente da atividade humana. O espetáculo precisa que os espectadores se mantenham em atividade para gerar o movimento econômico. Para tanto, ele precisa criar novas necessidades para oferecer novos usos que as supram. É aí que o espetáculo amplia o fetichismo: ele não incorpora apenas os usos intrínsecos dos objetos na névoa que os torna cambiáveis, mas se aproveita também dos modos pelos quais os homens significam seu modo de vida política, sua *bios*, com suas ideias e valores, tais quais a ideia de sucesso, felicidade, educação, memória, ética, saúde. Os usos que os produtos humanos têm contribuem para seu bem estar. É improvável que alguém seja saudável e feliz sem que tenha uma alimentação que possa suprir suas necessidades fisiológicas, mas o espetáculo retira do fluxo da vida essa relação entre os alimentos e a saúde ou a felicidade, e a submete ao modo pelo qual o dinheiro submete o valor de uso desse alimento ao valor de troca. Ele faz parecer, por meio de determinada imagem que escolhe para representar essa saúde ou felicidade, que estas só seriam alcançadas por meio do uso específico do objeto que produziu. Para Debord, “Le spectacle est une guerre de l’opium permanente pour faire accepter l’identification des biens aux marchandises ; et de la satisfaction à la survie augmentant selon ses propres lois”. (DEBORD, 2006, p. 1210).¹¹²

Nesse contexto, a imagem se identifica com o uso de um objeto específico, mas o espetáculo não resolve, com isso, uma necessidade real, pois ele deve manter o movimento que cessaria com a efetiva resolução da necessidade. O objeto no qual o espetáculo simbolizou a felicidade ou a saúde deve se revelar falso. No espetáculo, “l’usage sous la forme la plus pauvre (manger, habiter) n’existe plus qu’emprisonné dans la richesse illusoire de la survie augmentée”(DEBORD, 2006, p. 780).¹¹³. O uso é ilusório, é falso, é apenas uma miragem que se afasta conforme o espectador

112 “O espetáculo é uma Guerra do Ópio permanente para fazer aceitar a identificação de bens a mercadorias; e a satisfação com a sobrevivência aumentando de acordo com suas próprias leis” (tradução do autor)

113 “O uso sob sua forma mais pobre (comer, morar) só existe aprisionado na riqueza ilusória da sobrevivência ampliada”. (Tradução do autor).

tenta se aproximar dele. Essa imagem nada mais é do que uma pseudojustificativa para um falso modo de vida, para manter uma redução da *bios* à *zoé*. Nessas imagens, o espetáculo traz um novo elemento para a mercadoria, o pseudouso. “ Le spectacle n’est pas seulement le serviteur du *pseudo-usage*, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie” (DEBORD, 2006, p.781)¹¹⁴. Enquanto a mercadoria se compõe de valor de uso e valor de troca, o espetáculo se compõe de valor de uso, valor de troca e imagem. No caso, essa imagem é o que atrai ao pseudouso. Ela é um valor de pseudouso.

Em uma perspectiva totalmente oposta a essa estão as imagens sobre as quais Debord aplica o *détournement*, como veremos a seguir.

A imagem desviada (*détourné*)

Debord apresenta a ideia de que imagens afastadas dos aspectos da vida não mais podem fornecer aos homens meios para conduzir suas vidas autonomamente. Isso se dá, segundo ele, pois não mais permitem estabelecer a unidade dessa vida por meio da qual eles pudessem reconhecer suas reais necessidades sem ter que seguir os ditames do sistema econômico de fluxo único, limitado, como se segue na citação: “Les images qui se sont détachées de chaque aspect de l’*avie* fusionen dans un cours commun, où l’*unité* de cette vie ne peut plus être rétablie”. (DEBORD, 2006, P. 766)¹¹⁵.

Vemos, por outro lado, no segundo volume de seu *Panegírico*, um dado que nos alerta para a existência de imagens que não sejam assim tão limitadoras, que não se inserem em um fluxo econômico de sentido único, mas que conservam uma relação íntima com o objeto do qual proveem e que podem trazer clareza para a compreensão do que seja a verdade em seus múltiplos aspectos e perspectivas. Ele diz:

Les tromperies dominantes de l’époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images. L’image qui n’a pas été intentionnellement séparée de sa signification ajoute beaucoup de précision et de certitude au savoir. Personne n’en a douté avant les très récentes années. Je me propose de le rappeler maintenant. L’illustration authentique éclaire le discours vrai, comme une

114 “O espetáculo não é apenas o servidor do pseudo-uso, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida”. (Tradução do autor).

115 “As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser reestabelecida”. (Tradução do autor).

proposition subordonnée que n'est ni incompatible ni pléonastique. (DEBORD, 2006, P. 1690)¹¹⁶

Essa imagem pode ser exemplificada pelo casal de amantes, composta pela loira e a negra que aparecem juntas no primeiro e no último movimento de imagens femininas que elencamos (respectivamente *Alive, vida fluida e Aparecida e a história*). No último desses movimentos, quando Debord nos fala de como a memória dá sentido e lugar a essas imagens, vemos o casal produzindo experiências reais, momentos vividos sem representações, o que impede que essas imagens se tornem obsoletas (em oposição às imagens femininas que pudemos indicar como análogas à mercadoria, que desaparecem particularmente em favor da estrutura da mercadoria que se perpetua). Essa imagem é, antes de ser um *détournement*, uma ilustração, como nos mostra a citação.

Um pouco diferente dessa imagem ilustrativa são as empregadas em outros momentos de seu *filme*, retiradas de contextos separados nos quais representavam valores determinados pelo sistema e corrigidos pela inserção de uma tensão. Tal tensão nos faz lembrar que essa imagem do filme não é mais do que uma imagem, e que aquilo que comunica não é mais do que um aspecto, uma perspectiva, no caso, escolhida segundo interesses econômicos que, por sua vez, pretendiam transformar o homem autônomo em um mero espectador passivo. Emblemático, neste momento, se faz o par de imagens que denominamos *Des/Aparecida*. Após leitura do *roteiro*, vimos a tamanha irrelevância da imagem que desaparece sem que seja notada (ela é trocada por outra, extremamente diferente, mas isso não se percebe). Essa imagem, como as demais imagens femininas que são usadas, especificamente em analogia à mercadoria, são passageiras, não geram memória, servem apenas para motivar estilos de vida. Devemos notar que, embora sejam fotografias publicitárias, não vêm como propaganda de alguma marca. O que se consome, nesses casos, é a própria imagem. A troca da imagem apresentada por Debord, e a tensão com o texto, que falava sobre o reconhecimento da mercadoria (ao apresentar a *Desaparecida*) e a indicação de que os pseudoeventos do espetáculo não foram vividos pelos que foram informados deles (ao apresentar a fotografia substituta que chamamos, aqui, *Aparecida*), nos revelam o vazio desse consumo de

116 “Os enganos dominantes da época nos levam a esquecer que a verdade pode se ver também nas imagens. A imagem que não foi intencionalmente separada de sua significação adiciona muita precisão e certeza ao saber. Ninguém duvidava disso até bem pouco anos. Eu me proponho a lembrar agora. A ilustração autêntica esclarece o discurso verdadeiro, como uma proposição subordinada que não é, nem incompatível nem pleonástica”. (Tradução do autor).

imagens e nos faz perder o interesse que poderíamos ter por elas anteriormente; o espectador se solta de sua prisão por meio da estratégia realizada por Debord. Comentando esse modo de atuação pelo qual Debord procedia em seus filmes, o filósofo italiano Giorgio Agamben, diz:

First, man is the only being who is interested in images as such. Animals are very interested in images, but only to the extent that they are fooled. You can show a male fish the image of a female fish and the male will eject his sperm; you can fool a bird with the image of another bird, in order to trap it. But when the animal realizes it's dealing with an image, it loses interest completely. Now, man is an animal who is interested in images when he has recognized them as such. That's why he is interested in painting and why he goes to the cinema. A definition of man from our specific point of view could be that man is a movie going animal. (AGAMBEN, 2002, p. 314).¹¹⁷

O interesse que os homens apresentam pelas imagens é, para Debord, como nos diz Agamben, a isca através da qual ele pode formular uma estratégia para fazer os homens pensarem novamente em sua vida; não só imitando, se adequando ao fluxo comum de imagens apresentadas pela sociedade do espetáculo, que os conduz segundo interesses dissimulados. O modo pelo qual os homens se interessariam pelas imagens e a frustração vinda do não reconhecimento de um sentido nelas leva o homem à necessidade de não mais imitar, mas criar seu próprio modo de vida autonomamente.

Com isso, pretendemos ter mostrado que o conceito de imagem em Debord vai muito além do que pretendem os adeptos da crítica puramente midiática. Ele se divide e serve de modos diametralmente opostos. Quando não separado em favor do fluxo da economia, serve para devolver a autonomia aos homens. Quando afastado em representações de fundo econômico, se torna mais um elemento útil ao sistema de circulação de mercadorias cujo valor precisa agora ser ditado, uma vez que nem o valor de uso, nem seu valor de troca são vistos diretamente pelo homem moderno. Essa separação, aliás, precisa ser entendida à luz de sua relação com a história. Isso é o que veremos no próximo tópico.

117 “Primeiramente, o homem é o único animal que é interessado por imagens enquanto tais. Os animais são muito interessados por imagens, mas apenas enquanto são enganados. Você pode mostrar a um peixe macho a imagem de um peixe fêmea e ele expelirá seu esperma. Você pode enganar um pássaro com a imagem de outro pássaro, para pegá-lo em uma armadilha. Mas quando o animal percebe que está lidando com uma imagem, ele perde completamente o interesse. Entretanto, o homem é um animal que está interessado nas imagens quando ele as tem reconhecido como tais. É por isso que ele se interessa pela pintura e que ele vai ao cinema. Uma definição de homem, para nosso ponto específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema” (tradução do autor)

Imagem e história

A história é uma luta constante na qual a apropriação que o homem faz do aberto – das insondáveis possibilidades de novidades – se manifesta. É nesse campo que as potencialidades dos homens podem se desdobrar, é aí que ele pode realizar sua essência, se for capaz de encarar esse mundo e a tarefa de transformá-lo. Para tanto, o homem deve ser capaz de produzir significados que possam se alinhar em uma perspectiva de futuro, é aqui que as imagens podem participar dessa formulação da história, ou de seu impedimento no espetáculo. O sistema espetacular reduz essa “essência humana”¹¹⁸, o seu movimento vivo e sua natureza plástica a uma simples sequência de fatos indiscutíveis que se expõe em uma cronologia seca (vazia de experiências), desaparecem, assim, as ideias de fluido tantas vezes referida por Debord tanto no *filme* quanto no *livro*.

A imagem, a representação dos diversos modos de ser que se expressa por meio dela, como vimos no filme, contém uma carga de história, que compõe o campo da ação política. Concorda com esse pensamento e com as ações que vimos expressas na obra de nosso estrategista, também, o filósofo, Giorgio Agambem, quando diz:

A exposição é o lugar da política. Se não há, talvez, uma política animal, é apenas porque os animais, os quais já sempre estão no aberto, não procuram apropriar-se de sua exposição, simplesmente habitam nela sem cuidar dela. Por isso, não se interessam por espelhos, pela imagem enquanto imagem. O homem, ao contrário, querendo reconhecer-se – isto é, apropriar-se de sua própria aparência – separa as imagens das coisas, dá a elas um nome. Assim, ele transforma o aberto em um mundo, ou seja, no campo de uma luta política sem tréguas. Essa luta, cujo objeto é a verdade, se chama História. (AGAMBEM, 2015, P.89).

Essa imagem que participa da política, essa apropriação que dá origem à história é não só a representação de um objeto do mundo, mas está além disso, pois pode ser dotada de movimento, pelo que representa não só uma coisa, mas também uma ação. Essa imagem representa, na verdade, um fragmento de um gesto, é uma ação a qual o tempo e a história atribuem significado, e que não pode ser inteiramente compreendida fora desse movimento temporal. O espetáculo se apropria dos modos de produção dessas imagens; com elas, rouba os gestos¹¹⁹ dos homens autônomos e os torna espectadores. A imagem que rouba o gesto não pode se mostrar como tal, ou, se o faz, deve mantê-

118 Há aqui, algumas ressalvas a serem feitas. Essa noção de essência refere-se ao fato de que o homem é um ser capaz de plasticidade na sua forma de ser, não é algo como o modo platônico de pensar a essência em um mundo inteligível, a ideia, da qual o mundo presente seja uma cópia. Nesse sentido, esse termo é utilizado apenas para indicar esse campo aberto, lembrar as possibilidades de transformação sempre presentes.

119 Ver o tópico a imagem que rouba o gesto

lo guardado, disfarçada no ponto cego do dispositivo de controle. Ela deve manter um pudor que esconde suas reais intenções. Ou fingir um descaramento, como nos diz Agamben, falando acerca da atriz pornô que olha diretamente para a câmera, como se encarasse o espectador, em um movimento falsamente desmistificador que lhe devolveria o protagonismo em seu gesto, tirando-o da condição de simples espectador. Se ela olha diretamente para a câmera e o espectador recebe esse olhar da tela – como que para denunciar que o que está sendo visto é apenas um gesto representado, como se esse olhar devolvesse ao espectador seu próprio lugar no mundo –, ela o faz apenas porque o espectador é um cliente em potencial dessa autonomia recuperada, representada nesse gesto. Ele nem se dá conta, mas ainda não foi dessa vez que ele saiu de sua condição, ainda não foi dessa vez que ele se viu entrando na história, de posse de sua gestualidade. A potência da imagem, que se faz capaz de devolver essa autonomia ao espectador, depende da permanência da memória na qual se inscreve essa história e indica precisamente onde essa imagem foi gerada. É por isso que Bavares pode dizer:

A impossibilidade de encontrar o lugar da imagem exprime o enigma do olhar tanto exterior quanto interior, e nos incita a não separarmos a imagem do imaginário e sobretudo da memória como lugar privilegiado da subjetividade. Sem ela, a imagem está morta, e é efetivamente a única certeza que temos no mundo do espetáculo (BAVARES, 2005, p.153).

Cabe-nos, então, neste momento, explicar um pouco o sentido dessa história, que é condição para que o espectador seja capaz de determinar seu lugar no tempo e no espaço para podermos, também, apresentar suas especificidades dentro do sistema espetacular criticado pelo situacionista, como vemos neste texto. História é um conceito fundamental para compreender o que, essencialmente, é o homem, qual é seu lugar no mundo e proporcionar que este reencontre seu próprio gesto. Mas é necessário, inicialmente, notar a distinção entre as diferentes noções de história, tais quais: História Natural e a História humana.

A história natural corresponde ao processo de diferenciação dos seres que culmina no desenvolvimento da própria natureza humana. O processo em que, através do tempo, o olho se tornou olho humano compôs, assim, a própria natureza humana, produzindo um ser que vem a ser idêntico à passagem do tempo, ou seja, um ser que incorpora, em seu próprio ser, esse movimento de diferenciação através do qual uma forma presente se torna outra, totalmente nova. Assim, como parte da história natural, a história humana surgiu como campo em que o homem transforma, diferencia, ele mesmo, deliberadamente, sua própria natureza. Assim, a distinção que os gregos

faziam entre os conceitos de vida (usando *zoé* para se referir à vida biológica e *bios* para se referir ao modo de vida, à vida política) já era capaz de nos fornecer um indicativo dessa natureza humana que, através do uso da razão, formula seu próprio modo de vida, sua existência política. Portanto, Debord identifica a essência humana com a história. Nesse sentido, diz Anselm Jappe: “Em Debord, encontra-se a concepção segundo a qual a essência humana, ao invés de ser um dado fixo, é idêntica ao processo histórico compreendido como autocriação do homem no tempo”. (JAPPE, 1999, p.52).

A história humana ou, simplesmente, história é, assim, parte da história natural e transforma, como já dissemos, os modos de existência humana. Desde o ato fundador da sociedade, o homem começa a construir uma pré-história pela comunicação imediata que estabelece, mesmo que de modo inconsciente. No entanto, com a invenção da escrita, os homens puderam formar uma comunicação capaz de atravessar gerações. Criaram, assim, uma memória impessoal, que permitiu o contato com consciências de outras épocas. Dessa forma, a escrita favoreceu a construção da história, fixando relatos para serem lidos por diversas gerações. Isso contribuiu, também, para que essa história pudesse se tornar consciente.

Para enriquecer a compreensão desse aspecto da natureza humana, Debord, nos capítulos V e VI do *livro*, faz uma descrição das etapas em que essa história teria se composto até sua contemporaneidade, descrevendo a forma como as diversas sociedades passadas se relacionaram com seu tempo. Ele apresenta, para tanto, diferentes noções de tempo que correspondem às diferentes formas como se deram essas relações, a saber: tempo cíclico; tempo irreversível; tempo histórico; tempo das coisas; tempo particular, entre outros.

O tempo cíclico surgiu entre os povos nômades. Para estes, o ritmo da vida era ditado pelos ciclos naturais: estações do ano, movimentos da lua e do sol. Presa a esses ciclos, a vida teria o aspecto de um eterno retorno e o homem se veria preso a uma condição sem perspectiva de mudança. Dessa forma, a falta de consciência da finitude da vida não os impulsionava no sentido das realizações de ações memoráveis, ao contrário, eles viviam presos a uma repetição que fixavam na forma de mitos. Esse tempo cíclico se constituiu plenamente quando os homens desenvolveram técnicas de produção agrícola. Desde então, certa diferenciação entre as funções sociais os mantiveram hereditariamente presos a ciclos de produção dos quais não tinham perspectiva de saírem. Quem tivesse nascido e fosse criado na condição de agricultor seria, necessariamente, agricultor.

O tempo cíclico aparecia como algo dado, absolutamente, de uma vez. Nele, o homem se via como alguém que devia apenas esperar os ciclos se cumprirem, pois ele tinha certeza de que esse ciclo se cumpriria eternamente. O movimento cíclico, caracterizado justamente pela repetição periódica e ordenada, não podia deixar de passar, sempre, por cada um dos mesmos pontos do ciclo, nem modificar sua ordem; também, nenhum ponto que não fizesse parte do ciclo poderia, eventualmente, entrar no movimento. No tempo cíclico não havia espaço para novidades. Esse tempo era também um tempo de “paz” isto é, um tempo em que a vida seria previsível, ela não se sentiria ameaçada pela passagem do tempo, mas também não seria superada, transformada no decorrer desse mesmo tempo. Assim, os homens que vivessem de acordo com o tempo cíclico não viam possibilidade de mudança em sua história.

No entanto, no seio dessa repetição surgiu, por meio daquela diferenciação das funções sociais em função da invenção da agricultura e do estabelecimento de moradias fixas, uma classe para a qual as possibilidades de autocriação estavam abertas: os governantes. Essa primeira separação do poder se apropriou de parte da produção da base da sociedade que, presa ao tempo cíclico, exercia apenas a função de setor de produção das condições materiais de existência da sociedade. Com essa apropriação, os governantes adquiriram tempo livre para se dedicar à formação de uma história pessoal. Esse tempo, diz Debord: “É o tempo da aventura e da guerra, no qual os senhores da sociedade cíclica realizam sua história pessoal”. (DEBORD, 1997, p.89).

Para Debord, além de se apropriar de parte da produção material da sociedade, o poder se apropriou – por meio do tempo livre que extraíram da base social – da “mais valia temporal” dessas sociedades, isto é, enquanto a base da sociedade cuidava apenas da manutenção da existência física desta, provendo-lhe os suprimentos que lhes eram indispensáveis, a “superfície” da sociedade utilizava o tempo livre que a base lhe proporcionava para viver historicamente. Essa apropriação permitiu a formação do “tempo histórico da superfície da sociedade”. Nessas condições, apenas os monarcas participavam de um tempo que não fosse cíclico, somente estes haviam percebido a finitude de sua vida e, assim, tinham de forma aberta a possibilidade de uma vida histórica, à qual acessavam enfrentando, sem ilusão, as tarefas e lutas que os constituiriam. Estes tomavam, assim, consciência da irreversibilidade do tempo. Assim, enquanto essa classe separada da sociedade se apropriava da “mais-valia temporal” (DEBORD, 1997, p.89). produzida pela base da sociedade, essa base se manteria imóvel historicamente. Essa apropriação lhes permitia transformar, de fato, as condições em que viviam, de modo a empreender atos memoráveis. Desse modo, podemos

constatar que existência histórica nessas sociedades só era experimentada pela superfície da sociedade.

A consciência do tempo irreversível só se formou na base da sociedade – e, ainda assim, parcialmente – na democracia da Grécia Antiga. O historiador Heródoto já demonstrou que era justamente a consciência da passagem do tempo, a percepção de que cada homem poderia desaparecer completamente do mundo se suas ações não fossem dignas de serem lembradas que os impulsionava à construção de uma existência histórica a ser registrada por meio da historiografia. Cabe citar que, em grego, tumba se diz *mnemeion* que é relativo à memória (*mnemosine*), indicação de que morte e memória, na experiência grega estavam intimamente relacionadas. A percepção da destruição e da morte era decisiva para que a vida do homem fosse dedicada à existência histórica. Assim, Emiliano Aquino lembra:

“De fato, a justificativa de Heródoto para a exposição de sua “investigação” (história) expressa bem a consciência de uma passagem irreversível do tempo, uma passagem que é destruição e morte, e a qual a sua narrativa não busca evitar, mas antes acolher como condição de possibilidade mesma daquilo que ela quer manter na memória e salvar do esquecimento”. (AQUINO, 2006, p.48)

O tempo irreversível era como uma linha. A crônica – que vem de *chronos*, que é um dos termos gregos que podem ser traduzidos por tempo – recomporia essa linha do tempo e lhe imprimiria uma direção, um sentido, que estaria de acordo com o que a classe do poder – a que Debord chamara “possuidores da história” – queria registrar como memorável. Assim, a história que prevalecia era uma história de ilusões que não correspondiam à história da humanidade, mas à história dos que detinham a “propriedade privada da história”, uma vez que a maior parte da sociedade, a sociedade profunda não poderia participar de tal história. Ele diz: “*Les possesseurs de l’histoire ont mis dans le temps un sens : une direction qui est aussi une signification. Mais cette histoire se déploie et succombe à part ; elle laisse immuable la société profonde, car elle est justement ce qui reste séparé de la réalité commune*”. (DEBORD, 2006, P. 823)¹²⁰

Depois da experiência grega, as religiões monoteístas transformaram, novamente, as relações entre os homens e o tempo. Essas religiões também imprimiram um sentido no tempo: o tempo era o desenrolar linear dos fatos em direção a um evento decisivo, a chegada do Messias, a

120 “Os possuidores da história puseram no tempo um sentido: uma direção que é também um significado. Mas essa história se desdobra e sucumbe à parte; deixa imutável a sociedade profunda, porque ela é justamente o que fica separado da realidade comum”. (Tradução do autor).

vinda do reino de Deus etc. Se, no tempo cíclico, a eternidade era interior ao movimento do tempo – que se apresentava como um eterno retorno – essas religiões puseram a eternidade fora do tempo. Para elas, só depois do fato decisivo (a vinda do messias), o homem poderia experimentar a verdadeira vida. A história, nessas religiões, era, então, uma contagem regressiva para esse evento.

As religiões monoteístas difundiram, na própria base da sociedade, um sentido para a história, mas esse sentido era ilusório, pois deveria ser realizado no além. Elas não podiam, portanto, constituir uma forma de existência histórica porque, como afirma Debord: “Ces religions sont nées sur le sol de l’histoire, et s’y sont établies. Mais là encore elles se maintiennent en opposition radicale à l’histoire”.(DEBORD, 2006, P. 825)¹²¹. Elas se oporiam à história por não permitirem que os homens vissem a história como algo formado pelas suas próprias mãos e por tentarem fixar o movimento da história que, como passagem, mudança, tenderia a dissolver a forma a que chegara.

O movimento da história causou, em seguida, na Idade Média, a utopia milenarista da realização terrestre do paraíso. Tamanha desilusão acerca da realização da vinda do messias foi resultado desse movimento da história, mas não levava os milenaristas à realização da existência histórica pelo fato de que estes não podiam reconhecer a história como obra de suas mãos, eles estavam sempre à espera de um sinal de Deus, vivendo sob o domínio do mito. Até aqui, o homem viveu sempre iludido com a ideia de que o sentido de sua existência dependia de alguma força que se lhes impusesse do exterior.

No Renascimento italiano, a ruptura com a eternidade – com a ideia de que a realização do homem não estava em suas mãos, mas sempre dependia de algo externo e determinante –, enfim, se realizou. Para Debord, o tempo irreversível do renascimento foi o tempo da acumulação infinita de conhecimentos. Nesse momento, o poder estava, novamente, fora do âmbito do sagrado, assim como ocorrera no caso grego, quando, os cidadãos alcançaram o acesso direto a todos os momentos de sua atividade, no exercício da democracia. No Renascimento, os homens puderam, novamente, formar uma “conscience historique issue de l’expérience des communautés démocratiques et des forces qui les ruinent”. (DEBORD, 2006, P. 827)¹²²

121 “Essas religiões nasceram sobre o solo da história e aí se estabeleceram. Mas ainda assim, elas se mantêm em oposição radical à história”. (Tradução do autor).

122 “Consciência histórica oriunda da experiência das comunidades democráticas e das forças que as arruinam”. (Tradução do autor).

Após o renascimento, a vida histórica se viu novamente monopolizada na transição da monarquia absoluta para a burguesia. Esta mudança foi decisiva, pois constituiu o tempo do trabalho. Neste caso, a dissolução dos privilégios de uma classe separada relacionou os méritos dos homens com o seu trabalho. Com a burguesia, o trabalho se tornou um valor: só vale quem trabalha. Dessa forma, o trabalho passou a ser visto como agente transformador das condições históricas do homem, ele é que vinha agora a constituir o poder, mas não mais de forma mítica.

A história agora não seria mais escrita pelos indivíduos que controlassem mitologicamente a sociedade, mas seria compreendida como movimento geral da economia, era história econômica. Ela se tornou indiferente aos atos humanos e estava mais ligada à pura movimentação de produtos do trabalho humano, ou seja, tratava da pura circulação de mercadorias. Marx analisou a forma como a mercadoria gerou uma abstração do trabalho. Nesse caso, o dinheiro era a forma final dessa abstração. Agora, eram essas abstrações que tinham adquirido importância histórica. A história econômica sacrificou o homem, diz Debord:

L’histoire qui était apparue jusque-là comme le seul mouvement des individus de la classe dominante, et donc écrite comme histoire événementielle, est maintenant comprise comme le mouvement général, et dans ce mouvement sévère les individus sont sacrifiés. (DEBORD, 2006, P. 829)¹²³.

O movimento das abstrações do produto do trabalho humano, a que Max chamou de valor de troca, construiu, agora, uma nova forma de fetichismo. Com a ascensão da burguesia, a base da sociedade se desligou desse fetichismo religioso, mas ergueu uma nova forma de fetichismo. É por isso que Debord vai identificar na contemporaneidade a “reconstrução material da ilusão religiosa”. (DEBORD, 1997, p.19).

A história, após a ascensão da burguesia, tornou-se história econômica porque o novo fetichismo que se erguera fez da economia o sujeito dessa história. A economia se autonomizou em relação ao homem. Autonomizada, é ela agora que constitui a dominação da sociedade. Para manter sua dominação, ela se vê, então, forçada a garantir que o movimento da história não a negue mais. Para isso, precisou recompor uma ilusão que impedisse o homem de estar em acordo com a sua essência, isto é, ela precisou tratar de barrar o movimento da história. Com a ascensão da burguesia,

¹²³ “A história que tinha aparecido, até então, como o movimento exclusivamente dos indivíduos da classe dominante, e, portanto, escrita como história descritiva dos eventos, é agora compreendida como o movimento geral, e nesse movimento severo os indivíduos são sacrificados”. (Tradução do autor).

o movimento histórico veio à tona no mundo, derrubando as hierarquias absolutas e transformando a própria natureza da produção. Com a revolução industrial, a base da sociedade pôde, finalmente, dispor de tempo livre para se lançar na existência histórica, como diz Debord: “O movimento real que suprime as condições existentes governa a sociedade a partir da vitória da burguesia na economia (...) O desenvolvimento das forças produtivas rompeu as antigas relações de produção (...) tudo o que era absoluto torna-se Histórico” (DEBORD, 1997, p.49).

Esse movimento produziu, assim, um tempo irreversível que podia ser vivido pelos homens, indistintamente, através do fruto de seu trabalho. Todavia, o próprio uso do tempo, no sentido de construção de uma história memorável, foi vedado ao homem. Isso significa que esse tempo irreversível também não pode realizar a essência do homem, mas, ao contrário, constrói uma nova cisão. Nesse sentido, nos diz Debord:

O tempo irreversível da produção é antes de tudo a medida das mercadorias. Assim, o tempo que se afirma oficialmente em toda a extensão do mundo como o tempo geral da sociedade significa apenas os interesses especializados que o constituem: é um mero tempo espetacular. (DEBORD, 1997, p.101).

Em oposição à época em que os homens se viam presos às condições de produção agrícola, a modernidade suprimiu as condições que mantinham essa prisão. Assim, a sociedade pode participar, integralmente, da construção da história. O problema se encontra no fato de que, apesar de suprimir as condições que limitavam a existência histórica dos antigos, a economia contemporânea, o espetáculo, oferece uma abstração do tempo irreversível, consumível, que impede a constituição de uma história da humanidade como um todo.

Como, na sociedade do espetáculo, o valor do homem e o trabalho foram identificados, ter uma existência histórica passa a ser identificado a acumular dinheiro ou consumir determinadas mercadorias célebres; como se comprar um carro, uma passagem de cruzeiro ou um aparelho televisor fosse uma ação histórica, memorável, coisa exclusiva, marca de uma existência superior plena de experiências. Para Debord, apenas quando o homem toma consciência de sua finitude descobre o memorável e a ameaça do esquecimento tem possibilidade de construir sua existência histórica, mas, no espetáculo, essa consciência histórica e essa ameaça de esquecimento são disfarçadas.

É justamente essa contradição que perturba Debord na sociedade contemporânea; ele constata que a sociedade desenvolveu meios para liberar o homem da dependência da atividade

produtiva. Por outro lado, o indivíduo está cada vez mais aprisionado pelo contexto econômico. Ainda é necessário, portanto, que o homem se livre dessa ilusão que a economia lhe impôs para que possa realizar sua essência e acabar com a cisão que experimenta na sociedade do espetáculo. Por isso, diz Debord:

Ao serem atirados na história, ao terem de participar das tarefas e lutas que a constituem, os homens se vêem obrigados a encarar suas relações sem ilusão. (...) O sujeito da história só pode ser o ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo que é a História, e existindo como consciência de seu Jogo. (DEBORD, 1997, p.49).

Como exemplo desse atiramento na história, outras obras de Debord (seus filmes) seriam, segundo Giorgio Agamben, um exemplo de quebra da ilusão que manteria os homens aquém da existência histórica. Isso não quer dizer que bastaria assistir a esses filmes para se produzir a história humana. O que estaria em questão aqui é o fato de que os filmes de Debord contêm esse movimento histórico internamente. São constituídos de imagens carregadas de história. As imagens que reaparecem ou fazem de conta que reaparecem (o casal homossexual formado pela mulher loira e a negra, o par *Des/Aparecida*, o ressurgimento da foto de Alice) não trazem algo totalmente novo¹²⁴, entretanto, não é o retorno do mesmo. Essas imagens trazem, ao espectador, uma memória, ele começa a se interrogar o que significavam e percebe uma transição. O espectador percebe se a imagem em questão tem alguma relevância ou não. Essas imagens, aliadas à dissonância com o áudio, jogam o espectador em direção à dissolução do sujeito, levando-o a perceber a ausência de coerência em seu mundo, que ele passa a ter que explicar, ordenar. Assim, acessa a história por meio dessas imagens, adquirindo a tarefa de lançar o logos sobre o mundo e tornar esse mundo algo organizado, comunicável.

Analisando a técnica composicional da obra de Debord, Giorgio Agamben constatou em seus trabalhos cinematográficos a existência desse caráter eminentemente histórico das imagens que utiliza. No entanto, não se trataria de um aspecto cronológico da história, mas um aspecto que Agamben chama de messiânico. Articulando as condições de possibilidade de construção de seus filmes, a repetição e a interrupção, ele vê, nas montagens de Debord, a construção de uma zona de imprevisibilidade. Este é um elemento que quebra com o tempo pseudocíclico da sociedade

¹²⁴ Levando em conta o modo como produzem referências. Afinal, as vezes são imagens novas, mas essa diferença só aparece após passarmos por uma investigação como a que fizemos no primeiro capítulo.

espetacular. Quando a possibilidade do imprevisível surge, traz consigo um espaço para a liberdade criadora. Estudando o cinema de Debord, Agamben pôde apontar para um horizonte libertador em que o homem encontra a sua essência de ser negativo que se realiza ao se perder no tempo para se reconhecer, dialeticamente.

Para indicar em que consiste esse movimento dialético da imagem podemos, grosso modo, lembrar o seguinte: o homem, segundo Agamben, é o único ser que se interessa por imagens sabendo que elas não se referem a seres reais. Por conta desse interesse por imagens enquanto tais, define o homem como sendo “o animal que vai ao cinema”. Além disso, as imagens do cinema são carregadas de movimentos que geram certa tensão. Como essa tensão “puxa” a atenção do homem em relação a certo acontecimento – o que uma imagem estática não faria –, este pode se deparar, de repente, com uma quebra gerada por uma interrupção ou pela repetição de uma imagem. A repetição da imagem, nesse contexto, não traz novamente o mesmo mas, graças à memória, traz a possibilidade do que já foi visto se realizar de uma maneira diferente. Na repetição dessa imagem, está aberta a possibilidade de transformar o presente.

Pudemos ver que, no contexto do espetáculo, a reconstrução da ilusão religiosa é manifestada como forma de conter o movimento da história. Esta reconstrução da ilusão é, como exposto acima, o que Marx denominou de fetichismo da mercadoria que, no espetáculo, teria se expandido da relação entre os homens e o produto de seu trabalho para uma relação entre os homens mediada por imagens que puderam incorporar, nesse movimento, todos os aspectos da vida dos homens dessa sociedade. Dessa forma, os homens buscam viver de acordo com os modelos ilusórios que a economia produz para orientar o consumo. Nesse caso, a natureza autocriadora do homem está cindida, porque ele não pode construir seu próprio modo de existência política. Esses homens têm uma vida biológica (zoé), no entanto, estão longe de ter uma vida política (bios), uma existência histórica. Essa existência histórica não ocorre, pois o espectador não é possuidor de seus gestos, estes servem a outro, que ele desconhece.

O sequestro do gesto na imagem

O que tratamos até agora não resolve, entretanto, a questão da origem das imagens que se apropriam da atividade do espectador. Como podemos fazer a afirmação de que essa atividade se separa de sua vida? Precisamos compreender melhor como se compõe essa atividade especificamente, pois indicamos diversas vezes essa apropriação; não podemos, portanto, esquivar dessa questão. A todo instante, trouxemos a ideia de que ele se tornava cada vez mais passivo em meio ao sistema espetacular. Quando delimitamos as imagens femininas no primeiro capítulo, o fizemos com essa intenção de indicar tanto o modo segundo o qual o espetáculo, por meio das imagens, se apropriava da atividade do espectador quanto o modo segundo o qual Debord se utilizava de imagens para trazer o espectador novamente ao controle dessa atividade. Entretanto, esse mecanismo de tomada e essa ideia de resgate não estão bem claros ainda, pois os espectadores, dos quais nosso autor fala, são vistos em movimento: vimos o movimento dos trabalhadores nas fábricas de automóveis, as mulheres em férias na praia de Saint-Tropez. Como poderíamos dizer que não são mais autores de suas próprias ações? O que nos permite dizer que seu movimento não é seu? Por outro lado, temos as imagens de Alice, estática, nas fotografias que vimos no movimento *Alice vida fluida*, associadas a um movimento contínuo ao próprio fluxo da vida. Como podemos afirmar que há ali um movimento, enquanto dizíamos que as mulheres na praia tinham seu movimento coagulado, presas em um fragmento do tempo cíclico?

Encontramos, aqui, um problema que demanda maior compreensão dos gêneros de ação. N' *A Sociedade do Espetáculo*, vemos que a questão do movimento tem duas vertentes, uma técnica e outra que podemos chamar de comportamental. Elas se cruzam, mas devem ser tratadas separadamente para que sejam melhor compreendidas.

Debord nos diz, na tese 27 do *livro*, que as mudanças no modo de produção estavam conduzindo o espectador em direção ao não trabalho, à inatividade, que, por outro lado, não estava liberado da produção. Vimos de modo um tanto claro essa situação no movimento de *Férias obrigatórias*, quando o tempo livre e o lazer estavam servindo ao sistema espetacular. Assim, vemos que a atividade, dentro do espetáculo, é negada, mas essa negação não pode ser total, pois a atividade do espectador é o que garante o desenvolvimento do sistema, sua continuidade, seu fluxo comum. Ele nos diz:

Ainsi l'actuelle 'Libération du travail', l'augmentation des loisirs n'est aucunement libération dans le travail, ni libération d'un monde façonné par ce travail. Rien de l'activité

volée dans le travail ne peut se retrouver dans la soumission à son résultat. (DEBORD, 2006, P. 773) ¹²⁵

Há, no espetáculo, uma produção circular de isolamento, contida na alternância entre trabalho e consumo de seus produtos por meio da qual a atividade do espectador vai sendo expropriada, negada; porém essa negação não está em todos os âmbitos da atividade. A situação do presente texto encontra aqui algo um tanto paradoxal, confuso, cheio de sutilezas – como é, aliás, todo o sistema espetacular. Na tese 29, Debord nos lembra que a perda da totalidade no horizonte da ação do espectador é responsável por essa miopia que o prende nos movimentos mais imediatos e curtos. Dissemos que isso foi um afastamento entre esses movimentos particulares (parcelares) e a ideia de totalidade. O segundo movimento de imagens femininas que chamamos de *vitrine feminina* nos fala dessa separação, da construção de um fluxo comum cuja falsidade nós evidenciamos naquele momento – quando se realizavam os *strip-teases*. Essa separação é o que garantiu que a representação feita a partir do sistema fosse mais valorizada do que o próprio mundo: “Dans l’espectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure . (DEBORD, 2006, P. 774) ¹²⁶

Talvez, a compreensão acerca de como a separação entre o espectador e sua atividade se constitui só possa ser melhor compreendida com a trigésima tese do livro, quando Debord nos traz o conceito de gesto, que acreditamos, pode dar conta dessa dificuldade. Afinal, o que é esse gesto do qual ele fala? No texto *d’A Sociedade do Espetáculo*, temos poucas referências a esse conceito – embora ele nos pareça fundamental para compreender as estratégias presentes em seu pensamento – a mais clara dessas referências é a que já citamos acima e relembramos aqui: “L’extériorité du spectacle par rapport a l’homme agissant apparaît en ce que ses gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C’est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout” . (DEBORD, 2006, P. 774)¹²⁷

125 Assim, a atual “liberação do trabalho” o aumento dos lazeres, de modo algum é liberação no trabalho, nem liberação de um mundo elaborado. Nada da atividade roubada no trabalho pode se encontrar na submissão a seu resultado.

126 “No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo, e lhe é superior”. (Tradução do autor).

127 “A exterioridade do espetáculo, em relação ao homem agente, aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda a parte”. (Tradução do autor).

Vemos, com essa citação, que o gesto tem um endereçado, isto é, há alguém a quem ele se direciona, além do espectador que está agindo; alguém [ou algo] que o utiliza para construir um palco, um teatro diante do espectador, que vai, nesse sistema, imitar o gesto que foi captado, recortado, editado e formatado, que se projeta diante dele, que se perde enquanto oferece seu olhar. Entretanto, apesar dessa perda, há, ainda, no espectador, um gesto. Esse é como o suporte de alguma coisa que ainda não está muito clara. Sabemos, contudo, que essa coisa gera a situação de não pertencimento do espectador: ele não parece encontrar seu lugar no mundo. É o que o mantém em sua busca infinita pelo fim de suas ações, o que causa sua tristeza, seu cansaço. Perdendo o domínio sobre seus gestos, que são sequestrados por alguma potência de fora, a completude da existência do espectador não pode se realizar. Ele não pode sair de sua condição de homem desprezível. Há algo que não se completa. O movimento dinâmico da vida que pudemos ver no movimento de *Alice, vida fluida* (nesse gesto) não acontece e o espectador se perde em meio às sutilezas metafísicas desse sistema separado. Ele fica aprisionado pela representação do gesto, hipnotizado por um fragmento de movimento que sempre retorna, se repete como um *déjà-vu*, que ele não compreende nem reformula. Como um *déjà-vu*, suas sensações e a percepção de familiaridade não parecem capazes de desviar o curso do que vinha se anunciando. O espectador vive uma impotência da qual nem toma consciência.

Esse gesto é como o suporte da realização do homem no mundo. Etimologicamente, gesto é o movimento de transição, de condução de alguma coisa. Sua raiz é a mesma de gestar, gerir. Ele é um movimento capaz de indicar intenções, valores, é mais do que uma simples imagem estática, mas não está totalmente desvinculado da imagem. Ele está presente, no *filme*, tanto na imagem Des/Aparecida quanto nas fotografias de Alice ou nas cenas de *Johnny Guitar*. Mas, de que movimento estamos falando? A dificuldade em compreender esse termo, que parece ser tão importante para este texto, pode ser reduzida, talvez, a partir de um comentário que Agamben nos faz no texto das “*Notas Marginais aos Comentários Sobre A Sociedade do Espetáculo*”. Para elucidar o conceito de situação que era utilizado pelos situacionistas, nos diz:

A Commedia dell’arte conhecia os canovacci, instruções destinadas aos atores para que colocassem em ato algumas situações nas quais o gesto humano subtraído das potências do mito e do destino podia finalmente acontecer. Não se compreende nada da máscara cômica se a entendermos simplesmente como um personagem despotencializado e indeterminado. Arlequim ou o Doutor não são personagens no sentido em que o são Hamlet ou Édipo: as máscaras são não personagens, mas gestos figurados em um tipo, constelações de gestos. Na situação em ato, a destruição da identidade do papel se dá juntamente com a destruição da identidade do ator. É toda a relação entre texto e execução,

entre potência e ato que é recolocada aqui em questão. Pois entre o texto e a execução se insinua a máscara, como misto indistinguível de potência e ato. E o que acontece – na cena, como na situação construída – não é a atuação de uma potência, mas a liberação de uma potência ulterior. Gesto é o nome desse cruzamento entre vida e arte, o ato e a potência, o geral e o particular, o texto e a execução. Ele é um pedaço de vida subtraído do contexto da biografia individual e um pedaço de arte subtraído da neutralidade estética: pura práxis. Nem valor de uso, nem valor de troca, nem experiência biográfica, nem acontecimento impessoal, o gesto é o avesso da mercadoria, o qual deixa precipitar na situação os “cristais dessa substância social comum”. (AGAMBEN, 2015, p. 76).

Os gestos são essa potência humana que o liberta do destino, que o liberta da condição coagulada da mercadoria, que pudemos ver em diversos momentos e, mais especificamente, na imagem Desaparecida. Em *A memória de Vienna*, também discutimos essa interrupção no movimento da vida, o bloqueio do movimento entre vida e arte que se faz objeto da crítica de Debord. Essa fluidez é a chave para entender o que ele espera que ocorra para considerar o espectador finalmente liberado de sua condição passiva, para que ele possa se sentir um ser autônomo, com capacidade de se transformar e de transformar seu mundo. É necessário, portanto, que a consciência desse movimento, ou de sua possibilidade, se dê para o espectador. Ele deve ser capaz de se entender como agente de transformação, ao invés de seguir o movimento hipnótico que as imagens sugerem. Gestos impróprios são o que notamos nos espectadores. Esses gestos são apenas representações e não passam de *mimese* (que imita a representação, e não o contrário); não é a representação que imita a vida no caso do espectador. Uma série de transformações sociais foi gradual e continuamente se apropriando de seus gestos até que eles não mais se sentem como seus autores, ou nem ao menos se questionam sobre essa autoria. Isso, desde a apropriação do trabalho coagulado na fábrica até a expropriação dos próprios aspectos de suas vidas, passando pela reificação ligada à fragmentação do trabalho parcelar na linha de montagem, da qual falou Lukács. O homem contemporâneo, com o progresso tecnológico aliado a propósitos econômicos, veio estudando e descrevendo mais intensamente o gesto desde a passagem do século XIX para o XX, e aprendendo a dominá-lo. Isso pode ser notado pelos estudos que foram realizados no campo do cinema; pela aplicação do fordismo, com seu movimento parcelar nas linhas de montagem; pelos estudos clínicos sobre o movimento dos corpos, que deu origem aos trabalhos de Gilles de la Tourette. Esses estudos se voltavam ao domínio dos gestos, isto é, desse meio que possibilitaria o trânsito entre vida e arte. Tudo participa dessa padronização, dessa matriz mimética espetacular da atividade ou das possibilidades de expressão do espectador, pelo que seu gesto se cristaliza. O cinematógrafo profetiza esse domínio quando se propõe como um instrumento científico para

estudar os movimentos dos corpos. Assim, vemos que o interesse no que está sendo filmado – o alvo do cinema – mora no gesto, não na imagem. Agamben nos mostra em suas Notas sobre o gesto que, desde o início do século XX, uma imensa proliferação de tiques nervosos já deixava clara uma “catástrofe generalizada da esfera da gestualidade”. (AGAMBEN, 2015, p. 53). Ele nos diz que, nesse período de desenvolvimento da tecnologia burguesa de apropriação dos gestos, a distonia se tornou norma e nos explica que, “Uma época que perdeu seus gestos é por isso mesmo obcecada por eles”. (AGAMBEN, 2015, p. 54). Eis o cenário que se torna propício para o surgimento do espetáculo cuja crítica tecemos aqui.

Nessa vertente da técnica, do impacto da tecnologia para a expropriação dos gestos, o cinema teve um importante papel. Outras formas de produção de imagens, ou de representações, se fizeram presentes no meio das sociedades, mas o cinema é que se fez a arma fundamental nesse sequestro, no movimento de coagulação da vida operado pelo desenvolvimento econômico. Daí, temos a semelhança entre a metralhadora e a filmadora, que apresentamos no trecho *Metralhadora literária*. Naquele momento, pudemos ver como, do mesmo modo que uma metralhadora, a filmadora dispara tiros contra o movimento da vida. A cada tiro, um instante que fora vivido cai morto na película, que é enrolada – *tourné* – em um carretel, onde esses cadáveres do tempo estão prontos para serem comercializados, projetados no mundo do espetáculo, onde consomem o tempo do espectador. O espectador procura aí o choque para sua vida, busca seu desfibrilador, vai atrás de espanto como quem busca fitar um cadáver de carne e osso pela última vez para tomar consciência de sua finitude e da necessidade que tem de viver. Posteriormente, o projetor, que parece restituir o movimento, põe em ato essas fantasmagorias, fantasmas que servem de modelo para a vida do espectador. Podemos ver como essa arte se origina tomando por base algumas reflexões de Bernadet, que nos diz:

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos do fim do século XIX, foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante. Ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a se chamar terceiro mundo. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos triunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema (BERNADET, 1985, p.14).

Com o cinema, gestos corriqueiros como caminhar, correr, apanhar alguma coisa, são aprisionados pelas câmeras que lhes enrolam – *tournent*¹²⁸ – na película. Estas são formas de sequestrar até mesmo os gestos mais banais [como comer, morar] e formular seu duplo que se desprende do espectador, e que se oferece, em seguida, à reprodutibilidade técnica e abandona as criaturas das quais se originam. Estes portam, simultaneamente, o aspecto confuso de uma imagem complicada, condensada, coagulada e cristalizada em um instante. Um pequeno pedaço da história dessas criaturas se solta delas e ganha autonomia no espetáculo para representar um movimento sempre igual cujo controle não cabe mais aos seus originais. Estes, agora, são coisas esquecidas pelo fascínio que vem sobre a imagem – o fascínio de quem vê um defunto e sua *imago*, sua máscara mortuária – reconhecida enquanto tal. O cinema participa dessa orientação, desse domínio sobre a atividade do espectador, embora as tecnologias de apropriação de imagens sejam apenas a manifestação mais superficial e evidente da dominação espetacular. O cinema participa do modo de produção desse domínio onde “l’usage sous la forme la plus pauvre (manger, habiter) n’existe plus qu’emprisonné dans la richesse illusoire de la survie augmentée” (DEBORD, 2006, p. 780)¹²⁹. O cinema faz parte desse aumento na sobrevivência do espectador. Aumento que, aliás, é diretamente proporcional ao decréscimo da *bios* do espectador. Essas imagens, produzidas pelas câmeras, “São os gêmeos felizes e visíveis das criaturas desconhecidas e sofredoras que deixaram esses rastros”. (AGAMBEN, 2015, p. 53). A técnica cinematográfica consegue afastar o espectador de sua história, consegue deixar o homem real à parte de sua história. Pouco se sabe daqueles cujas máscaras mortuárias [imago] foram expostas sorridentes ao público.

A fotografia, de modo semelhante, é um recorte do real. Não se sabe – pelo simples olhar que a ela se dirige – o que fica em sua periferia; ela contém uma história concentrada, totalmente dirigida, que até esse momento dá a impressão de manifestar apenas um pedaço da realidade sobre o qual uma técnica de afastamento se aplica, impedindo a formação de uma perspectiva por parte daquele que a olha. Este pode ser impedido para sempre de encontrar o ponto de vista do ator dessa situação. A história que poderia completar o significado da imagem, situá-la em meio ao

128 Em francês, rodar um filme, é dito *tourner*, termo que é raiz de *détournement*, que analisamos neste texto. Isso se torna especialmente interessante quando notamos que Debord usa o *détournement* para resgatar o movimento da vida e devolver esses gestos ao espectador, para que sua vida se aqueça e o que fora coagulado recupere sua fluidez.

129 “O uso sob a forma mais pobre (comer, habitar) só existe enquanto aprisionado na riqueza ilusória da sobrevivência aumentada” (tradução do autor)

movimento vivo, pode ser esquecida para sempre. A imagem *Desaparecida*, por exemplo, não nos dá qualquer história sobre a mulher em forma de mercadoria (ou mercadoria em forma de mulher fotografada). Não sabemos o que ela pretendia com aquela pose, não sabemos se tinha consciência do uso que seria feito de sua imagem. Temos apenas um gesto seu, que o fotógrafo fixou intencionalmente. Ela agiu segundo a intenção do fotógrafo, foi essa intenção que ela pôs em ato, e seu gesto fragmentário ficou registrado e coagulado para sempre. Essa história, desprendida de seu contexto e de sua fluidez, se encerra em si mesma, se torna uma *estória* que se alimentou da vida de quem agia, e agora hipnotiza aquele que para ela olhar, tomando-lhe também o tempo. Essa imagem é o sarcófago do gesto que fora vivo. Mesmo no caso do cinema, esse sarcófago limita o movimento vivo no formato de um *déjà-vu*.

É importante não se deixar levar pela ideia de que o roubo dos gestos ocorre apenas por conta do campo estritamente visual ou do simples avanço tecnológico. O uso da forma textual, a referência aos textos de Gilles de la Tourette e a participação que a literatura tem no espetáculo, com sua solidificação progressiva, presente também no pensamento de Barthes, nos faz ir além do estritamente técnico – e até mesmo do simples uso de imagens visuais – e nos põe diante da ideia de que qualquer forma narrativa pode formular um espectador passivo, separado de seu mundo e do controle de sua própria atividade. A expropriação da atividade do espectador não está ligada exclusivamente às técnicas de produção e difusão de imagens, como pode ter ficado parecendo até aqui. De diversos outros modos, o espetáculo se apropria do gesto, como um portador de valor capaz de encantar o espectador. Dentro do espetáculo, esse gesto se torna via de acesso a um pseudouso, que se presta, em seguida, a um valor de troca. Mais do que o gesto parcelar do trabalhador na fábrica, qualquer gesto que fosse capaz de comunicar valores poderia ser apropriado pelo sistema como suporte para conduzir o espectador a produzir esse *pseudomundo* à parte. Toda narrativa dentro do espetáculo é capaz de tomar esse gesto, que simboliza um valor de uso falso, de interesse do espectador. Já indicamos acima, por meio de Barthes e Lukács, como a forma escrita comunica esses valores, ela serve também para aprisionar os gestos do espectador. Isso pode ampliar um pouco mais a nossa noção de gesto. Ele parece ser qualquer meio, entre a vida e a arte. Algo que se insere entre o ato e a potência, uma porta para o trânsito, de mão dupla, entre a vida do homem e a obra que ele produz, de modo dialético. O espetáculo se apropria desse meio e o faz uma via de mão única na qual a representação ganha primazia sobre o vivido.

Essa representação complica – dobra em um ponto, no foco da visão do espectador – uma ideia que lhe parece totalmente clara, enquanto é, na verdade, plena de sutilezas metafísicas espetaculares. É isso que percebemos no par de imagens que chamamos *Des/Aparecida*. Há, nelas, uma intenção mercadológica, condensada naquilo que mostramos nos dois momentos em que descrevemos o par dessas imagens. Essas imagens não são simples cortes imóveis do tempo, do mesmo modo que as imagens fixadas na película cinematográfica não são apenas dados instantâneos. Por outro lado, indicamos muitas vezes também que essas imagens tampouco são o puro movimento da vida. Há uma polaridade no conceito de gesto que é difícil de desdobrar. Para melhor entender esse gesto, podemos lançar mãos, novamente, ao pensamento de Giorgio Agamben que nos fala do gesto como um terceiro gênero da ação, situado entre o fazer [*poiesis*] e o agir [*práxis*], quando nos diz: “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da “*medialidade*”, sem se tornarem, por isso, fim”. (AGAMBEN, 2015, p. 59). Desse modo, o gesto é como o simples caminho para que haja comunicação entre a *práxis* e a *poiesis*, entre a execução e a fabricação.

Na imagem *Desaparecida*, a fotografia é fabricada pelo fotógrafo. É ele que a fixa, mas, em última instância, o faz por se alinhar com os propósitos do sistema espetacular. A modelo executa, age a foto. Assim, o gênero de atividade do espetáculo é, neste caso, a *poiesis*: ele faz a fotografia, mas não a age. Por outro lado, a modelo age nessa situação, mas não é ela, propriamente, que faz a fotografia. Ela posa, age, sem criar a situação em questão. Enquanto o fazer, o fabricar tem por finalidade algo diferente de si, o agir é fim em si mesmo (essa reflexão de Agamben completa o sentido da citação anterior, na qual, mais apressadamente, ele diz que o gesto é pura *práxis*, o que significaria que seria um fim em si mesmo. A *práxis* está mais perto do gesto pelo fato de não buscar criar nada fora de si, entretanto, com base na inspiração de Aristóteles (a quem o filósofo italiano recorre), agir bem é um fim em si mesmo, de modo que não há trânsito entre vida e arte neste caso, como deve haver no gesto, conforme tentamos deixar claro.). *Práxis* é o ato de executar algo, simplesmente a execução. Entre aquele que faz a fotografia e a modelo, temos o gesto fixado pela fotografia. Este é um puro meio, que foi expropriado pelo espetáculo. Com isso, vemos a condição do espectador: ele age, simplesmente executa, mas não tem posse dos gestos e nem da possibilidade de uma *poiesis*.

O gesto é esse meio que possibilita esse trânsito. É o que Debord quer mostrar quando pega a imagem que foi *tourné* pelo espetáculo e a ela aplica seu *détournement* (que expressa o movimento contrário ao de *tourner*), tentando resgatar a vida do espectador pela exibição do gesto enquanto tal na foto, por meio do qual o espectador pode estabelecer o trânsito entre a *poiesis* e a *práxis*. A substituição de uma fotografia por outra, juntamente com as tensões geradas pelo texto, trazem à tona a discussão sobre a história que restituiria a dinâmica a esse gesto expropriado, a retomada do tema da memória, a sua ligação com a história separada – da qual falamos naquela ocasião. Tal história vem a ser recontada e mostra a pouca capacidade que o espectador tem de reconhecer a imagem certa no roteiro, caso a observasse, ela vem mostrar sua condição de espectador, e ligar uma memória pela qual a vida seja devolvida ao gesto roubado para a formulação de uma consciência histórica da própria condição que, até então era do espectador. Hoje, nada sabemos das histórias daqueles que foram fontes dessas imagens, de cujos rastros somos consumidores – nas revistas e jornais –, rastros dos quais eles nem ao menos podem se arrepender, como fotografias roubadas das celebridades e usadas em difamações.

O gesto se destaca da relação com o fim e gera a possibilidade de participar do fluxo da vida ao levar o espectador a perceber o meio enquanto meio, a se surpreender e entender que a situação em questão não é tão independente dele. Agora, ele vê seu mundo, pode se interrogar sobre o que quer fazer de fato, participar desse jogo, desse trânsito. O gesto interrompe o movimento no seu meio em si, se mostra como meio, retira o fluxo comum que conduzia o espectador, pelo que ele mantinha a identidade entre o que via e seu mundo, na explicação monológica do espetáculo. Agora o espectador vê a confusão de seu mundo, sem qualquer doçura. Ela lhe exige interpretação. E o movimento dialético da vida é restabelecido.

O gesto é uma pura *medianidade*, a possibilidade presente de fazer o trânsito entre a *poiesis* e a *práxis*, a vida e a arte, a possibilidade de comunicar o que foi vivido. É por isso que Debord nos diz que, no espetáculo, o que foi diretamente vivido é comunicado com a base da sociedade, e, por outro lado, o que foi comunicado não foi diretamente vivido. A separação espetacular interrompe esse fluxo dialético que deveria estar presente na forma, assim como estava no conteúdo. O que vemos na imagem *Aparecida*, justamente com essa reflexão – inserida pela faixa de áudio – é o restabelecimento dessa situação. A saída da situação de mercadoria, a revelação da fotografia enquanto simples fotografia, distante da vida real, quando ela não é mais nem valor de

troca, nem valor de uso. O desdobramento dinâmico que se dá no espetáculo não desenrola a vida em seu aspecto dialético; é só a transformação linear da separação espetacular. A imagem *Desaparecida* foi idealizada, feita por alguém. Nesse momento, ela era agida pela menina cujo nome não sabemos e cujos olhos nos seduzem. Essa menina, como todos os humanos, foi portadora de um gesto, continha o gênero da ação que permitia a comunicação, entretanto, a partir do momento em que é filmada, tem seu gesto apropriado por outro, que o vai gerir, gestar de fato. E, com isso, vai utilizá-la, sem que ela saiba exatamente para que. Essa capacidade de comunicar, esse trânsito, está vetada. Por outro lado, sua contraposição ao texto, e o modo segundo o qual a câmera filmadora transita sobre ela, a revela como simples meio. Surpreende por mostrar que não é muito mais do que uma mercadoria espetacular, o simples poder de sedução, do mesmo modo que ocorre com o carro cortado no salão de 1972. Quando vemos que ela olha para o espectador, mas que seus olhos somem subitamente, vemos que aquele olhar apelativo não comunica nada de fato. Seu fluxo, seu estado fluido, foi coagulado; esse gesto virou imago, uma máscara mortuária.

Podemos pensar mais um pouco sobre esses gestos, seu aprisionamento e as razões pelas quais o espetáculo opera dessa maneira. Quando o espetáculo se apropria de um gesto e o utiliza para conduzir as ações do espectador a algum “valor” que se mostre através daquele gesto, seja a realização de alguma obra ou uma *práxis* pela qual o espectador se sinta ativo, ele consegue impedir que o homem possa, autonomamente, verificar o que deveria fazer em seu mundo para se sentir, finalmente em casa. O gesto roubado pelo espetáculo pode se fazer meio para qualquer ação como, por exemplo, as ações pelas quais as mulheres expunham seus peitos na praia, com um gesto de quem finalmente encontrou a liberdade sexual. Com essa ação, a mulher se sente praticante de uma causa enquanto está apenas consumindo e produzindo espetáculo. Quando o espetáculo se apropria dos gestos, ele consegue conduzir todas as causas, cujas raízes se encontram no terreno da economia, e separá-las dessa raiz, produzindo uma luta parcial. Por meio dessa ação, o espetáculo retoma para si uma série de ações. Ele cria seus próprios movimentos sociais, que, na verdade, não são movimentos, mas simples gestos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sistema espetacular não deixa de se desenvolver. Vemos, desde os trabalhos de Debord, esse desenvolvimento que manifesta a necessidade da continuidade da crítica. O *Espetáculo* é um sistema dinâmico, que se transforma constantemente e precisa produzir versões espetacularizadas da crítica que investe contra ele; assim, o potencial de ação desta pode ser reduzido imediatamente. Hoje, encontramos disponíveis na internet, por exemplo, diversos *remakes* do *filme* aqui estudado, cada um recuperando a ação de nosso estrategista de um modo diferente. Na maioria das vezes, essas recuperações são oriundas da busca de um didatismo anestésico, que disponibiliza, prontamente, as reflexões a serem feitas, os pontos de vistas a adotar. O modo de produção do *filme*, que Debord utilizou para compor sua crítica, parece ter sido considerado algo fácil de reproduzir, o que explicaria o surgimento de tantas outras versões, que nos faz lembrar a crítica feita por Robert Kurtz. Para ele, Guy Debord está na moda, e é essa moda que investe em sua banalização. O *livro* e o *filme* não serão queimados, como acontecia nos “autos de fé”. A banalização é um modo mais eficiente de atacá-los. Ela se alastra pelas nervuras da vida da obra, coagulando-a, enquanto dissimula a produção, a atividade e intervenção.

As redes sociais podem ser tomadas, aqui, como exemplo. Elas simulam produzir possibilidades de intervenção na consciência, na memória, na organização política, na história do espectador e em todo o presente em que vivem. Parece que os homens encontram possibilidades de ação e se tornam seres com participação política, bem como o homem autônomo, vivo, que nosso autor busca encontrar neste mundo em meio ao espetáculo. Entretanto, com seus choques de alta frequência e baixa amplitude (proporcionados pela inundação de ideias pouco aprofundadas – e rapidamente substituídas – que fluem por elas), essas redes sociais produzem um efeito que mais está para a massagem e para o relaxamento da consciência do espectador que para sua ressurreição crítica. Esse choque é o oposto do forte pulso do desfibrilador, não pode devolver a vida ao espectador e, dessa forma, se torna mais um elemento de recuperação em favor do sistema de alienações. A ação pretendida, pela qual poderíamos pensar que a rede conectaria as mentes na formação de uma consciência global, que tudo poderia sentir, é, na verdade, a ação do homem recuperada em espetáculos, de maneira que temos, como nos afirma Tales Ab’Saber “Um reality show universal no lugar de um espaço público” (AB’SABER, 2011, p.76) ou de uma situação construída, como pretendiam os situacionistas. É nesse sentido, também, que Umberto Eco dizia que a internet deu voz aos imbecis. Para se manifestarem nessas redes, os espectadores precisam

apenas se identificar com certas imagens e reproduzi-las instantânea e infinitamente. Os memes que “*viralizam*”¹³⁰, como se fossem uma porta do despertar para a história, são apenas falácias imagéticas rasas. Seu nome se origina justamente dessa possibilidade de serem facilmente copiados e reproduzidos para passar rapidamente pelo olhar do espectador e, com isso, podemos ver que eles acabam por impedir-lhe qualquer reflexão.

O choque oriundo do sistema espetacular não é capaz de romper a contemplação do espectador, mas age como o tratamento de eletrochoque dos manicômios, descarrega as energias que ainda poderiam de algum modo despertar os espectadores para alguma ação. Como toda droga, nas dosagens e frequências certas, esses choques foram capazes de viciar e domar, era isso que Debord já constatara quando disse que enquanto fica sempre esperando para ver o que acontece, o espectador nunca age, e assim deve ser todo espectador ideal para esse sistema. As redes sociais acabam, dessa forma, sendo um dos mais recentes elementos para engendrar isolamento e passividade. Os homens, absortos pelas telas *touch screen* que acariciam, perdem mais uma vez sua capacidade de pensar o útil e o inútil, de gerar sentidos e reflexões que possam ser compartilhados e transformar efetivamente o mundo que os circundam, pois, a parede virtual, fantasmagórica e holográfica da imagem da crítica espetacular lhes mostra sempre um alvo falso, que mantém a ineficiência dos ataques, e faz os espectadores enclausurados, que se creem ativistas, salvadores do mundo presos e que adoram suas prisões. Tal homem está muito longe da emancipação que encena viver intimamente.

De seus claustros, escolhem confortavelmente a *pseudoação*/serviço que vão comprar nas prateleiras do mercado da boa vontade, que pode lhe vender as mais variadas causas através de suas instituições, com produtos adaptados a todas as ideologias que eles mesmos produziram. Decorre disso uma espécie de terceirização da atividade pela qual o espectador deveria construir seu mundo, agora ele a “realiza” sem ter que sujar suas mãos ou sair de seu conforto e relaxamento muscular. Nos mais distantes lugares do mundo sempre haverá um ativista que sai às ruas, suficientemente munido, para coagular em imagens as mais variadas ações adoráveis, para disponibilizá-las nesse mercado, ou trocá-las, nas ruas, pelo dinheiro dos que passam alguns instantes fora dessas redes, nos momentos de trânsito pelas filas das cidades.

130 Termo comumente utilizado hoje para indicar o grande potencial de reprodução e difusão de ideias na internet.

Situação semelhante pode ser observada nos casos dos sindicatos, que oferecem aos espectadores a representatividade como produto, como pode ser notado, também no Brasil, nas últimas décadas:

Já nos primórdios do governo Lula, Chico de Oliveira chegou a notar em tal movimento – o abandono da tradição de esquerda do partido de esquerda – algo muito mais profundo e real, a criação de uma nova classe, a dos sindicalistas controladores dos grandes fundos públicos, e que a partir de 2003 tornaram-se também governo (AB’SABER, 2011, p.14).

Os espectadores não são mais dados às ações, eles se submetem a essas imagens de um modo hipnótico; são o oposto do que Debord considerava ter sido a Paris dos anos 50, “um bairro onde o negativo tinha sua corte” (MATOS, 2013, p.2). Onde havia disposição para transformar, diretamente, sua realidade, onde não aceitavam a concentração hierárquica do poder que pretendia se impor acima de tudo. Lá, havia “um povo que não se deixava comprar por imagens” (Ibidem). O espectador não é mais capaz de defender seu mundo; ele nem ao menos é capaz de reconhecer esse mundo, pois vê apenas o que o espetáculo lhe apresenta. Como nos diz Debord:

Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît". L’attitude qu’il exige par principe est cette acceptation passive qu’il a déjà en fait obtenue par sa manière d’apparaître sans réplique, par son monopole de l’apparence. (DEBORD, 2006, P. 709)¹³¹

O espectador não encontra modo de acessar seu mundo – este lhe foi afastado, tudo se torna aparência –, logo, nada é digno de ser defendido e, ainda que fosse, não encontraria no espectador, reificado como está, as forças dessa transformação. Ele vê a história através de um olhar míope. Não há imagem clara que mereça sua ação. Por isso, ele aceita o espetáculo, crê em tudo que se lhe apresenta, segue fielmente, e não vai deixar as mercadorias ou os espetáculos que consome para transformar uma realidade que não sabe, nem quer saber, qual é. O monopólio da aparência do espetáculo acaba com as disposições que o espectador teria para qualquer transformação histórica. Baudelaire já havia percebido essa tendência também, como cita Olgária Matos nas seguintes palavras: “O mundo vai se acabar, mas não por causa de uma guerra, mas pelo aviltamento dos

131 “O espetáculo se apresenta como uma positividade enorme, indiscutível e inacessível. Ele não diz mais que ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que ele exige como princípio é essa aceitação passiva que ele, de fato, já obteve por sua maneira de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (Tradução do autor).

corações” (MATOS, 2013, p.5) ¹³². Esse é o momento do cúmulo da desolação. Não há, no espetáculo, qualquer acesso a um mundo durável, pelo qual o espectador se mobilize. Ele não pode se sentir em casa em lugar algum.

O desenraizamento moderno corresponde também à visão barroca do mundo de Debord. No labirinto sub-lunar das astúcias das mercadorias, o homem passa a ser seu objeto, seus desejos pré-determinados pela lógica do capital, como no barroco o homem o era pela Providência e pela Predestinação. Porque seres do desejo e da falta, o sistema generalizado das fraudes de que é vítima o indivíduo, faz com que ame sua prisão porque não lhe é dado outra coisa a amar, a não ser as mercadorias. (MATOS, 2013, p.4)

Com isso, podemos ver a dificuldade que se impõe à emancipação, pois toda ação tende a ser nada mais do que uma representação, dentro da qual ocorre a “luta” do sistema contra o próprio sistema, o qual disponibiliza, na prateleira, modos de ação contra si mesmo, bem conhecidos e dóceis, descartáveis e facilmente substituíveis, que contam com a curta memória do espectador para voltar, em seguida, e realimentar o ciclo de alienações. Como combater o espetáculo? Como intervir nesse pseudomundo partindo de seu interior? Como superar as condições que tanto limitam os espectadores? Essas questões colocam nosso autor em uma posição que não se faz muito cara aos modos usuais de militância política. Sempre que se constitui uma representação independente, o sistema se faz presente. É nesse elemento da representação, portanto, que a crítica deve se fundar. Faz-se necessária uma nova forma de intervenção. Esta não pode desconsiderar o indivíduo enquanto tal. Tanto o enclausuramento do homem, encerrado em seu egoísmo, com vistas à preservação de sua simples sobrevivência, quanto a adesão cega a um coletivo que represente-o, não são caminhos possíveis para a superação do espetáculo. Há uma duplicidade a ser encontrada, talvez manifesta na presença da influência barroca sobre Debord.

Essa filiação a um pessimismo barroco desloca [*détourne*] a questão das relações entre teoria radical e a prática do sujeito revolucionário, porque, diferentemente do dualismo ou da unidade entre teoria e prática, Debord reflete sobre a duplicidade de cada indivíduo, ao mesmo tempo espectador e agente de seu tempo. É o que explicaria sua discrição – sua não participação em partidos políticos ou grandes movimentos de massa. Apesar da radicalidade de suas sentenças e do trabalho com o surrealismo dos fatos e com o barroco, com o luto e com o lúdico. (MATOS, 2013, p.5).

132 Citando Baudelaire, p.5.

Desse ponto de vista, a ação contra o espetáculo ganha novas dimensões e novos desafios. Como atuar em meio à multidão? Como se fazer valer em meio a tantos outros homens? E, ao mesmo tempo, como fazer para que os outros homens também superem sua condição de espectador? Aqui, começamos a vislumbrar a razão da mudança do campo de batalha, a nova relação entre a teoria e a prática que se mostrava na passagem da guerra feita por meio da metralhadora (operada pela jovem para uma guerra literária), levando em conta a forma artística, . A nova luta deve considerar a busca por converter a prosa em poesia e a sociedade em comunidade política. Nisso, entendemos o resgate da comunicação, de um novo resgate da língua e de sua vida, que se manifesta por meio do enfrentamento de seus limites. O fluido, com seu movimento vivo, deve se estender e pressionar os limites presentes diretamente, explorar novos campos e novas possibilidades. Sair dos limites impostos pelo fluxo comum que impõe sua forma e não permite que a unidade da vida possa se reestabelecer. Essa ação, como tal, pelo seu próprio caráter dinâmico e mutável, não pode pretender, também, à instauração de uma ordem definitiva no mundo. A revolta é um desfecho incerto. Como nos diz Olgária Matos:

Se a política tradicional era o lugar da prosa, e a revolução o espaço do épico, as intervenções de Debord, em seus textos, institui outra ideia de Revolução. Tradicionalmente épicas, nas utopias, o herói é um grupo, uma classe, uma nação, uma totalidade coesa que pratica altos feitos e proezas. O sujeito utópico – esse ‘todo indiviso’ – condensa todos os que merecem participar de um coletivo harmonioso – razão pela qual a esquerda era seu agente ruidoso. Debord substitui a poesia à prosa pois, se M. Jourdan de *O Burguês Fidalgo*, de Molière, falava em prosa sem o saber, é porque o cotidiano prosaico do consumo burguês é sem elaboração literária. Por isso, a revolução, para Debord, reúne, ao mesmo tempo, o épico e o lírico, garantindo os direitos da subjetividade, pondo por terra o bolchevismo imaginário do Palácio de Inverno. (MATOS, 2013, p.6)

Dessa forma, a intervenção pretendida não pode se manter na formação de um homem semelhante aos *enragés*, como os odiosos que se digladiam e se matam para salvar suas bandeiras que balançam ao vento. Não se pode buscar a igualdade abstrata e redutora que nivela o homem por baixo, garantindo a igualdade pelo que tem de mais banal: o simples acesso às mercadorias que mantêm seus fetiches e espetáculos. Não há, em seu pensamento, um anti-intelectualismo que leve em conta exclusivamente a força, energia motora, contida no animal, homem espectador. Entretanto, vimos que o intelectualismo separado e encastelado também não era a via buscada. Esse encastelamento produzia apenas teorias separadas, que não são, aí, superadas. Olgária Matos nos lembra, assim, que “Debord não pensava o poder, mas contra ele, por isso é libertário, quer dizer anticapitalista e antitotalitário, anticomunista e lúdico” (MATOS, 2013, p.6).

A ação de mão dupla, marcada pelo tempo, deve perceber que esse tempo transforma também as teorias, que devem ser adaptadas aos seus tempos e às necessidades então presentes. Essas teorias devem se unir às práticas e desaparecerem, mais por sua vitória do que por sua derrota. Quando ela se concretiza, seu trabalho está feito. Com isso, vemos que elas não devem se converter em fetiches, não são nada em si mesmas. Prender-se a elas de modo definitivo é, também, se limitar, aderir a uma aparência separada, é tornar-se seu serviçal, voluntariamente. A servidão voluntária, lembrando La Boétie, é inaceitável. É, também, incompreensível e vergonhosa. Aqueles que a ela aderem não são grandes homens, não são capazes de superá-la e de, simplesmente, recusá-la, o que a lançaria a uma só vez por terra. O espectador é um homem desprezível para Debord, e o sistema espetacular o sabe, é por isso mesmo que seus especialistas ficam tão confortáveis para dominá-lo.

La pensée de l'organisation sociale de l'apparence est elle-même obscurcie par la *sous-communication* généralisée qu'elle défend. Elle ne sait pas que le conflit est à l'origine de toutes choses de son monde. Les spécialistes du pouvoir du spectacle, pouvoir absolu à l'intérieur de son système du langage sans réponse, sont corrompus absolument par leur expérience du mépris et de la réussite du mépris ; car ils retrouvent leur mépris confirmé par la connaissance de *l'homme méprisable* qu'est réellement le spectateur. (DEBORD, 2006, P. 849)¹³³

O espectador, amante e devoto da aparência, a ela se submete sem questionar; por isso, não é, assim, um grande homem. Prende-se ao passageiro, o qual toma como seu fundamento; prende-se aos bens temporais instáveis. Ele se entrega totalmente ao que é sugerido, faz fila para ouvir os especialistas do *Espetáculo*¹³⁴, que tudo lhes representa à distância. Aos olhos desse espectador, todo esse mundo de gestos separados se faz inacessível; ele parece ter consciência de que nada poderá fazer para transformar o sentido que seu mundo está tomando. Tudo é fatalismo. Por isso, os espectadores são infantilizados, o mundo lhes trata como se não fossem capazes de qualquer compreensão. Eis a razão de seu mimetismo e a razão pela qual Debord aposta no *détournement* e no jogo ou, ainda, em um jogo que se utiliza das potências vivas da linguagem como maneira de reestabelecer ao homem sua atividade. Dando-lhe acesso aos limites das normas que se fazem

¹³³ “O pensamento da organização social da aparência é, também, obscurecido pela sub-comunicação generalizada que ele defende. Ele não sabe que o conflito está na origem de todas as coisas de seu mundo. Os especialistas do poder do espetáculo, poder absoluto no interior de seu sistema de linguagem sem resposta, são corrompidos absolutamente por sua experiência do desprezo e pelo sucesso do desprezo. Pois eles têm seu desprezo confirmado pelo conhecimento do homem desprezível que é, realmente, o espectador” (tradução do autor)

¹³⁴ Devemos lembrar que, quando a tese supracitada se pronuncia no filme, os espectadores se encontram em uma imensa fila para assistir um filme no cinema e assim, tomar sua dose momentânea de ilusão.

presentes em seu mundo, possibilita o trânsito entre mudança e conservação que produz sua história, o rastro de sua existência e o futuro que nele se apoia para projetar-se o mais longe possível. Tal é o que vimos no *filme*, no modo como a mulher é representada; em sua objetificação que representa até sua emancipação, esta é devidamente docilizada e disponibilizada para que não ouse, de fato, extrapolar os limites de sua prisão sugerida. O espectador serve, assim, voluntariamente, e, enquanto tal, não se faz capaz de superar sua condição por meio do espetáculo.

Toda a condição do espectador se funda no terreno da economia¹³⁵, mas suas manifestações se dão em diferentes campos que encenam batalhas para impedir que o espectador se dê conta do que está de fato acontecendo. É desse terreno que surge, para Debord, todos os preconceitos presentes na atualidade: o machismo, o racismo, a xenofobia entre outras coisas. Todos são expressões dessa disputa pelo poder, que se mantém, historicamente, nas mãos de alguns grupos, que também fazem parte do espetáculo. Enquanto essas batalhas são encenadas em separado, nenhuma superação das reais causas dessa situação pode ser vislumbrada. As rivalidades mantêm a dominação daqueles que se encontram separados. Como, então, diante de tudo isso, pode-se encontrar a saída? Parece que toda porta foi fechada, que toda ação foi impedida, que toda luta é um espetáculo. Como o espectador pode se emancipar de sua condição? Os movimentos do filme pretendem gerar essas possibilidades. Eles nos mostram muitos desses momentos históricos em que a batalha pode encontrar seu real inimigo e formular uma teoria efetiva.

Os conflitos ocorridos, em agosto de 1965, em Los Angeles, no distrito de Watts, são um desses exemplos. Esses conflitos também se fazem presentes no filme, e se cruzam, de certo modo, com o tema da mulher em alguns de seus momentos. Sobre eles, Debord escreveu, ainda em 1965, “*Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*” (O declínio e a queda da economia espetacular-mercantil), que eram recebidos pelo mundo como um conflito racial, mas que, para nosso autor, como o título nos explicita, tratavam, na verdade, de um conflito de cunho econômico-espetacular.

La critique théorique de la société moderne, dans ce qu'elle a de plus nouveau, et la critique des actes de la même société existent déjà l'une et l'autre; encore séparées mais aussi avancées jusqu'aux mêmes réalités, parlant de la même chose. Ces deux critiques s'expliquent l'une par l'autre; e chacune est sans l'autre inexplicable. La théorie de la survie

135 Como nos diz a tese 58 do livro

et du spectacle est éclairée et vérifiée par ces actes qui sont incompréhensibles à la fausse conscience américaine. (DEBORD, 2006, P. 703)¹³⁶

Essa crítica só poderia ser compreendida se tratada integralmente, para que pudesse deixar claro o objeto de sua ação. Debord observa que as diversas manifestações dos movimentos negros que se faziam presentes no momento eram conduzidas por chefes que aguentavam as piores violências racistas e apelavam sempre para a lei como forma de defesa dos insurgentes. Como isso seria possível? Essas lideranças não pareciam, assim, defender aqueles que representavam. As leis às quais apelavam eram parte do mesmo código que mantinha a desigualdade e subjugava os negros. No *filme*, podemos ver que os policiais não eram negros. Vemos que esses policiais estavam armados, em oposição aos negros, que não portavam armas. O número de negros presos e feridos era imensamente maior do que o número de brancos feridos, não apenas porque os policiais estavam armados, mas porque os negros não tinham os brancos como alvo.

Il n'y a pas eu ici de conflit *racial*: les Noirs n'ont pas attaqué les Blancs qui étaient sur leur chemin, mais seulement les policiers blancs; et de même aux automobilistes noirs. Luther King lui-même a dû admettre que les limites de sa spécialité étaient franchies, en déclarant, à Paris, en octobre, que 'ce n'étaient pas des émeutes de race, mais de classe'. (DEBORD, 2006, P. 704)¹³⁷

Os ataques realizados naquela ocasião visavam as mercadorias, estivessem elas nas mãos de brancos ou negros, e os brancos que transitavam pelo local, os que não eram policiais, não encontravam nos negros oposição. É, também, por isso que, nessa ocasião, os negros deixaram de se submeter às lideranças que não iam à raiz do problema. Essas lideranças eram, na verdade, pelo que expusemos acima, apenas agentes espetaculares que se dedicavam a nichos específicos de exploração dos homens separados. Como a revolta se constituía contra as mercadorias e a desigualdade que se fundamentava no acesso a estas, os conflitos investiam diretamente contra seu inimigo, incendiaram mercados, queimaram carros, entre outras ações. A questão racial estava, de

¹³⁶ “A crítica teórica da sociedade moderna, nisso que ela tem de mais novo, e a crítica dos atos da sociedade, ambos já existem; Separadas, ainda, mas também avançadas até as mesmas realidades, falando a mesma coisa. Essas duas críticas se explicam uma pela outra; e cada uma é inexplicável sem a outra. A teoria da sobrevivência e do espetáculo é esclarecida e verificada por esses atos que são incompreensíveis à falsa consciência americana”. (Tradução do autor)

¹³⁷ “Não houve, aqui, um conflito *racial*: os negros não atacaram os brancos que estavam sobre seu caminho, mas apenas os policiais brancos; e também os condutores negros. O próprio Luther King teve que admitir que os limites de suas especialidades foram extrapolados, Declarando em Paris, em outubro, que esses não eram levantes de raça, mas de classe.” (Tradução do autor)

fato, ligada à questão econômica e era submetida a esta. A razão dessa desigualdade se origina nessa diferença de acesso, desde o momento em que os negros foram levados à América como escravos. Estavam lá porque o sistema precisava produzir as mercadorias e sofreram as consequências históricas dessa ação, mesmo depois da abolição. Foi para produzir que os colonizadores escolheram um povo como escravo, não era, na origem, a diferença de cor que fundamentava a desigualdade, mas uma necessidade produtiva que se instaurou sobre desculpas ideológicas construídas e adaptadas às diferenças raciais por diversas razões históricas que não analisaremos aqui. No *Espetáculo*, os negros ficavam com o papel de representar a pobreza dentro de uma sociedade hierarquizada. Por isso, a revolta investia contra as mercadorias e as falsas necessidades que geravam e, para as quais essas mercadorias prometiam soluções. Eles identificaram, na mercadoria, o âmago de sua exploração. Disse Debord: “L’homme qui détruit les marchandises montre sa supériorité humaine sur les marchandises. Il ne restera prisonnier des formes arbitraires qu’a revêtues l’image de son besoin”. (DEBORD, 2006, P. 713)¹³⁸

As questões com relação à mercadoria e à dominação que pesavam sobre os negros americanos, entretanto, não diziam respeito apenas à distribuição econômica. Não era simples acesso às mercadorias o que pretendiam. Seus problemas estavam muito além do modo de distribuir, estavam em redefinir suas orientações superficiais e profundas. Eles viam que, onde havia o fetichismo da mercadoria instalado, o sistema se reconstruía e reestabelecia sua dominação. Debord nos exemplifica isso observando que havia um nicho específico do mercado totalmente direcionado aos negros. Havia acesso, mas esse acesso não era capaz de dar-lhes dignidade. Era exatamente por isso que o rejeitavam:

Les Noirs ont en Amérique leur propre spectacle, leur presse, leurs revues et leurs vedettes de couleur, et ainsi ils le reconnaissent et le vomissent comme spectacle fallacieux, comme expression de leur indignité, parce qu'ils le voient *minoritaire*, simple appendice d'un spectacle général. Ils reconnaissent que ce spectacle de leur consommation souhaitable est une colonie de celui des Blancs, et ils voient donc plus vite le mensonge de tout le spectacle économique-culturel. (DEBORD, 2006, P. 709)¹³⁹

¹³⁸ “O homem que destrói as mercadorias mostra sua superioridade humana sobre as mercadorias. Ele não permanecerá prisioneiro das formas arbitrárias que reverteram a imagem de sua necessidade” (Tradução do autor)

¹³⁹ “Os negros na América tem seu próprio espetáculos, sua imprensa, suas revistas, suas vedetes de cor, e assim eles o reconhecem e vomitam como espetáculo falacioso, como expressão de sua indignidade, porque eles o veem *minoritário*, simples apêndice de um espetáculo geral. Eles reconhecem que esse espetáculo de seu consumo desejável é uma colônia daquele dos brancos, e eles veem, portanto, mais rapidamente, a mentira de todo o espetáculo econômico-cultural”. (Tradução do autor)

Aos negros, portanto, estava muito mais clara a exploração que viviam, por isso puderam encontrar seu verdadeiro inimigo e superar a questão racial que disfarçava seu real fundamento e impedia uma crítica total de se constituir. Os brancos devem reunir-se na luta aos negros, e os homens devem se unificar com as mulheres. Não como afirmação particular, mas como recusa da estrutura da mercadoria reificante e reducionista. Superar as condições as quais são submetidos todos os homens e, principalmente, as hoje chamadas minorias, é algo que está além das lutas parciais que podem ser encenadas no espetáculo. Não basta, dessa forma, que os movimentos lutem por suas questões enclausurados no quarto atrás das telas de seus computadores; não basta reproduzir os tão famosos memes da atualidade. É necessário, também, superar a condição isolada de espectador, pois o espetáculo precisa desse isolamento e de sua hierarquização para manter seu domínio. Como afirma Debord :

La fin de tout préjugé racial, comme la fin de tant d'autres préjugés liés aux inhibitions, en matière de liberté sexuelle, sera évidemment au-delà du 'mariage' lui-même, au-delà de la *famille bourgeoise*, fortement ébranlée chez les Noirs américains, qui règne aussi bien en Russie qu'aux États-Unis, comme modèle de rapport hiérarchique et de stabilité d'un *pouvoir hérite* (argent ou grade socio-étatique). (DEBORD, 2006, P. 713)¹⁴⁰

Eis, aí, a importância de métodos que possam reconduzir o olhar do espectador dos fragmentos de intervenção para um modo de ação capaz de integrar *práxis* e *poiesis*, integração que pode ser gerida por ele diretamente, fazendo com que seja capaz de encontrar a verdadeira raiz do espetáculo. Eis a importância do *détournement* dessas imagens que roubavam os gestos dos espectadores. Para a emancipação do espectador, este deverá ser capaz de enxergar sua condição com base nessa raiz comum, que possa levar a crítica a uma condição de crítica total, na qual o indivíduo é resgatado e constitui, juntamente com seus semelhantes, a comunidade do diálogo; o homem volta a ser o animal político aristotélico, reencontra sua criatividade e supera o tédio de sua clausura.

¹⁴⁰ “O fim de todo preconceito racial, como o fim de tantos outros preconceitos ligados às inibições, em matéria de liberdade sexual estará, evidentemente, para além do próprio ‘casamento’, para além da família burguesa, fortemente despedaçada entre os negros americanos, que reina tão bem na Rússia, como nos Estados Unidos, como modelo da relação hierárquica de uma estabilidade, de um poder herdado (dinheiro ou grau social-estatal)” (Tradução do autor)

Une révolte contre le spectacle se situe au niveau de la *totalité*, parce que – quand bien même elle ne se produirait que dans le seul district de Watts – elle est une protestation de l'homme contre la vie inhumaine ; parce qu'elle commence au niveau du *seul individu réel* et parce que la communauté, dont l'individu révolté est séparé, est la *vraie nature sociale* de l'homme, la nature humaine: le dépassement positif du spectacle. (DEBORD, 2006, P. 713)¹⁴¹

¹⁴¹ “Uma revolta contra o espetáculo decorre do nível da totalidade, porque – de qualquer maneira ela só se produziria no distrito de Watts – ela é um protesto do homem contra a vida desumana; porque ela começa no nível do indivíduo real e porque a comunidade, da qual o indivíduo revoltado está separado, é a verdadeira natureza social do homem: a superação positiva do espetáculo.” (Tradução do autor)

BIBLIOGRAFIA

AB'SABER, Tales Afonso Muxfeldt. **Lulismo, Carisma Pop e Cultura anticrítica**. São Paulo: Hedra, 2011

AGAMBEM, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre política**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

_____. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. Tradução para Inglês de Brian Holmes". In: _____ **October. Guy Debord and the Situationist International, texts and documents**. (Edited by Tom McDonough) . MIT: 2002, pp. 313 – 320.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza. Espetáculo, comunicação e socialismo em Guy Debord. In: _____ **KRITERION**, Belo Horizonte, v:XLVIII, n.115, p 167-182 , janeiro a julho/ 2007,

_____. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: Ed. UECE, 2006.

ARISTÓTELES, **Política**, Livro I tradução de António Capelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega,1998

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema** São Paulo: Nova cultural: Brasiliense, 1985.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela Santos de Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Œuvres** Paris: Gallimard 2006

_____. **Complete Cinematic Works** Tradução para inglês de Ken Knabb. Edimburgh/ London/Oakland. AK Press 2003

EVGEN. Bavcar, **Imagem, vestígio desconhecido da luz:** In: NOVAES, ADAUTO (Org.). **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005,

JAPPE, Anselm. **Guy Debord.** Tradução Iraci Poleti Petrópolis: vozes, 1999.

_____. **As aventuras da mercadoria.** Tradução de José Maria Justo. Lisboa: Antígona, 2006

LEVIN Tomas Y. Dismantling the Spectacle: In _____: *October*. **Guy Debord and the Situationist International, texts and documents.** (Edited by Tom McDonough) . MIT: 2002,

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã:** Surrealismo e marxismo. Trad. E. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe.** (Tradução de Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Teoria do Romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad: José Marcos Mariani de Macedo – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000

_____. **Marxismo e teoria da literatura;** seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. - 2ed – São Paulo: Expressão Popular, 2010

_____. **Sobre a essência e a forma do ensaio.** Tradução: Mário Luiz Fruingillo, In: _____ Revista UFG, Goiás, 2008

PINHEIRO MACHADO, Francisco de Ambrosis . Dialética do esclarecimento em miniatura: A dominação da natureza em algumas imagens de pensamento de Walter Benjamin. In: _____ **Cadernos Walter Benjamin.** Fortaleza: Gewebe . 2015. V.14 Disponível em: <http://www.gewebe.com.br/cadernos_vol14.htm>. Acesso em 08 Jun. 2017.

MARX, Karl. **O Capital.** (Trad. Reginaldo Sant'Anna). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **O Capital**. (Trad. Edgand Malagodi). São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção *Os Pensadores*.)

MATOS, Olgária C. F. **Advinhas do tempo: êxtase e revolução**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

_____. **Benjaminianas**. São Paulo: Editora UNESP, 2010

_____. **Guy Debord: Theatrum Mundi e os palíndromos do tempo**. In: *Limiar*, V1, Nº1 São Paulo 2013

PERNIOLA, Mario. **Os Situacionistas: o movimento que profetizou A sociedade do espetáculo**. Trad. J. Cutolo. São Paulo: Annablume, 2009.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Un sujet important: moi-même: une étude du cinéma**. **DOC Online: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 9, p. 168-185, 2010.

FILMOGRAFIA:

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE. Direção : Guy Debord. Produção: Gérard Lebovici, Simar Films. França. 1973.

CRITIQUE DE LA SÉPARATION Direção : Guy Debord. Produção : Gerard Lebovici. Simar Films. França 1961.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. Direção: Guy Debord. Produção Gérard Lebovici. Simar Films. França 1978