

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luis Gustavo Casale

**Guy Debord e vanguardas:
combate à sociedade do espetáculo**

MESTRADO EM FILOSOFIA

São Paulo

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luis Gustavo Casale

**Guy Debord e vanguardas:
combate à sociedade do espetáculo**

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Professor Doutor Antonio José Romera Valverde.

São Paulo

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

*Quem sou perguntas? Como as folhas somos;
Que umas o vento as leva emurhecidas,
Outras brotam vernais e as cria a selva:
Tal nasce e tal acaba a gente humana.*

Ilíada, Canto VI

Aos meus pais,

Glaucia Maria Gallo Casale

e Luis Augusto Casale

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Antônio José Romera Valverde, humanista libertário, orientador paciente e intelectual generoso, pela confiança encorajadora dispensada desde o início da pesquisa.

À Professora Doutora Jeanne-Marie Gagnebin, pelos apontamentos pertinentes feitos sobre os meus primeiros minguados escritos e por me conceder o privilégio de assistir às suas aulas como “clandestino”.

Ao Professor Doutor Carlos Eduardo Jordão Machado, a quem eu devo minha primeira leitura de Guy Debord.

À CAPES e ao CNPq pelas bolsas de estudo sem as quais nada seria possível.

Aos meus queridos amigos e amigas: Carol, Lucas, Altieres, Cida, Hudson, Shinzato, Amir, Marília, Fabio e Tereza, especialmente à Clara, pela sugestiva leitura do meu primeiro capítulo, e ao Fernando, por tentar me acalmar após a leitura do mesmo.

Aos amigos e parentes que me fazem sentir saudades de São Carlos.

Ao Vinicius, meu irmão.

À Mel, a mais amada das companhias.

RESUMO

A atividade prático-teórica de Guy Debord é marcada por uma estratégia de recusa e de combate ao que ele denominou espetáculo. Ele fez de sua trajetória de vida uma guerra incessante contra a sociedade de seu tempo, na qual compreendeu o advento da mercadoria ocupando todos os aspectos da vida, humana e social e, conseqüentemente, tornando-a objeto do domínio totalizante do *quantitativo*, reduzindo-a a um mero jogo de aparências. Destarte, esta dissertação busca compreender a natureza da atividade prático-teórica de Debord, nos grupos de vanguarda que dirigiu, através da análise de temas que permearam as atividades desses grupos e também seus escritos e filmes, deliberadamente usados como meio estratégico de atacar e refutar as ilusões da sociedade-espetacular-mercantil. Ao fim da dissertação nota-se que a concepção de vanguarda e de teoria em Debord possui os mesmos significados, ambas são passageiras, devem ser utilizadas, como crítica-prática do presente, na ocasião oportuna. Observou-se, também, através da análise do conceito de separação, que o fetiche da mercadoria e a reificação chegam ao paroxismo na *sociedade do espetáculo*, fase histórica de reprodução do capital em que as relações sociais são mediatizadas por imagens.

Palavras-Chave: Espetáculo; Vanguarda; Cotidiano; Fetiche; Mercadoria; Reificação; Totalidade.

ABSTRACT

The practical and theoretical activity of Guy Debord is marked by a strategy of refusal and combat which he called spectacle. He made his life trajectory an incessant war against the society of his time, in which understood the advent of commodity occupying all aspects of life, human and social, and consequently *making it the totalizing domain of quantitative*, reducing it to a mere game of appearances. Thus, this dissertation seeks to understand the nature of Debord's theoretical-practice activity, in the *avant-garde* groups that he directed, through themes that permeated this groups activities and also his writings and films, deliberately chosen as a strategic means to attack and refute the illusions of the *spectacular-mercantile-society*.

At the end of the dissertation is noted that the avant-garde conception and theory in Debord has the same meanings, both are temporary, they should be used as a practical-critique of the present time, in the opportune moment. It was observed also by analyzing the concept of separation that the commodity fetish and reification reach the paroxysm in the society of the spectacle, historic stage of capital reproduction in which social relations are mediated by images.

Keywords : Spectacle, Fetish, Quotidian, Reification, Totality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I:	3
DO <i>ENFANT PERDU</i> AO <i>BATELEUR</i>: SINGULARIDADE DE DEBORD	3
CAPÍTULO II:	36
ACERCA DAS VANGUARDAS : A VANGUARDA COMO MEIO DE COMBATE POLÍTICO E CULTURAL.	36
2.1. Distinções necessárias: o mote é a articulação entre estética e política.....	37
2.2. Breve nota sobre as vanguardas positivas e negativas no ciclo da modernidade artística.	39
2.3. O conceito de instituição arte de Peter Bürger: uma interpretação	44
2.4 Internacional Letrista: a vanguarda dos <i>enfants perdus</i>	58
CAPÍTULO III:	82
SOBRE O CONCEITO DE SEPARAÇÃO EM DEBORD E SUAS IMPLICAÇÕES.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
BIBLIOGRAFIA	96
FILMOGRAFIA DE GUY DEBORD	100

INTRODUÇÃO

A dissertação dedica-se a uma reflexão acerca do período inicial das atividades de Guy Debord sob o signo dos *enfants perdus*. Este termo foi usado por ele para se referir aos primeiros anos da década de 50, que abarcam a sua efêmera adesão ao grupo letrista de Isidore Isou até a fundação da Internacional Letrista. Esses primeiros anos são influenciados por uma *herança vanguardista*, cujo objetivo era a superação da arte e sua aplicação prática na vida cotidiana. Ou, mais precisamente, a superação da poesia, realizando-a na vida cotidiana. No âmbito das vanguardas letrista e situacionista, tal intento carrega a recusa dos valores sociais vigentes e o gérmen de propostas de criação de novos valores e práticas de negação do presente. Percebe-se, ao final do trabalho, que é primordial nessa aventura vanguardista a crítica da separação, da totalidade e da vida cotidiana. Também se demonstra que a luta de Debord contra o espetáculo faz parte de uma estratégia que ele assumiu com uma coerência irrefutável.

Debord recusou submeter-se às determinações do espetáculo - e isso marca tudo o que filmou e escreveu. Seus filmes e textos são materiais reveladores para se entender não só o significado do espetáculo, mas também de sua obstinada recusa e combate ao mesmo. Afinal, como escreveu Vincent Kaufmann: ele sempre criticou o espetáculo, somente por meios diferentes.

Chegou-se, na fim desta dissertação, à constatação de que há em Guy Debord uma concepção de teoria e de vanguarda similares, pois ambas são tidas como passageiras e instrumentos de crítica-prática do presente.

No primeiro capítulo, “Do *enfant perdus* ao *Bateleur*: singularidade de Debord”, define-se a atividade prático-teórica de Guy Debord e sua singularidade.

No segundo capítulo, “A vanguarda como meio de combate político e cultural”, a “vanguarda” é pensada com base na análise de textos de alguns autores que, em algum momento, fizeram parte da pesquisa que originou esta dissertação. Ao final desse segundo capítulo - no item “A internacional letrista: a vanguarda dos *enfants perdus*” - resgata-se a

hipótese lançada no primeiro capítulo, de que a “legenda” - a narrativa de cunho histórico-biográfico feita por Debord tanto em seu último filme, de 1978, *In Girum imus nocte et consumimur igni* como em seu livro Panegírico, de 1992 - sobre as atividades das Internacionais letrista e situacionista auxiliariam na compreensão do sujeito que recusa e do objeto recusado, de Debord e da “sociedade do espetáculo”. Constatou-se que teoria e vanguarda possuem significados similares para Debord: são passageiras e devem ser usadas como crítica-prática do presente, no momento oportuno.

No terceiro e último capítulo, “Sobre o conceito de separação em Debord e suas implicações”, entende-se a concepção de “sociedade do espetáculo” através do conceito da separação e de suas as implicações para a compreensão do papel de uma vanguarda.

Devido à complexidade dos temas abordados e da incipiente inserção de Debord nas pesquisas da área de filosofia no universo acadêmico brasileiro, deve-se ressaltar que este trabalho não se pretende conclusivo, requerendo uma análise mais aprofundada e exhaustiva futuramente.

CAPÍTULO I:

DO *ENFANT PERDU*¹ AO *BATELEUR*²: SINGULARIDADE DE DEBORD

Esta nossa época de tecnicistas emprega abundantemente um adjetivo substantivado –“profissional” – e parece acreditar que encontrou nele uma espécie de garantia. Não se levando em conta meus honorários, evidentemente, mas somente minhas competências, ninguém pode duvidar que eu tenha sido um profissional muito bom. Mas de quê? Esse terá sido meu mistério, aos olhos de um mundo execrável. (Guy Debord, *Panegírico*, 1989).

Cineasta, filósofo, revolucionário, estrategista, vanguardista? Difícil qualificar Guy Debord, decerto que ele pode ter sido tudo isso. Mas foi, sem dúvida, um homem livre que proclamou em tudo que fez e escreveu - mesclando uma paixão desabrida com uma lucidez incomum – uma crítica contundente e uma recusa perene à sociedade de seu tempo, sem

¹Expressão muito utilizada por Guy Debord em livros e filmes, que dá significado, supõe-se, à experiência trágica da vida, na qual se é lançado para combater na guerra do tempo. Segundo Vincent Kaufmann, os *enfants perdus*, literalmente, são “os soldados designados para missões impossíveis, das quais não retornam. São crianças que passam por perdas e ganhos, sacrificadas em operações militares muitas vezes heroicas, mas em geral perdidas de antemão. São crianças prometidas à desapareição, que ninguém jamais reverá. Debord sempre se representara assim, com todos os paradoxos que essa expressão supõe... A expressão aparecerá sempre no plural em suas obras: não se perde sozinho. [Pois] a única coisa que se pode partilhar com os outros é a sua desapareição. Ele se tem posicionado sob esse signo, ele tem vivido e escrito sob esse signo... Sua vida se apresenta como uma aplicação [*mise en acte*] - mas também uma encenação [*mise en scène*], uma “narrativa” [*mise en récit ou en légende*] - de tudo que sugere essa antiga expressão militar.” Tradução livre. In: KAUFMANN; Vincent. *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*. Fayard, 2001. Poderia se designar os *enfants perdus*, de modo geral, como um grupo de crianças marginalizadas, cuja função social baseia-se na prática de pequenos delitos. Nesse sentido, o tema é presença recorrente na literatura francesa desde *Os Miseráveis* de Victor Hugo, conforme observou Gagnebin, na banca de qualificação desta dissertação. No entanto, em Debord, para além de uma “imagem criminal emblemática”, há, pode-se dizer, um sentido prático, orgulhosamente reivindicado como exemplificador de sua recusa às demandas sociais de seu tempo. A expressão aparece pela primeira vez no final de seu filme de 1952, “Hurlements en faveur de Sade”: “Vivemos como *enfants perdus* nossas aventuras incompletas.” (DEBORD, 2006, p.68) Também nos filmes “Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.” (1959); “Critique de la séparation” (1962); no seu último, “In girum imus nocte et consumimur igni” (1978) e ainda no seu livro *Panegírico*. Como se mostrará, tal expressão caracteriza bem as atividades da Internacional Letrista, ou seja, as primeiras atividades de Debord no campo da vanguarda.

² Segundo o dicionário de bolso francês *Le Robert*: “Pessoas que faziam as burlas de acrobacia, de desapareição [escamotage], nos lugares públicos, nas feiras.=> **equilibrista, saltimbanco.**” Preferiu-se manter o termo no original porque a lâmina desse tarô, no Brasil, é traduzida por “O Mago”. Essa tradução traria uma conotação indesejada.

concessões de qualquer ordem. Como está escrito em seu filme “*In girum ...*”, de 1978, “é fato notório que não tenho feito em nenhuma parte concessões às ideias dominantes em minha época nem a nenhum dos poderes existentes”³. E em 1993, no seu *Panegírico*, insiste: “Minhas preferências e minhas ideias não mudaram, mantendo-se rigorosamente opostas ao que a sociedade era, bem como a tudo aquilo em que ela anunciava querer se transformar.” (DEBORD; 2002: 27) Nota-se a altivez de um pensador singular que, desde o início de sua trajetória, não se resignou com as promessas de uma Civilização⁴ burguesa, que fez da sobrevivência generalizada o corolário da produção e do consumo ampliados⁵. Às ilusões dessa civilização, ele contrapôs uma *arte de viver*, na qual a aventura, o jogo, o combate, compunham uma *estratégia de vida* capaz de refutar a passividade dominante na sociedade-espetacular-mercantil.

Guy Louis Marie Vicent Ernest Debord nasceu em 28 de dezembro de 1931 e se suicidou em 30 de novembro de 1994. Sua justificativa para a decisão aparece no filme *Guy Debord: son art son temps*, dirigido por Brigitte Cornand, exibido pelo Canal + logo após a sua morte e ao qual ele deu todas as diretrizes quanto à montagem. O motivo está bem distante do propalado suposto desejo de se tornar uma espécie de mártir da revolução. Não ocorrida, a bem da verdade. Como se para o egocêntrico “teórico do espetáculo”, nada fosse mais conveniente do que elaborar o último ato no momento em que a história é declarada defunta. Assim sendo, é como se suas cinzas jogadas à margem do Sena fossem

³ Debord, Guy. *In girum Imus nocte et consumimur igni seguido de Basura y escombros* – Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p.13.

⁴ A Internacional Situacionista criticou o capitalismo como Civilização, a qual deveria ser *derrubada* e substituída por outra. Sobre essa perspectiva escreveu o português Júlio Henriques (*Internacional Situacionista. Antologia*, Antígona, Lisboa, 1997): “Uma das particularidades da I.S. [...], reside em ela ter procurado desmontar, desde o início, os fenómenos do capitalismo enquanto *civilização*, não se limitando a uma crítica da exterioridade estatal ou económica.”p.14 Supõe-se que esse procedimento teórico permitia uma abordagem crítica mais ampla da sociedade, da totalidade social.

⁵ Após a Segunda Guerra Mundial, uns poucos países do Ocidente passaram por um momento de crescimento econômico que elevou o patamar de produção e consumo dos mesmos, ocasionando mudanças substanciais no estilo de vida de seus habitantes. Consumo e lazer eram os novos pilares nos quais se assentava a sociedade surgida dos escombros da *Guerra*. A França esteve entre os poucos. Seu nível de produção industrial mais que dobrou durante os anos 1953/1958 (JAPPE, p.75). Surgiram no país vários grupos que colocariam em xeque essa nova fase de reprodução do capital, como por exemplo, *Socialismo e Bárbarie* e a *Internacional Situacionista*. Cf. Gombim, R. *As Origens do Esquerdismo*. Ed. Dom Quixote. Lisboa, 1972.

equivalentes à desapareição e à impossibilidade de elaboração e de colocação em prática de qualquer projeto que vise uma revolução social.

Apesar da *aparência organizada socialmente*⁶ se empenhar em dissimular tal evidência, a luta de classes ainda é o motor da história. E não será abolida desta enquanto permanecerem as contraditórias condições materiais de vida, criadas pelas vigentes relações de produção, ou, em termos mais precisos, enquanto durarem as contradições objetivas entre o desenvolvimento das forças produtivas e as relações sociais de produção. O fiel da balança nesse jogo contraditório pode não ser mais o *modelo do proletariado fabril*, como *classe universal*, pensada por Marx, há aproximadamente um século e meio. Pois, mesmo considerando o proletariado como o produtor direto da riqueza social, aquele que realiza o intercâmbio direto com a natureza, seu número tem sido reduzido consideravelmente, como força de trabalho, desde meados do século XX. A ocorrência deste fenômeno se deu primeiramente em países de capitalismo avançado, onde a divisão social do trabalho se configurou, *grosso modo*, em torno de dirigentes e de executantes.

⁶ In: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Fernando Ribeiro de Mello. Edições Afrodite, Lisboa, 1972, (§10) p.15. Doravante essa edição será citada como *S.d.e.*, mais o ano de publicação e o número correspondente do aforisma. Sobre o conceito de aparência em Debord, cita-se Emiliano Aquino, para quem: “[o] conceito de aparência não remete, num primeiro momento, à aparência visível, sensível, mas antes à categoria - de procedência hegeliana - de aparência (*Schein, Erscheinung*), na qual Marx situa, nos primeiros capítulos de *O Capital*, as trocas de equivalentes. Já nesta instância aparente, Marx vê manifestar-se uma objetividade fetichista que, nucleada na lei do valor, escapa ao controle dos homens e se lhes impõe como ‘uma relação entre coisas’. De modo expresso, Marx concebe este caráter fetichista da mercadoria determinado não pela sua ‘natureza física’ ou pelas ‘relações materiais’ presentes no intercâmbio prático dos indivíduos durante sua produção, mas exclusivamente pela *forma social* deste mesmo intercâmbio, enquanto intercâmbio mercantil; portanto concernente à ‘aparência objetiva das determinações sociais do trabalho’. É essa ‘aparência objetiva’ do intercâmbio mercantil que se constitui numa ‘objetividade fantasmagórica’, pois se apresenta aos homens como uma relação “natural”, constitutiva das próprias coisas, quando é somente uma determinação histórica da *forma* de suas próprias relações sociais. Contudo, trata-se de uma ‘aparência’ necessária, pois constitutiva da lei do valor que *per se* se apresenta na objetividade e na necessidade de uma ‘lei natural’. [...] Segundo Debord, é esta ‘aparência socialmente organizada’ que estendendo sua lógica ao conjunto das atividades e relações cotidianas, no capitalismo desenvolvido, produz e organiza as ‘aparências’, os ‘fenômenos aparentes’ imediatamente presentes na experiência social dos indivíduos. A ‘aparência objetiva’ do intercâmbio mercantil, da qual Marx afirma categoricamente a autonomia e a independência em face ‘da natureza física’ e das ‘relações materiais’ da produção de valores de uso, torna-se agora, fisicamente aparente, sensivelmente visível; torna-se uma ‘aparência socialmente organizada’ que se manifesta, no capitalismo espetacular, em fenômenos ‘aparentes’, ‘visíveis’. Graças à extensão das relações mercantis à totalidade da vida cotidiana, a autonomia da aparência das trocas fetichistas de valores passa a constituir soberanamente, submetido à sua lógica abstrata, um conjunto de *fenômenos aparentes* que, deste modo, se tornam, eles próprios, também *autônomos frente aos indivíduos*.” In: AQUINO; J.E. Fortaleza de, *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE/Unifor, 2006, p.68-69.

Entre outros fatores, a mencionada redução da força de trabalho no processo produtivo deveu-se, principalmente, à automação da produção. Processo que acarretou um aumento do *empobrecimento da vida* (qualitativa e quantitativamente) de um número cada vez maior de pessoas, devido ao acirramento da contradição entre capital e trabalho próprio desse processo. Contradição que se tornou mais aguda com o suceder dos anos. De qual modo? Em termos gerais, o capital – que com a automação dos meios de produção tornou diminuta a taxa de extração de *mais-valor* sobre a exploração da força de trabalho - buscou expandir-se no campo das finanças, realizando lucros extraordinários concentrados nas mãos de poucos agentes e de empresas transnacionais. Nesse contexto, uma nova divisão social do trabalho forçou a transferência para o setor de bens e serviços de uma “massa de trabalhadores” em condições de emprego sempre mais precárias. Porém, a *proletarização do mundo*⁷ não é apenas compreendida como o empobrecimento material da vida de um enorme contingente da população mundial, decorrente da ainda existente extração de *mais-valor* da força de trabalho. Em um “sentido filosófico” a *proletarização do mundo* é entendida como um fenômeno intrínseco à expansão das alienações geradas pela sociedade regida pelo sistema reprodutor do capital - chamada de *tardo capitalista*, ou de espetáculo, algo como uma espécie de despossessão generalizada dos “indivíduos” sobre suas vidas. Entende-se o termo proletarização, como o resultado da *despossessão da vida* de homens e de mulheres, subsequente ao domínio da mercadoria autonomizada ocupando todos os recantos da vida social. A vida social se torna qualitativamente empobrecida na medida que aumenta o domínio do quantitativo sobre as relações sociais nas suas diferentes esferas de composição, da política, da cultura, da vida cotidiana, das relações afetivas e etc. Em

⁷ Na tese 26 do livro “A sociedade do espetáculo” percebe-se que a origem desse fenômeno é intrínseca a expropriação própria da atividade produtiva e da comunicação direta entre os produtores. Consequentemente esse fenômeno é o fulcro desta mesma sociedade. O conteúdo da tese é o seguinte: “Com a separação generalizada do trabalhador e do seu produto perde-se todo o ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda a comunicação pessoal directa entre os produtores. Na senda do progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se o atributo exclusivo da direção do sistema. O êxito do sistema econômico da separação é a *proletarização do mundo*.” (S.d.e.§26, p.24)

suma, pensa-se a proletarização do mundo como o ponto culminante da *economização da vida*.⁸

Se há ainda homens e mulheres a lutar pela emancipação humana, a existência deles se deve a um agravamento das desigualdades sociais provocadas pelas contradições objetivas entre as relações sociais de produção e a distribuição das riquezas produzidas socialmente, bem como também, a um crescimento das novas formas de alienação e de controle sociais. Por isso, não causa espanto reconhecer a insatisfação tomar força e se espalhar por diferentes lugares.⁹ Insatisfação real, que desmente a ideologia que sustenta a ilusão de que se vive no melhor dos mundos possíveis. De repente, vê-se surgir todo tipo de grupos de desenganados e despossuídos a tomar as ruas das cidades. “Então, e pela primeira vez, já não se está só. Então, ‘o já não se está só’ passa a ser ‘está-se de novo em sociedade’.”¹⁰ Fato tão extraordinário e sublime que nenhuma arte ou ciência especializada é capaz de prever. Deixam homens e mulheres de agir como autômatos vivendo à custa da necessidade e do acaso, para se apossarem de *seu ser*, de sua história, imprimindo nesta as marcas indeléveis da liberdade que, *em atos*, faz a história avançar (ou recuar) sobre

⁸ Sobre esse tema se discorrerá no segundo capítulo do presente trabalho.

⁹ Abstraindo-se da heterogeneidade e particularidade de cada um, se tem em mente os processos de revoluções políticas iniciados em 2011, nos países do norte da África e do Oriente Médio. Mas também as ondas de revoltas “contra a financeirização do mundo” surgidas em países “economicamente desenvolvidos.” Quem nasceu, cresceu e vive sob os imperativos do neoliberalismo não pode deixar de se jubilar com a emergência de revoltas e “revoluções parciais”, mesmo sabendo o quão distantes estejam elas da revolução social, universal, que transcende o Estado, suprime as classes e a propriedade privada dos meios de produção, a família, etc. No caso dos movimentos como “Occupy Wallstreet”, “15M”, dos revoltosos saques em Londres, etc, é inegável que existe, em suas ações espontâneas, anti-hierárquicas e autônomas, um resgate - porém, através de novas formas que denunciam o conteúdo da nova miséria - das insurreições do passado. Não se está a criar “uma situaçãozinha sem futuro”? Em uma análise superficial, avessa em fundamentar uma gênese, pode-se dizer que há, nesses últimos movimentos, similaridades com o conteúdo geral da ideia de construção de situações, definido como o “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva dum ambiente unitário e dum jogo de acontecimentos.” (*Definições*, In: HENRIQUES, op.cit., 1997, p.27) Ver, por exemplo, sobre esse assunto, o artigo de Ron Kelch. *Absolute Negativity, Occupy and Situationists*. In: <http://dmitryev.wordpress.com/2012/02/02/absolute-negativity-occupy-and-situationists/>. E também, a avaliação crítica e, quiçá presunçosa, da própria Internacional Situacionista, sobre o seu papel na revolta parisiense de Maio de 1968, no texto: “Começo duma época.” In: HENRIQUES, 1997, p.258-314.

¹⁰ CAVALLETTI, Andrea. *Classe: Uma ideia política sob o signo de Walter Benjamin*. Trad. António Guerreiro. Antígona. Lisboa, 2010, p. 21.

patamares qualitativamente distintos dos percorridos até então.¹¹ Ou, mais exatamente, tomando as ruas homens e mulheres comprovam simbólica e praticamente na história, aquilo que ela é: transformação. E, nesse sentido, aberta.

Guy Debord, artífice da liberdade, fez da história um lugar de combate permanente contra seu tempo. Através de grupos como as Internacionais Letrista e Situacionista ou apenas “como um batedor de vanguarda solitário”¹², conjugou suas ideias radicais com uma postura de rejeição aos valores dominantes, aos costumes de sua época, na base do “ou tudo ou nada.” E, se, por causa dessa rejeição absoluta ele pode ser considerado um *impiedoso moralista* (KAUFMANN apud. DEBORD, 2006, pp. 9-22) é, de fato, somente como desmoralizador da sociedade contemporânea.

Devido a essa habilidade em conjugar a própria *visão de mundo* e seus ataques às ilusões da sociedade, com uma recusa absoluta desta, pode se considerar, de acordo com Vincent Kaufmann (KAUFMANN apud. DEBORD, 2006, p.18) que a coerência é uma qualidade de Debord. Ora, em um mundo no qual é regra tudo ter um preço, tem algum valor alguém demonstrar em atos que as ideias não estão à venda, e que, conseqüentemente, são inseparáveis da vida que se leva.

Poderia-se cogitar que Debord foi um “contemporâneo de sua época”, no sentido que Giorgio Agamben (2009) atribui ao termo contemporâneo. O filósofo italiano, remetendo-se às “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, diz que este “situa sua exigência de ‘atualidade’, de ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação.”¹³ Assim, segundo Agamben, para Nietzsche o verdadeiro contemporâneo seria aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo, que não se adequa às pretensões deste, tornando-se, desse modo, inatual. E por meio “desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58) Para Agamben:

¹¹ Argumento baseado na nota oito deste trabalho, a respeito das influências de Hegel e da apreciação de Cieszkowski por Debord. Mas que remete também ao fator subjetivo da luta de classes.

¹² DEBORD, Guy. “In girum imus nocte et consumimur igni & Crítica da separação”. Tradução Ricardo Pinto de Souza. Notas de Ken Knabb. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.p.89.

¹³ AGAMBEN; Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinicius de Castro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009.p.58.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Pensa-se que a não aderência de Debord a sua época pode ser fundamentada naquilo que ele considerava sua “mais bela obra de juventude e aquela que sempre foi confirmada como a mais séria”¹⁴. Trata-se da inscrição feita em um muro da “rue de Seine”, nos primeiros meses de 1953: “Ne travaillez jamais” [Não trabalhe nunca], cuja foto foi publicada em 1963, no nº 8 da revista da *Internacional Situacionista*, causando uma cômica polêmica a respeito de direitos autorais¹⁵. Não se trataria, porém, de uma frase de efeito somente, mas de uma espécie de princípio pelo qual ele pudesse determinar uma conduta negativa à sujeição ao “trabalho-alienado”, que fundamenta a *sociedade-espetacular-mercantil*. Por essa não aderência, pôde, *embora em condições difíceis*¹⁶, dissociar-se da “gerência externa” do valor quantitativo àquilo que, quando necessário, filmou ou escreveu. Em seus filmes e livros Guy Debord pôde imprimir um olhar condenatório à sociedade que ele combateu, justamente porque não se submeteu completamente aos seus valores e requisitos, às suas ilusões, prezando por resguardar a liberdade necessária para fazer um uso qualitativo do tempo e, por conseguinte, de sua vida, com fidelidade a suas inclinações. Escreveu ele em “Cette mauvaise réputation”¹⁷,

¹⁴ Este comentário de Debord se encontra em uma carta, de 25 de agosto de 1994, enviada a Marc Dauchy, autorizando-o a reproduzi-la em seu livro *Dadá e les dadaïsmes*. (Cf.in: *Oeuvres*; p.92)

¹⁵ Em 21 de junho de 1963, Debord recebe uma carta enviada pela “imprensa Bernard” reclamando indenização de 300 F “por um caso de inobservância da lei sobre propriedade privada”, pois a imagem utilizada na revista da I.S. era a reprodução de um cartão postal tirado por “Monsieur Buffier” (que pedia a referida indenização). Debord expressava nessa carta seu descontentamento pelo fato de “Monsieur Buffier” considerar a inscrição com um “irônico descrédito”, interpretando-a como um “conselho supérfluo” e tratando-a com desdém. O ingênuo desprezo de “Monsieur Buffier” foi uma afronta a um princípio que, além de testemunhar o modo de vida empregado por Debord e seus amigos no Saint-Germain-de-Près, era por eles levado muito seriamente. Por fim, Debord encerrava a carta dizendo que ele era “o primeiro autor”, e que, portanto, “Monsieur Buffier” deveria “retirar de venda os cartões postais”. A carta permaneceu sem resposta. (Cf. In: *Oeuvres*; 2006, pp.90-2)

¹⁶ In: DEBORD, 1995, p.23

¹⁷ Amparo-me na edição das *Oeuvres* (DEBORD, 2006, p.1801) e em uma edição espanhola: “Esa mala fama...” DEBORD, Guy. Trad. Federico Corrientes. Ed. Pepitas de Calabaza, 2011, p.19.

livro no qual rebate os disparates que saíram na mídia a seu respeito, entre os anos 1988 e 1992: “Conheço muito bem minha época. Não trabalhar jamais exige muito talento e felizmente tive.”¹⁸ E mais, diz que, a época em que tudo se dissolvia favoreceu este seu jogo e o que ele queria era conservar a sua independência própria sem, no entanto, dar a essa postura uma justificação ética:

Simplemente quis fazer o que mais me agradava. De fato, busquei conhecer durante minha vida, um bom número de situações poéticas, e também a satisfação de alguns de meus vícios, anexos, mas importantes. *O poder não figurava entre eles*. Amei a liberdade, mas o dinheiro, certamente, não. Como dizia aquele: “O dinheiro não é um desejo da infância.”¹⁹

Recusar o trabalho abstrato seria o primeiro gesto a fundamentar sua conduta subversiva, de negação, à *sociedade espetacular*. Esta particularidade de Debord foi a que lhe permitiu manter um olhar distanciado e singular sobre a sociedade de seu tempo. Esse olhar distanciado proporcionou-lhe escrever a crítica (no sentido grego de análise criteriosa e bem fundamentada) e a contestação prático-teórica da civilização capitalista, de seus valores e costumes, farsas e misérias. Em suma, supondo que na frase “Ne travaillez jamais” não reside uma condenação do “trabalho em si”, mas sim a denúncia do trabalho abstrato, que na sociedade capitalista serve à reprodução de mais-valor, ou seja, à exploração da força de trabalho humano para a reprodução do capital, pode-se pensá-la como o signo de uma postura necessária ao exercício de sua liberdade, um meio estratégico de combater a sociedade de seu tempo. Distância necessária para elaboração de sua crítica prático-teórica. Há nela, insiste-se, uma rejeição não do trabalho concreto, produtor de valores-de-uso²⁰, mas sim, da forma quantitativa e abstrata que caracteriza o trabalho na

¹⁸ Ibid.p.1

¹⁹ Freud. Nota do tradutor espanhol. Ibid.p.19

²⁰ Para Marx, o trabalho é a categoria que diferencia os homens dos animais. E, no dizer de Lukács, ela é a categoria fundante do ser social. (Cf. LUKÁCS; György. *O jovem Marx* e outros escritos de filosofia. Editora UFRJ, 2007.p.225-247). Já nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx apontava o duplo aspecto adquirido pelo trabalho na sociedade capitalista, ao escrever que: “O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e

sociedade de classes. E extensivamente, com essa frase ele pôde chamar a atenção para o uso do tempo na sociedade tardo capitalista, pelo fato de que na "sociedade do espetáculo" a dimensão qualitativa - tanto do trabalho como do tempo²¹ - é irrealizável, porque subsumida ao aspecto meramente quantitativo da forma-valor das mercadorias, que converte a própria força de trabalho dos indivíduos em uma mercadoria como tantas outras. Pois, para Debord, conforme assinalou Emiliano Aquino, na sociedade-espetacular-mercantil “a atual experiência social do tempo assume a forma do movimento do capital, ele mesmo abstrato e *cíclico*.” (AQUINO, 2005, p. 61).

Retornando à doença que o conduz ao suicídio e à justificativa para tal ato, encontram-se detalhes no final do filme mencionado. Trata-se de *Polineurite alcóolica*, uma doença nervosa incurável, causada pelo consumo de álcool, detectada em 1990 e tornada insuportável nos últimos meses de 1994. Sua justificativa é simples e de fácil aceitação: “Como toda doença incurável, ganha-se muito em não buscar, nem aceitar um tratamento.” O notável é que Debord parece se orgulhar dessa doença, que não é contraída por uma casual imprudência, mas pela “obstinação fiel de toda uma vida.” (DEBORD, 2006, p.1878) O último ato é sangrento, por mais bela que seja a comédia no restante.²²

É fato que Debord foi um homem tão livre que nem pela morte se deixou dominar. A propósito, escreveu seu amigo Ricardo Paseyro:

Cuidadosamente preparado seu suicídio não encerra nenhum segredo. Debord recusou à doença o direito de lhe arrebatara a independência. Não era um homem “misterioso”: era

isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral.”(MARX, K., Manuscritos econômico-filosóficos, Boitempo, 2008, p.80) No livro *O Capital*, o duplo aspecto do trabalho aparecerá sob a forma distintiva entre trabalho concreto e trabalho abstrato. O primeiro, em termos gerais, é produtor de valores-de-uso e o segundo, de valores-de-troca, serve à reprodução de mais-valor: é, portanto, característico de uma sociabilidade histórica determinada, a saber, a capitalista. (Cf. MARX; Karl, *O Capital*. Cap.V. Processo de trabalho e processo de produzir mais-valia. DIFEL,1985.p.201-223.)

²¹ O tema do tempo é fundamental para se entender o conceito de espetáculo, como alegado por Aquino em sua obra *Reificação e Linguagem em Guy Debord*. EdUECE/Unifor,2006. Há dois capítulos, no livro *A sociedade do espetáculo*, dedicados ao tempo. São eles os capítulos V e VI, intitulados, respectivamente, “Tempo histórico” e “Tempo espetacular”. Uma análise minuciosa desses dois capítulos se encontra nesse livro.

²² PASCAL. *PENSAMENTOS*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo. Difusão Europeia do Livro. 1961.p.106.

um ser raro, impossível de domar, coagir ou manipular. A ninguém alienava a sua liberdade – nem à vida, que amava, nem à morte, que dominou.²³

Não há relatos próprios sobre a sua infância e juventude. Exceto uma referência direta em seu *Panegírico. Tomo Primeiro [1989]*, em que Debord explicita que foi um período marcado por ausência e privação. “Para se tornar um *enfant perdu*” escreve Kaufmann “é preciso se afastar da infância, e a ela não retornar mais, fazendo um voto de silêncio durante toda vida,” porque “um *enfant perdu* nasce com independência, ele nasce para a liberdade ou de uma liberdade”, conseqüentemente, “livre de seus apegos, de seus vínculos, de suas obrigações.” (KAUFMANN, 2001, p.25). Brousselier (1999), o biógrafo, escreve em seu livro “Vie et mort de Guy Debord” que o período infanto-juvenil foi vivido por ele como o de um “burguês abastado. De uma família rica, que a infelicidade, no entanto, não deixava de acompanhar.”²⁴ Chama-o de preferido, ao designar estima reservada a Debord por sua avó, Manou. Constata-se da leitura do livro de Brousselier que Guy Debord, com a idade de onze anos, despertava a atenção de alguns por “sua espantosa maturidade, seu senso crítico e sua inteligência.” (BROUSSELIER, 1999, p.22). Por essa época, segundo Brousselier, as paixões do garoto Debord eram a *découpage* [recortes] de pessoas, aviões, barcos, que ele guardava cuidadosamente em cadernos, e os soldados de chumbo. (BROUSSELIER, 1999, p.23) Pouco mais tarde, na juventude, elas se voltariam para a leitura de poetas, como Villon, Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e etc.

Certamente, são secundárias as informações da intimidade biográfica de Guy Debord, exceto quando advindas daquilo que ele mesmo registrou, tanto em película, quanto em papel, ou quando se relacionam ao que Kaufmann chama de *legenda*. Assim sendo, na presente dissertação os aspectos biográficos têm importância determinada: possuem um valor como partes constitutivas da construção da *legenda* de Guy Debord. Esta, que por sua vez, é imanente ao que o próprio escreveu ou filmou sobre si. A legenda

²³ *O meu último encontro com Guy Debord*. DEBORD, Guy; *Panegírico*. Tomo Primeiro. [1989]. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1995, p. 80.

²⁴ BROUSSELIER, Cristophe. *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon.1999, p.20.

faz parte da estratégia usada por ele como combate e recusa da *sociedade do espetáculo*. Faz parte de sua arte, uma arte da esquiva e da clandestinidade, mas também do combate e da recusa aos valores sociais, políticos e culturais de seu tempo, no qual percebeu o avanço da ocupação extensiva e intensiva da mercadoria sobre todos os aspectos da vida social. Intriga saber que ele, tão difícil de ser enquadrado em um parâmetro definidor, tão difícil de qualificar, definia-se como estrategista, conforme Giorgio Agamben.²⁵ Além de cinegrafista. Estrategista não como um T.E. Lawrence²⁶, por exemplo, militante de uma “justa causa.” Mas como quem “teve a capacidade de *realizar* um imaginário guerreiro, de lhe dar consistência e forma singulares”²⁷. O biográfico em Debord, constitutivo da legenda, denota sua singularidade. Faz parte, ao mesmo tempo, de seu *estilo insurrecional* e é inseparável do conteúdo político de seu pensamento.

São muitas as imagens de conflitos presentes em seus filmes e não são poucas as expressões militares presentes em seus livros.²⁸ Como demonstrou Aquino, a crítica da sociedade do espetáculo, como crítica da sociedade *tardo-capitalista* é inseparável da crítica da linguagem.²⁹ E a linguagem empregada pelo estrategista Debord em seus filmes e escritos visa não ser recuperada pelo seu inimigo, *o espetáculo*, com sua representação independente “que recobre toda a superfície do mundo e banha-se na sua própria glória.” (S.d.e.§13.p.16) A linguagem é estratégica tanto quanto a estratégia é linguagem. Assim, de acordo com Kaufman (2001), o biográfico transmutado em legenda confere um caráter

²⁵ In: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.htm>; se encontra o texto de Giorgio Agamben «O cinema de Guy Debord» no qual, se lê: “Uma vez, como estava tentado (e ainda estou) a considerá-lo um filósofo, Debord disse-me: Não sou um filósofo, sou um estrategista. Ele viu o seu tempo como uma guerra incessante em que toda a sua vida estava empenhada numa estratégia. É por isso que penso ser preciso interrogar-nos sobre o sentido do cinema nessa estratégia.”

²⁶ LAWRENCE; T.E; *A ciência da Guerra de guerrilha*. In: Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. [2011]p.276-288.

²⁷ KAUFMANN, 2001, p.310.

²⁸ Vale lembrar a título de exemplificação algumas frases-chave do livro *a sociedade do espetáculo*, nas quais são usados termos militares: “O espetáculo é uma guerra do ópio permanente para fazer aceitar a identificação dos bens às mercadorias;” (S.d.e.§44) “O valor de troca é o *condotierre* do valor de uso, que acaba por conduzir a guerra por sua própria conta.” (S.d.e.§46) “A vitória da economia autônoma deve ser ao mesmo tempo sua perda.” (S.d.e.§51) entre outros. Quanto às imagens de batalhas presentes em seus filmes, Kaufmann é quem faz um breve inventário. (cf. *op.cit.*pp.303-304)

²⁹ AQUINO, J.E. Fortaleza de, *Reificação e linguagem em Guy Debord* / João Emiliano Fortaleza de Aquino. – Fortaleza: EdUECE / Unifor , 2006.

irrefutável àquilo que Debord escreveu e filmou, e, assim se faz, porque “é encarnado em uma experiência de vida.” Deve-se evitar, portanto, subtrair do legendário seu valor real, concreto, que não se situa no terreno da fantasia de Guy Debord, mas, ao contrário, como parte de sua consciência impelia-lo à práxis, e, que pela linguagem se torna a práxis mesma. A legenda será a chave de entrada para o entendimento de Guy Debord e sua crítica à sociedade do espetáculo³⁰ através das vanguardas, de que ele fez parte. Pensa-se a legenda como parte da narrativa memorialista acerca de suas atividades.

A estratégia compõe a legenda pela imagem e pela escrita, mas isto não significa, no caso desta última, a inserção de Guy Debord no gênero romanesco. Como notou Kaufmann (2001, p.17.), Debord está distante do *Bildungsroman* (Romance de formação), assim como de um personagem de romance:

Toda sua vida, ele construiu exatamente para escapar ao romanesco, àquilo que liga o romanesco ao visível, à representação, e nos dias atuais cada vez mais ao exibicionismo autobiográfico, explícito ou não. Nesse sentido também recusou o que rapidamente ele chamaria de o espetáculo. (KAUFMANN, 2001, p.17)

Sendo assim, a dissertação baseia-se na hipótese de que a legenda pode satisfazer uma dupla exigência. Colaborar para o entendimento do sujeito que recusa e do objeto recusado. A legenda criada por Debord – contida no signo dos *enfants perdus*, mas não só – favorece o entendimento do como e porque ele elaborou sua crítica sócio-histórica do capitalismo do pós-guerra, da *sociedade do espetáculo*. A crítica perpassa livros e filmes nos quais ele traça seu autorretrato, concomitante ou alternadamente, a sua crítica

³⁰ O motivo para a escolha da legenda como método desta pesquisa está na obra já citada de Vincent Kaufmann e ainda no prefácio que este fez às *Oeuvres de Guy Debord*. Nela está escrito : “Este livro tem um sentido, que é o de esclarecer as imagens deixadas por Debord, às imagens que ele quis deixar de si, e os gestos que ele escolheu para se inscrever em uma época e, sobretudo, para combatê-la.”(*op.cit.*p.10)[...]“Compreender Debord: eu não me proponho, no entanto, alguma coisa como um Debord “mais íntimo”. Eu me esforço sobretudo para compreender porque ele escreveu o que escreveu, ou filmou o que filmou, “trata-se” também de situá-lo em seu justo lugar na história das vanguardas do século XIX e XX.”(id.) Portanto uma análise mais completa do assunto pode ser encontrada nesse autor. O interessante da abordagem de Kaufmann é que ela não limita Debord a apenas uma obra, qual seja, *A sociedade do espetáculo* (1967), livro este, segundo Debord, escrito com o intuito de ser uma síntese das ideias elaboradas pela Internacional Situacionista. Deve-se frisar que as imagens escolhidas para o desenvolvimento do presente capítulo não são as mesmas das de Kaufmann.

social.³¹ É como se a justificativa da construção da legenda estivesse na raiz de sua crítica social. Esta dupla exigência se deve a constatação de que é difícil separar “pensamento” e “vida”, “ideia” e “práxis”, em Guy Debord. Ou, como mostrou Kaufmann, vida e obra são a mesma coisa porque surgem da mesma *poética*.³² Poderia ser dito da mesma estratégia poética? Há, a título de exemplo, ao final do *Panegírico: Tomo II*, uma imagem da palma da mão do autor, como se ela fosse ali colocada estrategicamente para *dizer*, com todo o mistério do gesto: *Leia minha mão, livro único*³³. Ocorre, também, a lembrança de uma frase que pode ser elucidativa, retirada do livro *A sociedade do espetáculo: onde houver representação independente o espetáculo se recompõe*. O estrategista francês cuidou muito, em seus filmes e livros, para não deixar margem para essa recomposição, através de um jogo conflituoso muito próprio, no qual a escrita e as imagens, compunham sua estratégia de combate. Ou, por aquelas duas formas de linguagem essa estratégia encontrou seu complemento.

Conforme se escreveu acima, a referência direta sobre o período infanto-juvenil de Debord aparece em seu *Panegírico: Tomo Primeiro (1989)*, em que ele explicita que foi um período marcado por ausência e privação. Antes de citá-la, cumpre escrever algo a

³¹ Como é o caso, por exemplo, de *Panegírico Tomo I* e do seu último filme “In Girum imus nocte et consumimur igni”. No primeiro, o “autorretrato” se confunde com a forma e conteúdo da crítica social feita no livro. Naquele último, após fazer na primeira parte do longa-metragem uma crítica da sociedade espetacular e do cinema que ela produz Guy Debord diz partir para o exame de um “objeto importante: eu mesmo” relembrando seu passado através do uso “abusivo” de citações, as quais lhe dão um caráter negativo, guerreiro, combativo e por isso mesmo singular, devido em grande parte ao emprego, em determinados pontos do filme, de uma linguagem estratégica. Cf. DEBORD, 2010.p.33 e ss.

³² “[...] são única e a mesma coisa porque elas surgem da mesma *poética*. Debord fez de sua vida sua obra, e não parou de inventá-la, de construí-la em obediência a outro princípio que não fosse o da liberdade mais intransigente, ele escreveu livros e fez filmes para testemunhá-lo, para que o constatem. [...] Entre vida e obra a relação não é unívoca, a obra passa na vida, ela está nas aventuras e nos combates tanto quanto nos textos ou nos filmes. Ela está também nos grupos de “vanguarda” que ele animou – sem dúvida para desviá-los dos caminhos convenientes demais que ela acostumou a traçar – e sobre os quais eu não posso deixar de pensar que foram também sua obra e exclusivamente sua obra, em todos os sentidos. Mas por outro lado à vida vem também da obra, ela é determinada por sua forma, por sua narrativa, por sua legenda. Ela se confunde com a elaboração singular de um estilo: de escrita, mais comumente da palavra, por consequência, também, de vida. Ela se mantém na ação múltipla de uma inquietação da comunicação autêntica, ela é inseparável de uma arte da palavra e do diálogo que será, no sentido entendido por ele, uma das maiores paixões de Debord - e então, uma das chaves de sua vida e de sua obra.” Tradução livre: *op.cit.*; pp.14-15.

³³ Uso *desviado* de um trecho do poema “NARCISO (JOGOS)” da poeta Orides Fontela. In: Poesia Reunida [1969-1996]: Orides Fontela; São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.(Coleção Às de coletar;v.12); 376p.

respeito desse livro, em que ele relata sua vida e o que deu sentido a ela. Suas *paixões dominantes*, em suma. Nele, forma e conteúdo se embaralham. E a escolha inusitada de fazer o próprio panegírico é o que lhe permite esse embaralhamento. Segundo Debord, há no livro um deslizamento [*glissement*] contínuo do sentido das frases e até do movimento do próprio livro.³⁴ Por exemplo, no primeiro capítulo, *a linguagem é tratada através da estratégia*; no segundo, *as paixões do amor através da criminalidade*; no terceiro, *a passagem do tempo através do alcoolismo*; no quarto, *a atração dos lugares através da destruição dos mesmos*; no quinto, *o apego à subversão através do contragolpe policial que ela envolve continuamente*; no sexto, *o envelhecimento através do mundo da guerra*; no sétimo, *a decadência através do desenvolvimento econômico*.³⁵ Pode-se pensar, portanto, ao se aprofundar o conteúdo de cada um desses capítulos, que há o emprego de uma *escrita estratégica*, impregnada de um caráter irrefutável, porque calcada na sua própria visão de mundo e das coisas. A visão de quem orgulhosamente escreve a respeito de sua conduta: “Não me inclino a lastimar seja o que for e ainda menos a maneira como pude viver”.³⁶ A escrita, salvo engano, é submetida ao prisma de um “subjativismo radical”, quando escreve, por exemplo: “Não há nada mais natural, para um indivíduo, do que ver tudo a partir de sua própria pessoa, adotada como centro do mundo; desse modo sentimos capazes de condenar o mundo sem sequer ouvir os discursos embusteiros”, para tanto, é necessário saber, “demarcar os limites que necessariamente balizam essa autoridade: o seu próprio lugar no fluir do tempo, e também na sociedade; aquilo que fez e conheceu, suas paixões dominantes.”³⁷ Há ainda uma advertência sobre a irrefutabilidade da história que será contada, quando diz que, “ninguém, por lato tempo, terá a audácia de

³⁴ In: “Sur les difficultés de la traduction de *Panegyrique*.” (DEBORD, 2006, p.1686). Debord escreve que “o sentido total e definitivo desse livro: é ficar em suspenso, porque se trata apenas do primeiro tomo. O fim desse livro está projetado além dele.” Ibid.p.1867. O tomo segundo do *Panegírico* (DEBORD, 2006, p.1690-1759) é formado por diversas “provas iconográficas”. Quase todas, fotos do arquivo pessoal de Debord. Segundo ele, as verdades do Panegírico, seu reconhecimento profundo, residem no modo de fazê-los aparecer em conjunto. Portanto, os dois tomos se complementam e o segundo é um resumo do primeiro, através de imagens acompanhadas de textos desviados. O tomo terceiro e o que restou de seu manuscrito foram queimados na noite de sua morte, de acordo com sua vontade. (Livrentemente traduzida do *Oeuvres* de Debord)

³⁵ Ibid.1867

³⁶ DEBORD, 1995, p.13

³⁷ Ibidem, p. 15

se lançar a demonstrar, seja sobre qual for o aspecto destas coisas, o contrário do que eu tenha dito; quer descobrindo mínimo elemento inexato nos fatos narrados, quer sustentando um outro ponto de vista a seu propósito.”³⁸

Finalmente, eis o início de tudo. É necessário citá-lo na íntegra:

Por mais convencional que se julgue o procedimento, penso não ser inútil esboçar aqui, desde já e com clareza, o início de tudo: a data e as condições gerais em que começa essa narrativa, a qual, depois disso, confiarei a toda confusão que o tema exige. Razoavelmente se poderá pensar que muitas coisas surgem na juventude; e que por muito tempo nos vão acompanhando. Nasci em 1931, em Paris. A fortuna de minha família estava já muito minada pelas consequências da crise econômica mundial, que começou a surgir nos Estados Unidos, pouco antes; e os destroços dessa fortuna não tinham ar de poderem prolongar-se muito além da minha maioridade, o que efetivamente se concretizou. Nasci, por conseguinte, virtualmente arruinado. A bem dizer não ignorei o facto de não poder ficar à espera duma herança, e assim foi. Mas muito simplesmente, não atribuí importância nenhuma às questões de um futuro, bem abstratas. E deste modo me fui encarreirando, durante toda a adolescência, lenta, mas inevitavelmente, para uma vida de aventuras, com os olhos abertos; caso possa dizer que então tinha os olhos abertos a tal respeito, e a respeito, também, da maioria das restantes questões. Não podia sequer pensar em estudar uma única que fosse das sábias qualificações conducentes à obtenção dos empregos, visto todas elas serem estranhas aos meus gostos ou contrárias às minhas opiniões. As pessoas que de longe mais estimava eram Arthur Cravan e Lautréamont, e bem sabia que todos os seus amigos, caso tivesse aceitado seguir estudos universitários, me teriam desprezado tanto como se me tivesse resignado a exercer uma atividade artística; e se eu não tivesse podido contar com esses amigos, certamente não teria aceitado consolar-me com outros. Doutor em nada, firmemente me mantive afastado duma qualquer aparência de participação nos círculos que então tinham a reputação de intelectuais ou artísticos. Confesso que o mérito que nesta matéria alcançava era bastante atenuado pela minha grande preguiça, tal como o era também pelas minhas muito diminutas capacidades para afrontar os trabalhos de semelhantes carreiras.

³⁸ Ibidem, p. 20

O facto de sempre ter atribuído bem parca importância às questões de dinheiro, e nenhum ensejo, absolutamente, à ambição de vir um dia a ocupar qualquer função brilhante na sociedade, é uma tão rara particularidade entre os meus contemporâneos que sem dúvida será tido na conta de incrível, até no meu caso. É, porém verídico, e pôde tão constante e duravelmente ser verificado que o público bem terá de a isso se acostumar. Imagino que a causa residia na minha indolente educação, nela deparando com terreno favorável. Nunca vi os burgueses trabalharem com a baixeza que forçosamente contém o seu gênero especial de trabalho; sendo quiçá por isso que nessa indiferença pude aprender com proveito alguma coisa a respeito da vida, mas tão só por ausência e privação. O momento de decadência de qualquer forma de superioridade social seguramente possui algo mais aprazível que os seus vulgares começos. Fiquei para sempre afeiçoado a esta preferência, que muito cedo sentira, e posso dizer que a pobreza me deu principalmente grandes ócios, por não ter de gerir bens aniquilados nem sonhar restaurá-los, participando no governo do Estado. É verdade que saboreei prazeres pouco conhecidos das pessoas que obedeceram as desgraçadas leis desta época. É verdade também que me ative a vários deveres, de que essas pessoas nem fazem idéia. “Porque da nossa vida”, enunciava rudemente em seu tempo a *Regra do Templo*, “não vedes senão a casca que está por fora...mas não conheceis os rijos mandamentos que por dentro estão.” Devo ainda assinalar, citando assim na sua totalidade as favoráveis influências nisso reconhecidas, a evidência de ter tido nessa altura a ocasião de ler vários bons livros, a partir dos quais é sempre possível uma pessoa vir por si mesma a encontrar todos os outros, ou até escrever os que ainda façam falta. O muito completo extracto cessa aqui. (*Panegírico*, 1995, p.20-23)

Guy Debord transformou as ausências e privações em virtudes liberadoras. Para além de um viés psychologizante presente no trecho acima, e de modo bastante simplificador, pode-se definir a *indeterminação profissional* de Debord por dois fatores. Um subjetivo e outro objetivo.

O fator subjetivo associa-se a seu *espírito aventureiro*, manifesto desde a adolescência e fruto da leitura de seus ídolos juvenis, Arthur Cravan e Lautréamont.³⁹

³⁹ Artur Cravan(1881-1919) pseudônimo de Fabian Loyd, foi boxeador, poeta protodadaísta e desertor de numerosos países, além de sobrinho de Oscar Wilde, segundo ele. Dirigiu entre 1912 e 1915 a revista de

Leituras que o levam não perseguir emprego algum, com o receio de decepcionar seus ídolos. O segundo, objetivo, é consequência da crise de 1929, pela qual sua família foi atingida. O surpreendente nesse retrato de si é constatado pelo fato de que Guy Debord escapa à determinação social, à busca de um lugar ao sol sob os beneplácitos do espetáculo, naturalmente. Os motivos gerais de sua recusa aos valores sociais encontram-se ali expressos e como o próprio diz na sequência do trecho citado, ele irá “seguir sem freio suas propensões, embora em condições difíceis”.

A assumida admiração de Debord por Cravan e Lautréamont é inquietante para quem está acostumado com a imagem propalada de um teórico político (o lado teórico-político é indissociável de sua experiência de vida), leitor de Hegel, Marx e Lukács bem como dos marxistas heterodoxos (Karl Korsch e Paul Mattick, especificamente, além do já citado Lukács) entre outros tantos, que vão dos clássicos latinos, dos moralistas franceses, passando pelos poetas clássicos chineses (Li Po, principalmente), Shakespeare, Gracián, Musil, Fourier, Maquiavel e pela poesia moderna francesa etc. Seu contato com os marxistas heterodoxos, como informado por Kaufmann⁴⁰, foi decorrência de sua efêmera participação, entre outono de 1960 e a primavera de 1961, no grupo *Pouvoir Ouvrier*, liderado por Cornelius Castoriadis. Grupo criado depois de um racha no seio do *Socialismo ou Barbárie*, do qual também participaram Claude Lefort e Jean Baudrillard. Quanto àqueles três primeiros, há várias referências, via *détournement*⁴¹, de Hegel e Marx no livro

nome «Maintenant»[Agora] que era transportada por ele em uma carroça de vendedor ambulante. Provocador, em palestras costumava surpreender seu ouvintes, insultando-os, dançando e fazendo demonstrações de boxe, ou somente apresentando-se embriagado e se despindo. Em 1916, na Espanha, após ser nocauteado no primeiro *round* pelo campeão mundial dos pesos pesados, o americano Jack Johnson, foge e pede perdão para o adversário. De partida para a América, no navio «Montserrat» encontra-se com Trotsky. Em 1917, após a entrada do Estados Unidos na Primeira Guerra, viaja ao Canadá e depois para o México, onde se casa com a poeta Mina Loy, que lhe dá uma filha. Desapareceu no Golfo do México, em 1919, depois de se lançar ao mar durante uma tempestade, a bordo de uma embarcação precária. Cf. In : 3 *Histórias 3. Cravan/Rigaut/Vaché*. Edições Antígona. Lisboa, 1980. Conde de Lautréamont, é o pseudônimo de Isidore Lucien Ducasse (1846-1970), escritor franco-uruguaio, de quem restaram apenas quatro volumes de suas obras, descobertas dezessete anos depois de sua morte. Sua obra teve muita influência sobre os surrealistas. Breton o lia em voz alta durante os intervalos das consultas, quando trabalhava em hospitais no período entreguerras. Cf. Lautréamont, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

⁴⁰ *OEUVRES*, 2006, p. 298.

⁴¹ O *détournement* será discutido logo adiante.

A sociedade do espetáculo. A base da crítica do espetáculo é a economia política.⁴² Basta recordar o aforismo que diz: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas, uma relação social entre pessoas mediada por imagens.” (*Sde. §4, p.12*) Neste *détournement* da frase inicial do primeiro capítulo do livro *O Capital*, de Marx, está explícito a base material da sociedade espetacular. Vale lembrar também, segundo o relato de Jappe em seu livro *Guy Debord*, que este se vangloriava de ser “um dos poucos” hegeliano-marxistas da França (JAPPE, 1999, p.164).⁴³ Quanto ao filósofo húngaro György Lukács há uma

⁴² Segundo João Antônio de Paula: “Restritiva à primeira vista, a expressão “economia política” engloba variadas e decisivas dimensões da realidade social. Com efeito, ao se falar de economia política, convoca-se um conjunto de outros conjuntos e mobilizam-se as determinações histórico-materiais da realidade social. É isso que Marx mostrou quando, na “Introdução à Crítica da Economia Política”, escrita em 1857, discutiu as condições de emergência do pensamento econômico clássico, isto é, da economia política como disciplina autônoma, como capítulo do processo geral de imposição do modo de produção capitalista sobre o qual se constituem as estruturas jurídicas e políticas, as formas de consciência e os fenômenos estéticos e culturais.” In: Marx, Karl. Para a crítica da economia política. *Manuscrito de 1861-1863 (cadernos I a V)* Terceiro Capítulo – *O capital em geral*. Trad. Leonardo de Deus. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010. – (Economia Política e Sociedade ; v.1 / coordenador João Antonio de Paula) p.7. Debord e os situacionistas farão a seu modo à crítica da economia política, atentando-se para novas dimensões da vida social, como por exemplo, a vida cotidiana, a construção do espaço urbano nas cidades modernas de capitalismo avançado, as relações afetivas etc.

⁴³ Jappe fala da influência de Kojève na assimilação de Hegel por Debord, principalmente porque aquele “ênfatiza mais a luta e o aspecto trágico em Hegel” do que a reconciliação. Também porque, segundo ele: “A interpretação de Kojève está centrada sobre o homem e sua história, e se desinteressa abertamente da natureza que ignora a diferença e o negativo.” (JAPPE, 1999, p.165) Porém, Jappe não ignora a influência da negatividade em Debord e nos situacionistas. Poderia ser acrescentado, - sem querer com isso afirmar que Debord seja um idealista, pelo contrário, para sugerir a dimensão da luta e do trágico (entendido não como a luta contra um destino transcendental inexorável, mas como um destino [histórico] passível de ser dominado pela liberdade) - o interesse de Debord pelo filósofo polonês August von Cieszkowski (1814-1894). Em 1983, Debord enviou uma apresentação (dez anos após a publicação!) do livro de Cieszkowski, *Prolégomenes à l'historiosophie*, para o editor Gérard Lebovici. Nessa apresentação se entreve a atenção de Debord sobre o pensador. Ele escreve: “Cieszkowski ultrapassou Hegel em termos puramente hegelianos: aniquilando a aporia central do sistema, simplesmente recordando que o tempo não terminou [*le temps n'est pas fini*]. Hegel havia fechado a história, na forma do pensamento, porque ele aceitava finalmente glorificar o resultado presente. Cieszkowski reverte de um só golpe o sistema hegeliano, trazendo a seu alcance o momento por vir [*en portant à son contact le “moment” de l'avenir*], porque ele identifica o pensamento da história, ultrapassagem [*dépassement*] da filosofia, o poder de transformar o mundo. Realizar as ideias[...] na vida prática[...] essa é a grande tarefa da história. Nesta ‘práxis pós-teórica que será o apanágio do por vir’, os heróis históricos ‘devem ser não mais os instrumentos cegos do acaso ou da necessidade; mas os artesãos lúcidos de sua própria liberdade’. O ser e o pensamento, devem, portanto, desaparecer na ação, a arte e a filosofia na vida social.” Prossegue Debord “Cieszkowski permanecia num idealismo objetivo, mas no seu lado extremo, lá onde ele transborda [renverse] na mais total reivindicação do concreto, de sua construção histórica consciente. O mérito de Marx é ter mostrado posteriormente que uma sociedade de classe não poderia realizar um programa tão grandioso. E ela realmente demonstrou desde então, a magnitude e o preço de sua deficiência nessa questão. O mérito do proletariado revolucionário é ter demonstrado, em todas suas lutas, que ele só podia se definir pela aceitação de uma tarefa como essa; o que bastou para desmascarar como sendo do partido dos seus exploradores todos que quiseram satisfazê-lo ou dissolvê-lo.” (DEBORD,

influência inegável, principalmente do livro *História e consciência de classe* (1923), publicado em França no ano de 1960, pela revista *Arguments*, cujos temas centrais são o conceito de *reificação* e a categoria da totalidade, conceitos caros à Guy Debord e essenciais para se entender o espetáculo, como se mostrará no último capítulo.

Isto posto retorna-se à singularidade de Debord. A pecha de ser uma espécie de “filósofo obscuro”, criador de uma obra visionária e de difícil qualificação, como também o é *A sociedade do espetáculo*, é responsabilidade de Debord. Ele cuidou para não ser apreendido pelas amarras da crítica recuperadora espetacular. De acordo com o que escreveu nesse livro, depreende-se que na sociedade espetacular, quase não há espaço para o indivíduo se desenvolver de forma autônoma, o espectador é uma espécie de zumbi, como atesta o aforisma: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico.” (S.d.e., 1972, §18) Para além da ideia presente, segundo a qual na *sociedade do espetáculo* há uma materialização das imagens como equivalentes da forma-mercadoria e que estas, portanto, acabam por exercer uma função ideológica “concreta” na sociedade, destacar-se-á, no momento, apenas o empenho demonstrado por Debord em não se deixar subtrair pela demanda do espetáculo, conforme ensinado por Kaufmann. Este empenho é como a prefiguração de uma busca pela evasão de qualquer forma de representação que não seja a de si mesmo, por si mesmo. Segundo Kaufmann, há em suas obras, uma arte da esquivia e da perdição, um esforço em não deixar rastros. (OEUVRES, 2006, p.16) É interessante a hipótese lançada por Kaufmann, por exemplo, acerca do respeito de Debord por Cravan e Lautréamont. Ele adviria de uma identificação: pois ambos, Cravan e Lautréamont, são indivíduos lendários dos quais quase nada se sabe de suas vidas, com histórias de ruptura familiar e que não deviam nada a ninguém, nem mesmo o nome. (KAUFMANN, 2001, pp.55-7).

Não desejando Debord ingressar em nenhuma instituição acadêmica para completar sua formação, manteve-se autodidata. Recorde-se o texto já citado em que ele se

2006, p.1536) *Présentation inédite des Prolégomenes à l’historiosophie d’August von Cieszkowski. In: Oeuvres*, 2006, pp.1536-37.

vangloriava de ainda muito jovem “ter tido a ocasião de ler vários bons livros, a partir dos quais é sempre possível uma pessoa vir por si mesma a encontrar todos os outros, ou até a escrever os que ainda façam falta.”(DEBORD, 1995, p.23). A autonomia pedagógica em oposição à pedagogia institucional, oficial, carregada mais uma vez por um desdém a sociedade, transparece em uma assertiva da década de 90 - mais do que nunca atual, em tempos em que a mercadoria se sobrepõe a novas e variadas esferas da vida: “O trabalho intelectual assalariado tende a seguir a lei da produção intelectual da decadência, na qual o lucro do empresário depende da rapidez de execução e da má qualidade do material utilizado.” (DEBORD, 1997, p.146) Afirmava ter escrito pouco porque só o fez quando necessário. Dessa maneira, agia coerentemente à sua concepção de teoria, segundo a qual as teorias são vistas como unidades de combate que devem ser utilizadas no momento oportuno. Concepção válida, também para as vanguardas, como se mostrará no capítulo seguinte.

Segundo Kaufmann, Debord colocava-se como único julgador de si e de suas obras, apenas o seu olhar sobre si e sobre o mundo conta. (KAUFMAN, 2001, p.41). Basta lembrar que muito do que publicou foi para responder, com seu estilo mordaz, às análises de seus livros e filmes. Pense-se, no título de seu curta-metragem *Refutação a todos os julgamentos, tanto elogiosos quanto hostis, que foram direcionados ao filme “A sociedade do espetáculo”* ou ainda *Lixos e escombros vertidos após o lançamento do filme: “In girum imus nocte et consumimur igni”* - são exemplares.

A dificuldade em qualificá-lo é inerente, em outras palavras, atravessa os seus escritos, nos quais literatura, poesia, história, filosofia e *biografia* mesclam-se compondo um material *sui generis*. Pode-se conjecturar que a técnica de composição do cinema, a montagem – fundadora na história do cinema da indiferença entre os gêneros⁴⁴ - encontra seu correlato no *détournement* de obras que permeiam seus escritos, ou até mesmo, que há a ocorrência de uma identidade entre àquela e este último. Poderia se pensar, que pelo *détournement* dos autores empregados em seus escritos autobiográficos - na maioria dos casos referenciados de forma implícita, pois “citados” sem aspas - houvesse a intenção de

⁴⁴ Giorgio Agamben.*op.cit.*p.3

Debord render uma espécie de homenagem mais ou menos velada aos pensadores que lhe influenciaram, que ele respeitava. Assim, no plano da legenda, o *détournement* poderia ser considerado a técnica que o auxilia na composição de uma espécie de moldura para as aventuras contestatórias e, - num livro como o *Panegírico*, por exemplo. - as citações teriam a função de dar a sua própria vida um matiz lendário (lendário como narrativa histórica de si). Nesse sentido, seria tentador pensar que Debord quisesse ser comparado com um homem da estatura de Gondi⁴⁵, eminente conspirador da *Fronça*, por quem nutria um profundo respeito, ou comparar-se ainda com o *secretário Florentino*, Nicolau Maquiavel, que além de Filósofo político pode ser considerado um estrategista político. A quem assim pensa, ele responde: “Não pretendo assemelhar-me seja a quem for e, além disso, creio que a época presente muito pouco se pode comparar às do passado.” E escreve a respeito das citações usadas: “Nunca, a meu ver, para conferir autoridade a qualquer demonstração; mas meramente para fazer sentir com que terão sido tecidos, esta aventura que conto e eu mesmo.”⁴⁶ (DEBORD, 1995, pp.15-16). Talvez não seja exagerado afirmar que a singularidade de “suas obras” se deva muito ao emprego do *détournement*. Convém lembrar que o seu primeiro livro, *Mémoires*⁴⁷ (1957), é completamente feito de *détournements* de diversas fontes e, que o livro *A Sociedade do espetáculo*, é composto por 221 aforismos, dos quais uma parte considerável deles são *détournements* de outros textos.

⁴⁵ Jean-François Paul du Gondi (1613-1679), mais conhecido como Cardeal de Retz, foi um homem de Estado e *Memorialista* francês. Participou ativamente da conspiração de caráter aristocrático-popular durante a menoridade de Luís XIV, conhecida como *Fronça*, ocorrida entre os anos de 1648-1653. Seu relato histórico romanceado encontra-se no livro homônimo, no qual há um interessante panorama dos hábitos e costumes de uma nobreza em decadência. Cf. RETZ; Cardeal de. *A Fronça*. Editorial Estampa. Lisboa, 1973.

⁴⁶ Debord continua justificando-se, e ao fazê-lo desfere sua crítica ao analfabetismo cultural dominante na sociedade espetacular, mas também, conforme por Kaufmann (2001), “a falsa autenticidade de suas formas de discurso”. Segundo Debord: “As citações mostram-se úteis nos períodos de ignorância ou de crenças obscurantistas. As alusões, sem aspas, a outros textos que sabemos muito célebres, conforme vemos na poesia clássica chinesa, em Shakespeare ou em Lautréamont, deverão reservar-se aos tempos mais ricos em cabeças capazes de reconhecer a frase anterior, bem como a distância que a sua nova aplicação introduziu. Hoje em dia expor-nos-íamos, neste tempo em que a própria ironia vai deixando de ser percebida, a ver sem hesitação ser-nos atribuída a fórmula, que aliás e com a mesma pressa poderia ser reproduzida erroneamente. A vetusta falta de graça visível no procedimento das citações exatas será compensada, segundo espero, pela qualidade de sua seleção. Na ocasião oportuna, neste discurso não de surgir; e computador nenhum teria podido fornecer-me essa variedade pertinente.” (DEBORD, 1995, p.16-17)

⁴⁷ A análise pormenorizada deste “anti-livro” encontra-se em: (Kaufmann, 2001, p.68-71).

Mas seria errado reduzir o *détournement* a apenas um meio de render homenagem a grandes pensadores, como uma maneira de comparar-se com eles; ou um adorno à legenda de Debord; ou um modo de embaralhamento entre gêneros *literários* e *cinematográficos* (se bem que, se entendido no âmbito das artes e do cinema moderno, este argumento tem validade); e, ainda, como um auxílio técnico-discursivo de um pensador abstruso. É muito mais que isso, porque ao *détournement* está ligada a concepção dialética de Debord, como se mostrará a partir da interpretação de alguns comentadores.

O *détournement* pode ser traduzido por afastamento, desvio, reconhecimento, distorção, abuso, sequestro. Todos os comentadores de que se tem conhecimento compartilham o argumento de que o conceito tem suas raízes no lema presente nas *Poesias II* de Lautréamont: “O plágio é necessário. O progresso o implica.” (LAUTRÉAMONT, 2008, p.306) citado na tese 207 do livro *A sociedade do Espetáculo*. De fato a filiação é destacada no artigo de Debord e Gil Wolman, intitulado “Notas de emprego do *détournement*”, publicado pela primeira vez na revista surrealista belga *Les Lèvres nues* (nº9/1956)⁴⁸, para o qual o *détournement* foi teorizado e onde se encontram exemplos de possíveis usos do *détournement* no cinema, na literatura, na publicidade e na vida cotidiana. Lê-se que em sua aplicação os elementos da cultura são reutilizados “para o fim de propaganda partidária” e por esta prática confrontar as convenções jurídicas e sociais ela se torna: “um poderoso instrumento cultural a serviço da luta de classes. A acessibilidade de seus produtos é a artilharia pesada com a qual se destrói todas as muralhas da China da inteligência.” (DEBORD, 2006, p.225) De modo que se tem nele “um meio real de ensinamento artístico proletário, o primeiro esboço de um *comunismo literário*”.⁴⁹ Assim, o *desvio* aproxima-se da ideia lautrémoniana de que a poesia deve ser feita por todos.

Acerca do *détournement*, encontram-se as análises de Mario Perniola, para quem: “a generalização do *détournement* pode levar a um verdadeiro descondicionamento cultural e constituir uma das possíveis respostas do proletariado, à *recuperação* que a burguesia

⁴⁸In: DEBORD, 2006, pp.221-29.

⁴⁹Idem, p.225.

tenta fazer das suas manifestações criativas.” (PERNIOLA, 2009, p.29) Esse autor afirma o aspecto dialético de desvalorização e de revalorização do *desvio* e sua gênese na atividade prática das vanguardas históricas (dadaísmo e surrealismo), ressaltando a diferença de finalidade, entre a prática desses grupos e a dos situacionistas, porque, segundo Perniola (2009), como o objetivo dos primeiros é uma obra que tem um valor autônomo ainda artístico, o objetivo dos segundos é um produto que, mesmo valendo-se de meios artísticos e, de obras de arte, “revela-se imediatamente como a negação da arte, sobretudo pelo seu caráter de comunicação imediata que contém” (PERNIOLA, 2009, p.25). A importância consiste na mudança de destino dos objetos e das imagens associadas à civilização burguesa, aplicados em um novo contexto, porém sob uma perspectiva revolucionária, como se “as coisas mais excelsas, assim como aquelas mais banais, possam ser objeto de uma apropriação muito mais profunda do que sua simples fruição passiva ou posse econômica” (PERNIOLA, 2009, p.25).

Próximas das análises de Perniola encontram-se as de Anselm Jappe, [orientado por Perniola no seu trabalho pioneiro sobre Guy Debord] para quem o *détournement* é uma técnica de reapropriação de elementos culturais pré-fabricados, que os adapta a um novo contexto, lhes forjando novos sentidos. Esta técnica pode equivaler, para os letristas e situacionistas, ao que foi a escrita automática para os surrealistas. Porém, declara que se o *détournement* se aproxima da colagem dadaísta, distancia-se da carga puramente negativa desta última, porque, enquanto aquela apenas desvaloriza o sentido original, “o *détournement* se baseia numa dialética da desvalorização e revalorização, negando o valor da organização anterior da expressão.” (JAPPE, 1999, p.84) Anselm Jappe vê no *desvio* “uma maneira de superar o culto burguês de originalidade e da propriedade privada de pensamento”⁵⁰ e conclui que toda a concepção social de Debord se baseia no *détournement*, por que, segundo este autor, para Debord: ‘todos os elementos para uma vida livre já estão presentes tanto na cultura como na técnica; é necessário apenas modificar seu sentido e organizá-los de modo diferente.[por exemplo I.S, 7/18].’(JAPPE, 1999, p.85)

⁵⁰ Ibidem.

O *détournement* adquire um acabamento filosófico no livro de Emiliano Aquino, *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Na obra, o autor descobre na junção entre linguagem e história operada no *détournement*, a constituição de uma concepção dialética de negação do presente. Escreve que a concepção está contida na linguagem utilizada no livro “A sociedade do espetáculo”, “no qual são modificadas e recontextualizadas palavras, frases e ideias de diversos outros autores”, e ressalta que “nesta linguagem, assim como nas imagens de seus filmes - se reapresenta a prática da colagem, da montagem, do *dépaysement* tão comum em toda arte moderna, pelo menos desde Lautréamont.”⁵¹ Até esse ponto Aquino não difere, em termos gerais, das interpretações referidas acima. No entanto, vai além dos autores mencionados acima, ao revelar em sua análise que o *détournement* pode ser compreendido como central à “concepção debordiana de certo acabamento, certa conclusão da cultura moderna nas condições sociais e culturais do capitalismo mais desenvolvido.”⁵² Aquino não pensa o *détournement* apenas como uma técnica estética, notando que diferentemente do “neodadaísmo” e sua repetição acrítica dos produtos culturais do passado, o *desvio* “oferece ao mesmo tempo a resposta à pergunta pelo que se deve fazer dos produtos da cultura no momento de sua crise, bem como a racionalidade imanente a esta mesma resposta.” (AQUINO, 2005, p.174) Destarte, o *détournement*, revertendo e desviando os produtos da cultura pregressa, procura a “crítica consciente do presente, crítica que é inseparável da centralidade teórico-prática deste mesmo presente em face do passado.”⁵³ Para Aquino, o *détournement* “junta uma concepção histórica do passado com base na crítica do presente a uma concepção histórica da própria linguagem.”⁵⁴ Caso exemplar, segundo ele, é a linguagem empregada no livro *A sociedade do espetáculo*, como já dito. Mas se pode acrescentar, com base nesta mesma análise de Aquino, o *Mémoires*, o *Panegírico* e os próprios “*Comentários sobre A sociedade do espetáculo*” do qual Debord escreve: “Esta infortunada época me forçará,

⁵¹ Ibid.p.173.

⁵² Ibid.p.174

⁵³ Ibid.p.174

⁵⁴ Ibid.p.174

portanto, mais uma vez, a escrever de forma incomum.”⁵⁵ Vê-se, assim, que a linguagem em Debord é combativa e imbuída de um potencial prático, porquanto seja considerada em sua negatividade e historicidade. E nas palavras de Aquino: “A linguagem é criativa, é poesia, não ao ser citada, mas ao ‘ser *desviada*, recolocada em jogo’. A recolocação em jogo da poesia, da linguagem, das palavras se deve justamente à sua potencialidade criativa e à sua natureza histórica.”⁵⁶ E o mais significativo se nota no trecho do texto, “All the kings Man”, de Debord, citado por Aquino: “recoloca [a linguagem] em jogo as dívidas não quitadas da história. Fourier e Pancho Villa, Lautréamont e os dinamiteiros das Astúrias – cujos sucessores inventam agora novas formas de greves –, os marinheiros de Kronstadt ou de Kiel e todos aqueles que, no mundo, com e sem nós, se preparam para lutar pela longa revolução, são também os emissários da nova poesia.”⁵⁷ Pode-se inferir que esta recolocação em jogo da linguagem, devido à própria “potencialidade criativa” desta, deve ser *necessariamente* prática, pois o objetivo é contribuir para a quitação no presente, das dívidas da história. É oportuno notar que esta *recolocação em jogo* da qual escreve Aquino, e sua potencialidade prático-negativa no presente, pode ter validade também para às imagens das batalhas pregressas (retiradas de filmes de ficção ou de documentários) *desviadas* nos filmes de Debord. Agamben, ao tratar das condições de possibilidades da montagem no cinema, a saber, a *repetição* e a *paragem*, afirma que a repetição – conforme Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze – não é o retorno do idêntico, mas é o retorno em possibilidade daquilo que foi.⁵⁸ Como se nas imagens da Guerra Civil Russa, dos conflitos de rua entre forças policiais e civis, nas imagens da Guerra da Argélia e do Vietnã etc., Debord não somente quisesse aludir as:

suas experiências singulares no *Saint-Germain-des-Prés*, nos combates que ele mesmo tomou parte, ou a seu olhar crítico sobre a sociedade de seu tempo [...] Colocadas lado a lado, elas [as imagens] constituem uma espécie de memória coletiva das sublevações e das revoltas que tem marcado a história do mundo [...] Todas remetem diretamente ou indiretamente a situações de luta das classes, ao confronto entre os que tem tudo e

⁵⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo/ Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.p.167

⁵⁶ Ibid.p.175

⁵⁷ Ibid.p.176.

⁵⁸ In : <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.htm>

os que nada tem. Quase todas evocam esses combates incertos nos quais se aposta o destino da humanidade e são decididos sua liberdade e sua servidão. (KAUFMANN, 2001, pp.304-305)

É, portanto, nessa evocação poética e imagética, pelo *détournement*, das lutas e conflitos históricos do passado, com sua carga crítico-negativa, que Debord recoloca em “jogo as dívidas não quitadas da história”, segundo Aquino, não para demonstrar a atualidade destas dívidas, pois em Debord essa retomada da crítica [permitida pelo *détournement*] “é inseparável do reconhecimento do seu passado como algo deperecido [...] Se ela pode e deve ser retomada no presente, é-o somente com base nas próprias possibilidades presentes no mundo e, portanto, das necessidades atuais da crítica social.”⁵⁹ Para Aquino, pois, o *détournement* não é apenas uma técnica estética, mas uma concepção dialética que “contém uma reflexão sobre a linguagem dialética.” Linguagem histórica, social e prática. O *desvio* comunica a sua verdade como negação prática do presente e é por isso que é portador da sua própria crítica, porque é consciência teórica do movimento histórico. “É a linguagem da contradição, que deve ser dialética na sua forma como o é no seu conteúdo [...] Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação.” (Sde. §204, p.194) E este estilo da negação próprio do *détournement* é que atesta o materialismo histórico dialético inscrito na teoria do espetáculo de Debord, porque: “Este estilo que contém a sua própria crítica deve exprimir a dominação da crítica presente *sobre todo seu passado*.” (Sde. §206, p.195). Aquino explica:

[...] o *détournement* se articula em duas dimensões indissociáveis. Como crítica do presente, ele expõe, em sua própria imagem *détournée*, “a reversão do genitivo” e a “substituição do sujeito pelo predicado”, apresentando “linguístico”- criticamente o *momento verdadeiro* que se encontra subsumido na *totalidade do falso* e, nisto mesmo, a inteligência da possibilidade de sua *reversão prática*. Perseguindo uma consciência histórica que falta à linguagem tornada “espetáculo”, ele busca também ‘o desvio de todas as aquisições da crítica anterior’ (S.d.e. §206). (AQUINO, 2005, p.177).

É significativa a importância que o *détournement* possui para a compreensão do “pensamento” de Debord, devido à sua capacidade, como concepção dialética, de uma crítica prático-comunicativa da linguagem e da história e, conseqüentemente, do

⁵⁹ Ibid.p.177

“capitalismo espetacular”. Este que, como poder social é exímio em esvaziar e recuperar as potencialidades de “negação” do presente submetendo-os aos seus próprios fins. Fins estes, que também são os seus meios⁶⁰ de se perpetuar, a despeito das catástrofes que acarreta. A importância do *détournement* se deve também a sua constante presença, tanto nos escritos quanto nos filmes de Debord, de modo que pode ser tido como marca de sua singularidade.

A singularidade de Debord é fortemente marcada por uma revolta absoluta e indissociável de sua própria experiência de vida. Pode-se conjecturar que Debord plasma em si um ideal muito caro às vanguardas históricas do início do século XX, a saber: a ideia de superar a arte realizando-a na vida. A linha argumentativa de Kaufmann, aqui compartilhada, para quem o vivido, por Debord, transmuta-se em legenda a partir de uma decisão própria, parece conferir legitimidade a esse argumento. A legenda, comporta a aventura, os combates, os encontros em contraposição “ao olhar mortífero e mentiroso do espetáculo” e à passividade e a separação que permeia as relações entre os indivíduos na sociedade espetacular mercantil. Segundo Kaufmann, *sua obra é sua vida e seus combates, tanto quanto seus livros*. (KAUFMANN apud DEBORD, 2006, p.10).⁶¹ Não é demais repetir, que Guy Debord colocava-se como único julgador de si e de suas obras, negando sempre o olhar do outro, ou seja, o olhar do espetáculo, da *falsa*, porém real, representação, da imagem invertida do mundo e da vida, do reino por excelência da aparência e do falso, em suma, da *não-vida*. Conforme Debord afirmava, ele foi um dos poucos entre seus contemporâneos para quem às obras se assemelham a vida.

“Não farei, neste filme, nenhuma concessão ao público...” declara no início do “In Girum”. Fiel a si mesmo e a seus amigos próximos, Debord dispensa seguidores. Sua obra não é feita para que se identifiquem com ele – nota Kaufmann - pelo contrário, sua obra é justamente a recusa disto: “É um projeto de liberdade absoluta, um projeto obstinado menos em se esconder do que fazer um ato de submissão ao olhar do outro.”⁶²

⁶⁰ Eis a décima terceira tese do *A sociedade do espetáculo*: “O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples facto que os seus meios são ao mesmo tempo sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda superfície do mundo e banha-se na sua própria glória.”(DEBORD, 1972, p.16)

⁶¹ Prefácio às *Oeuvres*. Guy Debord. Gallimard, 2006.

⁶² Tradução livre do francês.

(KAUFMANN; 2001:11). Liberdade e revolta que não fazem dele um niilista, excetuando os primeiros meses de atividade letrista entre 1952 e 1953⁶³, como se pode constatar do que escreveu no seu *Panegírico*: “De início voltei-me para um ciclo muito atraente em que um niilismo extremado não queria saber de mais nada e muito menos prosseguir com o que tinha sido anteriormente admitido como o emprego da vida ou das artes.” (*op.cit.*p.23) Difícil não concordar com Christian Ferrer, que escreve: *Debord quiso destruir la sociedad que le tocó en suerte, y esa pretensión pertenece al rango de los gestos de amor. Los torpederos de una época son también los que la aman más intensamente.*⁶⁴

O fato de Debord não se importar com a cumplicidade do público leitor ou espectador, não o exime do zelo pela composição de seus livros e de seus filmes. Sua poética melancólica⁶⁵ (no caso de alguns de seus filmes, bem entendido), seu lirismo aberto, seu estilo insurrecional ou *estilo da negação*, colocam-no, conforme escreveu no *Panegírico*, entre aqueles que no turbulento século XX fizeram *maravilhas com as palavras*. As palavras que, como se viu, importam muito para Debord, haja vista que seus filmes são permeados pelo jogo dialético entre imagem (*despalavra*, segundo o poeta Manuel de Barros⁶⁶) e a escrita. Elas estão inscritas em sua perspectiva crítica do modo pelo qual ocorre o esvaziamento das potencialidades comunicativas dos indivíduos na sociedade contemporânea reificada (AQUINO, 2006) presente em seu conceito de *linguagem comum*, em oposição à linguagem unilateral, sem réplica, dos meios de comunicação de massa. Como escreveu Aquino:

⁶³ Como se depreende do que escreveu em seu *Panegírico*: “Vi terminar antes dos meus vinte anos, essa parte tranquila de minha juventude. E minha única obrigação era seguir sem freios todas as minhas inclinações, embora em condições difíceis. De início voltei-me para um ciclo muito atraente em que um niilismo extremado não queria saber de mais nada e muito menos prosseguir com o que tinha sido anteriormente admitido como o emprego da vida ou das artes.” *Op.cit.*p.23.

⁶⁴ Conferir no endereço: <http://pt.scribd.com/doc/50298208/El-mundo-inmovil-Sobre-Guy-Debord>

⁶⁵ Não é possível fazer uma análise da melancolia em Debord (filmes/livros) e sua relação com seu trabalho de rememoração, limitar-se-á a reproduzir uma passagem do livro de Kaufmann, que diz que: “Sua obra procede, ao menos em certa medida, de um luto que não termina, que não passa, que não se adapta [se faire] (Sabe-se que, segundo Freud, é a diferença entre o luto propriamente dito e a melancolia). E o que foi vivido em Saint-Germain-des-Prés parece estar nessa perspectiva indissociável de uma experiência ou de um sentimento mais geral de perda, do efêmero, da passagem do tempo, que da mesma forma conduziram alguns comentadores de Debord a insistir na dimensão barroca de sua obra.” (KAUFMANN, 2001, p.91). O assunto encontra-se abordado também entre às páginas 115-123 do mesmo livro.

⁶⁶ BARROS; Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2007.

Ora, se a alienação da atividade se revela, no capitalismo tardio, como essencialmente o contrário do diálogo é precisamente porque, segundo Debord, a expropriação da atividade produtiva pressupõe a – e resulta necessariamente na perda da *comunicação direta* entre os produtores. A expropriação da atividade autônoma no trabalho e a expropriação da linguagem comunicativa são duas determinações que se refletem reciprocamente. (AQUINO, 2006.p.74-75)

No “registro criminológico” de sua legenda descobre-se que o desejo latente de superação da ordem existente, que permeia tudo o que fez ou escreveu, tem origem no início dos anos 50, quando ao lado de *pessoas pouco recomendáveis* de Paris ele se entrega às aventuras insurrecionais. Estava junto da “intratável corja; o sal da terra; as pessoas mais sinceramente prontas a meter fogo no mundo para que ele tenha mais brilho” (DEBORD, 2010, p.43). Gente imbuída de um desejo inefável de negação de um modelo de vida considerado como respeitável. Modelo que teve sua transfiguração lapidar em três palavras: *métro-boulot-dodo*. O apanágio de uma civilização resumido a uma tríade simples: *Metrô-trampo-descanso*. Definitivamente não era esse o *graal* a ser perseguido por aqueles “empreendedores de demolições” (DEBORD, 1995, p.24), cujo crime mais abjeto era o de se entregar com prazer a uma total inatividade. “Esta primeira experiência da ilegalidade deseja-se continuar sempre” escreveu. (DEBORD, 2010, p.53)

Encontra-se entre esses jovens e em Debord, especificamente, vestígios de uma recusa aos valores da época, misturados a uma atração enigmática à perdição, que é indissociável de uma consciência da passagem do tempo e de uma crítica da separação (alienação), como se estudará no próximo capítulo. Pois, é inerente ao espetáculo:

Tudo o que concerne à esfera da perda, o mesmo que dizer aquilo que perdi de mim mesmo, o tempo passado; e a desapareição, a fuga; e mais genericamente a dissolução das coisas, e isso mesmo no sentido social dominante, no sentido, então, mais vulgar do emprego do tempo, o que se chama emprego do tempo se encontra estranhamente nesta expressão militar *enfants perdus*, se encontra na esfera da descoberta, da exploração de uma terra desconhecida. Todas as formas da busca, da aventura, da vanguarda. É nesta encruzilhada que nos encontramos, e onde nos perdemos. (DEBORD, 2010, p.89)

Além de se considerar estrategista, Debord tinha uma predileção pelos estrategistas militares do século XIX, principalmente. Chegando a produzir com sua esposa Alice, um

Kriegspiel, baseado no livro *Da Guerra*, do general prussiano Carl Von Clausewitz. Em seu *Panegírico*, explica o motivo da atração pelos estrategistas militares do passado, com estas palavras: “Não ignoro ser a guerra o domínio do perigo e da decepção, mais até do que outras facetas da vida. Tal consideração, contudo, não diminui a atração que eu senti justamente por esta faceta.” E na sequência, acrescenta:

Estudei, portanto, a lógica da guerra. Mais que isso, consegui, já há muito, evidenciar o essencial de seus movimentos a partir de um quadro muito simples: as forças que se enfrentam e as necessidades contraditórias que vão se impondo às operações de cada uma de duas partes. Joguei esse jogo e, na conduta frequentemente difícil de minha vida, utilizei alguns ensinamentos dele – para essa vida eu também tinha fixado uma regra do jogo, e a segui. As surpresas desse *Kriegspiel* parecem inesgotáveis; e esta pode bem ser a única de minhas obras, eu temo, à qual se ousará reconhecer algum valor. Quanto à questão de saber se fiz bom uso de tais ensinamentos, deixarei a decisão a outros. (DEBORD, 2002, p. 64).

A regra do jogo fixada por Debord é uma estratégia de recusa e de combate ao que definiu como *Sociedade do Espetáculo*, afrontada durante toda a sua vida. É preciso notar que, se o espetáculo é o reino do visível, em que a imagem equivale à mercadoria e como esta, se autonomiza; se é o lugar da ideologia e da falsa consciência, onde é muito mais importante *parecer* do que *ser*; se é a “inversão concreta da vida, movimento autônomo do não-vivo.” (DEBORD, 1997, § 2), em que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (DEBORD, 1997, §1) A estratégia de Debord consiste em negá-la por uma espécie de jogo dialético da aparição e da desaparecimento. Pensa-se na atração pela clandestinidade implícita em suas atividades no seio das “Internacionais”, em sua discrição, em seu modo de vida avesso às aparições públicas, já tão em voga no seu tempo e tão caras as *vedetes do espetáculo*. Conforme Kaufmann:

Debord se definirá por si, recusando sempre se submeter ao olhar do espetáculo, escolhendo minuciosamente a forma como ele se permitirá ser visto. Sua vida e suas “obras” se delinearão por essa “dialética da aparição e da desaparecimento”, na qual a decisão última de aparecer ou não é sempre deliberada. (KAUFMANN, 2001)

Quanto a essa escolha de não se deixar apreender pelos “olhos” do espetáculo, ou, qualquer outro, é exemplar o fato ocorrido no ano de 1984, logo após o assassinato de seu

amigo, editor e produtor, Gerard Lebovic. Proprietário da editora Champ Libre e da produtora Simar Filmes, a responsável pelos últimos três filmes dirigidos por Guy Debord.

Ao cobrir o caso do assassinato de Lebovic, a imprensa francesa foi muito prolixa em matéria de manipulação e falsificação, ao mesmo tempo em que se demonstrou desastrosa e incapaz na sua prática elementar (testemunho incontestável de sua inépcia): a averiguação de informações básicas a respeito daquele sobre o qual tentou injustamente incriminar.⁶⁷ No momento em que todas as lentes se voltavam para *o principal suspeito do crime*, uma fotografia a distancia é tirada de Debord a frente da janela de sua casa em Champot. No dia seguinte, Debord envia uma *foto oficial* para diversos órgãos de imprensa. Sobre o caso, Kaufmann escreve:

Do início ao fim o *enfant perdu* permanecerá fiel a si mesmo, a sua pessoa, e a perdição. Do início ao fim ele recusará o *enfant-modele*, que posa e se submete ao olhar do outro, e que se submete de uma só vez a personagem que querem o ver se transformar. Notar-se-á ainda que na foto oficial enviada para a imprensa Debord faz questão de não sorrir. Tudo isso parece tê-lo deixado de mau-humor. (KAUFMANN, 2001: 43).

Deve-se frisar que Debord recusa a reputação de grande teórico das revoluções, de encabeçador, guia ou grande guru das barricadas de maio de 1968. A aversão a qualquer tipo de autoridade o permite declarar que: “seria tão vulgar tornar-se uma autoridade na sociedade ou na sua contestação.” (DEBORD, 2010, p.71).

Não é demais repetir que para Debord as teorias são como unidades de combate que devem ser utilizadas no momento oportuno. Elas servem apenas para *morrer na guerra do tempo*.

São unidades mais ou menos fortes que se deve tomar no justo momento do combate e, quaisquer que sejam seus méritos e insuficiências, não se pode por certo empregar outra que não seja aquela que esteja ali em tempo útil. De modo que as teorias devem ser substituídas, pois suas vitórias decisivas, mais que suas derrotas parciais,

⁶⁷ Para combater os absurdos publicados na imprensa francesa, a respeito de si e com os quais esta tentou incriminá-lo, Debord escreve este verdadeiro libelo contra “os *medias*”: *Consideraciones Sobre Asesinato de Gerard Lebovici*. Anagrama, Barcelona: 2001. Foi a primeira e única vez que ele recorreu, com ganho de causa, às instâncias judiciais competentes, para defender-se.

produzem sua usura, de modo que nenhuma época viva se inicia com uma teoria: antes por um jogo, um conflito, uma viagem. (DEBORD, 2010, p. 35).

Considerava-se cineasta, mas achava tal identidade insuficiente, “pela sua maneira de viver”, conferir ao conjunto de seus filmes o caráter de obras cinematográficas. (DEBORD, 2010, p.33). “De minha parte, se pude ser tão deplorável no cinema é porque fui bem mais criminoso fora dele.” (DEBORD, 2010, p.31) Surpreendia-se de ter sido menos copiado neste campo do que em outros. A modéstia não era seu forte. Mas talvez, seria menos injusto falar de uma capacidade singular, ou empenho calculado de envolver seus filmes e livros com uma marca irrefutável; sua própria visão de mundo e das coisas, como uma maneira de recusar e desafiar “a sociedade espetáculo”.

Refutando as análises direcionadas ao filme “A sociedade do espetáculo”, escreveu:

Disseram os especialistas do cinema que nisto [no filme] residia uma funesta política revolucionária; e os políticos de todas as esquerdas ilusionistas que se tratava de um funesto cinema. Mas quando simultaneamente se é revolucionário e cineasta, facilmente se pode demonstrar que o genérico azedume dessas pessoas decorre duma evidência: que o filme em questão constitui a crítica exata da sociedade que não sabem combater, e um primeiro exemplo de cinema que não sabem conceber. (*Oeuvres cinématographiques complètes*, p.185 apud: *Panegirico*, p.80)

Ao tratar das imagens desviadas de outros filmes utilizadas no “In Girum.”, provoca:

Sim, eu me congratulo de fazer um filme com qualquer coisa, e me agrada que reclamem aqueles que permitiram fazer de toda sua vida uma coisa qualquer. Mereci o ódio universal da sociedade de meu tempo, e estaria descontente em ter outros méritos aos olhos de tal sociedade. (DEBORD, 2010, p.29).

Cineasta, filósofo, revolucionário, estrategista, vanguardista? Haveria alguma imagem na qual seria possível aglutinar estes substantivos e trazer alguma luz ao enigma inicial? Uma imagem tão forte quanto a coerência com a qual Guy Debord foi capaz de sustentar estas aptidões? Em carta de 27 de novembro de 1994, enviada ao futuro editor do

seu livro, *Des contrats*, Guy Debord propõe uma ideia de ilustração para a capa. Na carta, lê-se:

Caro Georges,

Já que não estamos muito longe de dezembro, eu lhe envio, para nosso projeto de edição, uma idéia de ilustração da capa, que realmente me veio. É uma lâmina do Tarô de Marselha. A mais misteriosa e a mais bela, em minha opinião: *le bateleur*. Acho que esta carta acrescentaria, e sem que isso deva implicar muito positivamente, qualquer coisa que se poderia ver como certo domínio da manipulação; e lembrando oportunamente toda a insinuação de seu mistério.

Saudações,

Guy⁶⁸

Um *mestre da manipulação* do cinema, da filosofia, “da revolução”, da estratégia, da vanguarda. O resto “parece” mistério.

⁶⁸ In: DEBORD, 2006, p.1869.

CAPÍTULO II:

ACERCA DAS VANGUARDAS: A VANGUARDA COMO MEIO DE COMBATE POLÍTICO E CULTURAL.

Les avant-gardes sont faites pour être traversées plutôt que répétées.

Vincent Kaufmann

Nós estamos hoje em dia no ponto onde a vanguarda cultural não pode se definir a não ser chegando (e, por conseguinte, se suprimindo como tal) a vanguarda política real.

G-E.Debord

Aceitando-se, pois, que Guy Debord tenha sido uma espécie singular de jogador, *mestre da manipulação* do cinema, da filosofia, “da revolução”, da estratégia, da vanguarda, por consequência, admite-se que dentro da regra do jogo que ele fixou elas tenham sido os instrumentos dos quais o estrategista fez uso em suas tentativas de abalar a *sociedade do espetáculo*. Então, cada uma dessas “artes” pode significar uma jogada dentro do jogo. E cada lance parte de uma estratégia de combate ou de recusa, de ataque ou de defesa. Resta saber quais deveriam ser (ou foram) os lances dados por Debord nas vanguardas que dirigiu. Trata-se de buscar elementos que iluminem o conteúdo teórico-prático das atividades de Debord nessas vanguardas. Serão sondados alguns temas apenas, principalmente devido à amplitude do assunto: as vanguardas letrada e situacionista. Portanto, infelizmente, muito assunto ficará ausente dessa abordagem, especificamente, os pormenores de cunho histórico a respeito de ambos os grupos, os quais podem ser consultados na bibliografia ao fim deste trabalho, exatamente, nas *Oeuvres* de Debord.

2.1. Distinções necessárias: o mote é a articulação entre estética e política

De início, é necessário dizer que as vanguardas de que se pretende tratar a seguir⁶⁹ compreende o período da “aventura moderna” e possui um conteúdo bem diverso do que lhes é atribuído nestes tempos de *reinado absoluto do capital financeiro*, época na qual, como notou Luciano Trigo (2009), a própria arte insere-se em uma lógica especulativa e mercadológica que tangencia as “esferas da moda, da publicidade e das imagens comerciais da cultura de massa.” (TRIGO, 2009, p.19) Esse fenômeno de mercantilização da arte era ainda incipiente em meados do século passado e, principalmente, em seu início? Não, mas talvez não houvesse adquirido a força suficiente para determinar as produções artísticas e modelar os critérios de avaliação das mesmas (TRIGO, 2009). Ainda não estava consumada e generalizada, em meados do XX, a indistinção entre os mecanismos de validação da arte e os do mercado, ou seja, “o mercado não havia reduzido a arte e o artista a valores de troca.” (TRIGO, 2009, p.39). Que abismo não separa exímios dominadores de um saber e de um fazer artísticos, como Picasso, Klee, Malevich e até mesmo o dadaísta Max Ernest, por exemplo - todos comprometidos através da arte, com a história de seu tempo⁷⁰ -, do protótipo de artista contemporâneo, como Damien Hirst, ávido vendedor das obras que assina, porém, não produz? Não seria o caso de elencar as diferenças de um “artista” como este daqueles “do primeiro time”. Hirst só é artista para os que consomem e vendem sua obra. Seria mais proveitoso assinalar que a análise a seguir considera que não existe arte, seja ou não de vanguarda, que possa ser desvinculada da história, independentemente da vontade consciente de quem a produz.

⁶⁹ Devido à complexidade do tema, esta análise não se pretende conclusiva. Uma análise aprofundada pode ser encontrada nos próprios autores referenciados. O objetivo é apenas concatenar os argumentos desses autores de forma a construir um panorama teórico que auxilie na discussão ao do presente capítulo e também para o subcapítulo sobre a Internacional letrista.

⁷⁰ Mario de Micheli, distinguindo vanguarda e decadentismo, fala de uma “verdadeira alma revolucionária da vanguarda”, que não surge na evasão do artista da realidade, mas na inserção deste na mesma: “A existência desta alma revolucionária aparecerá de forma evidente toda vez que um verdadeiro artista de vanguarda encontrar com suas próprias raízes um terreno histórico novamente propício, ou seja, capaz de proporcionar renovada confiança no fato de que a única salvação não está na evasão, mas na presença ativa da realidade.” De MICHELLI; Mario. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.46.

Porque se é possível afirmar que a arte contemporânea dita de vanguarda se encontra, em grande parte, esvaziada de um potencial questionador, e quiçá também “criativo”, se “ela desestetizou-se e desvinculou-se da história” (TRIGO, 2009.p.153), tal fenômeno, contraditoriamente, ilumina o contexto histórico. O artista plástico Ênio Squeff, por exemplo, em recente artigo sobre capital financeiro e a arte de vanguarda, no qual comentava uma condenação do pintor inglês David Hockney à falta de manejo de Hirst com o pincel, ironizou ao escrever que assim como há os empresários que lidam com mercadorias concretas, há os virtuais que só lidam com a imaterialidade do capital financeiro.⁷¹ Há semelhanças que não são coincidências. Se a “arte contemporânea de vanguarda”, submetendo-se aos imperativos puramente econômicos, demonstra seu desprezo pela crítica histórica, postando-se dessa maneira como filha ilegítima desta, isto não significa que possa ser absolutamente apartada das condições sociais de sua produção. Diferentemente, a vanguarda que se busca entender apegava-se, em geral, aos ideais de transformação e emancipação social. Assumia um posicionamento inconformista frente a sua época. Entrecruzava criativamente a Política e a Arte.

Em uma análise imediata, a principal diferença entre a vanguarda atual, submetida aos imperativos financeiros e corporativos, e as “vanguardas negativas”, entendidas, *grosso modo*, como as que acreditavam no potencial da arte em transformar a sociedade - poderia, talvez, de modo genérico, incluir nesse grupo a *Internacional Letrista* e a *Internacional Situacionista* - consistiria no fato de que a primeira seria marcada pela “subserviência” e conformismo face à exterioridade. Essa postura seria consequência do esvaziamento de seu conteúdo político e social. Logo, as últimas se caracterizariam por um questionamento radical do presente, devido à articulação, em chave crítica, da política com a arte. Seria, então, esta articulação entre arte e política o princípio de diferenciação entre as *vanguardas negativas* do passado e vanguarda atual, “positiva” e conformista? Estaria então na conjunção entre vanguarda artística e “vanguarda política”, o princípio fundamental que caracterizaria uma vanguarda capaz de ir além do político e da arte de seu

⁷¹Cf. SQUEFF, Ênio. *Capital financeiro e arte de vanguarda: qualquer semelhança não é de graça*. http://www.cartamaior.com.br/templates/colunaMostrar.cfm?coluna_id=5401 (10/01/2012)

tempo? A arte não perde seu potencial criativo ao se aproximar da política e vice-versa? São questões difíceis de responder. E este não é o propósito. Apenas, serão sondados alguns temas presentes no “ciclo da modernidade artística”, o qual ensejou o surgimento de diferentes grupos de vanguarda. Mais precisamente, é a inter-relação da arte com a política que incita a curiosidade. Pois, como escreveu Miguel Chaia, apesar de a arte e a política serem esferas sociais essencialmente distintas:

Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. Assim, a arte pode se opor a política ou prestar-se a ela. Por sua vez, a política pode inspirar ou dificultar a manifestação artística impregnando-se no objeto de arte, ou iluminando o artista. (CHAIA, 2007, p.14).

Chaia (2007) chega desse modo, a duas constatações interessantes, a segunda, principalmente. Primeiro, de que é “possível pensar que não há política sem estética” e, segundo, que “toda arte verdadeira porta a possibilidade de agitação social.”⁷² Retomar-se-á mais adiante esse último argumento. Por enquanto, guarda-se apenas que a articulação não equilibrada, porém, da política com a arte, parece ter sido a “dominante” na coordenação das ações da I.L. e da I.S. Seus objetivos? Superar a arte e suprimir a política de seu tempo⁷³.

2.2. Breve nota sobre as vanguardas positivas e negativas no ciclo da modernidade artística.

É necessário, pois, expor o assunto “das vanguardas” com mais exatidão. Convém, primeiramente, situar a vanguarda no processo histórico que se denominou acima “aventura moderna”. A referência é o artigo “O fim das vanguardas”, de Ricardo N. Fabbrini⁷⁴, porque neste texto encontra-se uma “tipologia” que auxilia e permite

⁷² CHAIA, Miguel (Org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p.14.

⁷³ Vale ressaltar que a preocupação de ambas não estão circunscritas apenas a esfera da arte.

⁷⁴ Ricardo N. Fabbrini em *O fim das vanguardas*. (Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes/Unicamp Ano 8 – Volume 8 - No2 – 2006). Ao tratar sobre o tema do fim das vanguardas, relacionando-o com o do fim da arte, o autor conclui que o que morreu foi certo ideário de vanguarda e certo tipo de arte. Adota-se, no

vislumbrar algumas questões que atravessaram e nortearam diferentes grupos de vanguarda que estiveram em atividade no século XX. Acredita-se, assim, na possibilidade desse procedimento clarear o método de análise que se segue, pois não é ocioso lembrar que tanto a I.L quanto a I.S., colocavam-se, cada uma a seu modo, como grupos de vanguarda. A I.S., por exemplo, será fundada em 1957, na cidade balneária italiana de Coscio d'Arroscia, a partir da fusão de pequeninos grupos de vanguarda da época: o *Movimento por uma Bauhaus Imaginista*, a *Comissão psicogeográfica de Londres* e a *Internacional Letrista*.

Fabbrini (2006), lançando mão da periodização comum aos historiadores da arte, escreve no referido artigo que o ciclo das vanguardas corresponde ao período da modernidade artística. Delimitado em uma larga duração, esse ciclo tem sua aurora no final do século XIX com o impressionismo francês e o seu ocaso entre os anos 60 e 70 do século XX, com o minimalismo, o conceitualismo ou o hiper-realismo (FABBRINI, 2006, p.111). No bojo dessa modernidade artística se manifesta um processo dialético, “uma dialética interna à modernidade” (FABBRINI, 2006, p.112), na qual despontam duas linhagens vanguardistas: uma afirmativa e outra negativa.

A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, das quais são exemplos, na Europa, o futurismo e a escola da Bauhaus – ou, no caso, da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas, que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaísta que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental. (FABBRINI, 2006, p.111).

Segundo Fabbrini, o traço comum a ambas, é a busca pelo embaralhamento entre arte e vida, no entanto, por caminhos diferentes: “as vanguardas positivas, com sua fé na máquina, visavam disseminar a arte no cotidiano pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas.”(FABBRINI, 2006, p.111) Como, por exemplo, os *designs* dos artistas construtivos. “Por outro lado, as vanguardas negativas, que apostavam no

presente capítulo, não só a periodização, mas também a caracterização que o autor faz da arte de vanguarda moderna, como prenhe de uma crença emancipadora. Não se entrará no debate entre moderno e pós-moderno, presente tanto no artigo de Ricardo N. Fabbrini, quanto no livro já citado de Luciano Trigo.

esguiçamento da máquina, buscavam esse embaralhamento na poetização do gesto.” (FABBRINI, 2006, p.112). Trata-se, acredita-se, de uma das formas e tentativas de aplicação da arte na vida cotidiana, busca que permeia e atravessa o trajeto das Internacionais, Letrista e Situacionista, (que não fazem parte das análises de Fabbrini, apesar de o autor fazer menção em seu texto, a Guy Debord) Portanto, é essa similaridade constatada que talvez permita a inclusão, tanto da Internacional Letrista como da Internacional Situacionista, no que o autor chama de vanguarda negativa. Porém, se de um lado, o objetivo da I.L. era realizar a poesia na vida cotidiana, as preocupações estéticas, condizentes as inovações formais, tão caras aos movimentos modernistas, não eram o foco do grupo. Recorda-se, por exemplo, a frase de Debord na *Internationale Letriste* nº 2, sob o título: “Fragments de recherches pour un comportement prochain” [Fragmentos de pesquisa para um comportamento futuro]: “Deliberadamente para além do jogo limitado das formas, a beleza nova será De SITUAÇÃO” (DEBORD, 2006, p.95) A necessidade de ir além do “jogo limitado das formas” se deve a constatação de que: *Notre temps voit mourrir l’Esthétique* (DEBORD, 2006, p.105). Em decorrência dessa verificação, os jovens membros da I.L. substituirão a ideia de expressão pela ideia de comunicação como sendo a mais apropriada para “intervir na existência” (DEBORD, 2006, p.107), comunicação prática porquanto decisória (AQUINO, 2006), pois a poesia devia ser prática e atingir diretamente a vida cotidiana visando sua modificação e, por consequência, os temas preferidos do grupo circunscreviam-se no domínio dos lazeres, do urbanismo, da experimentação comportamental, para além dos aportes estéticos ordinários, bem como dos valores sociais vigentes.

Deve-se ter em consideração que a I.L. e a I.S., não eram movimentos de vanguarda homogêneos e nem mesmo assimilaram de maneira acrítica as propostas dadaístas ou surrealistas⁷⁵.

⁷⁵ Guy Debord escreve no *A Sociedade do espetáculo* (Lisboa/1972): “O dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir. A posição crítica elaborada posteriormente pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*.”(S.d.e§191)

Ao retornar ao texto de Fabbrini (2006) constata-se que tanto as vanguardas positivas como as negativas são portadoras de um imaginário utópico: “São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo.” (FABBRINI, 2006, p.111). O autor argumenta também que, embora tenha havido na década de setenta um abrandamento deste impulso utópico e revolucionário, ocorriam “revoluções nos códigos artísticos”, argumento que atenua ou torna inválida a pressuposição que se fez acima de que a arte contemporânea “de vanguarda” exauriu sua força criativa. Seguindo ainda a caracterização expressa no texto de Fabbrini (2006), para as vanguardas positivas a estetização da vida é decorrência da “democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias”, enquanto que, para as vanguardas negativas, o objetivo era denunciar a mercadoria como fetiche. Outro traço comum às duas linhagens está relacionado às consequências de suas propostas, de que são exemplos, a “desmistificação do artista”, a “desaturização da obra”, e a “dessacralização das matérias” (FABBRINI, 2006, p.112).

Fabbrini também caracteriza a modernidade artística dividindo-a em duas fases: “o período da modernidade histórica ou das vanguardas heroicas da primeira metade do século; e o período das vanguardas tardias, posteriores à Segunda Guerra Mundial.” (FABBRINI, 2006, p.112). De um período a outro, o marco é a “mudança do pólo difusor da arte e da cultura, da Europa Ocidental para os Estados Unidos”, na qual o autor constata que “ao longo do tempo o intento vanguardista de romper com a Tradição Artística acarretou o surgimento de uma nova tradição - a ‘tradição do novo’, na expressão de Harold Rosenberg, ou a ‘tradição da ruptura’, nos termos de Octavio Paz.” (FABBRINI, 2006, p.112) O pesquisador destaca ainda que a inserção das vanguardas tardias americanas na modernidade artística se deve ao fato de que elas “ainda se orientavam pela experimentação formal, sintetizada no mote “make it new” do poeta Ezra Pound, embora se afastassem da perspectiva utópico-revolucionária do início do século” (FABBRINI,

2006, p.112) e relata ainda, que essa passagem de um polo difusor a outro é inseparável de um processo de institucionalização da arte.⁷⁶

Essa breve análise do texto de Fabbrini permite vislumbrar alguns aspectos que ajudam a pensar os grupos de vanguarda, como os grupos das *Internacionais Letrista* e *Situacionista*. Temas como: “estetização da vida”, “desaturatização da obra”, denúncia do fetiche da mercadoria, ou mais precisamente, da arte como mercadoria, desejo dos artistas em transformar a realidade e etc., eram partes da problemática de ambas, sem dúvida, em maior ou menor grau em cada uma. Ambas foram vanguardas experimentais, que no contexto da modernidade artística, buscaram *realizar a arte na vida, superando-a como esfera separada(alienada)*. Mas essa busca pela realização da arte exigia uma política revolucionária que superasse também a política como esfera separada, independente, fora do domínio dos homens e mulheres. Mais claramente, de acordo com o artigo *Vanguarda da presença*, publicado na revista da I.S. número 8:

Propomo-nos a utilizar de modo não artístico conceitos de origem artística. Partimos duma exigência artística, que não se parecia com nenhum estetismo antigo por justamente representar a exigência da arte moderna revolucionária nos seus melhores momentos. Introduzimos esta exigência na vida, uma exigência por isso mesmo virada para a política revolucionária, ou melhor, para a sua ausência e para a obtenção de explicações sobre essa ausência. A política revolucionária total que disso decorre, confirmada pelos mais altos momentos da efetiva luta revolucionária dos últimos cem anos, volta assim ao primeiro tempo desse projeto (uma vontade de vida directa), mas sem que haja nisto arte e política independentes, nem o reconhecimento de qualquer outro domínio separado. (Apud HENRIQUES, *op.cit.* pp.135-136).

Tanto no seio da Internacional Letrista quanto da Situacionista, abstraindo-se de suas particularidades, há um projeto no qual a luta pela emancipação social perpassa a crítica-prática da cultura e da política tradicionais. Por isso, como se mostrará, o pressuposto teórico desse projeto assenta-se na crítica da totalidade, esta que representa concretamente o conjunto das separações (alienações) da sociedade espetacular mercantil. Debord precisa melhor em outro artigo sua ideia de vanguarda:

⁷⁶ O tema da institucionalização da arte será analisado logo adiante. Com base no livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger.

No sentido forte, generalizado, uma vanguarda de nosso tempo é aquela que se apresenta como projeto de ultrapassagem da totalidade social; como crítica e construção aberta, que constitui uma alternativa ao conjunto de realidades e problemas, inseparáveis da sociedade existente. (DEBORD, 2006, p.638).⁷⁷

Antes de deter-se com maior acuidade sobre o tema da separação, ou melhor, à definição que Debord lhe empregou e as consequências teóricas desse emprego para a atividade dos grupos de vanguarda que ele dirigiu, passar-se-á para a análise do conceito de instituição arte, presente na obra *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger. Assim procede-se porque da caracterização que este faz a respeito da oposição dos artistas de vanguarda frente à instituição arte - oposição fundamentada, segundo o autor alemão, na intenção que aqueles tinham de aplicar a arte na práxis vital -, é possível conjecturar acerca do papel assumido por vanguardas que aliam questões políticas e estéticas em suas trajetórias.

2.3. O conceito de instituição arte de Peter Bürger: uma interpretação

Peter Bürger (2008), amparando-se no que o tradutor José Pedro Antunes chamou de “método científico beligerante”⁷⁸, o qual não se isenta de tomar parte nas questões de sua própria época, aplica-se em conceituar os movimentos históricos de vanguarda (Dadá e o primeiro Surrealismo, principalmente) e definir suas condições na sociedade de capitalismo tardio. Tais movimentos são caracterizados na referida obra por desempenharem uma ruptura com a arte precedente em sua totalidade, não somente em seus procedimentos artísticos individuais. Outro traço distintivo relaciona-se ao fato desses movimentos se contraporem ao que o autor chamou de instituição arte.

⁷⁷ In: “L’avant-garde en 1963 et après”

⁷⁸ Cf. ANTUNES, José Pedro. *A tradução comentada de Teoria da Vanguarda de Peter Bürger*. (Dissertação de Mestrado defendida em 1989 pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Unicamp) p.5. In: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000043326&opt=4>

O que Bürger chama de instituição arte, característica da sociedade burguesa, corresponde ao cumprimento, nessa sociedade, de uma funcionalidade ideológica. A instituição arte é definida como o modelo influente na sociedade burguesa sobre o modo pelo qual a arte é produzida, distribuída e recebida. Bürger escreve: “Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto às ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras” (BÜRGER, 2008, p.57). Assim, o questionamento das vanguardas se direciona à ideia de autonomia, segundo a qual a arte é deslocada da práxis vital, assumindo um caráter inorgânico, indiferente ao que é exterior à obra de arte. A arte acaba encalacrada em seu aspecto formal. Torna-se autorreferente. Segundo o autor, essa característica de autonomia, de separação da práxis-vital, assume sua expressão máxima no esteticismo: “foi o esteticismo, no final do século XIX, que transformou o deslocamento da práxis vital em conteúdo das obras.” E, para Bürger, foi contra o princípio de autonomia da instituição arte e suas consequências tanto para a produção, como para a finalidade de aplicação e recepção das obras de arte, que as vanguardas históricas protestaram ao buscar “organizar a partir da arte, uma *nova* práxis vital.”(BÜRGER, 2008, p.106)

Da leitura do livro de Bürger (2008) depreende-se que na sociedade burguesa, a instituição arte possui um papel ideológico fundamental, visto que, pelo seu caráter de instituição é capaz de afetar a função da arte na sociedade capitalista, função que não é outra senão a de somente distrair, fundamentando “a perda do conteúdo político das obras individuais” (BÜRGER, 2008, p.75). Consequentemente, segundo o pesquisador alemão, “a cristalização do subsistema social arte como sistema particular faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade burguesa. No contexto da progressiva divisão do trabalho, também o artista se especializa.”⁷⁹ Esse processo é condicionado pelo todo social, que torna a função social da arte especializada e possibilita o conhecimento do desenvolvimento objetivo da arte na sociedade burguesa.⁸⁰ Para o autor, o desenvolvimento da arte como

⁷⁹ Ibid.p.75

⁸⁰ É necessário dizer que isso é possível porque Bürger trabalha em seu livro com dois conceitos de Marx que lhe são fundamentais. São eles: o de ideologia e o de crítica. Bürger os aplica - amparando-se em filósofos como Adorno, Lukács, Benjamin e Marcuse - no plano da estética. Esses conceitos cumprem uma função

categoria estética pura é inseparável das relações sociais e a contradição inerente ao processo de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa é o que possibilita a autocrítica da arte. Esse estágio de autocrítica acontece quando a arte assume o papel ideológico na sociedade de classes. Nas palavras, de Bürger:

Só depois de a arte efetivamente se libertar por inteiro de todas as relações com a práxis vital é que se tornam reconhecíveis o progressivo deslocamento da arte dos contextos da práxis vital e a decorrente cristalização de uma esfera particular da experiência (isto é, o estético) como princípio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. (BÜRGER, 2008, p.58).

O princípio de desenvolvimento assumido pela arte na sociedade burguesa é o princípio de autonomia.

A autocrítica da arte é a crítica da instituição arte, mais especificamente, a função assumida pela arte após a tomada de poder pela burguesia. Para Bürger, a arte é capaz de revelar a estrutura que governa as relações humanas e ao mostrar o vínculo com as condições sociais, com a divisão social do trabalho, com “a funcionalidade econômica”- que Bürger chama de “racionalidade-voltada-para-os-fins” - e com a transformação de objetos de arte em mercadorias, mais do que revelar, a arte tem a capacidade de denunciar as barreiras sociais para a produção artística, ou seja, os impedimentos à realização dos ideais artísticos produzidos em determinados momentos históricos. Lembre-se, que Marx e Engels (2007) no livro *Ideologia Alemã* demonstraram que as ideias dominantes são a expressão das relações sociais dominantes e que, portanto, as ideias dominantes de uma classe são as ideias de dominação de classe. Quando Bürger (2008) define o conteúdo da autonomia, como

metodológica no livro *Teoria da vanguarda* (2008). Par Bürger, o conceito de ideologia é importante porque “permite pensar a relação *contraditória* entre as objetivações intelectuais e a realidade social” (BÜRGER, 2008, p.28-30) Nessa contradição revela-se um momento de verdade e de não-verdade, assim, “as ideologias, não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas como produto da práxis humana. São o resultado de uma atividade que responde a uma realidade experimentada como insuficiente. [...] As ideologias não são o mero reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana.” (BÜRGER, 2008, p.31) Por sua vez, a crítica “não é concebida como juízo, que contrapõe abruptamente sua própria verdade a não-verdade da ideologia, mas como produção de conhecimentos. A crítica procura separar a verdade e a não-verdade [...] O momento de verdade está, com efeito, genuinamente contido na ideologia, mas só é libertado pela crítica.”(BÜRGER, 2008, p.31). É preciso dizer que Bürger tece rico diálogo interpretativo com os principais filósofos do marxismo que se debruçaram sobre o tema das vanguardas - Marcuse, Adorno, Lukács, Benjamin - do qual só é possível mencionar.

principal característica da arte na sociedade burguesa, como o deslocamento da arte da práxis vital, o qual resulta na perda de função social da arte, o pesquisador alemão descobre o caráter ideológico desse processo, com seu momento de verdade e de não-verdade. As consequências estéticas e sociais decorrentes dessa situação são relevantes, pois definidoras da postura prático-negativa das vanguardas diante do caráter autônomo da arte na sociedade de classes:

[...] a tensão entre o marco institucional e os conteúdos das obras individuais tende a desaparecer [...] Arcabouço institucional e conteúdos acabam por coincidir [...] A coincidência de instituição e conteúdos desvenda a carência de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando sua autocrítica. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda foi ter realizado esta autocrítica na prática. (BÜRGER, 2008, p.66).

Assim, para Bürger, as vanguardas se definem como crítica da instituição arte no momento em que a autocrítica da arte se torna possível, a saber: a partir da coincidência entre forma e conteúdo das obras. Esse estágio é atingido em fins do século XIX, com o esteticismo, cuja coincidência entre forma e conteúdo exprime o vazio de sentido das obras de arte na sociedade burguesa, porque a forma constitui-se no momento em que a arte se torna autônoma e, conseqüentemente, quando seus conteúdos são esvaziados de um sentido político. Bürger escreve:

[...] a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. (BÜRGER, 2008, p.100).

E, o mais importante Bürger acrescenta na sequência, ao escrever que quando a categoria de autonomia descreve o desligamento da arte da práxis vital, ela manifesta o seu momento de verdade. Mas seu momento de *não-verdade*, seu limite, consiste no fato de que tal categoria “não permite compreender o seu objeto [a arte] como um que se tornou histórico”(BÜRGER, 2008, p.101). Deste último aspecto Bürger(2008) constata o caráter ideológico da arte na sociedade burguesa, para a qual a relativa dissociação da arte da práxis

vital, se transforma, em uma falsa representação da total independência da obra em relação à sociedade, assumindo completamente seu papel ideológico:

A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (deslocamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte). (BÜRGER, 2008, p.111)

A par de tratar da função da arte na sociedade burguesa em sua ligação com o esteticismo Bürger (2008) analisa as relações deste quanto à distribuição e recepção das obras de arte, para em seguida, aprofundar-se no caráter negativo investido pelas vanguardas sobre a produção, a distribuição e a recepção delas na sociedade de classes. Ora, se por um lado o caráter autônomo da instituição arte é inseparável das relações sociais advindas da tomada de poder pela burguesia e, o principal resultado da autonomia da arte é o deslocamento da arte da práxis vital, donde provém a papel ideológico que acoberta/desvela o processo de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, seu duplo caráter: verdadeiro, o deslocamento da arte da práxis vital e não-verdadeiro, o que faz desse deslocamento a essência da arte. Ressalta-se que, segundo Bürger, há por outro lado, nesse mesmo processo de desenvolvimento histórico da arte, aspectos fundamentais concernentes à distribuição e a recepção das obras, aos quais as vanguardas posteriormente vão se confrontar e para os quais Bürger constrói uma tipologia que abarca a arte produzida em diferentes períodos históricos e sociais. A saber, a arte sacra para o período medieval; a cortesã para o início do período moderno e a burguesa para o período contemporâneo. (BÜRGER, 2008, p. 102)

A arte sacra, segundo Bürger, típica do período feudal, no que diz respeito à finalidade de aplicação, é utilizada como objeto de culto, porque “está totalmente ligada à instituição social da religião” (BÜRGER, 2008, p.102). Quanto à produção ela se dá de maneira artesanal e coletiva e sua recepção é coletivamente institucionalizada (sacra).

A arte cortesã, típica do início do período moderno antes da tomada do poder pela burguesia, quanto à finalidade de aplicação, já não é mais utilizada como objeto de culto, mas sim, de representação: “serve à glória do príncipe e à auto-representação da sociedade cortesã.” (BÜRGER, 2008, p.102). No que se refere à produção, ela se diferencia

completamente da arte sacra, pois “o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer.”⁸¹ Neste, período, segundo o autor, a recepção continua coletiva, porém seu conteúdo não mais é marcado pelo sagrado, e sim pela sociabilidade. Vale notar que a inovação da arte burguesa ocorre, segundo Bürger, principalmente, no campo da recepção, pois: “Não apenas a produção, mas também a reprodução é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação de criações [Gebilde] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-las.”(BÜRGER, 2008,p.103) E, o notório aparece na sequencia: “[se é no] esteticismo que a arte atinge seu estado de autocrítica”[nele] “é igualmente revogada essa pretensão.”(BÜRGER, 2008, p.103) É só assim que, então, o deslocamento da arte da práxis vital na sociedade burguesa se torna em conteúdo das obras.(BÜRGER, 2008,p.103)

Bürger (2008) chama atenção para o fato de que os vanguardistas, em seu ataque à instituição arte, não estavam negando uma “forma anterior de arte”, mas sim a instituição arte enquanto deslocada da práxis vital das pessoas. O autor escreve que a exigência dos artistas de vanguarda para que a arte se tornasse prática não se refere ao conteúdo das obras individuais, mas se direciona “para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular.”(BÜRGER, 2008, p.105)⁸² Prosseguindo em suas análises, Bürger explica que os vanguardistas almejam uma superação da arte no sentido hegeliano, porque “ a arte não deve ser simplesmente destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada.”⁸³ E, surpreendentemente, o autor alerta que, deste modo, os vanguardistas estariam reivindicando uma prerrogativa do próprio esteticismo, que havia feito do deslocamento da arte da práxis vital o conteúdo das obras, conteúdo preso ao modo de vida do burguês e a sua *racionalidade-voltada-para- os-fins*. No entanto, alerta: “Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital” e a diferença com

⁸¹ Ibid.p102

⁸² Encontra-se, por acaso, nessa análise, um argumento quase idêntico a aquele de Luciano Trigo (2009) a respeito da arte contemporânea, do qual se lançou mão no início deste subcapítulo.

⁸³ Ibid.p.105

relação aos esteticistas estaria no fato dos primeiros buscarem “organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital.”⁸⁴ (Está expresso aqui aquele *utopismo* das vanguardas de que falava Fabbrini.) Por fim, Bürger (2008) revela um interessante pressuposto do esteticismo que vai de encontro com a proposta vanguardista quando escreve: “Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.”⁸⁵ Realmente, dir-se-ia até que esta é uma condição necessária para a produção de arte, não?

O mais interessante da análise de Bürger (2008) constata-se nas últimas páginas do segundo capítulo do seu livro *Teoria da Vanguarda*. Quando o autor, influenciado por Herbert Marcuse, destaca o duplo valor que a arte vanguardista assume na sociedade burguesa. Duplo valor similar àquele que o trabalho possui na sociedade dividida em classes. Citar-se-á na íntegra para que não se perca a força de seu conteúdo:

Com o auxílio da formulação de Marcuse [...] é possível compreender com especial clareza a intenção vanguardista do duplo caráter da arte na sociedade burguesa. Dissociada da práxis vital, na arte podem ter entrada todas aquelas necessidades cuja satisfação é, em razão do princípio de concorrência que prevalece sobre todas as esferas da vida, impossível no dia-a-dia. Valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são igualmente expurgados da vida real e preservados na arte. A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal. Na medida em que o faz, a arte é “afirmativa”, no sentido marcusiano da palavra. Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste em que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de ausência de consequência, é compreensível que a tentativa dos vanguardistas de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório. Pois a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a

⁸⁴ Ibid.p.106

⁸⁵ Ibid.p.106

condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade. Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la. Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre arte e práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o pathos do progresso histórico. Mas nesse meio-tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contradição do empreendimento vanguardista.⁸⁶

Nessa apropriação de Marcuse por Bürger a respeito do duplo caráter de arte na sociedade burguesa, percebe-se que a arte apartada da práxis preserva valores e satisfaz necessidades que a vida cotidiana - submetida aos imperativos da produção e reprodução do capital - não consegue realizar. A arte encontra-se então condenada a um papel contraditório no qual “projeta uma ordem melhor” ao “protestar contra uma ordem perversa.” Contradição presente já em seu descolamento da práxis vital, pois, mesmo sendo esse deslocamento necessário para que a arte preserve a liberdade que lhe possibilite um “conhecimento crítico da realidade”, ao atingir este estágio de protesto contra “a perversa ordem existente” - ordem submetida ao valor-de-troca ou a “racionalidade-voltada-para-os-fins” - a arte preserva formalmente valores que não são realizados na sociedade. Isso porque “ao concretizar, na aparência da ficção a imagem de uma ordem melhor, ela alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação”, cumprindo dessa maneira, um papel de afirmação, e não de negação da ordem. Mas como se poderia resolver esse impasse contraditório? Ora, como se viu, superar a arte preservando-a em um cotidiano submetido aos imperativos da forma-valor não era o objetivo da proposta das vanguardas históricas. Estas queriam, segundo Bürger (2008), “a partir da arte criar uma nova práxis.”- dotando-se, assim, daquela “fé nos poderes da arte mudar a sociedade”. Pode-se presumir, para além da abordagem estética feita por Bürger (2008) nessa sua obra sobre as vanguardas, que somente ao superar as condições de produção e reprodução social do capital, ou ainda, ao suprimir a

⁸⁶ [Sobre o problema da falsa superação entre arte e práxis vital. Cf. J. Habermas; ed.bras.: Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa, trad. Flavio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003].Apud. (Bürger, 2008, p.212)

sociedade de classe, será possível realizar verdadeiramente o projeto das vanguardas históricas de superar as barreiras que dividem a arte e a práxis vital. Pois, talvez somente no movimento de dissolução das condições objetivas e materiais da sociedade capitalista como um todo (universalmente), possibilitar-se-ia a superação da “falsa separação entre arte e vida” operada pela indústria cultural. Pensa-se que essa busca foi objeto da Internacional Situacionista em sua tentativa de aliar um programa que era a um só tempo de cunho político e cultural, que não era exclusivamente, estético. Pois, conforme observou Emiliano Aquino, Debord e os situacionistas buscaram colocar o problema das vanguardas sob novos fundamentos teóricos e práticos.⁸⁷

O argumento de Chaia (2007) de que toda obra de arte verdadeira seria capaz de levar a agitação social é sugestivo quando se pensa na Internacional Situacionista e em seu papel no *Maio de 68 Francês*, desde que seja precisado o fato de que, para a vanguarda situacionista, especificamente, não se tratava de criar novas formas artísticas, mas sim, de realizar a arte na vida cotidiana por meio de um duplo caminho que transpusesse a política tradicional e a cultura de uma Civilização burguesa. Pode-se dizer que o programa da I.S. encontrou um meio propício para aplicação e realização de seus propósitos naquele mês de criativa agitação política, social e cultural. Nas assembleias de trabalhadores ou de estudantes, nas greves selvagens e também nos combates de rua, nas barricadas, na busca

⁸⁷ Mesmo que só tenha sido abordado, no presente capítulo, uma parte do livro de Bürger, concernente ao seu conceito de instituição arte, e que, portanto, não permite alcançar as conclusões tomadas por ele em seu livro *Teoria da Vanguarda* (2008), no que tange ao resultado histórico dos movimentos de vanguarda. Vale citar, a esse respeito, um problema levantado por Emiliano Aquino, em seu livro, *Reificação e linguagem em Guy Debord* (2006). Segundo Aquino, o autor alemão: “propõe uma explicação teórica centralmente *positiva*, dialético-sistêmica na qual o negativo é reconvertido positivamente. Ele não se pergunta se algum *momento negativo*, em face da presente forma social e da atual experiência estética, teria permanecido não-integrado, não recuperado, neste “processo histórico.” Antes, concebe este mesmo ‘processo histórico’ como um lugar de racionalidade à qual sua teoria oferece explicação. Por isso, não parece casual que ele explique a positiva reconversão das vanguardas sob os termos de ‘restauração’ e de ‘fracasso’: segundo ele, as vanguardas “fracassaram” em seu projeto de fundir arte e vida; após as vanguardas, mas também graças a revolução que elas operaram na arte, a ‘instituição arte’ e a ‘obra’ foram “restauradas”. Não há dúvida, objetivamente falando, que a ‘instituição arte’ e a ‘obra de arte’ sobreviveram ao ataque das vanguardas. [...]: *por quê?* Para pensá-la, não seria filosoficamente mais generoso falar em “derrota” e, por consequência, em ‘recuperação’, ‘absorção’, ‘integração’, noções estas que demarcam melhor a natureza *antagonista* dessas experiências, ao invés do uso da categoria de ‘fracasso’, que traz a idéia mais branda de simples ‘falta de êxito’? Assim, a reflexão conceitual poderia amparar-se numa concepção de história que não se limita aos ‘resultados do processo histórico’, ao mesmo tempo que, para a reflexão estética, se tornariam mais ricas as relações entre experiência artística e a lógica recuperadora da sociedade existente.”(AQUINO, 2006, p.31)

pela formação dos Conselhos Operários e nas ocupações das fábricas, na formação do C.M.D.O.(Conselho para a manutenção das Ocupações⁸⁸), nas frases “anti-ordem” grafadas nos muros, etc., encontram-se a vestígios da culminância de um projeto iniciado no seio da I.L. e que continuou, com variações, da I.S. Maio de 68 seria o transbordamento real da busca pela realização da poesia na vida cotidiana, seria a conformação de uma espécie de *arte integral* sob a forma de uma insurreição social.

Ao se tratar de vanguarda, não se pode esquecer que na acepção militar da palavra, uma vanguarda significa “a parte de uma tropa encarregada da dianteira em linhas de combate.” (HOUAISS)⁸⁹. Transposto para o plano político, este significado poderia pressupor uma aproximação com a ideia de “vanguardismo político”, segundo a qual a revolução

⁸⁸ O “Conseil pour le maintien des Occupations.”(C.M.D.O.) foi criado na noite de 17 de maio de 1968 a partir da união entre membros egressos do primeiro “Comitê de Ocupação da Sorbonne”, dos “Enragés” (Enraivecidos) de Nanterre e de membros das I.S., particularmente, Guy Debord, Mustapha Khayat, René Riesel, Raoul Vaneigem e René Vienet. Fundamentado em uma *tradição*: “Sovietes” de São Petesburgo (1905); os Conselhos de Turim (1920) e da Catalunha (1936) e, por fim, os de Budapeste (1956), o C.M.D.O. baseava-se nos princípios “da democracia direta, garantida por uma participação igual em todos os debates, ou decisões e execuções.” Era constituído por três comissões no interior da assembleia geral, que davam prosseguimento a suas atividades práticas: “A comissão tipográfica” que era encarregada das publicações e tiragens dos comunicados e relatórios e também da colaboração com os “tipógrafos grevistas”; “A comissão de ligação” que através de “uma dezena de veículos, se ocupava dos contatos com as fábricas ocupadas e do transporte do material difundido” e a “Comissão de abastecimento” responsável “por não deixar que nos dias mais difíceis faltasse papel, a essência, o alimento, o dinheiro, o vinho.” Tradução livre de um “Extrato do capítulo VIII do livro “Enragés et situationistes dans le mouvement des occupations”. In: DEBORD, 2006, p.895. Neste mesmo volume encontra-se esta curiosa informação: “Segundo a lei francesa, os cartazes oficiais são os únicos pelos quais se autorizam a impressão em negro sobre papel branco. Segundo um velho princípio “ilegalista” e “antiestatal”, em maio de 1968 o C.M.D.O. imprime seus cartazes em branco sobre fundo negro.”(DEBORD, 2006, p.896) Alguns deles continham as seguintes mensagens: “OCUPAÇÃO DAS FÁBRICAS”; “O PODER AOS CONSELHOS DOS TRABALHADORES”; “ABOLIÇÃO DA SOCIEDADE DE CLASSES”, “ABAIXO A SOCIEDADE-ESPETACULAR-MERCANTIL”; “FIM DA UNIVERSIDADE”, “QUE PODE O MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO AGORA? TUDO. O QUE ELE TRANSFORMA NAS MÃOS DOS PARTIDOS E DOS SINDICATOS? NADA. O QUE ELE QUER? A REALIZAÇÃO DA SOCIEDADE SEM CLASSES PELO PODER DOS CONSELHOS OPERÁRIOS.”(DEBORD, 2006, p.897)

⁸⁹ Antoine Compagnon ensina que “a metaforização do termo vanguarda, [ocorreu] no decorrer do século XIX.” [...] “no sentido próprio, designa a parte de um exército situada à frente do corpo principal, a frente do grosso das tropas. Tornou-se um termo político e, em seguida, estético. Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848” [...] “nessa época designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita; aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários. Daí passou ao vocabulário da crítica da arte. Mas o termo sofreu um deslocamento fundamental em sua metáfora estética de 1848 a 1870, no decorrer do Segundo Império. Podemos resumir tudo isso dizendo que a arte de vanguarda foi primeiramente a arte a serviço do progresso social e que se tornou a arte esteticamente a frente de seu tempo.” In: Antoine Compagnon *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2.ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (p.41)

deveria ser orquestrada por um grupo minoritário e hierarquizado de membros da cúpula do partido, tidos como as mentes mais brilhantes e capazes de guiar a massa de adeptos ignaros e incapazes de percorrer o “longo caminho” rumo à revolução. Esta que, paradoxalmente, conforme o argumento que sustenta essa noção de vanguardismo político, estaria situada no horizonte, sendo consequentemente, inatingível. Este tipo de *vanguardismo partidário* guarda sua similaridade com o sindicalismo e outras formas de organização política baseadas na verticalização hierárquica, modelo organizacional sempre tecido pelas frágeis linhas do privilégio e do prestígio sobre os outros. A propósito, escreveu Debord, no “In Girum...”:

Pode-se afirmar com certeza que nenhuma contestação real estará presente em indivíduos que, em exibi-las, tornam-se ligeiramente mais elevados socialmente que aqueles que se abstiveram⁹⁰. Tudo isso não é mais que a imitação do exemplo bem conhecido do florescente aparelho político e sindical, sempre pronto a multiplicar por mil o sofrimento do proletariado com o único fim de conservar-se seu defensor. (DEBORD, 2010, p.30)

Mesmo que pareça exagerado e radical esse “anti-hierarquismo” presente no argumento acima, ele permeia os escritos e filmes de Debord. Como um princípio, fustigou o caráter de sua travessia vanguardista. Pois não há indício que no interior das Internacionais letrista e situacionista, tenha havido alguma remissão a formas de organização verticalizadas. Talvez o uso bem reduzido de adeptos em cada um dos grupos tenha tornado inútil e desnecessário a adoção de outros critérios de ação que não estivessem assentados em modos de organização diretos e horizontais. De qualquer modo, a abominação da hierarquia deixa de ser “assustadora”, se recordar-se que no contexto imediato do pós-guerra o operariado estava entregue nas mãos de um “sindicalismo domesticado”, cujas funções, em grande parte, decorriam das necessidades políticas e econômicas advindas da reestruturação do sistema reprodutor do capital em âmbito mundial. Em outras palavras, se não esquecer-se que esse era o contexto “do refluxo do movimento operário Internacional”, conforme escreveu Debord no texto de fundação da

⁹⁰In: (DEBORD, 2010;p.31). Reproduzo na íntegra a nota feita por Debord que esclarece a fonte deste seu princípio político: “Esta lei histórica não sofre exceção alguma. Nela reside a dificuldade central das revoluções anticapitalistas, como mostra desde 1912 Robert Michels em sua obra “Introdução de uma sociologia do partido na democracia moderna (pesquisa sobre as tendências oligárquicas da vida em grupo)”.Id.Ibid.

I.S.(DEBORD apud JAQUES, 2003, pp. 43-59.) Pois, ao considerar-se que “a força de trabalho” encontrava-se submetida, via sindicato, às exigências econômicas *do capital*, fica explicitada a inversão do papel dos sindicatos como “representantes dos interesses dos trabalhadores frente ao patronato (capital)”. É sabido, por exemplo, que no contexto da década de 50, na cartilha sindical imposta aos trabalhadores tanto da Europa quanto dos Estados Unidos, constava, de um lado, “disciplinar a força de trabalho através de acordos coletivos de trabalho e, por outro lado, possibilitar a sintonia no aumento dos salários e na regulamentação dos processos de trabalho entre as diferentes plantas de um mesmo ramo industrial.”(LESSA, 2007, p.282) Portanto, considerando o caráter disciplinador e regulatório dos sindicatos sobre os trabalhadores, é que transparece a docilidade do sindicalismo para com os interesses do Capital. Na fase de reestruturação do capital e, da qual o Estado de Bem-Estar nada mais é que o apêndice⁹¹. Só assim fica mais fácil aceitar a frase que afirma o sindicato estar *sempre pronto a multiplicar por mil o sofrimento do proletariado com o único fim de conservar-se seu defensor*. Mas Debord escreve que esse atributo não é exclusivo dos sindicatos, também é do *aparelho político*, ou seja, das democracias representativas, que conferem aos políticos o papel de mediadores dos interesses “do povo”. À bem da verdade, a desconfiança baseia-se na rejeição de qualquer forma de representação indireta, alienada, separada. Não é por menos que Debord será em 1967, no livro “A sociedade do espetáculo”, e ainda em 1979, no “Prefácio à quarta edição italiana de *A sociedade do espetáculo*” (DEBORD, 1997, p.162), um defensor dos conselhos operários, que se caracterizam pela forma de organização direta e horizontal. É como se relegadas a outros, as reivindicações estarão sempre aquém do objetivo almejado, nunca suficientemente a altura da “verdadeira satisfação” das exigências da organização revolucionária, pois, como escreveu Debord: “a organização revolucionária não pode reproduzir em si as condições de cisão e de hierarquia que são as da sociedade dominante”

⁹¹ Sérgio Lessa desmonta alguns mitos acerca do Estado de Bem-Estar e comprova que o Estado, seja qual for o adjetivo a ele acoplado, não passa de um gestor dos interesses do capital sobre a reprodução social.(LESSA,2007,p.284) Cf. LESSA; Sérgio. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo : Cortez, 2007.p.278-292.

(S.d.e., 1997, §121) ela não pode “*combater a alienação sob formas alienadas.*” (S.d.e., 1972, §122).

Pode-se pensar, também, que esse “princípio” político anti-hierárquico de Debord, apresenta uma discrepância com o suposto *sectarismo* que balizava sua direção dos grupos de vanguarda e que tornava frequente a expulsão de seus membros. Tome-se, como exemplo desse suposto *sectarismo* o que escreveu Anselm Jappe, ao se deter sobre o modo com que era organizada Internacional Letrista:

[...] a busca da aventura, da paixão e do jogo deve desenvolver-se com o rigor de uma organização revolucionária de tipo leninista. Sob pena de exclusão, cada gesto e cada palavra de seus membros devem corresponder ao espírito do grupo que, ademais, proíbe qualquer contato, mesmo privado, com quem foi expulso. Nessa época de ecletismo desenfreado em todos os domínios, a Internacional Letrista exige de seus participantes uma ruptura incondicional com todos os elementos da vida circundante; e a questão de saber com que um indivíduo se satisfaz prova seu valor - Debord conservará essa exigência em todas as suas atividades posteriores. Esta completa falta de indulgência tanto em relação ao exterior (“ não temos nenhuma relação com as pessoas que não pensam como nós”[Potl.,166] como em relação a si próprios (“é melhor mudar de amigos que de ideias”[Potl.,185]), caracteriza os letristas e os situacionistas como nenhum outro elemento e lhes vale numerosas críticas e acusações de “stalinismo”. Aliás, a grande maioria dos membros dessas organizações acabou sendo excluída a partir da proposta de Debord. Não é por acaso que, desde a origem, nas poucas páginas da Internacional Letrista, por duas vezes se encontra o *afastamento* de uma frase de Saint-Just: “ as relações humanas devem ter como fundamento a paixão, senão o terror. (JAPPE, 1999, p.79)

Não obstante o próprio Jappe ponderar a aproximação com a “vanguarda leninista” nas páginas seguintes de seu livro *Guy Debord*, ao argumentar que se o rigor da vanguarda leninista se entrelaça com considerações táticas e “com a busca de um número elevado de adeptos, aos quais só se pede uma adesão formal aos princípios do partido” (JAPPE, 1999, p.79), contrariamente, as exigências da I.L. e da I.S., se referem a um número “exíguo de membros com total participação”, visando a “autodefesa de um grupo que atua em condições difíceis e que, por outro lado, identificou a causa da degenerescência dos outros grupos a sua exagerada tolerância interna” (JAPPE, 1999, p.80). Jappe, conclui, portanto, que devido essa singular combinação entre “busca da quebra de regras com o rigor”, estariam os letristas - pode-se também dizer os

situacionistas já que esse mesmo princípio organizacional irá reger também a I.S. - mais próximos do surrealismo do que entre Guerras, do que de uma vanguarda leninista. O que causa estranhamento é o trecho supracitado que diz que “a maioria das pessoas foi excluída dessas organizações a partir da proposta de Debord.” E não se trata de fazer o papel de advogado do Diabo. Seria no mínimo um contrassenso alguém se considerar um *debordiano*. Os pilares do pensamento e das ações de Debord são a autonomia e a liberdade, como se tem mostrado nesta dissertação. Soube ele como poucos ajustar o anti-autoritarismo do pensamento libertário a um marxismo de viés heterodoxo. O livro “A sociedade do espetáculo” dá provas disto. Portanto, mesmo que não seja espantosa a falta de indulgência de Debord aos que se deixaram seduzir pelas prebendas de uma sociedade que ele sempre desprezou, basta lembrar, por exemplo, o que escreveu no *Panegírico*, referindo-se aos anos da I.L. e da I.S.: “É verdade que eles não estavam prontos a aceitar tudo, e eu sempre dizia com franqueza que seria tudo ou nada, colocando-me, assim, definitivamente fora do alcance de suas concessões.”(DEBORD, 2002, p.27), atribuir as exclusões a Debord soa deveras estranho, pelo menos quando se lê uma carta sua, de 23 de agosto de 1962, para Asger Jorn. Eis, a seguir, uma parte dela:

Eu nunca quis, até aqui, jogar pessoalmente o jogo da organização unitária e hierarquizada (e se eu quisesse, creio que eu seria inteligente o bastante para me envolver de modo eficaz) [...] A prática da exclusão me parece totalmente contrária à utilização das pessoas, é melhor nos obrigar a ser livres sozinhos – permanecendo o que se é – se não se pode se implicar numa liberdade comum. Eu recusei de imediato um bom número de “fiéis discípulos” sem lhes deixar a oportunidade de entrar na I.S., para conseqüentemente, serem excluídos. Eu já disse – escrevi: eu só quero trabalhar para uma “ordem movente” jamais construir uma doutrina ou instituição. Ou para retomar as palavras de Keller citadas na I.S.7(p.30) trata-se de “criar *verdadeiros desequilíbrios*, ponto de partida de todos os jogos” [...] Espero mostrar no futuro que meu papel tende a isso. [A uma liberdade em comum ou só.] E não de me atribuir “a glória” de uma etiqueta – que, aliás, graças ao melhor de nossos esforços, ficará por um bom tempo muito pouco conhecido.”(DEBORD, 2006, pp. 608-609)

Uma vanguarda “movente”, constituída a partir de uma liberdade comum. “Movente” porque é uma vanguarda que faz a crítica do presente, de sua época, e, se suprime depois de deflagradas, na prática, suas ações revolucionárias.

Após esta exposição tanto quanto digressiva a respeito das vanguardas, é forçoso analisar com mais vagar alguns temas importantes que foram esquecidos até o momento. De início, será resgatada a hipótese já feita, segundo a qual a legenda, entendida como a narrativa histórica desenvolvida por Debord em suas obras “autobiográficas”, é uma ferramenta para descortinar os impasses a respeito “do sujeito que recusa e do objeto recusado”: Debord e a “sociedade do espetáculo”.

2.4 Internacional Letrista: a vanguarda dos enfants perdus

O que ainda é necessário provar através de imagens? Nada nunca é provado a não ser pelo movimento real que dissolve as condições existentes, quero dizer, a organização das relações de produção de uma época e as formas de falsa consciência que se desenvolveram sobre essa base.

(DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni.*)

Em seu filme *In Girum imus nocte et consumimur igni* de 1978 e no *Panegírico*, de 1989, duas de suas grandes “obras” autobiográficas, Guy Debord deixou relatos importantes concernentes aos grupos de vanguarda de que fez parte. Trata-se de memórias colhidas *post festum*, quando a *Internacional Letrista* (1952-1957) e a *Internacional Situacionista* (1957-1972) já tinham se dissolvido nos conflitos de sua época e de onde emanam as insidiosas críticas lançadas à ordem que se aprumou pós-maio de 68. Escreve Kaufmann: “Debord renunciou as batalhas em grupo, mas não à luta. Ele está menos pronto que nunca ao mínimo de compromisso com o 'inimigo' ”. (KAUFMANN apud DEBORD, 2006, p.1189) Devido a aproximação de Gerard Lebovic, que se torna seu amigo e mecenas, Guy Debord volta no início dos *repugnantes anos 70* a dirigir filmes, transpondo para a tela

a versão do livro “A sociedade do espetáculo”(1973) e em seguida, “Refutações a todos os julgamentos tanto elogiosos quanto hostis a respeito do filme *A sociedade do espetáculo*” (1975). Segundo Kaufman, inicia-se com esses filmes uma radicalização, pois se trata de “atacar a sociedade espetacular em seu centro nevrálgico, de atingi-la no seu amor as imagens e a seus efeitos hipnóticos” portanto, “a hostilidade se intensifica e Debord faz de tudo para se constituir pessoalmente em inimigo da sociedade espetacular-mercantil.”(KAUFMANN apud. DEBORD, 2006, p.1189)

Seu filme de 1978 é testemunho de uma viragem ocorrida nessa década, na qual se vê um retrocesso do discurso marxista e das lutas sociais, substituídos em grande parte pelo discurso “ecológico” e pelas lutas em prol da defesa do meio ambiente.⁹² O surgimento dos partidos verdes é o exemplo mais claro desta viragem. Porém, no filme de Debord o discurso marxiano, ou melhor, a crítica social, não será substituída pelo “discurso verde”, mas será complementado pelo discurso estratégico, calcado em uma visão “muito pessoal da guerra,” nos dizeres de Kaufmann, para quem: “Hegel, Marx e Companhia são substituídos por Sun Tzu, Tucídides, Maquiavel, Clausewitz e por um conjunto de generais autores de Memórias de guerra. Da junção entre poesia e revolução, se passará para aquela entre arte e guerra.” (KAUFMANN apud. DEBORD, 2006, p.1189) Mas, vale notar que essa passagem de um

⁹² Em 1972 Debord escreve um artigo intitulado *Le Planet Malade* (“O planeta enfermo.” In: DEBORD, 2006, ou em: “El planeta enfermo”, Editorial Anagrama, trad. Andrés Bredlow, 2006.), no qual faz uma denúncia da hipocrisia do “discurso científico separado” que ao se basear em dados científicos quantitativos a respeito dos efeitos danosos da indústria moderna sobre a vida (Natural e Humana) no planeta, transformara-se em ideologia reformista útil à dominação de classes, em suas formas pseudo-democrática ou burocrático-estatal [o contexto, era o da Guerra Fria]. A contaminação, dizia, fruto do desenvolvimento dos meios de produção e das forças produtivas alienadas, contraditoriamente, “se expõe como ideologia e como processo real”, deste modo, ela não faz nada além do que demonstrar que de fato o desenvolvimento da produção é a “realização da economia política” [em outras palavras] “o desenvolvimento da miséria, que tem invadido e arruinado o meio mesmo de vida.”(DEBORD, 2006, p.1065 ou Anagrama;p.81) Assim, “a sociedade na qual os trabalhadores, se matam trabalhando e só podem contemplar o resultado, agora, o fazem ver – e respirar – com tanta franqueza o resultado geral do trabalho alienado, que é o resultado mortal.(...) a “negação total do homem” que está chegando a sua perfeita conclusão material.(...)A produção de não-vida tem seguido cada vez mais rapidamente seu processo linear e cumulativo; agora tem ultrapassado o último limiar de *seu* progresso e está produzindo diretamente a morte.”(DEBORD, 2006, p.1065) Ou seja, a contaminação que para a ciência separada só é captada pelos seus efeitos quantitativos, numéricos, mensuráveis. Para a luta revolucionária, que a aprende qualitativamente, ela é a morte. Portanto, ele concluía seu artigo, desta forma: ‘Revolução ou morte’: esta ordem já não é a expressão lírica da consciência rebelde, senão a última palavra do pensamento científico [dialético] de nosso século (...) A produção alienada traz a chuva. A revolução traz o bom tempo.”(id.p.1069 e p.89)

discurso a outro não significa que Debord tenha abandonado a dialética, ou, mais precisamente, a crítica social, pois esta é reconhecível na primeira parte do filme, na qual é feita a crítica à sociedade espetacular e ao cinema nela comumente produzido. A abordagem analítica estratégica ocupa a “segunda parte do filme”, iniciando-se no momento em que Debord declara passar para análise de um objeto importante, “si mesmo”, e na qual ele recordará os anos de ouro da Internacional Letrista e mais brevemente da Internacional Situacionista. Por isso, pensa-se que ao invés de pensar em “substituição do discurso marxiano” seria mais adequado empregar o termo complemento, para designar dois momentos do filme: o primeiro no qual é apresentada uma crítica à “sociedade do espetáculo” e aos seus efeitos sociais e cinematográficos, e, um segundo momento, no qual Debord utiliza-se de uma “linguagem poético-estratégica” ao memorar os anos de atividades junto a seus amigos das Internacionais Letrista e Situacionista.

O cinema - do qual já havia sido decretado à morte em seu primeiro filme – se edificou, segundo Debord, a partir dos alicerces do teatro e do romance, cumprindo a exigência de uma sociedade insensata e tediosa, para a qual se produz historietas insensatas e tediosas (DEBORD, 2010, p.27). Escreve: “É uma sociedade, e não uma técnica, que tornou o cinema assim. Ele poderia ter sido escrutínio histórico, teoria, ensaio, memórias. Ele poderia ter sido o filme que faço neste momento.” (DEBORD, 2010, p.29) É desta arte decomposta que Debord se distancia para se colocar no polo oposto, onde será apresentada sua verdade, em oposição às imagens falsas de um cinema decrépito. Ele escreve: “Não quero conservar nada desta arte finada, senão talvez o contra-campo do mesmo mundo que ela observou, e um *traveling* sobre as ideias passageiras de um tempo.”(DEBORD, 2010, p.29) Nota-se na linguagem técnica emprestada do cinema, uma referência implícita a nona tese do livro “A sociedade do espetáculo”, em verdade, um *détournement* de uma frase de Hegel: “No mundo *realmente reinvertido*, o verdadeiro é um momento do falso.” Ora, no “cinema-espetáculo”, o falso se apresenta como verdadeiro porque separado da realidade vivida dos “átomos sociais” que, enquanto separados entre si, e destituídos de qualquer participação ativa na vida social, só podem contemplar passivamente as imagens. O cinema é então apresentado como espetáculo autônomo. E esta autonomia do cinema-espetáculo

enquanto imagem falsa do mundo corresponde à equivalência que a mercadoria tornada imagem adquiriu na sociedade espetacular, como inversão concreta da vida: uma representação fragmentária, indireta, separada da vida vivida. O cinema que Debord critica é um cinema que faz parte do “discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso.” (S.d.e., 1997, §24) Por isso, Debord escreverá que é uma sociedade e não uma técnica que fez do cinema um amontado de imagens falsas e banais. Assim, fará do seu filme o meio de confrontar-se com a sociedade-espetacular-mercantil. E, na medida mesmo em que imprime naquele a forma de escrutínio histórico, memória, ensaio e teoria, configura um conteúdo acabado capaz de fornecer uma espécie de *representação verdadeira* de si. Representação verdadeira e provisória: verdadeira porque incrustada em sua experiência de vida e provisória porque por um breve momento se coloca *acima de qualquer crítica*⁹³. Pode-se acrescentar que há uma representação verdadeira porquanto ela seja apreendida em sua negatividade⁹⁴. Assim sendo, escreve:

“Então, em vez de adicionar um filme aos milhares de filmes por aí, prefiro expor aqui porque não agirei de tal maneira. Para tal, substituirei as aventuras fúteis que narra o cinema pelo exame de um sujeito importante: eu mesmo.”(DEBORD, 2010, p.33).

A partir desse momento se pode buscar recolher a “hipótese da legenda” e seguir seletivamente as memórias de Debord referente aos anos em que se lançou em aventuras vanguardistas com a Internacional Letrista.

⁹³Provisoriedade presente nas duas frases que dão fim ao filme *In Girum Imus Nocte et consumimur igni*: “O juízo jamais virá” e “Retomar desde o princípio”[Frase ausente da edição citada a seguir]. Sobre essas frases Ken Knabb escreve duas notas explicativas imprescindíveis : [1]O juízo jamais virá: *La sagesse ne viendra jamais*, que significa literalmente “a sabedoria jamais virá.” Neste contexto, no entanto, continuando da sentença precedente (para mim não haverá retorno ou reconciliação”) e utilizando “sagesse” no sentido francês mais coloquial de “sensibilidade, moderação, bom comportamento”(“enfant sage”, por exemplo, é uma criança bem comportada [a expressão em português “fica esperto”, “toma siso” teria um sentido próximo])Debord está dizendo, neste sentido, que jamais “ficará esperto”, que não vai amadurecer ou tomar jeito. [2]Retomar desde o princípio: *À reprendre depuis le début*. Opondo-se às tradicionais marcas de conclusão, “Fim” ou “Continua”, a frase deve ser entendida em todos os sentidos do verbo “retomar”. Ela quer dizer primeiramente que o filme, cujo título é um palíndromo, ganha em ser revisto na hora, para alcançar mais plenamente seus efeitos desesperantes: é quando conhecemos o fim que podemos saber como é necessário conhecer o início. Quer dizer também que é preciso recomeçar, tanto a ação evocada quanto os comentários a seu propósito. Quer dizer enfim que se deverá reconsiderar tudo logo após o início, corrigir, acusar, talvez, para se chegar algum dia a resultados mais dignos de admiração.”(DEBORD, 2011, p.79)

⁹⁴ “A verdade dessa sociedade nada mais é que a negação dessa sociedade.” (S.d.e., 1997,§199).

Eis uma espécie de bricolagem sobre suas referências à Internacional Letrista presentes no filme:

Passei meu tempo dentro de alguns países da Europa, e é no meio do século, quando tinha dezenove anos [1951], que comecei a levar uma vida plenamente independente. Logo em seguida me encontrei como se em minha própria casa com a mais mal afamada das companhias. Foi em Paris [...] Havia então a margem esquerda do Rio [...] um bairro onde o negativo tinha sua corte [...] um grupo humano começa a fundar sua existência real sobre a refutação deliberada daquilo que é universalmente aceito, e sobre o desprezo completo do que possa vir por consequência [...] único princípio de ação [...] “Nada é verdadeiro, tudo é permitido.” No presente, eles não concedem nenhum tipo de importância àqueles que não estão entre eles, e penso que tem razão. E no passado, se alguém despertava sua simpatia, este era Arthur Cravan, desertor de dezessete nações, ou talvez, Lacenaire, bandido letrado [...] Neste lugar, o extremismo se proclamou independente de toda causa particular, e se fez soberbamente liberado de todo projeto. Uma sociedade já vacilante, mas que ainda o ignorava, pois por toda parte as velhas normas ainda eram respeitadas, deixou o campo livre àquilo que é mais normalmente recalcado, e que, portanto, sempre existiu: a intratável corja; o sal da terra; as pessoas mais sinceramente prontas a meter fogo no mundo para que ele tenha mais brilho [...] Neste lugar que foi a capital efêmera da perturbação [...] a existência de todos era principalmente caracterizada por uma prodigiosa inatividade. [...] Ninguém abandonava àquelas ruas e aquelas mesas onde o ponto culminante do tempo fora descoberto. [...] Cada um bebia cotidianamente mais copos que um sindicato diz mentiras durante toda a duração de uma greve selvagem. [...] Acabar com a arte, dizer em plena catedral que deus estava morto, planejar voar a torre Eiffel, tais foram os pequenos escândalos aos quais se entregavam esporadicamente aqueles cuja maneira de viver era permanentemente um tão grande escândalo. Também se interrogavam sobre o fracasso de algumas revoluções, perguntavam-se se o proletariado realmente existia, e nesse caso o que ele poderia ser [...] A única causa que sustentamos tivemos de defini-la e sustentá-la nós mesmos [...] É necessário descobrir como será possível viver um dia seguinte digno de tão belo começo. Esta primeira experiência da ilegalidade deseja-se continuar sempre. (DEBORD, 2010, p.53).

O que se nota acima senão referências aos *enfants perdus*? Independentes, em uma desenfreada vagabundagem, a *refutar o que é universalmente aceito*, a rejeitar os valores do presente - “a moral e os bons costumes” sempre reivindicada e atualizada na boca dos que

são tementes a qualquer tipo de mudança. Vagando por Paris, mesmo que ainda sem causa particular, sem princípios definidos, pois procuram um na noite escura – “Giram pela noite e são consumidos pelo fogo”⁹⁵. Seus encontros são nos bares, nos quais flertam com as *classes perigosas*, urdem irrisórios delitos, pequenos e audaciosos escândalos, planejam futuras conjuras proletárias talvez? Copos em punho a jorrar o vinho quando brindam sob a frase que expressa “a consciência da passagem do tempo”: *nunca mais beberemos tão jovens*. (DEBORD, 1995, p.34) Reconheciam como patrono de suas festas e guia Arthur Cravan, boxeador, poeta, mestre do insulto, amante do efêmero e do desenraizamento tal como Debord. E o que dizer do *bandido letrado* Lacenaire?⁹⁶O quê é então que a sociedade poderia esperar dessas astutas *crianças* que não queriam deixar nas mãos dessa mesma sociedade a escolha de seus futuros? Eles sabiam, previram o que estava por vir: nada mais que um futuro insípido nos aconchegos do Estado de Bem-Estar, essa forma de organização política e econômica ingenuamente reconhecida como a face humana do capital. Na verdade, esses pequenos indesejáveis foram os prenunciadores dos que dezessete anos mais tarde tentaram fazer de seus desejos, realidade. (Antes da busca pela satisfação dos desejos ter se tornado a isca barata com a qual a sociedade da superprodução e do desperdício mantém os indivíduos sequiosos da satisfação instantânea e sempre renovada de seus desejos narcísicos). Por essas e outras, Debord pôde posteriormente usar um argumento quiçá exageradamente otimista, mas não destituído de pertinência:

Eis como se inflamou, pouco a pouco, uma nova época de incêndios, da qual nenhum dos que vivem atualmente verá o fim: a obediência está morta. É admirável constatar que as perturbações que vieram de um lugar ínfimo e efêmero finalmente abalaram a ordem do mundo. (DEBORD, 2010, p.53).

Mas é preciso não se adiantar, e frisar que a memória tem suas lacunas, pois ao falar que tudo tenha começado na cidade de Paris, no ano de 1951, Debord se esqueceu, ou omitiu

⁹⁵ Esta é a tradução para o palíndromo latino que dá título ao filme. É uma adivinha medieval para a mariposa, de autoria desconhecida. (DEBORD, 2010, nota à p.15)

⁹⁶ Jean Pierre Lacenaire (1803-1836). Foi poeta, escroque e assassino francês. Aparece como um dos principais personagens do filme dirigido por Marcel Carné e roteirizado por Jacques Prévert, *Les Enfants du paradis* (Trad. brasileira *O boulevard do crime*) de 1945. Alguns diálogos de Lacenaire presentes no filme de Carné são *desviados* por Guy Debord no seu filme “In Girum”.

propositadamente, que neste ano, por ironia do acaso: “tudo começa em Cannes.”⁹⁷ Foi em abril, no Festival de Cannes, quando da exibição do filme *Traité de bave et d'éternité*, do romeno Jean-Isidore-Isou⁹⁸, que Guy-Ernest Debord aderiu fugazmente ao movimento letrista. Desse momento em diante as primeiras incursões contestadoras do jovem francês ase alternarão entre a cidade balneária e o *Saint-Germain-de-Prés*, em Paris. Tudo ocorre muito rapidamente. Cannes é a cidade onde se dá a aproximação com os letristas ao redor de Isou e em *Saint-Germain*, a ruptura que resulta na formação da Internacional letrista, fundada em Bruxelas em junho de 1952, por Debord e Gil Wolman, após o grupo ter se dividido em três. A fração “Internacional” se autodenominaria de “letristas de esquerda” para diferenciar-se das duas alas restantes. Dois momentos marcam essa passagem fulminante, o Escândalo de Notre-Dame e a publicação do panfleto dedicado a Charlie Chaplin, “Finir les pieds chats”. [Acabar com os pés chatos].

Não é ocioso relatar essas duas ações, exemplo de um *jogo-sério*, dotado de iconoclastia e inconformismo, ao mesmo tempo ilustrativo. Nas palavras de Brousselier (1999):

⁹⁷ KAUFMANN apud. DEBORD, 2006, p.24.

⁹⁸ Isidore Isou (1925[2007]) chegou da Romênia à Paris em 1945, onde criou o movimento “letrista”, publica em 1947 *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, e em 1949 *Soulèvement de la jeunesse*. O grupo ficou conhecido por alguns escândalos: Interdição em 1949 do livro de Isou, *Isou ou la Mécanique des femmes*, e da intrusão de alguns letristas (Michel Mourre, Serge Berna e Ghislain de Marbaix), em *Notre-Dame*, no dia de Páscoa de 1950 de alguns, na qual Mourre, vestido de dominicano, proclama a morte de Deus. (Nota. Apud: DEBORD, 2006, p.37) Tradução livre. Segundo Jappe (1999), o letrismo do romeno Isidore Isou propunha a renovação completa das artes e da civilização. De que maneira? Isou pretendeu levar até o fim a autodestruição das formas artísticas começada por Baudelaire e seu trunfo iconoclástico seria reduzir a poesia à letra. (JAPPE, 1999, p.70) Pode-se dizer que a este aspecto puramente formal Debord não se deixou seduzir. No entanto, Jappe aponta alguns aspectos das ideias de Isou que, segundo ele, marcaram Debord. São elas, em síntese: “A ideia de destruição do mundo e sua construção sob o signo da criatividade generalizada; O *détournement* como colagem, que reaproveita elementos existentes para novas criações; a superação da divisão entre artista e espectador; a preferência dada à utilização de novos procedimentos artísticos ao invés de criar novas obras; e a organização de pequenos escândalos derrisórios visando à perturbação da ordem.” (JAPPE, 1999, p.70). Isou foi também quem primeiro vislumbrou um potencial negativo na juventude, tema visto com desconfiança por Guy Debord. Na análise de Kaufmann (2001), Isou considerava o motor de toda evolução humana, não o instinto de sobrevivência, mas a vontade de criar. Se nessa ideia não há nada de original, ela não deixa de se relacionar com um ponto de vista adotado pelos situacionistas, “que tentaram aplicar a poesia na vida cotidiana, incluída para além do trabalho e da economia.” (KAUFMANN, 2001, p.127) Segundo Kaufmann (2001), Debord e seus companheiros, associavam a ideia de revolução ao desejo, ou melhor, a invenção de novos jogos e de novos desejos.

A operação mais memorável dessas ilustres criancinhas do Dada, as quais em sua maioria desconhece a existência de seus predecessores e não leu Tzara nem Huelsenbeck, foi sem dúvida o escândalo de Notre-Dame, em 1950. Não são exatamente os letristas que a executam, mas uns espécimes mais audaciosos dentre a juventude do pós-guerra, que passam o dia sem fazer nada, sem trabalho, sem perspectiva, que apenas se deixam encantar pela poesia dos encontros. Letrista ou delinquente, todos se conhecem, experimentam a mesma marginalidade voluntária, a mesma indolência e o mesmo território, bem delimitado, que se estende de Saint-Germain à Montparnasse. (BROUSSELIER, 1999, p.35).

A extravagante idéia consiste em montar uma manifestação anticlerical, para o domingo de Páscoa, na catedral de *Notre-Dame*. De maneira pouco discreta os provocadores urdem seu plano a alguns poucos metros da igreja. Dias antes do evento, pode-se ler em um cartaz: *Encontro dos vagabundos*, seu conteúdo é exemplar pelo seu teor⁹⁹:

Perdedores...Todos nos chamam de VAGABUNDOS, e é o que somos. Nós não somos nada, mas então aí, NADA DE TUDO, e nós sabemos não servir para nada. [...] INCAPAZES, INÚTEIS, OCIOSOS, MALTRAPILHOS DE BALCÃO! Venham todos nos conhecer e se reconhecerem no GRANDE ENCONTRO DOS VAGABUNDOS!](BROUSSELIER, 1999, p.35)

Em um imóvel nos arredores de Notre-Dame, desfilam quatro oradores em meio a um grupo de curiosos, um é desenhista da revista *Osmose*, outro, antigo dominicano de codinome Jacques Patry, e mais dois de codinome *Oso* e *Sifilítico de esquerda*. Alguns agitadores carregam uma garrafa de vinho branco na mão.

Eis que chega o grande dia: Domingo de Páscoa de 1950. Um dos manifestantes, devidamente aparamentado, com capa e sotaina, é seguido por alguns amigos até o evento. Outro tenta chamar a atenção dos devotos que se encontram à frente da Catedral de Notre-Dame, a fim de que ouçam o texto que seria declamado pelo antigo dominicano:

Eu acuso a Igreja católica universal de desvio mortal de nossas forças vitais que provém de um céu vazio. Eu acuso a Igreja católica de extorsão. Eu acuso a Igreja católica de infectar o mundo com sua moral mortuária, de ser a pústula do Ocidente decomposta. Na verdade eu vos digo, Deus está morto. Nós vomitamos o fado de vossos suplicios. Nós proclamamos a morte do Cristo-Deus para que enfim viva o homem. (BROUSSELIER, 1999, p.36)

⁹⁹ O conteúdo dessa página e da seguinte foi substancialmente embasado na referida obra de Brousselier(1999) e traduzida livremente do francês.

Antes dos manifestantes tomarem o microfone, a operação é interrompida pelo som estrondoso do órgão da catedral. Os incrédulos são obrigados a sair em debandada abaixo de golpes dos fiéis e da polícia.

A outra ação profanará não a “Santa Igreja”, mas o grande ídolo da indústria de massa: Charlie Chaplin. E marcará a ruptura dentro do grupo de Isou. No outono de 1952, Charlie Chaplin deixa os Estados-Unidos onde paira sob si suspeita de ligação com Partido Comunista dos Estados Unidos da América (CPUSA). Estava em voga o Macarthismo com o seu “medo vermelho”, construto ideológico estadunidense durante os anos de Guerra Fria. Na Europa, Chaplin goza à celebridade. Em Londres é recebido pela jovem rainha Elizabeth II e em Paris é congratulado com a Legião da Honra pelo prefeito. Nesta cidade, tem agendada uma conferência no Hotel Ritz da Praça Vendôme, onde em meio a uma multidão maravilhada postada na frente do hotel, quatro jovens tentam romper a barreira de segurança, trazendo nas mãos o primeiro panfleto letrista oficial, “Acabar com os pés chatos”, são eles: Guy Debord, Serge Berna (autor do panfleto de Notre-Dame), Gil Wolman e Jean-Louis Brau. Eis o conteúdo do panfleto:

Cineasta sub-Max Sennet, ator sub-Max Linder, Stravinsky das lágrimas de filhas-mães abandonadas e de órfãos d’Auteil, é você, Chaplin, o escroque dos sentimentos, o mestre cantor do sofrimento [...] Você é *celui-qui-tend-l’autre-joue-et-l’autre-fesse* [aquele-que-dá-a-cara-e-a-bunda-a-tapa], mas nós que somos jovens e belos, respondemos Revolução quando você nos diz sofrimento. Vai dormir, proto-fascista, ganhar muito dinheiro, seja mundano (com muito sucesso, seu pé chato diante da pequena Elizabeth), morra logo, nós lhes faremos os obséquios de primeira classe. Que seu filme seja realmente o último. Os fogos da ribalta derretem o vermelho de sua pretensa pantomima genial e não se vê nada além de um velhote esquisito e interesseiro. *Go home, Mister Chaplin.* (BROUSSELIER, 1999, p.60)

Esse panfleto marca a ruptura com o grupo de Isou e a fundação da Internacional Letrista ou letristas de esquerda. Mas qual são as consequências dessa cisão? Conforme notou Kaufmann, na introdução à seção dedicada a I.S., nas *Oeuvres* de Debord (2006):

Em relação a Internacional Letrista a criação da I.S., representa de uma só vez um passo para trás e um passo adiante. Um passo para trás porque a I.S. volta, em um primeiro momento ao menos [de 1957 até 1962], a uma problemática vanguardista e artística que a I.L., mais niilista, parecia ter definitivamente ultrapassado[...] Mas a I.S., é também um passo a frente, ou mesmo dois. Um primeiro porque ela vai efetivamente se internacionalizar e dar, notadamente com a revista *Internacional Situacionista*, os meios de uma maior visibilidade e de uma reflexão mais aprofundada. Um segundo porque seu centro de gravidade vai se deslocar do campo artístico ao campo político, com o desenvolvimento nesse campo de uma reflexão original cujo *La société du spectacle*, surgido em 1967, será “ratificada” um pouco mais tarde pelos “acontecimentos” de maio de 68.”(KAUFMANN apud DEBORD, 2006, pp.301-302)

Pode-se acrescentar que a partir da passagem da Internacional Letrista para a Internacional Situacionista, se dá uma independência maior de Debord para o desenvolvimento e prática de suas ideias. Limitando-se a importância da Internacional Letrista apenas ao plano prático-teórico, é necessário escrever que em seu interior foram desenvolvidas as definições de *urbanismo unitário*, *psicogeografia*, *deriva*, conceitos e práticas importantes como meios de negação dos imperativos de controle e alienação que caracteriza a sociedade-espetacular-mercantil, dos quais se tratará mais adiante.

Mas, se as duas ações acima mencionadas são ilustrativas, são também insuficientes para balizar a importância da Internacional Letrista para a trajetória subsequente de Debord. Afinal, ele escreveu, no Panegírico: “Julgo, quanto a mim, que terá sido o que fiz em 1952 aquilo que na minha pessoa desagradou de modo tão perdurável.” (DEBORD, 1995, p.31) Essa frase, demonstra que a legenda - compreendida como narrativa memorialista usada por Debord para recusar e atacar o “jogo de aparência tirânico” constitutivo da “sociedade do espetáculo”-, compõe também uma espécie de mito fundador em sua trajetória. Esse mito fundador, caracterizado pelo signo dos *enfants perdus*, como demonstrado nesta dissertação, na realidade é marcado pela fundação da Internacional letrista e pela conclusão de seu primeiro filme sem imagens, intitulado, *Hurlements en faveur de Sade*, ambos de 1952. É preciso escrever que, entre anos 1951 e 1953, segundo Kaufmann (2001), os anos de ouro dos *enfants perdus*, esboça-se um projeto que ganhará contornos mais precisos nas páginas da *Plotlach* (1954-1957) revista de divulgação da Internacional letrista. Essa revista

mereceria comentários mais extensos, pois corresponde ao período no qual Debord e os letristas se inserem definitivamente no campo das vanguardas.¹⁰⁰ Segundo Kaufmann, o período letrista foi eclipsado pela celebridade e pela notoriedade da aventura situacionista posterior, porém o pesquisador reconhece-o como sendo “de uma riqueza e de uma espantosa inventividade.” (KAUFMANN apud DEBORD, 2006, p.76) A importância dessa época foi, portanto, assumidamente reconhecida por Debord em seus frequentes retornos a esse período inaugural que marcou permanentemente sua vida, fato que não deve ser desprezado. Recordar-se, no entanto, que é muito breve a ligação de Debord ao letrismo, assim como são breves, provisórias, as ações e encontros do grupo, porém, talvez seja a própria consciência da brevidade e unicidade desses encontros o que conferia a estes um caráter apaixonante, quicá precioso, e que devia ser valorizado qualitativamente. Não se pode deixar de frisar que efêmera deve ser a duração de uma vanguarda que se desvanece nas batalhas de seu tempo, conforme será demonstrado ao final desse capítulo.

Conforme notou Jappe (1999), os problemas levantados pelas vanguardas letrista e situacionista relacionam-se, por sua vez, ao período de modernização capitalista que a França

¹⁰⁰ A revista *Plotlach*, órgão semanal de divulgação das ideias da Internacional Letrista, nunca foi vendida, “apenas doada para os que mereciam”, desse modo os membros dessa vanguarda faziam jus a definição dada por Marcel Mauss em seu livro “Ensaio sobre a dádiva” (2008). Nesse livro, a palavra *Plotlach* é definida como alimentar e consumir, Mauss ao estudar o sistema de trocas entre indivíduos e clãs de comunidades pré-capitalistas, a partir do que denominou de *prestações totais*, as quais englobam fenômenos jurídicos, xamanísticos, religiosos, mitológicos, econômicos, estéticos e de morfologia social (MAUSS, 2008, p.111) descobriu um sistema de troca, no qual “as dádivas feitas e retribuídas, substituem o sistema das compras e das vendas” (MAUSS, 2008, p.105). Nas comunidades estudadas por Mauss não há distinção entre as coisas e a posse das coisas como há nas sociedades capitalistas, pois as coisas são dotadas de almas, por isso, ele escreve que nestas sociedades “a circulação dos bens segue a dos homens, das mulheres e das crianças, dos festins, dos ritos, das cerimônias e das danças, até das piadas e das injúrias. No fundo ela [a circulação] é a mesma. Se damos as coisas e as retribuimos é porque *nos* damos e *nos* retribuimos “respeitos” – dizemos ainda “delicadezas”. Mas também que damos a nós mesmos ao darmos aos outros, e, se *damos a nós mesmos*, é porque “devemos” *a nós mesmos* – nós e o nosso bem – aos outros.” (MAUSS, 2008, p.121) Pensa-se que essas palavras de Mauss poderiam servir perfeitamente para caracterizar a proposta da revista letrista. Fica no ar a pergunta: é possível, na esfera da cultura, que a prática do *Plotlach* substitua o valor de troca das obras de arte?. A respeito da revista *Plotlach* Cf. a *Introdução* de Kaufmann a coletânea de textos da Internacional Letrista (1952-1957) nas *Oeuvres* de Debord (2006). Conferir também, o *Plotlach*, o belo livro de Peter Stallybrass : *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Autêntica Editora, 2008, p.43. Ou ainda, o livro *Homo Ludens*, do historiador neerlandês Johan Huizinga, no qual o *Plotlach* é estudado sob o prisma do “instinto agonístico”, segundo o autor, característico da cultura humana. HUIZINGA; Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva, 2010, pp.66-85, e 94.

viveu na década de 50.¹⁰¹ Nesse momento de modernização, as questões principais colocadas pelo grupo eram: o que a sociedade faz com novos meios disponíveis? Esses novos meios servirão para a realização dos desejos humanos? A vida cotidiana se tornou mais rica e apaixonante? Decerto que não. Novas formas de alienação estavam em voga, às quais os letristas e os situacionistas contrapunham a busca pela aventura, pelo jogo e pela paixão. Tudo com o intuito de romper com a passividade subjacente ao paradigma do “novo-homem-espectador-consumidor”. Para Jappe, o mérito da Internacional Letrista e Situacionista associa-se ao fato de que eles estiveram entre os primeiros que perceberam nesse quadro de modernização capitalista pelo qual passava a França, “os dados de base de uma nova luta de classe.” (JAPPE, 1999, p.76)

Já se mencionou nesta dissertação que “a arte” de Debord é, uma arte da esquivas e da perdição. Foi Kaufmann quem notou que os *enfants perdus* tem o gosto pela perdição e às vezes pela desaparecimento (KAUFMANN, 2001), ao escrever que:

os *enfants perdus*, são evocados [por Debord], para cair no silêncio e na noite. Eles estão particularmente ligados à obscuridade, são evasivos, são feitos para se perder. Suas aventuras não são somente incompletas, mas também marcadas de invisibilidade e de mutismo. (KAUFMANN, 2001, p.24)

Nota-se nesta frase de Kaufmann uma ligação com aquilo que Debord comunica ao seu amigo Asger Jorn, na carta mencionada anteriormente, quando disse que “muitas das ações [da I.S.] ficarão desconhecidas por muito tempo.” Tal gosto pela perdição e desaparecimento, pode ser compreendido se se considerar que esses *enfants perdus* são apresentados por Debord como os que viviam coadunados com os *partidários (sectateurs) da vida perigosa* (DEBORD, 1995, p.34), aludindo aos amigos *coquillards* do poeta François Villon, mas esse tipo de referência faz lembrar também o sentido do termo *classe dangereuse*, a ala mais radicalizada do proletariado. Assim, denota-se nestes termos um simbolismo de cariz *negativo*, pois o círculo frequentado por Debord, na época de ouro dos *enfants perdus*, é representado como sendo constituído por “indivíduos que só poderiam ser

¹⁰¹ Para um panorama dessa modernização, conferir: JAPPE, 1999, pp.74-75.

definidos negativamente, pela boa razão de não terem nenhuma profissão, não se ocuparem com nenhum tipo de estudo e não praticarem arte alguma.”(DEBORD,1995,p.29) De modo que se nota a necessidade que teve Debord em reafirmar, recorrentemente¹⁰², esta sua origem negativa, que através da legenda, é sempre recriada como um meio de confrontar a sociedade espetacular, como quem diz: Olha como eu me tornei aquilo que sou, olha como eu não sou aquilo que vocês quiseram que eu fosse! É desse modo, talvez, que se pode entender, a perdição. Exemplo notório e preciso, encontra-se na linguagem popular, quando alguém se refere a fulano: “Esse aí é um perdido na vida.” Ou seja, simplesmente alguém que não se integrou às demandas sociais. Deste modo, entende-se a arte da evasão e da perdição como as duas faces negativas de Debord. É preciso também notar que, ao viverem às margens da sociedade, os *enfants perdus* devem estrategicamente praticar suas ações com discrição para não chamarem a atenção das autoridades. Pois, ora, tendo os *enfants perdus* como cenário principal de suas atividades o meio urbano, nele vivenciavam a repressão social, as perseguições e etc., por isso tinham que ser evasivos, uma questão de estratégia.

Portanto, precisaram elaborar uma crítica do urbanismo porque o cenário de suas ações eram as cidades. Lembra-se que o planejamento urbano, por exemplo – desde quando o Barão de Haussmann esquadrinhou a cidade de Paris na década de 1850, com as suas largas avenidas projetadas como um instrumento auxiliar da repressão preventiva contra a construção de barricadas - foi um instrumento da repressão do Estado, caso exemplar da contrarrevolução burguesa.¹⁰³ Os *enfants perdus* da Internacional letrista elaboravam novos

¹⁰²Vincent Kaufmann escreve: “Os anos de 1952 -1953 constituem a idade de ouro dos *enfants perdus*. Esses anos tem algo de insuperável, tanto que Debord voltará a eles numerosas vezes. Ao mesmo tempo, tonaram-se inseparáveis a partir desses retornos. Eles são inseparáveis de diversos textos e filmes que testemunham sua existência, eles se confundem com sua legenda.” (KAUFMANN, 2001, p.63)

¹⁰³ Marshal Berman escreve sobre os efeitos dos bulevares projetados por Hausman em Paris: “Os novos bulevares permitiram ao tráfico fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro – um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável, até então. Além disso, eles eliminariam as habitações miseráveis e abririam “espaços livres” em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão dos negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções. Pacificariam as massas, empregando dezenas de milhares de trabalhadores – o que às vezes chegou a um quarto da mão-de-obra disponível na cidade – em obras públicas de longo prazo, as quais por sua vez gerariam milhares de novos empregos no setor privado. Por fim, criaram longos e largos corredores através dos quais as tropas de

procedimentos e práticas experimentais, que rompiam com o *establishment* comportamental e aventurar-se na cidade, significava por em prática um tipo de jogo superior, contraposto à passividade imposta pelo espetáculo. Como notado por Jappe (1999), o contexto das atividades - da I.L., particularmente - é singular, pois, segundo ele, não se inseriam numa época como a década de 60, em que o *underground* está na moda e é amplamente aceito “mas numa época em que um grupo como esse fica muito isolado e cercado de inimigos” (JAPPE, 1999, p.77). Debord recorda, no *Panegírico* (DEBORD, 1995, pp.29-30) que não foram poucos os amigos que morreram de forma violenta, acrescentando que muitos foram os que passaram por casas de correções devido à prática de variados delitos, além de assinalar que muitos deles eram remanescentes dos vários exércitos que pelejaram durante a primeira metade do século XX no continente europeu. Segundo escreveu Debord esses jovens estavam ali presentes porque o conceito de família havia se dissolvido, junto a muitos outros. Vale citar, pelo tom irônico e exagerado, muito comum em Guy Debord:

Nenhuma doutrina antes perfilhada moderava a conduta fosse de quem fosse; nem vinha propor às suas existências qualquer objetivo ilusório. Diversas práticas de um instante mostravam-se continuamente prontas a expor, à luz da evidência, a calma defesa de sua razão de ser. O niilismo é categórico para moralizar, mal o aflore a ideia de se justificar: um assaltava os bancos glorificando-se por não roubar os pobres; outro nunca havia matado ninguém quando não estava enfurecido. Apesar de toda esta eloquência disponível, eram de um momento a outro as mais imprevisíveis pessoas, e por vezes, muito perigosas. Foi o facto de ter andado num tal meio que depois me permitiu dizer às vezes, com a mesma altivez do demagogo nos *Cavaleiros de Aristófanes*: ‘Cresci nas ruas, eu também’. (DEBORD, 1995, p. 30)

Mais importante, para a presente dissertação, são as frases que seguem o trecho acima citado: “no fim de contas fora a poesia moderna, a agir desde cem anos, que nos conduzira para lá. Éramos um punhado querendo aplicar o seu programa na realidade e, em qualquer caso, não fazer mais nada.”(DEBORD , 1995,p.31) Considerando-se herdeiros críticos das vanguardas históricas do início do século passado, o projeto empreendido por esses jovens, está na esteira do lema “Mudar a vida” de Rimbaud. Só que por constatarem

artilharia poderiam mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares.” (BERMAN, 1982, p.146)

que a cultura de sua época era marcada por um processo de decomposição das formas artísticas, decidiram - para manter o caráter negativo da vanguarda por eles constituída - criar novas formas de experiências de vida, buscaram novas paixões e relações afetivas, enfim, um novo estilo de vida que não se resumisse ao paradigma do trabalhador-espectador, fechado no ciclo de produção e consumo de lazeres, entre o tempo da produção de mercadorias e seu consumo. Os grupos letrista e situacionista foram um dos primeiros a perceber que nas modernas condições de produção, não há uma diferença entre tempo livre e tempo de trabalho. O tempo livre, da perspectiva do espetáculo, é o complemento do tempo de produção. Em ambos, há uma submissão dos indivíduos a uma espécie de comportamento hipnótico, tanto ao trabalho alienado, no qual os indivíduos não se reconhecem naquilo que produzem, quanto, para o consumo ou uso do tempo livre, que também é alienado, porque exteriormente determinado pela lógica de reprodução do capital. Os lazeres dificilmente são deliberadamente escolhidos ou planejados pelos indivíduos na sociedade espetacular mercantil e quando o são, não escapam à submissão à lógica do sistema de produção das mercadorias: trabalho alienado, consumo exacerbado, férias. Nesta sociedade regida pela forma-valor da mercadoria o uso consciente do tempo livre não se realiza senão como consumo do tempo livre.

Como se escreveu acima, a principal atividade do grupo letrista - não só àqueles ligados a Isou, ou seja, do primeiro letrismo, mas também os membros da Internacional Letrista - consistia em não se entregar a atividade alguma, ou melhor, se entregar livremente ao uso do tempo livre. Debord dizia que suas ideias e ações para mudar o mundo não foram buscadas nos livros, e sim errando. Os *enfants perdus* viviam perambulando por uma cidade que está em contínua mudança. As paisagens da cidade que se modificam dia a dia são o palco de ações provisórias vividas por um grupo voltado a se perder nesse cenário. Uma nova sociedade urbana-industrial demanda comportamentos diferentes daqueles propugnados pela lógica reprodutora das mercadorias. A negação, portanto, deve passar pela criação de situações pelos próprios indivíduos como forma de romper a passividade imposta pelos membros dessa nova sociedade. Daí a importância

dada a uma crítica do urbanismo durante a Internacional letrista e durante os primeiros anos da Internacional situacionista.

Notou Kaufmann (2001) que a “primeira *Internacional Letrista* foi o grupo mais indolente da história da vanguarda francesa, o mais preguiçoso, o mais improdutivo, aquele que menos fez para se manifestar.” (KAUFMANN, 2001, p.74) De fato, em pouco menos de um ano publicaram apenas quatro números da revista, contendo panfletos de menos de uma página na sua maioria. O autor acrescenta, ainda, que eles não eram muito organizados, e tampouco afeitos a reuniões com hora marcada, por isso, dirá que seus encontros eram ocasionais e os Cafés eram seus escritórios (KAUFMANN, 2001). Mesmo mais interessados em descobrir novos procedimentos artísticos do que criar obras, dois filmes são realizados durante a fase letrista: *L'Anticoncept*, de Gil J. Wolman e *Hurlements em faveur de Sade*, de Guy-Ernest Debord. Filmes que se afastam de uma estética letrista¹⁰⁴. Na verdade, como já mencionado anteriormente nesta dissertação, a Estética não era o foco principal da Internacional Letrista, o seu projeto embasava-se em “uma inversão definitiva da Estética e, para além da Estética, de todo comportamento.”¹⁰⁵ Para os letristas de esquerda: “Todas as artes são jogos vulgares e não mudam nada”, anunciava uma nota para a Federação francesa de cineclubes, do ano de 1952, que continuava da seguinte forma, mais ponderada: “Nosso desprezo pela Estética não é escolhido. Pelo contrário, nós temos bastante talento para amá-la. Nós estamos chegando ao fim. E isso é tudo.”¹⁰⁶ E no final desse texto encontra-se essa frase: “Nossa ação no campo da arte é o esboço de uma soberania que nós desejamos embasar nossas aventuras, abandonadas aos perigos de todos.” De que tipo de aventura se trata? De novas aventuras, da criação de novos desejos e de novos jogos afetivos, de novos comportamentos cuja finalidade última é a construção de situações, à aplicação prática da poesia na vida cotidiana e etc.

¹⁰⁴ Para uma discussão aprofundada sobre esses filmes conferir (KAUFMANN, 2001, pp.33 à 49.)

¹⁰⁵ In: Internacional Letrista número 3, agosto de 1953. *Ato adicional para a construção de uma Internacional letrista*. Assinado por: Bull D. Brau, Guy-Ernest Debord, Gaëtan M. Langlais, Gil J Wolman. (DEBORD, 2006)

¹⁰⁶ *Manifesto para uma construção de situações*, redigido por Guy Debord em setembro de 1953. DEBORD, 2006, pp.105-112.

Em agosto de 1956, acontece o primeiro congresso da Internacional Letrista, em Alba, Itália. Debord não pôde comparecer porque foi detido pelas autoridades parisienses. No entanto, envia um relatório que foi lido por Gil Wolman aos delegados do congresso. Percebe-se nesse relatório uma atenção especial dada ao urbanismo unitário. Isto significa que a proposta de *ultrapassamento* da arte, em um dado momento, é indissociável de uma abordagem crítica do urbanismo funcionalista. Como se escreveu logo acima, esse grupo passava a maior parte do tempo nas ruas, frequentando bares e cafés, onde se davam seus encontros. A respeito do tema do urbanismo escreve Paola Berenstein Jacques, em seu livro, *Apologia da deriva*:¹⁰⁷

Se inicialmente eles [situacionistas] estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral. (JACQUES, 2003, p. 18).

Entrevê-se a ligação entre a poesia e o urbanismo, quando se lê que a poesia é lida nas paisagens e da necessidade de se criar novas paisagens. Essa foi a resposta dada a revista *La Carte D'après Nature*, de setembro de 1953, dirigida por René Magritte, que colocava seguinte questão para os membros da Internacional Letrista: “Que sentido vocês dão a palavra poesia?”:

A poesia esgotou seus últimos prestígios formais. Para além da estética, ela é todo poder dos homens sobre suas aventuras. A poesia é lida nas paisagens. Portanto, é urgente criar novas paisagens. A poesia está na forma das cidades. Nós estamos construindo o *bouleversement*. A beleza nova será DE SITUAÇÃO! [ou seja, provisória e vivida.]. (DEBORD, 2006, p. 119)

Nota-se que o início das atividades vanguardistas de Guy Debord será marcado pela busca do *ultrapassamento* da arte através da realização da poesia. Esta é entendida como a criação de situações vividas e provisórias, meios de escapar a passividade inerente ao

¹⁰⁷ JACQUES, Paola Berenstein (Org.) *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista*. Casa da Palavra, 2003.

espetáculo. Um jogo-sério, criativo e ativo, em contraposição ao jogo de aparências, representativo e passivo do espetáculo.

Como mencionado acima, tanto os letristas quanto os situacionistas não ambicionaram criar obras - “a beleza será de situação, vivida e provisória.”- e sim novos procedimentos artísticos e experiências do vivido, visando à construção de situações, a descoberta de novos desejos e etc. Tudo isso imbrincado a uma crítica da vida cotidiana e dos valores da sociedade espetacular mercantil. Esses procedimentos tinham como alvo principal a não-participação à qual estão condenados os “novos-cidadãos”, ou espectadores. Ora, foi dito também que os *enfants perdus* possuíam um tipo de comportamento completamente oposto ao que a sociedade afluenta demandava. Eles não faziam nada. A não ser buscar através da experiência novos procedimentos para destruir “o novo” modelo de civilização, colocando em questão os valores desta e simultaneamente, buscando criar novos valores e outras experiências de vida e de uso do espaço e do tempo.

Seja perambulando pelas ruas da cidade de Paris, entregando-se a encontros deliberados ou ao sabor do acaso, pesquisando novas formas de realizar a poesia ou de revolucionar a vida, esses jovens tiveram necessariamente que passar por uma crítica do urbanismo funcionalista. Para tanto, lançaram mão de alguns procedimentos básicos a que chamaram de *psicogeografia*, *deriva* e *urbanismo unitário*.

A *psicogeografia* era entendida como uma nova ciência, uma nova forma de apreensão e de vivência do espaço urbano. Ela está associada, “à observação nas ruas de certos processos do acaso e do previsível.”¹⁰⁸ Em suma, a *psicogeografia* é definida como: “o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento efetivo dos indivíduos”. Em 1954, um artigo da *Plotlach* sugere um modo de psicogeografia a ser aplicado, vale citá-lo, como exemplo:

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade e razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que completa. Escolha a estação e a

¹⁰⁸ “Introdução a uma crítica da geografia urbana.” Debord, Guy. *Le Lévres nues*, nº 6. (Apud. JACQUES, 2003, p. 39)

hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e as bebidas convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou o resultado será satisfatório. (apud JACQUES, 2003, p.16).

Tal procedimento é complementado pela *deriva*, definido como um: “Modo de comportamento experimental ligado às condições de sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas.” (*Definições* apud. JACQUES, 2003, p. 65) e pelo *urbanismo unitário*: “teoria do emprego conjunto de técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento.”¹⁰⁹

Em todos esses processos nota-se uma disposição para uma apreensão consciente, preparada, do uso do espaço urbano. Como uma espécie de jogo criativo e ativo, para romper com o ramerrão da vida cotidiana. No entanto, essas experimentações correm o risco de não atingirem seu propósito, de falharem. É por isso que devem ser objeto constante de crítica e de autocrítica, conforme manda o figurino de uma vanguarda experimental. Debord escreve em “Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana”: “As pesquisas que precisam ser feitas sobre a disposição dos elementos do quadro urbano, em estreita ligação com as sensações que eles provocam, exigem hipóteses arrojadas, que convém corrigir constantemente, pela crítica e pela autocrítica [...]” (Apud. JACQUES, 2003, p.41). E elas devem ser efetuadas coletivamente, pois: “a única coisa a esperar é que as populações ativas tomem consciência das condições de vida que lhes são impostas em todos os setores, e dos meios práticos de mudar essa situação.” (JACQUES, 2003, p.42). E, afinal, pode-se perceber o que os situacionistas buscavam com a criação de situações a partir do seguinte trecho:

A construção de situações começa após desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: *a não-participação*. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ser diminuído, enquanto aumenta o número dos que já não serão

¹⁰⁹ Id.Ibid.p.65

chamados de atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.”(apud. JACQUES, 2003, p. 21)

Vê-se que essa atividade deveria ser desenvolvida com a participação ativa dos membros do grupo, o que só se tornaria possível por meio de uma revolução da vida cotidiana. (JACQUES, 2003, p.17) Ora, a condição primordial a que os homens estão submetidos na sociedade espetacular é a não-participação, a passividade diante dos problemas sociais, políticos, culturais e é essa mesma passividade, condicionada por um conjunto de alienações que caracterizam a vida das sociedades de capitalismo tardio, que permite a perpetuação desses mesmos problemas. A proposta da vanguarda situacionista era criar meios de levar a cabo uma revolução da vida cotidiana que pudesse tornar a vida mais apaixonante. Em um primeiro momento de sua constituição, nota-se um aprofundamento dos temas que foram engendrados no intercurso da Internacional Letrista, como por exemplo, os temas relacionados ao urbanismo, a deriva, a psicogeografia, a situação construída e etc. Ao mesmo tempo, esboçava-se no seio da I.S., conforme consta no relatório de sua fundação (DEBORD apud JACQUES, pp.43-59) uma preocupação não somente de ordem ideológica, ou melhor, de problemas no plano da “superestrutura social”, mas também uma busca de oposição concreta ao modo de vida capitalista. Almejando-se para tanto, a construção de novas experiências de vida que pudessem, a título de propaganda hiperpolítica, contrapor-se ao marasmo da vida cotidiana a que os homens e mulheres estão condenados nas sociedades do capitalismo avançado. Toda a pesquisa a que o grupo se dedica tem por finalidade última tornar a vida mais apaixonante. Pois, para os situacionistas, a sociedade capitalista ocidental do pós-guerra, ou do espetáculo, é erroneamente vista como uma sociedade da abundância, e não da superprodução, portanto, é como se os meios de satisfação dos desejos humanos estivessem dados, somente irrealizáveis, enquanto ligados às falsas necessidades criadas pela sociedade espetacular, de classes. Ou seja, para a I.S., apesar do avanço extraordinário ocorrido no desenvolvimento dos meios de produção, a Civilização capitalista, baseada na divisão social do trabalho, ainda impossibilitava a satisfação dos desejos humanos e, estes, em sua maioria absoluta, ainda se viam condenados a viverem numa passividade letárgica, a terem uma vida medíocre, sem qualidade material e espiritual. Para tal Civilização, o valor

supremo consiste no consumo de banalidade e as potencialidades do ser humano acabam por não ter importância. Só o quantitativo importa. O valor de troca sobrepõe-se ao valor de uso como uma força esmagadora. O qualitativo, o que pode expandir a sensibilidade dos seres, é aplacado pelo desenvolvimento autônomo das mercadorias equivalentes a imagens. Como dirá Debord, na tese 46 de *A sociedade do espetáculo*, “o valor de troca conseguiu *dirigir o uso*. O processo de troca identificou-se com os usos possíveis, os sujeitou. O valor de troca, *condotierre* do valor de uso, acaba guerreando por conta própria.” (DEBORD, 1972, p. 33) E é na vida cotidiana que se sente o *vazio da vida que se tornou visível*. Portanto, a crítica de Debord é crítica-prática desenvolvida com o objetivo de transformar esta vida e derrubar todo o edifício civilizacional.

Deve-se frisar que, não se trata de fazer uma ligação direta, mecânica, dos *enfants perdus* à elaboração de uma teoria urbana situacionista. Aliás, não houve uma teoria urbana situacionista, mas sim, formas de observar e de pôr em prática novas experiências de comportamento possibilitadas pelo desenvolvimento social. (JACQUES, 2003, p.20) Como observou Paola Berenstein Jacques: “O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna.”(JACQUES, 2003, p.13)

Por fim, é preciso voltar à legenda, ao resgate memorialista que Debord faz da I.L. nos momentos finais de seu filme “In Girum...”, no qual é empregada uma linguagem que se poderia chamar de estratégica. Eis, seu conteúdo:

A primeira fase do conflito, a despeito de sua aspereza, se revestiu de nossa parte de todas as características de uma defesa estática. Sendo, sobretudo, definida pela localização, uma experiência espontânea que não estava ainda definida por si mesma e que havia negado por demais as grandes possibilidades de subversão presentes no universo aparentemente hostil que a cercava. Assim que vimos nossa defesa submergir e já algumas coragens falharem, alguns entre nós passamos a conceber que era necessário sem dúvida seguir agora se posicionando em uma perspectiva ofensiva: em suma, no lugar de se entrincheirar na emocionante fortaleza de um instante, sair ao ar livre, operar uma saída, depois controlar a campanha e se empregar só e simplesmente em destruir este universo hostil para reconstruí-lo, posteriormente, se possível, sobre outras bases. Houvera precedentes, mas foram esquecidos. Precisávamos descobrir para onde seguiria o curso das coisas e tão completamente que ele se tornasse o inverso, obrigado a se acostumar às nossas preferências. Clauzewitz nota gostosamente: “Quem quer que possua engenho deve usá-

lo, isto está perfeitamente conforme as regras.” E Baltasar Gracián: “É preciso atravessar o vasto curso do tempo para chegar ao centro da ocasião.” (DEBORD, 2010, p.55)

No trecho acima, encontra-se elementos que apareceram em algum momento da presente dissertação. Pode-se conjecturar, grosso modo, que poesia e revolução são os dois pilares diferentes que serviram de sustentação para as atividades da I.L. e da I.S. Para a primeira, o objetivo era realizar a poesia na vida cotidiana e para a segunda o fim último consistia em fazer a revolução da vida cotidiana a partir de uma crítica-prática da cultura e da economia política. Portanto, a aliança entre cultura e política demandaria, supõe-se, uma superação da civilização burguesa, como meio de superar a cultura tradicional, o peso do domínio do passado sobre o presente, e a política tradicional. Visando a instauração de uma sociedade sem classes. Deve-se ter ainda em juízo, que o projeto das *Internacionais Letrista* e *Situacionista* se insere dentro de uma perspectiva histórica que as fazem herdeiras das vanguardas históricas do passado sem, no entanto, deixarem de fazer uma crítica-prática das mesmas.

Nos únicos parágrafos dedicados no filme a I.S., Debord resume a história dessa vanguarda, da seguinte maneira:

É um belo momento quando se põe em movimento um assalto contra a ordem do mundo. De seu início quase imperceptível já se sabe que, muito cedo, aconteça o que for nada será como o que foi.

É uma carga que se lança lentamente, acelera seu ritmo, passa do ponto sem retorno e vai irrevogavelmente se chocar contra o que parece inatacável, o que era tão sólido e tão defensável, mas destinado agora a ser abalado e posto em desordem. Eis o que fizemos quando, saídos da noite, por uma vez ao menos, empunhamos o estandarte da “boa velha causa” e avançamos sobre o canhão do tempo.

Ao longo do caminho muitos morrem ou são capturados pelo inimigo, ou tantos outros serão desmontados e feridos, que jamais reaparecerão em tais encontros, e mesmo a coragem poderá faltar a certos elementos que se deixam ficar na retaguarda. Mas jamais, ousou dizer, nossa formação desfez sua linha até que desembocou contra o coração mesmo da destruição.

Nunca compreendi as censuras que se seguiram, segundo as quais perdi uma tão bela tropa em um assalto insensato ou por um tipo de autoindulgência a Nero. Admito, certamente, ter sido aquele que escolheu o momento e a direção do ataque, e assim seguramente aceito sobre mim a responsabilidade de tudo que adveio. Mas e daí? Não há o desejo de combater um inimigo que realmente entra em ação? E acaso não estive sempre alguns passos à frente da primeira linha? As pessoas que nunca agem desejam crer que se pode escolher com toda liberdade a qualidade daqueles que figurarão em um combate, assim como o lugar e a hora em que se desferirá um golpe defensável definitivo. Mas não: com o

que temos às mãos, e segundo a disposição das poucas posições efetivamente atacáveis, lança-se sobre uma ou outra no instante em que se percebe um momento favorável. Senão, desaparecemos sem ter feito nada. A estratégia de Sun Tzu estabeleceu há muito tempo que “a vantagem e o risco são ambos inerentes a manobra”. E Clausewitz reconhece que “na guerra sempre se está em dúvida quanto à situação recíproca dos dois partidos. Deve-se acostumar a agir diante de aparências gerais, e é uma ilusão esperar pelo momento em que se será liberado de toda ignorância...”. Contrariamente aos delírios dos espectadores da história quando se propõem a estabelecer estratégias do alto de Sirius, não será nunca a mais sublime das teorias que irá garantir o acontecimento. Ao contrário, é o acontecimento realizado que é o fiador da teoria. De sorte que é necessário assumir riscos, e pagar para ver o que sucede. (DEBORD, 2010, pp.65-66)¹¹⁰

Mas, por fim, falta a definição de vanguarda empregada por Debord nos momentos finais de seu filme “In Girum...” e com a qual, se pensa poder amarrar os problemas abordados nesta dissertação. Debord argumenta, pouco antes, que esse período (das atividades da I.S.) não deve ser julgado pela sua aparência, mas sim pelo seu resultado, e este é definido pela dissolução das forças em jogo, finalidade de uma vanguarda, assim como da teoria que, conforme a definição de Debord é tida como unidade de combate a ser utilizada no momento oportuno. Eis, o trecho e o desfecho deste capítulo:

O principal resultado, se escutarmos aqueles que parecem lamentar a batalha ter sido travada sem que fossem esperados, pode-se crer seja o fato de uma vanguarda sacrificada ter-se dissolvido neste choque. Eu penso que ela nasceu para isso. As vanguardas têm um tempo certo, e o que lhes pode acontecer de mais feliz é, no sentido pleno da expressão, *chegar a seu termo*.¹¹¹ (DEBORD, 2010, pp.67-69).

Pensa-se que, ao escrever que as vanguardas tem um tempo certo, que elas devem chegar a seu termo, marcar o seu tempo, Debord precisa o significado de vanguarda muito proximamente ao que ele confere à teoria, a saber: o de uma unidade de combate a ser utilizada no momento oportuno. Assim, talvez, Debord aglutine em ambas, na teoria e na

¹¹⁰ Deve-se dizer que a edição do “In Girum...” aqui citada é repleta de notas explicativas, tanto de Debord como de Ken Knabb, que nesta dissertação na foram possíveis reproduzir.

¹¹¹ Há uma nota explicativa do tradutor sobre o sentido desta expressão: [na tradução inglesa de Knabb “to have enlivened their time without outliving it”]: uma tentativa de expressar o duplo sentido de “avoir fait leur temps.” No sentido mais literal significa que alguém construiu seu tempo (assim, marcou-o, o influenciou, inspirou, etc) Em um sentido idiomático significa ter servido ou cumprido um determinado período de dever (e.g. completado um tempo de prisão ou de serviço militar), ou que o tempo de alguém acabou.”p.69

vanguarda, um sentido prático-crítico que, por ser essencialmente efêmero, esteve profundamente enraizado em sua vida.

CAPÍTULO III:

SOBRE O CONCEITO DE SEPARAÇÃO EM DEBORD E SUAS IMPLICAÇÕES

Como se escreveu no primeiro capítulo desta dissertação, a categoria da separação é uma das categorias fundamentais para se compreender o conceito de espetáculo e sua crítica. Não é por menos que ela consta no primeiro capítulo do livro de 1967, onde o conceito de espetáculo é definido a partir do *uso desviado* que Debord faz de pensadores como Hegel, Marx, Lukács, Feuerbach e Freud¹¹², cujo título é “A separação acabada” (DEBORD, 1972). O termo separação é usado para designar, acredita-se, e, com base na já citada tese 26 do livro “A sociedade do espetáculo”¹¹³, a expropriação da atividade e da comunicação autêntica e direta dos indivíduos na atividade produtiva. Dessa separação, alienação, que é também uma expropriação, nucleada no processo produtivo de mercadorias, surgirá um conjunto de “separações” diante das quais os indivíduos não reconhecerão como sendo frutos de suas próprias atividades e sobre as quais terão somente uma atitude de contemplação passiva. “Somos separados por nossa própria não intervenção” diz uma frase do filme, de 1961, *Crítica da separação*. (DEBORD, 2010, p.87) Portanto, é como se a própria vida em sociedade se tornasse estranha, opaca e sufocante, *não-vida*, em síntese, conforme esteja subsumida a *representação coagulada da vida* que aparece no espetáculo. O espetáculo é uma forma de poder social, *aparência socialmente organizada*, donde emana uma representação unilateral da história e da vida social, aparentemente elaborada independentemente da vontade dos indivíduos, e cuja origem se dá no interior do processo de produção, no qual há a expropriação da força de trabalho e da comunicação entre os produtores. Na sociedade-espetacular-mercantil a vida social se torna objeto de mera contemplação. O espetáculo, “a imagem da economia reinante” (S.d.e.§14), monólogo

¹¹² Não é possível tratar da influência de todos estes pensadores para a construção do conceito de espetáculo. Está sendo seguida, nesta dissertação, uma linha interpretativa modestamente próxima de Marx e Lukács. Para uma análise do uso desviado que Debord faz do pensamento de Freud remete-se a Emiliano Aquino, “Reificação e linguagem em Guy Debord.” *op.cit.* pp.75-86.

¹¹³ Citada na nota seis deste trabalho.

elogioso da ordem presente a respeito de si mesma (*S.d.e*,§24), bane a ação e a comunicação entre os seres sociais e, conseqüentemente, aborta qualquer possibilidade de que a vida social seja transformada de uma perspectiva revolucionária. As vanguardas experimentais da Internacional letrista e situacionista foram uma tentativa criativa de romper com esse impedimento.

Pode-se, então, desde já, pensar que a separação para Debord nada mais é do que alienação¹¹⁴, e está nesse sentido intrinsecamente relacionada ao fetiche e à *reificação*. Como se sabe, o fenômeno da reificação foi teorizado por György Lukács em seu livro *História e consciência de classe*, onde o filósofo húngaro retoma uma parte fundamental do pensamento de Marx: o fetiche da mercadoria. O fenômeno da reificação pode ser definido sinteticamente como um processo histórico próprio das modernas sociedades capitalistas, que se caracteriza pela transformação que a subjetividade¹¹⁵ humana experimenta na

¹¹⁴ Devido à complexidade do tema não é possível se aprofundar na definição deste conceito filosófico e nas diferentes nuances que ele assume nas obras de Marx [a esse respeito cf. Renault, E. *Vocabulário de Karl Marx*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010(Coleção vocabulário dos filósofos) pp.11-14] Espera-se que no decorrer deste capítulo fique claro que o sentido de separação, segundo Debord, carrega o sentido do de alienação de Marx, pois se entende aqui o espetáculo como uma forma de poder social que controla a vida dos indivíduos independentemente de suas vontades e a origem dessa independência como sendo nucleada no próprio “trabalho-alienado”. Não é ocioso citar, no entanto, a esclarecedora nota 16 do livro *A ideologia Alemã* (MARX & ENGELS, Boitempo, 2007): “ A palavra Entfremdung deriva de fremd (alheio), passando pelo verbo entfremden (alhear). Guarda, também, os sentidos de “estranhar”, “deparar-se com algo ou alguém estranho”, “não reconhecer algo ou alguém”. Em Hegel, o conceito designa dois fenômenos distintos: 1) o fato de que a substância é estranha ao indivíduo; 2) a alienação ou abandono de si mesmo pelo indivíduo e sua identificação com a substância universal pela aquisição da cultura. No segundo sentido – mas não no primeiro -, Entfremdung é intercambiável com a palavra Entäusserung, que pode ser traduzida por ‘exteriorização’ ou ‘externação’. Para o Marx dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, a Entfremdung (Marx também usa Entäusserung com o mesmo sentido) assume a forma de alienação do indivíduo no trabalho, o que se dá em quatro momentos: alienação/estranhamento do 1) trabalho, 2) do produto do trabalho, 3) do indivíduo em relação ao gênero e 4) do indivíduo em relação ao seu próprio ser social. Diferentemente de Hegel, a Entfremdung marxiana não é um fenômeno intrínseco a toda a atividade humana, mas sim a apropriação por um “outro” (o capitalista) das forças próprias do trabalhador por meio da venda (Veräusserung) dessas forças. Da mesma forma a solução para a alienação/estranhamento é bastante distinta nos dois autores; em Hegel, a solução está na intensificação da alienação pela negatividade radical do iluminismo e da revolução; para o Marx de 1844, ainda sob forte influência de Feuerbach, tratava-se de “recuperar” o ser genérico pela superação do trabalho alienado, isto é, da propriedade privada. É somente n’A ideologia Alemã, porém, que Marx chega a ideia de *Aufhebung*, da alienação/estranhamento não mais como ‘re-identificação’ do indivíduo com a universalidade do ‘ser genérico’ perdido, mas como liberação das forças produtivas que, sob a forma alienada da propriedade privada, desenvolveram-se como forças humanas universais.(...)” pp.548-9.

¹¹⁵ Deve ser frisado que se trata de uma subjetividade que é inseparável da objetividade, ou seja, da história e da sociedade. Das condições objetivas, materiais, econômicas sob as quais os homens e mulheres estão sujeitos na vida em sociedade. Trata-se, pois, de condições objetivas com as quais, necessariamente, a

atividade produtiva e nas relações sociais, nas quais é submetida e identificada gradativamente com o caráter inanimado, abstrato, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias que circulam no mercado. Essa transformação ocorrida na origem da atividade produtiva culmina em um processo de “aparência metafísica”, embora físico, análogo ao do fetichismo que a forma mercadoria assume na sociedade capitalista, no qual as relações sociais entre seres humanos são tomadas como relações entre coisas.

Recorda-se que Marx escreve no livro “O Capital”, que o caráter misterioso da mercadoria, seu *fetich*, consiste:

em encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes ao produto do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e ao trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do próprio trabalho. (MARX, 1985, p.81).

É por meio “dessa dissimulação que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas materiais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos.” (MARX, 1985, p. 81) Mas, a forma mercadoria e a sua relação de valor entre os produtos do trabalho, sua forma aparente, constitutiva da sociabilidade capitalista, nada tem a ver com a sua natureza perceptível, ou seja, física. O *feitiço* consiste em *fazer* crer - através da própria forma valor que a mercadoria assume na sociedade capitalista - que as coisas andam por conta própria na medida em que *esconde* a relação social da produção das mercadorias, ou seja, os diferentes trabalhos particulares por detrás da produção de mercadorias e a exploração subjacente ao processo produtivo. Só assim, então, que “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.”¹¹⁶ A partir das análises de Marx, pode-se presumir, com certa segurança, que o fenômeno da reificação é o desdobramento lógico, histórico, estrutural e imanente ao processo de “fetichização” da forma mercadoria, tanto pelo seu caráter de encobrimento da

subjetividade humana se inter-relaciona e se condiciona dialeticamente. Cf. RESENDE, Anita C. Azevedo. *Para a crítica da subjetividade reificada*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

¹¹⁶ Ibid.p.81

exploração, quanto pelas alienações sobrevindas desta. Lukács, em seu livro de 1923, retoma o fetiche da mercadoria de Marx e o analisa em seus aspectos subjetivos e objetivos.¹¹⁷ E, nessa retomada, considera “a mercadoria como a categoria universal de todo o ser social” (LUKÁCS, 2003, p.198) e a reificação como sendo um processo inerente à produção das mercadorias, cuja fragmentação decorrente da racionalização desse processo impede os

¹¹⁷ Escreve Lukács: “Desse fato básico e estrutural é preciso reter, sobretudo, que, por meio dele, o homem é confrontado com sua própria atividade, com seu próprio trabalho como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhes são estranhas. E isto ocorre tanto sob o aspecto subjetivo quanto sob o objetivo”. (LUKÁCS, 2003, p.199) No entanto, é preciso mencionar - sem poder fazer uma análise aprofundada da questão, mas apenas para aludir a complexidade do tema -, que de acordo com o que escreveu István Mészáros, em *Para além do capital* (Boitempo, 2002), as determinações objetivas do capital da época não são levadas em conta por Lukács nos ensaios que compõem *História e consciência de classe*: “Em vão procuraríamos em *História e consciência de classe* uma análise concreta das tendências objetivas do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo. Tudo é projetado no nível da ideologia e da luta entre consciências de classes rivais.”(MÉSZÁROS, 2002,p.384) No entanto, Mészáros chega a reconhecer “a validade não apenas de sua crítica magistral às ‘antinomias do pensamento burguês’, mas também da demolição intelectual que faz do ‘economicismo’, do ‘fatalismo’ etc. socialdemocratas”(MÉSZÁROS,2002, p.381) Sabe-se, também, que o próprio Lukács, no prefácio de 1967, caracteriza sua posição teórica, devido a própria conjuntura do movimento revolucionário internacional, como sendo impregnada de “um messianismo revolucionário, idealista e utópico”(LUKÁCS, 2003,p.11) e considera extremamente problemático o fato de buscar “tornar compreensíveis todos os fenômenos ideológicos a partir de sua base econômica” sem ter considerado “o trabalho como mediador do metabolismo da sociedade com a natureza.”(LUKÁCS, 2003,p.15) Como se verá mais adiante, “o ponto de vista da totalidade” é tido por Debord e “pelos situacionistas” como ponto chave de toda crítica revolucionária. É até mesmo fundamental para compreensão da crítica feita por eles a sociedade espetacular. Porém, talvez isto não signifique que a “crítica de Debord” a esta sociedade possa ser caracterizada como idealista, sua crítica é dialética e histórica e como se viu no primeiro capítulo deste trabalho, calcada na sua experiência de vida. Pensa-se que ao ter ela como fundamento a economia política, por consequência lógica, a sua superação deve ser buscada através do *movimento real que suprime as condições existentes*, ou seja, pelo comunismo, muito embora, o meio apontado por Debord em 1967, por exemplo, como a alternativa para atingir esse fim, qual seja, o da formação dos Conselhos Operários, tenha-se demonstrado *a posteriori* (pela História) como um ideal abstrato e nesse ponto especificamente, isto possa sugerir uma “ressonância” em “A sociedade do espetáculo” dos problemas internos, ou melhor, da *lógica interna* do raciocínio elaborado por Lukács, em seu livro de 1923. Segundo Mészáros, essa lógica possui três pontos principais, a saber: 1) a adoção do ‘sujeito-objeto-idênticos’ e sua identificação com o proletariado como o sujeito coletivo radicalmente novo da história; 2) o postulado concomitante do ‘ponto de vista da totalidade’ e sua designação à consciência do proletariado; 3) a consumação imperativa dos dois primeiros pelo partido idealizado como a encarnação real tanto da ética como do conhecimento e, portanto, a ‘mediação’ prática ‘o homem e a história’.(MÉSZÁROS, 2002, p.402) A respeito das análises de Mészáros sobre uma parte do pensamento de Lukács Cf. MÉSZÁROS, 2002, pp.347-514. Mas se não se pode afirmar que Debord seja um idealista, pode-se ao contrário, afirmar que não se encontram análises sobre as determinações objetivas do capitalismo-espetacular no livro “A sociedade do espetáculo”, por exemplo, o capítulo central do livro “O proletariado como sujeito e como representação”, não às contém, nele Debord constata a presença da alienação e da ideologia no seio mesmo do próprio movimento revolucionário e não faz menção aos aspectos concretos da economia. Pode-se dizer também que neste capítulo tudo é projetado no plano da ideologia, das batalhas ideológicas, ele encerra-se com esta frase epigramática: “A teoria revolucionária é agora inimiga de toda ideologia revolucionária e sabe que o é.” (S.d.e.§124).

sujeitos de aprenderem a totalidade: “com a especialização do trabalho perdeu-se toda a imagem da totalidade.”(LUKÁCS, 2003, p.228). Com a especialização do trabalho “a atividade do trabalhador perderá cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se uma atitude contemplativa.”(LUKÁCS,2003,p.204) Esta ideia é retomada por Guy Debord, no livro “A sociedade do espetáculo”, conforme apontado por Anselm Jappe.¹¹⁸

Ora, o espetáculo é o desdobramento histórico paroxístico do fetichismo e da reificação, realizados no plano das imagens. Ele é - como já se mostrou na nota cinco do presente trabalho – o momento histórico no qual a aparência objetiva da forma mercadoria se tornou visível e no qual a sua equivalência geral se realiza na autonomização das imagens; se antes as relações sociais tomavam a forma de uma relação entre coisas, no espetáculo estas relações são mediatizadas por imagens (S.d.e.§4). Por isso Debord escreve que “o espetáculo submete a si os homens vivos na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo por si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores” (S.d.e.§16). “Objetivação infiel” porque parte de um processo que é racionalizado e mecanicamente preparado, independentemente da vontade e da consciência do trabalhador, subjugando-o desde sua inserção neste processo de produção fragmentário, em conformidade com as leis da troca mercantil e diante do qual sua atividade vai “perder seu caráter ativo para tornar-se uma atitude *contemplativa*.” (LUKÁCS, 2003, p.204). Ao retomar essa ideia de Lukács, e na medida em que Debord constata o avanço da imagem-mercadoria sobre todos os aspectos da vida social - avanço que atinge o paroxismo na “colonização da vida cotidiana” pela imagem-mercadoria -, o estrategista francês observa o cúmulo da alienação do sujeito perante o mundo por ele criado e no qual a vida mesma se torna estranha, *objeto de mera contemplação*.

No espetáculo, o mundo se cindiu em um conjunto de imagens representadas separadamente da vontade dos homens. Independência que tem notadamente sua origem na alienação inerente ao processo produtivo. Recorda-se, novamente, que a primeira tese do livro “A sociedade do espetáculo” é justamente o *afastamento* de parágrafo do “Capital” de

¹¹⁸ Quando escreve que: “O que Debord e Lukács têm em comum de modo específico é a condenação nítida de toda forma de contemplação, em que vem uma alienação do sujeito.” (JAPPE, 1999, p.42)

Marx sobre o fetiche da mercadoria. Nessa mesma tese, Guy Debord substitui a palavra mercadoria, contida no texto original de Marx, pela palavra espetáculo, com o objetivo de demonstrar que a mercadoria na sociedade espetacular equivale à imagem. Essa substituição não é puramente mecânica, artificial, como se bastasse simplesmente tirar uma palavra e substituí-la por outra para que uma “nova teoria crítica social” fosse colocada à disposição. Como se viu, o *détournement* é uma concepção dialética, e o uso *desviado* de pensadores como Hegel, Feuerbach, Lukács e Marx nesse capítulo que abre o livro (mas também no segundo) não só permite Debord fazer uma rica e criativa conexão entre as ideias desses pensadores, como também lhe assegura uma consistente articulação teórica entre os capítulos que constituem o livro. Pois a despeito do aparente fechamento e dureza das teses de *A sociedade do espetáculo*, cada uma delas, em seu conjunto, dá um movimento coerente (por falta de uma expressão mais precisa) a todo o livro¹¹⁹.

A tese I mencionada é a seguinte: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção anunciam-se como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido, afastou-se numa representação.” (S.d.e. 1972, p.11) Percebe-se que é a própria “vida das sociedades”(dos homens e mulheres que

¹¹⁹ Reproduz-se nesta nota, um resumo do livro, que foi publicado na seção italiana da I.S., no ano de 1969, a título de exemplo: “O proletariado como sujeito e como representação ocupa a parte central do livro. O primeiro capítulo expõe o conceito de espetáculo. O segundo define o espetáculo como um momento no desenvolvimento do mundo da mercadoria. O terceiro descreve as aparências e as contradições sócio-políticas da sociedade espetacular. O quarto, traduzido aqui, retoma o movimento histórico anterior (procedendo sempre do abstrato ao concreto) sob a forma da história do movimento revolucionário. É uma síntese do fracasso da revolução social e de seu retorno. Ele desemboca sobre a questão da organização revolucionária. O quinto capítulo trata do tempo histórico e do tempo da consciência histórica. O sexto descreve ‘o tempo espetacular’ da sociedade atual como ‘falsa consciência do tempo’ e como ‘tempo da produção’ de uma sociedade histórica que recusa a história. O sétimo critica a organização do espaço social, o urbanismo e a divisão do território. O oitavo recoloca na perspectiva revolucionária histórica a dissolução da cultura enquanto ‘separação do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão’, e une a crítica da linguagem uma explicação da linguagem mesma deste livro, que ‘não é a negação do estilo, mas o estilo da negação’, o emprego do pensamento histórico, sobretudo aquele de Hegel e Marx, e o emprego histórico da dialética. O nono considera a sociedade espetacular como materialização da ideologia e a ideologia como ‘a base do pensamento de uma sociedade de classes’. Ao auge de sua perda da realidade corresponde sua reconquista pela prática revolucionária, a prática da verdade em uma sociedade sem classes organizada em Conselhos, lá ‘onde o diálogo se armou para tornar vitoriosas suas próprias condições.’ Apud. AQUINO, J.E.F., “Anotações sobre a Sociedade do espetáculo: apresentação de uma edição pirata”, 2001. [www.rizoma.net/interna.php?id=133&secao=potlatch]. Cf. também Internazionale Situazionista. *Textos completos de la sección italiana de la Internazionale Situacionista (1969-1972)* Pepitas de calabaza ed. Trad. Diego L. Sanróman. La Rioja, Spain – 2010. pp.161-9.

dela fazem parte) que se afastou numa representação, numa imagem apartada dessa mesma vida, tornada sob o espetáculo “objeto de exclusiva contemplação” (S.d.e.,§2 , p.11). Na sociedade espetacular mercantil, novo momento histórico de desenvolvimento do capitalismo, é a vida que se torna objeto de contemplação, assim como o produto do trabalho dos indivíduos já se lhes apresentava como uma forma estranha, alheia, dentro de um processo de produção racionalmente fragmentário, que o impedia de se reconhecer como parte integrante de uma totalidade social, historicamente determinada. É a própria vida que se torna alheia para os “trabalhadores-espectadores.” Estes se encontram, na sociedade por Debord chamada de “do espetáculo”, impedidos de reconhecer a “realidade histórica” como um conjunto de fatores inter-relacionados, de entendê-la como parte de um processo histórico abrangente, no qual houve um avanço totalitário e totalizante da imagem-mercadoria sobre a vida social, sobre *as relações sociais entre as pessoas*. Para Debord: “O trabalhador não se produz a si próprio, ele produz um poder independente” e por consequência, “as próprias forças que nos escaparam *mostram-se-nos* em todo seu poderio.”(S.d.e.,§31,p.27) É por isso que, “o que cresce com a economia movendo-se para si própria não pode ser senão a alienação que estava justamente no seu núcleo original.”(S.d.e. §31,p.27) E a consequência dessa alienação para o espectador é a de que “quanto mais ele contempla, menos vive.”(S.d.e. §30,p.26), porque o espetáculo “é já em si próprio o pseudo-uso da vida” (S.d.e, §49), é a forma aparente e equivalente da mercadoria, a manifestação geral *da ilusão efetivamente real*.(S.d.e. §47) Portanto, o espetáculo é o construto concreto da alienação na medida em que é uma nova forma histórica de reprodução do capital, e, por consequência, meio de controle social dos mais abstratos de todos os que já existiram. Debord escreve:

O espetáculo na sociedade corresponde a um fabrico concreto de alienação. A expansão económica é principalmente a expansão desta produção industrial precisa. O que cresce com a economia movendo-se para si própria não pode ser senão a alienação que estava justamente no seu núcleo original. (DEBORD, S.d.e. §32, p.27)

Já foi citada no primeiro capítulo desta dissertação, a tese quatro segundo a qual “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas

mediatizada por imagens” e afirmava-se que nela se tem a explicitação de que a base da sociedade do espetáculo é a economia política.¹²⁰ Outras podem ser citadas para reforçar este argumento, como, por exemplo, a tese com a qual Debord fechará o primeiro capítulo do livro “A sociedade do espetáculo” e que também é prova do movimento concatenado entre os aforismas deste livro: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem.”(S.d.e, §34, p.28) E quando se pensar que a separação [alienação] inerente ao processo de produção das mercadorias é um dos elementos fulcrais da “sociedade do espetáculo”, se está, evidentemente, buscando corroborar o argumento de que a base da sociedade-espetacular-mercantil é a economia política.

Demonstra-se através desta breve recorrência aos conceitos de fetiche, de reificação e de separação, que “a sociedade do espetáculo” é uma forma histórica de poder social onde o fetichismo e a reificação atingem o paroxismo. Verificou-se que o espetáculo tem sua origem na separação (alienação) inerente ao processo de produção das mercadorias. Um dos resultados dessa separação conformara um conjunto de representações no qual a própria vida social dos seres humanos se torna objeto de contemplação. Assim, percebe-se também que o espetáculo não é somente uma forma histórica de poder social, mas também o produto desta mesma sociedade. Por exemplo, Debord escreve em alusão a Hegel:

Não se pode opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. [...] A realidade objetiva está presente nos dois lados. Cada noção assim fixada não tem por fundamento senão a sua passagem ao oposto: a

¹²⁰Segundo João Antonio de Paula: “Restritiva à primeira vista, a expressão “economia política” engloba variadas e decisivas dimensões da realidade social. Com efeito, ao se falar de economia política, convoca-se um conjunto de outros conjuntos e mobilizam-se as determinações histórico-materiais da realidade social. É isso que Marx mostrou quando, na “Introdução à Crítica da Economia Política”, escrita em 1857, discutiu as condições de emergência do pensamento econômico clássico, isto é, da economia política como disciplina autônoma, como capítulo do processo geral de imposição do modo de produção capitalista sobre o qual se constituem as estruturas jurídicas e políticas, as formas de consciência e os fenômenos estéticos e culturais.” In: Marx, Karl. Para a crítica da economia política. *Manuscrito de 1861-1863(cadernos I a V)* Terceiro Capítulo – *O capital em geral*. Trad. Leonardo de Deus. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Economia Política e Sociedade; v.1 / coordenador João Antonio de Paula)p.7. Debord e os situacionistas farão a seu modo à crítica da economia política, atentando-se para novas dimensões da vida social, como por exemplo, a vida cotidiana, a construção do espaço urbano nas cidades modernas de capitalismo avançado, as relações afetivas etc.

realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. (DEBORD, *S.d.e.* § 8, p.14).

O argumento de que o espetáculo é o momento histórico no qual o fetiche e a reificação atingem o paroxismo, sustenta-se no aforismo em que Debord escreve:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. Não só a relação com a mercadoria é visível, como também não se vê senão ela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção económica moderna estende a sua ditadura extensiva e intensivamente. (DEBORD, *S.d.e.*, §42).

E o principal efeito dessa ditadura extensiva e intensiva da mercadoria sobre a totalidade social é a perda da qualidade em todos os aspectos da existência humana, submetidos à ditadura do quantitativo, funestamente glorificada pela sociedade espetacular.

Por isso Debord e os situacionistas farão da crítica da totalidade o pressuposto teórico crítico de uma organização revolucionária de vanguarda que se lança em combate articulado tanto no plano cultural quanto no plano político. De modo que se pode considerar a crítica da totalidade como *uma das principais jogadas* das quais ele e seus amigos fizeram uso para combaterem a sociedade espetacular. Importante frisar se tratar de um pressuposto teórico que não pode ser confundido com as várias técnicas desenvolvidas pelo grupo como meios de romper com a passividade, com a não participação, com a falta de ação social transformadora à qual os espectadores estão condenados na sociedade-espetacular-mercantil. A crítica da totalidade ou a ocupação da “mercadoria feita imagem” sobre a totalidade do vivido é mais bem compreendida quando se entende que Debord e os situacionistas associavam-na ao que chamaram de *economização da vida*, originada da separação inerente ao processo de produção de mercadorias. Segundo Aquino (2006), ela é definida como:

o domínio da economia entendida no sentido estrito de economia de mercado, que submete as relações humanas – relações dos homens entre si, a cultura, a relação com o uso do espaço e do tempo de vida, a relação com a história e a destruição da memória no “eterno presente” da produção e do consumo da mercadoria – à lógica autônoma da transformação do dinheiro-capital em mais-dinheiro, da relação entre os homens como portadores de mercadorias

segundo a lógica própria das trocas mercantis (que se dão segundo o critério do valor econômico).¹²¹

É a ditadura do quantitativo. E mais:

a partir dessa hierarquia primeira do valor econômico sobre a utilidade das coisas se ergue a hierarquia da economia sobre os homens e suas vidas, e dos especialistas e dirigentes da produção mercantil sobre o conjunto da sociedade; essa hierarquia demonstra-se também no Estado, mas antes e, sobretudo, num sistema completo de hierarquias, alienações e expropriações da vida que está presente em todo o cotidiano e nas instituições separadas que, desde fora, planejam e controlam a cotidianidade.¹²²

Nos dois parágrafos acima, entrevê-se não somente a síntese do argumento segundo o qual a separação (inerente ao processo de trabalho) do produto do próprio trabalho resulta em um conjunto de alienações que controla a vida dos indivíduos, mas também o fato de que esse conjunto de alienações conforma uma totalidade que abarca até mesmo a vida cotidiana. Não é por menos que os situacionistas também farão da revolução da vida cotidiana o objeto central da revolução proletária, visto o que Debord escreveu no texto *Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana*, ao dizer que o conceito de vida cotidiana “é ao mesmo tempo o ponto de vista da totalidade, implicando por isso a necessidade duma avaliação global, duma política.”¹²³ Emiliano Aquino também observou a respeito dessa temática da vida cotidiana que “os situacionistas chegaram [...] à posição de que o conteúdo da revolução proletária seria a revolução da vida cotidiana, com a superação da totalidade das alienações do capitalismo moderno, como apoderamento dos indivíduos de suas próprias vidas, tornando-as uma *obra de arte*, e o seu acesso a história total.”¹²⁴ Resvala-se, neste momento, sem o querer, naquela relação curiosa e às vezes imbricada entre arte e política, de que se falou no início deste capítulo. A vida cotidiana, ou melhor, sua crítica, era vista como necessária para a “renovação revolucionária da cultura”¹²⁵ e da

¹²¹ AQUINO, J.E.F. “Anotações sobre *A sociedade do espetáculo*: apresentação de uma edição pirata”. p.2 In: <http://pt.calameo.com/read/000015487fdb1b1a28101> (último acesso em 29/08/2012).

¹²² In: AQUINO, “Anotações...”

¹²³ In: HENRIQUES, Julio.(Org.) *Internacional Situacionista. Antologia*.

¹²⁴ In: AQUINO, “Anotações...”

¹²⁵ No texto escrito por Debord para a fundação da Internacional Situacionista, em julho de 1957, Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de uma ação na tendência situacionista

política” porque o conjunto das alienações da sociedade espetacular confluía para o domínio da vida cotidiana que, apesar de “não ser tudo”, era vista por Debord e os situacionista (pode-se dizer também, que esta “ideia” já se encontrava em germen na própria Internacional lettrista, cujo um dos principais propósitos era realizar a poesia na vida cotidiana) como “a medida de tudo: da realização, ou, melhor dizendo, da não-realização das relações humanas; da utilização do tempo vivido; das buscas da arte; da política revolucionária.”¹²⁶ No plano *teórico*, esse projeto corresponde a uma abordagem que passa de uma *crítica* mais preocupada com os problemas de arte – superação da poesia, realizando-a na vida cotidiana - para uma práxis político-revolucionária no plano da cultura. Processo dialético, porque supera-conservando elementos da abordagem precedente. Enfim, de uma a outra há elementos que são aprofundados, outros abandonados.

Vale lembrar também, como bem demonstrou Aquino ao final de seu “Reificação e linguagem em Guy Debord”, que a categoria dialética da totalidade é o ponto de partida das reflexões de Debord sobre a linguagem. Pois, segundo Aquino, tendo elas um aspecto unitário – é tanto crítica da economia política, de sua autonomização, de suas consequências na organização social, quanto da separação do indivíduo de suas atividades e do “esvaziamento das potencialidades comunicativas da sociedade” – levam Debord à “elaboração de uma perspectiva comunista na qual a superação das relações fetichistas e a construção de uma nova comunicação são inseparáveis.” (AQUINO, 2006, p.184) Outra

internacional (JACQUES, 2003, pp.45-59). Debord constata no seio da “vanguarda coletiva” a “necessidade de um programa revolucionário coerente na cultura, e a necessidade de lutar contra as forças que impedem o desenvolvimento desse programa” [deve-se] “transportar para sua esfera de atividade, alguns métodos de organização criados pela política revolucionária, e sua ação já não pode ser concebida sem ligação com uma crítica da política” (JACQUES, 2003, p.45), e sendo a cultura para ele o que “reflete, assim como prefigura, em determinada sociedade, as possibilidades de organização da vida” caracteriza sua época como a que há um “atraso da ação revolucionária em relação ao desenvolvimento das possibilidades modernas de produção.” Ou seja, para Debord, a base material da sociedade havia avançado o suficiente para abrir a possibilidade de uma “dominação racional das forças produtivas”, em outras palavras, constatava um avanço da infraestrutura em relação a superestrutura. Em síntese, há neste texto a imbricação da “estética” com a política. Mas essa imbricação pode ser entendida quando se entende que a cultura para os situacionistas passava por um processo que eles chamavam de decomposição, visto como: “Processo pelo qual as formas culturais tradicionais se autodestruíram, sob o efeito do aparecimento de meios superiores de domínio da natureza, permitindo e exigindo construções culturais superiores. Faz-se uma distinção entre uma fase ativa da decomposição, demolição efetiva das velhas superestruturas – que cessa por volta de 1930 – e uma fase de repetição, que prevalece desde então. O atraso na passagem da decomposição para as construções novas está ligado ao atraso existente na liquidação revolucionária do capitalismo.” (JACQUES, 2003, p.66)

¹²⁶ (AQUINO, “Anotações sobre *A sociedade do espetáculo* uma edição pirata.”).

característica da totalidade em Debord, segundo o mesmo autor, é que ela não remete à construção de um sistema filosófico, pois as teorias são passageiras, são como unidades de combate que devem ser utilizadas no momento oportuno. Portanto, “longe de um saber total, trata-se de uma crítica total às alienações do presente, trata-se da ‘crítica da *má totalidade*’, da denúncia da economia como ‘necessariamente totalitária’, contrapondo a ela a “dissolução do Estado e de todas as formas de alienações e hierarquias.¹²⁷” E é nessa busca pela dissolução do Estado e das alienações sociais que fundamentam a sociedade-espetacular-mercantil, que uma vanguarda se atira e se dissolve, suprimindo-se na batalha empreendida.

Todas as formas de alienações e hierarquias da sociedade encontram sua realização na vida cotidiana, nesta que, segundo Debord, “é ao mesmo tempo o ponto de vista da totalidade, implicando por isso a necessidade de uma ação global, duma política.” (HENRIQUES, 1997, p.74) Ora, a vida cotidiana é pensada, na teoria crítica de Debord à sociedade espetacular, como a síntese das múltiplas determinações do capital, a unidade do múltiplo de que falava Marx¹²⁸. Por isso a crítica da totalidade será o pressuposto das ações de um grupo de vanguarda que pretende revolucionar a sociedade a partir da vida cotidiana. Pois é na vida cotidiana que são realizadas todas as alienações da sociedade espetacular. á num panfleto, escrito em 1966, a seguinte frase: “a categoria da totalidade é o julgamento último de uma organização revolucionária.” (DEBORD, 2006, p.731).

¹²⁷ Toma-se a liberdade de reproduzir a nota que acompanha esta frase: “A compreensão de que a posição teórica construída por Marx não se constitui em disciplinas científicas modernas (economia política, ciência do direito, filosofia etc.) mas em crítica (da economia política, do direito, da filosofia etc.), é mais um elemento que liga a reflexão de Debord às de Karl Korsch (especificamente, em Marxismo e filosofia) e de Lukács (em História e consciência de classe). Para estes autores, como para Debord, não sendo a tarefa da teoria crítica produzir uma ciência positiva ou um saber positivo da realidade, mas justamente uma crítica do existente, é isto o que capacita a esta mesma teoria crítica poder falar/saber sobre a realidade reificada. Um saber, contudo, que se sabe provisório, pois produzido como momento de uma práxis temporalmente delimitada.”(AQUINO, 2006, pp.185-6)

¹²⁸ Apud. (LUKÁCS, 2003, p.77)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve-se reter do que acima foi escrito a disposição de Debord, desde tenra idade, em se lançar às aventuras nas quais ele se confronta com valores e práticas determinadas pela sociedade espetacular-mercantil. Começando pela recusa a qualquer forma de trabalho alienado que, em meio a circunstâncias difíceis, associadas ao contexto das ruas parisienses do pós-guerra, lhe permitiu escapar a um modelo de vida burguês, no qual a busca pelo acúmulo de riquezas ou pela sobrevivência ordinária, impossibilita a realização plena das capacidades humanas. “Ne travaillez jamais”, inscrição sobre um muro da rua do Sena, era considerada por Debord sua mais bela obra de juventude. Para além de um testemunho do estilo de vida dos *enfants perdus* e de um prenúncio de tantas outras frases subversivas que adornaram a “grande festa” que foi o *maio de 68* francês, ela guarda, no caso específico de Debord, o significado de sua trajetória de vida. Uma trajetória poética, libertária, combativa, coerente, discreta, marcada por um desprezo irredutível e uma condenação irrefutável às práticas políticas oficiais - tanto à direita quanto à esquerda – dos que prometem a liberdade a crédito, nunca alcançada, relegada ao futuro, porém cobrada a juros altos no presente. Para Debord sempre foi : ou tudo ou nada. Utopia aqui e agora.

As aventuras contestadoras e revolucionárias vividas por Debord e seus amigos nos grupos de vanguarda por eles fundados, integram uma rica articulação entre cultura e política. O objetivo principal de suas atividades era a destruição da civilização burguesa, histórica, e a fundação de outra civilização, sem classes, sem hierarquias e alienações, na qual o qualitativo imperaria sobre o quantitativo, em outros termos, o valor de uso comandaria o valor de troca. Letristas e situacionistas quiseram contribuir para essa destruição, ser a fagulha no rastro de pólvora que abalaria todo o edifício da civilização burguesa. Dessa perspectiva, foram exitosos, por um lapso curto de tempo, pensando no *maio de 68* : “Jogamos combustível lá onde estava o fogo”. (DEBORD, 2010, p.59) No fundo queriam destruir uma civilização para que os homens e mulheres pudessem se entregar ao livre jogo das paixões.

A crítica do espetáculo é crítica da economia política. Portanto, crítica histórica do presente histórico, concernente a uma nova fase de reprodução do capital, na qual a relação social entre pessoas é mediatizada por imagens. Essas imagens *ocupam* a vida humana, social, fazem dela objeto de mera contemplação para os “indivíduos.” Tendo consciência disso e de que nessa vida a gente passa como quem passa pela Dogana, ou seja, muito rapidamente¹²⁹, Debord se empenhará durante toda a sua vida em projetar-se como um autêntico desmistificador das ilusões que a sociedade espetacular criou sobre si mesma, seja através de seus escritos ou de seus filmes, buscando sempre valorizar “a força da palavra dita no momento certo”¹³⁰. E, por extensão, valorizando o *uso* do tempo, o *uso* da vida, o uso qualitativo do tempo e da vida, bem como dos autores que foram teoricamente determinantes em sua trajetória de combate à sociedade-espetacular-mercantil. Essa postura confere uma dimensão pedagógica à sua atividade crítico-teórica.

¹²⁹ Citação integral: “De qualquer maneira, atravessamos uma época como o cabo da Dogana, quer dizer: rápido demais.” (DEBORD, 2010, p.75)

¹³⁰ *ibidem*, p. 63.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, José Pedro. *A tradução comentada de Teoria da Vanguarda de Peter Bürger*. (Dissertação de Mestrado defendida em 1989 pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Unicamp).
- AQUINO, João E. Fortaleza de, *Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord*. Doutorado em Filosofia. Pontifícia Universidade de São Paulo, PUC, Brasil 2005.
- _____. *Reificação e linguagem em Guy Debord* / João Emiliano Fortaleza de Aquino. – Fortaleza: Ed. UECE / Unifor, 2006.
- _____. “Anotações sobre a Sociedade do espetáculo: apresentação de uma edição pirata”, 2001. Encontrado no site <http://organismo.art.br/blog/?m=200602>
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha: a aventura da modernidade*. / Marshall Berman ; [tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti]. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.
- BOURSEILLER, Christophe. *Vie et Mort de Guy Debord (1931-1994)*. – PLON, 1999.
- CADERNOS DE SUBJETIVIDADE, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo : o Núcleo, 2011.
- CAVALLETI, Andrea. *Classe: Uma ideia política sob o signo de Walter Benjamin*. Trad. António Guerreiro. Antígona. Lisboa, 2010.
- CHAIA, Miguel (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Francisco Alves/Afonso Monteiro. – Lisboa: Edições Afrodite/Fernando Ribeiro de Mello, 1972.

- _____ *A sociedade do espetáculo* / Guy Debord; tradução Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____ “Esa mala fama...” / Guy Debord; Traducción: Federico Corriente. – La Rioja: Pepitas de calabaza ed. , 2011.
- _____ *In girum Imus nocte et consumimur igni seguido de Basura y escombros* – traducción de Luis Andrés Bredlow. - Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- _____ *In girum Imus nocte et consumimur igni; Crítica da separação*. Tradução Ricardo Pinto Souza. Notas de Ken Knabb. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- _____ *Panegírico* / Guy Debord; Tradução Júlio Henriques. – Lisboa: Edições Antígona, 1995.
- _____ *Panegírico* / Guy Debord; [tradução Edison Cardoni]. – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- _____ *Oeuvres. Edition établie et annotée par Jean-Loius Rançon en collaboration avec Alice Debord. Préface et Introductions de Vincent Kaufmann*. Quarto Gallimard, 2006.
- FABBRINI; Ricardo Nascimento. *O Fim das Vanguardas*. Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/ UNICAMP. Ano 8 – número 2 – 2006.
- GOMBIN; Richard. *As origens do esquerdismo*. Tradução: António Pescada. Lisboa, 1972.
- HENRIQUES; Julio. *Internacional Situacionista – Antologia*. / org. trad. e notas de Julio Henriques. Lisboa: Antígona, 1997.
- HUIZINGA; Johan. *Homo Ludens*. Perspectiva. Ano (?).
- INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, *Textos completos de la sección italiana de la Internacional Situacionista (1969-1972)*. Traducción de Diego L. Sanromán. - La Rioja, Spain: Pepitas de Calabaza Ed., 2010.
- JACQUES; Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*; Paola Berenstein Jacques, organização; Estela dos Santos Abreu, tradução. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- JAPPE; Anselm. *Guy Debord* /Anselm Jappe; tradução de Iraci D. Poleti. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*. Fayard. 2001.
- LESSA, Sérgio. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe : Estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX; Karl. *A ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B.Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas* (1845-1846) / Karl Marx, Friedrich Engels; supervisão editorial, Leandro Konder; Tradução, Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Calvini Martorano. – São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos* / Karl Marx. Tradução, apresentação e notas Jesus Ranieri. – São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O Capital. Crítica da economia política*. Livro Primeiro: O processo de produção do capital. Volume I. 10.^a Edição. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. – São Paulo: DIFEL, 1985.
- _____. Para a crítica da economia política. *Manuscrito de 1861-1863 (cadernos I a V)* Terceiro Capítulo – *O capital em geral*. Trad. Leonardo de Deus. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Economia Política e Sociedade; v.1 / coordenador João Antônio de Paula)
- MAUSS; Marcel. *Ensaio sobre a dívida*. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2008.
- MÉSZÁROS; István. *Para além do Capital. Rumo a uma teoria da transição*. Tradução Paulo Cezar Castanheira/Sérgio Lessa. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MICHELLI; Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- PERNIOLA; Mario. *Los Situacionistas. Historia Crítica de la última Vanguarda del Siglo XX*. Tradução Álvaro García-Ormaechea. Aquarela Libros e A. Machado Libros. 2010.
- TRIGO; Luciano. *A grande feira. Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Record, 2009.
- RENAULT, Emmanuel. *Vocabulário de Karl Marx*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010(Coleção vocabulário dos filósofos).
- RESENDE; Anita C. Azevedo. *Para a crítica da subjetividade reificada*. Goiânia: Editora UFG, 2009.
- RETZ; Cardeal de. *A Fronda* / Jean François Paul de Gondî. Editorial Estampa. Lisboa, 1973.
- STALLYBRASS; Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor* / Peter Stallybrass; Trad. Tomaz Tadeu. – 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FILMOGRAFIA DE GUY DEBORD

Hurllements em faveur de Sade, Paris, 1952.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, Paris, 1959 (Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni).

Critique de la séparation, Paris, 1961 (Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni).

La société du Spectacle, Paris, 1973 (Simar Filmes).

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La société du Spectacle", Paris, 1975, (Simar Films).

In Girum imus nocte et consumimur igni, Paris, 1978 (Simar Filmes).

Guy Debord , son art, son temps, 1995 (Canal +).