

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras

Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo

**GUY DEBORD, JOGO E ESTRATÉGIA:**

Uma teoria crítica da vida

**BELO HORIZONTE**  
**2012**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo

# **GUY DEBORD, JOGO E ESTRATÉGIA:**

## **Uma teoria crítica da vida**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eneida Maria de Souza

**BELO HORIZONTE**  
**2012**

# PABLO ALEXANDRE GOBIRA DE SOUZA RICARDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eneida Maria de Souza

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eneida Maria de Souza – orientadora

UFMG

---

Prof. Dr. Wander Melo Miranda

UFMG

---

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

UFMG

---

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino

UECE

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rachel Esteves Lima

UFBA

**Lívia,**  
musa das minhas produções,  
fôlego da minha escrita.

**Alexandre, Alcirene e Aurita,**  
pilares constantes.

# AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Lívia, por todo carinho, pela atenção e por seu amor incondicional.

Aos meus pais, Alcirene, Alexandre e Aurita, que me permitiram a entrada nessa carreira e continuam me apoiando nela.

À Eneida Maria de Souza, orientadora desta tese, cujo trabalho de minha formação não começou neste doutoramento, mas quando na graduação tive contato com sua vasta e importante bibliografia. Além disso, agradeço sua paciência e atenção, bem como generosidade e abertura para o diálogo, pois uma pessoa que pode nos corrigir a caneta vermelha e o faz a lápis conquista mais o nosso respeito quando se predispõe ao diálogo.

Aos companheiros das Letras, sobretudo ao Waldir Barcelos, por sua atenção e incentivo permanente e leitura séria do meu trabalho. Ao Josué Borges, que contribuiu com sua leitura atenta a esta tese e com o qual pude debater alguns conceitos apresentados. Ao Bruno Fabri pela parceria na Comuna Digital e na organização do livro *Lado B[enjamin]*, ocorridos durante a criação deste trabalho. Ao Rafael Senra pelas parcerias diversas, em especial a mais recente, o Projeto Banda Zastrados. À Vera Casa Nova, pelas leituras constantes de meus exercícios literários e musicais. Aos/as amigos/as da Escola Horizontal de Patafísica, nas pessoas de Guilherme Lessa e Gustavo Jardim, que sempre permitiram minha voz dissonante. Aos amigos e colaboradores do jornal *O Cometa*, comandados pelo editor Marcelo Procópio, pessoa séria e compromissada, importante produtor intelectual para Minas Gerais e para o Brasil.

Ao Paulo Frajuto que, talvez até mesmo sem saber, é lembrado sempre que entro em meu *e-mail* garantido por ele como um apoio e parceria há anos. E aos amigos do meu dia a dia desde muito antes do mundo das letras os quais represento na figura de Bruno Bazzoni.

Aos/as companheiros/as das ruas de Belo Horizonte e de todo o Sudeste do Brasil, bem como ao amigo Jeff, do Rio Grande do Sul, e especialmente aos amigos de Fortaleza/CE, pelo aprendizado através de Ilana, Emiliano, Tyrone, Estênio, Vieira,

Roberto, todos compartilharam os momentos importantes da virada do século XX que provocaram esta tese.

Aos companheiros do mundo universitário que conheci no decorrer de todos esses anos, aos quais agradeço através do professor Alexandre de Pádua Carrieri que muito contribuiu no favorecimento bibliográfico desta tese, e com o qual pude aprender muito nos últimos anos.

À Lívia, novamente, por ter me auxiliado nos recortes desta tese quanto à questão da “consciência”, possibilitando que não caísse em uma repetição de discussões psicológicas e psicanalíticas.

Ao Márcio Pimenta, grande amigo, por sua presença nos momentos necessários do caminho acadêmico não apenas para mim, mas para vários estudantes da área de Letras na UFMG, oferecendo sempre suas importantes orientações.

Ao Paulo Assunção pelas trocas e mútuas colaborações na busca de comentaristas, críticos e textos desse autor ainda não tão explorado.

Ao Helvécio, amigo e livreiro de uma era digital, participante da minha formação em discussões diversas e talvez até sem saber de sua importância para muitos estudantes.

Aos sempre professores e amigos Regina Mota, Wander Melo Miranda, Francisco Marinho, Wallace Lages, Rodrigo Minelli, Reinaldo Marques, Márcia Arbex, Élcio Cornelsen, pelo aprendizado proporcionado e por me permitirem fazer parte de suas aulas, projetos e grupos de pesquisa comuns.

Aos responsáveis pelo fundo Guy Debord na Biblioteca Nacional da França, Laurence Le Bras e Emmanuel Guy, pela ajuda, mesmo à distância, bem como esclarecimento de dúvidas relacionadas ao acervo do autor.

Aos membros da banca, pelas suas leituras críticas e generosas a esta tese. À secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na pessoa de sua secretária, a senhora Letícia Magalhães Munaier Teixeira. À Amanda Sônia Lópes de Oliveira, revisora desta tese, que teve pouco tempo para executar o seu trabalho.

À CAPES, pelo apoio a nossa Pós-Graduação em Estudos Literários, de reconhecida excelência internacional, ao CNPq e à FAPEMIG pelo apoio às inúmeras pesquisas das quais pude participar em minha trajetória.

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. *O que é o contemporâneo?*, 2009, p.59)

– A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que o soubemos desejar; porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos despojos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra, e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da Terra. (CERVANTES. *D. Quixote*, Capítulo VIII)

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo estudar a relação entre vida e obra em Guy Debord com base em seus textos, seus filmes, e seus métodos de resistir ao espetáculo, discutindo a atualidade do autor. Para isso, o texto é dividido em duas partes e cada uma contém dois capítulos. A primeira parte traz a discussão sobre a presença do autor em teorias e estudos realizados desde a década de 1990. Essa parte ampara a tese de que o autor é “inatural” com base na ideia de Giorgio Agamben de que um autor é contemporâneo quando ele não coincide com o pensamento reinante em seu tempo. A segunda parte procura apresentar a dimensão prática da teoria crítica de Debord. Para isso, elenca a discussão sobre o jogo e a alegoria da guerra, examinando o pensamento e a vida de Debord no intuito de entendê-la a partir da formação de experiências sempre ligadas a essas duas noções e a presença delas em um plano estratégico. Foi com o desenvolvimento do estudo que pude perceber que eram vários os elementos que caracterizavam um “estilo de vida” de Debord e, a partir dessa constatação, fui delimitando os pontos de estudo para que os capítulos pudessem ser escritos, revelando-os ao leitor como uma teoria crítica da vida na sociedade do espetáculo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guy Debord; crítica biográfica; espetáculo; guerra; jogo.

## ABSTRACT

This thesis aims to study the connection between life and work of Guy Debord based on their texts, films, and their methods of resisting the spectacle, discussing the relevance of the author. The text is divided into two parts and each contains two sections. The first part presents a discussion on the author's presence in theories and studies since the 1990's. This part supports the thesis that the author is "outmoded" [*inatuelle*] based on the idea of Giorgio Agamben that a author is contemporary when he does not match the prevailing thought in his time. The second part seeks to present the practical dimension of critical theory. For this, we discuss about the game and the allegory of the war, examining the life and thought of Debord in order to understand it from the experience always linked to these two notions (game and war) and their presence in a strategic plan. With development of the study I realized that there were several elements that characterize a "lifestyle" of Debord, and from this observation, I was defining the points of study so that the chapters could be written, revealing them to the reader as a critical theory of life in the society of the spectacle.

**KEYWORDS:** Guy Debord; biographical criticism; spectacle; war; game.

# SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIACÕES .....	12
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	13
PREÂMBULO .....	14
INTRODUÇÃO.....	21
PARTE I	
A INATUALIDADE DE GUY DEBORD.....	36
CAPÍTULO 1	
A RECEPÇÃO CRÍTICA DE GUY DEBORD E A SUA ARTE DE VIVER.....	37
1.1 Revisitando a recepção crítica de Guy Debord .....	38
1.1.1 Uma recepção brasileira .....	38
1.1.2 Uma recepção internacional .....	49
1.1.3 As biografias sobre Guy Debord .....	55
1.2 Vivendo a tese 190: por uma “arte de viver para as novas gerações” .....	62
1.2.1 Movimento Letrista (1945-2007) .....	65
1.2.2 Internacional Letrista (1952-1957).....	67
1.2.3 Socialismo ou Barbárie (1948-1965).....	70
1.2.4 Internacional Situacionista (1957-1972) .....	73
1.3 O espetáculo e a vida .....	84
1.3.1 O espetáculo e a separação generalizada.....	84
1.3.2 Viver no espetáculo .....	89
1.3.3 Viver pelas <i>Memórias</i> .....	96
CAPÍTULO 2	
A CONTEMPORANEIDADE DE GUY DEBORD .....	99
2.1. Entre teóricos e leitores.....	100
2.1.1. A soberania espetacular e o sujeito.....	101
2.1.2. O império e o espetáculo .....	105
2.1.3. A multidão e o seu sujeito .....	110
2.1.4. Espetáculo e simulacro .....	116
2.1.5. Uma teoria do fim do trabalho.....	118
2.2. A inatualidade de Guy Debord .....	122
PARTE II	
JOGO E ESTRATÉGIA EM GUY DEBORD.....	129
CAPÍTULO 3	
A VIDA EM JOGO DE GUY DEBORD.....	130
3.1 O jogo e a alegoria da guerra.....	134
3.2 A guerra de um escritor general .....	145
3.2.1 Jogo, guerra e biografia .....	150
3.2.2 A situação de guerra .....	153
3.2.3 Entre mapas e tabuleiros.....	159
3.3 A vida como jogo .....	166

CAPÍTULO 4	
A TEORIA CRÍTICA COMO TEXTO ESTRATÉGICO .....	170
4.1 A teoria crítica e o seu cinema.....	173
4.1.1 A teoria de Guy Debord.....	173
4.1.2 O cinema e a metavida.....	177
4.2 Estratégia de guerra .....	194
4.2.1 A estratégia .....	194
4.2.2 Estratégias da guerrilha .....	196
4.2.3 O jogo da guerra .....	200
4.2.4 A escrita como estratégia.....	203
4.3 O desvio como crime .....	204
4.3.1 O desvio e seu comensalismo textual .....	204
4.3.2 O delito e a conspiração literária .....	211
4.4 A teoria crítica nas cartas.....	215
4.4.1 O “comum” epistolográfico.....	215
4.4.2 As cartas como comunicação estratégica .....	217
4.5 A vida estratégica .....	221
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	228
REFERÊNCIAS .....	239
I. FONTES.....	240
a) Obras de Guy Debord.....	240
b) Obras sobre Guy Debord.....	241
II. BIBLIOGRAFIA CITADA .....	245
III. FILMOGRAFIA .....	257
a) Filmografia de Guy Debord.....	257
b) Filmografia citada .....	258

## LISTA DE ABREVIACES

AGP – Ação Global dos Povos
ALCA – Tratado de Livre Comércio das Américas
APL – Associação Psicogeográfica de Londres
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento
<i>Comentários... – Comentários sobre A sociedade do espetáculo</i>
EZLN – Exército Zapatista de Libertação Nacional
FMI – Fundo Monetário Internacional
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros
IL – Internacional Letrista
<i>In girum... – In girum imus nocte et consumimur igni</i>
IS – Internacional Situacionista
MIBI – Movimento por uma Bauhaus Imaginista
NAFTA – Tratado de Livre Comércio da América do Norte
<i>Sobre a passagem... – Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo</i>
OMC – Organização Mundial do Comércio
OuLiPo – <i>Ouvroir de Littérature Potentiel</i>
<i>Refutação... – Refutação de todos os julgamentos, tanto elogiosos quanto hostis, que foram feitos sobre o filme “A sociedade do espetáculo”</i>
SB – Socialismo ou Barbárie
USP – Universidade de São Paulo

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Fotografia de Guy Debord, Michèle Bernstein e Asger Jorn em Paris, 1961 .....	59
<b>Figura 2</b> – I Conferência da Internacional Situacionista, em Cosio d'Arroscia, Itália, em abril de 1957. Da esquerda para a direita: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, e Walter Olmo .....	74
<b>Figura 3</b> – III Conferência da Internacional Situacionista em Munique, Alemanha, em 1959 .....	76
<b>Figura 4</b> – V Conferência da Internacional Situacionista em Gotemburgo, Suécia, em 1961. Da esquerda para a direita: J.V. Martin, Heimrad Prem, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong, Guy Debord, Attila Kotyani, Raoul Vaneigem, Jorgen Nash, Dieter Kunzelmann, e Gretel Stadler.....	77
<b>Figura 5</b> – “Eu queria falar a bela língua do meu século” .....	91
<b>Figura 6</b> – Recorte de uma página do livro <i>Memórias</i> , de Guy Debord .....	145
<b>Figura 7</b> – Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919 .....	155
<b>Figura 8</b> – Philippe de Champaigne, <i>Retrato do Cardeal Richelieu</i> , depois da ocupação da reitoria da Sorbonne em maio de 1968, janeiro de 1969 .....	157
<b>Figura 9</b> – Guy Debord, <i>The naked city</i> , maio de 1957 e Movimentos principais no tabuleiro em <i>O jogo da guerra</i> .....	159
<b>Figura 10</b> – Imagem estática retirada do filme <i>Sobre a passagem</i> .....	181
<b>Figura 11</b> – Alice Becker-Ho e Guy Debord jogando <i>O jogo da guerra</i> , em 1977 ....	201
<b>Figura 12</b> – Recorte da quarta página do livro <i>Fim de Copenhague</i> , de Asger Jorn...	209
<b>Figura 13</b> – Pixação de 1953 feita por Guy Debord na "Rue de la Seine" em Paris...	232

# PREÂMBULO

Nos anos 1990, especialmente no fim da década, uma palavra destacava-se nos noticiários, especialmente aos olhos daqueles que estudavam a sociedade e pensavam sobre seu cotidiano: globalização. O drama esquerdista ligado ao termo “imperialismo norte-americano” ainda ressoava naqueles anos. Essa era uma expressão comum de uma esquerda partidária e sindical. A globalização, da perspectiva econômica, significa um desejo de fluidez de mercadorias entre as fronteiras dos países. Essa fluidez simboliza a consolidação de um mundo integrado, em que a antiga oposição “comunista” – *i.e.* socialismo cubano, castrismo, bolchevismo, estalinismo, maoísmo, dentre outros “ismos” – se enfraquece perante um mercado que dialoga globalmente, um diálogo entre culturas diversas. Do mesmo modo que o “imperialismo norte-americano” significou muito para a esquerda oficial (partidária e sindical), a “globalização” passou a significar muito para uma nova esquerda que surgia naqueles anos.

Irrequieto e palpitante, como muitos jovens no decorrer das gerações, naqueles anos 1990, eu escutava siglas que ainda são repetidas – hoje talvez um pouco menos – tais como ALCA, NAFTA etc. Enquanto a ALCA, Tratado de Livre Comércio das Américas, sempre batia na porta brasileira, foi no dia primeiro de janeiro de 1994 que soubemos o que significava a implantação de um modelo similar, o NAFTA, Tratado de Livre Comércio da América do Norte. Descobrimos esse tratado nas mídias quando ouvimos sobre Chiapas, no México, e o levante do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) contra ele. Inevitavelmente, várias perguntas vieram naquele momento: o mundo estava se acabando em comércio? Quem eram esses que resistiam ao ato aparentemente simples de trocar mercadorias livremente? Quem não gostaria de comprar produtos fabricados longe como se estivessem sido produzidos localmente?

Com o tempo, maturidade e mais interesse, no ano de 1997, vi de perto o que uma reunião dos países americanos para discutir a ALCA poderia causar. Uma simples reunião retirou todos os mendigos do centro da cidade de Belo Horizonte-MG. Essa reunião mudou a cara da cidade, horários de ônibus, o ir e vir e o tempo de todos, quase como uma mágica. Se fosse uma narrativa, estaríamos diante de uma alegoria do que a própria ALCA significava no âmbito das Américas: uma reorganização do capital e do fluxo de sua circulação.

Nos anos 1990, essa presença social do mercado (ou do comércio ou da mercadoria) significou o maior impacto sobre o que eu pensava sobre o mundo até então. Nesse tempo escutávamos mais sobre outras siglas como FMI – Fundo Monetário

Internacional –, OMC – Organização Mundial do Comércio –, Banco Mundial e BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Fui descobrindo mais instituições e, sobretudo, siglas em português e inglês que se uniam a nomes de antigos encontros como o de *Bretton Woods*<sup>1</sup>.

Aprendi de frente para trás o que estava acontecendo e o que havia acontecido para determinar tal conjuntura. É claro que os estudos formais contribuíram para fazer-me entender o século XX, aquele século em que vivíamos, mas que já estava com seus dias contados. Assim, foi inevitável o interesse por ler cada vez mais sobre política, economia, guerras e suas armas. O final de um século parece sempre agitado em todos os sentidos. Esperamos catástrofes materiais como a ameaça do “*bug* do milênio” em pleno advento do mundo das máquinas digitais.

Como não poderia deixar de ser, alcancei, primeiro como recreação, depois como obrigação, a Literatura. Estava fascinado pela Literatura do início do século XX tanto na Europa quanto, como entendia na época, pelo seu contraponto brasileiro, sobretudo a poesia da primeira metade do século XX, influenciada por aquela que representava o último fôlego do século XIX. Assim, lia tanto Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, voltando até Charles Baudelaire, bem como Cruz e Souza, Sousândrade, Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira. Com essas leituras, não foi difícil chegar ao Letrismo na Europa e aos Concretistas aqui no Brasil.

O que era recreativo se modificou quando comecei a estudar Letras na Universidade Federal de Minas Gerais e a prática da leitura ficou muito mais séria, possibilitando enxergar com mais profundidade as questões de meu interesse a partir dos instrumentos analíticos dessa área. Os estudos acerca da Literatura reforçaram minha atenção para os agrupamentos artísticos e políticos. Ao participar de vários eventos políticos nas ruas tive a oportunidade de conhecer amigos que me mostravam autores e outros movimentos cuja bibliografia era rara.

É desse tempo, e dessas vidas que se cruzavam, que as discussões sobre uma esquerda radical surgiu. Antes, a leitura mais fácil de atingir era a dos autores anarquistas, mas eu já havia esgotado grande parte da bibliografia traduzida para o português bem como aquelas de autores brasileiros e portugueses que pude encontrar. Fui seduzido, então, pela escrita de anarquistas de outras terras e línguas e,

---

<sup>1</sup> Série de conferências responsável por criar e estabelecer, em julho de 1944, um sistema de gerenciamento econômico para os países mais industrializados, criando regras para as relações comerciais e financeiras para quando a Segunda Grande Guerra terminasse.

especialmente, por sua paixão pelos seus temas. Pude ler, mesmo que com muita dificuldade, nessas línguas estrangeiras, textos ingleses, espanhóis e alguns italianos. Com o contato com diversos participantes das Ações Globais dos Povos (AGP)<sup>2</sup>, tive, ainda, acesso a produções de autores que já havia lido, textos que nem sabia que existiam, bem como a velhos autores, dos quais descobri textos críticos que considerava novíssimos e atuais. Nesse turbilhão, alimentado com o início da Internet no Brasil, na segunda metade da década de 1990, pude acessar e trocar material escrito e discussões com diversas pessoas de todo o mundo, motivado pela articulação política e pelas discussões inerentes a ela existentes na época.

Essas trocas, além de alimentarem as manifestações anticapitalistas do final do século XX e início do século XXI, trouxeram a oportunidade de conhecer a intercessão sobre arte e política e a reflexão sobre ela. Essa junção se dava através de um discurso muito mais evoluído que o daqueles “ismos” (socialismo cubano, castrismo, bolchevismo, estalinismo, maoísmo etc.) e não pretendia ser considerada arte (como a arte se encontrava naquele momento) ou política (como a política estatal e de mercado). A música provocava um lugar de encontro para as pessoas dessa “cena”, mas não se limitava a ela, pois também havia expressões através de textos publicados em *fanzines*<sup>3</sup>. As pessoas estavam preocupadas em se manifestar politicamente sobre: o capitalismo; a forma de alimentação predatória no mundo (em prol do vegetarianismo como uma forma de ecologia mais radical); contra o sistema de gêneros (“nem homens, nem mulheres, mas todo o contrário” como diriam os neozapatistas e, naquela mesma época, também já o diziam os entusiastas da Teoria *Queer*) e também das tecnologias e da

---

<sup>2</sup> A Ação Global dos Povos, ou AGP, é uma coordenação de lutas e movimentos em todo o mundo. Sua caracterização se dá por meio de uma carta de princípios e um manifesto que delimita o que é a coordenação e como os movimentos que dela participam devem atuar sob sua convocação. Suas principais características são o agrupamento não decisório de sua coordenação que serve para organizar os Congressos Internacionais da AGP e seus documentos (como a própria carta de princípios e o manifesto). Nesses documentos está expresso um anticapitalismo extremamente contemporâneo que rechaça a organização partidária e sindical, pois era avesso às hierarquias em geral, organizando-se horizontalmente, propondo a eliminação das divisões entre os povos, bem como a sua exploração. A atividade principal da AGP é a convocatória de Ações Globais Anticapitalistas que são como carnavais contra o capitalismo em que o pressuposto é “eles se reúnem, nós nos reunimos”, i.e., haviam protestos nos locais em que, por exemplo, o Fundo Monetário Internacional se reunia com o Banco Mundial, os manifestantes tentavam impedir essa reunião através das ações fechando as ruas. No resto do mundo, vários grupos se manifestavam em solidariedade aos manifestantes no local dessa reunião e, ao mesmo tempo, mobilizavam suas próprias demandas anticapitalistas locais. (Ver: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/pt/hallmpt.htm>)

<sup>3</sup> *Fanzines* são magazines sobre determinados assuntos de interesse comum entre leitores de certo local, que eram feitas para serem trocadas entre as pessoas ou vendidas a preço de custo. Muitos consideram *fanzines* como revistas feitas para fãs de determinada banda, mas essa visão é limitada, pois muitos *fanzines* versam sobre temas que nem sequer se aproximam da música. Porém, a sua circulação se deu costumeiramente em locais onde as bandas se apresentavam, tais como as “gigs” de *punk rock*.

informação, como queriam os “hacktivistas”, etc. Esses movimentos e cenas musicais são conhecidos, desde os anos 1970, como “movimento punk”, mas com o passar das décadas tiveram novas faces e novos modos.<sup>4</sup>

Por detrás do encontro com as pessoas que frequentavam essas cenas e pensavam na possibilidade de modificar o mundo, com outro ritmo, através de uma forma de organização não hierarquizada, pude experimentar o entendimento de uma visão da sociedade – e de sua forma de organização – que não fosse a partir de partidos, sindicatos e outras organizações bastante comuns no dia a dia de todos. Muitas vezes, eram nas calçadas da cidade, ao esperar uma reunião preparatória de ações globais, onde se podia escutar e falar sobre essas “várias coisas” que pairavam no ar daquele momento. Hoje vemos que se tratava de um movimento “tão global quanto o capital”, como os protestos em Seattle, nos Estados Unidos, e no mundo, em 30 de novembro de 1999, mostraram. (BRINGEL; MUÑOZ, 2010, p.32)

Foi também nessa conjuntura, dos anos 1990, que tive contato pela primeira vez com a palavra “espetáculo” e sua menção à organização econômica e política da sociedade da segunda metade do século XX. Nessa época fervilhavam escritas de diversas correntes de pensamento de esquerda. Era comum, por exemplo, vermos diversos tipos de anarquismos (anarco-sindicalista, autonomista, federalista, plataformista<sup>5</sup> etc.). Estando inserido em um meio de ação voltado para o campo prático, também pensava de uma maneira mais prática que teórica. Inclusive, aprendia a entender a conjunção entre teoria e prática, gerando uma teoria prática, muito mais afim

---

<sup>4</sup> Mais tarde viria a saber que o movimento punk sofreu muita influência dos movimentos dos quais Guy Debord participou (como as Internacionais Letrista e Situacionista e, até mesmo, o Socialismo ou Barbárie). (MARCUS. *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*, 2011)

<sup>5</sup> De trás para frente: os anarquistas plataformistas se baseavam na leitura do anarquista ucraniano Nestor Makhno, um dos principais membros da resistência contra o bolchevismo na União Soviética; os anarquistas federalistas se baseiam na forma de organização da sociedade em federações de conselhos, os textos iniciais dessa corrente são de Pierre-Joseph Proudhon, ainda no século XIX; o anarquismo autonomista se baseia em formas mais espontâneas de organização no local de trabalho e tem como importante representante teórico o anarquista italiano Enrico Malatesta; a corrente anarco-sindicalista é uma das mais fortes no mundo do século XX até os dias de hoje, pois se baseia em uma organização da produção da sociedade por meio de sindicatos autogestionados, sendo uma forma de organização prática e não simplesmente teórica, tendo como exemplo a Confederação Operária Brasileira filiada a 1ª Associação Internacional dos Trabalhadores, que resistiu até a Consolidação das Leis do Trabalho no Brasil. Ainda existem outras vertentes, como o eco-anarquismo cujo autor principal é Murray Bookchin, ou o anarcoprimitivismo, do qual um dos autores mais lidos hoje é John Zerzan. O que transforma a todos em uma ideologia separada da ação dos trabalhadores/produtores é a antecipação da forma, bem como um programa fechado de organização que dita os rumos que a sociedade terá: o objetivo anarquista sem Estado. Mesmo assim, a Ação Global dos Povos conseguiu reunir em seu seio tanto esses quanto outros grupos sem objetivos ideológicos à sua frente, baseados em princípios gerais anticapitalistas, que não diziam respeito a nenhuma ideologia ou corrente pré-estabelecida. Para mais informações, ver a Carta de Princípios da AGP: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/pt/hallmpt.htm>.

com aqueles tempos velozes. Disso, aprendi que uma filiação ideológica não atendia à necessidade daquela ocasião, pois os usos variados e práticos dos textos e posições políticas eram mais interessantes e surtiam mais efeito, mais resultados, nas discussões e aprimoramento no diálogo.

Guy Debord veio na esteira daquela ideia do “espetáculo”, contudo, ao lê-lo, em seu discurso agressivo e provocador contra tudo e contra todos, incluindo os anarquistas que, para mim, até então, pareciam ser os mais radicais, não houve um interesse imediato. A princípio, de leitura difícil para quem não fosse profundo conhecedor do pensamento de Karl Marx, demandou esse estudo preliminar, de posse do qual foi possível passar a se apropriar de suas ideias traduzidas naquela época para o português pela Editora Contraponto (1997): *A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo*.

Posteriormente tive a oportunidade de participar da edição e publicação de uma edição pirata (preparada desde 2001 e lançada em 2003) de *A sociedade do espetáculo*, realizada pelo Coletivo Acrático Proposta (Debord, 2003a), de Belo Horizonte-MG, que trazia uma apresentação de João Emiliano Fortaleza de Aquino. Essa apresentação contextualizava não apenas o livro de Guy Debord, mas também aqueles anos e ações globais anticapitalistas, bem como os motivos da edição ser pirata e servir para a prática e reflexão de um movimento que parecia herdeiro dessa situação histórica em que Guy Debord viveu, pensou e escreveu.

Além da motivação gerada por esses caminhos que ia trilhando, vi na academia surgir diversos grupos, e participei de alguns deles, que estudavam assuntos pertinentes ao pensamento e obra de Debord. A questão da memória, do arquivo e da vida, aprendidos no Acervo de Escritores Mineiros e em seu Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros, do qual participo, permitiu o entendimento profundo da formação da obra intelectual. Além disso, o aparato teórico da crítica genética concedeu instrumentos para estender a ideia de “texto”, problematizando-o. Vi surgir o Núcleo de Estudos de Crimes, Pecados, Monstruosidades e o Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura na Faculdade de Letras da UFMG, ambos abrindo precedentes para a transcendência do tema em autores e obras. Se antes se podia argumentar que esses assuntos eram incomuns nos estudos literários, a precedência de tais grupos permitia que eu pudesse desenvolvê-los, especificamente no campo da Literatura Comparada.

Com a oportunidade de trabalhar em mais outra área, encontrei na Administração, especialmente em um campo chamado “Estudos Organizacionais”, junto ao professor Alexandre de Pádua Carrieri, um local de férteis discussões. Na discussão sobre a sociedade contemporânea, no Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade, acabamos criando, em 2006, um grupo de estudos que se intitulou “Estudos Organizacionais, Indústria, Cultura e Espetáculo”. Nesse grupo debatemos autores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Gilles Deleuze e, é claro, Guy Debord, dentre outros. Além das discussões profícuas, também foram criadas algumas disciplinas sobre esses autores para a pós-graduação.

A partir deste preâmbulo, creio ser possível introduzir agora o que desenvolvi nesta tese.

# INTRODUÇÃO

O objeto desta tese é Guy Debord, um autor que nasceu em Paris no dia 28 de dezembro de 1931 e cometeu suicídio no dia 30 de novembro de 1994, na região de Auvergne, na França. Toda sua vida foi devotada à luta contra a “sociedade do espetáculo”. Ele participou do grupo político Socialismo ou Barbárie (SB) e do Movimento Letrista com o qual rompeu para formar a Internacional Letrista. Em 1957, funda a Internacional Situacionista (IS), dirigindo as revistas publicadas pelo grupo entre 1957 e 1972. As principais teses de Debord surgem com a Internacional Situacionista, que criticava a sociedade do espetáculo por promover a passividade e a aparência.

A IS é fundada com a fusão da Internacional Letrista (IL), com o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), e a Associação Psicogeográfica de Londres (APL). Portanto, a IS sofreu influências do grupo CoBrA, do Dada e do Surrealismo. A principal característica da Internacional Situacionista é a fusão prática da crítica da supressão (Dada) e realização da arte (surrealismo) unida a uma crítica às representações no movimento proletário<sup>6</sup>, passando a apostar nos conselhos de trabalhadores<sup>7</sup> como meio de atingir a revolução social, por ser esse um espaço com representantes revogáveis a qualquer momento.

Guy Debord foi casado duas vezes. Primeiro, se casou em 17 de agosto de 1954, com a também letrista e situacionista Michèle Bernstein, participante ativa das Internacionais, bem como novelista bastante produtiva até os dias de hoje. O casamento com Bernstein se dissolveu quando Debord se aproximou da escritora e poeta Alice Becker-Ho, no final da década de 1960. O casamento com Michèle acabou oficialmente em 5 de janeiro de 1972. Então, Debord se casa com Alice em 5 de agosto do mesmo ano. Alice adotou o nome de Debord e com ele viveu até a sua morte, em 1994, quando os seus espólios ficaram sob a custódia da esposa.

Além de escrever, Debord também filmou<sup>8</sup>. Mesmo com uma filmografia considerável, a crítica avalia que seu pensamento foi organizado pela escrita, vindo a

---

<sup>6</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p.125.

<sup>7</sup> PANNEKOEK. *Worker's councils*, 1936.

<sup>8</sup> Guy Debord realizou: *Uivos para Sade* (1952), *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo* (1959), *Crítica da separação* (1961), *A sociedade do espetáculo* (1973), *Refutação de todos os julgamentos, tanto elogiosos quanto hostis, que foram feitos sobre o filme “A*

preferir esses textos para análise. Ele escreveu diversos textos individuais e coletivos, em revistas, tanto surrealistas (como a belga *Les lèvres nues*), quanto para aquelas nas quais tinha mais atuação (como a *Potlatch* e a revista *Internacional Situacionista*<sup>9</sup>, ambas editadas por ele). Em 1989, com o *Panegírico* – volume 1, inicia o projeto de publicar sua autobiografia em três volumes, o que não se realiza, tendo o segundo volume sido publicado postumamente, e o terceiro volume incinerado logo após sua morte.

Também postumamente, Alice Debord acompanhou a organização de 7 volumes da correspondência de seu marido, tendo também sido publicado um volume “0”, composto do índice das cartas, bem como os primeiros anos da epistolografia. Por esse trabalho de edição e publicação ser o mais recente, especificamente na última década, é o material menos estudado ou mesmo citado da produção textual de Guy Debord.

Devido aos vários textos anônimos escritos pelo autor, à medida que se avança sobre sua obra e arquivo, é possível descobrir textos ainda nem sequer atribuídos a ele. Um desses textos é o *Abat-faim*, traduzido em Portugal como *Enganar a fome*<sup>10</sup>, no qual o autor defende que “com os mais recentes progressos da tecnologia, a totalidade da alimentação consumida na sociedade moderna acaba por não servir senão para enganar a fome.”<sup>11</sup>

No início da sua produção e publicação de trabalhos é notável o aparecimento do livro *Memórias*<sup>12</sup> em 1959. Um livro com pequena tiragem, quase totalmente artesanal, e com a participação do artista plástico Asger Jorn. Esse foi o primeiro livro do autor e se localizava no interstício entre a expressão visual e textual, compondo o que poderia ser considerado um livro de artista. A colaboração entre os dois autores, nesse tipo de

*sociedade do espetáculo*” (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), e o filme *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1994)<sup>8</sup>, realizado em parceria com Brigitte Cornand para o Canal + da França.

<sup>9</sup> Nesta tese, ao contrário de diversos trabalhos sobre os mesmos objetos aqui em foco, preferi traduzir os nomes dos agrupamentos artísticos e revolucionários, mas sempre cito no restante da tese as bibliografias que remetem ao nome na língua original. Essa opção pretende facilitar o rápido entendimento do leitor, garantindo também maior fluidez na leitura.

<sup>10</sup> DEBORD, *Enganar a fome*, 2000. Assim vemos na nota inicial do livro traduzido em Portugal: “Texto não assinado, dado à estampa na *Encyclopédie des Nuisances - Dictionnaire de la Déraison dans les Arts, les Sciences & les Métiers* (t. I, fasc. 5, Nov. 1985, dir. François Martin), cuja autoria, tendo sido atribuída a Guy Debord pelo biógrafo não contestado pela viúva herdeira (Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord*, 1931-1994, Plon, Paris 1999), nos oferece redobrada confiança.” (Nota da Edição) (DEBORD, 2000)

<sup>11</sup> DEBORD, *Enganar a fome*, 2000, p. 6.

<sup>12</sup> Para uma maior fluidez da leitura, os títulos dos livros, mesmo que ainda não traduzidos para o português, foram traduzidos nesta tese.

empreendimento, iniciou-se com o livro *Fim de Copenhague*<sup>13</sup>, de 1957, quando Jorn convida Debord como conselheiro para a técnica de *détournement* (desvio)<sup>14</sup> de imagens e textos aplicados ao trabalho.

A bibliografia mais exótica do autor é aquela na qual ele faz seus críticos dialogarem consigo ou na qual expõe os diálogos com as instituições. Neste caso, o livro *Dos contratos*, lançado postumamente, mas com a apresentação e justificativa de Debord datada de setembro de 1994, é curioso por portar contratos entre o realizador de filmes e as produtoras.<sup>15</sup> No primeiro caso, no que diz respeito ao diálogo com a crítica, além do filme *Refutação...*, lançado após *A sociedade do espetáculo*, e no intuito de debater as críticas recebidas, há também o livro *Considerações sobre o assassinato de Gérard Lebovici*, de 1985. Esse livro foi provocado pela morte do mecenas, produtor e amigo Gérard Lebovici, em 1984, uma vez que Debord se sentiu caluniado por ter sido apontado como um suspeito no caso de assassinato. No livro, o autor refuta as acusações, bem como analisa os ataques recebidos no intuito de expor seus acusadores. Já acostumado à prática da análise de críticas e acusações, Guy Debord executa mais uma vez a “arte de refutar” em “*Essa má reputação...*”, de 1993, em que responde às críticas publicadas a ele entre 1988 e 1992.

Além de tudo isso, há os seus dois livros mais conhecidos e muitas vezes publicados juntos, após 1988, em diversas línguas tal como o autor desejava: *A sociedade do espetáculo*, de 1967, e os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de 1988.

---

<sup>13</sup> O título desse livro também pode ser traduzido como *Adeus a Copenhague*.

<sup>14</sup> A palavra *détournement* tem diversos significados na língua francesa, tais como mudança de curso, subtrair a seu benefício, bem como *détourner* que pode significar derivar, desviar, enganar, dentre outros sentidos. Em português existe um neologismo, “deturcação”, usado por alguns tradutores (sobretudo os ativistas que divulgam suas traduções na Internet). Nesta tese, preferi usar a palavra “desvio” por considerá-la mais próxima ao sentido do original. A escolha da palavra “desvio”, como versão portuguesa do *détournement*, é devido ao caráter radical de retirar um elemento de um contexto praticando uma reorganização de sentido. Essa ação serve estrategicamente para atingir um objetivo de seu autor. É esse caráter estratégico, e não simplesmente artístico, que faz do desvio uma ação política. Podemos relacionar o desvio a Marcel Duchamp, por exemplo, pois lembra o *readymade*, que também retira algo do contexto para retrabalhá-lo. Porém, é preciso dizer, as intenções do desvio de Debord estão além do *readymade* de Duchamp. Há uma filiação tanto ao *readymade* quanto às criações surrealistas, porém, como será mostrado no quarto capítulo, mais do que desviar através da colagem ou do plágio de trechos de outros autores como ação meramente artística, ou como agrupamento de elementos para criar uma hipergrafia, defendo que Debord estava mais preocupado em atingir a lógica da propriedade (no caso específico do desvio, a propriedade intelectual). O desvio é uma evolução do ato de montagem, entendido do modo como o pensava Sergei Eisenstein (2002): uma reorganização de sentidos buscando estender ou contrair temporalidades a partir da organização das significações. Ele tem o papel de jogar com a origem dos elementos desviados, o que inaugura uma postura mais agressiva quanto àquela da montagem e sua reorganização da espacialidade e temporalidade.

<sup>15</sup> DEBORD. *Des contrats*, 1995, p. 8.

Escrever sobre um autor como Debord é uma tarefa difícil quando o fazemos na área de Letras. A tarefa é árdua, principalmente, porque no universo acadêmico costuma-se entendê-lo mais como um filósofo do que como um escritor. Nesta tese não o considero, tal como ele mesmo preferia, um filósofo ou escritor contemporâneo, mas um teórico.

Debord nunca se considerou um escritor literário contemporâneo. As suas referências, aquelas que aparecem em citações e epígrafes em seus textos ou incorporadas por meio dos desvios, são, em maioria, de escritores dos séculos anteriores ao seu. Extemporâneo, o teórico considerava estar em embate com seus pares, produzindo coletivamente (no SB<sup>16</sup>, na IL<sup>17</sup> e na IS), além de produzir no diálogo com outros vanguardistas de seu tempo e predecessores (APL<sup>18</sup>, MIBI<sup>19</sup>, CoBrA<sup>20</sup>, Dada, Surrealismo). Ele não se considerava um escritor do mesmo modo que não se chamava de cineasta. Porém, em textos como o *Panegírico*, vemos um interesse muito maior pelo mundo da escrita e seus personagens históricos, do que pelo mundo da cinematografia

---

<sup>16</sup> Como se verá melhor no primeiro capítulo, o Socialismo ou Barbárie foi um grupo formado por intelectuais críticos aos regimes autoritários de esquerda e ao capitalismo. Como grupo, existiu de 1948 até 1965 e teve a participação de Cornelius Castoriadis, Jean-François Lyotard, Claude Lefort, dentre muitos outros.

<sup>17</sup> A Internacional Letrista surge de uma ruptura com o Movimento Letrista (1945-2007) de Isidore Isou, e tem sua existência entre 1952 e 1957. A ruptura se deve ao desejo de radicalização dos experimentos por parte de seus membros fundadores: Guy Debord, Gil Wolman, Jean-Louis Brau e Serge Berna. O grupo é responsável pelo desenvolvimento conceitual da *dérive*, uma espécie de variação das deambulações Surrealistas, e do *détournement*, uma forma de desviar textos e imagens já existentes conferindo um novo sentido ao recorte sob novo contexto. Em 28 e julho de 1957, em um congresso de artistas em Cosio di Arroscia, na Itália, a Internacional Letrista se dissolve na fundação da Internacional Situacionista.

<sup>18</sup> A Associação Psicogeográfica de Londres teve como um de seus fundadores Ralph Rumney. A atividade que marca a existência da APL é a exposição em Bruxelas, criada por Rumney, chamada “Primeira exposição de psicogeografia”. O grupo sempre foi mais imaginário que concreto, mas conquista até os dias de hoje adeptos em todo o mundo, que replicam a ideia de uma Associação Psicogeográfica. Assim, há notícias ainda da APL na Inglaterra na década de 1990, mas também outras Associações Psicogeográficas pelo mundo. Com a entrada de Rumney na Internacional Situacionista e a consequente dissolução da Bauhaus Imaginista e da Internacional Letrista para tanto, é possível que a APL também seja considerada extinta pelos pesquisadores dessas vanguardas. Acredito que a dissolução ou não da APL, da IL e da MIBI não é tão importante quanto o fato de que suas especialidades, especialmente o entendimento e uso do urbano e dos mapas, dos usos da letra e do imaginário se tornaram pontos cruciais para a IS e a formação de uma articulação artístico-política única naquele momento histórico.

<sup>19</sup> Grupo fundado por Asger Jorn e o pintor italiano Pinot-Gallizio, pretendia refletir sobre um outro urbanismo, rivalizando com a Bauhaus de Gropius. Existiu entre 1954 e 1957 quando da fundação da Internacional Situacionista. É importante entender que, nesse momento, não havia rivalidade entre a Internacional Letrista, a Bauhaus Imaginista, e a Associação Psicogeográfica de Londres.

<sup>20</sup> O grupo CoBrA foi um grupo de vanguarda criado em novembro de 1948 na Europa sob influência do Surrealismo. O grupo tem sua maior atuação até 1951, quando anunciam seu fim na *Revista CoBrA*. O nome do grupo, grafado entre minúsculas e maiúsculas, surge da participação de Asger Jorn, de Copenhague (Co); Cornelis Van Beverloo, de Bruxelas (Br); Jan Nieuwenhuys e Karel Appel, de Amsterdam (A). Asger Jorn se tornou um grande amigo de Guy Debord, sempre pronto a apoiá-lo e, lado a lado com ele, atuar em muitas de suas batalhas.

que, em geral, criava grandes figuras contemporâneas em uma indústria ou em um mundo alternativo.

A principal contribuição desta tese se encontra justamente no resultado do estudo de um autor que não escreve narrativas ficcionais, poemas, ou pratica novas formas de fazer a narrativa ou a poesia. Ao contrário, o autor movimenta sua escrita como se tudo fosse narrativa e tudo fosse poesia, por meio de alegorias, metáforas, provocações, paradoxos, contando de uma vida em conflito com o espetáculo, de uma vida de luta, como se estivesse em uma guerra histórica como as do século XIX. O gênero do seu texto é determinado mais por quem o recebe criticamente e menos por ele próprio. Desse modo, aqui, pude entender que o maior destaque em seus textos e filmes é o caráter teórico-crítico.

É preciso lembrar que o argumento principal em todos os textos e filmes se volta para a sociedade do espetáculo. O espetáculo é uma sociedade que envolve as pessoas em um mundo de aparências. Essa produção de aparências se inicia na produção de mercadorias e com elas conserva relação íntima, tal como se verá nas próximas páginas. O texto de Debord, como pretendo demonstrar, é repleto de intenções e possibilidades de uso antiespetacular. É uma teoria que se quer prática contra o espetáculo, e assim se faz apenas no campo teórico-filosófico, mas se aproxima de um texto teórico-literário. É esse tipo textual (por falta de outro nome) o objeto principal desta tese e esse olhar sobre ele a principal contribuição aos estudos sobre o autor.

Além de considerar Debord um teórico, a dimensão prática dessa teoria não pode ser esquecida devido à relevância que ela tinha para o autor. A teoria, para ele, só tem validade se estiver apegada ao seu tempo, se sobre ele conseguir refletir, e, sobretudo, intervir. Então, nesta tese, procuro considerar a teoria, conforme o autor, uma intervenção sistematizada, uma reflexão prática, uma crítica em ação cotidiana.

O autor francês acredita na necessidade de uma teoria prática como única possibilidade de transformação da vida na modernidade. Essa teoria prática é o instrumento de luta principal contra a separação entre: aquele que vive e o que é vivido; o espectador e o espetáculo; o que domina a vida e quem está a serviço nela, separado dela; ou quem trabalha e quem dirige no capitalismo. Todas essas separações são referentes à mesma dinâmica de uma sociedade dominada por relações sociais entre pessoas mediadas por imagens.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p.14.

Debord busca uma teoria que seja prática, que não seja apenas de ideias (uma ideologia, portanto, também separada), e que essa teoria se instale na vida cotidiana. A dificuldade de tal tarefa é percebida pelo teórico, para quem:

A crítica e a recriação perpétuas da totalidade da vida quotidiana, antes de que seja efetuada de uma forma natural por todos os homens, deve ser empreendida sob as condições da opressão total, e com o objetivo de arruinar tal opressão.<sup>22</sup>

Esse aspecto é político, porém, não se liga à política enquanto uma militância ideológica, mas ao sentido de transformação da vida social por meio de intervenções práticas, cotidianas, sem mediação de representantes. Esse sentido é possível ao resgatar a noção de política como dinâmica necessária que está presente na vida humana, tal como aparece em Debord.

Para Emiliano Aquino, o esforço empreendido pelo crítico francês é o de constituir uma comunicação prática enquanto negação do capitalismo a partir do cotidiano. É desse modo que o autor se distancia dos frankfurtianos, assim como do Socialismo ou Barbárie. Para o estudioso:

A teoria, para Debord, é tão finita e passageira quanto o são as gerações dos homens; produzida no tempo, diz respeito às lutas do tempo e, neste sentido, cumpre uma função estratégica. Assim, longe de um **saber total**, ele propõe uma **crítica total** às condições de existência da sociedade dominada pela mercadoria. Somente como crítica de totalidade a negação da atual forma histórica da sociedade pode ser de fato crítica e negativa, protegendo-se da recuperação própria a qualquer crítica “no varejo”.<sup>23</sup>

Escrever sobre a vida nessa condição teórica força-nos considerá-la elemento crucial da teoria, uma vez que a vida se torna o palco de sua expressão essencial. Diante dessas duas dificuldades principais – o entendimento da vida e da teoria – com as quais começo esta introdução, esta tese sobre o teórico Guy Debord teve como objetivo desvendar a relação entre vida e obra no autor, com base em seus textos, seus filmes, e seus métodos de resistir ao espetáculo, discutindo sua atualidade. Foi, aliás, com o avanço do estudo que pude perceber que eram vários os elementos que caracterizavam um “estilo de vida” de Debord e, a partir dessa constatação, pude delimitar os pontos de estudo para que os capítulos pudessem ser escritos de modo a revelar esses elementos ao leitor.

<sup>22</sup> DEBORD. *Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana*, 2002b, s. p.

<sup>23</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p.185. Nesta tese são citados trechos em que existem grifos dos autores. Tais grifos serão mantidos como negrito, mas não serão apontados como “grifo do autor”, para não sobrecarregar o texto. Porém, os grifos feitos por mim para destacar trechos citados serão sempre identificados com a expressão “grifo nosso”, todas as vezes que aparecerem.

Esta tese teve como hipótese que não apenas os textos explicitamente teóricos do autor, como *A sociedade do espetáculo* e os *Comentários...*, mas também seus filmes e outros textos, incluindo seu *Panegírico*, participam de uma escrita responsável por articular uma vida antiespetacular. Portanto, outros tipos de textos estão sujeitos a pertencer a uma classe teórica ou a trazer elementos ou argumentos dessa classificação para seu interior.

A escrita de textos compreendida de modo amplo, praticada nessa vida articulada à teoria, desempenha um papel fundamental, pois é ela que organiza e serve como meio principal de criação da artilharia para os ataques desempenhados na teoria. Esse cenário agressivo, que a escrita constitui, assemelha-se ao da guerra, que adquire a forma de um jogo. Ela é como um cabo de guerra desigual, em que o teórico sozinho tenta ganhar do espetáculo. A sua estratégia não é puxar a corda com mais força, mas, rompê-la antes de ser puxado de uma só vez pela força do seu inimigo. A teoria crítica, vinculada à vida, é mobilizada por Debord como uma estratégia por meio da qual as ações, e criações (como os filmes, os textos teóricos, os textos autobiográficos etc.) se aliam sob o mesmo objetivo bélico.

Ler e escrever sobre Debord é trazer ao debate posições consideradas radicais, ainda hoje, na academia. Isso faz o texto desta tese, por vezes, parecer panfletário e, com relação às posições do autor sobre a sociedade do espetáculo, até mesmo intransigente. Diferente disso, ler e seguir o que diz o autor não significa simplesmente escrever sobre ele de modo panfletário, mas nunca pretender desenvolver uma tese acadêmica sobre ele ou sobre a sua teoria, pois tal tese conservaria relação com a sociedade espetacular e suas condições de produção acadêmica, algo rechaçado na teoria prática do autor. Portanto, esta é uma tese sobre o autor, e não um estudo que pretende segui-lo ou repeti-lo.

Desse modo, apresento aqui uma tese sobre Debord e sua teoria crítica que considero da “vida”. Vida é existência no espetáculo. Uma existência, conforme o autor, que não pode ser mais apenas o “viver”, mas é vista, “aparece”.

Para o autor a vida se encontra privada no espetáculo, assim ele considera:

Nos perguntam (*sic*): a vida privada está privada de que? Muito simples: da vida, que está cruelmente ausente. A gente está privada de comunicação e da realização de si mesmos até os limites do possível. Deveria-se (*sic*) dizer: privada de fazer pessoalmente sua própria história. As hipóteses que pretendem responder positivamente à questão sobre a natureza da privação não poderiam ser enunciadas, por conseguinte, senão sob a forma de projetos de enriquecimento; projeto de outro estilo de vida; em fim (*sic*), de um estilo... Ou melhor, caso se considere que a vida cotidiana se encontra nos

limites entre o setor dominado e o setor não dominado da vida, ou seja, no lugar do aleatório, será preciso chegar a substituir o gueto atual por alguns limites constantemente móveis; trabalhar permanentemente na organização de novas possibilidades.<sup>24</sup>

Quando Debord afirma que a busca por uma realização da vida sem privação é o único propósito, sua obra torna-se imediatamente um meio para atingir esse objetivo. O seu esforço incessante se torna um “estilo de vida” e, no caso do texto, um “estilo”. Essa afirmação não parecerá totalitária quando imergimos na obra do autor e percebermos como os seus textos, teses e filmes procuram registrar sua própria vida a partir dessa busca. Também são registradas as críticas à sociedade que priva a vida. Por isso, será possível defender nesta tese que a teoria crítica da sociedade do espetáculo é uma teoria da vida e uma forma de atingir um “estilo de vida” por meio de um “estilo”. Ressalto que o conceito de “estilo” será usado a partir das ideias de Guy Debord, que o considera uma forma de fazer, uma prática expressa a partir da manipulação do texto, da imagem, do cinema etc., sempre com a função de negar a sociedade espetacular.

O autor, ao permitir que a teoria se distribua entre textos, filmes e elementos biográficos, elabora não apenas um “estilo de vida”, mas um tipo de escrita. A escrita, através da incorporação no texto do vivido/experimentado pelo autor, passa a constituir não apenas uma teoria crítica do espetáculo, mas uma teoria crítica da vida no espetáculo a partir de um “estilo”. Essa teoria crítica e seu “estilo” têm função prática. O texto é algo que deve ser usado. Ele deve, como experiência de Debord, ajudar o leitor a decidir o seu próprio lugar, provocando-o a se comunicar e optar por negar a negação que a vida no espetáculo representa.

Como pretendia averiguar e compreender uma teoria crítica da vida em Guy Debord, procurei partir, em toda a tese, de posições do próprio autor, isto é, ao invés de simplesmente colocá-lo em uma mesa para dissecá-lo, procurei fazê-lo participar desse exame, na medida em que desenvolvia um jogo entre expor e analisar o seu pensamento, usando-o também como instrumento de análise. A opção por essa estratégia se deve, em parte, à dificuldade de se encontrar na bibliografia sobre o autor, estudos que não se distanciam de suas ideias. Como se verá na primeira parte da tese, os estudos que utilizam parcialmente a teoria de Debord como instrumento para a análise de parte da sociedade (ou da cultura, ou do teatro, ou do cinema etc.) são numerosos. O mesmo

---

<sup>24</sup> DEBORD. Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana, 2002b, s. p., grifo nosso.

posso dizer a respeito da, também numerosa, quantidade de teorias que procuram “atualizá-lo”.

Diferente desses “atualizadores” está a tese e o livro de João Emiliano Fortaleza de Aquino (2005; 2006a). Os trabalhos de Aquino são de extrema importância para os estudos de Debord, por se desenvolver com base no exame das posições do autor, sem optar por invenções gratuitas e descoladas de sua obra. O conteúdo de seu trabalho determina o que é a reificação e a linguagem para o teórico francês. Enquanto faz isso, elencando influências, leituras teóricas, conceitos utilizados e formulados pelo autor, o pesquisador discute, sob bases filosóficas, a questão artística aliada à crítica social.

A junção entre crítica estética e revolução social é uma formulação cara ao teórico, bem como ao pesquisador. Aqui, considerarei essa mesma importância dada na tese de Aquino, porém, discuto-a não com relação à constituição de uma “linguagem comum” ou de uma “comunicação prática”, como abordado pelo estudioso; procuro avançar essa discussão, o que significa que a compreendo e a incorporo, para o campo da vida e, aí sim, busco examinar a ideia de comunicação prática e a constituição de experiência, na forma de Debord produzir teoria enquanto vive e registra sua própria vida em seus textos e filmes.

Além disso, busquei nas biografias sobre o autor as variadas formas de vê-lo, ou o modo como ele foi “narrado”. O resultado é um entendimento das biografias como partícipes de uma recepção do autor, ao tempo e ao passo que os seus autores constroem, cada um a seu modo, o seu escritor, o seu artista, o seu estrategista, o seu revolucionário, a partir do que coletaram sobre a vida de Debord.

O aprendizado com essas leituras, aliado também com a discussão do campo dos estudos e da crítica biográfica, serviu para o entendimento de uma dimensão narrativa sobre o autor. Essa dimensão narrativa contribuiu para que elementos que esta tese considerou incontestes no autor – como viver em jogo, pela guerra, pela revolução, pela estratégia – pudessem ser colocados em discussão sem que se precisasse voltar a cada um dos debates já desenvolvidos.

Essa visão da biografia (e da autobiografia), através da lente da crítica biográfica, também permitiu que os textos e trechos de filmes de Debord relativos à sua própria vida passassem a serem compreendidos como de igual valor para a teoria crítica, quando comparados aos elementos, supostamente, apenas teóricos (como os conceitos de espetáculo, imagem, separação, dentre outros que aparecerão nesta tese). O

“supostamente”, empregado acima, se deve ao fato de que assumi, como se defendeu aqui, o autor como um desenvolvedor de sua teoria em seus vários textos e não apenas em *A sociedade do espetáculo* e em *Comentários...*. O papel principal desta tese será se valer desses textos, de modo a deixar explícita a habilidade de Guy Debord em criar um estilo de escrita e de vida que manifesta uma forma teórico-crítica incessante.

Tendo em vista essa realidade exposta através da fortuna crítica e o entendimento teórico prático reconhecido no autor e em sua vida, tomei a decisão de procurar, metodologicamente, não me prender a determinados textos ou filmes em específico. Busquei, a partir da revelação da teoria crítica da vida, abraçar elementos que emergiam do texto do autor, tal como a dimensão radical da crítica, a presença da teoria de Debord em outras reflexões sobre a sociedade, o modo como a ideia de jogo e de guerra são usados em sua teoria e vida e como ambos são convocados na prática de uma estratégia.

Para desenvolver esse estudo, reuni os textos e filmes do autor e, colocando-os lado a lado, procurei entender as suas peculiaridades. Comparei-os com base em suas similaridades para, só então, passar a entender nesses textos e filmes a presença da reflexão teórica mesmo que, como é o caso dos filmes, sejam textos os quais não são, tradicionalmente, considerados como “teóricos”.

Buscando comparar o autor com outros teóricos, estudei as relações entre suas obras a ponto de compreender as proximidades e distâncias entre alguns de seus conceitos. São diversos os textos, inclusive de brasileiros<sup>25</sup>, que tentam instaurar ou resgatar a atualidade do autor, quando, na verdade, essa atualidade não precisa ser restaurada ou procurada. Os textos de Debord servem, como sempre serviram, dentro da circunscrição que o próprio autor, por meio de uma autoria nunca negada, mas sempre em jogo, estabeleceu. A teoria prática emerge não apenas de textos verbais, mas também imagéticos e audiovisuais, ressaltando uma característica contemporânea no autor, evidenciada por sua preferência pelo multimidiático para se expressar.

Na discussão sob o viés comparatista, consegui perceber como alguns teóricos incorporam parcialmente o pensamento de Debord em suas próprias teorias, para isso, modificando, por vezes, pressupostos caros ao autor francês, tais como: a luta de classes (Hardt, Negri, 2001; Jappe, 1999a); a perspectiva negativa (Perniola, 1999; 2007;

---

<sup>25</sup> VIANA. Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação, 2011; BELLONI. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito, 2003; FREIRE FILHO. A sociedade do espetáculo revisitada, 2003.

2009b; Baudrillard, 1991; 2007); o sujeito revolucionário (Agamben, 2007a; 2007b; 2009; Virno, 2002; 2003; Hardt, Negri, 2005); dentre outros. Entendi também as biografias consultadas como parte da fortuna crítica, tendo em vista os conhecimentos gerados por meio da crítica biográfica, compreendendo sua forma mais fluida e próxima à literária de tratar de um autor e sua produção. Avaliei, de certo modo, as diferenças entre as leituras do autor presentes em sua recepção internacional para constituir a minha leitura, o que não significa o desconhecimento das especificidades entre as formas de ler Debord presentes em toda a sua recepção.

Foi através do comparatismo que pude apresentar nas próximas páginas que muito do que é lido e reconhecido como pensamento do autor é, na verdade, interpretação de biógrafos, críticos e teóricos que se valeram de seu pensamento. Muitas vezes mostro isso apenas expondo a teoria crítica de Debord, conforme o autor, sem necessidade de tecer longos comentários sobre as diferenças patentes entre, por exemplo, a sua teoria e a de Jean Baudrillard (2007). Desse modo, a opção por um estudo que parte dos textos do autor, bem como de suas inter-relações, foi a escolha deste trabalho que se propôs a conhecer uma teoria crítica da vida.

Outra questão que merece menção é o fato de que, como se verá nos próximos capítulos, por algumas vezes será necessário demarcar a ideia de “apocalipse”, aplicada aos críticos da sociedade de classes. Muitos autores veem a crítica de Debord parcialmente, possivelmente por se apropriarem de uma leitura de seu pensamento através de outros teóricos. Desse modo, não percebem a profundidade que a teoria crítica alcança não apenas no enfoque da sociedade, mas de seus substratos. Neste trabalho, procurei apresentar a crítica como próxima de uma forma de viver no espetáculo. Muitas vezes, como um modo de sobrevivência e estratégia, como se verá no último capítulo, o autor teve que se submeter à lógica espetacular, por exemplo, quando expõe as origens dos textos plagiados por ele em seu livro *Memórias*, o que parece revelar um desejo de explicitar a origem antes negada por ele.

A relevância para a área de Literatura Comparada, especificamente, aparece na tentativa de consolidar os estudos de temas como o jogo e a guerra bem como estratégia, sempre presentes, além das disciplinas, das culturas nacionais ou locais. Também se assume a forma comparativa de estudar um autor de bibliografia rica em se expressar entre mídias diversas, como a verbal, a imagética e a audiovisual, além de habilmente mobilizar essas mídias em favor de seu projeto teórico crítico. Desse modo, pretendo

colaborar com o avanço dos Estudos Literários no Brasil, à medida que esta se soma a bibliografia sobre esses assuntos, bem como estuda Debord e sua teoria como textos passíveis de um uso além da sua própria relação autor/narrador e leitor. Este texto traz ao debate a questão da motivação do escritor, típica da (auto) biografia, quando assumimos, como se verá, que ele representa e participa de um plano, uma estratégia empreendida por Debord para conquistar terreno em sua guerra contra o espetáculo.

Este estudo se concentra sobre um autor pouco estudado como objeto dos Estudos Literários<sup>26</sup>. O conceito de espetáculo é importante para a área por dizer respeito também ao *status* da literatura na sociedade, além de possibilitar pensar sobre o seu campo de estudos, bem como sobre seu valor em um contexto espetacular. Essas perspectivas de Debord são, a partir de sua teoria, críticas ao objeto literário como parte da lógica espetacular, mas não impedem que utilizemos seu conceito negativo em prol de uma avaliação mais abrangente da produção literária ou de seu campo de estudos.

Além disso, o estudo do jogo, como elemento criativo também para a escrita (como o caso da técnica de desvio a ser visto no último capítulo), e a alegoria da guerra (que provoca uma elaboração estratégica no autor), também contribuem e avivam o debate sobre o texto, o seu uso e a sua função.

Esta tese foi organizada em duas partes, além do preâmbulo, desta introdução e das considerações finais. A primeira parte intitula-se “A inatualidade de Guy Debord”. Ela traz a discussão sobre a presença do autor em teorias e estudos realizados desde a década de 1990. Essa parte ampara a tese de que o autor é “inatual”, com base na ideia de Giorgio Agamben, de que um autor é contemporâneo quando ele não coincide com o pensamento reinante em seu tempo.<sup>27</sup>

O primeiro capítulo, “A recepção crítica de Guy Debord e a sua arte de viver”, contribui para consolidar o debate sobre a inatualidade do autor, apresentando uma gama de leitores do teórico no Brasil. Expõe também a recepção internacional do autor, além de apresentar algumas biografias sobre ele. Após isso, percorre os grupos nos quais o autor atuou, mostrando como ele os moldou e foi moldado por eles. Ao final

---

<sup>26</sup> Através do contato com Laurence Le Bras e Emmanuel Guy, curadores do acervo de Debord na Biblioteca Nacional da França soube que, além de Emmanuel Guy, ao menos mais uma pessoa, Gabriel Zacarias (da Universidade de Perpignan), está fazendo um doutorado em Literatura Comparada envolvendo o fundo Guy Debord. Emmanuel Guy faz seu doutorado no autor em intercessão entre História da Arte e Literatura Comparada, orientado por Fabrice Flahutez (Universidade de Nanterre) e Anne Larue (Universidade de Villetaneuse).

<sup>27</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 59.

desse capítulo será iniciada a discussão que permeia toda a tese sobre a relação entre vida e espetáculo.

O segundo capítulo sustenta a tese da contemporaneidade de Debord, portanto sua inatualidade para com nosso tempo, apresentando alguns teóricos que são leitores do autor francês. A partir do estudo comparado de alguns de seus conceitos sobre a sociedade, ora os distancio, ora os aproximo do pensamento de Debord a partir das noções de sujeito, império, multidão, simulacro e fim do trabalho.

A segunda parte desta tese, intitulada “Jogo e estratégia em Guy Debord”, procura apresentar a dimensão prática da teoria do autor. Para isso, elenca a discussão sobre o jogo e a alegoria da guerra, examinando o pensamento e a vida de Debord no intuito de entendê-la a partir da formação de experiências sempre ligadas a essas duas noções e a presença delas em um plano estratégico.

O terceiro capítulo, intitulado “A vida em jogo de Guy Debord”, desenvolve o debate sobre como o autor constitui suas experiências quando coloca sua vida em jogo. Com a “vida em jogo” o autor elabora um estilo de vida que é praticado na constituição de experiência.

O quarto capítulo, “A teoria crítica como texto estratégico”, amplia a noção de “texto” ao englobar os filmes e as cartas do autor na composição da teoria crítica. A partir disso, passa a apresentar a teoria crítica como um texto a ser usado, primeiro pelo autor em sua estratégia, depois pelo leitor. Através da aproximação das noções de estratégia, guerra, guerrilha, desvio como crime/delito, conspiração, comunicação estratégica, procuro constituir o clima que Debord considerava estar vivenciando nas batalhas contra o espetáculo.

Nesses dois últimos capítulos, percebo que a marca da guerra e do jogo, além de se interpenetrarem na teoria, também o fazem na vida do autor, tal como se verá na tese através do *Panegírico*. A guerra, não apenas como uma alegoria, mas como ação cotidiana, e o jogar, presente até mesmo no ato criminoso, contribuem para que a vida e os textos se distanciem da atualidade e o arremesse ao campo do inatual, um tempo e espaço não espetacular.

Porém, esse “não encaixe” não significa estar além ou, muito menos, aquém de seu tempo. Uma teoria crítica é fruto de um trabalho criativo e, mais do que isso, é uma resposta e, paradoxalmente, um complemento para o existente. A sua construção crítica da vida como está e a sinalização de um devir no processo de negação é, por si só, um

jogo astucioso do crítico que se vê entrincheirado. Na compreensão e, antes, no desenvolvimento de sua teoria – na perspectiva desta tese – o autor está só. Essa solidão dura pouco quando a escrita passa a pressupor leitores, propostas, planos estratégicos e, desde o primeiro comentário, a crítica, elementos que fazem da teoria uma ação criativa necessária no “estilo de vida” de Guy Debord.

PARTE I

**A INATUALIDADE DE GUY**

**DEBORD**

## CAPÍTULO 1

# **A RECEPÇÃO CRÍTICA DE GUY DEBORD E A SUA ARTE DE VIVER**

Este capítulo buscará apresentar ponderações sobre a recepção crítica de Guy Debord com base em autores brasileiros e estrangeiros. Também discutirá as biografias sobre o autor. Além disso, em um segundo momento, procurará expor sua passagem pelas vanguardas de modo a revelar as afinidades entre as vivências coletivas e a produção teórica. Ao final do capítulo, será iniciada a discussão que permeará toda a tese, a relação entre espetáculo e vida.

## **1.1 Revisitando a recepção crítica de Guy Debord**

### **1.1.1 Uma recepção brasileira**

Guy Debord é um autor ainda pouco estudado no Brasil. Por isso, precisei tratar esse referencial bibliográfico resguardando sua relação com a recepção produzida também em outros países. Como forma de organizar sua recepção crítica (tanto nacional quanto estrangeira) pensei em três recortes: a recepção do autor e sua produção; a recepção da Internacional Situacionista e a sua própria como membro do movimento; a bibliografia que o utiliza e sua teoria crítica do espetáculo.

Apesar de discutir a arte moderna e a organização política em suas produções, sua recepção se dá, em maior parte, na área da Comunicação Social. Quando isso não ocorre, a leitura de seus textos acontece a partir de uma noção parcial de “cultura do espetáculo” que, por muitas vezes, confunde a crítica ao capitalismo com a crítica ao consumo no capitalismo. Mesmo havendo maior interesse da recepção na Comunicação, há textos da área de Artes, de Ciências Sociais e até da Administração, que citam Debord ou sua teoria.

Alguns autores brasileiros realizam essa leitura da crítica à cultura, ou então como crítica da mídia, incorporada às teorias da comunicação, e não como uma teoria crítica da comunicação no capitalismo. Essa última pode ser encontrada na tese *Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord*, de João Emiliano Fortaleza de Aquino, defendida em 2005.

A tese de Aquino gerou um livro, publicado em 2006 pela editora da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Esse é o primeiro estudo brasileiro sobre Guy Debord dedicado a entender a relação entre linguagem e reificação na obra do autor.

Como Ilana Viana do Amaral afirma no prefácio do livro,

dentre os muitos méritos deste livro, encontramos o de repor com rigor a reflexão de Debord na perspectiva do **diálogo prático** e **negativo** que lhe é essencial, perspectiva que afasta muito radicalmente a resposta debordiana ao problema da linguagem de alternativas “dialógicas” apresentadas na filosofia contemporânea – penso em Habermas e em Appel – cuja natureza é centralmente determinada pela **positivação** da experiência do discurso.<sup>28</sup>

Com a garantia de que o livro de Aquino se colocaria em um lugar de diálogo com o autor para buscar a validade de sua teoria, tenho como pressuposto, como Amaral demonstra no trecho, que para tal diálogo o estudioso de Debord também se posicionou como um crítico da sociedade do espetáculo, à medida que desvendava a expressão na teoria do teórico francês como uma crítica do processo de reificação e da linguagem.

O primeiro capítulo do livro apresenta os pressupostos do estudo da linguagem. Como parte de uma tese que pretendia realizar o diálogo entre Guy Debord e André Breton, a discussão sobre as contribuições do segundo para com o primeiro aparecem no capítulo seguinte. O autor explora a linguagem no pensamento de Debord fundamentada na relação entre tempo e existência, o leitor passa a perceber que a linguagem no espetáculo conduz a todos a existência de um tempo pseudocíclico. O autor mostra que, aparentemente, Debord procura atualizar as experiências de um passado ao mesmo tempo em que pretende substituir a linguagem espetacular.

O segundo capítulo, a partir da discussão sobre a expressão artística, explora a crítica do teórico ao surrealismo como “realização da arte”. Para Debord, o surrealismo de Breton buscava uma linguagem que superestimava o inconsciente em prol da transformação da realidade. Para o teórico, conforme Aquino, essa saída nunca foi uma opção.

No terceiro capítulo, o pesquisador mostra que a noção de “linguagem comum” em Guy Debord incorpora não apenas a negação à linguagem espetacular, mas nega a atualização de uma linguagem que tenha existido anteriormente, como também pressupõe, nas bases da unificação entre realização da arte (surrealismo) e supressão da arte (dadaísmo), proposta pelo autor francês, uma aproximação a uma “comunicação

---

<sup>28</sup> AMARAL. Para além do espetáculo (ou: dos possíveis valores desta obra), 2006, p. 18.

prática”, uma comunicação que seja gerada pela relação entre expressão estética e crítica social que Aquino vê em Debord como inseparáveis.<sup>29</sup>

O quarto e último capítulo do estudo apresenta, justamente, como essa aproximação entre crítica social e estética acontece na arte moderna. Há uma “invasão da arte pelo histórico” e, através dela, gera-se uma crise geral da arte que veio a configurar a necessidade de transformação da linguagem da sociedade. No último tópico desse capítulo, vemos que o desvio tem um papel fundamental na comunicação histórica, uma vez que ele seria a prática restante dessa arte moderna em crise, a prática que poderia representar algum progresso à medida que não se prende a uma origem.

Quando afirmo que o trabalho de Aquino foi o primeiro estudo brasileiro sobre Debord, ressalto que estou tratando de estudos originados de uma pesquisa profunda de pós-graduação dedicada ao autor a partir da perspectiva negativa<sup>30</sup>. Como se afirmou na introdução, é possível dizer que o estudo de Aquino aborda Debord no plano filosófico e teórico. Nesta tese, busca-se um diálogo com essa perspectiva, porém, privilegiando a abordagem teórica, ou seja, buscando entender a dimensão da escrita do autor elencando aspectos biográficos e de sua linguagem. Desse modo, a tese de Aquino é essencial para o desenvolvimento deste estudo, visto ser uma contribuição que fundamenta a teoria de Debord como negativa, corroborando, sem dúvida, a pretensão que ora se apresenta, de procurar identificar os elementos desse estilo negativo.

Outros estudos também foram feitos a partir do entendimento da perspectiva negativa no autor. Por exemplo, Deni Rubbo (2010), em texto sobre a reificação em Walter Benjamin e Debord, a partir de Georg Lukács e seu *História e consciência de classe*, busca entender a influência desse livro no pensamento dos autores. De fato, essa relação existe, como demonstrou o estudo de Aquino (2006a). Apesar de seu artigo não

---

<sup>29</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p. 23.

<sup>30</sup> Nesta tese será comum o uso da palavra “negação” e suas variantes, por se tratar de um estudo do pensamento e da vida de Guy Debord, um autor que utilizava a dialética para pensar o mundo. A negação, no caso de Debord, tem uma relação íntima com a resistência a condições apresentadas para o indivíduo no mundo da economia política. Em um seminário sobre *A linguagem e a morte*, em que Giorgio Agamben (2006) baseia sua discussão em Friedrich Hegel e em Martin Heidegger, procurando descobrir o lugar da negatividade, sua investigação leva o leitor a crer na existência de um caráter ontológico negativo e que o praticamos pela linguagem, já que a “Voz” expressa é a representação da morte enquanto experiência simbólica durante a vida. Essa compreensão de Agamben basta para amparar a afirmação de que os textos de Guy Debord, bem como sua vida, seguem um caminho negativo, mas um caminho de “negar a negação” (DEBORD; WOLMAN, A user’s guide to détournement, 2003, p. 208) que a sociedade do espetáculo representa. Desse modo, a escolha desse caminho pelo autor também é a escolha da lupa desta tese que, por vezes, e a partir também de autores não negativos, gerará tensão sobre o pensamento de Debord.

se concentrar sobre o autor, Rubbo considera a oposição de Debord ao espetáculo, bem como sua impossibilidade de compactuar com sua lógica.

João Freire Filho (2003), em “A sociedade do espetáculo revisitada”, realiza uma análise anti-fatalista do espetáculo a partir dos variados movimentos artísticos e políticos contemporâneos inspirados no teórico, em suas teses, e em suas práticas, bem como nas atividades dos situacionistas. O estudioso considera a negatividade existente em Debord de modo a discutir o conceito de espetáculo a partir desse ponto de vista. Ele também rebate as leituras que consideram o espetáculo limitado ao campo da comunicação.

Apesar de reconhecer a perspectiva negativa da teoria, Nildo Viana (2011), no artigo "Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação", critica a tendência à abstração existente em *A sociedade do espetáculo*, considerando que esse é um limite para o alcance atual na crítica presente no livro. Viana também considera que Debord deixa a discussão sobre o modo de produção capitalista em segundo plano quando analisa o espetáculo, centrando sua crítica no mercado.<sup>31</sup> Apesar de Viana conferir bastante certeza a suas afirmações, não é possível endossá-las com base na crítica presente no livro de Debord, visto que a própria forma de organização dos proletarizados credita importância ao momento da produção, uma vez que a organização em conselhos de trabalhadores se forma nos locais de produção e, justamente aí, os trabalhadores se opõem às condições capitalistas dessa produção. É interessante como o autor francês fica no entre caminho de duas formas de pensar sua teoria: por um lado, não vê a presença da luta de classes tão claramente na teoria de Debord, embora acredite na necessidade dela; por outro, também não considera a luta de classes como aspecto fundamental no autor, tal como também se posicionam Jappe e Kurz, como veremos no capítulo seguinte.

A respeito da crítica da abstração no texto de Debord, Viana conclui que "a crítica do fetichismo se tornou fetichista e abandonou seu caráter crítico, tornando-se um superficialismo abstratificante."<sup>32</sup> Essa conclusão assemelha-se à de Mario Perniola, o qual afirmou que a crítica da alienação artística praticada pelos situacionistas não passava também de uma crítica alienada. Para Perniola:

A I.S. é constrangida a dobrar-se sobre si mesma, a reafirmar a própria validade procurando colocar em funcionamento seções nacionais efêmeras que reproduzem, de modo caricatural, todos os seus defeitos ao mesmo

---

<sup>31</sup> VIANA. Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação, 2011, p. 12.

<sup>32</sup> VIANA. Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação, 2011, p. 13.

tempo em que declara a necessidade histórica da sua superação. Os situacionistas se encontram assim fechados em um círculo vicioso: a incapacidade de ajudar concretamente a formação de uma organização de conselho lhe reconduz ao ponto do qual jamais se moveram, à **pura subjetividade artística não superada, à posse sectária e exclusiva da totalidade ideal.**<sup>33</sup>

Em texto breve, publicado em 2008 no *Estado de S. Paulo*, no momento das comemorações dos 40 anos de Maio de 1968, Vladimir Safatle (2008) comenta sobre Guy Debord e seu pensamento como legado sólido desse período. Enquanto desenvolve seu texto, Safatle mostra compreender o papel negativo da teoria do espetáculo, bem como a necessidade dessa crítica em um contexto em que o Estruturalismo era hegemônico na França e, após 1968, fora substituído pelo pós-Estruturalismo, o qual Debord também criticava como “nova filosofia”.

Ainda de uma perspectiva crítica, mas que não pensa Guy Debord a partir da negação, temos mais alguns estudos. Antônio Rubim (2002), por exemplo, considera que o livro *A sociedade do espetáculo*, por se aproximar de um manifesto, não apresenta claramente o conceito de “espetáculo”. Isso abre brechas para que ele desenvolva sua leitura do conceito e, inclusive, abra a raiz latina do termo. Tudo que atrai a atenção do olhar se torna espetáculo, portanto, o espetáculo é o domínio do visível. O autor considera o espetáculo uma parte da sociedade, a parte da produção de mercadorias e o domínio de uma ideologia burguesa. Todavia, isso seria o contrário do que Debord afirma, pois para ele toda ideologia no espetáculo é espetacular. Então, ao invés de elaborar um texto que faz uma análise da relação entre espetáculo, política e mídia, Rubim faz um texto espetacular sobre esses três conceitos.

No campo da educação, Maria Luiza Belloni publica, em 2003, “A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito”. Seu artigo procura trazer para hoje a importância do conceito de “espetáculo” sem, contudo, se preocupar em desenvolver aspectos específicos da obra de Debord. A autora se limita a uma apresentação considerando os dois textos principais do teórico publicados em português e o livro *Guy Debord*, de Anselm Jappe, também já traduzido para o português. Belloni relembra os principais conceitos situacionistas e as principais posições do grupo. O principal mérito de seu trabalho é o entendimento de que o autor, e os situacionistas compõem um campo a parte da luta revolucionária tradicional (anarquista, marxista

---

<sup>33</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009a, p. 112.

etc.). Prevalece como base do estudo a discussão apresentada por Jappe e nos textos da IS. Entre algumas de suas conclusões mais afins com esta tese verifica-se a leitura de que:

O espetáculo é um fenômeno total, que só pode ser compreendido pela categoria da totalidade, interpretação hegeliana da dialética, em oposição a uma concepção mais "científica" (estruturalista ou positivista) do materialismo dialético, que enfoca mais a determinação econômica, entendida como uma contradição entre estruturas.<sup>34</sup>

Essas posições remetem ao entendimento das ideias de Georg Lukács, especialmente as noções de falsa consciência e reificação. A partir disso, a autora passa a aproximar as concepções de Debord e dos situacionistas com as de Herbert Marcuse e de Habermas. A leitura de Belloni parece mais próxima daquela de Jappe do que de uma recepção que procura elaborar uma leitura própria do autor.

Em artigo publicado nos anais do *Congresso Internacional Deslocamentos na Arte*, Renato Franco (2010) discute as noções de imagem e cinema em Benjamin e Debord. Sua intenção é estudar a transformação da "cultura revolucionária das massas" para uma "cultura-espetáculo". A compreensão de que o cinema é um instrumento chave para a execução do programa revolucionário de Debord é comum nos trabalhos nacionais<sup>35</sup>, devido a uma recepção existente, há mais tempo, fora do país. Giorgio Agamben (1998) tem no seu texto "O cinema de Guy Debord" a exposição de diversas posições que virão a ser recebidas pela crítica posterior e, de um modo ou de outro, replicadas.

Franco percebe que a imagem e o cinema são fundamentais para Benjamin e Debord, tal como também afirmou Agamben. Por ser um artigo, Franco apresenta apenas exemplos de imagens do penúltimo filme de Debord (*In girum...*) como uma forma de dialogar com o movimento similar à leitura histórica de Benjamin que se relaciona à montagem.

A recepção da área de Comunicação no Brasil conserva muita relação com a bibliografia produzida sobre Debord nos Estados Unidos, onde leem a sua teoria como uma crítica voltada para a mídia, tendo como interesse principal identificar nela elementos de uma "pós-modernidade", como ocorre em Steven Best (1995) e Douglas Kellner (1995).

<sup>34</sup> BELLONI. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito, 2003, p. 132.

<sup>35</sup> Como, por exemplo, o texto "Guy Debord e o cinema, ou a redecomposição do espetáculo", de Milton Esteves Junior (2006), no qual o autor, mesmo sendo da área de Arquitetura e Urbanismo, comenta os filmes de Guy Debord a partir da noção de decomposição.

Em outro estudo, Maria Eduarda Rocha (2005) procura estabelecer uma relação entre a palavra "espetáculo" e mídia, a partir de Roland Barthes, Jean Baudrillard, Guy Debord e Henri Lefèbvre. O texto procura aproximar esses autores, embora não desenvolva bem o conceito de espetáculo em cada um deles, caindo, inclusive, em um erro comum na recepção de Debord na área da Comunicação, que consiste em entender as teorias como próximas sem, no entanto, criar pontos de contato para aproximá-las em uma nova teoria. Mais diretamente que em outros textos, as leituras de Best (1995) e Kellner (1995) são evocadas com base no livro organizado por Douglas Kellner, intitulado *Baudrillard – um leitor crítico*, de 1995.

No livro *Comunicação, cultura, consumo*, organizado por João Freire Filho e Micael Herschmann (2005), fica claro como a maioria da recepção de Debord, ou do seu conceito de "espetáculo", acontece de forma errônea. Há nessa coletânea quatorze capítulos. Um desses capítulos, o primeiro, de Freire Filho, que trata dos "Usos (e abusos) do conceito de espetáculo na teoria social e na crítica cultural", é o único que busca entender, genealogicamente, a forma como o termo penetra nos referidos campos. Mesmo assim, o estudo leva o leitor a acreditar em um Debord "desiludido", sobretudo, após os *Comentários...* Para Freire Filho, as gerações pós-Maio de 1968 aprenderam com esse evento como gerar intervenções culturais eficientes. Acontece que, para Debord, o conflito apenas no campo cultural não tinha relevância situacionista, mas apenas cultural. A prática do jogo e o "estado de guerra" praticado e vivido, consequentemente, por Debord, como se verá na segunda parte desta tese, suspendiam as regras culturais e mercadológicas para permitirem o combate.

Os outros artigos do livro, inclusive outro de Freire Filho, são análises que recortam objetos e conceitos que são comentados pelos autores. Desse modo, Debord e sua teoria do espetáculo são apenas usados como uma fonte conceitual que, na maioria das vezes, alimenta esses artigos teoricamente, conforme o desejo dos autores, mobilizando a crítica do espetáculo apenas para o campo comunicacional.

Outro livro, organizado por Adauto Novaes (2005) a partir de um ciclo de conferências que o coordenador da obra organizou, apresenta uma recepção um pouco diferente daquela coletânea de Freire Filho e Herschmann. *Muito além do espetáculo* tem tanto textos de estudiosos internacionais de Debord, como Anselm Jappe e Mario Perniola, quanto textos de brasileiros que nem citam o autor ou sua teoria em seu desenvolvimento. Acredito que o título e a proposta do livro permitem que a sociedade

do espetáculo seja esquecida em sua existência pregressa, assim, os autores dos capítulos puderam se ver livres da influência do teórico em suas análises, partindo para o estudo de objetos específicos. Isso pode ser bem observado no texto de Nelson Brissac Peixoto (2005) sobre a falta de limites do mundo, no qual as pessoas podem se deslocar, se integrar, e estar presentes em vários locais sob novas espacialidades.

Além dos textos que utilizam o autor apenas como elemento teórico para seus comentários e análises, tal como acontece no livro de Freire Filho e Herschmann, há outros que buscam discutir o conceito de espetáculo de forma negativa. Além do trabalho de Jappe sobre “O reino da contemplação passiva”, Maria Rita Kehl busca também compreender a negatividade em Debord em “Muito além do espetáculo” (2005). A autora baliza o título da coletânea e discute a existência do espetáculo nos dias de hoje. Apesar das novas tecnologias, dos novos produtos culturais, da ainda existente indústria cultural no sentido adorniano, a sociedade do espetáculo continua existindo sob os mesmos pressupostos de Debord em seu livro de 1967. Kehl resgata a forma como o espetáculo priva a vida em seu automatismo e nas possibilidades que ele oferece ao indivíduo enquanto aprisiona sua subjetividade. Em seu trabalho, a publicidade, criando marcas e ídolos, tem um dos papéis mais fundamentais do espetáculo, em detrimento do processo de produção em fábricas ou indústrias. Em outras palavras, Kehl prefere analisar o espetáculo a partir do indivíduo submetido ao processo de assujeitamento pela perspectiva receptiva do consumo, sem considerar a produção nesse mesmo campo como parte da produção publicitária. Sua opção é por um recorte da crítica de Debord que a leva à conclusão de que: “o inconsciente trabalha para os modos mais abstratos de reprodução e concentração de capital.”<sup>36</sup> Talvez essa visão se explique pelo campo de estudos da autora, que tem relação com os estudos psicanalíticos.

Desde o princípio da escrita teórica de Debord até os dias de hoje, a submissão à forma de produção espetacular se dá por meio do processo de reificação que ocorre na produção. Esse processo de reificação não é hipermoderno, como o quer Gilles Lipovetsky (2004) com sua ideia de uma hipermodernidade, ou como Maria Rita Kehl, a menos que por produção estejamos falando também dos próprios processos de assujeitamento existentes na sociedade, processos esses gerados nas relações entre as

---

<sup>36</sup> KEHL. Muito além do espetáculo, 2005, p. 245.

peças e que foram chamados por Debord de “espetáculo”: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”<sup>37</sup>

No livro *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*, organizado por Cristiane Gutfreind e Juremir Machado da Silva (2007), um artigo deste último autor chama a atenção por considerar Debord “o homem do século. Passado”. Silva acredita no programa de TV *Big Brother* como uma superexposição do “eu” que representa a forma principal do espetáculo atual. De certo modo, aproximando-se do que pensa Kehl sobre a hipermodernidade, Silva considera a sociedade como hiperespetacular. Porém, Debord já falava da mercadoria no século XX como espetáculo. Também falava, tal como Karl Marx, do sujeito como uma mercadoria – a mercadoria-trabalho – em um mundo dominado pelo espetáculo, ou seja, relações entre pessoas mediadas por imagens, em que só se deixa de trabalhar quando em negação ao espetáculo como um todo. A visão do hiperespetáculo de Silva parece, pois, mais próxima do pensamento de Jean Baudrillard do que da teoria crítica de Debord. Ainda, a respeito da subjetividade, mesmo não sendo uma discussão originada na teoria do autor francês, o livro de Paula Sibilía (2008), *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, fruto de um doutorado em Comunicação e Cultura na ECO-UFRJ, mostra como a autora acredita na superexposição contemporânea como o avanço de um “eu espetacular”, produzido pela exposição da intimidade no espetáculo. Apesar de essas análises dizerem algumas verdades a respeito da sociedade contemporânea, especialmente a respeito da exposição da subjetividade, é importante lembrar que o processo de exposição do homem no espaço público, conforme a teoria crítica de Guy Debord, acontece desde o momento em que ele vende sua força produtiva (e hoje nem precisa vendê-la para estar trabalhando, como acreditam autores como Trebor Scholz e Francisco Teixeira), com a qual escapa sua subjetividade. Nesse momento, o produtor se aliena dela, deixando-a se tornar outra coisa e, assim, se coisifica no processo. Com o advento do espetáculo é como se a vida se privasse da vida, pois a subjetividade também se encontra dentro do mesmo processo produtivo espetacular.

Voltando à afirmação sobre a força produtiva, de “não precisar vendê-la para estar trabalhando”, Scholz (2007) sustenta a ideia de que o avanço tecnológico no capitalismo criou uma geração acostumada a opinar, resenhar, criticar objetos e produtos em redes sociais, em *sites* de livrarias etc., realizando um trabalho antes

---

<sup>37</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14.

executado por profissionais nos jornais e revistas. À medida que o mundo avança, cada vez mais pessoas são atraídas para esse tipo de interação *online*, em que opinam sobre os produtos e serviços ajudando a qualificá-lo, “melhorando” as empresas. O que essas pessoas não percebem, como vemos em Teixeira (2008), é que estão cada vez mais trabalhando para o restaurante “*self service*”; para a empresa de TV a cabo, quando ligam para o atendimento e o técnico atendente ensina como melhorar o sinal ou como comprar o serviço; para os bancos a cada vez que se usa um caixa automático ou os seus serviços via Internet. Essa nova forma de trabalho e interação produtiva, diferente da cooperação simples, manufatura e grande indústria de Marx, é a cooperação complexa, em que as diversas formas de trabalho convivem na mesma sociedade.

Conforme o teórico francês, na sexta tese de seu livro:

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o **modelo** atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha **já feita** na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a **presença permanente** dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.<sup>38</sup>

Como “escolha **já feita** na produção”, a tese de uma sociedade espetacular hipermoderna não pode existir se partimos da teoria de Guy Debord, apenas podemos ensaiar a agregação de elementos ao processo de consumo. Talvez poderíamos falar de uma hipermodernidade do consumo, mas a hipermodernidade do consumo poderia existir apenas se partimos do pressuposto teórico exposto acima, de que a produção segue um padrão determinante que é reproduzido e representado em toda a sociedade. Assim, o consumo e o aparecimento exacerbado das marcas por via da publicidade e a conseqüente submissão, até mesmo do inconsciente, aos modos mais abstratos de reprodução e concentração do capital, tal como Kehl aponta, representa um aumento da submissão ao modo de produção espetacular em uma forma avançada.

De qualquer modo, essas questões podem ser dirimidas mais facilmente se pensarmos, como Debord, a partir da prática. A oposição ao espetáculo, desde as teses

---

<sup>38</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14-45.

do livro de 1967, foi realizada a partir do campo da produção e, neste campo, com a destruição das origens, como no caso do desvio, que será visto no último capítulo.

Maria do Rosário Gregolin organizou, em 2003, o livro *Discurso e mídia: a cultura no espetáculo*. A coletânea, com o objetivo de relacionar discurso e mídia da perspectiva do espetáculo, conta com oito capítulos que analisam objetos como: espetáculo político; mídia politizada e política midiaticizada; língua na imprensa; mídia na campanha eleitoral; dentre outros para os quais os autores de capítulos direcionam parcialmente a crítica do espetáculo. O que, inesperadamente, mais impressiona no livro é que a maioria dos artigos nem sequer se esforçam por utilizar a teoria crítica em suas análises. Mesmo se o fizesse, provavelmente, a teoria crítica objetivaria o ataque direto à sociedade do espetáculo como um todo, com um enfoque limitado ao processo de produção espetacular da linguagem e da reificação.<sup>39</sup> Esse tipo de coletânea de artigos com a teoria do espetáculo como pressuposto, como se vê, é comum no Brasil.

O estudo de recepção crítica de um autor é mais comum em áreas como Estudos Literários e Filosofia. Sabendo disso, não é necessário justificar a falta de profundidade de textos que trazem o teórico para suas discussões apenas como mais uma teoria, a qual é utilizada para justificar tal ou qual aspecto da sociedade. Mesmo assim, não deixa de ser pertinente para esta tese apontar tais estudos<sup>40</sup>.

Por fim, é importante ressaltar que não houve conhecimento de nenhum estudo brasileiro dedicado ao autor da perspectiva negativa no campo dos Estudos Literários ou sequer sobre a sua escrita. Porém, há estudos como o de Olivier Allain (2003) sobre a “teatralidade obscena em Bernardo Carvalho”, que se propõe analisar obras literárias sob a meia luz da teoria de Debord, utilizando aspectos que permitem executar seus exames sobre ficções no contexto do espetáculo.

---

<sup>39</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a.

<sup>40</sup> Existe uma quantidade enorme de textos em várias áreas de conhecimento que utilizam Guy Debord ou a teoria crítica da sociedade do espetáculo elaborada por ele para analisar seus objetos. Encontramos estudos em campos da Psicanálise (LAENDER, 2004), Jornalismo, Mídia e Comunicação (BARREIRAS, 2003; FONTENELLE, 2003; AGUIAR, 2007; BELLO, 2008; ZOVIN, 2009; ROVIDA, 2009), Artes (SILVA, 2009; MELENDI, 2009), Música (ROCHA, 2008), Educação (PACHECO, 2011), Ecologia (MARZOCHI, 2010), Administração (WOOD Jr., 2000; CASTELO E CARVALHO, 2004; SOARES, 2008; MENEGHETTI; CICMANEC, 2010), dentre outros. Há, ainda, nessa recepção, textos como o de Eduardo Guerreiro Brito Losso (2010) que procura aproximar alguns autores a partir da ideia de “apocalipse”, *i.e.*, Losso retoma a crítica à cultura de massa de Umberto Eco, e passa a aproximar Boorstin, Adorno, Debord e Baudrillard, como se as críticas elaboradas pelos autores fossem apocalípticas, por serem radicais às condições da sociedade do século XX. Como se não bastasse, Losso analisa as metáforas teológicas nas obras dos autores como uma forma de mostrar o interesse deles pela cultura de massa ou a negação dela.

### 1.1.2 Uma recepção internacional

A bibliografia internacional sobre o autor é vasta. Os mesmos problemas com relação à leitura e recepção do autor encontrados na área de Comunicação no Brasil são encontrados em outros lugares. Como apontado acima, a recepção brasileira nessa área tem relação com aquela de fora.

Como sabemos, a sociedade como objeto de análise está pronta para que o pesquisador se debruce sobre ela. O estudioso da sociedade pode partir de diversos pressupostos e considerá-la espetacular por diversos motivos. Ele também pode considerá-la cheia de possibilidades de mudança, tanto ao tratá-la negativamente, ou seja, negando-a, quanto a partir de pontos positivos. O negativo não deve ser confundido com pessimismo, assim como a positividade, em âmbito filosófico, não deve ser considerada otimismo puro e simplesmente. Ao tratar da sociedade do espetáculo, tal como já dissemos, Debord não está elaborando um conceito, mas está teorizando enquanto o critica. O entendimento de como o autor delimita esse conceito – o "espetáculo" – é importante para que se faça dele um entendimento negativo.

É comum encontrarmos na bibliografia teórica sobre a sociedade contemporânea, isto é, desde o segundo pós-guerra no século XX, a discussão sobre a "sociedade do espetáculo". Quase que inevitavelmente vários autores e críticos passam a tratá-la a partir de seus próprios projetos e posições. Um ou outro acaba chegando ou partindo da bibliografia debordiana. Esse "chegar" ou "partir" na/da teoria do autor não significa a concordância com suas posições. Mesmo que, nesta tese, tenha-se lido a teoria crítica de Guy Debord a partir da posição negativa inerente à ela, há a presença aqui, por exemplo, da discussão de textos de autores como Mario Perniola, com o qual o autor francês se relacionou.

Diferente de Debord, Perniola vê a sociedade do espetáculo como uma sociedade repleta de possibilidades, ou um mundo em que tudo passa a ser acessível. Essa conclusão, além de se basear nas teses iniciais de Debord no livro *A sociedade do espetáculo*, parte da ideia de que a sociedade, no enigma,

(...) tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido.<sup>41</sup>

Portanto, diferente do segredo que expressa o binarismo entre revelar e omitir, o enigma considera muito mais informação e lida com mais dados na sociedade espetacular. A intenção de avançar a teoria, além de mostrar um tipo de recepção de Debord, revela o que, desde aquele momento de diálogo entre ambos já se delineava. Perniola não apenas tem uma visão positiva, enquanto geração de diversas possibilidades no espetáculo, como também mantém sua crítica sobre a teoria de Debord. O autor italiano, desde os anos 1970, quando se correspondia com o teórico, mostra que a sua teoria não o salva de, enquanto teórico crítico, sucumbir à alienação como parte da IS, um grupo separado da sociedade.

Para Perniola, Guy Debord (e os situacionistas) se perde naquilo que critica, sujeitando-se à alienação artística. Essa crítica ao autor francês aparece no pequeno livro lançado logo após a dissolução da Internacional Situacionista, em 1972, chamado *Os situacionistas*. O texto é dividido em três capítulos. O primeiro trata do aspecto da superação da arte proposto pelos situacionistas e Debord. O segundo capítulo mostra como a teoria crítica da sociedade do espetáculo toma forma com a assunção da IS. O terceiro e último discute a "realização da teoria", mostrando os caminhos da IS com relação ao que criticava, bem como as ações que tomavam contra a sociedade do espetáculo.

Como a crítica de Perniola, outras se sobressaem. Stewart Home (2004), também crítico de Debord e da Internacional Situacionista, escreveu o livro *Assalto à cultura*, em que se dedica a elaborar reflexões sobre as relações entre as vanguardas do século XX a partir das articulações entre elas originadas na década de 1940. Com o intuito de realizar um estudo das vanguardas que modificaram a cultura no século XX, o livro parece ser uma tentativa de ruptura com as vanguardas e neovanguardas, à medida que desfere críticas semelhantes ao desejo de superação de um paideuma. O autor ora analisa, ora apenas expõe os movimentos históricos da arte em dezessete capítulos. Começando pelo grupo CoBrA, centraliza a discussão na ascensão e queda da Internacional Situacionista. Para isso apresenta o Movimento Letrista, a Internacional Letrista, o Colégio de Patafísica, a Arte Nuclear, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista. Também apresenta o Fluxus e o que ele chama de “Arte

---

<sup>41</sup> PERNIOLA. *Enigmas* – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte, 2009b, p. 30-31.

Autodestrutiva”, do artista Gustav Metzger. O teórico passa pelos movimentos da segunda metade do século XX sempre os afiliando à sua própria participação e relação com movimentos específicos, como o Movimento Punk. A partir disso, o autor tece relações com tendências e agrupamentos como os praticantes da *Mail Art*, o Neoísmo e o *Class War*. Todos esses pertencentes a uma tentativa mais recente (anos 1970-1990) de manter certa radicalidade na expressão artística ou uma “anti-arte”. Logo no início do livro, ainda no prefácio, Home afirma essa sua filiação:

Aqueles que lerem este texto vão entendê-lo melhor se tiverem em mente o público para o qual ele foi escrito. Foi considerado como público primário aqueles que já estavam engajados em atividades relacionadas com a tradição nele descrita; e público secundário, aqueles que – por qualquer razão – estiverem interessados na tradição descrita, mas não tomaram parte em nenhuma de suas manifestações contemporâneas. O texto pretende ser compreensivo para o seu público secundário, mas deve ficar claro que o autor escreve de uma posição de **engajamento**. Assim, deve-se ter em mente que, embora algumas das ideias descritas sejam relativamente **obscuras**, elas tiveram influência considerável nos meios dos quais emergiram.<sup>42</sup>

Na verdade, o livro acaba repetindo erros e acertos das gerações anteriores, sobretudo, a partir das críticas de Debord à arte na sociedade espetacular, na insistência do papel da arte como transformadora da sociedade. Não são por acaso as críticas que desqualificam o autor pela teoria, levando o leitor a crer que ele é apenas um grande “beberrão”. Quando visto pelo viés das atitudes e críticas aos pares, Debord realmente conquista mais inimigos que amigos no campo artístico. A empatia com os ofendidos pelo crítico acaba direcionando o autor de *Assalto à cultura* a uma posição contrária a do autor francês. Esse livro, portanto, parece muito mais um texto que pretende demarcar posições.

Diferente da perspectiva artística de Home, existem outros autores que criticam as posições de Debord a respeito de uma incoerência crítica. Regis Debray (2003, p. 108), por exemplo, procura trazer a teoria do espetáculo para suas reflexões sobre a “midiologia”, quando Debord, muito claramente, é contrário a toda e qualquer conciliação com a mídia. Outro francês Georges Didi-Huberman<sup>43</sup>, a partir da crítica a Giorgio Agamben, acredita que a negatividade não é um caminho para a transformação do mundo, que desvaloriza a experiência, isto é, “o valor da experiência caiu de cotação,

<sup>42</sup> HOME. *Assalto à cultura*, 2004b, p. 11.

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 102-103.

sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida.”<sup>44</sup>

Com intenções semelhantes àsquelas do livro de Stewart Home, o desmascaramento das vanguardas do século XX, há o livro *Traços de Baton: uma história secreta do século XX*. Nele, Greil Marcus (2001) mostra como as neovanguardas, em especial a letrista e a situacionista, participaram da vida social, cultural e política do século XX. Apesar de o livro de Home e o de Marcus não serem exclusivamente sobre Debord, ambos mostram como o teórico foi um dos principais protagonistas dentro da política da “anti-arte” no século XX. Marcus, mais do que Home, mostra como a influência de Debord ainda permanece no campo cultural dos anos 1960 até os 1990, especialmente em grupos ligados ao Movimento Punk.

Diferente de Marcus e Home, Tom McDonough (2007a) realiza um estudo sobre o contexto em que viveu o autor, também o considerando um grande protagonista, porém não estendendo sua análise até o final do século XX, mas às produções das neovanguardas. O título do livro *A bela linguagem do meu século* é a última frase – ou, como é preferível dizer, o último verso – no livro *Memórias*. A obra pretende estudar como a contestação é expressa formalmente entre os anos 1945 e 1968. Esse trabalho de McDonough compreende a negação dos movimentos de vanguarda e consegue situar a prática situacionista nesse contexto como bastante avançada em termos de contestação.

Além das visões inglesa<sup>45</sup> e norte-americana<sup>46</sup>, na Espanha há a recepção de Eduardo Subirats (1989), que apesar de direcionar a sua análise para o aspecto cultural da teoria do espetáculo, entende a diminuição da experiência na sociedade relacionada com a dissolução da arte em todas as instâncias da vida. Na Itália, além da recepção já mencionada de Agamben e Perniola, a recepção de Debord continua acontecendo. Em 2008, um número da *Revista Bérénice*, organizado por Antonio Gasbarrini, apresentou diversos artigos sobre o teórico, seus filmes e seus textos. Apesar de apresentar textos afins com discussões pontuais de Debord, como o do próprio Gasbarrini, que trata “Da superação da arte até a realização da filosofia”, a maioria dos trabalhos se preocupa com a inclusão do autor em uma “tradição vanguardista”, que, aliás, é o foco da *Revista Bérénice*. Nesse mesmo número é publicado a “Homenagem a Guy Debord

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 143.

<sup>45</sup> HOME. *Assalto à cultura*, 2004b.

<sup>46</sup> MARCUS. *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*, 2011; McDONOUGH. “*The beautiful language of my century*”: reinventing the language of contestation in postwar France, 1945-1958, 2007a.

situacionista”, exposição de arte contemporânea chamada “A imaginação ao poder, o poder da imaginação”, que aconteceu entre 21 de junho e 14 de julho de 2008 no Centro de Documentação Artepoesia Contemporânea “Angelus Novus”.

Essa iniciativa, de um número dedicado ao autor francês, é similar à da *Revista Substance*, publicação do Departamento de Francês e Italiano da Universidade da Califórnia, que reuniu, em 1999, artigos de diversos autores sobre Debord, tais como: Roberto Ohrt; Stephen Hastings-King; Allyson Field; Odile Passot; Mario Perniola; Anselm Jappe; Steven Best; Douglas Kellner.

A proposta dos editores, como eles mesmos afirmam na introdução, era:

não conceber Debord como um "um estilista do pessimismo", como um "mestre-xadrezista", como um "moralista", mas como uma figura "engajada na política cultural do [seu] tempo". (...) Nossa intenção é manter o leque de intervenções, análises e interpretações aberto com o intuito de contabilizar os múltiplos aspectos da personalidade de Debord.<sup>47</sup>

A partir do que vemos nos autores presentes nas páginas da revista, há realmente uma representação dos vários leitores do autor existentes até aquele momento, especialmente daqueles preocupados com um valor histórico e cultural que Debord poderia significar. Com a publicação da revista, há um reconhecimento desse valor cultural do autor. Mesmo com a leitura da negatividade, representada pela interpretação de autores como Ohrt e Jappe, a visão de ambos não concebia o principal entendimento vigente até hoje. Ela positiva aspectos da teoria crítica do espetáculo e, como era de se esperar, nenhum dos autores se preocupam com aspectos textuais da obra além da comum discussão a respeito do desvio e da estratégia, sendo que nenhum desses eram considerados em sua dimensão textual.<sup>48</sup>

Em língua inglesa encontramos diversos trabalhos sobre o autor em diferentes áreas, como as representadas na *Revista Substance*, que traz Filosofia, Sociologia, Ciências Políticas, História, Comunicação etc. Uma das recepções mais curiosas é a da área de estudos do alimento, com textos como *A sociedade do apetite*, de Signe Hansen (2008). No artigo, o autor discute a prevalência da comida na mídia, com canais e

<sup>47</sup> ANTONELLO; VASILE. Introduction, 1999, p. 4, tradução nossa.

<sup>48</sup> Como se vê, iniciativas de coletâneas de artigos ou números de revistas dedicados a Guy Debord é algo bastante comum em sua recepção, tanto no Brasil quanto no mundo. Na França, a última coletânea de artigos reunidos sobre o autor foi o livro *Derivas por Guy Debord*, em que os organizadores, Jacob Rogozinski e Michel Vanni (2010), conseguiram reunir alguns dos leitores mais conhecidos de Debord (como Anselm Jappe) e estudiosos da biografia como Vincent Kaufmann, bem como críticos que abordavam diversos aspectos de sua obra, tais como: 1) As cenas do eu: o sujeito e sua *mise en scène*; 2) Desvios políticos; 3) Uma arte sem obra; 4) A revolução hoje. Como se viu até aqui, esses temas são recorrentes nos escritos do autor e sempre recebem a atenção de quem se debruça sobre seus textos.

programas dedicados a esse tema, até aqueles que realizam análises da relação entre Debord e os situacionistas. Porém, essas recepções da teoria do espetáculo em áreas do conhecimento variadas acabam sendo uma forma de preencher lacunas teóricas ou trazer algo que, para os autores, parece uma nova forma de tratar seus objetos de análise.

Apesar da bibliografia sobre Debord ser mais comum em inglês e francês, também encontramos muitas menções a ele em holandês, como o texto "Crítica do espetáculo", de Kati Röttger (2008), no qual a autora baseia seu discurso de posse na Universidade de Amsterdã como Professora de Estudos Teatrais em 2008. Nesse texto, Röttger discute o teatro e a cultura contemporânea a partir da teoria crítica sobre a sociedade do espetáculo de Debord. Em outro texto, também da área de teatro, porém em croata, verificamos outra recepção de Debord. Em "Teatro da vergonha: a identidade como testemunho", de Sibila Petlevski (2009), a autora desenvolve uma discussão sobre a presença de gestos teatrais na sociedade e em seus arquivos. Para isso, não apenas Debord é trazido ao texto, mas também a noção de gestos elaborada por Giorgio Agamben.

A recepção do autor francês pelo caráter negativo acontece em todo o mundo. Ela rivaliza com a recepção interessada em uma leitura do autor mais positiva (como a de Best; Kellner, 1999) e menos agressiva à sociedade espetacular. Também encontramos inúmeros trabalhos que se valem de Debord para análises em recorte da sociedade ou de produtos culturais e artísticos diversos (Gómez, 2007; Stevenson, 2007; Martin, 2009) e, ainda, aqueles que colocam os filmes do autor em lugar de análise (McDonough, 2007b; Marie, 2009; Danesi, 2011).

Um dos autores que vem realizando uma leitura pelo viés negativo é Richard Gilman-Opalsky (2011), estudioso norte americano autor de *Capitalismo espetacular: Guy Debord e a prática da filosofia radical*. Apesar de pensar em Debord como um "filósofo radical", enquadrando-o em uma especialização da sociedade capitalista, o autor insiste em considerar o pensamento negativo do teórico. O livro pretende mostrar que, mesmo após a crise norte americana de 2008, que se alastrou pelo mundo, o capitalismo continua espetacular. O autor propõe uma leitura que, aos poucos, deixa de lado o pensamento de Jean Baudrillard, sobre a sociedade, passando a reconsiderar a práxis situacionista. A partir de um entendimento da prática situacionista como uma alternativa revolucionária à revolução, como se entendia até meados do século XX,

Gilman-Opalsky considera o confronto entre uma “filosofia radical” e o socialismo. Os socialistas, ao serem colocados em oposição à “filosofia radical”, passam a ser considerados socialistas espetaculares, igualando-se à condição dos capitalistas espetaculares. Mesmo que o autor tenha insistido nessa questão, de modo diferente do que está no capítulo quatro (“O proletariado como sujeito e como representação”) de *A sociedade do espetáculo*, Gilman-Opalsky tem como mérito entender que a teoria de Debord é regida pelo aspecto prático, ou seja, que ela contribui para a solução de “impasses atuais para a ação política.”<sup>49</sup> Essa constatação da importância do teórico para a prática política e social, como vimos acima, já estava presente na reflexão de diversos autores ligados às vanguardas artísticas e políticas, e na discussão da recepção de Debord na academia, como pode ser encontrado na tese de João Emiliano Fortaleza de Aquino (2006a), no Brasil.

### 1.1.3 As biografias sobre Guy Debord

Quando estudamos Debord, percebemos que, além das posições positivas e negativas, há uma tradição de escritas biográficas sobre ele. Inevitavelmente, aqui e ali, nessas biografias, há assunção de um olhar também positivo e, em outras partes, negativos da vida do autor. É essa bibliografia uma parte essencial para aqueles que pretendem estudá-lo com base na relação entre teoria e vida. Este trabalho não seria possível sem as diversas biografias, cada qual a seu modo e com sua linha narrativa, possibilitaram o conhecimento de subsídios para a problematização de questões com base no que o próprio Debord fez e afirmava.

A primeira biografia estudada foi a de Len Bracken (1997). Na biografia *Guy Debord: revolucionário*, o biógrafo mostra as qualidades do teórico a partir do que considera “poético”. Para Bracken, Debord “era um poeta da teoria revolucionária.”<sup>50</sup>. Mais do que provar essa afirmação como tese, o autor busca em sua biografia revelar as vivências do biografado como as de um revolucionário que passa por fases: (1) de formação (1931-1957); (2) de ação (1958-1972); e de (3) clandestinidade (1973-1994).

<sup>49</sup> GILMAN-OPALSKY. *Spectacular Capitalism: Guy Debord & the practice of radical philosophy*, 2011, p. 89, tradução nossa.

<sup>50</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. IV, tradução nossa.

São por essas fases, chamadas pela biografia de “partes”, que Bracken mostra o que foi a vida do autor. É curioso nessa biografia que, desde a introdução, Bracken acredita que o bar foi a saída de Debord para a confirmação de sua teoria, uma vez que beber lhe permitia deslocar sua visão do mundo capitalista. Esse deslocamento também permitia que ele se relacionasse com as outras pessoas através do álcool, de modo diferente das relações capitalistas. Isso fez, conforme o biógrafo, do momento de beber um grande consolo.<sup>51</sup> Essa biografia também traz o texto “O jogo da guerra”, de Debord. Esse texto foi a primeira reunião e explicação das regras do jogo criado pelo autor e que veio a ser editado e divulgado por seu amigo Gérard Lebovici, em 1977, publicado, posteriormente, pela Editora Gallimard, como um livro de regras e com exemplos de jogadas em 1987 e, postumamente, reeditado em 2006.<sup>52</sup>

Assim como Bracken, Chris Bourseiller (1999) é um dos biógrafos mais conhecidos de Debord. Em seu livro, *Vida e morte de Guy Debord*, o autor procura ser minucioso quanto aos acontecimentos que marcaram a vida do situacionista. Lemos, na história contada pelo biógrafo, desde onde morou quando criança, sua relação com a mãe e outras histórias de sua vida privada, até a entrada na vida pública das vanguardas com a aproximação do letrista Isidore Isou.

Dividida como as biografias tradicionais, Bourseiller busca a exatidão nos seus dados. Porém, essa exatidão se dissolve para a crítica biográfica quando já vemos a divisão da vida de Debord em “compartimentos temporais”.<sup>53</sup>

O biógrafo direciona o texto de modo a conferir sentidos ao vivido por Debord. Assim, busca tecer relações entre os acontecimentos históricos, a vida do autor, e reflexões sobre o seu pensamento. O resultado é o que se espera de uma biografia que emoldura um personagem muito claramente a partir da forma como expõe sua história, uma história que tem tanto da vida do biografado quanto das escolhas do biógrafo.

Diferente de Bourseiller, o biógrafo inglês Andrew Hussey (2001), em *O jogo da guerra*, elege o jogo criado por Debord para servir de base para contar sua história. O biógrafo procura mostrar as fases da vida do teórico a partir das suas atividades contra o

---

<sup>51</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. VII.

<sup>52</sup> BECKER-HO; DEBORD. *Le jeu de la guerre: relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, 2006. Gene McHugh, em artigo de 2008, reporta o caso de violação da propriedade intelectual do *Jogo da Guerra (Kriegspiel)*, de Guy Debord. Segundo McHugh, uma empresa, a Radical Software Group, criou um jogo digital com o nome *Kriegspiel* e, em certa ocasião de apresentação do jogo, o expôs lado a lado com aquele de Debord, incitando o escândalo e protesto da viúva do autor francês. (MCHUGH, 2008)

<sup>53</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord – 1931-1994*, 1999, tradução nossa.

espetáculo. Tal como o livro de Bourseiller, a biografia de Hussey é dividida em partes. A primeira, sobre uma “Passagem escura” (1931-1957) expõe os anos iniciais de Debord até a criação da Internacional Situacionista. A segunda, “A arte moderna da revolução” (1957-1961), mostra a vida do vanguardista em plena atuação na Internacional Situacionista e seus combates contra o capitalismo. A terceira, “Ataque por fogo” (1962-1972), são os momentos antes e após Maio de 1968, na França, em anos que Debord e a Internacional Situacionista estiveram envolvidos na atuação no pré e pós-Maio de 1968 e em escândalos internos e expulsões. Na quarta parte, “Silêncio, exílio” (1972-1984), o corte biográfico se inicia no ano da dissolução da Internacional Situacionista. É a fase na qual Debord volta a produzir filmes após a pausa iniciada em 1961 depois de *Crítica da separação*. A partir daí os seguintes filmes foram realizados: *A sociedade do espetáculo* (1973); *Refutação...* (1975); *In girum...* (1978). A quinta e última fase, “Morte de um Príncipe” (1984-1994), retrata um momento da vida do autor que começa e termina com uma morte. Em 5 de março de 1984, Gérard Lebovici, amigo, produtor e editor de Debord, é assassinado e, em 30 de novembro de 1994, o teórico se suicida em sua casa em Auvergne, na França.

*Guy Debord ou a beleza do negativo* é um livro biobibliográfico sobre o situacionista. Shigenobu Gonzalvez (2002) preferiu fugir do convencional para apresentar a vivência de Debord por meio de notas biográficas ao invés de dedicar todo um livro a sua vida. No livro também há rápidos comentários: a sua produção, a produção sobre ele e demais publicações relacionadas aos grupos do qual participou. Gonzalvez também apresenta uma cronologia das obras de Debord, que é impecável do ponto de vista histórico e editorial.

A biografia do inglês Andy Merrifield não opta por contar a vida por fases cronologicamente marcadas. Merrifield organiza seu texto a partir de elementos da vida e da obra do teórico. Esses momentos são muito mais afetivos para Merrifield do que importantes “fatos” vividos por Debord que deveriam, conforme biografias tradicionais, ser narrados com uma distância séria. A aproximação a Debord, sua vida e aos temas preferidos por Merrifield (como a psicogeografia e a deriva) passam a expor com muita clareza a afinidade que um biógrafo, e também crítico, estabelece com o autor e sua vida, objeto de sua escrita. E tratando desse ponto preciso, o texto de Merrifield busca aprofundar-se na vida e obra de Guy Debord não com o objetivo de esgotar ou ser minucioso em suas descrições, mas em desvendar o universo humano ali presente e o

que lhe interessa de fato daquele autor focado. É claro que, para quem lê e não conhece o autor do qual o biógrafo trata, parece que, ao ir visitar a casa de Debord, Merrifield está indo visitar a casa onde viveu um *popstar*.<sup>54</sup>

Nessa forma de abordagem, aparecem imagens conclusivas da vida de Debord. Por exemplo<sup>55</sup>, a distância e o contraste entre uma pessoa extremamente ativa em bares, escândalos e tumultos em sua juventude e um final de vida em uma casinha em Auvergne, um lugar calmo e tranquilo que parecia uma fortaleza semiabandonada. Esse modo de abordar o autor, como um objeto biográfico, acaba trazendo ao texto comentários e conclusões que produzem uma instância crítica na biografia. Isso se dá a partir do momento que tem clareza das opções de temas para relatos da vida de Debord e na medida em que elege conceitos, imagens e metáforas para desvendar aspectos e representar essa vida.

Comparado à *Guy Debord*, de Andy Merrifield, os textos biográficos de *Debord contra Debord* diferem na forma de abordagem. Como em Merrifield, a afetividade parece ser uma intensa motivadora da escrita do biógrafo. Lemos no texto de Toulouse-la-Rose (2010) o desejo de mostrar os acontecimentos vividos de uma maneira mais fluida. O autor escreve sobre Debord com a liberdade de tratá-lo intimamente. Ele se sente próximo ao seu objeto que, como afirma, se apaixonou em 1974. A partir da vida de Debord, Toulouse-la-Rose elabora ensaios biográficos reunidos em um livro que pretende apresentar um autor a partir de seu ponto de vista, sem esconder sua leitura. Nesse livro, o autor tenta mostrar como o teórico francês se tornou objeto editorial em foco e tal como seus textos, após sua morte, passaram a se tornar ainda mais interessantes. Pensando a partir da ideia de biografia, apenas o primeiro ensaio se propõe a expor e problematizar a vida de Debord de um modo crítico e, também, ficcional, à medida que lhe confere a liberdade de mobilizar os dados a favor de seus argumentos.

Esse primeiro ensaio, uma “biografia real”, mas, também, “perturbada”, como o próprio autor afirma<sup>56</sup>, pretende mostrar os vários acontecimentos que levaram Debord para o fim de sua vida. Esses acontecimentos são tratados da perspectiva do escândalo, da “fofoca”, e o autor constitui uma linguagem própria para contar a vida do

---

<sup>54</sup> MERRIFIELD. *Guy Debord*, 2005, p. 7.

<sup>55</sup> MERRIFIELD. *Guy Debord*, 2005, p. 13.

<sup>56</sup> TOULOUSE-LA-ROSE. *Debord contre Debord*, 2010, p. 45.

situacionista, através de frases curtas, com passagens rápidas para que o leitor percorra as ideias expostas com mais fluidez.

Por fim, é necessário apontar que os textos sobre a vida de Debord sempre conservam uma parcela criativa frente ao objeto. Se não exercerem essa criatividade no título, o fazem nos recortes da vida do autor pela guerra, pelo jogo, pela arte ou pelos perigos e ações vividas, em um conteúdo que busca tanto o detalhe, que passa a chamar a atenção e a desconfiança.

É curioso como o situacionista suscita não apenas o desejo de ficcionalizar sua vida, como também de usar formas diferentes de dizer, sempre beirando a agressividade. O exemplo dos textos biográficos citados não é único, pois a primeira esposa de Debord, Michèle Bernstein (FIGURA 1), o ficcionalizou em dois romances: *A noite* e *Todos os cavalos do rei*. Porém, essa ficcionalização se deu através do personagem Gilles.<sup>57</sup>



Figura 1 – Fotografia de Guy Debord, Michèle Bernstein e Asger Jorn em Paris, 1961.

Fonte: Website Izinsiz Gosteri (Disponível em: <[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi109/guy.debord.2\\_109.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi109/guy.debord.2_109.html)> Acesso em: <25/11/2011>

Além dos biógrafos e de outros estudiosos, também tive a oportunidade de conhecer autores afins com a crítica da sociedade capitalista como uma sociedade espetacular. Como irei discuti-los melhor no contexto da contemporaneidade crítica de Debord, no próximo capítulo, aqui, basta lembrar que também serão considerados. Seja Anselm Jappe, que apareceu ao longo desta discussão da bibliografia, assim como Giorgio Agamben, ou Antonio Negri e Michael Hardt, bem como Robert Kurz e Franco “Bifo” Berardi, que nem sequer foram ainda citados. Todos eles irão participar do

<sup>57</sup> APOSTOLIDÈS. *Les tombeaux de Guy Debord*, 2006, p. 23.

debate no segundo capítulo devido à sua proposta teórica ou estudo partirem das ideias de Debord sobre a sociedade do espetáculo ou por conservarem com ela uma relação necessária para esta tese.

Guy Debord, pelo que vemos em sua recepção, pode ser considerado um artista, mas também um anti-artista. Ele é um ativista, mas crítico do ativismo e da militância política. É um escritor que se posiciona a margem da ostentação intelectual. Por toda sua vida criticou a divisão das atividades no cotidiano, sobretudo, o que elas geraram no acumular dos anos, uma sociedade de produção de mercadorias, uma sociedade espetacular.

O sentido principal do termo “espetáculo”, na teoria do autor, não vem da crença de que tudo se tornou festivo, sensacionalista ou dramático, mas do sistema de produção na sociedade capitalista que leva as pessoas à condição de espectador. A sua forma de pensar a sociedade constitui uma teoria, portanto, a sua análise da sociedade não é uma crítica de uma obra artística, seja literária, cinematográfica, plástica etc., ou um diagnóstico da sociedade. É um trabalho teórico por excelência, como Compagnon<sup>58</sup> concebe a teoria em sua verdade própria que seduz, mas que não é a verdade pura e simples. Compagnon está tratando da teoria da literatura, cuja condição transcende o próprio texto literário, mas se assemelha a ele quase como se tornando uma ficção.

Debord confere à sua teoria o papel de desconsertar o espetáculo em todas as suas manifestações, custe o que custar a ele e a seu texto. O uso da metáfora do espetáculo aponta que a sociedade inteira se tornou uma sátira da obra de arte à medida que a contemplamos como se arte fosse, ao invés de nos envolvermos nela tal como se é próprio de uma vida, podendo modificá-la.

Viver, para o teórico, só é possível em negação. Tal negação não poderia ser parcial ou temporária. A negação enquanto noção primordial da crítica coloca o indivíduo em um lugar de distanciamento, que o permite mirar o olhar no objeto de análise. Para Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, esse é um lugar necessário para quem quer, realmente, pertencer a seu tempo: “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural”.<sup>59</sup> Com base no sentido dado por Agamben, considerarei a inaturalidade uma das marcas essenciais para

---

<sup>58</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, 1999, p. 268 et. seq.

<sup>59</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 58, grifo nosso.

a validade de uma teoria crítica. Nesse caminho, posso afirmar que quanto mais inatual, logo contemporâneo, mais força crítica existe na teoria.

A sociedade espetacular, em todas as suas manifestações negativas da vida, fez de Debord um marginal. O isolamento não era dos amigos, das relações afetivas ou até mesmo intelectuais, artísticas, de ativistas ou escritores. Ele procurou se isolar daquilo que criticava, mantendo-se ligado ao espetáculo por meio da crítica que praticava. As pessoas do tempo de Debord, especialmente os artistas e militantes políticos de esquerda, estavam preocupadas, respectivamente, com a realização ou a supressão da arte e com a luta contra a desigualdade política e econômica via partidos comunistas ou sindicatos (formas de organização burocráticas e hierarquizadas). Para o autor, na tese 191 do livro *A sociedade do espetáculo*:

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Embora de modo apenas relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário proletário. O fracasso desse movimento, que os deixou encerrados no próprio campo artístico do qual haviam proclamado a caducidade, é a razão fundamental da imobilização deles. O dadaísmo e o surrealismo estão historicamente ligados e, ao mesmo tempo, em oposição. Nessa oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical de sua contribuição, aparece a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente tanto por um como pelo outro. O dadaísmo quis **suprimir a arte sem realizá-la**; o surrealismo quis **realizar a arte sem suprimi-la**. A posição crítica elaborada desde então pelos **situacionistas** mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma **superação da arte**.<sup>60</sup>

Com uma postura rígida, Debord dialogou com pessoas que com ele compactuavam. Buscou traduzir em textos o modo como via a sociedade. Tentou viver o que propunha, em meio a deslizos e olhos atentos de críticos, tais como Mário Perniola<sup>61</sup>, responsável pelo livro *Os situacionistas*, monografia escrita e publicada logo após o encerramento do agrupamento que tinha Debord como principal centro catalisador.

Amparado nisso, nada mais justo do que pensar o autor com base na sua teoria crítica do espetáculo, que é uma teoria a favor da vida. Por vermos no autor a busca de uma “vida”, ou de um “viver” não espetacular, torna-se importante discutir como ele se direcionou para esse fim. É então que a relação entre a vida e a escrita deve emergir necessariamente do estudo de seus textos.

<sup>60</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, 1997a, p.125.

<sup>61</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas*, 2009.

A partir daqui, este capítulo apresentará a passagem de Guy Debord pelas neovanguardas do segundo pós-guerra, mostrando como essas vanguardas contribuíram para a formação de sua teoria. Após expor a formação do autor nas vanguardas, tratarei da teoria do espetáculo e de como, a partir dessa experiência, podemos pensar a vida conforme o autor.

## **1.2 Vivendo a tese 190: por uma “arte de viver para as novas gerações”**

A expressão acima foi tomada de empréstimo do situacionista belga Raoul Vaneigem<sup>62</sup>. Esse é o nome do seu livro lançado em 1967, mesmo ano do lançamento de *A sociedade do espetáculo*<sup>63</sup>. No livro de Vaneigem, bem como no de Debord, a vanguarda não aparece mais como um grupo especial de artistas que são responsáveis por trazer a novidade ao mundo das artes.

A ideia de vanguarda sempre atraiu àqueles que desejavam vivenciar experiências à frente de seu tempo. Artistas de vanguarda tinham como interesse intervir no cotidiano monótono, mostrando que a vida poderia ser mais interessante sob a influência da arte e das novidades produzidas por ela. Essas concepções e práticas, comuns aos artistas vanguardistas do início do século XX, começam a se modificar à medida que o meio do século se aproxima. A modificação deve-se à proliferação dos mais variados grupos artísticos que se inspiravam nas vanguardas do início do século XX em maior ou menor intensidade. Mesmo com a chegada da segunda metade do século, a semelhança entre todas as vanguardas e neovanguardas ainda residia no fazer a arte ou em suprimi-la no interstício entre a vida do artista e a busca de uma novidade.

A busca por um modo de viver, pelos membros desses grupos, significava a execução de um programa conjunto. Esse modo de viver proposto conjuntamente, através de um programa, atrai Debord, que logo adere ao Movimento Letrista, um grupo com um programa que era um resumo bastante fidedigno do que o autor procurava. Da

---

<sup>62</sup> VANEIGEM. *A arte de viver para as novas gerações*, 2002.

<sup>63</sup> DEBORD. *Sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a.

sua adesão ao Letrismo foi fácil continuar sua trajetória por vanguardas criadas por ele e seus pares.

O ano de 1966 e o de 1967 são marcantes por terem sido os anos de lançamento dos dois principais livros da Internacional Situacionista e de divulgação do panfleto “A miséria no meio estudantil”. Esses textos aparecem em Maio de 1968, quando uma paralisação dos estudantes, unida a uma greve geral dos trabalhadores, transformou Paris em uma cidade inteiramente de vanguarda. Esses dois livros, juntamente com o panfleto, serviram como preparativos para os acontecimentos de 1968. Ao pensar que Maio de 1968 foi um evento vanguardista, é possível ensaiarmos os acontecimentos predecessores a ele como a didática de uma “arte de viver” que começou no início do século XX com grupos como o Dada e o Surrealismo, passando pelas neovanguardas. Demarco a atuação da Internacional Situacionista, pois é ela a primeira vanguarda a apresentar a crítica da arte unificada com a crítica social. Ao termos a dimensão da importância dessa unificação crítica, conseguimos entender o desenrolar dos acontecimentos em 1968 não apenas como um momento de estar “à frente de seu tempo”, como dito acima sobre as vanguardas, mas de não haver diferenças entre os setores da sociedade, tais como estudantes e trabalhadores, professores e patrões, universidades e empresas etc.

Hoje estamos em um momento no qual compreendemos como as estruturas políticas totalitárias (ditaduras declaradas tal como a União Soviética e a China de Mao Tsé-Tung) são conservadoras e burocráticas, mas na década de 1950 e 1960 afirmar isso era uma “novidade” e, para alguns círculos, um absurdo. No contexto da economia globalizada em que poucos Estados ainda conservam tais estruturas, tratar de um autor como Debord, crítico de todo tipo de Estado e mercado, pode ser entendido como um trabalho inatual, uma vez que parece que vivemos em um mundo não mais submetido àquelas regras socioculturais. Do mesmo modo que o autor e a Internacional Situacionista previram e influenciaram Maio de 1968, Debord não apenas anteviu os desdobramentos da economia política que implicavam na mudança da mercadoria, como apontou essas mudanças na sociedade do século XX.

O estudo do contato do autor com o Movimento Letrista, a Internacional Letrista, o Socialismo ou Barbárie e a Internacional Situacionista possibilita entender a construção de sua teoria a partir das principais contribuições da vivência em cada

agrupamento. Essa vivência, no lugar da vanguarda, pauta-se pela capacidade, como afirmou Emiliano Aquino<sup>64</sup>, de Debord entender a vida como “arte de viver”.

Afiliar-se a grupos considerados neovanguardistas nas décadas de 1950, 1960 e 1970 é um modo de praticar a teoria vivendo-a. No decorrer dos anos, e das participações do teórico nos agrupamentos, vemos que a saída de cada um dos coletivos era um sinal de oposição às ideias específicas do mesmo e não àquelas ideias gerais ou principais.

A cada vez que o vanguardista entra em um grupo é uma tentativa de constituir um pensamento coletivo, comum. Quando se afasta deles, o autor passa a elaborar com mais segurança a sua posição frente aos outros. Outros esses que, mesmo com a sua saída, guardam em sua coletividade linhas gerais que são semelhantes às do autor francês, a saber: a crítica da economia política (representada na crítica ao Estado e ao Mercado) e a realização/supressão/superação da arte<sup>65</sup>.

Desse modo, uma vanguarda para Guy Debord deveria seguir a proposta da tese 190 do livro *A sociedade do espetáculo*, onde defendeu que:

A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização estará além dela. Essa arte é forçosamente de **vanguarda**, e **não existe**. Sua vanguarda é seu desaparecimento.<sup>66</sup>

No artigo “Revolução social e realização da arte”, Emiliano Aquino mostra que Guy Debord unifica a crítica teórica com a crítica prática, passando a buscar a revolução social e a superação da arte em sua vida. Esse tipo de superação da arte equivale à união da realização com a supressão da arte. Para Aquino, é esse posicionamento, levado a cabo por Debord na IS, que irá diferenciar sua atuação das outras neovanguardas, como veremos a seguir<sup>67</sup>. Além disso, será a partir da proposta de superação da arte e do capitalismo espetacular que o autor passará a elaborar e vivenciar acontecimentos em sua vida, que aqui são destacados.

---

<sup>64</sup> AQUINO. Revolução social e realização da arte, 2008.

<sup>65</sup> Será esse duplo objetivo de Guy Debord que o fará inatual tanto para sua geração quanto para o pensamento teórico e crítico hoje.

<sup>66</sup> DEBORD. *Sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 124.

<sup>67</sup> AQUINO. Revolução social e realização da arte, 2008, s. p. O desenho que é feito de Debord, até aqui, aponta para um intelectual de tendência individualista. Essa discussão merece um estudo aprofundado, mas é possível notar que Debord possuía leitura do anarquista individualista alemão Max Stirner, que viveu no século XIX e foi responsável pela obra *O único e sua propriedade*, de 1844 (STIRNER, 2004), o que pode ser visto como uma influência para o autor francês.

### 1.2.1 Movimento Letrista (1945-2007)

O Letrismo foi uma vanguarda fundada por Isidore Isou em 1945, que existiu até a morte do seu criador, em 28 de julho de 2007, tal como o *site* oficial do movimento pontua. De certo modo, o Letrismo se torna uma continuação e, ao mesmo tempo, uma oposição ao surrealismo de André Breton<sup>68</sup> também se aproximando do dadaísmo. A continuidade de suas atividades durante a segunda metade do século XX prova sua principal característica como movimento, pois se fosse apenas um agrupamento, um coletivo, ao haver ruptura de alguns indivíduos com o grupo, como aconteceu na década de 1950, ameaçava-se o fim das atividades. Como movimento, o Letrismo comportava vários grupos e relações por afinidades variadas para empreender um trabalho em específico, uma intervenção ou uma exposição.

Isou propunha para os Letristas o trabalho poético com a incorporação do som da letra e a experimentação com vogais. Com o tempo, a exploração dos elementos visuais foi incorporada na produção dos membros do grupo, como na do próprio Isou, que aprendeu a pintar para utilizar as potencialidades da união do verbal ao visual. Mais tarde, os participantes do movimento passaram a agregar saberes e práticas das artes mesclando-as. O principal ganho dessas propostas do movimento foi a hipergrafia.

A hipergrafia é uma prática assumida pelos Letristas. O foco desses artistas era a palavra e sua desconstrução. O som da palavra, nesse processo de desconstrução, era valorizado. Os Letristas buscavam mesclar elementos verbais à pintura, da palavra ao cinema etc., considerando as potências imagéticas e sonoras da letra. A letra, ou a palavra em processo de desintegração, permanece como um “fantasma” na obra. Para estudar os processos relacionados à hipergrafia, Isidore Isou afirma ter criado uma disciplina, a hipergrafologia.<sup>69</sup>

A articulação do artista em grupos afins com a sua prática, a assunção de um programa comum entre os artistas em cada grupo, e a prática interartística revelam a tendência que marcou o século XX. A relação interartes foi um importante elemento das vanguardas, responsável por agregar artistas dos mais variados ramos construindo a

---

<sup>68</sup> HOME. *Assalto à cultura*, 2004b, p. 28.

<sup>69</sup> HOME. *Assalto à cultura*, 2004b, p. 32.

mudança no campo artístico. Essa (r)evolução das vanguardas do início do século XX – como o futurismo, surrealismo, dadaísmo – imprimiu uma nova forma de buscar a “novidade”, que toma o lugar de um “belo universal”.<sup>70</sup> Por (r)evolução, pensando de maneira prática, podemos compreender que após as vanguardas do início do século e, depois, as neovanguardas, nenhuma pessoa que se considerou artista conseguiu elaborar seu trabalho sem ter esses grupos como referência para repetição de práticas para criação ou para a negação deles. Não por um acaso, o Movimento Letrista continuou suas atividades até a morte de Isou, em 2007, e grupos como o Colégio de Patafísica, baseado nas ideias de Alfred Jarry, fundado em 1948, e a Oficina de Literatura em Potencial OuLiPo, fundado em 1960, por Raymond Queneau, dentre outros, continuam em atividade até os dias de hoje.

Debord torna-se membro do Letrismo em abril de 1951, no mesmo mês e ano que Isidore Isou vai a Cannes apresentar seu filme *Tratado da baba e da eternidade*<sup>71</sup>, com o qual recebeu o prêmio “melhor filme de vanguarda”, criado especialmente para esse filme. Nos anos iniciais da década de 1950, outros filmes foram lançados por letristas: *O filme já começou?*, de Maurice Lemaître, em 1951; *O anticonceito*, de Gil Wolman, em 1952; *Tambores do primeiro julgamento*, de François Dufrêne, em 1952; e a estreia de Debord com *Uivos para Sade*, também de 1952.

Nesse mesmo ano, por divergência com os caminhos do Letrismo, Gil Wolman, Debord e Serge Berna saem do Movimento para fundar a Internacional Letrista. Mesmo com essa cisão, a maior troca de críticas entre Isidore Isou e Debord acontecerá apenas após a criação da Internacional Situacionista, em 1957. Na década de 1960 acontecerão os ataques de membros da Internacional Situacionista, como Asger Jorn a Isou e respostas deste tanto contra a Internacional Situacionista quanto contra Guy Debord.

Andrew Hussey, estudioso de Debord, que teve a oportunidade de entrevistar Isou, afirma o seguinte: “Agora Isou os perdoou e viu (era crucial que eu entendesse isso, disse Isou), depois de tudo, que eles estavam todos do mesmo lado.”<sup>72</sup>

<sup>70</sup> KOBBS. Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes, 2010.

<sup>71</sup> Os títulos de trabalhos (filmes, livros etc.) em língua estrangeira (que ainda não foram traduzidos inteiramente para o português) serão traduzidos nesta tese baseado em outros críticos ou na coerência que o título tenha com o que o trabalho apresenta.

<sup>72</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p.37, tradução nossa.

### 1.2.2 Internacional Letrista (1952-1957)

Na Internacional Letrista, formada por Guy Debord, Gil Wolman, Jean-Louis Brau e Serge Berna, havia a preocupação com um programa mais amplo, não se preocupando tanto como Movimento Letrista com a prática artística (a realização da arte). No texto “Porque Lettrismo”, de Debord e Gil Wolman, publicado em 1955, os autores afirmam:

[...] nosso negócio não é uma escola literária, uma nova forma de expressão, ou um modernismo. Nós estamos preocupados com uma forma de viver que tomará o lugar das explorações e formulações provisórias, as quais são apenas exercidas de um modo provisório. A natureza desse empreendimento nos força a trabalhar em um grupo e nos mostrar um pouco. Nós esperamos por muitas pessoas e eventos que virão.<sup>73</sup>

Os autores tinham consciência da necessidade de se agrupar (“a natureza desse empreendimento nos força a trabalhar em um grupo”) para executar um programa. A proposta da Internacional Letrista ultrapassa os limites do literário ou de movimento artístico específico e tinham consciência disso (“nosso negócio não é uma escola literária, uma nova forma de expressão, ou um modernismo”). Apesar de a Internacional Letrista incorporar, e depois modificar, técnicas como a hipergrafia, vemos desde aqui o interesse de seus fundadores em trazer uma dimensão crítica contundente enquanto grupo.

A IL, posteriormente, incorporou essa responsabilidade crítica maior que a questão puramente artística de fazer experimentos interartísticos. Na IL as ações de panfletagem e ataques diretos foram mais empreendidos, porém, a prática da luta política foi realizada coletivamente apenas com a formação da Internacional Situacionista, ficando a Internacional Letrista restrita, como se vê nesse texto “explicativo” de Debord e Wolman, a afirmação do campo em que atuarão.

Apesar da importância do texto citado acima na definição do que foi a Internacional Letrista, será a monografia “Métodos de *Détournement*”, de 1956, que delimitará uma das práticas não apenas da Internacional Letrista, mas de toda a produção de Guy Debord a partir de então, seja escrita ou cinematográfica.

---

<sup>73</sup> DEBORD; WOLMAN. Why Lettrism, 1955, s. p., tradução nossa.

Segundo Guy Debord e Gil Wolman<sup>74</sup>, o desvio é a prática de retirada de um elemento de seu contexto e incorporação em outro contexto mudando seu sentido no todo ou em parte com a intenção de atingir os objetivos do praticante desse método. O surrealista Louis Aragon (1995), em seu *Tratado do estilo*, afirma que “as palavras congregadas acabam por adquirir significado, ao passo que no outro caso primitivamente pretendiam dizer aquilo que só fragmentariamente mais tarde puderam exprimir”<sup>75</sup> e é por isso que “os textos surrealistas se podem destringir.”<sup>76</sup> O desvio é herdeiro da prática artística surrealista, bem como dessas concepções de Aragon sobre os usos de um texto que pode ser fragmentado, mas de igual modo, também é influenciado pela hipergrafia letrista. Na forma de desvio já vemos o trânsito da IL e de Debord para o campo da luta política na medida em que essa técnica modifica contextos e é usada como instrumento de provocação, tal como se verá na segunda parte desta tese.

Para Antoine Compagnon<sup>77</sup>, hoje não se trata mais da citação por si mesma, mas de um trabalho de citar. A citação ganha como elemento essencial o movimento. A evolução da escrita tornou comum a citação a ponto de se estabelecer um trabalho de citar nesse campo da sociedade. Enquanto ação já estável na cultura, a citação foi posta de lado pelos letristas que acabaram por preferir o plágio como uma radicalização do movimento contido na citação.

A Internacional Letrista foi marcante para Guy Debord enquanto espaço de reflexão e prática. Além do desenvolvimento do conceito de desvio, é na Internacional Letrista que aparece a noção de situação (1954) e de superação da arte, ampliando a discussão sobre a sua realização e supressão, existente nas vanguardas surrealista e dadaísta.

A principal publicação do grupo foi o boletim de informação *Potlatch*. O nome se origina de um ritual tribal (de indígenas da América do Norte), uma espécie de festa em que o homenageado renuncia os seus bens materiais que serão dados aos seus amigos e parentes. O antropólogo Marcel Mauss afirma que, especialmente nas tribos Tlingit e Haïda

do noroeste americano e em toda essa região, aparece uma forma típica, por certo, mas evoluída e relativamente rara dessas prestações sociais.

---

<sup>74</sup> DEBORD; WOLMAN. A user's guide to détournement, 2003. s. p., tradução nossa.

<sup>75</sup> ARAGON. *Tratado do estilo*, 1995, p. 118-119.

<sup>76</sup> ARAGON. *Tratado do estilo*, 1995, p. 118.

<sup>77</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, 1996, p. 45.

Propusemos chamá-la *potlatch*, como o fazem, aliás, os autores americanos que se servem do nome *chinook* incorporado à linguagem corrente dos brancos e dos índios de Vancouver ao Alaska. *Potlatch* quer dizer essencialmente “nutrir”, “consumir”. Essas tribos, muito ricas, que vivem nas ilhas ou na costa, ou entre as Rochosas e a costa, passam o inverno numa perpétua festa: banquetes, feiras e mercados, que são ao mesmo tempo a assembleia solene da tribo.<sup>78</sup>

Essa prestação social se pauta pela doação de bens. Essa "doação" acabou por determinar o significado contemporâneo da palavra *potlatch*, muitas vezes traduzida como "dar" ou "distribuir". O antropólogo pensou a ação dos indígenas a partir da ideia de "dom". Entregar, trocar ou doar um bem seria uma prática comum a diversas sociedades consideradas primitivas.

Outra fonte para o pensamento sobre o *potlatch* é Georges Bataille. Em texto de 1949, "A parte maldita", o autor francês desenvolve a ideia de *potlatch* atualizando-a. As impressões de Bataille sobre a "dádiva" não são tão positivas (ou imparciais) quanto as de Mauss. Enquanto para este último representava uma origem dos contratos sociais, para Bataille, na segunda parte do seu texto, o *potlatch* vincula-se às elites e à rivalidade na busca da ascensão social, do *status* e do poder.<sup>79</sup> Segundo Marcos Lanna, "o *potlatch* sugere a Mauss outros *insights*, como o de que o jogo e a aposta, mesmo entre nós, são formas de *potlatch*: neles 'empenha-se a honra e o crédito [e], não obstante faz-se circular a riqueza'."<sup>80</sup> (LANNA, 2000, p.184)

A noção de jogo também está presente nas neovanguardas do século XX, sobretudo no grupo CoBrA (em Constant Nieuwenhuys especialmente), e, posteriormente, no pensamento de Debord, como se verá no terceiro capítulo desta tese. A forma de pensar o jogo é uma forma de romper com a lógica mecânica da troca de mercadorias. Portanto, não é de se estranhar a presença da percepção sobre o *potlatch* entre os vanguardistas no segundo pós-guerra do século XX.

Podemos pensar que as considerações sobre o *potlatch* são absorvidas pelos letristas, que a tornam contemporânea publicando um boletim com esse nome. O *Potlatch* existiu de 1954 a 1957 e teve 27 edições, sendo a última delas composta por 3 números, totalizando 29 números.<sup>81</sup> De certo modo, a utilização da palavra não é casual. A intenção da crítica da propriedade privada encontra-se residualmente no vocábulo.

<sup>78</sup> MAUSS. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, 2003, p.191-192.

<sup>79</sup> BATAILLE. *A parte maldita* – precedida de "A noção de despesa", 1975, p. 100-111.

<sup>80</sup> LANNA. Nota sobre Marcel Mauss e o "Ensaio sobre a dádiva", 2000, p. 184.

<sup>81</sup> DEBORD. *Guy Debord présent Potlatch (1954-1957)*, 2000.

As posições políticas geradas na Internacional Letrista acabam por serem determinantes na formação do autor e sua crítica ao espetáculo como um novo estágio da sociedade produtora de mercadorias. O *potlatch* (em sua versão atualizada) seria uma possibilidade de resistir ao processo de acumulação de espetáculos, talvez uma forma social que se contrapõe ao fetichismo da mercadoria<sup>82</sup>. Os membros da IL fizeram desse nome uma forma de interagir com os seus leitores. Em suas páginas, convidaram-nos a escolher o que *potlatch* significava. No número 15, de 22 de dezembro de 1954, trouxeram o resultado da enquete:

Alguns de nossos correspondentes corajosamente escolheram a segunda possibilidade [de significado]: presente extravagante. Não há necessidade de debruçar sobre essa questão, tão confusa como todos os problemas dos quais a sociedade finge ser feita. E uma solução tão cega como todas as outras.<sup>83</sup>

A herança da Internacional Letrista foi passada adiante quando houve a fusão, em 1957, de três vanguardas: Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista; Associação Psicogeográfica de Londres e a Internacional Letrista.

### 1.2.3 Socialismo ou Barbárie (1948-1965)

O Socialismo ou Barbárie foi um grupo de esquerda, ativo no século XX até o ano de 1965. O fim das suas atividades não significou uma aposentadoria para seus membros, que se tornaram intelectuais conhecidos nos quadros de diversas Universidades.

A curta participação de Debord no Socialismo ou Barbárie, de 1960 a 1961, é, contudo, importante para a formação do autor francês. Esse grupo era constituído por intelectuais como Cornelius Castoriadis, Gérard Genette, Pierre Guillaume, Jean Laplanche, Claude Lefort, Jean-François Lyotard, Edgar Morin, Albert Maso, Pierre Souyri, dentre outros. O Socialismo ou Barbárie foi o principal grupo de esquerda, apartidário, da França naquele tempo, que se opunha ao Stalinismo sem se comprometer coletivamente com os outros Marxismos, seja o Maoísmo, o Leninismo ou o

<sup>82</sup> Hoje existem outras ideias acerca da dádiva, do *potlatch*, e as novas relações sociais baseadas na troca. Uma dessas perspectivas é o artigo "Trabalho imaterial, produção cultural colaborativa e economia da dádiva", de Clóvis de Lima *et al*, no qual é analisado o modo de produção contemporâneo com base na ideia de que há um processo de colaboração que se generaliza na sociedade. (LIMA *et al*, 2009).

<sup>83</sup> INTERNACIONAL LETRISTA, Qui est potlatch? (réponses), 1996, p. 94, tradução nossa.

Trotskismo. Nem ao menos com o Anarquismo esse grupo se vinculava, apesar de conhecerem criticamente as diversas ideologias. Sua ação principal foi a edição da revista *Socialismo ou Barbárie*, através da qual expuseram as críticas ao capitalismo e aos marxismos diversos, à ideia de um partido<sup>84</sup> revolucionário, e o estímulo ao conselho dos trabalhadores como forma de luta e organização revolucionária.

O vínculo do autor francês com o grupo termina e ele passa a se dedicar mais à junção da revolução social e a superação da arte. É importante ressaltar que a ligação do autor com o Socialismo ou Barbárie se dá na primeira fase da Internacional Situacionista, formada em sua maioria por sujeitos do campo artístico e não no campo das lutas pela revolução social. Ao sair do Socialismo ou Barbárie, Debord se concentrou nas discussões sobre a questão da luta cotidiana e da crítica ao espetáculo na Internacional Situacionista<sup>85</sup>.

Para Guy Debord, a revolução social, tal como para os membros do Socialismo ou Barbárie, deveria ser feita por meio dos Conselhos.<sup>86</sup> O pensamento sobre os conselhos enquanto forma de organização da luta revolucionária data do início do século XX e vem se expressar claramente em Anton Pannekoek.<sup>87</sup> O Conselho é uma forma de organização constituída historicamente nos locais de trabalho, no momento da tomada dos meios de produção por parte dos trabalhadores. Esse momento de levante caracteriza a forma espontânea do Conselho e formaliza a necessidade de autonomia nas decisões. Com o passar dos anos, essa forma de organização da vida, muito comum no início do século XX, tem sua expansão em Maio de 1968, quando comitês de estudantes também passaram a se organizar sob a mesma proposta. Se há necessidade de criar um

---

<sup>84</sup> Essas discussões influenciaram até mesmo autores fora da tradição marxiana. O filósofo Jacques Derrida, por exemplo, em *Espectros de Marx*, procura mostrar a presença do autor alemão na contemporaneidade, fazendo jus à sua herança. Quando o traz para a reflexão sobre o final do século XX, se permite afirmar a ineficácia do partido como uma forma de organização social, pois “parece que por toda parte do mundo de hoje, a estrutura do partido vem se tornando não somente cada vez mais suspeita, (...) mas radicalmente inadaptada (*sic*) às novas condições – tele-tecno-midiáticas – do espaço público, da vida política, da democracia e dos novos modelos de representação (parlamentar e não-parlamentar) que ela reclama.” (DERRIDA, 1994, p.140) A descrença, ao que me parece, não é de fato à forma partido, mas à participação do jogo burocrático e sua efetividade. Obviamente, o próprio Estado e o mercado inauguram e estimulam, através dos novos meios tecnológicos, outras formas de participação nas decisões da vida social como, por exemplo, o orçamento participativo digital em prefeituras do Partido dos Trabalhadores (PT) no Brasil. Porém, é com Maio de 1968 que se popularizam outras formas de associação da esquerda. Essas formas de agrupamento já existiam antes dele, tal como os coletivos autônomos e os Conselhos de trabalhadores.

<sup>85</sup> Como se pode imaginar, não é por acaso que foi nos anos de 1959 a 1962 o período em que mais membros do grupo saíram ou foram excluídos.

<sup>86</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009a, p. 98.

<sup>87</sup> PANNEKOEK. *Worker's councils*, 1936; *Worker's councils: Tasks*, 1947, tradução nossa.

delegado nessa organização, este pode ser destituído da função a qualquer momento em assembleia do Conselho.

A relação entre as ideias conselhistas de Pannekoek e os membros do Socialismo ou Barbárie é comprovada por duas de suas cartas publicadas na revista do grupo. A primeira, em novembro de 1953, aproxima os conceitos de conselho de trabalhadores presentes na revista do grupo até o décimo primeiro número e aquele conceito pensado por Pannekoek desde a década de 1930.<sup>88</sup> A segunda carta, de dezembro de 1953, acaba por discutir as divergências entre o Socialismo ou Barbárie e Pannekoek. Essa carta também ressalta a necessidade de combater os partidos contrários aos conselhos organizados pelos trabalhadores.<sup>89</sup>

Guy Debord assume os conselhos por criticar a forma de organização hierarquizada da esquerda denominada marxista. Nas práticas dessa esquerda, “a questão da organização é [...] o lugar da **inconsequência** dessa teoria, ao admitir o uso de métodos estatais e hierárquicos tirados da revolução burguesa.”<sup>90</sup> Essa posição de Debord assemelha-se, inclusive, aos comentários de Pannekoek na segunda carta ao Socialismo ou Barbárie.

A participação no Socialismo ou Barbárie rendeu frutos na medida em que Guy Debord escreve o capítulo “O proletariado como sujeito e como representação”, no livro de 1967. Nesse capítulo, na tese 117, temos a definição, a partir da visão de Guy Debord, da única possibilidade de luta dos trabalhadores contra a sociedade espetacular:

No poder dos Conselhos, que deve suplantar internacionalmente qualquer outro poder, o movimento proletário é seu próprio produto, e esse produto é o próprio produtor. Ele é o seu próprio fim. Só aí a negação espetacular da vida é, por sua vez, negada.<sup>91</sup>

Essa negação, para Guy Debord, é a mesma que se deve fazer no campo artístico a respeito das divisões de atividades artísticas ou da separação dos artistas para com o resto das pessoas, tal como perceberam as vanguardas do início do século XX. O acontecimento da luta social e a questão artística é um fato importante na vida de Debord, como pudemos ver na tese 191 do livro *A sociedade do espetáculo*.

---

<sup>88</sup> PANNEKOEK. Carta à Socialisme ou Barbarie, 1953a, tradução nossa.

<sup>89</sup> PANNEKOEK. Carta à Socialisme ou Barbarie, 1953b, tradução nossa.

<sup>90</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 1997a, p. 60.

<sup>91</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 1997a, p.83.

Para o crítico Stephen Hastings-King<sup>92</sup>, que estudou a relação entre a Internacional Situacionista e o Socialismo ou Barbárie, mesmo após sua saída do grupo, Debord permaneceu simpático ao grupo político, considerando importante seu papel na luta e na articulação da revolução social. O SB se dissolve em 1965 entre desavenças entre Cornelius Castoriadis e outros membros, diferenças que já vinham sendo expressas com a saída de pessoas que não concordavam com a postura de Castoriadis em rejeitar os marxismos. Durante os eventos de Maio de 1968, Castoriadis tentou reviver o SB, mas falhou.

#### **1.2.4 Internacional Situacionista (1957-1972)**

Em 1957, Guy Debord e outros intelectuais (FIGURA 2) criam a Internacional Situacionista (IS). A IS, segundo Mario Perniola<sup>93</sup>, seria a última vanguarda histórica por manifestar esse caráter programático e ser a derradeira a se dissolver com base nessas mesmas teses. A IS traz em si a unificação entre luta anticapitalista, no caso a luta contra o espetáculo, e a superação da arte.

---

<sup>92</sup> HASTINGS-KING. *L'Internationale Situationniste, Socialisme ou Barbarie, and the Crisis of the Marxist Imaginary*, 1999.

<sup>93</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009a.



Figura 2 – I Conferência da Internacional Situacionista, em Cosio d’Arroscia, Itália, em abril de 1957. Da esquerda para a direita: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, e Walter Olmo.

Fonte: BOURSEILLER, *Vie et mort de Guy Debord*, 1999, p.240-241.

Como um grupo, publicam a revista *Internacional Situacionista*, dirigida por Guy Debord, de 1958 a 1969. Vários textos publicados são de autoria da Internacional Situacionista, mas não todos, uma vez que as opiniões dos membros divergem sobre temas do grupo como arte, urbanismo, e crítica ao capitalismo. Raul Vaneigem, Michelle Bernstein, Constant Nieuwenhuys e mesmo membros como Asger Jorn, que sempre foi muito amigo de Debord, possuíam concepções diferentes das dele. Talvez por isso, no decorrer da existência do grupo, houve tantas expulsões de membros, até a sua última fase e dissolução<sup>94</sup>.

É comum acrescentarmos um sufixo “ismo” quando falamos sobre uma vanguarda, um agrupamento ou um conjunto de ideias que inspira diversos outros indivíduos, teorias ou grupos. Aconteceu assim com as ideias de Karl Marx e os marxismos, com o Surrealismo, com o Leninismo etc. No caso da Internacional Situacionista não foi diferente. Enquanto vanguarda inspirou com sua radicalidade um número grande de artistas (e antiartistas) durante todo o século XX e inspira até hoje, no

<sup>94</sup> A questão das expulsões é importante por manifestar um autoritarismo por parte de Guy Debord implementado na IS. É difícil não pensar na relação das expulsões na IS com aquelas do Surrealismo praticadas por André Breton. Essa aproximação já foi realizada na tese de Emiliano Aquino (2005) intitulada *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*.

século XXI<sup>95</sup>. Sempre foi claro para os membros da IS, sobretudo para Guy Debord e o núcleo francês, que nunca existiu “situacionismo”, mas sim “situacionistas”.

A afirmação do núcleo francês da IS ao redor de Guy Debord serviu para separá-los do restante dos artistas, antiartistas e, especialmente, da esquerda que se formava nas bordas de partidos políticos e sindicatos. Essa separação foi praticada pela IS mesmo que, de certo modo, essas pessoas simpatizassem com algumas das ideias do grupo (FIGURA 3). O desejo da IS em se distinguir distanciou os estudantes que se entusiasmavam com as suas ideias tanto quanto se interessavam pelo maoísmo, especialmente no fim da década de 1960.

Ao fazer isso, para autores como Mario Perniola<sup>96</sup>, Guy Debord e o restante do grupo francês se mantiveram em uma situação de separação do restante das pessoas, constituindo uma vanguarda no pior sentido do termo: o da alienação do restante. Os situacionistas seriam aqueles que constituem algo que deve ser seguido e não vivido diretamente pelas outras pessoas. Para Perniola, sobretudo no final dos anos 1960, os situacionistas estavam praticando o que criticavam.

A Internacional Situacionista pode ter sua existência dividida em duas fases. A primeira se dá antes de Maio de 1968, o qual profetizou e foi uma das fontes de inspiração de frases pixadas (*sic*)<sup>97</sup> nos muros. Para alguns autores essa é a “fase heroica” da IS.<sup>98</sup> A segunda acontece após Maio de 1968, período no qual o grupo torna-se assediado devido à influência que provocou nos trabalhadores e jovens do levante.<sup>99</sup> É importante ressaltar que, após Maio de 1968, o grupo Socialismo ou Barbárie também se tornou “*pop*”. Após a popularização de suas ideias, seus membros passaram a ser reconhecidos pelos pares acadêmicos.

---

<sup>95</sup> A esse respeito, o texto de João Freire Filho e Ana Julia Cabral, “A resistência juvenil em tempos espetaculares”, é um exemplo de como as ideias de Debord estão presentes em várias partes do mundo (FREIRE FILHO, CABRAL. *A resistência juvenil em tempos espetaculares: ecos e ensaios da contracultura no século XXI*, 2007). Esse texto mostra como ocorreram as Ações Globais Contra o Capitalismo, da Ação Global dos Povos (AGP), no final da década de 1990 e início deste século. O livro de Naomi Klein, *Sem logo*, também aponta a influência de Guy Debord e dos situacionistas nos métodos de intervenção dos ativistas anticapitalistas/antiglobalização da virada do século, chamados de *culture jammers*. (KLEIN. *Sem logo – a tirania das marcas em um planeta vendido*, 2002, p. 206)

<sup>96</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009a.

<sup>97</sup> Nesta tese privilegiou-se a forma “pixação” e suas variantes como um modo de grafar daqueles que assumem o ato de pichar como a escrita em muros **sem terem permissão para tal**. Para esses pixadores (*sic*) a grafia da palavra é diferente da pichação ou grafite permitido. Desse modo, manteremos a grafia “pixar” para diferenciar do “pichar” permitido. Quando a palavra “pixação” e suas variações aparecerem, será acompanhada de *sic* entre parênteses, sinalizando sua inadequação para com a norma padrão da língua portuguesa.

<sup>98</sup> HOME. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*, 2004b, p. 55.

<sup>99</sup> HOME. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*, 2004b, p. 69.



Figura 3 – III Conferência da Internacional Situacionista em Munique, Alemanha, em 1959.  
Fonte: BRACKEN, *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p.99.

Com a expulsão de vários membros ou mesmo com o autodesligamento, foi inevitável acontecer a criação de outros grupos que se consideravam situacionistas (FIGURA 4). Jørgen Nash, irmão de Asger Jorn, ao ser excluído em 1962, considerou o seu grupo sueco uma espécie de Segunda Internacional Situacionista ou, como ele mesmo os chamou, uma Bauhaus Situacionista<sup>100</sup>. Como a IS possuía membros em vários países da Europa e até dos Estados Unidos, concentrando um núcleo duro na França com o apoio de membros italianos, foi fácil para Debord e outros desse núcleo criticar e diminuir a legitimidade dos outros situacionistas.<sup>101</sup>

O teórico, como diretor da revista, estava na condição de guiar a publicação para os caminhos que desejava. É claro que esse direcionamento não acontecia sem o debate e discussão nas conferências internacionais da IS. Em sua atuação nesse grupo, podemos vê-lo exercer autoridade sobre os membros, comprovada não só pela direção da revista, como também pela expulsão daqueles membros que divergiam das propostas assumidas pelo grupo. Nesse lugar de autoridade, Debord chamava para si a responsabilidade de propor e estimular diálogos, textos, bem como assumia as articulações necessárias para que os números da revista e as conferências do grupo acontecessem. Podemos entendê-lo como um ponto de referência para o grupo na medida em que mantinha a sua ordem. É claro que o prejuízo dessa condução de Debord foi a manutenção de uma autoridade em sua estrutura interna e o distanciamento do grupo das pessoas de fora dele, de modo que a sua crítica diminuísse sua efetividade,

<sup>100</sup> NASH. Who are the situationists. *Times Literary Supplement*, Special Issue, 1964.

<sup>101</sup> HOME. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*, 2004b, p. 69.

pois não poderia ser um exemplo para a sociedade quando sua própria estrutura, apesar de não simular uma burocracia, tinha no teórico uma determinada centralidade que parecia ser inevitável.<sup>102</sup>



Figura 4 - V Conferência da Internacional Situacionista em Gotemburgo, Suécia, em 1961. Da esquerda para a direita: J.V. Martin, Heimrad Prem, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong, Guy Debord, Atilla Kotyani, Raoul Vaneigem, Jorgen Nash, Dieter Kunzelmann, e Gretel Stadler.  
Fonte: BRACKEN, *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p.101.

Hoje, a área de arquitetura e urbanismo se beneficia de algumas críticas situacionistas ao processo de urbanização das cidades. Os membros da IS praticavam ações de reconhecimento da cidade as quais chamavam de “deriva”. Com essas ações procuravam gerar uma forma de comunicação efetiva entre as pessoas no espaço urbano. Voltadas para a crítica da cidade, a prática da “deriva” corresponde aos debates acerca do lugar da luta revolucionária, o lugar no qual o espetáculo deveria ser negado, que era o cotidiano.

A noção de cotidiano e luta cotidiana é muito cara aos situacionistas, por considerarem esse o lugar da revolução. Nesse sentido, a deriva era uma forma de imposição das pessoas ante o tempo do espetáculo, uma vez que o objetivo das ruas, ou mesmo da cidade, não era a circulação das pessoas de um lugar a outro para trabalhar, estudar etc. Na deriva, o cotidiano e a cidade se modificavam. A deriva se tornava uma prática de comunicação integral, sem mediação.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Na segunda parte desta tese, poder-se-á discutir com mais clareza a forma de organização assumida por Debord e as suas influências para tal, especialmente no último capítulo.

<sup>103</sup> JACQUES. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS, 2003, s. p.

É importante que também nos detenhamos no nome do grupo. Ele surge do objetivo de criar intervenções radicais a ponto de negar a lógica da realização e supressão da arte ao mesmo tempo em que negariam o processo de espetacularização da vida. As situações citavam os *happenings* e os escândalos tanto do dadaísmo quanto dos surrealistas. Para realizar essas situações, os membros do grupo poderiam se apropriar de técnicas de diversos campos artísticos. Assim, consideravam-se “situacionistas” ao invés de “artistas”.<sup>104</sup>

Henry Lefebvre<sup>105</sup>, em entrevista, afirma que a ideia de “situação” é similar à sua ideia de “momento”. Na entrevista, Lefebvre diz que as situações tiveram origem na discussão urbanística e geográfica. A criação do grupo CoBrA e as discussões a respeito da relação entre arte e vida se devem muito ao seu livro, com o primeiro tomo publicado em 1946, *Crítica da vida cotidiana*<sup>106</sup>. Um grande estimulador dessa ideia foi o arquiteto holandês Constant Nieuwenhuys, membro do grupo CoBrA e também da IS até 1960. Nieuwenhuys, em 1953, publicou o texto “Por uma arquitetura de situação”, fundamental para o entendimento da ideia de situação de um modo mais amplo. Os situacionistas tinham como objetivo criar uma sociedade situacionista. Uma grande utopia que, para eles, só podia ser alcançada com a junção da crítica estética e da revolução social.

Há na composição do conceito de situação a influência intelectual de Walter Benjamin<sup>107</sup>. O autor alemão influencia na teoria situacionista do espetáculo, inicialmente, através do texto “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. Ao final do texto, Benjamin afirma: “A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de contemplação para si própria.”<sup>108</sup> Para Debord, a contemplação da humanidade aparece da seguinte forma:

---

<sup>104</sup> PERNIOLA. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*, 2009a, p. 107.

<sup>105</sup> LEFEBVRE. Henry Lefebvre e a Internacional Situacionista. Entrevista de Kristen Ross, 1983.

<sup>106</sup> LEFEBVRE. *Critique of everyday life*, 2008, tradução nossa.

<sup>107</sup> Aqui me deterei apenas suficientemente na relação entre Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Guy Debord, para apontar que, nos dois primeiros, há uma formulação crítica negativa que procura entender a sociedade e constituir uma crítica efetiva a ela. No segundo, essa crítica alcança a dimensão prática no teatro, mas ainda sob a forma dessa expressão artística, enquanto em Benjamin e em Debord (sobre este último, essa questão será melhor vista nos dois capítulos da segunda parte desta tese) tal transcendência parte da teoria crítica elaborada. Para mais discussões sobre a teoria crítica de Benjamin ver: Trudel (2005), Rubbo (2010), Gobira (2011a).

<sup>108</sup> BENJAMIN. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3ª versão), 2006a, p. 241.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.<sup>109</sup>

A relação entre o autor alemão e o francês se torna mais concreta quando vemos que na conferência “O autor como produtor”, proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo (Paris), em 1934, Walter Benjamin traz elementos da crítica à ideologia política como separação<sup>110</sup> tal como a realizaria Debord na IS nas décadas de 1950-70:

Refiro-me, como se vê, aos chamados intelectuais burgueses de esquerda. Na Alemanha os movimentos político-literários mais decisivos dos últimos dez anos partiram destes intelectuais de esquerda. Escolho dois desses movimentos, o Ativismo e a Nova Objetividade, para mostrar, através destes exemplos, que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, tem uma função contra-revolucionária, enquanto o escritor sentir a sua solidariedade com o proletariado unicamente no plano da sua ideologia, e não como produtor.<sup>111</sup>

Nesse trecho, como em toda a palestra, vemos a preferência de Benjamin pela posição de classe e não pela posição do grupo ou partido. Esse é o princípio da crítica da separação que a IS praticou. Essa separação não se dava apenas na questão ideológica em Benjamin. Para ele, a separação se manifestava desde a produção:

(...) o progresso técnico é, para o autor como produtor, a base do seu progresso político. Por outras palavras: só a superação das competências [no caso a fotografia e a escrita] que, no processo de produção intelectual e de acordo com a concepção burguesa, constituem a sua ordem, torna essa produção politicamente útil; e são, mais precisamente, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas, exigidas para as separar, que têm de ser destruídas conjuntamente.<sup>112</sup>

Quando realiza a crítica à separação das competências, Benjamin retoma a crítica da separação entre as artes, superando as suas práticas isoladas. Porém, o autor não está apenas sugerindo que se realize a produção interartística, mas que se acabe com a necessidade de haver competência (especialização) para se praticar cada uma delas. De acordo com Maria Luiza Belloni, em artigo de 2003,

As possibilidades infinitas de desenvolvimento da consciência humana, uma vez liberada da alienação do trabalho, estão no centro das preocupações dos pensadores mais avançados e revolucionários da época e têm sua origem em Marx, como bem revela a seguinte afirmação dos situacionistas: “Numa sociedade sem classes, pode-se dizer, não haverá mais pintores, mas

<sup>109</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 1997a, p. 24.

<sup>110</sup> Ainda neste capítulo, em tópico mais a frente, apresentarei melhor a tese de Debord sobre a sociedade do espetáculo como uma sociedade da separação.

<sup>111</sup> BENJAMIN. O autor como produtor, 2006b, p. 278-279.

<sup>112</sup> BENJAMIN. O autor como produtor, 2006b, p. 284.

situacionistas que, entre outras coisas, pintarão" (...), [em contraponto à] paráfrase de um trecho da *Ideologia Alemã*: "Numa sociedade comunista, não há pintores, mas, no máximo, seres humanos que, entre outras coisas, pintam".<sup>113</sup>

Um caminho para se alcançar a superação das competências (especializações) nas artes, para Walter Benjamin, é a montagem, pois “o elemento introduzido na montagem interrompe o contexto em que está inserido.”<sup>114</sup> A interrupção acaba servindo como ponto chave na superação das competências. Benjamin e Brecht devem ser trazidos aqui para o diálogo, porque o primeiro vê na prática do segundo uma grande habilidade em expor a distância entre o espectador e o espetáculo. Porém, ao fazê-lo, está revelando ao espectador essa distância e aí possibilitando, nessa pausa reflexiva, nessa interrupção, compreender sua condição de espectador, mas também se identificar com o que acontece na narrativa do palco.

A montagem é uma estratégia comum à produção literária, plástica e, com o advento do cinema, passou a ser também presente nele. No teatro, Benjamin vê a interrupção agindo na forma épica no teatro de Bertolt Brecht. Nesse tipo de teatro, podemos depreender a ideia de situação, justamente entre a descoberta do distanciamento provocado pela pausa com a qual a sociedade situacionista poderia ser pensada:

A interrupção da ação, devido à qual Brecht designou de **épico** o seu teatro, impede constantemente uma ilusão do público. Uma tal ilusão é, evidentemente, inútil para um teatro que pretende tratar os elementos do real no sentido de uma série de experiências. Mas é no fim e não no princípio desta experiência que se encontram as situações. Situações que, sob esta ou aquela forma, são sempre as nossas situações. Não se procura aproximá-las do espectador, mas sim distanciá-las dele. Ele reconhece-as como as verdadeiras situações, não com presunção, como no teatro do naturalismo, mas com espanto. (...) A descoberta das situações processa-se através da interrupção do fio da ação.<sup>115</sup>

A criação de situações que interrompem o espetáculo no cotidiano é o objetivo dos situacionistas. Para eles, o espetáculo saiu do teatro e tomou todos os campos da vida. Assim, acreditavam ser necessário criar vários tipos de situações. Situações urbanísticas, por exemplo, serviriam para facilitar a comunicação entre as pessoas, já os conselhos eram soluções para decidir a vida coletivamente. A questão do cotidiano

<sup>113</sup> BELLONI. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito, 2003, p.126-127, grifo nosso.

<sup>114</sup> BENJAMIN. O autor como produtor, 2006b, p. 289.

<sup>115</sup> BENJAMIN. O autor como produtor, 2006b, p. 289-290, grifo nosso.

tornou-se fundamental para o grupo que considerava que a vida, do modo que se encontrava no espetáculo, estava privada. Guy Debord afirma a esse respeito:

Nos perguntam (*sic*): a vida privada está privada de que? Muito simples: da vida, que está cruelmente ausente. A gente está privada de comunicação e da realização de si mesmos até os limites do possível. Deveria-se (*sic*) dizer: privada de fazer pessoalmente sua própria história. As hipóteses que pretendem responder positivamente à questão sobre a natureza da privação não poderiam ser enunciadas, por conseguinte, senão sob a forma de projetos de enriquecimento; projeto de outro estilo de vida; em fim (*sic*), de um estilo... Ou melhor, caso se considere que a vida quotidiana se encontra nos limites entre o setor dominado e o setor não-dominado da vida, ou seja, no lugar do aleatório, será preciso chegar a substituir o gueto atual por alguns limites constantemente móveis; trabalhar permanentemente na organização de novas possibilidades.<sup>116</sup>

A utilização de Brecht como exemplo no texto de Benjamin e inspiração em Debord, e nos situacionistas, deve-se ao entendimento que o dramaturgo tinha do teatro. Para Souza<sup>117</sup>, “o conceito de ‘distanciamento’ brechtiano funciona em oposição aos processos de identificação existentes no jogo teatral, principalmente no aristotélico, e ao efeito catártico criado entre atores e espectadores.”

A ideia de distanciamento é possível em Bertolt Brecht porque ele também refletia sobre o cotidiano. A visão do dramaturgo sobre as pessoas e o dia a dia, bem como a necessidade de transformá-lo, dá vida a seu teatro como uma nova dinâmica. O autor alemão afirmava que

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático.<sup>118</sup>

Pelo caráter prático do seu pensamento e por remeter ao cotidiano, a leitura de Brecht foi realizada por Walter Benjamin, Guy Debord e outros situacionistas. Essa prática se concentra na interrupção como elemento fundamental do teatro épico, que passa a provocar a reflexão para a transformação da vida. Mesmo com esse objetivo, Brecht deixava claro que o teatro épico não procurava simular a vida<sup>119</sup>, mas utilizar composições de grupo para mostrar claramente o sentido dos acontecimentos.

<sup>116</sup> DEBORD. *Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana*, 2002b, s. p.

<sup>117</sup> SOUZA. *Crítica cultural em ritmo latino*, 2007, p.111.

<sup>118</sup> BRECHT. *Estudos sobre teatro*, 1978, p. 185.

<sup>119</sup> BRECHT. *Estudos sobre teatro*, 1978, p. 32.

Anatol Rosenfeld, na parte final do livro *O teatro épico*, trata especificamente do teatro de Brecht. Para o crítico, existem duas razões de ser do teatro épico do dramaturgo alemão, essas razões delimitam o seu teatro e o opõe àquele aristotélico, primeiro pelo

desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais - objetivo essencial do drama rigoroso e da "peça bem feita", - mas também as determinantes sociais dessas relações. (...) [Em segundo lugar o] intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um "palco científico" capaz de esclarecer o público sobre a sociedade a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.<sup>120</sup>

A característica "experimental" que existe no "palco científico" em Brecht é semelhante ao desejo "experimental" que existe nos vanguardistas. Enquanto aquele buscava fundamentar didaticamente suas atividades, estes procuravam opor-se de modo eficaz e "novo". Essa "novidade" nascia da experimentação. No caso dos situacionistas, a interrupção para criar situações novas era o objetivo fundamental de sua ação.

Podemos nos perguntar se em Brecht e nos situacionistas há a proposta do mesmo tipo de interrupção. Não é o mesmo tipo de interrupção, pois no caso situacionista não se está fazendo mais interrupção no campo do teatro, mas valoriza-se a experiência do jogo contido na performance teatral, no gesto, na ação. Essa experiência de interrupção performática era vista como algo novo e poderia ser descartada pelos vanguardistas logo após ser realizada, mas ela valia como experimento vivido, pois, para eles, diferenciava a sua ação no cotidiano daqueles aprisionados às condições de produção no sistema capitalista.<sup>121</sup>

No horizonte da experimentação, para Walter Benjamin, em seu célebre texto sobre "Que é o teatro épico?", o teatro deve garantir o gestual.

Por "gesto" não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apóia no "gesto", que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto.<sup>122</sup>

O teatro épico é gestual e reconhece o palco em que se desenvolve. O principal feito do teatro brechtiano é mostrar ao espectador que há uma cena sendo desenvolvida, um drama, o espectador é informado de seu lugar. Daí a importância da pausa em

<sup>120</sup> ROSENFELD. *O teatro épico*, 1985, p. 147-148.

<sup>121</sup> No terceiro capítulo, da próxima parte desta tese, a questão do jogo retornará e ajudará a delimitar a noção de situação.

<sup>122</sup> BRECHT. *Estudos sobre teatro*, 1978, p. 193.

Brecht. Walter Benjamin considera a interrupção do protagonista a melhor forma de fundar o gesto. A interrupção da ação deve ser feita no primeiro plano. No trabalho do dramaturgo alemão a interrupção acontece, por exemplo, a partir das canções e "seus estribilhos rudes e dilacerantes"<sup>123</sup>, que provocam o espectador em seu lugar estático. Para Benjamin, quanto mais (e radicalmente) o gesto é provocado pela interrupção, mais épico é o teatro.<sup>124</sup> A partir das interrupções e gestos o teatro passa a gerar situações que contribuem para o conceito da IL e da IS. É desse modo que o teatro épico é citado pelos situacionistas, os quais, radicalmente, desempenham o papel de interromper o espetáculo. Podemos repetir Benjamin, para quem "quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso."<sup>125</sup>

Podemos dizer que as iniciativas de Debord, mesmo que não atingissem o todo da sociedade, tiveram êxito na criação de situações novas, pois a própria Internacional Situacionista, enquanto uma situação, durou por cerca de 15 anos, criando um sujeito novo ao menos em teoria: o "sujeito situacionista".

O sujeito situacionista seria aquele que elabora jogos não competitivos, que têm como função brincar com o tempo e o espaço. Ele é um sujeito em experimento que busca viver situações construídas que o retirem da obrigatoriedade de produzir alienadamente e passe a produzir para si e a si mesmo. Consequentemente, esse sujeito está subordinado a uma nova ordem e a uma nova prática de vida que o faz se jogar nas experiências que ele não sabe como irão terminar. Então o seu produto não é algo comercializável, pode ou não circular, mas é, sobretudo, seu e parte de si.

Como se viu, toda a vida de Guy Debord, especialmente até 1972, se deu em grupos que provocavam a mudança da comunicação a partir de suas teorias e práticas, seja o Letrismo, a Internacional Letrista, o Socialismo ou Barbárie, ou mesmo na Internacional Situacionista. Nessas passagens, pode-se dizer que Debord tanto ensinou como aprendeu com tudo isso.

---

<sup>123</sup> BENJAMIN. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 1987, p. 80.

<sup>124</sup> BENJAMIN. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, p. 80-81.

<sup>125</sup> BENJAMIN. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 1987, p. 90.

## 1.3 O espetáculo e a vida

### 1.3.1 O espetáculo e a separação generalizada

A vida de Debord é dedicada à crítica do espetáculo. A partir dessa afirmação, pretendo mostrar como se dá a crítica do espetáculo, o que, nesta tese, significará mostrar a sua vida. O espetáculo tende a ser considerado, por muitos leitores do autor, aquilo que aparece, algo que é apresentado, mostrado, visto. Desse modo, algo é espetacular quando está na mídia e por ela é ampliada à potência do “aparecer”. Nessa definição, há uma relação com o exagero do mostrar, com aquilo que é explícito. Alguns autores que utilizam essa definição entendem que esse “aparecer” faz das coisas (e isso inclui as pessoas) uma mercadoria, mas normalmente não se realiza uma negação crítica dessa condição.<sup>126</sup>

A teoria de Guy Debord nega a mercadoria por seu papel dominante no mundo da produção capitalista, assim, o autor francês cria uma teoria crítica da economia política<sup>127</sup>. Em outras palavras, o autor acredita que a mercadoria alcançou uma condição que se tornou imagem, algo que aparece<sup>128</sup>, mas que é, sobretudo, determinada por essa instância de agregação à mercadoria como propriedades adquiridas pelo objeto.

---

<sup>126</sup> Vemos essa concepção em trabalhos nacionais e estrangeiros ligados ao estudo da mídia em que utilizam Debord para um diagnóstico da situação de comunicação ou voltados para questão do “aparecer” como um movimento de saída do campo privado para o campo público (SIBILIA. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, 2008; WOLFF. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, 2005; BARBARAS. *O invisível da visão*, 2005; GREGOLIN *et al.* *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*, 2003; KELLNER. *Media spectacle*, 2003).

<sup>127</sup> Tal como o fez Karl Marx e pode ser apreendida especialmente via sua obra *O Capital* (MARX, 1996).

<sup>128</sup> Para que essa questão fique bem clara nesta tese, remeto a um trecho de um artigo de Aquino (2007), no qual se explicita a categoria “aparecer” em Marx, que é de onde se apropria Debord: “Para explicitá-la, é preciso, antes de tudo, considerar que o conceito de aparência nesta crítica teórica não remete, em primeiro momento, à aparência sensorial-visível, mas antes às categorias, de origem hegeliana, de aparência (*Schein*) e aparição (*Erscheinung*), nas quais Marx situa as trocas de equivalentes nos primeiros capítulos de *O Capital*, que tratam da circulação de mercadorias e dinheiro. [...] De modo expresso, Marx concebe o caráter fetichista da forma-mercadoria determinado não pela ‘natureza física’ dos produtos ou pelas ‘relações materiais’ presentes no intercâmbio prático entre os indivíduos durante sua produção, mas, exclusivamente, pela **forma social** desse mesmo intercâmbio, enquanto intercâmbio mercantil; portanto, aquele não diz respeito à aparência sensível, mas sim à ‘aparência objetiva das determinações sociais do trabalho’. É esta aparência objetiva do intercâmbio mercantil que se constitui numa objetividade fantasmagórica, pois se apresenta aos homens, em sua experiência prática, como uma relação natural, constitutiva das próprias coisas, embora seja uma determinação da **forma histórica** de suas relações sociais.”

A imagem ou representação é real (no sentido de que está completamente ligada à mercadoria e é a ela que se refere) a ponto de que não se pode dizer que a mercadoria produz imagem, como no senso comum, mas que a mercadoria é a própria imagem, que dela se depende. Assim, a imagem, ou o espetáculo, em Debord, não é autorreferente ou autônoma, conforme algumas leituras de sua teoria fazem crer<sup>129</sup>.

Hoje, a mercadoria é imagem, por isso as pessoas podem confundir essa dimensão essencial da crítica de Debord com a crítica do "aparecer" na mídia, com o que é visível ou com uma crítica da representação. Uma explicação de Rodrigo Duarte sobre o processo de produção de imagem no espetáculo pode ser resgatada aqui:

Na própria obra de Marx, existem elementos que nos ajudam a entender o processo que levou a essa situação. Trata-se da tese marxiana sobre a “baixa tendencial da taxa de lucro”, exposta no tomo III de *O capital*. Segundo essa teoria, pressupondo-se um capitalismo em que industriais independentes concorrem entre si para garantir parcelas sempre maiores do mercado, a concorrência entre eles faz com que a composição orgânica do capital – a relação entre os insumos “inertes”, como instalações, maquinaria, matérias-primas e matérias auxiliares e o trabalho humano, fonte da mais-valia – aumente crescentemente. Em outras palavras, considerando que a produtividade do capital aumenta muito com a aplicação de tecnologias cada vez mais sofisticadas e a concorrência impele os capitalistas a fazerem cada vez mais uso delas, a parcela relativa aos salários dos trabalhadores diminuiu (e ainda vem diminuindo) progressivamente. O problema é que só o trabalho “vivo”, realizado pelo operário, proporciona ao capitalista um valor de uso superior a seu valor de troca: a máquina apenas “repassa” adiante o valor nela incrustado, não criando “mais valor”, não produzindo, portanto, “mais-valia”.<sup>130</sup>

Nessa lógica, a mercadoria (que é imagem) acaba reproduzindo mais espetáculo (imagem em seu mais alto grau), por se buscar diversos meios para criar valor de uso, o que não consegue. Assim, no conceito de “espetáculo”, toda a sociedade é espetacular (afinal é a sociedade do espetáculo), não sendo possível entender determinado evento específico como espetacular e outro não. Por exemplo, costuma-se dizer que o onze de setembro de 2001, o ataque às Torres Gêmeas em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, foi um evento espetacular, noticiado como um espetáculo, pois foi transmitido ao vivo para várias partes do mundo, foi mostrado, apareceu, foi dramático. Porém, esse evento é uma manifestação em desdobramento da sociedade espetacular na mídia.

A diminuição do valor de uso participa de um processo maior, que faz com que o espetáculo aconteça: o fetichismo da mercadoria. Renato Janine Ribeiro enxerga a relação entre Debord e Marx a partir do fetichismo. O autor afirma o seguinte:

<sup>129</sup> O segundo capítulo dialogará melhor com esse tipo de leitura quando tratará da relação entre espetáculo e simulacro a partir dos leitores de Jean Baudrillard.

<sup>130</sup> DUARTE. Valores e interesses na era das imagens, 2005, p. 100-101.

A mercadoria tem destaque em Marx. Ela é o que há de mais banal. Nada é tão prosaico como a conversão de tudo, até dos valores estéticos e éticos, em mercadoria. E, ao mesmo tempo, ela se torna fetiche (palavra, sabe-se, que vem do português “feitiço”): tem algo de encantatório. Aqui está a mais sutil análise que Marx faz do espiritual, mais que a famosa e juvenil frase sobre a religião como ópio do povo: o espiritual está nesse feitiço, que faz da prosa, do mundo desencantado do dinheiro, a coisa mais encantada, mais enganadora. Numa palavra, é a feitiçaria que faz da vida humana espetáculo. Mas esse débito com o marxismo não significa simpatia pelo comunismo. Debord se enviaidava de ter seu livro como a teoria presente nas barricadas do desejo, de Maio de 68, de que estavam ausentes os stalinistas. Sua crítica aos comunistas é severa.<sup>131</sup>

A noção de fetichismo é desenvolvida por Karl Marx no primeiro capítulo de *O capital*, intitulado “A mercadoria”<sup>132</sup>. Nele, Marx nos ensina o que é de fato esse “feitiço”:

O caráter místico da mercadoria não provém, portanto, de seu valor de uso. Ele não provém, tampouco, do conteúdo das determinações de valor. Pois, primeiro, por mais que se diferenciem os trabalhos úteis ou atividades produtivas, é uma verdade fisiológica que eles são funções do organismo humano e que cada uma dessas funções, qualquer que seja seu conteúdo ou forma, é essencialmente dispêndio de cérebro, nervos, músculos, sentidos etc. humanos. Segundo, quanto ao que serve de base à determinação da grandeza de valor, a duração daquele dispêndio ou a quantidade do trabalho, a quantidade é distinguível até pelos sentidos da qualidade do trabalho. Sob todas as condições, o tempo de trabalho, que custa a produção dos meios de subsistência, havia de interessar ao homem, embora não igualmente nos diferentes estágios de desenvolvimento. Finalmente, tão logo os homens trabalham uns para os outros de alguma maneira, seu trabalho adquire também uma forma social.<sup>133</sup>

Em Marx e Debord, a mercadoria encontra no fetiche o seu próprio movimento para superação do valor de uso, o capital como um todo já estava realizando tal movimento desde o século XIX, como se viu na explicação de Rodrigo Duarte baseada em Marx. Porém, há apenas distância, e não divergência, com relação a essa questão entre Karl Marx e Debord. Enquanto para Marx: “A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘imensa coleção de mercadorias’”<sup>134</sup>, para Debord na primeira linha de *A sociedade do espetáculo*: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de **espetáculos**”.<sup>135</sup> Perdoando as traduções e o desvio

<sup>131</sup> RIBEIRO. Feitiçarias do capital, 1997, s. p.

<sup>132</sup> MARX. *O capital*: crítica da economia política, 1996.

<sup>133</sup> MARX. *O capital*: crítica da economia política, 1996, p. 197-198, grifo nosso.

<sup>134</sup> MARX. *O capital*: crítica da economia política, 1996, p.165.

<sup>135</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 13.

realizado por Guy Debord, temos uma atualização da tese com a qual Karl Marx inicia *O capital*.

Os conceitos principais da crítica à sociedade do espetáculo levadas a cabo por Guy Debord se baseiam na vida e na sua sujeição ao processo de produção. A vida, no pensamento de Debord, é o processo que se dá na relação com o urbano, na questão da linguagem e da comunicação, no movimento de realização e supressão da arte (movimentos vigentes na sociedade do espetáculo), no cotidiano como lugar em que ela se submete ao espetáculo e no qual pode se libertar.

Pensar em espetáculo demanda pensar em espectador. O espectador é necessário ao espetáculo. Ele também está submetido às regras de não intervenção nesse espetáculo, a menos que passe a fazer parte da cena ou drama desenvolvido.

Mesmo que o “espetáculo”, como conceito, seja entendido na dimensão metafórica, o movimento de distanciamento que ele representa é real. Como expus acima, podemos traçar paralelos entre a crítica de Guy Debord à sociedade do espetáculo com a obra de autores como Bertold Brecht e sua crítica do teatro. O crítico Gérard Briche apresenta essa relação no seguinte trecho:

A noção de "espetáculo" não saiu toda pronta da coxa de Guy Debord (nem de sua ressaca numa noite de enxaqueca — a exemplo da filha de Zeus, de acordo com alguns relatos de seu nascimento). Ela é introduzida por Debord no “Relatório sobre a construção das situações” (1957), um texto que está na origem da fundação da Internacional Situacionista. Primeiro a propósito do dramaturgo alemão Bertold Brecht: "somente a experiência conduzida por Brecht em Berlim nos é próxima, escreve Debord, por seu questionamento da noção clássica de espetáculo". O significado dessa proximidade é clara: o que interessa a Debord, é o esforço de Brecht para quebrar a ilusão teatral pelo que se chama distanciamento. Contrariamente à ambição teatral de obter uma identificação do espectador com os personagens postos no espetáculo, há a vontade de dar a consciência do distanciamento entre o espetáculo e a "vida real", e de fazer do espetáculo, não um instrumento de desengajamento da vida verdadeira, mas até mesmo uma ferramenta para intervir na realidade (pedagogia e até mesmo intervenção).<sup>136</sup>

Essa distância entre o espectador e o espetáculo é a que dá origem a todas as outras, é a metáfora central de Guy Debord para dar a entender as diversas separações na sociedade. A primeira delas se dá no processo produtivo em que o trabalho é separado de sua mão de obra, adquirida pelo empregador. A segunda separação é a alienação do trabalhador no estágio da produção em si, que gera a mercadoria que não lhe pertence. A terceira separação é a perda do valor de uso que se dá com o aumento do valor de troca. Nesse processo, além da primeira e segunda separação, encontram-se as

<sup>136</sup> BRICHE. O espetáculo como ilusão e como realidade, 2007, s. p.

outras significações que se agregam à mercadoria em circulação para o consumo. Todas essas separações compõem o espetáculo. O espetáculo é a sociedade da separação generalizada<sup>137</sup>. Esse processo que aparenta ser externo à produção é o que se pode chamar de fantasmagoria: a separação do que se é – e do que se faz, na alienação – e o fetiche nessa forma social, dizem respeito a esse aspecto “mágico” que o espetáculo oferece ao espectador. Em Guy Debord, essa “ilusão” ou “imagens” do que é a vida de fato, tem como referência o processo linhas atrás.<sup>138</sup>

Esse movimento de separação não se restringe à esfera da produção, do contrário, ela não seria generalizada. Nesse contexto amplo de separação as forças revolucionárias também foram incorporadas. O teórico francês, tal como outros membros do Socialismo ou Barbárie, percebe a burocracia como um dos principais males para a luta dos trabalhadores. A classe trabalhadora se organiza para opor ao trabalho alienado, mas, ao constituir partidos e sindicatos (ou outras organizações com estatutos e filosofias próprias), acaba burocratizando a sua luta e criando mais uma separação que participa da lógica espetacular. Para Guy Debord, a escolha teórica e prática dos conselhos de trabalhadores serve para dirimir a separação na produção bem como o regime político representativo. O autor acredita que o método e objetivo dos partidos e sindicatos tradicionais é o de manutenção do processo de alienação (político e econômico). Os partidos proletários possuem a crítica da exploração da mão de obra, mas falta a crítica às hierarquias e burocracias, assumindo-se como representantes dos trabalhadores, sua vanguarda perpétua, portanto, separada.

Guy Debord sustentou sua teoria crítica até seu derradeiro ano de vida, reafirmando-a em 1988 nos *Comentários à sociedade do espetáculo*<sup>139</sup> e, posteriormente, no "Prólogo para a terceira edição francesa de *A sociedade do espetáculo*", em 1992. Segundo Debord:

Uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão. Os acontecimentos que se seguiram a esse período só vieram corroborar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição, aqui reiterada, também pode ser considerada histórica numa acepção mais modesta: é testemunha da posição extrema surgida durante as discussões de

<sup>137</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 14.

<sup>138</sup> O debate sobre a fantasmagoria aparece também nos estudos de cinema, a partir de Laurent Mannoni (2003), quando fala da “lanterna mágica”, responsável por criar efeitos óticos no palco. A discussão sobre a fantasmagoria remete ao século XVIII e aos “mágicos” e cientistas que entretinham o público por meio de efeitos “fantasmagóricos” provados por jogo de luzes e sombra, tendo como dois dos seus precursores Paul Philidor e Étienne-Gaspard Robert. Aqui, neste momento da tese, basta remeter aos aspectos da fantasmagoria relacionada à produção da mercadoria e o seu fetiche.

<sup>139</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a.

1968 e, portanto, daquilo que era possível saber em 1968. Os mais iludidos dessa época já devem ter percebido, por todas as dificuldades que enfrentaram desde então, qual era o significado da “negação da vida que se tornou visível”, da “perda da qualidade” ligada à forma-mercadoria, e da “proletarização do mundo”.<sup>140</sup>

É certo que essa observação acerca da validade das teses sobre a sociedade do espetáculo diz respeito ao seu núcleo principal, ou ao que o autor chamou de "condições gerais" desse período a que estão relacionadas, especialmente como se viu, com o movimento iniciado no século XIX, de perda do valor de uso da mercadoria<sup>141</sup> e, com isso, a intensificação do fetichismo dessa mesma mercadoria, a ponto dela ser considerada espetáculo.

### 1.3.2 Viver no espetáculo

A dedicação de Guy Debord à questão da memória é notada desde o seu primeiro livro, *Memórias*<sup>142</sup>. Produzido em 1958 (e impresso em 1959), é uma espécie de livro de artista organizado visualmente por Asger Jorn, registrando o momento em que Guy Debord deixa o Letrismo e forma a Internacional Letrista. O livro é dividido em três seções: junho de 1952; dezembro de 1952; e setembro de 1953. É importante ressaltar que, ao ser organizado em 1958, Debord está rememorando o fim da Internacional Letrista que deu origem à Internacional Situacionista.

O uso da página segue a proposta de equiparação do verbal ao visual proposto pelas vanguardas do início do século. Porém, a desintegração da representação na página reflete sua intenção de supressão da arte aliada à prática do desvio. A inclusão do elemento “memória” é intrigante, pois ela representa a vida grafada na obra que, no caso de Guy Debord, não representa menos do que uma parte da vida do autor e sinaliza um sujeito.

O livro, com 64 páginas<sup>143</sup>, proporciona o resgate do hibridismo entre as artes e a proposta de sua supressão, comum ao dadaísmo, ao mesmo tempo em que fragmenta a

---

<sup>140</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 9, grifo nosso.

<sup>141</sup> AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, 2007d.

<sup>142</sup> DEBORD. *Mémoires – structures portantes d’Asger Jorn*, 2004a.

<sup>143</sup> A edição de 2004 tem 76 páginas.

sua “memória”, não deixando dúvidas quanto ao desejo dos autores em expor sua visão: a capa do livro era uma lixa que em contato com outros livros nas prateleiras acabava por destruí-los com o atrito. Formado por colagens de mapas, recortes de jornais, revistas e livros, o autor praticava o deslocamento das ideias de seu contexto rearranjando seu significado, enquanto Asger Jorn bombardeava os recortes com tinta e cores. Como já mencionado, e como se verá no último capítulo, essa prática transcende o *readymade* de Duchamp.

Com várias categorias de registros de sua memória (espacial, com mapas de Londres e Paris; política, devido às citações na abertura de cada seção; e artística, com a montagem dos recortes e a intervenção plástica), constitui uma peça incrivelmente complexa, que merece uma análise dedicada em outra oportunidade.

*Memórias* foi ofertado ao público em formato *potlatch* (preparado quase inteiramente manualmente e distribuído entre amigos e conhecidos) pelas “Edições Situacionista Internacional”.<sup>144</sup> Esse formato foi usado como tática de subversão dos moldes tradicionais de circulação de obras. Após os avanços da reprodução técnica, tal método de distribuição se tornou comum na medida em que diversos indivíduos e coletivos foram capazes de produzir e copiar os seus trabalhos, bem como reproduzir os trabalhos de outros em qualquer esquina.

O “passeio” por entre recortes de jornais, revistas e frases destacadas e atingidas por pingos de tinta mostra uma espécie de “deriva” sobre o papel. A leitura do livro termina na última página (FIGURA 5) com a frase: “Eu queria falar a bela língua do meu século”. É difícil não relacionar essa frase à busca de Guy Debord pelo que ele chamou de “linguagem comum”, que seria a comunicação real entre as pessoas sem a mediação do espetáculo<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> NOLLE. Books of warfare: the collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959, 2005.

<sup>145</sup> Como já se mostrou desde a introdução, a questão da linguagem em Guy Debord foi estudada por Emiliano Aquino, no livro *Reificação e linguagem em Guy Debord* (AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a), no qual o autor discute como Debord entendia a comunicação e propunha a busca de uma linguagem que fosse verdadeiramente comum, opondo-se à linguagem espetacular.



Figura 5 - "Eu queria falar a bela língua do meu século".  
 Fonte: Última página do livro *Memórias*. DEBORD, *Mémoires*, 2004a.

Guy Debord, no prefácio à segunda edição (outubro de 1993) de *Memórias*, afirma: “os raros trabalhos da minha juventude foram especiais. Não se pode ignorar que o que eles tinham em comum era o gosto pela negação.”<sup>146</sup> E o autor continua:

Eu publiquei *Mémoires*, que era composto inteiramente por citações extremamente variadas, com a única exceção de uma frase, uma breve, que era minha. Esse anti-livro foi ofertado apenas aos meus amigos, e ninguém mais foi informado de sua existência. “Eu queria falar a bela língua do meu século.” Eu não estava muito preocupado sobre ser escutado.<sup>147</sup>

Essa preocupação foi aumentando à medida que foi envelhecendo. Havia o desejo de que sua teoria fosse escutada. Um teórico escreve seu trabalho na intenção de que ele seja lido e considerado a melhor teoria, tal como ele mesmo a concebe. Essa, talvez, seja uma regra, caso não seja, qual a utilidade de se escrever teoria crítica?<sup>148</sup>

<sup>146</sup> DEBORD. *Mémoires – structures portantes* d’Asger Jorn, 2004a, tradução nossa.

<sup>147</sup> DEBORD. *Mémoires – structures portantes* d’Asger Jorn, 2004a, p103, tradução nossa.

<sup>148</sup> Neste capítulo essa pergunta é apenas retórica, uma vez que será retomada na segunda parte desta tese no último capítulo sobre a teoria crítica como texto estratégico.

Guy Debord, provavelmente, pensava assim, tendo em vista seu gosto pela estratégia no desenrolar da busca por seus objetivos na luta contra o espetáculo.

### 1.3.2.1 A vida sob controle

O estudo da teoria, frente ao nosso tempo, deve considerar a sua relação com a sociedade de hoje. Para isso, a sua análise exige que novos critérios para avaliá-la sejam discutidos.<sup>149</sup> Novos autores e teóricos podem ser trazidos para a discussão no intuito de diferenciar o autor francês dos que teorizam a sociedade do século XXI. A legitimidade dessa forma de lidar com a teoria conserva relação com o próprio autor que, nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*<sup>150</sup>, teve que atualizar suas teses com relação à nova ordem mundial após a queda do muro de Berlim<sup>151</sup>.

Pensar o autor e sua teoria no contexto contemporâneo, ainda regido por um processo econômico político, é tentar descobrir a situação do sujeito em meio ao movimento de perda de valor de uso da mercadoria em sua fase espetacular. Quando pensamos com o autor, em sua quarta tese, "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"<sup>152</sup>, não vemos o reconhecimento da vida integralmente submetida à lógica do espetáculo, tal como se encontra em Marx com a vida submetida à lógica da produção de mercadoria<sup>153</sup>. Ao reforçar que ainda há "uma relação social entre pessoas", Guy Debord abre espaço para se agir mediante o diagnóstico e programa mostrado por sua teoria. O sujeito "revolucionário" aparecerá em *A sociedade do espetáculo, a posteriori*, quando o autor apresentar as teses sobre o proletariado de seu tempo.<sup>154</sup> Ao pensar a vida na sociedade do espetáculo, o autor está também pensando sobre um sujeito e o modo como ele vive.

Debord reafirma a possibilidade de autonomia e libertação do processo espetacular e a constituição de momentos de vida no contexto espetacular, ou seja, da

<sup>149</sup> SOUZA. Janelas indiscretas, 2004, p. 95.

<sup>150</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 165, et seq.

<sup>151</sup> Antes da queda do muro de Berlim Guy Debord considerava o espetáculo como difuso e concentrado (DEBORD, 1997a, p. 42-43), em 1988 essa tese foi atualizada nos seus *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, pois o espetáculo passou a ser integrado. (DEBORD, 1997a, p. 172)

<sup>152</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14.

<sup>153</sup> MARX. *O capital: crítica da economia política*, 1996, p. 198.

<sup>154</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 49.

"negação da vida que se torna visível"<sup>155</sup>. Na abertura dessa possibilidade, o teórico se aproxima de outros autores que desenvolvem teorias a respeito da resistência ao controle e à disciplina da sociedade.

Michel Foucault é um desses autores. Para Foucault<sup>156</sup>, historicamente, as pessoas estão submetidas à disciplina desde o hospital em que nascem, já enquadradas nas lógicas regentes. Michel de Certeau<sup>157</sup> já acredita que as pessoas não se submetem passivamente a essa disciplina, mas executam táticas que as fazem se apropriar das estratégias disciplinares, tornando-as resistentes em uma antidisciplina. Há um jogo perpétuo entre disciplina<sup>158</sup> e antidisciplina<sup>159</sup>, do qual parece surgir um caráter estático nessa disputa.

Gilles Deleuze atualiza a noção de sociedade disciplinar de Foucault. Para ele a sociedade passa, no século XX, a ser de controle, quando há evolução da tecnologia. A técnica dominante passa a ser digital e não mais analógica. Foucault reconhece a sociedade do controle como “futuro próximo”, mas Deleuze acredita que a alcançamos ainda naquele século. Além disso, os espaços de confinamento pensados por Foucault entram em crise, como a escola e as prisões, passando a ser amplamente questionados, ampliando as suas funções de aprisionamento (*i.e.* a punição por crimes cometidos) e de controle da educação aos outros espaços sociais.

A escola e o hospital, por exemplo, que antes operavam em um local, com a evolução tecnológica vão até o indivíduo, seja no atendimento médico a domicílio quanto às diversas práticas de *homeschooling* praticado pelos norte-americanos. O que muda essa situação, conforme o filósofo, é que o capitalismo contemporâneo “não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado.”<sup>160</sup>

Debord diverge de Deleuze, pois, a partir de sua teoria, essa volta do capitalismo para o produto é uma das ilusões do espetáculo. A sociedade espetacular empenha-se em tornar toda ela produtiva e quanto mais ela cria produtores, mais esses verão o que é produzido e poderão consumir e fruir essa produção como se deles fossem. Como aparência o capitalismo se volta para a produção, o que significa uma tentativa de

---

<sup>155</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 9.

<sup>156</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1977.

<sup>157</sup> CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, 1998.

<sup>158</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1977, p.118 *et. seq.*

<sup>159</sup> CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, 1998, p.41-42.

<sup>160</sup> DELEUZE, Post-scriptum sobre as sociedades de controle, 1992, p.223.

promover o consumo criando necessidades antes inexistentes para essas mercadorias. Porém, isso acontece apenas como aparência, pois a escolha do consumo já foi feita na produção, como nos mostra a tese 6 do livro *A sociedade do espetáculo*.<sup>161</sup>

Quando pensamos na sociedade contemporânea a partir dos dispositivos de controle, Giorgio Agamben é um autor que possibilita aproximar a teoria de Debord daquela dos filósofos citados acima. O filósofo italiano é o único autor que Guy Debord permitiu que escrevesse uma apresentação na publicação de seu livro *A sociedade do espetáculo*.

A respeito da sociedade contemporânea, ele desenvolveu uma tese de Filosofia do Direito em que sustenta a ideia do Estado contemporâneo como regido não pelo Direito, mas pela Exceção. Essa tese é um retorno a Walter Benjamin e sua polêmica com Carl Schmitt, a partir do livro *Teologia Política*, de 1922. A ideia sustentada por Benjamin é: a exceção, desde o princípio do século XX, é regra, e não uma condição acionada pelos Estados para conter algum perigo à ordem.<sup>162</sup>

A diferença principal entre os dois tipos de Estado é que o de exceção, hoje, não está declarado. Quando as práticas de um Estado de Exceção tornam-se regra, as liberdades garantidas no Estado de Direito são suspensas em momentos oportunos. É essa uma das bases de Agamben para amparar a discussão sobre o poder soberano e a vida nua.<sup>163</sup>

O filósofo italiano elabora alguns conceitos em sua teoria sobre a vida contemporânea. Para ele, a vida deixou de ser uma busca para suprir as necessidades de existência. Deixou de ser *zoé* para virar *bios*. Enquanto *zoé* significava o comer, beber, dormir, dentre outras necessidades e impulsos inerentes ao ser humano; *bios* se tornou a organização e o controle do político. Com a maior estruturação do *bios* em prol da maior segurança, a sociedade alcançou um estágio que considera a vida como “sagrada”.

O ser humano, para Giorgio Agamben, se tornou *homo sacer*, um homem sagrado, cujo destino está nas mãos daquele que ordena e comanda, portanto, não pode ser sacrificado, nem mesmo em homenagem a esse poder soberano contemporâneo. O

---

<sup>161</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14-15.

<sup>162</sup> AGAMBEN. *Estado de exceção*, 2007a.

<sup>163</sup> AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, 2007b.

*homo sacer* é “matável” e, ao mesmo tempo, não o pode ser. Ele se encontra em um lugar de inclusão e exclusão da vida, sujeito às condições dessa vida organizada.

A vida enquanto *zoé-bios* se organiza através de elementos que se vinculam a uma cadeia de procedimentos considerados por Michel Foucault<sup>164</sup> – por se tratar da população ou dos indivíduos frente ao governo ou do ato de governar – e por Agamben<sup>165</sup> – por se tratar dos indivíduos, em bando (ou abandono), frente ao poder soberano – como biopolítica. Hoje, as formas mais claras desse controle não são mais as escolas e hospitais que Foucault considerava dispositivos poderosos de sujeição. O biopoder é exercido por mecanismos supostamente mais sutis e que ganham legitimidade entre as pessoas, tais como as câmeras de vigilância e os controles biométricos diversos que surgem com uma utilidade muito prática e direta no dia a dia.

Com base em tudo isso, a vida do sujeito está dividida, no pensamento de Giorgio Agamben, em vida nua e a possibilidade de exercer uma ação contra essa condição. A vida nua é garantida pelos processos de sacralização levados a cabo pelos dispositivos no Estado de exceção permanente. Nesse contexto, o dispositivo de sujeição tem papel determinante. A respeito do dispositivo, o autor afirma:

Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada. Em si mesmo, o comportamento individual não traz, muitas vezes, nada de reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória; reprovável é eventualmente – quando não foi obrigado pelas circunstâncias ou pela força – apenas o fato de se ter deixado capturar no dispositivo.<sup>166</sup>

Controlado, o sujeito não é completo, é duplo. Ele está em condição de se libertar, mas acaba sempre sendo mantido sob o controle do dispositivo do qual ele pode fugir, antes de ser capturado, ou escapar quando em seu domínio. O filósofo acredita que “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”<sup>167</sup>. Essa conclusão foi alcançada quando o autor examinou a filologia de Michel Foucault. Com a proliferação dos dispositivos, os processos de subjetivação também se proliferaram.<sup>168</sup>

Nota-se que essa condição do sujeito assemelha-se àquela do espectador de Guy Debord. Para o filósofo italiano, o sujeito é produzido no atrito com os dispositivos; para Debord, o sujeito é produto da relação de produção espetacular. A ambiguidade

<sup>164</sup> FOUCAULT, 2008, p.28-31.

<sup>165</sup> AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, 2007b, p.117.

<sup>166</sup> AGAMBEN. *Estado de exceção*, 2007a, p.79.

<sup>167</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 38.

<sup>168</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 41-42.

dos sujeitos é o ponto comum dos autores. A vida está submetida à exclusão, à inexistência, ela é expropriada pelo espetáculo tornando-se privada de si<sup>169</sup>. Ao mesmo tempo, o espectador conserva em si a potência<sup>170</sup> de sua liberação, um poder para se descolonizar no cotidiano – em Debord –, ou frente aos dispositivos – conforme Agamben – alcançando a vida.<sup>171</sup>

### 1.3.3 Viver pelas *Memórias*

Entender a memória como passível de reordenação no presente. Compreender a arte no movimento de sua supressão. Realizar o desvio para alcançar sentidos novos na medida em que intervém e rearranja elementos retirados de seu contexto. Opor-se a ideias fixas e paradigmas consagrados. Estas são afirmações e práticas da vida de Debord que parecem expressar um sujeito decisivo, ativo, em uma vida unitária. Entretanto, esse sujeito está dividido entre a imagem, pois está dentro da sociedade que as produz, e a superação delas (enquanto separação). A vida, em Guy Debord, se expressa sempre na sujeição do indivíduo à separação a qual criticava, portanto, a vida do autor só pode ser entendida enquanto resistência à separação.

Com base no artigo sobre “Imagens da memória, imagens da nação”, do crítico Wander Melo Miranda, podemos pensar que a composição no livro *Memórias* ocorre por uma montagem via técnica do desvio. Se o desvio é gerador de um choque provocado pelo deslocamento de elementos de um contexto e a inserção em outro, há uma quebra da linearidade para garantir um novo sentido, agora modificado. A partir de Walter Benjamin e seu conceito de mônada, o autor afirma:

No nível da escrita, parar a progressão linear do tempo é, de alguma forma, desencadear o acontecimento revolucionário do descentramento do sujeito.

<sup>169</sup> DEBORD. Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana, 2002b, s.p.

<sup>170</sup> Para um estudo específico sobre a potência em Giorgio Agamben, deve-se recorrer ao trabalho de Raul Antelo (2007) sobre *La comunità che viene*, de autoria do filósofo italiano. Nesse texto, Antelo realiza um estudo da ontologia da potência, desvendando os conceitos de comunidade e potência, dentre outros relacionados ao sujeito em Giorgio Agamben.

<sup>171</sup> No segundo capítulo desta tese, quando estiver apresentando as teorias contemporâneas que incorporam a crítica da sociedade do espetáculo, voltarei a essa discussão sobre o sujeito na aproximação de Guy Debord e Giorgio Agamben. Em Debord, enquanto os conselhos, as situações, o *détournement* etc. são as armas do seu sujeito para lutar contra o espetáculo, em Agamben o sujeito tem na “profanação” a forma de negar a sociedade dos dispositivos. Tanto em um quanto no outro autor o sujeito se encontra na possibilidade de se afirmar, estando ainda em uma condição de espectador – em Debord – ou espectro – em Agamben – formas regidas pela duplicidade.

Não mais sua restrição à positividade de uma presença ou à consciência de si, mas antes a abertura às dimensões involuntárias e inconscientes da experiência da qual se viu espoliado com o advento do moderno. A memória, enquanto forma de determinação histórica dessa experiência prestes a desaparecer, cumpre aí a função operatória de espaçamento do tempo, por meio da marcação de intervalos, pausas ou suspensões que interrompem a linearidade num registro temporal diferenciado. (...) [Assim,] no caso do texto memorialístico, empreender a busca de si equivale a tomar a memória como lugar de consciência biográfica e histórica do presente, a partir de imagens geradas pelo que falta ou se perdeu.<sup>172</sup>

Mesmo não entendendo *Memórias* como um livro memorialista, o uso da memória na caracterização da obra, no caso de Guy Debord, equivale a uma metodologia específica, conforme exposto pelo crítico. Há uma metodologia que, obrigatoriamente, se espelha nos processos da memória não apenas para formar o sujeito, mas para constituir uma obra do sujeito em nova condição. Essa prática de Debord, tomando como base a avaliação de Miranda sobre a configuração da memória, hoje, é um método para formação de uma escrita do sujeito:

O lastro da história pessoal não é a relação entre evento e seu registro no decorrer do tempo homogêneo e vazio, mas a capacidade de estabelecer correspondências inesperadas entre o passado e o presente, ou entre o novo e o velho.<sup>173</sup>

Nesse movimento, Debord passa a colecionar memórias à medida que faz o desvio delas, libertando-as das funções que podem ter tido quando submetidas à lógica espetacular. Escrever *Memórias* é retirar imagens e textos de um contexto e inserir em outro, sob novo sentido, substituindo o velho, constituindo uma nova temporalidade, agora ordenada, conforme o desejo do autor.

Ao produzir *Memórias*, Guy Debord estava sujeito à condição de artista, e como artista utilizou os elementos e técnicas que estavam ao seu alcance (o desvio, a forma do anti-livro, a fragmentação da memória como representação etc.) para constituir uma obra metafórica, crítica de sua condição. Porém, como se verá no último capítulo, quando poderei desenvolver melhor a questão do desvio, o autor não escapa totalmente do lugar artístico. Mesmo assim, *Memórias* é realizado como um jogo de elementos suspensos em uma narrativa da vida.

Ao final do seu livro, mostrou que era possível – após os recortes, colagens, lances de tinta, roubos de textualidades – ser sujeito construtor do desejo: “Eu queria falar a bela língua do meu século.” Portanto, mesmo que essa frase seja um desvio da

<sup>172</sup> MIRANDA. Imagens da memória, imagens da nação, 2010, p. 39-40.

<sup>173</sup> MIRANDA. Imagens da memória, imagens da nação, 2010, p. 42.

última frase de Charles Baudelaire, do poema *A solidão*<sup>174</sup>, não se anula seu mérito autoral no desvio empreendido.

Entre a dúvida do sujeito e sua potência transformada em objeto de desejo, reside, inquieto, o pretérito “querer”.

---

<sup>174</sup> BAUDELAIRE. *La solitude*, 1917, p. 77, tradução nossa.

## CAPÍTULO 2

# **A CONTEMPORANEIDADE DE GUY DEBORD**

## 2.1. Entre teóricos e leitores

Em meio a diversas teorias, em um mundo em que parece haver a máxima de “um intelectual, uma teoria”, várias são as relações possíveis entre a sociedade do espetáculo, com base em Guy Debord, e outras formas de se teorizar a sociedade de meados do século XX até hoje.

As teorias de alguns intelectuais se tornaram mais lidas e repetidas que outras. Guy Debord, ao viver na companhia de pessoas “pouco recomendáveis”<sup>175</sup>, pois eram opositoras de um *status quo*, e realizando uma crítica total da sociedade, acabou por ter sua teoria estudada tardiamente nas universidades. Enquanto essa recepção não ocorreu, diversos intelectuais perceberam que sua forma de pensar a sociedade, através da metáfora (e dos processos) do espetáculo, aproximava-se de teorias anteriores que poderiam ser agregadas no entendimento de dinâmicas sociais específicas, especialmente àquelas ligadas à ideia de comunicação, seja pela mídia de massas, seja pela discussão filosófica sobre a linguagem.

A recepção acadêmica passou a existir em quase todo o mundo, especialmente a partir da década de 1990, na qual o autor faleceu. Autores como Anselm Jappe e Robert Kurz, são precursores dessa recepção que, na maioria dos casos, não surge distanciada de uma militância em agrupamentos críticos ao Capitalismo. É notável que essa recepção acadêmica do autor não deixe de lado a intenção da luta contra o Estado e o Mercado, seja através de Jappe e sua ligação com o Grupo Krisis, de Robert Kurz, ou mesmo no Brasil, com autores como João Emiliano Fortaleza de Aquino.

Na virada do século XX para o XXI, grupos autônomos, ambientalistas organizados em coletivos e coordenações internacionais sem associação partidária ou sindical, apareceram em cena como redes de ações globais anticapitalistas. A arte, nesse momento, especialmente a escrita, se expande para o suporte digital e, com o acesso à tecnologia digital, conquista cada vez mais adeptos, pois traz novas formas de circulação e fácil reprodução técnica. A vida é grafada em novas realidades que acabam por delimitar a prática da biografia ou da escrita da teoria, bem como a forma de recebê-la, seja comercialmente, midiaticamente, ou no dia a dia. Os avanços tecnológicos e seus efeitos aqui descritos não são novidade no campo dos estudos das artes e

---

<sup>175</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 151.

interartísticos, a novidade é que essa foi a primeira vez que a “luta anticapitalista” alcançou a tecnologia digital e dela fez uso para difundir suas bibliografias e gerar novos produtos. É nessa conjuntura que aparecem várias traduções diferentes de Guy Debord, seja de seu livro principal, *A sociedade do espetáculo*, quanto de outros textos publicados nas revistas da Internacional Situacionista.

Com o objetivo de aproximar o pensamento do autor do que discutem alguns teóricos e críticos atuais, a partir de agora, este capítulo apresentará algumas formas de apropriação da teoria crítica à sociedade do espetáculo e os meios mais comuns de apresentá-la. Os pontos enfocados serão: a soberania espetacular e o sujeito; o império e o espetáculo; a multidão e seu sujeito; espetáculo e simulacro; o espetáculo e o fim do trabalho. Por uma questão didática, agruparei alguns autores e pontos de discussão no intuito de direcionar a leitura que remete à teoria crítica de Guy Debord.

### 2.1.1. A soberania espetacular e o sujeito

Como se pôde perceber até aqui, Giorgio Agamben é um intelectual cujo pensamento se vale da teoria de Debord. A relação do autor francês com os intelectuais italianos foi muito concreta, seja com Gianfranco Sanguinetti, Mario Perniola, ou Agamben.

Em cartas enviadas por Debord ao filósofo italiano, de 24 de agosto de 1989, 24 de janeiro e 16 de fevereiro de 1990, o teórico demonstra o desejo de que Agamben não apenas organize a tradução de *A sociedade do espetáculo* e *Comentários...*, publicados juntos em italiano em 1989, como também informa ser importante que o volume seja apresentado explicando o “aparente paradoxo”: a publicação dos *Comentários...* antes de *A sociedade do espetáculo* naquele mesmo volume.<sup>176</sup>

Seja pensando sobre o seu cinema<sup>177</sup> ou lendo *A sociedade do espetáculo*<sup>178</sup>, Agamben considera a teoria de Debord válida para a análise da sociedade do final do século XX, tal como se vê em seu texto “Glosas marginais aos *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*”:

<sup>176</sup> DEBORD. *Correspondance*, 2008b, p. 105; 2008c, p. 165; 2008d, p. 172.

<sup>177</sup> AGAMBEN. *Le cinéma de Guy Debord*, 1998.

<sup>178</sup> AGAMBEN. *Glosas marginais aos Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 2002.

Os dois livros de Debord, apresentados aqui ao público italiano em um mesmo volume, constituem a análise mais lúcida e severa das misérias e das servidões de uma sociedade – a do espetáculo, na qual vivemos – que estendeu hoje sua dominação sobre todo o planeta. Considerados desse modo, esses livros, não precisam de esclarecimentos nem de elogios, e menos ainda de um prefácio.<sup>179</sup>

Giorgio Agamben<sup>180</sup> desenvolve o conceito de Estado de exceção como uma tese no campo da filosofia do direito. Como um dos maiores leitores italianos da obra de Walter Benjamin, tal conceito não poderia escapar de suas anotações a respeito do filósofo alemão. O que motivou o seu pensamento é a existência de uma afirmação de Benjamin na oitava tese do seu artigo "Sobre o conceito de história": “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.”<sup>181</sup>

Walter Benjamin (1892-1940) vivenciou uma guerra e não chegou até o fim de outra. Ao pensar sobre a sociedade de seu tempo, percebeu que o "Estado de exceção", que era uma condição do Estado em situações de rebelião civil, catástrofes e guerras, se tornou um marco regulatório permanente, suspendendo o Estado de Direito.

O que acontece, então, na condição de Estado de exceção? Para o autor italiano, esse Estado suspende a vida das pessoas tal como a ideia de sacrifício, como visto no primeiro capítulo desta tese. Isso significa que as pessoas tornam-se desprovidas de todas as coisas, estando sob controle de um poder. Há sobre elas um poder soberano. O poder soberano é uma força capaz de suspender o direito de uso do que se produz ou o que se faz. Ele também suspende o direito de ir e vir e o direito de viver. A partir do momento que o Estado de exceção se tornou regra, há apenas essa vida nua.<sup>182</sup> O “Homem sagrado” que resulta desse processo permanente, vivo no Estado de exceção, é fruto da perda das liberdades e direito, restando apenas sua potência. A relação entre poder soberano e vida nua atualiza a teoria crítica do espetáculo no campo do direito, uma vez que se baseia na ideia de suspensão da liberdade de viver.

Em Giorgio Agamben, a condição de *homo sacer* garante ao sujeito a sua duplicidade. Primeiro, entre ser sagrado (não pode ser sacrificado) e ser "matável" (pode ter a existência suspensa sem justificativa). Segundo, pela manutenção desse *status* com a sua sujeição aos dispositivos. Desse modo, a condição do exercício do poder pelo

<sup>179</sup> AGAMBEN. Glosas marginais aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 2002, p. 72.

<sup>180</sup> AGAMBEN. *Estado de exceção*, 2007a.

<sup>181</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, 1994a, p.226.

<sup>182</sup> AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, 2007b.

soberano acaba constituindo um indivíduo sujeitado. Por esse motivo, em texto que trata do pensamento de Agamben, Alexandre Nodari afirma que:

a comunidade humana não se define positivamente nem negativamente (pela ausência de toda propriedade, pela sua impropriedade), mas pela não-coincidência entre voz e linguagem (propriedade e impropriedade). Se o homem é aquele que transita somente neste resíduo **entre** propriedade e impropriedade, a tentativa de articular *bios* e *zoe* não consiste em uma conjunção, mas na criação de duas esferas separadas que antes não existiam: a separação do homem de si.<sup>183</sup>

A aproximação de ambas as teorias repousa no entendimento da sociedade como organizada a partir da soberania, que retira a liberdade de cada qual viver sua vida diretamente, tudo está mediado por espetáculos, a vida se torna contemplação, pois “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”<sup>184</sup> A regulação desse modo de existir se dá pelos dispositivos, presentes em todos os setores da sociedade, e não mais restritos a hospitais, escolas, prisões etc., como apontava Michel Foucault<sup>185</sup>.

Se, em Giorgio Agamben, cada dispositivo implica um processo de subjetivação<sup>186</sup>, com a proliferação dos dispositivos na sociedade contemporânea, gera-se uma correspondente disseminação de processos de subjetivação. Para o filósofo,

Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal.<sup>187</sup>

O que aproxima o pensamento de Debord do filósofo italiano é a caracterização de um sujeito que, para alguns, remete ao sujeito do iluminismo por não estar submetido a um processo de “identificação”<sup>188</sup> ou fragmentação da identidade. Giorgio Agamben afirma que

o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de **forma larvar e**, por assim dizer, **espectral**. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites

<sup>183</sup> NODARI, 2007, p. 55.

<sup>184</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p.13.

<sup>185</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1977.

<sup>186</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 38.

<sup>187</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 41-42.

<sup>188</sup> HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2007.

diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência.<sup>189</sup>

O sujeito espectral de Agamben conserva em si a sombra do que pode ser ao mesmo tempo em que está condicionado às máscaras que os dispositivos lhe conferem. Como o espectador que existe em função da peça, esse sujeito pode sair do “teatro” quando perceber que está apenas contemplando a vida.<sup>190</sup>

Como se as proximidades apontadas já não bastassem, Giorgio Agamben cita Guy Debord também no “estilo da negação”<sup>191</sup>. Enquanto para o autor francês “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de **espetáculos**”<sup>192</sup>, para o filósofo italiano: “Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos.”<sup>193</sup> Desse modo, o conteúdo da afirmação do autor francês é modificado mantendo-se a sintaxe e libertando o que afirma do dispositivo autoral, jogando com o sentido ao mesmo tempo em que mostra estar em débito com a teoria de Debord.

Do mesmo modo que as situações tornaram-se método e categoria primordial da luta de Guy Debord contra o espetáculo, Agamben acredita que toda forma de resistência aos dispositivos é uma profanação. Para o autor italiano, “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido”<sup>194</sup>. Para ambos os autores, a resistência ao espetáculo e aos seus dispositivos é necessária. Em Agamben, a prática da profanação é tudo que não se submete à lógica do espetáculo, revelando algo que está além da vida nua, constituindo sentido para ela. Como conceito, o contradispositivo da profanação é um aprimoramento da prática de vanguarda. Ela constata que devemos fazer algo, tal como criar situações, para

<sup>189</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 48.

<sup>190</sup> Em Guy Debord a questão da “consciência” merece um estudo específico e profundo. Quando se trata da consciência de classe deve-se lembrar da influência visível de Georg Lukács (2003) em sua obra. Apesar de reconhecer a importância do tema para o pensamento de superação da economia política em Debord, aqui é suficiente afirmar que, no pensamento do autor, o “espectador”, enquanto sujeito da classe proletarizada deve adquirir consciência para se livrar do espetáculo. Para Guy Debord (1997, p.58): “A burguesia chegou ao poder porque é a classe da economia que se desenvolve. O proletariado só poderá ser o poder se ele se tornar **a classe da consciência**. O amadurecimento das forças produtivas não pode garantir tal poder, nem mesmo por meio da despossessão ampliada que esse amadurecimento provoca. A conquista jacobina do Estado não pode ser o instrumento do proletariado. Nenhuma **ideologia** lhe pode servir para disfarçar objetivos parciais em objetivos gerais, porque ele não pode conservar nenhuma realidade parcial que seja efetivamente dele.”

<sup>191</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 132.

<sup>192</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 13.

<sup>193</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 42.

<sup>194</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 45.

contribuir com a formação de experiência. O filósofo italiano procura descobrir um lugar mais prático para sua atuação que ultrapasse um lugar do texto sem função prática, sem efetividade na vida cotidiana. É isso que a noção de profanação mostra, quando possibilita uma operação mais radical sobre o dispositivo criticado. Essa dimensão prática da teoria resguarda a proximidade com a atuação de Debord.

### 2.1.2. O império e o espetáculo

Antônio Negri, tal como Debord, é um ativista político. Ficou preso (primeiro em 1979 por quatro anos, em prisão preventiva, depois entre 1997 e 2003, quando retornou à Itália para cumprir a pena) sob a acusação de ter participado do assassinato de Aldo Moro, líder da Democracia Cristã Italiana, executado pelo grupo Brigadas Vermelhas. Antes, durante e após sua prisão, o autor se dedicou ao estudo da sociedade e às formas de resistência ao poder concentrado no que ele e Michael Hardt chamaram de “Império”. Essa categoria surge, a partir do pensamento dos autores, após a queda de noções liberais sobre o Estado. Para eles, o contexto da economia global fez surgir esse novo protagonista. Hardt e Negri acreditam que, agora, não mais o Estado seria o responsável pelo controle, mas o Império.

O livro *Império*<sup>195</sup> foi um dos que mais circularam no meio ativista no início do século XXI por ter sido distribuído na *Internet* em inglês e de ter aparecido rapidamente uma tradução para o espanhol. Com a grande circulação no meio ativista, e por se referir à teoria de Guy Debord, o livro acabou por tornar o autor francês mais popular.

Já no livro *Multidão*<sup>196</sup>, os autores acabaram por trazer um programa específico para o ativismo do século XXI na medida em que delimitavam outro ator, antagonista, que já aparecia em *Império*. A categoria “multidão” é otimista frente à impossibilidade de ação contra o poder do Império. A multidão é concebida como rede(s) de pessoas. Essa(s) rede(s) teria(m) a potência de criação de uma sociedade global sem um controle.

O conceito de multidão aparece, em Michael Hardt e Antonio Negri, em 2000, na última parte do livro *Império*. Naquele momento, o que mais chama a atenção no

---

<sup>195</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001.

<sup>196</sup> HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*, 2005.

conceito é a possibilidade de transformação da “multidão” em um sujeito político.<sup>197</sup> A formação da multidão é uma resposta à globalização das relações sociais nos domínios imperiais. Para os autores<sup>198</sup>, o capitalismo, na forma de Império, não consegue controlar os caminhos da multidão. O Império é um não lugar que pratica o controle, mas esse novo sujeito político potencial se movimenta criando um novo lugar<sup>199</sup>. Esse novo lugar se deve à mobilidade das pessoas tal como circulam as mercadorias (no caso a mercadoria trabalho), além das novas formas de trabalho que se dão cooperativamente.

O conceito de multidão, em resumo, refere-se ao corpo total da sociedade que agora não pode mais ser entendida como povo frente a uma nação ou Estado. A maior facilidade no trânsito entre os países e culturas seria um dos sinais práticos dessa multidão que tem, através da Internet, uma forma mais veloz de (tele)presença em qualquer parte do mundo, seja para trabalhar ou, simplesmente, para interagir com outras pessoas. O acesso à tecnologia digital, mas também às novas configurações do mundo do trabalho (que agora seria cognitivo), está relacionado à constituição da multidão. A ascensão da noção de multidão no mundo também se relaciona com o amplo acesso às mercadorias industrializadas e a uma logística global que permite ao indivíduo consumir produtos de qualquer parte do globo, produzidos ou não em seu país, como os alimentos nas redes de *fast food*, ou as mercadorias em gigantescas lojas de departamento, que vendem, inclusive, pela Internet.

O livro de Paolo Virno, *Gramática da multidão*, lançado em 2001, traz uma percepção desse autor sobre o conceito que atualiza as noções de Negri e Hardt, mostrando que essa nova forma social constitui uma linguagem dentro da sociedade capitalista contemporânea. Para tanto, é necessário pensar não apenas a linguagem do espetáculo, mas também a linguagem da multidão.

O filósofo italiano também é responsável por delimitar a diferença entre povo e multidão, o sujeito que lhe substituiu no cenário público. Em linhas gerais a noção de povo se forma a partir da organização do Estado – dimensão jurídica – ou da Nação – dimensão cultural. Homi Bhabha afirma que

o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social. Sua alegação de ser representativo

---

<sup>197</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001, p. 418.

<sup>198</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001, p. 422.

<sup>199</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001, p. 419.

provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva.<sup>200</sup>

Bhabha também questiona o argumento de que “o povo é uma conjugação de indivíduos, harmoniosos **sob** a lei.”<sup>201</sup> A partir de Franz Fanon, ele considera o “povo” uma “zona de instabilidade oculta” quando procura descobrir para onde o intelectual nativo deve se dirigir. Porém, o campo do qual Bhabha fala, ao tratar do povo, parte da justaposição da “cultura-como-luta-política” e dos “princípios nacionais”.<sup>202</sup> O conceito de povo é diferente de multidão, pois este considera o mundo espetacular no qual “nação” e “cultura” (mesmo que “como-luta-política”) são noções cuja importância tem diminuído.

Conforme Virno, “povo” foi o vencedor da disputa histórica que sempre houve entre ele e a noção de “multidão”. As contraposições entre os dois conceitos são analisadas a partir de Thomas Hobbes. Paolo Virno lembra que:

O conceito de povo, segundo Hobbes, está estreitamente associado à existência do Estado; não é um reflexo, uma reverberação: se for Estado, é povo. Se faltar o Estado, não pode haver povo. Em *De Cive*, onde expôs longamente seu horror pela multidão, lê-se: “O povo é um *Uno*, porque tem uma *única* vontade e, a quem se lhe pode atribuir uma vontade *única*”.<sup>203</sup>

O filósofo italiano viu que, para Hobbes, a multidão seria algo que precede à organização política do Estado, podendo ainda ser uma ameaça para a soberania. Se, conforme Hobbes, o povo é *uno*, a multidão é múltipla. A multiplicidade tornaria difícil o controle.

Com a publicação de *Multidão*, Michael Hardt e Antonio Negri, como o subtítulo brasileiro afirma, pretendem discutir a “guerra e [a] democracia na era do Império”<sup>204</sup>. O povo, nesse livro, é visto como uma categoria política dupla, que se mostra como partícipe do Estado. Para eles,

O **povo** muitas vezes serve como meio-termo entre o consentimento dado pela população e o comando exercido pelo poder soberano, mas de maneira geral a expressão serve apenas como tentativa de validar uma autoridade estabelecida.<sup>205</sup>

<sup>200</sup> BHABHA. *O local da cultura*, 1998, p. 206.

<sup>201</sup> BHABHA. *O local da cultura*, 1998, p. 104.

<sup>202</sup> BHABHA. *O local da cultura*, 1998, p. 65.

<sup>203</sup> VIRNO. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*, 2003, p. 48.

<sup>204</sup> HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*, 2005.

<sup>205</sup> HARDT; NEGRI. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*, 2005, p. 116.

Tanto em Virno quanto em Hardt e Negri, o povo é refém do jogo político repetitivo e condescendente com o Estado, diferente de Bhabha, para o qual o povo é uma categoria instável (“zona instável”), que recebe significações diferentes dependendo da retórica (e do uso dele nela) do discurso no qual é utilizado. Assim, o povo poderia afirmar governos de direita, bem como poderia sustentar a ideia de revolução apenas discursivamente. A forma “multidão”, para Hardt e Negri, pode se tornar uma alternativa sem “cartas marcadas” nesse jogo.

Essas questões não foram discutidas em *A sociedade do espetáculo*, ou mesmo nos *Comentários à sociedade do espetáculo*, uma vez que para Debord a luta de classes ainda delimitava muito bem o produtor/trabalhador, que era o sujeito principal da sua teoria. Para Negri e Hardt,

a análise da sociedade do espetáculo feita por Guy Debord, mais de trinta anos depois de sua composição, parece cada vez mais oportuna e urgente. Na sociedade imperial o espetáculo é um lugar virtual, ou mais corretamente um **não-lugar** da política. O espetáculo é de tal maneira unificado e difuso ao mesmo tempo que se torna impossível distinguir um dentro de um fora – o natural do social, o privado do público. A noção liberal do público, o lugar exterior onde agimos na presença de outros, foi universalizada (porque estamos sempre sob o olhar de outros, monitorados por câmaras de sistemas de segurança) e sublimada ou desefetivada nos espaços virtuais do espetáculo. O fim do fora é o fim da política liberal.<sup>206</sup>

O ponto de partida para o entendimento do campo político em Hardt e Negri é a discussão levada a cabo por Guy Debord em suas teses sobre a sociedade do espetáculo. A perspectiva da universalização do público não se encontra diretamente em Guy Debord. Pensar que o teórico francês acredita que o espetáculo é uma super exposição da vida é tão possível quanto acreditar que ele pensa em uma privatização da vida. Na verdade, como se viu anteriormente, é mais recorrente nos textos situacionistas a ideia de que a vida está colonizada, tal como foram colonizadas as Américas, por exemplo.

Em Michael Hardt e Antonio Negri o entendimento do espetáculo como espaço de universalização da noção liberal de público significa a substituição da categoria “povo” por “multidão”. Nesse sentido, há uma atualização de Debord.

Em outra parte de *Império*, vemos o seguinte:

O campo aberto de luta que parece surgir desta análise, entretanto, rapidamente desaparece quando examinamos os novos mecanismos pelos quais essas redes híbridas de participação são manipuladas do alto. De fato, a cola que segura os diversos corpos e funções da constituição híbrida é o que Guy Debord chama de espetáculo, um aparato integrado e difuso de imagens e ideias que produz e regula o discurso e a opinião públicos. Na sociedade do

<sup>206</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001, p. 208.

espetáculo, o que já foi imaginado como esfera pública, o terreno aberto da permuta e da participação política, evaporou-se completamente. O espetáculo destrói qualquer forma coletiva de sociabilidade – individualizando atores sociais em seus automóveis pessoais e diante de suas telas separadas de vídeo – e ao mesmo tempo impõe uma nova socialidade de massa, uma nova uniformidade de ação e pensamento. Nesse terreno espetacular, formas tradicionais de luta por causa da constituição tornam-se inconcebíveis.<sup>207</sup>

Com a ideia de separação, Hardt e Negri, no trecho acima, apontam para o modo que o espetáculo constitui a multidão<sup>208</sup>. Esses atores da multidão, antagonistas ao Império, foram formados pelo espetáculo e por seu movimento de separação: a individualização. A multidão se forma no processo de massificação do sujeito e na universalização do espaço público onde as pessoas são como o personagem do conto de Edgar Allan Poe<sup>209</sup>, “O homem na multidão”, visto apenas pelo observador mais interessado: um narrador.

O narrador, a título de exemplo metafórico nesse conto, pode ser considerado o próprio espetáculo, única entidade abstrata capaz tornar o homem da multidão visível e, ao mesmo tempo, de manter unido o separado através de uma narrativa que, no movimento de contemplação, parece ser perpétua. O homem é observado à distância pelo narrador que o persegue como se estivesse filmando-o. O narrador de Poe fala assim do estranho perseguido:

Ele, porém, como de costume, limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo, não abandonou o turbilhão da avenida. Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim: continuou a andar (...)<sup>210</sup>

<sup>207</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001, p. 342-343.

<sup>208</sup> Aqui é importante pontuar que essa visão de Hardt e Negri sobre o espetáculo como um “aparato integrado e difuso de imagens e ideias que produz e regula o discurso e a opinião públicos” é um modo de ler a teoria crítica de Guy Debord. O teórico francês mostra, através de suas teses, que o espetáculo controla todas as instâncias da vida e regula essa vida. A opinião pública, discursos ou ideias acompanham em maior ou menor grau esse controle a partir dos fatos e acontecimentos cotidianos. Dizer que há uma regulação da opinião pública e seu discurso, como é afirmado acima, parece significar a impossibilidade de construção de um discurso clandestino contrário a essa regulação, quando é ainda possível, inclusive, fazer esse discurso e opinião gerado pelo espetáculo ser invertido. Essa forma de ler o espetáculo provoca em alguns autores, como Georges Didi-Huberman (2011), por exemplo, a impressão de que Debord lidou com a impossibilidade de constituir experiência no contexto espetacular quando, na verdade, é dessa condição espetacular que se parte para qualquer oposição. Quando Guy Debord propôs uma luta antiespetacular, ele não estava falando de um “outro mundo” ou de “um outro lugar” de onde partia (tal como a esquerda partidária e sindical, inclusive, recentemente, viram como possibilidade para renovar seu próprio discurso através do Fórum Social Mundial). É do lugar mesmo no qual não há diálogo possível, onde há desnudamento do sujeito e neutralização da experiência, que o teórico propõe partir e intervir criando situações.

<sup>209</sup> POE. *Histórias extraordinárias*, 2008.

<sup>210</sup> POE. *Histórias extraordinárias*, 2008, p. 267.

Nele, imprime os seus próprios significados. Esse homem na multidão não é tocado, mas é visto quando o narrador deita seu olhar sobre ele tal como uma câmera em foco, procurando entendê-lo, suspendê-lo, colocá-lo em um lugar de suspense e como suspeito no meio da multidão. Essa tensão levada a cabo no conto é semelhante à tensão vivenciada pelo sujeito no conceito de multidão que não é individual, mas encontra-se no processo de individualização.

O pensamento de Hardt e Negri, sobre a sociedade contemporânea, atualizando as teses de Guy Debord, prende-se a dois aspectos. O primeiro é de que a visão dos autores sobre o que é o espetáculo repousa no campo da publicidade/propaganda e meios de comunicação, mais do que na questão das separações provocadas desde o processo produtivo até o consumo. Essa visão é uma opção estratégica dos autores, uma vez que o seu conceito de multidão parte da junção do consumo com a produção, eliminando o enfoque que Debord concentrava no processo de produção na sociedade. O segundo aspecto é a não incorporação do papel da organização a partir do local de trabalho, através dos conselhos, assumindo a criação de redes variadas que fazem parte da “multidão”. Essa opção também corrobora sua teoria que elimina as categorias “povo” e “classe trabalhadora” da arena espetacular. Portanto, o caminho de atualização das teses de Debord tomado por Hardt e Negri vai ao encontro da substituição da luta de classes pela ideia de multidão<sup>211</sup> (ROSSO, 2006) e seu antagonismo ao Império.<sup>212</sup>

### **2.1.3. A multidão e o seu sujeito**

Assim como Michael Hardt e Toni Negri, autores como Franco Berardi (conhecido no movimento autonomista italiano como “Bifo”) e Paolo Virno atualizam Debord com o pensamento sobre as possibilidades que o conceito de multidão oferece. Na luta contra o poder dominante, ambos os autores ponderam sobre a comunicação e o conceito de multidão.

---

<sup>211</sup> ROSSO. Multidão pode substituir classe operária nos dias de hoje?, 2006.

<sup>212</sup> Para um desenvolvimento mais fluente da tese, apenas introduzi os conceitos de Hardt e Negri, pois irei continuar essa discussão nos tópicos que se seguem. Assim, diminuí a repetição de alguns conceitos que outros autores também desenvolvem, tal como o de multidão.

A sociedade contemporânea é o enfoque tanto de Bifo quanto de Virno, que discutem o conceito de multidão aliado à noção de espetáculo de Guy Debord, até a ideia de sociedade da informação ou sociedade tecnológica. Esses autores também refletem sobre a ideia da conectividade contemporânea e biopolítica<sup>213</sup>, bem como os impactos desse tempo nos indivíduos da multidão.

A sociedade do espetáculo como geradora da sociedade cognitiva (a sociedade atual organizada a partir do trabalho cognitivo) está mais presente no pensamento de Bifo, enquanto Virno, tal como afirma Emiliano Aquino,

acentua que, sob a categoria de espetáculo, o que está em questão é um modo de produção, no qual "a comunicação humana tornou-se mercadoria". Daí que, segundo Virno, a interpenetração entre trabalho assalariado e expropriação da comunicação humana expresse, no pensamento de Debord, a exigência de que a crítica do capitalismo deva comportar a crítica da concepção instrumental da linguagem, de modo que a "abolição do trabalho assalariado" se constitui também, de modo essencial, em "liberdade da linguagem".<sup>214</sup>

Portanto, Franco Berardi prefere compreender a sociedade do espetáculo como uma sociedade cujo trabalho passa a se concentrar na produção de conhecimento e conteúdos. Dessa forma, a multidão também passa a ter maior quantidade de indivíduos pertencentes a essas cadeias produtivas, e não mais assumir a forma de “proletário da fábrica”, tal como se via nos séculos XIX e XX. Esse pensamento justificaria, em Bifo, a superação não apenas da categoria “proletário”, ainda existente em Debord, mas daria também a continuidade à noção de “multidão” como antagonista ao espetáculo.

Berardi, além de ter participado do movimento autonomista italiano da década de 1970, como Antonio Negri e Paolo Virno, talvez tenha sido, dentre eles, o que se manteve em articulação com o movimento anticapitalista autônomo e sua prática<sup>215</sup>. Nesse lugar, sua leitura parece mais próxima do cotidiano do movimento ao qual a mídia costuma chamar de “antiglobalização”. A partir das ações dos grupos desse movimento, e da opinião de Bifo sobre eles, é que podemos traçar a visão do autor como um atualizador das teses de Debord sobre a sociedade do espetáculo. Um exemplo são as impressões do autor italiano sobre as ações globais contra o capitalismo após as manifestações de Seattle, nos Estados Unidos, e de Gênova, na Itália:

---

<sup>213</sup> BERARDI. Biopolitics and connective mutation, 2005, s. p.

<sup>214</sup> AQUINO. Espetáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord, 2007, s. p.

<sup>215</sup> GODDARD. Interminable Autonomy: Bifo's symptomatologies of the present, 2009.

A emergência desse movimento não pode ser interpretada com os critérios da dialética e do socialismo novecentista, ele não poderá exprimir-se através das formas políticas da revolução, nem nas do reformismo.<sup>216</sup>

A necessidade de atualização do pensamento do século XX, apesar do que é dito por Bifo, será por ele incorporada a partir da seguinte filiação:

Talvez possamos buscar um conceito útil na tradição teórica do pensamento operário italiano (que interpreta os processos políticos com base no futuro da composição política do trabalho), na tradição da esquizoanálise francesa (que interpreta os processos sociais como manifestações da imaginação desejosa), e na prática da *netculture* e do *Open Source*.<sup>217</sup>

Quando diz que pode ser útil resgatar um conceito da “tradição teórica do pensamento operário italiano”, Bifo acaba por afirmar a aproximação com Antonio Negri e Mario Tronti, bem como a forma de organização autônoma que beira a proposta dos conselhos. Porém, enquanto Debord refletia sobre os “proletarizados”, indivíduos assalariados, sejam em fábricas ou nos novos processos de produção de espetáculos, Bifo acredita que:

Depois de Gênova, o movimento precisa sair da espiral repetitiva das manifestações de reação antiglobalista. A auto-organização do trabalho cognitivo deve ser o seu programa: os cientistas, os pesquisadores, os operadores da comunicação, os próprios funcionários da *electronic governance* são os agentes sociais e produtivos dessa perspectiva de auto-organização da inteligência coletiva.<sup>218</sup>

Voltado para a prática da luta contra o espetáculo, tal como Guy Debord, o autor italiano não pensa apenas na organização das pessoas, mas também em como as ações devem ser feitas, através de sabotagens, socialização de resultados de pesquisas etc.<sup>219</sup> Por outro lado, para Bifo, diferente do autor francês, a sociedade contemporânea está centrada no trabalho cognitivo, o qual deve ser prioritariamente articulado através dos atores supracitados. A forma de desenvolvimento desse trabalho não seria mais o de produção tal como descreveu Debord em *A sociedade do espetáculo*.

<sup>216</sup> BERARDI. Auto-organização da inteligência coletiva global: uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova, 2002, p. 107.

<sup>217</sup> BERARDI. Auto-organização da inteligência coletiva global: uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova, 2002, p. 107-108.

<sup>218</sup> BERARDI. Auto-organização da inteligência coletiva global: uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova, 2002, p. 109.

<sup>219</sup> As propostas de Bifo assemelham-se às atividades levadas a cabo pelo *site Wikileaks* (<http://wikileaks.ch/>), cujo principal membro do conselho consultivo, Julian Assange, é considerado o primeiro preso político internacional da “era da Internet” (IHU. A ciber-guerra da *Wikileaks*, 2011). Assange é acusado de abrigar e disponibilizar informações sigilosas sobre governos no *site Wikileaks*. O *Wikileaks* é um espaço colaborativo no qual as pessoas podem divulgar informações diversas no intuito de “manter os governos abertos” como eles próprios afirmam.

A influência do teórico francês é visível até o ponto em que as ideias de Franco Berardi passam a se concentrar na questão do trabalho imaterial. O trabalho imaterial foi teorizado pelos autonomistas italianos, também chamados de teóricos pós-fordistas. Esse tipo de trabalho seria aquele da linguagem, da criação através do uso de máquinas computacionais ou por outros instrumentos, bem como a produção de conteúdos no mundo midiático. A diferença entre Debord e os teóricos do trabalho imaterial se manifesta como uma atualização da teoria crítica do espetáculo. Esses autores acreditam que a teoria do espetáculo já trazia essa compreensão da sociedade, pois Debord via o espetáculo atingir profundamente a linguagem enquanto meio da comunicação humana.

Por esse motivo, Bifo refere-se à organização econômica da sociedade atual como “semicapitalismo”, que é o capitalismo baseado no trabalho cognitivo e na produção de sentidos. Ele deve ser combatido em um espaço imaginativo, tal como a “situação”, que para Berardi é um “espaço existencial que é imaginado e construído de acordo com regras que não obedecem qualquer princípio de totalidade”<sup>220</sup>. Para Bifo, “o Espetáculo é o que deve ser visto, mas não pode ser vivido.”<sup>221</sup> Para Guy Debord, a totalidade não poderia ser atingida pela vida no espetáculo, mas sim pela crítica a ele. Essa crítica não é simplesmente escrita, mas experimentada através de ações diferentes daquelas espetaculares, ações que retirem o sujeito da condição de espectador, retirem-no do seu cotidiano de produção alienada, como as realizadas por Debord nas vanguardas.

A teoria de Paolo Virno, sobre a sociedade contemporânea, não se distancia daquela de Negri e Hardt, ou de Franco Berardi. Talvez a diferença principal venha de sua formação semiológica, o que facilita a leitura a respeito da linguagem em sua manifestação na sociedade.

Como já foi afirmado aqui, quando Guy Debord escreve sua teoria crítica do espetáculo, coloca em cena a linguagem<sup>222</sup>. A linguagem, como elemento fundamental do livro de Debord, foi o caminho que Virno seguiu com o objetivo de usar a teoria debordiana para entender a sociedade contemporânea. Para ele,

a noção de “espetáculo”, não pouco equívoca de *per se*, constitui ainda um instrumento útil para decifrar alguns aspectos da multidão pós-fordista (que é, se quisermos, uma multidão de virtuosos, de trabalhadores que, para

<sup>220</sup> BERARDI, La premonizione di Guy Debord, 2004, s. p., tradução nossa.

<sup>221</sup> BERARDI, La premonizione di Guy Debord, 2004, s. p., tradução nossa.

<sup>222</sup> AQUINO. *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*, 2005; *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a.

trabalhar, recorrem a qualidades genericamente “políticas”. (...) Para Guy Debord (...), o “espetáculo” é a comunicação humana tornada mercadoria.<sup>223</sup>

O teórico italiano acredita que o espetáculo, hoje, se tornou uma “indústria dos meios de comunicação”, mas não apenas restrita aos meios de comunicação enquanto uma indústria específica, mas a toda a sociedade. Segundo ele, isso é algo que ocorreu com a sociedade no pós-fordismo.<sup>224</sup>

Além disso, Virno tem uma leitura peculiar da teoria crítica de Debord. Alguns apontamentos dele merecem destaque. Para Virno, no espetáculo torna-se difícil separar a experiência pública da privada, tal como se vê em Hardt e Negri<sup>225</sup>. Dessa mesma forma, o cidadão e o produtor não são mais categorias bem delimitadas, justamente por inexistir separação entre o público e o privado<sup>226</sup>. “Multidão” seria a categoria capaz de congrega ambos os conceitos, em um contexto no qual o sujeito desse tempo se modificou.

Paolo Virno considera o sujeito como passivo, um espectador. Para Eneida Maria de Souza,

A crítica de Virno aos costumes e mentalidades da época pós-moderna associa o *modernariato* à sociedade do espetáculo, à “exposição universal” de seu próprio poder-fazer, transformando o sujeito em epígono de si mesmo, em espectador de sua própria vida.<sup>227</sup>

Mesmo assim, Virno entende o indivíduo como capaz de constituir a individuação, primeiro movimento para a formação do sujeito. A individuação é como “o passo da bagagem psicossomática genérica do animal humano à configuração de uma singularidade única [e] é, quem sabe, a categoria que, mais que qualquer outra, é inerente à multidão.”<sup>228</sup> A sua inerência à multidão deve-se ao contexto econômico e político em que esse conceito se encontra. Portanto, a individuação é o que provoca a singularidade do indivíduo, sendo anterior a sua individualidade, esta que é um processo de significação que o constitui como diferente dos outros, enquanto aquela é o que provoca a separação dele dos outros.

A sociedade do espetáculo, ao diminuir a importância do “povo” e ascender à “multidão”, constituiu um sujeito “anfíbio”, um sujeito que tem uma característica de

<sup>223</sup> VIRNO. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas, 2003, p. 32.

<sup>224</sup> VIRNO. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas, 2003, p. 34.

<sup>225</sup> HARDT; NEGRI. *Império*, 2001.

<sup>226</sup> VIRNO. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas, 2003, p. 8.

<sup>227</sup> SOUZA. *Crítica cultural em ritmo latino*, 2007, p. 146.

<sup>228</sup> VIRNO. *Multidão e princípio de individuação*, 2002, p. 77.

trazer vários “eus”, sendo um “multipl@”, ao mesmo tempo em que não é individual. Nas palavras de Virno:

Para o bem e para o mal, a multidão mostra a mescla inextricável de “eu” [“yo”; je] e de “se”, singularidade não reproduzível e anônima da espécie, individuação e realidade pré-individual. Para o bem: ao ter, cada um(a) d@s “mútipl@s”, atrás de si o universal, a modo de premissa ou de antecedente, não tem a necessidade desta universalidade postiça que constitui o Estado. Para o mal: cada um(a) d@s mútipl@s, enquanto sujeito anfíbio, pode sempre distinguir uma ameaça em sua própria realidade pré-individual, ou ao menos uma causa de insegurança. O conceito ético-político de multidão funda-se tanto sobre o princípio de individuação como sobre sua incompletude constitutiva.<sup>229</sup>

Desse modo, a “multidão” ascende o múltiplo e não o individual ou o coletivo. De acordo com Virno, não mais temos identidades bem definidas que se aliam para mudar o contexto. Finalmente, multidão é uma noção que diz respeito às condições atuais de produção no capitalismo – o trabalho imaterial – em que o modo de afirmação da identidade (que era a de classe no contexto da produção material) estaria superada pelo advento da produção imaterial.

A separação generalizada, tal como se vê na sociedade do espetáculo de Guy Debord, estaria representada no distanciamento físico entre as pessoas que, segundo os teóricos do trabalho imaterial, passaram a utilizar mais os meios de comunicação de massa para se relacionarem. Esse distanciamento gera a eliminação de uma individualidade, criando uma multiplicidade. Quando pensamos no contexto do Estado, o ator “povo” é crucial para sua composição política, mas quando pensamos em Império, uma nova configuração passa a se formar.

Essa perspectiva, percorrendo caminhos para a formação da subjetividade, assemelha-se, por sua ambiguidade, à noção de sujeito em Guy Debord e em Giorgio Agamben. A atualização do pensamento de Guy Debord, por Paolo Virno, está na união da noção de “sujeito” ao conceito de multidão, enquanto o sujeito de Guy Debord estaria vinculado a uma classe que se encontra no capitalismo tardio. Em *A sociedade do espetáculo*, a categoria correspondente ao “sujeito anfíbio” da multidão, em Paolo Virno é o “proletariado”, visto por Guy Debord como sujeito e como representação.<sup>230</sup>

<sup>229</sup> VIRNO. Multidão e princípio de individuação, 2002, p. 84.

<sup>230</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 49.

#### 2.1.4. Espetáculo e simulacro

Para Celso Frederico<sup>231</sup>, em artigo que relaciona o espetáculo ao simulacro, a teoria de Jean Baudrillard<sup>232</sup> acaba por inverter o sentido originário de espetáculo para Guy Debord. Já o filósofo Mario Perniola os diferencia do seguinte modo:

A análise de Baudrillard vai, pois, em uma direção totalmente diferente a que tomava Guy Debord: o mundo atual não estaria caracterizado pelo triunfo do espetáculo, mas por sua desapareição: a cena se substitui pelo obscuro, o lugar da ilusão é ocupado por algo que pretende proporcionar um efeito de realidade maior que a experiência da realidade (e é por isso hiperreal), cada evento resulta antecipado e anulado pela publicidade, pelas enquetes, pelas antecipações que impedem que seja sentido como tal.<sup>233</sup>

Como toda teoria, a de Baudrillard se pretende mais atual e correspondente a seu objeto. Se a recepção de ambas não consegue vê-las como opostas, resta-nos entender a inversão praticada por Baudrillard como uma forma de atualizar (no sentido de Agamben) o pensamento de Guy Debord.

As leituras que unificam a teoria do espetáculo<sup>234</sup> com a teoria da sociedade do consumo<sup>235</sup> estão sempre procurando entender a comunicação a partir das imagens na sociedade contemporânea. É comum que essas leituras busquem compreender como o advento da tecnologia digital e, sobretudo, a Internet tem influenciado na construção de espaços virtuais, lugares onde a imagem possa supostamente se auto-referenciar, *i.e.*, não necessitando de uma origem externa. Os ambientes virtuais construídos na Internet seriam os lugares ideais da sociedade do consumo por estarem presentes em uma tela (objeto que mostra a imagem) e tendo o estímulo à comunicação como principal atrativo. Esse viés tende apenas a diagnosticar essa realidade, utilizando ambas as teorias, deixando de lado a crítica a elas, ou manifestando-as de forma parcial.

A tecnologia e a sua evolução elevaram a comunicação (especialmente nas formas da publicidade e propaganda) ao comando do mundo e das relações humanas. Porém, isso foi garantido não apenas porque estamos em uma sociedade em que

<sup>231</sup> FREDERICO. Debord: do espetáculo ao simulacro, 2010.

<sup>232</sup> BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, 1991.

<sup>233</sup> PERNIOLA. El futuro de una ilusión: acción artística, comunicación, patafísica, 2007, p. 2, tradução nossa.

<sup>234</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a.

<sup>235</sup> BAUDRILLARD. *A sociedade de consumo*, 2007.

“reinam as modernas condições de produção”, transformando-se em uma “imensa acumulação de **espetáculos**”<sup>236</sup>, mas também por estarmos em um contexto em que o consumo evoluiu a ponto de podermos comprar “mercadorias” até então inexistentes, tais como itens gráficos em jogos eletrônicos, por exemplo, que simulam itens reais<sup>237</sup>.

Para Baudrillard,

Antigamente bastava ao capital produzir mercadorias, o consumo sendo mera consequência. Hoje é preciso produzir os consumidores, é preciso produzir a própria demanda e essa produção é infinitamente mais custosa do que a das mercadorias (o social nasceu em grande parte, sobretudo a partir de 1929, desta crise da demanda: a produção da demanda ultrapassa amplamente a produção do próprio social).<sup>238</sup>

O teórico acredita que não se trata mais da ordem da produção ou do consumo, mas da produção da demanda de sentidos. Desse modo, a sociedade está produzindo apenas simulação da produção e do consumo.<sup>239</sup> Para esse autor, a imagem na sociedade não surge no fetiche da mercadoria, mas de seu processo de auto-referência e de seu poder de influenciar a sociedade ao se multiplicar facilmente.

No intuito de apontar as diferenças entre as teorias, Celso Frederico delimita, no pensamento de Debord, as transformações na sociedade da seguinte forma:

Em Debord, o fetichismo é um fenômeno transitório e reversível. Sua aparição na história, como decorrência do processo de completa mercantilização da vida social, embaralhou as relações entre signo e referente. Até então, o realismo literário, a filosofia e as ciências humanas podiam fazer valer os direitos da linguagem referencial. A mimese conheceu então o seu apogeu. Mas, a completa reificação, o domínio da **abstração** e da **imagem** – do espetáculo, como quer Debord – colocou em crise a convivência harmônica entre o signo e o referente.<sup>240</sup>

A partir daí, as concepções de Debord e de Baudrillard se tornam diferentes. O que os difere é o que surge dessa crise. Enquanto para Debord o fetichismo é uma relação reversível, para Baudrillard ela continuou, até se tornar uma hiper realidade. A referência para essa nova realidade será, como se viu, especialmente em Paolo Virno e em Franco Berardi, o campo da comunicação e sua evolução no trabalho imaterial.

É aqui que a noção de espetáculo é modificada para uma "fantasmagoria do simulacro"<sup>241</sup>, que não diz respeito às teses de Debord, mas ao que pensa Baudrillard em

<sup>236</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 13.

<sup>237</sup> Cito alguns trabalhos que podem contribuir mais com essa discussão específica: Oh e Ryu, 2007; Dibbel, 2007; Horowitz, 2009.

<sup>238</sup> BAUDRILLARD. *À sombra das maiorias silenciosas*, 2004, p. 14-15.

<sup>239</sup> BAUDRILLARD. *À sombra das maiorias silenciosas*, 2004, p. 15.

<sup>240</sup> FREDERICO. *Debord: do espetáculo ao simulacro*, 2010, p. 185.

<sup>241</sup> FREDERICO. *Debord: do espetáculo ao simulacro*, 2010, p. 187.

seu livro *A sociedade do consumo*.<sup>242</sup> Para Baudrillard, a sociedade chegou a um ponto em que se movimenta pelo consumo. E não apenas isso, mas as imagens produzidas pela sociedade são os itens consumidos. Para ele, a imagem se encontra em tal alto grau de evolução que passou a se auto-referenciar.

O autor se deixa levar pelo caráter aparente – no sentido de Guy Debord – da realidade, conformando-se com a realidade aumentada, teorizada por ele através do conceito de ilusão. Mario Perniola, leitor de Debord e Baudrillard, soube analisar o distanciamento entre as teorias. Para o autor italiano, a crítica de Baudrillard repousa sob a perspectiva da comunicação. Além disso, há em sua teoria a impossibilidade de se transformar programaticamente a sociedade capitalista, enquanto em Debord existe um programa de ação a ser desenvolvido.

### 2.1.5. Uma teoria do fim do trabalho

O Krisis é um coletivo editorial e grupo de discussão alemão formado por intelectuais inspirados no pensamento de Debord e Theodor Adorno. Obviamente, por ter essas duas referências intelectuais, são também leitores de Karl Marx. A criação do grupo, em 1986, se dá com a publicação da *Revista Krisis: contribuição para a crítica da sociedade da mercadoria*.<sup>243</sup>

A base do pensamento do grupo se encontra no entendimento de que existem dois Karl Marx: um exotérico e outro esotérico<sup>244</sup>. O primeiro seria aquele teórico da luta de classes, que acredita na oposição da classe proletária à classe burguesa, e que dessa luta surgiria uma sociedade sem classes. O segundo Marx seria responsável por uma crítica mais profunda contra o trabalho, baseado na crítica do trabalho abstrato e no valor. A partir dessa ideia, o grupo lança o “Manifesto contra o trabalho”, em 1999, no qual apresenta sua base crítica ao trabalho e os modos de superá-lo.<sup>245</sup> Esse texto é bastante conhecido por sinalizar o fim da sociedade do trabalho.

---

<sup>242</sup> BAUDRILLARD. *A sociedade de consumo*, 2007.

<sup>243</sup> KRISIS, 1986.

<sup>244</sup> KURZ. *O pós-marxismo e o fetiche do trabalho: sobre a contradição histórica na teoria de Marx*, 2003.

<sup>245</sup> KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*, 1999.

Para o grupo Krisis, bem como para Robert Kurz, seu membro mais destacado, Guy Debord realizava a leitura esotérica de Marx, mas ainda insistia na luta de classes. Mesmo com essa divergência, é a partir de Guy Debord que Kurz e os outros membros do grupo passam a ter uma leitura da sociedade da mercadoria na sua manifestação espetacular.

O lançamento do “Manifesto contra o trabalho” é posterior ao falecimento do autor francês. Dessa forma, não saberemos se Guy Debord consideraria a discussão sobre o “fim do trabalho” uma atualização de suas teses sobre o espetáculo. Porém, muitos leitores atuais de Guy Debord tomaram conhecimento de seus textos após ler os textos do Krisis, passando a pensar a teoria do espetáculo por esse viés. A opção pelo Marx “esotérico” significa a necessidade da atualização das categorias fundamentais do autor para a contemporaneidade.

A recepção de Kurz na América do Sul, especialmente no Brasil, é muito grande especialmente na década de 1990, quando tivemos o lançamento de *O colapso da modernização*<sup>246</sup> e *Os últimos combates*<sup>247</sup>. O mesmo podemos dizer sobre Anselm Jappe, um dos maiores especialistas em Guy Debord, que também foi um dos responsáveis pela divulgação do autor.

Em 1999, o livro *Guy Debord* é lançado no Brasil<sup>248</sup>. É importante lembrar que esse livro de Anselm Jappe é posterior ao lançamento da primeira edição brasileira de *A sociedade do espetáculo*.<sup>249</sup> Ressalto que Jappe não é membro do Krisis, porém publica diversos artigos em sua revista, pois compartilha do mesmo pensamento sobre a sociedade das mercadorias.

---

<sup>246</sup> KURZ. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, 1996.

<sup>247</sup> KURZ. *Os últimos combates*, 1997.

<sup>248</sup> JAPPE. *Guy Debord*, 1999a.

<sup>249</sup> Sobre as edições de *A sociedade do espetáculo*, Emiliano Aquino faz uma exposição histórica na apresentação de uma edição pirata em português, lançada em formato *potlatch* no Brasil: “A primeira edição de *A sociedade do espetáculo* só veio à luz no Brasil em julho de 1996, quase trinta anos após a primeira edição francesa e mais de duas décadas depois de sua tradução nas principais línguas do mundo. Em 1972, houve uma primeira edição em Portugal, que Debord considerou a única que, com certeza, tivera até então uma boa tradução logo na primeira tentativa. Esta (*sic*) presente edição, pelo **Coletivo Acrático Proposta**, é feita a partir dessa tradução portuguesa com as naturais e não prejudiciais alterações linguísticas. Sua intenção é baratear o acesso à obra e facilitar o *potlatch*: daí porque ela venha fotocopiada, e com páginas duplas em folha de tamanho A4, em formato brochura (que, ao serem retirados os grampos, possibilita a sua reprodução barata em qualquer esquina). Revela com isso suas intenções práticas: quer contribuir não apenas para a difusão não acadêmico-editorial da obra, mas para que a nova geração de contestadores sociais possa fazer das teses aqui apresentadas **algum uso**.” (AQUINO. Anotações sobre “A sociedade do espetáculo”: apresentação de uma edição pirata, 2003, p. 21)

O grupo Krisis e os autores aqui comentados são conhecidos por realizarem uma crítica contundente sobre leituras e teorias que eles consideram distorcidas. Essas críticas enfocam tanto as recepções de Guy Debord quanto conceitos que acabam sendo amparados em suas teses sobre a sociedade espetacular. Para eles, resguardar a integridade da crítica empreendida pelo autor das teses significa mantê-lo íntegro na luta contra a sociedade do espetáculo.

Robert Kurz escreveu no prefácio do livro de Anselm Jappe o seguinte:

Guy Debord e os outros situacionistas franceses estão na moda. É o pior que lhes poderia acontecer. Pois a moda é o oposto da crítica. Crítica radical não pode virar modismo sem perder a alma. O que está na crista da onda é a maneira como ideias são transformadas em lixo de praia. Na leitura pós-moderna em voga, a declaração de guerra situacionista à ordem dominante parece uma crítica aos meios de comunicação, tão ao gosto da própria mídia, no melhor estilo de um Neill Postman, ou uma manobra culturalista para esquerdistas "criativos" que gostam de surfar, aparentemente de modo radical, nas ondas da indústria da consciência. Mas Guy Debord não merece ser confundido com Baudrillard e ser reduzido ao formato de um pôster *pop* cultural.<sup>250</sup>

Guy Debord lido como modismo parece, no entender de Kurz, invalidar o caráter crítico do autor francês. Se ele se encontra na moda e está sendo bem aceito nos círculos acadêmicos que ele tanto criticou, parece haver algo de errado, a menos que a autocrítica tenha se tornado disciplina obrigatória nos cursos das universidades<sup>251</sup>.

A pergunta que paira é: se o Debord que se está discutindo é o mesmo Guy Debord da ocasião em que foi convidado a falar sobre o cotidiano para o Grupo de Investigações sobre a Vida Cotidiana no Centro de Estudos Sociológicos do CNRS, no dia 17 de maio de 1961. Nesse encontro, ele não apareceu, mas enviou uma fita magnética que continha uma gravação, uma palestra sobre as “Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana” que, mais tarde, foi também publicada na revista *Internacional Situacionista*.<sup>252</sup>

A preocupação com uma leitura de Guy Debord em concordância com as teses do fim do trabalho, tal como propõe Robert Kurz e Anselm Jappe, é o que faz os autores

<sup>250</sup> KURZ. A sociedade do espetáculo trinta anos depois, 1999.

<sup>251</sup> A respeito da discussão sobre a universidade brasileira, especialmente na área de Letras, há um ensaio importante, “O fim das ilusões”, de Eneida Maria de Souza (2004). Nesse ensaio, a autora discute o papel do intelectual na universidade e critica os processos sociais e culturais que acabam levando a uma formação de quadros descompromissados. Para a ensaísta: “A lógica do efêmero e do provisório, a flexibilidade das opiniões, o gosto pelo espetacular e a inconstância das ações e mobilizações sociais redesenham o traçado contemporâneo, seja no campo artístico, literário, cultural ou político. As diferenças de atuação e de atualização dessas mudanças operacionais conforme o campo é o que produz o caráter ambíguo e paradoxal do presente.” (SOUZA. O fim das ilusões, 2004b, p. 108)

<sup>252</sup> DEBORD. Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana, 2002b.

criticarem aqueles que desenvolvem teorias divergentes do Krisis e de sua leitura da sociedade do espetáculo. Com isso eles constroem um Guy Debord que interessa à sua posição crítica.

Um exemplo dessa demarcação é uma brochura, de 2003, *As novas vestes do Império: notas sobre Negri, Hardt e Rufin*, na qual mostram que seu pensamento não se aproxima das noções trazidas pelos autonomistas italianos, uma vez que estes ainda se apegam a duas concepções, a de império e a de multidão, ambas relacionadas a formas não mais importantes no capitalismo atual<sup>253</sup>. A outra principal diferença de Jappe e Kurz para Negri e Hardt é a questão do trabalho que nos autores de *Império* não se encontra em colapso, mas em transformação, algo que vimos mais claramente em Franco Berardi e o trabalho cognitivo.

Por fim, é necessário dizer que mais do que atualizar teoricamente o que pensou Guy Debord, Anselm Jappe passou a analisá-lo frente a seu tempo e à contemporaneidade, tentando revelar suas contribuições. É o que ele realiza no capítulo “O passado e o presente da teoria (de Debord)”<sup>254</sup>.

A seguinte passagem representa bem a leitura que Jappe faz do teórico francês:

Para Debord, no entanto, a imagem não obedece a uma lógica própria, como pensam, ao contrário, os pós-modernos “a la Baudrillard”, que saquearam amplamente Debord. A imagem é uma abstração do real, e o seu domínio, isto é, o espetáculo, significa um “tornar-se abstrato” do mundo. A abstração generalizada, porém, é uma consequência da sociedade capitalista da mercadoria, da qual o espetáculo é a forma mais desenvolvida. A mercadoria se baseia no valor de troca, em que todas as qualidades concretas do objeto são anuladas em favor da quantidade abstrata de dinheiro que este representa. No espetáculo, a economia, de meio que era, transformou-se em fim, a que os homens submetem-se totalmente, e a alienação social alcançou o seu ápice: o espetáculo é uma verdadeira religião terrena e material, em que o homem se crê governado por algo que, na realidade, ele próprio criou.<sup>255</sup>

Para Anselm Jappe,

Debord anunciou, no entanto, o aparecimento de um movimento de contestação de tipo novo: retomando o conteúdo liberatório da arte moderna, teria como programa a revolução da vida cotidiana, a realização dos desejos oprimidos, a recusa dos partidos, dos sindicatos e de todas as outras formas de luta alienadas e hierárquicas, a abolição do dinheiro, do Estado, do trabalho e da mercadoria. Por isto, Debord sempre considerou o conteúdo profundo de 1968 como uma confirmação de suas ideias.<sup>256</sup>

<sup>253</sup> JAPPE; KURZ. *Les habits neufs de l'Empire: remarques sur Negri, Hardt et Rufin*, 2003.

<sup>254</sup> JAPPE. *Guy Debord*, 1999a.

<sup>255</sup> JAPPE. A arte de desmascarar: um dos principais libelos contra o capitalismo, "A sociedade do espetáculo", 1997.

<sup>256</sup> JAPPE. A arte de desmascarar: um dos principais libelos contra o capitalismo, "A sociedade do espetáculo", 1997, p. 4-5.

Portanto, Maio de 1968 não representa apenas a utopia do teórico francês, mas a manifestação prática (e concentrada) da resistência de mais um momento revolucionário, este, no século XX, tal como a Comuna de Paris (1871) significou para o século XIX. Como um momento histórico, difere do cotidiano espetacular, Maio de 1968 foi não apenas um levante de estudantes, mas também uma greve geral, a experimentação coletiva de grandes proporções que teve como meio (e, assim, resultado) a expressão da revolução estética associada à revolução social. Esse “algo novo” dificultou, por exemplo, que os partidos e sindicatos da época controlassem a experiência de imediato. As associações livres e em pequenos grupos, que decidiam na hora e local que surgiam as demandas, ditavam um novo ritmo em um espaço e tempo diferenciado. A similaridade com os Conselhos de operários (e também de estudantes e trabalhadores em geral) não é mera coincidência, mas resultado dos debates gerados na primeira metade do século XX, portanto, Guy Debord configura uma utopia a partir da sua teoria, mas esta parte da forma real do Conselho.

Para Robert Kurz, as leituras estritas de Jappe acabam por resgatar um Guy Debord comprometido com a crítica da economia política e não com a crítica da cultura. Há também um resgate da questão da mercadoria em sobreposição à moda da discussão sobre as mídias e a comunicação<sup>257</sup>. Jappe é um ativista e, tal como Kurz, um anticapitalista que recebe a teoria crítica de Guy Debord. Essa perspectiva programática, segundo Kurz, seria o principal mérito das leituras de Anselm Jappe sobre Guy Debord, ao mesmo tempo em que são esses os principais méritos da crítica do autor francês.

## 2.2. A inatualidade de Guy Debord

No prefácio à quarta edição italiana de *A sociedade do espetáculo*, seu autor afirma: “Em 1967, eu quis que a Internacional Situacionista tivesse um livro de teoria.”<sup>258</sup> O livro de Guy Debord apresentou novos conceitos e remodelou outros tantos, tais como os de: tempo; história; linguagem; ideologia; cultura; mercadoria; proletariado; arte. E, ainda, como resistir ao mercado, ao Estado.

<sup>257</sup> KURZ. *A sociedade do espetáculo trinta anos depois*, 1999, p.5.

<sup>258</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 149.

Com o passar dos anos, *A sociedade do espetáculo* foi reeditado, traduzido, re-traduzido, publicado como *potlatch*, publicado em formatos piratas com a proliferação da fotocópia<sup>259</sup>, distribuído sem direitos autorais. Também foi usado como manual de grupos artísticos, coletivos políticos, foco de discussões variadas em praças, esquinas, galpões e teatros<sup>260</sup>.

A influência da teoria crítica do espetáculo se deve ao percurso de seu autor não apenas pelo grupo que mais difundiu a crítica à sociedade espetacular, a Internacional Situacionista. O conceito crítico “espetáculo” é fruto de um processo reflexivo com tempo e lugar determinado. Situa-se no segundo pós-guerra do século XX e se constrói em um lugar que é constituído pela “afirmação onipresente da escolha **já feita** na produção, e o consumo que decorre dessa escolha.”<sup>261</sup>

Como texto, é o resultado de uma grafia preparada pelas vanguardas. Como “estilo da negação”<sup>262</sup>, resgata os aprendizados da hipergrafia e do plágio das primeiras vanguardas do século XX, do Movimento Letrista de Isidore Isou, bem como o desvio construído na radicalidade da Internacional Letrista. Situações, derivas, intervenções no cotidiano e a crítica prática ao espetáculo na época da IS são lições presentes no livro de Guy Debord.

Coletivos e grupos artísticos (de pintores, arquitetos, músicos, escritores etc.) incorporaram a prática e a teoria dos conceitos do autor, seja para agir diretamente nas ruas ou em publicações de arte e antiartísticas. O exemplo mais recente dessa incorporação da crítica do espetáculo é aquela realizada pelo chamado “movimento antiglobalização”<sup>263</sup>. Em alguns de seus setores, esse movimento incorpora a radicalidade das vanguardas históricas como método de luta e busca pelo diálogo. Também são incorporados o descompromisso com as estruturas de resistência política do século XX (estas ainda citando as formas do século XIX, tais como partidos e sindicatos). Esse movimento recente se aproxima dos conselhos como organização autônoma, resgatados através de Guy Debord em sua proximidade com o Socialismo ou Barbárie.

<sup>259</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, 2003a.

<sup>260</sup> Tal como ocorreu nas preparações: das ações contra as festividades dos “500 anos de Brasil” em 1999, e para as ações globais contra o capitalismo em várias capitais do Brasil e do mundo. (RYOKI; ORTELLADO. *Estamos vencendo!* Resistência Global no Brasil, 2004)

<sup>261</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 15.

<sup>262</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p.132.

<sup>263</sup> CHRISPINIANO. *A guerrilha surreal*, 2002; RYOKI; ORTELLADO. *Estamos vencendo!* Resistência Global no Brasil, 2004.

O movimento de ações globais anticapitalistas trouxe diversos autores e também teóricos, tal como Naomi Klein<sup>264</sup>. Outro estudioso muito lido é Hakim Bey<sup>265</sup> que, claramente, incorpora características das neovanguardas, como se vê no livro *Zona Autônoma Temporária* (no original: *Temporary Autonomous Zone*), de 1985. Em 2009, o jornal inglês *The Guardian* publicou uma matéria com o título “A ressurreição de Guy Debord”<sup>266</sup>. A matéria trazia como notícia principal o reconhecimento pelo governo francês, através de sua Ministra da Cultura, Christine Albanel, de Guy Debord e sua obra como um “tesouro nacional”. O autor do texto, Andrew Gallix, afirma ainda que o autor estaria se revirando no túmulo se estivesse enterrado e não cremado como o foi após seu falecimento em 1994. Essa ação, além de garantir que o acervo do escritor não fosse adquirido pela Universidade de Yale, nos Estados Unidos, acaba por comprovar a recepção do autor nos espaços institucionais.

A conservação da memória de Guy Debord na França virou uma das maiores polêmicas até agora envolvendo sua vida e obra. Devido à conhecida radicalidade do autor, diversas matérias estamparam os jornais, especialmente os franceses, com títulos como: “Debord, um tesouro”<sup>267</sup>; “Duzentas pessoas jantam para manter os escritos de Debord na França”<sup>268</sup>; “Patronos necessitados pelos manuscritos de Debord”<sup>269</sup>; “Arrecadação de fundos para Guy Debord”<sup>270</sup>. Esses eventos mostram a importância que o autor passou a ter não apenas na França, mas em todo o mundo, mesmo que para ele essa seria apenas mais uma forma de recuperação e incorporação da radicalidade pelo espetáculo. Em comunicado à imprensa, de 24 de fevereiro de 2011, o Estado francês divulgou a aquisição do acervo de Guy Debord. Os arquivos do autor passaram a ser disponibilizados para pesquisa na Biblioteca Nacional da França<sup>271</sup>, encerrando a polêmica iniciada há alguns anos.

Há três campos onde vemos a presença de Guy Debord na contemporaneidade. O primeiro se refere ao uso de sua teoria na luta anticapitalista (como exemplar na junção da revolução social com a crítica estética). O segundo diz respeito ao interesse das instituições pelo acervo do autor, como a Biblioteca Nacional da França, ou por

<sup>264</sup> KLEIN. *Sem logo* – a tirania das marcas em um planeta vendido, 2002.

<sup>265</sup> BEY. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*, 2002.

<sup>266</sup> GALLIX. The resurrection of Guy Debord, 2009.

<sup>267</sup> ROUSSEL. Debord, a treasure, 2009a.

<sup>268</sup> BEUVE-MERY. Two hundred people dine together to keep the works of Debord in France, 2009a.

<sup>269</sup> BEUVE-MERY. Patrons lacking for Debord's manuscripts, 2009b.

<sup>270</sup> ROUSSEL. Guy Debord fundraiser, 2009b.

<sup>271</sup> LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Les archives de Guy Debord à la BnF, 2011.

realizar exposições dedicadas a ele ou exposições de seus filmes. E o terceiro, no qual este capítulo se deteve, surge do processo de releitura e incorporação da sua teoria, algo intensificado desde o falecimento do autor e que resulta na maior divulgação de sua obra, comprovando a força de seus conceitos no debate intelectual de nosso tempo.

O mais importante é termos em vista que Guy Debord está sujeito, como apontou a crítica de Kurz<sup>272</sup>, aos modismos em determinadas épocas tal como qualquer autor e teoria. Em texto preocupado com o futuro da crítica e da teoria, Eneida Maria de Souza conclui seu pensamento e temor com uma lição que nos serviu na abordagem de Debord:

Não se trata de considerar o presente na sua fugacidade, na condição de passado, ou assumir a lembrança do vivido no lugar de sua lenta assimilação. A rapidez e a facilidade com que são desprezados autores ou teorias em favor de novidades ou de repetições do já visto impedem o exercício paciente e cuidadoso da crítica. Esta operação se realiza também pelas fraturas e silêncios teóricos, ruínas discursivas que seduzem a revisão do objeto.<sup>273</sup>

Neste capítulo apresentei o modo como alguns dos teóricos e leitores mais conhecidos de Guy Debord o atualizaram, isto é, a forma que o trouxeram para suas próprias teorias sobre a sociedade do final do século XX e início do século XXI. Quando menciono o termo “atualização”, estou afirmando que os autores souberam mostrar o que é atual (conforme Agamben, ou seja, adequado ao seu tempo) na teoria do autor, mas que dela fizeram uso para benefício de suas próprias teorias. O resultado, como se viu, foram interpretações e teorias diferentes e, por vezes, distantes do que está nos textos do autor francês. É a isso que chamo atualização. Aliás, as constantes leituras e releituras do autor, buscando a atualização de sua teoria crítica ou enquanto tentam se diferir dela, comprova bem a sua contemporaneidade.

Apesar da vasta recepção de Guy Debord e do conceito de "espetáculo" e, como afirmou Souza<sup>274</sup>, mesmo que seja realizada por “adeptos entre os que respondem por um saber iluminista e uma posição elitista”, é possível acreditar que a atualidade impingida ao autor não está no uso do conceito nesses trabalhos, mas na reelaboração desses conceitos. Ela reside nas variadas leituras possíveis de sua obra e na confluência dela com outras artes, como o cinema, a literatura, as artes plásticas, ou mesmo dentro do campo da teoria como estratégia. Contudo, sua contemporaneidade ou sua

---

<sup>272</sup> KURZ. A sociedade do espetáculo trinta anos depois, 1999.

<sup>273</sup> SOUZA, Crítica cultural em ritmo latino, 2007, p.157.

<sup>274</sup> SOUZA. Janelas indiscretas, 2004, p. 95.

inaturalidade para com o nosso tempo está na sua ainda inadequada existência frente ao espetáculo e, mais do que isso, na sua ciência disso.

A atualização de Debord e de sua teoria foi tentada pelos vários autores, filósofos, artistas, intelectuais de um modo geral, da academia e de fora dela, conforme mostrado desde a introdução, que o leram e, de algum modo, construíram seu pensamento frente a ele, seja em oposição ou com seu alicerce. Porém, em muitos casos, a única atualidade alcançada por esses trabalhos é a sua própria, gerada pela argumentação inerente aos seus estilos positivos. Isto é, ao tempo que o texto do teórico francês pensa a sociedade do espetáculo como negação, quem trata sua teoria sem considerar o seu fundamento, que é negar a negação do espetáculo, está tentando atualizar o autor. Esse tipo de leitura é sim atual, por coincidir com a época em que é feita, com o espetáculo, por não conseguir enxergá-lo negativo e se tornar agente dele, procurando recuperar para seu interior o discurso oposto. À medida que, cada vez mais, busca-se inserir o autor no campo da atualização, tentando inverter ou modificar aspectos de sua teoria fora do curso de negar a negação espetacular, mais a teoria crítica de Debord se torna contemporânea, pois destoa com esse fundo fabricado.

Como se viu, as teorias geradas a partir de seu pensamento não apenas chamam a atenção para seu texto original, como possibilitam que ele se propague e, nessa propagação, o leitor possa perceber que quase tudo produzido por Guy Debord se pauta pela prática da luta anticapitalista. Por esse viés prático, essa produção do teórico só pode ser entendida a partir da vivência. A vivência de onde ela parte, e a que interessa nesta tese, é aquela própria do autor, pois diz respeito a sua subjetividade e à busca da experiência, algo que parece cada vez mais distante na sociedade. Por isso, Guy Debord é contemporâneo e, logo, inatural.

Como se viu neste capítulo, o movimento de atualização do teórico está presente em Antonio Negri, Michael Hardt, Mario Perniola, Robert Kurz, Franco “Bifo” Berardi, Paolo Virno, Anselm Jappe e Giorgio Agamben. Mesmo realizando a atualização da teoria, como afirmei acima, esses também provocam uma manutenção do autor nas discussões sobre a sociedade. Essa presença teórica dentro de outros textos, no debate atual, já seria o bastante para resguardar a provocação de sua contemporaneidade, que reside em temas como: a soberania espetacular e o sujeito (em Guy Debord e Giorgio Agamben); o império e o espetáculo (em Michael Hardt e Toni Negri); a multidão e seu sujeito (em Franco Berardi e Paolo Virno); espetáculo e simulacro (em Jean

Baudrillard); o espetáculo e o fim do trabalho (com Robert Kurz e Anselm Jappe). Todos esses conceitos são pensados em relação à sociedade do espetáculo ou em contraponto à teoria de Guy Debord.

A inatualidade, portanto, a contemporaneidade de Guy Debord, reside na estranheza com a qual reagimos à teoria do espetáculo até hoje, tal como ocorreu no fim dos anos 1960 e nos anos seguintes da nova década. Essa estranheza é gerada pelo desconforto de uma sociedade integrada em todos os seus setores através do seu item comum: a mercadoria-imagem (incluindo as próprias pessoas que as produzem ou as detém). A afirmação de Guy Debord é provocadora e, muitas vezes, sarcástica. O sarcasmo de Debord, que permanece hoje, ao transpormos suas teses para o presente, se deve à obrigação de entender a teoria não como uma constatação ou mero diagnóstico do que existe, um mundo de produção de mercadoria-imagem, uma sociedade do espetáculo, mas no sentido de que se é necessário fazer algo para mudar esse mundo. A estranheza está, principalmente, no fato de que Guy Debord convoca seu leitor a participar dessa jornada para a transformação da vida e do mundo. Essa jornada proposta só pode ser entendida, do pronto de vista do teórico francês, como negação.

O autor terminou sua vida se suicidando. A rendição de Guy Debord, para alguns, ou sua ascensão espetacular, para outros, se deu através do seu suicídio em novembro de 1994. O suicídio não seria apenas uma rendição, mas um ato espetacular que transforma a vida do autor em um drama a ser assistido ou um mistério a ser revelado. O último ato de Guy Debord representou um alto “grau de intransigência manifestado contra essa sociedade, que a cada dia se mostrava de modo artificial, desumano e ilusório.”<sup>275</sup> O fato é que após a sua morte, sua teoria foi ainda mais lida e sua vida mais conhecida.

A narrativa oficial diz que Guy Debord suicidou-se por causa da “polineurite alcoólica”, manifestada em 1990. Também se diz, conforme texto ditado por Debord e colocado na contracapa do último volume de suas correspondências<sup>276</sup>, que ele agendou sua morte para o dia 30 de novembro de 1994, em hora escolhida, intentando alcançar a sua linha de chegada que, no final, era o ponto de partida.<sup>277</sup>

Analisar o aspecto da rendição ou da ascensão como termos em uma guerra não cabe aqui. Analisarei nas próximas páginas, como o pensamento do autor o leva para

---

<sup>275</sup> SOUZA. Janelas indiscretas, 2004, p. 95.

<sup>276</sup> DEBORD. *Correspondance*, 2008.

<sup>277</sup> VIDAL. O fim de Guy Debord: ora, o que é uma doença terminal?, 2009.

essa situação de guerra contra o espetáculo e, a partir da ideia de jogo e estratégia, desenvolvo a discussão sobre a vida e a teoria. Tomar a vida de assalto, como fez Guy Debord através da teoria crítica e da escolha do seu final, pode ser visto como uma tática que, individualmente, levou a cabo do início ao fim como um grande plano estratégico deixado para a posteridade.

Podemos, afinal, dar continuidade à frase de Giorgio Agamben, interrompida no início do primeiro capítulo desta tese:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.<sup>278</sup>

Como se afirmou acima, a inadequação de Guy Debord às pretensões de sua época o trouxeram até os dias de hoje, seja com releituras e atualizações, ou por sua clareza contemporânea em entender o espetáculo.

Por fim, é importante resgatar o que disse Franco Berardi, em artigo dez anos após a morte de Guy Debord:

Dez anos atrás, dia trinta de novembro, em um artigo sobre a morte de Debord, eu escrevi: O suicídio de Debord não é nada mais que seu suicídio e é ilegítimo interpretá-lo como um momento de seu pensamento.<sup>279</sup>

Termino este capítulo discordando de Bifo, uma vez que a vida e a obra do autor se entrelaçam até o momento em que a vida se submete à lógica biológica e responde não mais às leis da sociedade humana (ou à oposição de sua ordenação), mas ao processo de existência, o qual Guy Debord alcançou.

---

<sup>278</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 58-59, grifo nosso.

<sup>279</sup> BERARDI. La premonizione di Guy Debord, 2004, s. p., tradução nossa.

PARTE II

**JOGO E ESTRATÉGIA EM GUY  
DEBORD**

## CAPÍTULO 3

# **A VIDA EM JOGO DE GUY DEBORD**

A vida de Guy Debord é narrada como se ele fosse o último herói. Na verdade um anti-herói, que bebe, é interrogado pela polícia, subverte regras e formas. O modo como sua vida é contada, sempre rodeada por um romantismo, varia de narrador para narrador. Quando tomamos nas mãos as biografias e monografias escritas sobre a vida (Apostolidès, 1999; Bourseiller, 1999; Bracken, 1997; Hussey, 2001; Merrifield, 2005, dentre outros), diferente de quando lemos o seu *Panegírico* (Debord, 2002a; 2009), é possível perceber o distanciamento dos biógrafos frente a seu objeto.

Essa admiração é comum aos biógrafos que, para escrever sobre a vida de alguém, costumam ter interesse em estudá-la. Nas biografias, mediante se vai tratando do assunto tal como se espera, o narrador se aproxima do objeto, tomando intimidade com ele.

Em se tratando de um autor tão polêmico do século XX, é de se esperar a romantização da sua vida a partir dos conflitos, superações e dramas. Lutas, enfrentamentos, morte e poesia são sempre os caminhos biográficos mais comuns a serem percorridos sobre a vida de um intelectual e escritor, e esses caminhos acabam criando um personagem longe da embriaguez, que pode ser alcançada por qualquer um que beba alguns copos a mais.

Percebendo isso, diferente da escrita de seus biógrafos, a de Guy Debord no *Panegírico* é repleta da exposição de motivos para as suas ações. Também procura, se não diminuir, ao menos questionar a aura de sua *persona*. Parece que a vida de Debord existiu para ser usada, já que os destaques dados em seu livro são as atividades mais expressivas. Em alguns momentos, trata da subversão de si mesmo e de suas ideias. A fixação com o álcool, por exemplo, é uma prova da habilidade em manipular seu texto a ponto de, supostamente, dirimir qualquer admiração literária que o leitor possa ter com relação a sua obra.<sup>280</sup>

Depois das circunstâncias que acabo de rememorar, o que sem sombra de dúvida marcou minha vida inteira foi o hábito de beber, muito cedo adquirido. Os vinhos, os destilados e as cervejas; os momentos em que alguns destes se impunham e os momentos em que simplesmente apareciam foram delineando o curso principal e os meandros dos dias, das semanas, dos anos. Duas ou três outras paixões, que vou revelar, ocuparam de modo quase tão permanente um lugar importante na minha vida. Mas a bebida foi a mais constante e a mais presente.<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> TRUDEL. Sur un étrange héros de l'anti-littérature: les stratégies divergentes de Guy Debord, 2006, s.p.

<sup>281</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 37-38.

Podemos considerar que o *Panegírico*, tanto em seu primeiro quanto em seu segundo volume (Debord, 2002a; 2009), é como um sumário das atividades do autor e, ao mesmo tempo, um manual afirmativo e explicativo sobre aquela vida: um guia para entendê-la. O “afirmativo” deve-se às exposições sobre, por exemplo, a sua situação financeira:

Nunca dei mais que pouquíssima atenção às questões monetárias e absolutamente nenhum lugar à ambição de vir a ocupar alguma brilhante função na sociedade. É um traço tão raro entre meus contemporâneos que, por vezes, será, sem dúvida, considerado como inacreditável, mesmo em meu caso. No entanto, ele é verdadeiro e pôde ser verificado tão constante e duradouramente que o público terá de se acostumar com isso.<sup>282</sup>

Imediatamente após afirmá-lo, o autor passa a “explicar” e especular sobre a sua constatação:

Imagino que a causa tenha sido minha educação negligente, ministrada num terreno favorável. Nunca vi os burgueses trabalhando, com a vilania que forçosamente comporta seu gênero especial de trabalho. Quem sabe por essa razão, pude aprender nessa indiferença alguma coisa de bom a respeito da vida, mas, enfim, somente por ausência e privação.<sup>283</sup>

A necessidade de explicar alguns fatos deve-se à má compreensão de eventos de sua vida. O autor o faz ironicamente, ao mesmo tempo em que afirma desejar esclarecer as coisas:

Toda minha vida transcorreu em tempos turbulentos, de extremas perturbações na sociedade e imensas destruições. Tomei parte nesses tumultos. Tais circunstâncias são suficientes, sem dúvida, para impedir que até o mais transparente dos meus atos ou raciocínios receba aprovação universal. Mas também acredito que numerosos entre eles podem ter sido mal compreendidos.<sup>284</sup>

Entre explicações e afirmações que exploram suas posições, predileções e demonstram sua habilidade com a escrita, Debord reelabora a vida como uma narrativa que os leitores podem achar até “inacreditável”. Essa escrita irônica, com um tom próprio, está presente nos textos teóricos e demarcam o estilo que compõe a crítica:

(...) é lícito pensar que a veracidade desta narrativa sobre meu tempo será satisfatoriamente comprovada por seu estilo. O próprio tom deste relato será garantia suficiente, pois todos compreenderão que somente à força de ter vivido desta maneira pode-se alcançar a excelência neste gênero de exposição.<sup>285</sup>

<sup>282</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 21-22, grifo nosso.

<sup>283</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 22.

<sup>284</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 9-10.

<sup>285</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 18.

Por via de uma narrativa a qual se propõe ser usada para entendê-lo, o autor passa a vida a limpo, criticando-a, tal como se espera de um panegírico. As posições ocupadas pelo personagem da narrativa biográfica, na verdade, são lugares muito bem escolhidos, são opções de sua escrita. Aparece o estrategista, o anti-literário<sup>286</sup>, e até uma alegoria do guerrilheiro urbano que mixa a teoria, a arte e os jogos, criando diversas armas para combater um inimigo maior que ele.<sup>287</sup>

Essa é uma alegoria que delineia um Quixote em ação contra o gigante revelado por sua teoria crítica. Um gigante espetacular, cuja principal semelhança aos delírios do Quixote de Cervantes é a sua existência textual, uma descrição e oposição realizada pela escrita de Debord. Essa presença alegórica, extraída não apenas do *Panegírico*, mas também lida e assistida pelos sinais biográficos presentes nos textos e filmes, permite, paranoicamente, ao leitor, considerar o entendimento crítico da sociedade espetacular um delírio do autor francês. Desse desejo enorme, da crítica total à sociedade capitalista, vêm as acusações de que o teórico francês é um romântico.<sup>288</sup> Debord, anticapitalista, estabelece uma guerra – uma alegoria da guerra – para desordenar a realidade ao mesmo tempo em que a critica.

O escritor, assim, está em guerra contra o gigante. Entre batalhas diversas precisa criar formas de: crescer sua habilidade; conquistar territórios; adquirir experiências; e, utilizar suas armas. Com esse objetivo, o jogo, para ele, aparece como forma de adicionar mais experiência a sua vida, além de possibilitar que ele a comunique aos seus pares. Porém, o teórico precisou lembrar a todo o momento que o território da guerra anula os relatos, anula a comunicação da experiência, tal como o viu Benjamin:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> TRUDEL. Sur un étrange héros de l'anti-littérature: les stratégies divergentes de Guy Debord, 2006, s.p.

<sup>287</sup> Existem textos biográficos que exploram essa face de Debord como um mito revolucionário. O livro *Debord está morto, e Che também. E agora?*, do cronista Gérard Guégan (2001), por exemplo, escreve sobre o teórico como se ele fosse uma lenda revolucionária *pop* tal qual Ernesto “Che” Guevara.

<sup>288</sup> LÖWY. O romantismo revolucionário de Maio 68, 2008.

<sup>289</sup> BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994b, p. 197.

Tendo em vista a mudez na sociedade, podemos inferir que, para Debord, o conhecimento: dos mapas (e sua mudança), do terreno, e os experimentos lúdicos com o texto, com a imagem, com o espaço urbano, com o movimento, constituem uma variedade de elementos de um esquema que, combinados e recombinaados, possibilitam elaborar armas para a guerra. Através de armas e métodos para lutar as batalhas, a situação<sup>290</sup> se forma como espaço em que o sujeito se alinha ombro a ombro com seus pares e passa a constituir, agora, o que quer para o amanhã. No caso do autor, podemos ver esses elementos se delinearem em seu texto e em sua vida, como será mostrado a seguir.

### 3.1 O jogo e a alegoria da guerra

Um fato importante do início do século XX é a enorme recepção de *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, de 1938. A leitura do livro possibilitou aos jovens da geração *baby boom*, entender o lúdico como parte da vida. Enquanto para a geração anterior aos *baby boomers* a Segunda Grande Guerra mundial representava a destruição de tudo, para os nascidos durante e após ela, tudo parecia passível de ser utilizado, até mesmo a própria forma da guerra como um jogo. Desse modo, essa “continuação da política por outros meios”<sup>291</sup> pôde ser entendida de outro modo, não mais apenas através da violência nazista, ou pela vitória dos aliados. Ela se tornava uma alegoria para aquela geração, uma alegoria que levava a crer que um outro jogo era necessário.

O conceito de alegoria é tomado de Benjamin. Para ele, alegoria

é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar.<sup>292</sup>

A noção de alegoria no autor alemão está além da sua função artística ou literária. Ele considera a alegoria uma figura de pensamento capaz de mostrar o real por meio de um artifício. Mas, mesmo como um “esquema”, ou artifício, ela não se dá unicamente dedicada a sua própria circunscrição. Desse modo, “a alegoria reconhece

<sup>290</sup> O desvio pode ser considerado outro método de participação na guerra e será melhor estudado no próximo capítulo.

<sup>291</sup> CLAUSEWITZ. *De la guerra*, 2002, p. 19-20, tradução nossa.

<sup>292</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 206.

estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.”<sup>293</sup> Logo, a imersão de Debord na guerra, através dessa alegoria, permite entender as ruínas provocadas por ela. A alegoria permite que os elementos usados nessa “guerra” constituam um “saber” sobre ela. Sob a forma do passado, como uma ruína, a alegoria é uma memória para o futuro.<sup>294</sup> A progressão temporária, portanto, deixa de representar uma grande importância enquanto se inauguram possibilidades diferentes. Não por acaso, a suspensão e mudança de sentidos que a alegoria opera assemelha-se à suspensão que o jogo provoca ao implementar regras de relação e convivência entre os participantes, que são diferentes daquelas do cotidiano.

No *Dicionário de termos literários* de Moisés (2004, p. 14), em sua definição inicial de alegoria, ele afirma que ela é um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”. Esse movimento de sentidos pode ser visto tanto por meio dos jogos quanto por meio da guerra. Os jogos, como um método de luta, acabam realizando a manutenção da ideia de guerra como um embate levado a outro terreno. A modificação das regras do terreno cotidiano para as regras do terreno do jogo é um movimento que permite igualar as forças dos oponentes. É isso que faz Debord crer que sua habilidade como estrategista pode ser suficiente para o combate com o capitalismo. Antes, o capitalismo espetacular não poderia ser combatido individualmente, mas, com novas regras em um novo terreno, cada ataque do crítico francês passa a ter a potência de uma arma nuclear.

A guerra tem sido considerada um jogo desde os seus primórdios e em várias culturas, porém, um jogo em que se tem muito a perder. Para Carl von Clausewitz, um importante teórico, lido e citado por Debord, a guerra está relacionada ao jogo, sobretudo, pelo aspecto do azar.

Se repararmos agora na **natureza subjetiva** da guerra, ou seja, nas forças necessárias para levá-la a cabo, ela se mostrará como um jogo. O elemento dentro do qual se move a ação bélica é o perigo; mas qual é, no perigo, a qualidade moral que predomina? O **valor**. Este é por certo compatível com o cálculo prudente, mas o valor e o cálculo são distintos por natureza e pertencem a âmbitos díspares do espírito. Por outro lado, a ousadia, a confiança na boa sorte, a intrepidez e a temeridade são todas manifestações do valor, e tais esforços do espírito tendem para o acidental, porque é seu próprio elemento. (...) Vemos, pois, que desde o princípio, o fator absoluto, chamado matemático, não conta com nenhuma base segura nos cálculos da arte da guerra. De início estamos ante um jogo de possibilidades e de probabilidades, de boa e má sorte, que aparece em todos os fios, grandes ou pequenos, de sua trama e é o responsável para que, de todos os ramos da

<sup>293</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 200.

<sup>294</sup> FONSECA. *Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa)*, 2002, p. 47.

atividade humana, seja a guerra a que mais se parece com um jogo de cartas.<sup>295</sup>

Mesmo que Clausewitz dê mais importância ao acidental na guerra, o que a liga ao azar e à sorte, é a manutenção dela e, principalmente, se colocar em situação de guerra, que se constitui uma busca pelo jogo. Seja pelo jogar com a sorte, com o azar, ou na composição da melhor estratégia, Clausewitz não deixa de reconhecer a proximidade entre a guerra e o jogo.

Em Guy Debord, o caminho estratégico não ignora a subjetividade humana e suas necessidades. Enquanto viveu, Debord não deu trégua para a sociedade espetacular. Alguns biógrafos, tais como Hussey (2001, p. 279) e Bracken (1997, p. 186) optam por afirmar que o autor permaneceu em uma espécie de autoexílio, ou na “clandestinidade”, a partir de 1972/1973 (com o término da IS) até o final de sua vida. Um exilado, como se sabe, não deixa de rememorar sua terra, mesmo que ela nunca tenha existido para mais pessoas ou, como é o caso de Guy Debord, essa saudade seja das ações lúdicas empreendidas em busca da vitória da guerra nunca interrompida. A guerra não cessou, pois as condições espetaculares de produção na sociedade também não pararam.

Desde a Segunda Grande Guerra, na medida em que ocorria o avanço do tempo, as pessoas tomavam consciência de um contexto de explosão da produção de mercadorias, no qual uma nova fase do capitalismo se formava. Guy Debord, nascido em 1931, tinha apenas treze anos no ano derradeiro dessa guerra. Porém, não encontramos nada mais dito por ele sobre a sua infância e adolescência, antes de iniciar sua participação nos círculos vanguardistas.<sup>296</sup>

Com a leitura de Huizinga, o teórico descobre que o jogo é responsável pelo estabelecimento de um novo momento, com regras próprias, capaz de redimensionar a própria vida, invertê-la, talvez, até vivê-la a partir de uma nova experiência. Se para o autor, durante a escrita de *A sociedade do espetáculo*, a vida estava submetida ao regime das imagens, a partir de Huizinga, ele sabia que o jogo se estabelecia pelo círculo mágico. O círculo mágico se forma pelas regras.

Por sua vez, estas regras são um fator muito importante para o conceito de jogo. Todo jogo tem suas regras. São estas que determinam aquilo que "vale" dentro do mundo temporário por ele circunscrito. As regras de todos os jogos são absolutas e não permitem discussão. Uma vez, de passagem, Paul Valéry exprimiu uma ideia das mais importantes: "No que diz respeito às regras de um jogo, nenhum ceticismo é possível, pois o princípio no qual elas assentam

<sup>295</sup> CLAUSEWITZ. *De la guerra*, 2002, p. 18, tradução nossa.

<sup>296</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 13.

é uma verdade apresentada como inabalável". E não há dúvida de que a desobediência às regras implica a derrocada do mundo do jogo. O jogo acaba: o apito do árbitro quebra o feitiço e a vida "real" recomeça.<sup>297</sup>

O arquiteto holandês, Constant Nieuwenhuys, em texto para a revista *Potlatch*, de número 30, de julho de 1959, mostrou a noção de jogo compartilhada pelos membros da Internacional Letrista, dentre eles Debord. Duas coisas são notáveis, a primeira é a relação entre jogos e criatividade e, a segunda, a necessidade de se intervir na cidade com um novo urbanismo.<sup>298</sup> O jogo, para Constant, é uma escolha óbvia, já que a sociedade precisaria criar novidade. A novidade é entendida pelos letristas e pelos situacionistas como a possibilidade de vivenciar uma experiência diferente daquela do capitalismo espetacular. Roland Barthes dizia que: “Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: **fuga para frente**: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida.”<sup>299</sup>

No ano anterior, a revista *Internacional Situacionista* apresentou um texto coletivo trazendo uma rápida discussão sobre a noção de jogo pela perspectiva do seu agrupamento. Nesse texto coletivo, a noção de jogo avança a partir daquela de Huizinga, e encontra uma nova proposta: a eliminação da competição. Ganhar e perder não importa. O jogar é mais importante pelo seu aspecto recreativo, que envolve o compartilhar de uma experiência naquele momento. Para os situacionistas

O sentimento da importância de ganhar o jogo, quer se trate das satisfações concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é mau produto da sociedade má. Sentimento esse naturalmente explorado por todas as forças conservadoras, que o utilizam para disfarçar a monotonia e a atrocidade das condições de vida que impõem aos outros.<sup>300</sup>

A despeito do maniqueísmo, postura necessária para os situacionistas ao tratar do capitalismo, o notável é que não desconsideraram a existência do lúdico no cotidiano, mesmo que ele seja de um “tempo e um espaço acanhados.”<sup>301</sup> Porém, afirmam a importância de romper com tal limitação, reforçando a necessidade do jogo para alcançar um “sentido da vida”, e

<sup>297</sup> HUIZINGA. *Homo Ludens*, 2000, p. 12.

<sup>298</sup> NIEUWENHUIS. *Le grand jeu à venir*, 1996.

<sup>299</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, 1987, p. 53-54.

<sup>300</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo, 2003, p. 60.

<sup>301</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo, 2003, p. 60.

provocar condições favoráveis para viver a vida de forma direta. Neste sentido, ele é também luta e representação: luta por uma vida à altura do desejo, representação concreta da vida. O jogo é percebido como fictício por sua existência marginal se comparada à estafante realidade do trabalho, mas para os situacionistas o trabalho consiste precisamente em preparar futuras possibilidades lúdicas. Talvez surja a tentação de menosprezar a Internacional Situacionista porque ela apresenta aspectos de um grande jogo. “No entanto, diz Huizinga, já lembramos que a noção de ‘apenas jogar’ não exclui de modo algum a possibilidade de realizar esse ‘apenas jogar’ com muita seriedade...”<sup>302</sup>

O entusiasmo pelo jogo, no trecho acima, revela uma das facetas paralelas dele. Visto pela sociedade preconceituosamente, como um momento inventado para brincar, uma ficção, os situacionistas transformam o ficcional, como se representasse uma possibilidade ou um instrumento de preparação para o devir. Dessa forma, a instância do jogo, pela suspensão e, mais, o desejo de suplantar a realidade, torna-se um campo que problematiza a vida no espetáculo, já que

Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no mundo infantil, mas não é menos evidente nos grandes jogos rituais dos povos primitivos.<sup>303</sup>

Tomando por base as palavras iniciais dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*<sup>304</sup>, podemos refletir sobre o que estamos chamando de “suspensão do cotidiano”. Guy Debord não escreveu nenhum texto que, no contexto editorial, fosse chamado de ficcional. Seus filmes são atravessados pela realidade e feitos de colagens e desvios, e não são nem documentários nem ficções. Os livros sobre sua vida têm trechos de escritos de outros autores incorporados. Sua teoria crítica da sociedade do espetáculo, explícita no livro de 1967, é escrita em formas diversas, muitas delas, também em desvio de outros textos, ideias etc. Os livros *Memórias*<sup>305</sup> e *Fin de Copenhague*<sup>306</sup>, ambos em parceria com Asger Jorn, são desvios formados por intervenções plásticas com tintas, letras e palavras diversas. Portanto, não é de se estranhar o seguinte trecho:

Estes **Comentários** podem, de saída, contar com cinquenta ou sessenta leitores – número apreciável nos dias que correm, sobretudo quando se trata de questões tão graves. Isso porque, em certas rodas, tenho a fama de ser um entendido no assunto. Além disso, é preciso levar em consideração que, dessa elite que vai se interessar pelo texto, quase a metade é formada pelos que se esforçam por manter o sistema de dominação espetacular, e a outra metade

<sup>302</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo, 2003, p. 61.

<sup>303</sup> HUIZINGA. *Homo Ludens*, 2000, p. 13.

<sup>304</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a.

<sup>305</sup> DEBORD. *Mémoires – structures portantes d’Asger Jorn*, 2004a.

<sup>306</sup> JORN. *Fin de Copenhague*, 2001.

por aqueles que se obstinam a agir em sentido oposto. Como devo levar em conta leitores muito atentos e de tendências diversas, é evidente que não posso falar com inteira liberdade. Devo ter cautela para não ensinar demais.<sup>307</sup>

Esse início dos *Comentários...*, ao mesmo tempo em que, supostamente, retira da sua escrita o caráter de "objetividade", afirma sua necessidade. O autor alerta que a sua recepção está interessada em utilizá-lo como manual de manutenção do capitalismo, ou fazê-lo um texto para ser seguido, e pior, conforme o autor, será seguido errado. Debord deixa subentendido que, se não houvesse esse tipo de leitores, ele escreveria com mais liberdade. Se os *Comentários...* não serão utilizados como se deve, então o teórico mascara sua verdadeira intenção no texto.

Esta infortunada época me forçará, portanto, mais uma vez, a escrever de forma incomum. Alguns elementos serão omitidos deliberadamente. A estrutura não ficará muito nítida; nela podem ser encontrados, como marca de nossos tempos, alguns engodos. Se lhe forem intercaladas umas páginas cá, outras acolá, o sentido completo pode aparecer: é o que muitas vezes aconteceu quando artigos secretos foram acrescentados àquilo que os tratados diziam abertamente; da mesma forma, há agentes químicos que só revelam uma parte desconhecida de suas propriedades quando se combinam com outros. Aliás, infelizmente, este livro tão curto só conterà coisas de fácil compreensão.<sup>308</sup>

Diferente do primeiro parágrafo, o segundo mostra que o texto tem ao menos o objetivo de se fazer compreender em algumas questões simples, que vêm apenas reforçar as teses apresentadas em *A sociedade do espetáculo*. Porém, esses trechos provocadores iniciais suspendem o objetivo do texto, portanto, o próprio texto, e provocam o leitor a participar dele, como em um jogo discursivo. O leitor é dialogicamente instigado a buscar o que Debord deseja com o "livro tão curto", o que quer dizer secretamente. Como jogo misterioso de esconde-esconde, o autor se faz de narrador e apresenta um texto que encena as análises e opiniões de sua vida, de sua vivência. Essa é uma escrita que está em suspenso, mas que diz o mesmo: a negação da sociedade do espetáculo. Repete e atualiza justamente a negação do espetáculo que, como parece ao autor, não foi compreendida de fato pela maioria de sua recepção.<sup>309</sup>

<sup>307</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 167.

<sup>308</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 167.

<sup>309</sup> Guy Debord, em 1975, apresenta ao público o filme *Refutação de todos os julgamentos, tanto elogiosos quanto hostis, que foram feitos sobre o filme "A sociedade do espetáculo"*, o que mostra o interesse em guiar a crítica de seu trabalho. É curioso que o livro *A sociedade do espetáculo* tenha os seus *Comentários...* e que o filme *A sociedade do espetáculo* tenha o seu *Refutação...* Os primeiros textos (livro, depois filme) parecem não bastar para Debord, necessitando de complemento ou mais desenvolvimento teórico.

A constituição dos *Comentários...* não é singular, mas exemplar da obra de Guy Debord. Atrabiliário, tal como uma monografia sobre ele afirma<sup>310</sup>, o autor busca meios de transformar seu leitor em partícipe da crítica. Parece que se não fizer a provocação no seu texto, e se esse texto não constituir uma “utilidade”, ao menos como provocação, uma possibilidade de “uso”, ele não precisaria ser escrito.

Jogar com o leitor é uma forma de estabelecer uma relação de professor-aluno. Essa posição “estranha” para um revolucionário, com seu discurso autoritário, parece se justificar pelo jogo iniciado. Com regras específicas, em que um revolucionário, um libertário, paradoxalmente pode exercer autoridade, o jogo é o lugar da arbitrariedade, o círculo que se separa do todo justamente para propor a modificação da realidade. Nesse contexto, o teórico pode ser um professor e pode ser também um provocador, irônico, sarcástico. Pode criticar, plagiar, negar, cometer crimes. Talvez possa ser artista, escritor, pintor. Debord escolhe ser um situacionista, um papel social e político que mixa essas atividades.

Para ele, a sociedade do espetáculo generalizou a forma de produção do sistema capitalista. Já que a forma de produção espetacular transforma a experiência do indivíduo no mundo em aparência. No jogo, a atuação do indivíduo, pela sustentação das regras, do círculo mágico e da interação, garante uma suspensão do cotidiano da produção capitalista. O sujeito que joga escolhe vivenciar outra experiência. Huizinga afirma que:

O jogador que desrespeita ou ignora as regras é um "desmancha-prazeres". Este, porém, difere do jogador desonesto, do batoteiro, já que o último finge jogar seriamente o jogo e aparenta reconhecer o círculo mágico. É curioso notar como os jogadores são muito mais indulgentes para com o batoteiro do que com o desmancha-prazeres; o que se deve ao fato de este último abalar o próprio mundo do jogo. Retirando-se do jogo, denuncia o caráter relativo e frágil desse mundo no qual, temporariamente, se havia encerrado com os outros. Priva o jogo da **ilusão** — palavra cheia de sentido que significa literalmente "em jogo" (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*). Torna-se, portanto, necessário expulsá-lo, pois ele ameaça a existência da comunidade dos jogadores.<sup>311</sup>

Guy Debord e os situacionistas não aboliam as regras das suas propostas lúdicas. Eles procuravam empreender tais propostas sem que a disputa, a competição, algo comum na sociedade capitalista, fizesse parte da sua forma de jogar. Não é de estranhar, portanto, o gosto de Debord pela estratégia (e suas regras próprias) e também pela

<sup>310</sup> SCHIFFTER. *Guy Debord l'atrabilaire*, 1997.

<sup>311</sup> HUIZINGA. *Homo Ludens*, 2000, p. 12.

literatura (com sua parcela de ilusão), ambas as expressões anteriores ao modo de produção capitalista.

No que diz respeito ao literário, mas que afeta não apenas a ele, Mario Perniola considera que, hoje, na sociedade, está acontecendo uma mudança no modo de fruição. Para o autor italiano, ao contrário do que se pensa sobre a diminuição do interesse pelo livro (e, conseqüentemente, pelo texto no livro), na sociedade midiática, a forma de fruição do livro – e da literatura, por conseguinte – torna-se a forma padrão de fruição. Para ele, em tom de previsão,

o livro não será senão um caso particular absolutamente não privilegiado em relação às outras “coisas” a serem ordenadas, e a biblioteca uma instituição particular ao lado da videoteca, da midiateca, da hemeroteca, da galeria, do museu... Mas aquelas condições de adiamento e de diferença que por milênios foram aspectos essenciais da leitura e da escritura retornarão, pelo menos, como o modelo fundamental de todo tipo de fruição. Em outras palavras, pouco importa que se leia um livro ou se escute um disco ou se veja um filme, o essencial é que finalmente nos acordemos do sonho em que a atualidade nos imerge e que todos possam ter acesso a uma virtualidade o (*sic*) mais ampla possível [...] <sup>312</sup>

O livro, no pensamento de Perniola, perde sua hegemonia sobre as outras artes, no sentido de que foi a forma principal de se registrar e difundir conhecimento. Porém, a forma de “leitura e escritura” acaba por se difundir em todas as outras expressões que passam a ser elaboradas na sociedade. Ao mesmo tempo, o acesso de todos aos livros, aos filmes, aos discos, na condição de “coisas” a serem ordenadas”, pode constituir um ambiente extremamente frustrante, pois tudo será experimentado dentro de um processo semelhante e, até onde conseguimos ver, permanente na sociedade. O autor italiano vê a virtualidade na sociedade contemporânea como algo democratizado a partir de processos que levam ao acúmulo “de dados, de informações, de imagens e a administração ordenada deles.” <sup>313</sup>

Essa visão de Perniola revela a evolução de uma sociedade submetida ao processo de espetacularização, uma sociedade que transforma tudo em “coisa”, mas que resguarda a possibilidade de transformação a partir do acesso e fruição dessas “coisas”. O “jogar” pode se constituir como uma dessas possibilidades, um narrar experimental, a elaboração de uma “ilusão” sem competição.

Em Debord, o literário, submetido à mesma lógica cotidiana das outras coisas, uma lógica que provoca a generalização do espetáculo, serve para contribuir com a

<sup>312</sup> PERNIOLA. *Enigmas* – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte, 2009b, p. 103.

<sup>313</sup> PERNIOLA. *Enigmas* – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte, 2009b, p. 109.

liberdade. Essa contribuição se dá à medida que o texto literário é subvertido, incorporado, mas, mais ainda, desviado, portanto, retirado de seu lugar seguro e determinado. O texto é constantemente posto em um lugar lúdico, novamente sem as competições, entretanto, seguindo regras que o desnudam de autoridades, como a circulação como mercadoria; a desvalorização da aura (e, com isso, a negação dos direitos autorais e autoria); os corretos lugares entre as expressões criativas (o texto deve ser verbal, a pintura deve ser visual etc.).

Esse “experimento” – e aqui o singular é opção, pois se considera confluyente a motivação de Debord na constituição de seus textos, filmes etc. – está intimamente relacionado a uma busca da narrativa, “antiga”, que permitia ao ouvinte participar da história, mas que, em um contexto de literatura oral, possibilitava que a história fosse recontada de formas variadas, liberando-a de um registro estático, um suposto “original”.

Walter Benjamin, em “O Narrador” (1935), afirma que

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.<sup>314</sup>

Ao pensar a narrativa, Benjamin constata que a experiência havia se modificado. O autor viu a diminuição da experiência que passa de pessoa a pessoa. Obviamente, os meios de reprodução técnica interferem nesse movimento de comunicar experiência, o que é curioso, em um contexto em que o aumento dos meios de reprodução é também o da proliferação dos meios de comunicação. Benjamin não está tratando da comunicação a partir da mídia, do meio, mas discutindo todo um processo de perda da experiência comunicativa, especificamente, a perda da comunicação da experiência vivida.

Emiliano Aquino também percebe o mesmo em Guy Debord:

(...) se a alienação da atividade produtiva se revela, quando as relações mercantis se universalizam na totalidade das experiências e relações cotidianas, como essencialmente o “contrário do diálogo”, é precisamente porque, segundo Debord, a expropriação da atividade produtiva no capitalismo pressupõe a – e resulta necessariamente na – perda da comunicação direta entre os produtores.<sup>315</sup>

Considerando a produção de mercadorias como o agente principal da perda da experiência, conforme Debord, há de se imaginar os meios e formas de se voltar a viver

<sup>314</sup> BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994b, p. 197.

<sup>315</sup> AQUINO. Espetáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord, 2007, s. p.

a experiência. Daí o gosto do autor pela literatura, pela guerra, e pelo jogo. Como se vê, o jogo é uma suspensão da vida como espetáculo e se encontra, como o via Debord, em relação íntima com a estratégia e com a narrativa ou, melhor dizendo, a ficção. Aqui, ficção é entendida como a possibilidade de suspender o suposto fato, no caso, as relações sociais mediadas por imagens<sup>316</sup>, para recontá-lo como é imaginado pelo narrador, como sua própria ilusão.<sup>317</sup> Desse modo, o jogo permitiria alcançar o uso da narrativa, pois se viveria a experiência através dele à medida que o jogo, o lúdico, é resgatado dos primórdios da humanidade.

No jogo de tabuleiro criado pelo autor, *O jogo da guerra*<sup>318</sup>, a busca pelo uso também aparece. O jogo, lançado em 1987, estava sendo pensado pelo teórico francês desde os anos 1950.<sup>319</sup> Como narrativa, ele prepara o jogador para uma ação de mudança da realidade, treina-o estrategicamente. O jogador é acostumado a outro terreno, a uma guerra entre dois exércitos, em que as estratégias de enfrentamento, aliadas à ruptura das comunicações, acabam por ser uma analogia da guerra contra o espetáculo.

Ao descobrir, no autor, o jogo como narrativa/ficção, por significar uma suspensão e modificação do fato, além da possibilidade de suspender o fato e recontá-lo, podemos entender a predileção de Guy Debord pela inclusão de passagens e imagens da sua vida em seus textos e filmes. Penso também na sua escolha da guerra como alegoria, uma “continuação da política por outros meios”<sup>320</sup>, que revela a possibilidade de jogar com o capitalismo espetacular. Se ainda não for suficiente, é possível entender a escolha pela escrita sobre a vida como um jogo de ficcionalização. Esse jogo é comum na prática da crítica biográfica e pode ser visto deste modo:

---

<sup>316</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14.

<sup>317</sup> É necessário apontar a semelhança dessa visão em Debord com uma perspectiva da ficção de Silvano Santiago e com a prática da crítica biográfica. A partir da ficção de Santiago, “Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa.” (SOUZA. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, 2011a, p. 18). A metodologia comparativa, na crítica biográfica, concede ao crítico a liberdade criativa, dotando-o de “certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela. Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação.” (SOUZA. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, 2011a, p. 20)

<sup>318</sup> BECKER-HO; DEBORD. *Le jeu de la guerre: relevé des positions successives de toutes les forces au cours d’une partie*, 2006.

<sup>319</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. 214.

<sup>320</sup> CLAUSEWITZ. *De la guerra*, 2002.

Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta.<sup>321</sup>

A organização narrativa de sua vida, realizada por Debord no *Panegírico*, é, “afirmativa” e “explicativamente”, uma tentativa de continuar sua atividade lúdica. Com isso, constrói uma marca própria em que o que fez (viveu ou escreveu sobre o vivido) tenta alcançar o *status* de uma “ilusão”, no sentido recuperado por Huizinga, ou seja, a vida está “em jogo”.

A escrita sobre a própria vida empreendida por Debord marcou uma geração em vários campos. Talvez seja aí que consigamos entender a horda de leitores dele, muitos destes como seguidores, os quais o próprio autor criticava por entender que a busca por celebridades, artistas, e outras figuras notórias é comum no espetáculo. Como afirma Eneida Maria de Souza:

O legado de Debord tem rendido bom número de adeptos entre os que respondem pelo saber iluminista e por uma posição cultural elitista, norteados pela clássica divisão entre público/privado, racionalidade/subjetividade, coletivo/particular.<sup>322</sup>

Para o romancista e cronista Gérard Guégan, em livro sobre o autor francês, após a morte de Guy Debord, surgiu uma grande quantidade do que ele chamou de “neodebordistas”, pessoas que tomaram conhecimento dos livros de Guy Debord e que acabaram criando suas próprias interpretações para as ideias do teórico francês, muitas vezes, aproximando-o de autores que não dialogam com seus trabalhos de nenhuma forma.<sup>323</sup> Mesmo que com posturas diversas daquelas do autor, esses leitores participam e são marcados de algum modo pelo jogo de Debord, pelo que ele escreveu e filmou durante sua vida.

A noção de jogo está relacionada às possibilidades de construção de uma nova experiência de vida. Contrariando ao que se pensa imediatamente, não se está tentando fugir da vida e da realidade, mas contrapô-la, mesmo vivendo nela concretamente. A relação entre o jogo e a experiência reside justamente em que, após finalizado e rompido o círculo mágico, o jogo deixa uma marca no participante. Essa marca contribui para que a vida não seja a mesma.

<sup>321</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, 2011a, p. 11.

<sup>322</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, 2011b, p. 30.

<sup>323</sup> GUÉGAN, Gérard. *Debord est mort, Le Che aussi*. Et alors? Embrasse ton Amour Sans lâcher ton Fusil, 2001, p. 89.

### 3.2 A guerra de um escritor general

Um general está em uma sala bastante escura. Cigarros e charutos estão sendo fumados um atrás de outro. Há um clima tenso, denso, em que se vê um homem em pé. A iluminação dirige-se para uma mesa com um grande mapa (FIGURA 6). Parece confuso. Muitos traços, muitas linhas. Há peças que parecem estar sobre essa mesa. Há livros em um canto dessa mesa, livros de poetas, filósofos, artistas, estrategistas, teóricos da guerra. Mas há também filmes e garrafas de destilados. O que está sobre a grande mesa é o cenário de batalha em uma guerra? É um jogo de tabuleiro? É a preparação para uma deriva na cidade?

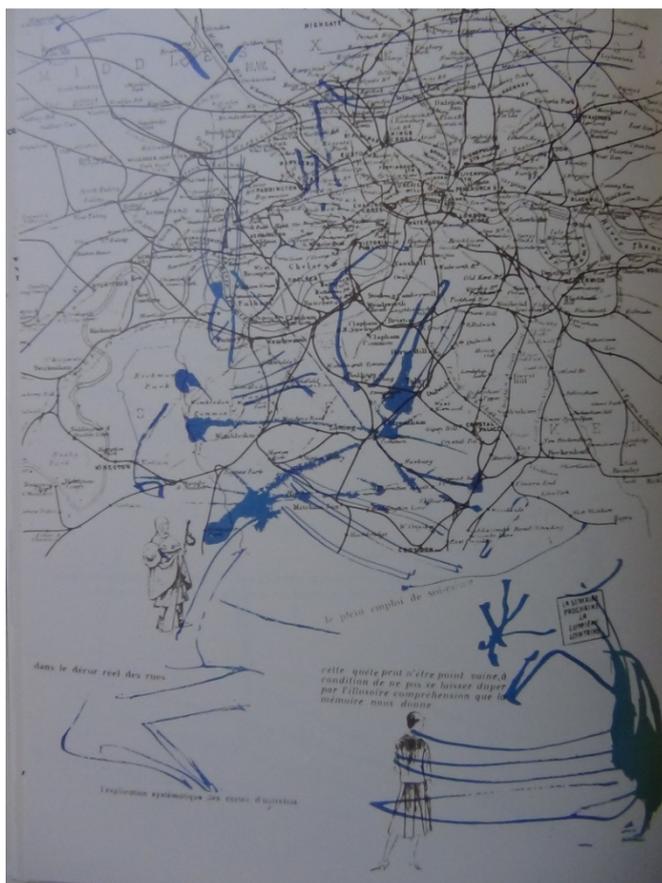


Figura 6 – Recorte de uma página do livro *Memórias*, de Guy Debord.  
Fonte: DEBORD, *Mémoires*, 2004a.

Muitos intelectuais tiveram seus envolvimento com a guerra. A sexta parte do *Panegírico* é reservada por Guy Debord para afirmar a relação entre a guerra e a escrita. O autor revisita os escritores que foram soldados ou que se envolveram de alguma maneira com esses tipos de conflitos.

[...] o capitão Saint-Simon, na batalha de Neerwinden, em Royal-Roussillon, participou galantemente de cinco cargas da cavalaria antes exposta, imóvel, ao fogo dos canhões inimigos, cujas balas varriam filas inteiras enquanto iam se realinhando as alas da “insolente nação”. E Stendhal, subtenente do 6º Regimento de Dragões, na Itália, arrebatou uma bateria austríaca. Cervantes, durante a batalha marítima de Lepante, foi inabalável, à frente de doze homens, sustentando o último reduto de sua galera quando os turcos se lançaram à abordagem. Diz-se que Arquíloco era soldado de profissão. E o próprio Dante, quando os cavaleiros florentinos arremeteram sobre Campaldino, também matou o seu e ainda teve prazer em evocá-lo no canto cinco do *Purgatório*: “E eu lhe disse: qual força ou qual destino / tão longe te extraviou em Campaldino / que teu corpo nunca foi encontrado?”<sup>324</sup>

Os autores citados por Debord encontram-se, em um tempo, distante dele, mas representam algumas de suas referências na relação entre a guerra, a batalha e a estratégia, a literatura e arte. A participação de Guy Debord nas vanguardas do início do século XX mostra sua vocação para o combate, desde cedo, uma vez que se tornou membro do Movimento Letrista de Isidore Isou aos dezenove para vinte anos (1951).<sup>325</sup> As vanguardas do início do século se posicionavam a frente de seu tempo, tal como a “*avant-garde*” de um exército a caminho da batalha. As escolhas de uma vanguarda, suas propostas transformadas em armas, e seus textos e filmes como projéteis a atingir o inimigo, seduziram Debord não apenas para a agitação das atividades artísticas, mas mudou sua vida, devotando-a a essa alegoria.

Além da bibliografia literária, Debord também tinha entre suas predileções a leitura sobre guerra e estratégia. Suas referências diretas são: General Gourgaud (*Panegírico* v. 1); Sun Tzu (*Panegírico* v. 2); Tucídides (*Panegírico* v. 1 e 2); Maquiavel (*Panegírico* v. 2); tenente-coronel Rachia (*Panegírico* v. 2); Carl von Clausewitz (*Panegírico* v. 1), dentre outros já até citados aqui. Não apenas em epígrafes, mas como norteadores, esses autores estrategistas influenciaram o pensamento de Debord sobre a guerra contra o capitalismo.

Há que se notar que o envolvimento de Guy Debord com a guerra se dava de maneira única. Para o autor, o gigante se disfarçou de moinho, mas permanece um inimigo reconhecido. Muitos autores escolhem seus gigantes, mas não é comum

<sup>324</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 66.

<sup>325</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 13.

considerar a alegoria da guerra como ponto principal de suas vidas. Com certa ironia, Debord afirma:

É preciso admitir que nós, os que temos sido capazes de fazer maravilhas com a escrita, demos muitas vezes provas menores de capacidade no comando da guerra. Os desgostos e fracassos sofridos nesse terreno são incontáveis.<sup>326</sup>

Guy Debord está falando dos teóricos da guerra, mas essa constatação também serve aos escritores que se dividiram entre a guerra em frentes de batalha e seu trabalho intelectual.

Se pensarmos com Agamben (2007a), que a sociedade do espetáculo é uma sociedade do Estado de Exceção, a luta nesse estado espetacular considerará a estratégia. Estratégia é uma noção essencial tanto na guerra regular quanto na guerra irregular. Para Friedrich August von der Heydte, importante teórico da guerra irregular moderna, tal tipo de conflito é de fato uma situação de exceção. Para ele,

A guerra irregular é normalmente concebida como o conflito armado, no qual as partes não constituem grandes unidades, mas pequenos e muito pequenos grupos de ação, e cujo desfecho não é decidido em poucas e grandes batalhas; ao contrário, a decisão é buscada e afinal concretizada através de um número muito grande de pequenas operações individuais, roubos, atos de terrorismo e sabotagem, bombardeios e incursões.<sup>327</sup>

Guy Debord acredita estar lutando uma guerra regular, mas as táticas utilizadas assemelham-se a essas, da guerra irregular. No contexto do espetáculo, a guerrilha não é dividida entre o urbano e o rural, mas instauram-se ações de expropriação generalizada. E o que se expropria? O que se deve tomar de volta?

Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a **afirmação** da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como **negação** visível da vida; como negação da vida que **se tornou visível**.<sup>328</sup>

Para Debord, portanto, cada conquista e posicionamento estratégico visa conquistar a vida que está negada. Walter Benjamin, na nona tese sobre o conceito de História, mostra que “nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção”<sup>329</sup>, objetivo compartilhado por Debord, mas apenas enquanto um meio, um método.

<sup>326</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 64.

<sup>327</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 37.

<sup>328</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p.16.

<sup>329</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de História, 1994a, p. 226.

A partir da quinta parte do primeiro volume do *Panegírico*, Debord se dedica à discussão sobre a guerra que travou contra o capitalismo espetacular e como tomou gosto pelo assunto. Isso permite que o leitor entenda o que significa a guerra para ele. Nessa parte do livro, o autor questiona a forma como a mídia o trata, especificamente os que dizem que ele manipulou as vanguardas das quais participou, tal como um “frio enxadrista”<sup>330</sup>. Assim, ele afirma:

Eu me interesso muito pela guerra, pelos teóricos da estratégia, pelas lembranças das batalhas e tantas outras rupturas que a história menciona, redemoinhos na superfície do rio por onde o tempo se escoia. Não ignoro ser a guerra o domínio do perigo e da decepção, talvez mais até que outras facetas da vida. Tal consideração, contudo, não diminui a atração que eu senti justamente por essa faceta.<sup>331</sup>

Além da predileção pela guerra, é no *Panegírico* que vemos a aproximação dela como jogo, e este como parte de uma estratégia. Antes de *O jogo da guerra*, a noção de jogo para o autor era compartilhada com a das publicações das Internacionais Letrista e Situacionista. Guy Debord, já experiente quando escreve e publica o *Panegírico*, em 1989, pelas edições Gérard Lebovici, pôde afirmar:

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 das 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 deste *kriegsspiel* parecem inesgotáveis; e esta pode bem ser a única de minhas obras, eu temo, à qual se ousará reconhecer algum valor.<sup>332</sup>

Debord insinua que o seu pensamento sobre a guerra e estratégia seria sua obra mais importante. Mas a que “obra” o autor se refere? Será o livro *O jogo da guerra*? Ou estará considerando todas as suas ideias sobre a guerra contra o capitalismo? Como resposta a essas perguntas retóricas, para beneficiar esta tese, poderia adiantar dizendo que há um pensamento sobre a guerra e o jogo em todos os momentos da vida de Debord. Esse pensamento, por via da alegoria da guerra, constitui-se na relação entre a vida e os trabalhos do autor.

No livro *A sociedade do espetáculo*, o espetáculo é caracterizado como uma permanente guerra do ópio, pois serve

para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação com a sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio

<sup>330</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 56.

<sup>331</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 63.

<sup>332</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 64.

espetáculo. Mas, se a sobrevivência consumível é algo que deve aumentar sempre, é porque ela não pára de **conter em si a privação**. Se não há nada além da sobrevivência ampliada, nada que possa frear seu crescimento, é porque essa sobrevivência não se situa além da privação: é a privação tornada mais rica.<sup>333</sup>

Portanto, o espetáculo resume o viver ao sobreviver da privação, criando uma nova condição humana, aquém das potencialidades. A similaridade com a guerra se dá na pausa da vivência e criação da experiência. Para o autor, há generalização de um jogo único, uma suspensão da pluralidade como razão única, uma razão que se comunica através de sua própria linguagem.

A submissão de tudo à lógica espetacular se deve, em parte, ao tempo que essa sociedade instaura. O autor apresenta a temporalidade da sociedade capitalista espetacular como um tempo pseudocíclico. Na sociedade capitalista, onde o desenvolvimento é reservado à propriedade privada e não ao ser humano e sua experiência, Debord afirma que:

O tempo geral do não-desenvolvimento humano existe também sob o aspecto complementar de um **tempo consumível**, que volta para a vida cotidiana da sociedade, a partir dessa produção específica, como um **tempo pseudocíclico**.<sup>334</sup>

Na medida em que esse tempo tenta citar o tempo cíclico das sociedades nômades, que era um “tempo sem conflito”<sup>335</sup>, o teórico considera que essa falsificação do tempo assemelha-se ao tempo na guerra, uma vez que:

Os proprietários da mais-valia histórica detêm o conhecimento e o gozo dos acontecimentos vividos. Esse tempo, separado da organização coletiva do tempo que predomina com a produção repetitiva da base da vida social, transcorre acima de sua própria comunidade estática. É o tempo da aventura e da guerra, no qual os senhores da sociedade cíclica realizam sua história pessoal; e é também o tempo que aparece no choque das comunidades estrangeiras, no desarranjo da ordem imutável da sociedade. A história se apresenta aos homens como um fator estranho, como aquilo que eles não quiseram e aquilo contra o que eles pensavam estar protegidos. Mas por esse desvio volta também a **inquietação** negativa do homem, que estivera na própria origem de todo o desenvolvimento que adormecera.<sup>336</sup>

A temporalidade dos senhores da produção é semelhante à da guerra e da aventura (típica do jogo). Guy Debord não vê outra saída a não ser a busca por essa temporalidade, que não deve ser vivida por poucos. Para isso, se coloca como guerreiro

<sup>333</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 32.

<sup>334</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 103.

<sup>335</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 90.

<sup>336</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 89, grifo nosso.

e aventureiro diante da guerra mantida pelo movimento da produção. A forma do jogo surge como possibilidade de superação do tempo pseudocíclico inserindo o sujeito em uma ilusão, colocando-o “em jogo”. Ora, se o autor lida com um tempo falso, por ter seus próprios donos, os proprietários dos meios de produção, a possibilidade de suspensão através do jogo é uma saída. A experiência, portanto, surge para o autor não apenas da suspensão de um cotidiano espacial, mas também temporal, através da negação prática nesse jogo.

Há que se perceber que a guerra é a condição do espetáculo, mas também é o campo de batalha. Debord não se distancia do cotidiano de batalha em momento algum. A suspensão das regras temporais e espaciais do espetáculo, através do jogo, é uma estratégia de batalha, um método, um meio, mas que contém o sinal de um fim.

### 3.2.1 Jogo, guerra e biografia

Os biógrafos de Guy Debord observam a relação entre o autor e a guerra de vários modos. Bracken, por exemplo, considera que:

O espetáculo colocou um espectro de obstáculos que forçou as pessoas a restrições, a “opções razoáveis” favorecidas por dominações. Mas aqueles que, como Debord, resistiram à servidão e assumiram riscos, encontraram-se em condições de guerra. Essa vida durante a guerra não apenas corresponde a um evento como Maio de 1968, quando um numeroso bando disperso agrupado em unidades pesadas e, operando independentemente, conseguiu saquear Paris. A resistência de Debord inclui o cultivo da sua memória, personalidade, gostos, lógica, vocabulário, sintaxe, etc.; e, paradoxalmente, sua própria restrição tática pode ser racionalizada pela liberdade inerente em sua resistência.<sup>337</sup>

Com conteúdo diferente de Bracken, a biografia escrita por Andrew Hussey (2001) trata da vida e morte do revolucionário pela noção de “jogo da guerra”. A biografia de Hussey percorre cronologicamente a vida do autor. Algumas poucas vezes o biógrafo associa diretamente a vida à guerra, por exemplo, quando discorre sobre a principal fase de formação intelectual e a associação aos grupos vanguardistas, incluindo as ações desses grupos em Maio de 1968, todos se utilizando de táticas de “guerrilha” urbana para chamar a atenção para seus programas.

---

<sup>337</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. 222, tradução nossa.

Outros trechos da biografia também resguardam a aproximação com a teoria da guerra. Hussey considera o momento de exílio do autor, na quarta parte de seu livro, o momento em que Debord se recolhe a uma “fortaleza”, em Champot, Auvergne.<sup>338</sup> O biógrafo, por algumas vezes, evoca a analogia do príncipe de Maquiavel para se referir ao teórico. Essa analogia é deturpada, aparecendo na representação de Debord como um príncipe estrategista e, ao mesmo tempo, um bandido<sup>339</sup>, ou como um príncipe da cisão<sup>340</sup>, tal como a esposa, Alice, o chamava.

Outro biógrafo de Debord, Christophe Bourseiller, considera os anos de 1972 a 1984 na vida do autor como o seu jogo da guerra. Esse período representa o momento em que as atividades da Internacional Situacionista cessam e há a morte do amigo, Gérard Lebovici. Produtor de cinema, distribuidor, editor e empresário, Lebovici foi assassinado em uma situação estranha. Debord chegou a ser acusado de seu assassinato pela polícia, devido a sua proximidade com a vítima, bem como a sua reputação.

Lebovici era um dos principais apoios de Debord após o fim da Internacional Situacionista. Era o caminho principal da distribuição das suas ideias em seus livros, filmes e jogo.<sup>341</sup> É durante esse período que Debord se divide entre Florença e Paris, e, na Itália, pôde se aproximar mais de alguns autores como Gianfranco Sanguinetti e Mario Perniola.

Para Bourseiller<sup>342</sup>, a *Champ Libre*, editora fundada por Lebovici, em 1969, serviu como um campo aberto para a publicação de textos da esquerda. Entre 1972 e 1984, o “jogo da guerra” de Debord foi realizado por duas ações: a parceria com Gérard Lebovici, que preparou e distribuiu os livros do autor e; a preparação e publicação do “Kriegspiel” (ou *Kriegsspiel*, em alemão, que significa “jogo da guerra”), um jogo de tabuleiro, suas estratégias e descrições de peças.<sup>343</sup> É nesse período que realizou os filmes *A sociedade do espetáculo* (1973), *Refutação...* (1975) e *In girum...* (1978).

Missivista compulsivo, essa é uma das fases mais produtivas do autor, escrevendo cartas para vários autores, inclusive Sanguinetti. As cartas serviram como um importante elemento para posicionamento das ideias no terreno de batalhas.<sup>344</sup> Com

<sup>338</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 309 *et seq.*

<sup>339</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 281.

<sup>340</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 368.

<sup>341</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord – 1931-1994*, 1999, p. 328.

<sup>342</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord – 1931-1994*, 1999, p. 342.

<sup>343</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord – 1931-1994*, 1999, p. 349.

<sup>344</sup> Essa questão, da correspondência e da estratégia, será mais bem discutida no próximo capítulo.

Sanguinetti, Debord discutiu, sobretudo, as Brigadas Vermelhas da Itália.<sup>345</sup> Foi nesse mesmo período, precisamente em 1978, que Aldo Moro foi assassinado, tendo a responsabilidade recaído sobre esse grupo.

É também desse período a sua pior crise decorrente da doença de gota. Aos quarenta e três anos<sup>346</sup> a manifesta em sua forma mais agressiva, tornando impossível que suas escolhas, daí em diante, não tivessem a participação dessa doença. A casa onde veio a morar até o final da vida é desse período, ainda na década de 1970, em Champot, Auvergne, em Bellevue-la-Montagne. Uma região simples e de "charme austero", mas que apresentava, segundo comentários de amigos, a personalidade do autor.<sup>347</sup> Era a sua fortaleza, de onde comandaria as batalhas até o fim da vida.

Os biógrafos são unânimes em concordar que o autor é, de fato, um estrategista em uma guerra. No *Panegírico*, há o desejo de continuar a pensar a guerra como uma forma de sua expressão na vida:

Mais à frente direi como se desenrolam certas fases de uma outra guerra pouco conhecida: entre a tendência geral da dominação social nesta época e o que, apesar de tudo, pôde vir a perturbá-la, como se sabe.<sup>348</sup>

O teórico achava que era uma dessas perturbações, como deixa entender no parágrafo seguinte. Talvez, no volume três do seu *Panegírico*, o qual foi queimado no dia de sua morte<sup>349</sup>, saberíamos exatamente quais eram essas perturbações, bem como veríamos a continuidade do debate sobre a guerra, mas isso não saberemos. O que sabemos de fato é que no *Panegírico* – volumes 1 e 2 – o autor condiciona a discussão sobre a guerra aos teóricos que a pensam, mas não apenas a eles, pois escritores foram evocados para ajudá-lo a expressá-la, comparando as suas próprias experiências às deles. Há, para o crítico francês, uma relação muito concreta entre o que se fez e a vitória nesse jogo. Resta-nos verificar quais as armas de Debord para essa guerra.

---

<sup>345</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord* – 1931-1994, 1999, p. 357.

<sup>346</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord* – 1931-1994, 1999, p. 347-348.

<sup>347</sup> BOURSEILLER. *Vie et mort de Guy Debord* – 1931-1994, 1999, p. 347.

<sup>348</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 76.

<sup>349</sup> DEBORD. *Panegyric*, 2009, p. 74.

### 3.2.2 A situação de guerra

O conceito de situação aparece durante a Internacional Letrista. A influência principal é do arquiteto Constant Nieuwenhuys, com a publicação de textos que falavam de uma arquitetura de situação e da criação de uma nova cidade (textos de 1953 até 1974)<sup>350</sup>. Nesses textos se planeja uma cidade nômade, uma Nova Babilônia. O conceito de situação em Constant é formulado a partir da noção de “momentos” de Henry Lefebvre. Porém, Guy Debord, no contexto da Internacional Situacionista, no ano em que expulsa Constant do grupo, em carta a Andre Franklin, outro situacionista (22 de fevereiro de 1960), diferencia ambas as noções.

Nessa carta vemos que a “situação” parece mais complexa que “momento”. Também se ressalta a necessária junção entre a teoria e a prática para que a situação exista:

(...) a sit[uaç]ão construída está, portanto, na perspectiva do momento lefebvriano (contra o instante), mas em um **nível** (de organização) **intermediário** entre o instante e o “momento”. Assim, embora repetitivo até certo ponto (como direção, “significado”) – ele não é em si repetível como [é] o momento lefebvriano.<sup>351</sup>

Essa oposição de Debord ao conceito de Henri Lefebvre volta a aparecer na revista *Internacional Situacionista*, em julho do mesmo ano da carta. A nota editorial chamada “A teoria dos momentos e a construção de situações” distancia de vez a noção de Lefebvre da prática situacionista.<sup>352</sup>

No pensamento de Constant, especialmente em seu texto “O jogo do porvir”, publicado na revista *Potlatch*, em 1959, os situacionistas são “exploradores especializados do jogo [jeu] e da recreação”<sup>353</sup>. Desde o conceito trazido por Guy Debord até a explicação de Constant sobre o que é o “situacionista”, a relação com o jogo é concreta e alimenta a forma de se criar situações através do “jogo/jeu” que evoca o “brincar/jogar”. Através desse fundo semântico – mais comum ao francês, inglês e

<sup>350</sup> NIEUWENHUYS. *New Babylon*. Catalog by Haags Gemeetenmuseum, 1974.

<sup>351</sup> DEBORD. *Correspondance*, Volume 1, 1957-1960, 1999, p. 312, tradução nossa.

<sup>352</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *The theory of moments and the construction of situations*, 1960, s. p.

<sup>353</sup> NIEUWENHUYS. *Le grand jeu à venir*, 1996. p. 289, tradução nossa.

alemão do que ao português – não é de estranhar a postura irônica (como uma brincadeira séria) e, por vezes, sarcástica nos livros e filmes do autor. Também entendemos, através da noção ampla do “jogar”, o gosto pelos escândalos e expulsões na Internacional Situacionista. O próprio Constant foi vítima, em 1960, dessa prática.

A questão do espaço provocou uma inquietação permanente em Debord e em outros membros das vanguardas letrista e situacionista. A proximidade com Lefebvre, ou com Constant, são exemplos de como, em meados do século XX, a discussão sobre a cidade se dava. Mesmo antes, com as deambulações surrealistas<sup>354</sup> e, conseqüentemente, as reflexões sobre a cidade moderna realizada por Benjamin em sua obra das *Passagens*<sup>355</sup>, existem exemplos concretos de como uma geração e seu pensamento estava guiado ao entendimento e, especialmente no caso de Debord, a subversão prática do espaço urbano.

Como vimos na primeira parte desta tese, aliando, primeiro, a crise da representação na arte com a crise da representação na sociedade da economia política, Debord acreditava que as vanguardas dadaísta e surrealista se propunham a suprimir a arte e realizar a arte respectivamente. A Internacional Situacionista e, sobretudo, o autor enfocado nesta tese, tinham claro que seu programa precisava mesclar a ação anticapitalista com as técnicas (anti)artísticas herdadas das vanguardas. A questão não era simplesmente uma preferência, mas o que serviria objetivamente para realizar esta ou aquela transformação do texto, da imagem, da sociedade. Para Debord, por exemplo, o plágio da expressão de outros serviu como um dos elementos principais de seus trabalhos. Essa incorporação se refletiu também nos filmes, os quais incorporavam não apenas outros autores como imagens de outros filmes. Essa prática é herdeira das colagens e bricolagens dadaístas e surrealistas, das provocações de autores como Sade e dos plágios de Lautréamont.

Guy Debord sempre fez apropriações que constituem crimes autorais, pois, na maioria das vezes, optou por não identificar suas fontes de citação literal. Muitas vezes modificou esse “original” de modo a significar o contrário. Nesse ato, há um questionamento fundamental sobre a “origem” do texto expropriado, sua originalidade. Essa ideia é comum às vanguardas artísticas e tem em Marcel Duchamp, possivelmente,

---

<sup>354</sup> Mais a frente vemos que o próprio Debord reconhece a proximidade entre a deriva e as deambulações, porém, sua aproximação está em ambas serem experimentos de vanguarda, pois a deriva, para Guy Debord, lida com aspectos típicos dos jogos como, por exemplo, a sorte/azar, bem como coleta percepções dos participantes de modo a constituir uma psicogeografia.

<sup>355</sup> BENJAMIN. *Passagens*, 2006c.

sua manifestação mais clara. O *ready made* é uma influência clara nessa linhagem subversiva tomada das artes. Em 1919, Duchamp pinta L.H.O.O.Q. – que pronunciado em francês representa “*Elle a chaud au cul*”, algo como “Ela tem fogo na bunda” – um quadro que provoca os adoradores da pintura de Leonardo da Vinci (FIGURA 7). Considerando o reconhecimento óbvio da origem de *La Gioconda*, Duchamp está realizando um questionamento da origem sacralizada da obra, pois nela intervém acrescentando um bigode e um cavanhaque, bem como mudando seu título. Porém, a origem está ali, vemo-na no *ready made*.



Figura 7 – Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Fonte: McDONOUGH, “*The beautiful language of my century*”, 2007b, p.28.

A herança das vanguardas do início do século se radicaliza na prática de Debord e dos situacionistas. A radicalização, maior do que aquela de Duchamp, toma forma no questionamento da autoria como monumento da “origem” da tradição. O maior questionamento, talvez o mais direto, era à inutilidade do texto referente (para não falar em original), que estaria, como mostrado pelas vanguardas, apartado da vida. No caso dos situacionistas, a expressão desviada representa não apenas a distância da vida, mas a manutenção do espetáculo.

Para Debord, as intervenções situacionistas deveriam criar situações em que as suspensões da realidade gerassem um experimento “irrepetível”, porém, não separado. Com a situação alcançar-se-ia a autonomia humana para se jogar com a própria vida, se colocar em risco, assumir outros papéis, experimentar (com) o espaço e (com) o tempo. A manifestação temporal do desvio (do texto, da imagem, da vida) no espetáculo, empreendido para se criar uma situação, resguarda aos participantes a exclusividade daquele ato. O autor acreditava que esse era um oásis de expressão criativa frente às possibilidades de compra de qualquer item ou objeto na sociedade espetacular. A situação, devido ao seu caráter único, subjetivo, “irrepetível”, não podia ser comprada. O seu tempo, portanto, não correspondia àquele tempo pseudocíclico da sociedade do espetáculo. Assim, está embrionariamente gestado o projeto que instauraria um “modelo no qual estão simultaneamente presentes **tempos independentes federados**.”<sup>356</sup>

As situações não eram fenômenos apenas temporais, mas espaciais, como afirmado acima. Como parte do programa da Internacional Situacionista, a intervenção deveria se dar no cotidiano capitalista, através da criação de situações sobre seus elementos, desviando seus objetivos.

Os escândalos foram uma forma efetiva de realizar essas intervenções. Eles iam desde o desvio de recursos financeiros públicos para a publicação de panfletos<sup>357</sup>, passando pela expulsão de membros do próprio grupo, bem como oposição àqueles que se considerassem situacionistas sem estarem autorizados a sê-lo<sup>358</sup>, até chegar aos desvios de trechos de textos literários ou teóricos, que eram destituídos de seu gênero e incorporados ao novo texto, tal como acontece exemplarmente no filme e livro *A sociedade do espetáculo*.

O resultado das reflexões dos situacionistas, e das várias situações criadas, pode ser visto em Maio de 1968, em Paris. Para vislumbrar a relação entre os situacionistas e

<sup>356</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 110.

<sup>357</sup> O escândalo mais conhecido provocado pelos situacionistas é o ocorrido na Universidade de Estrasburgo, na França. Quando a instituição está preparada para receber o presidente de Gaulle, no auditório, em cada uma das cadeiras, há cópias do panfleto situacionista intitulado *A miséria do meio estudantil*. Além da forma de produção escandalosa, com a utilização “indevida” de recursos públicos, a situação de distribuição, aos milhares, bem como o conteúdo do texto que direcionava críticas mordazes aos estudantes de um modo geral, fez com que alguns autores considerassem esse escândalo, de 1966/1967, a provocação inicial de Maio de 1968 na França. (KNABB. *The joy of revolution*, 1997)

<sup>358</sup> Publicado no primeiro número da revista *Internacional Situacionista*, o texto “Definições” mostra que não existe uma corrente ideológica chamada “situacionismo”. Para os situacionistas, o situacionismo é “um termo sem sentido impropriamente derivado do termo acima [situacionista]. Não existe essa coisa de situacionismo, o qual poderia significar uma doutrina para interpretar condições existentes. A noção de situacionismo é obviamente desenvolvida por anti-situacionistas.” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Definitions*, 1958, s. p.)

as ações que aconteceram naquela ocasião, basta um exemplo: a ocupação da Sorbonne. Rita Velloso apresenta o seguinte trecho sobre o papel dos situacionistas:

Entre 10 e 14 de maio de 1968 seus membros ergueram barricadas em Paris, e foram os controladores dos Comitês de Ocupação da Sorbonne. Derrotados na Assembleia Geral, uma semana mais tarde, vêem do exílio seu movimento extinguir-se, dali até 1972.<sup>359</sup>

As ocupações foram vistas pelo Estado como crimes de invasão e depredação do patrimônio. A depredação, propriamente dita, resultou em peças semelhantes ao *ready made* de Duchamp. Porém, os membros da ocupação não pintaram seus próprios quadros e fizeram provocações à arte neles, mas suas intervenções se deram diretamente nos quadros afixados nas paredes da Universidade, radicalizando e cotidianizando as experiências artísticas vistas na primeira metade do século XX (FIGURA 8).



Figura 8 - Philippe de Champaigne, *Retrato do Cardeal Richelieu*, depois da ocupação da reitoria da Sorbonne em maio de 1968, janeiro de 1969.

Fonte: McDONOUGH, “*The beautiful language of my century*”, 2007b, p. 19.

Os ocupantes da Universidade tinham a noção de que estavam cometendo um crime frente ao espetáculo (ou seja, à cultura, à tradição, à propriedade privada, ao Estado etc.). Guy Debord e outros situacionistas acreditavam que, naquele momento,

<sup>359</sup> VELLOSO. Cotidiano selvagem – Arquitetura na Internationale Situationniste, 2002, s. p.

apenas através do crime a arte moderna poderia ser expressa. Nessa prática estava presente o que ele chamou, em *A sociedade do espetáculo*, de realização e supressão da arte, visando à sua superação<sup>360</sup>. A intervenção na Sorbonne toma a forma de uma situação. Uma situação que radicaliza as ações artísticas das vanguardas do início do século XX e cita os desvios feitos nos livros *Fim de Copenhague*<sup>361</sup> e *Memórias*<sup>362</sup>, menos radicais, mas precursores do que estava por vir.

Com esse exemplo, percebemos que a proximidade de Guy Debord dos “bandidos comuns” de seu tempo, aqueles com quem encontrava e socializava nos bares da França (e de outros países, é preciso salientar), não se dava apenas pelo local de encontro. Ambos encontravam no crime uma forma de se expressar na sociedade. Os crimes eram diferentes, mas não deixavam de ser crimes perante o poder público. A forma como a palavra “plágio” aparece no livro *A sociedade do espetáculo* já poderia provar esse ponto<sup>363</sup>, mas os atos resultantes de sua reflexão, os escândalos, as situações, sempre perturbaram a ordem. Esse papel era desempenhado pelos vanguardistas desde o final do século XIX, porém, até então, essas ações de vanguarda não eram consideradas crimes passíveis de serem julgados como comuns, como Debord fazia questão de reforçar e parece desejar:

Mais da metade das pessoas que, ao longo dos anos, conheci de perto tinha estado uma ou várias vezes em prisões de diversos países; muitas, sem dúvida, por razões políticas, mas a grande maioria por delitos ou crimes de direito comum. Portanto, conheci sobretudo os rebeldes e os pobres. Vi à minha volta, em grande quantidade, indivíduos que morriam jovens e nem sempre por suicídio, fato comum naquela época. Sobre essa questão da morte violenta, ressalto, sem poder avançar uma explicação plenamente racional do fenômeno, que o número de meus amigos que foram mortos à bala constitui uma porcentagem bastante inusitada, fora de operações militares, bem entendido.<sup>364</sup>

É preciso lembrar que o espaço da guerra é adequado para a extrapolação das relações. Como uma condição de exceção, no caso de Guy Debord, é justificável a operação de ruptura com as convenções e leis vigentes. O desacordo com a autoria, com a originalidade, bem como a propensão ao escândalo e ao “crime”, são formas de contemplar uma postura de batalha real contra um inimigo onipresente. Esse inimigo, ao ser rompida a convenção de paz aparente e instaurada a situação e o seu método lúdico

<sup>360</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 125.

<sup>361</sup> JORN. *Fin de Copenhague*, 2001.

<sup>362</sup> DEBORD. *Mémoires – structures portantes d’Asger Jorn*, 2004a.

<sup>363</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 134.

<sup>364</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 24-25.

como forma de combate, aciona um de seus principais meios de contenção da oposição: o poder de polícia. Para vencer esse poder, o autor acreditava no irrepetível da situação. E, para empregá-lo, foi necessário elaborar um novo conhecimento dos mapas e, mais ainda, uma nova relação com eles.

### 3.2.3 Entre mapas e tabuleiros

O mesmo general troca os lugares de alguns mapas (FIGURA 9). Ele os abre e olha, são enormes, parecem ser da cidade de Paris, mas poderiam ser de qualquer grande cidade. São mapas sem nomes de ruas, mapas que são marcados sinalizando vários caminhos. Não há referências diretas. Quem os usarão não terão referências para guiá-lo, nem terão destino explicitado. Seu papel é descrever o que vê, escuta, lê. Comparará com outros cenários vistos, com as descrições de caminhos de outros.

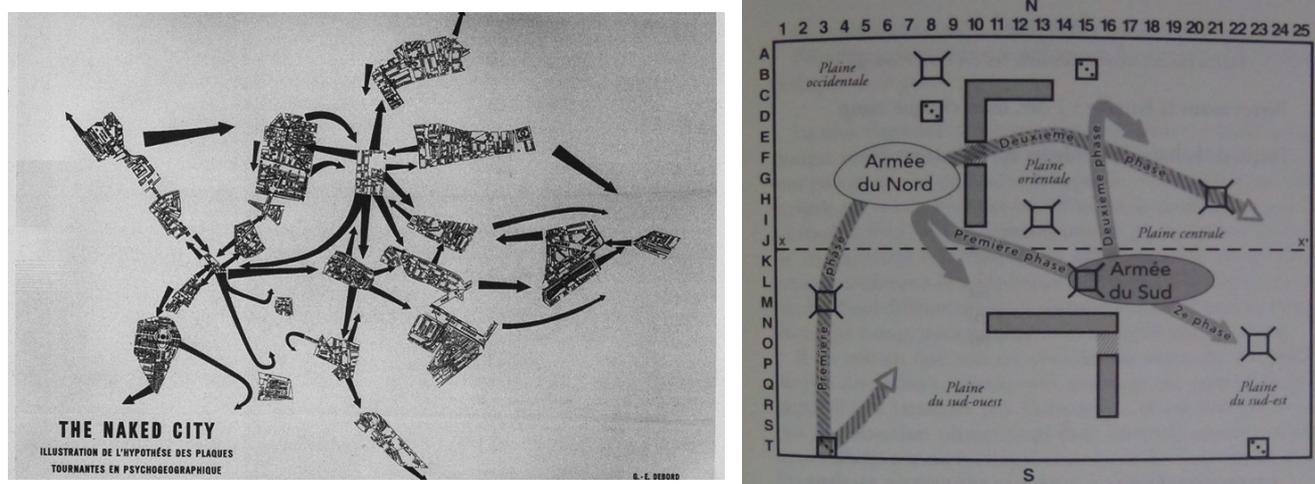


Figura 9 – Guy Debord, *The naked city*, maio de 1957 e Movimentos principais no tabuleiro em *O jogo da guerra*.

Fonte: MARCUS, *Lipstick traces*, 2011, p.363 e BECKER-HO; DEBORD, *Le jeu de la guerre*, 2006, p.163.

Ao final do livro *O jogo da guerra*<sup>365</sup> Alice apresenta uma cronologia de criação e difusão desse jogo de tabuleiro de Guy Debord. As primeiras ideias sobre o *Kriegspiel* debordiano são de 1965, mas a reflexão sobre o jogo, de uma maneira geral, é da década

<sup>365</sup> BECKER-HO; DEBORD. *Le jeu de la guerre*: relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie, 2006, p. 167.

de 1950. Em 1977, Debord e Lebovici se associaram para constituir um grupo para produzir o jogo: lançam as suas regras e alguns tabuleiros são criados. Em 1991, por decisão de Debord, *O jogo da guerra* é publicado como um livro que se reúne aos seus outros livros. Alice Debord, em 2006, publica-o novamente pela Gallimard. Essa edição traz ilustrações de uma partida, bem como as regras e outros documentos. O livro é dividido em: desenvolvimento do jogo; manobra; batalha; operação. Vemos a engenhosidade do autor a respeito das estratégias em um campo de batalha. Também vemos, desde o prefácio, a clareza em explicar o jogo no qual, assim como a guerra, o terreno, as condições climáticas e as forças, são todas medidas estratégicas na condução dos exércitos em batalha.

Em um jogo como esse, o tabuleiro é essencial. É de se esperar que numa guerra real, fora do tabuleiro, o mapa também tenha sua importância reconhecida. No mundo, os mapas têm papel fundamental. São eles que permitem delimitar as bordas dos países. Também é através deles que a descoberta do deslocamento como o simples “estar em outro lugar” começou a ser realizado. Se antes a humanidade realizava uma viagem como experiência, agora ela se desloca para fazer turismo. Nessa transformação, os mapas se tornaram guias para a viagem – isso, quando não são usados os Sistemas de Geoposicionamento Global (GPS) – que permitem não apenas a quem se desloca ser levado precisamente aonde quer chegar, como também têm legendas que sinalizam lojas, monumentos, lugares que podem despertar o desejo de visitação do indivíduo.

Para Guy Debord, os mapas não servem como guias, mas como planos. Subverte-se sua função cotidiana. Cria-se uma suspensão da utilidade espetacular. Brinca-se com a imagem ali presente: as linhas; os caminhos; as possibilidades. É um jogo cujo resultado final pode transformar a paisagem costumeira da cidade em qualquer lugar do mundo. Com pressupostos como esses, levados a cabo pelos situacionistas, a partir do que chamavam de psicogeografia, propunham um urbanismo unitário. Essas ideias acabaram sendo relacionadas com as intervenções na cidade de modo radical, em barricadas<sup>366</sup>, por exemplo, de Maio de 1968, em Paris, quando: “As barricadas fecham a rua, mas abrem o caminho.”

A frase acima, pixada (*sic*) em algumas paredes de Paris, assemelha-se com as propostas dos situacionistas. O exercício lúdico se inicia com as modificações dos

---

<sup>366</sup> VELLOSO. Cotidiano selvagem – Arquitetura na Internationale Situationniste, 2002, s. p.

mapas e se amplia na medida em que mais experimentos foram sendo feitos. Para Guy Debord, na tese 178 de *A sociedade do espetáculo*:

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço ao tempo vivido. A revolução proletária é **a crítica da geografia humana** através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total. Nesse espaço movente do jogo, e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, a autonomia do lugar pode se reencontrar, sem reintroduzir um apego exclusivo ao solo, e assim trazer de volta a realidade da viagem, e da vida entendida como uma viagem que contém em si mesma todo o seu sentido.<sup>367</sup>

Nesse trecho podemos ver que, para o autor, os jogos permitem levar os combatentes (jogadores) a outro terreno. A modificação provocada pelo jogo não é apenas na suspensão do cotidiano, mas de seu terreno particular, privado. Com a mudança das regras, uma mudança da arbitrariedade estabelecida na sociedade espetacular, há outra ocupação do espaço e do tempo, criando um campo diferente daquele, passando a ser modificado conforme o desejo dos jogadores, combatentes, situacionistas. Debord mostra, com a prática do jogo, que seria necessário a realização de um novo pacto na sociedade.

O programa letrista e situacionista, como vanguardas artísticas e políticas, levava seus membros a experimentarem o espaço da cidade de modo diferente. Se os mapas eram grafados, coloridos, modificados em prol de cidades diferentes das que existiam, suas propostas plásticas e gráficas conduziam à necessidade de um conceito diferenciado. Esse conceito foi conquistado através de um experimento chamado “deriva”, que inaugura, na prática, a psicogeografia.

A deriva, nada mais é que “um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: uma técnica de passagem apressada através dos ambientes variados. O termo também designa o período ininterrupto de deriva.”<sup>368</sup> Isso demonstra que a prática da *dérive* é uma atividade que desconsidera o tempo externo a ela, sendo um experimento situacionista com seu próprio tempo.

Em seu texto sobre a deriva, no segundo número da revista *Internacional Situacionista*, Debord apresenta a duração da experiência:

A duração média de uma deriva é um dia, considerado como o tempo entre dois períodos de sono. O tempo de partida e de chegada não são necessariamente relacionados com o dia solar, mas deve-se notar que as últimas horas da noite não são geralmente adequadas para a deriva.<sup>369</sup>

<sup>367</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 117.

<sup>368</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Definitions*, 1958, s. p., tradução nossa.

<sup>369</sup> DEBORD. *Theory of the Dérive*, 1958, s. p., tradução nossa.

A deriva, portanto, se adequa ao tempo “natural”, ou seja, tem como referência o sol e a lua, o dia e a noite, o sono, e não as horas. Além disso, a imersão na deriva, como em qualquer jogo, concretiza sua própria temporalidade. Tal temporalidade tem seu momento final no anoitecer, mas, mesmo assim, sem impedimento para a continuidade de sua execução. Esse tempo próprio assemelha-se àquele delimitado nas narrativas. Essas têm, em seu desenrolar, um tempo também imersivo, que leva o leitor ao mundo dos personagens através das descrições, características, artifícios.

Assim como a narrativa, a deriva, como uma situação psicogeográfica, também elabora seu próprio espaço. Debord afirma que:

O campo espacial da deriva pode ser preciso ou vagamente delimitado, dependendo se o objetivo é estudar um terreno ou desorientar-se emocionalmente. Não se deve esquecer que estes dois aspectos das derivas se sobrepõem de tantas maneiras que é impossível isolar um deles em um estado puro. Porém, o uso de taxis, por exemplo, pode fornecer uma linha divisória clara o suficiente: se, no decurso de uma deriva, alguém pega um taxi, para chegar a um destino específico ou simplesmente para se mover, digamos, vinte minutos para o oeste; um outro está preocupado com a desorientação pessoal. Se, por um lado, um segue para a exploração direta de um terreno particular, outro está concentrado primariamente na pesquisa de um urbanismo psicogeográfico.<sup>370</sup>

A deriva se aproxima de um jogo exploratório do espaço, seja na observação do seu terreno, ou na desorientação provocada na deriva nele. A negação do tempo surge com base nesses objetivos espaciais.

Há semelhança com a *flânerie* em Walter Benjamin, que situa muito bem as mudanças na Paris do século XIX a partir da “aparição” nas ruas: as pessoas, as coisas, as lojas, o teatro, a família, os costumes, os filhos, a sociedade, tudo era passível de ser visto, de ser notado, permitindo a observação e descrição. Essa percepção do autor alemão auxilia na delimitação do que seria o *flâneur*. Para Benjamin,

O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. Mas já nessa altura não se podia passear calmamente por todos os pontos da cidade. Antes de Haussmann não existiam praticamente passeios largos, e os estreitos ofereciam fraca proteção contra os veículos que circulavam. Sem as passagens cobertas (*passages*), a deambulação pela cidade dificilmente poderia ter alcançado a importância que veio a ter. “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial”, diz um guia ilustrado de Paris, de 1852, “são galerias com cobertura de vidro e revestimentos de mármore que atravessam blocos de casas, e cujos proprietários se juntaram para poderem entregar-se a tais especulações.”<sup>371</sup>

<sup>370</sup> DEBORD. *Theory of the Dérive*, 1958, s. p., tradução nossa.

<sup>371</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*, 2006d, p. 38.

Diferente do *flâneur*, que se “sente a vontade nesse mundo”<sup>372</sup>, a ser observado e descrito, o situacionista se sente à vontade na sua deriva apressada, que pretende criar uma nova visão do urbano (e seu espaço/tempo). Portanto, a deriva radicaliza a *flânerie*, na prática de descrição dos lugares por onde o situacionista passa mapeando a cidade. A cidade não é mais, para o situacionista, o remédio para o tédio, “doença que grassa facilmente sob o olhar mortífero de um regime reacionário saturado”, tal como o era para o *flâneur*.<sup>373</sup> A insuficiência das novidades, que alcança um limite ao deixar de serem apenas observadas em Maio de 1968, convive com a intervenção no espaço urbano: pelas barricadas ou pela escrita nos muros, nos quadros, ou ainda pelas ocupações. Essas medidas se tornaram o que Debord achou ser a primeira dose do remédio para o tédio.

Maio de 1968, para os situacionistas, especialmente no que se refere às ocupações, foi de fato uma situação construída. Ela seria “um momento da vida concretamente e deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e um jogo de eventos.”<sup>374</sup> Ao que parece, a deriva, por si só, é apenas o início das possibilidades de se conhecer e intervir na cidade. Porém, é um experimento de valor, pois contribui como um exercício coletivo, em que todos apreendem o espaço no qual podem intervir.

A deriva é bastante estudada por áreas como arquitetura e urbanismo, bem como pela geografia. Debord publicou o texto “Teoria da deriva” na revista *Internacional Situacionista* em 1958, em seu segundo número. Nesse texto, o experimento fica mais claro do que nas definições de conceitos situacionistas publicados no primeiro número, também no mesmo ano.

O conceito de deriva, conforme Debord, “envolve um comportamento lúdico-construtivo, e ao reconhecimento dos efeitos psicogeográficos, o que a opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem ou passeio.”<sup>375</sup> O terreno e os acontecimentos levam o indivíduo em deriva a experimentar novas sensações. E, em um mapa, quem deriva descreve essas sensações.

É curiosa a forma como Debord ressalta o aspecto da “sorte”:

Se a sorte tem na deriva um importante papel isso é porque a metodologia da observação psicogeográfica ainda está em sua infância. Porém, a ação da

<sup>372</sup> BENJAMIN. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado, 2006d, p. 39.

<sup>373</sup> BENJAMIN. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado, 2006d, p. 39.

<sup>374</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definitions, 1958, s. p., tradução nossa.

<sup>375</sup> DEBORD. Theory of the Dérive, 1958, s. p., tradução nossa.

sorte é naturalmente conservadora e tende, em um novo marco, a reduzir tudo ao hábito ou a uma alternância entre um número limitado de variantes.<sup>376</sup>

O papel da sorte é fundamental na deriva, e ela, com a inserção da sorte, se aproxima do jogo e da guerra, tal como visto em Clausewitz.<sup>377</sup> A sorte deve ser dominada para que o infantil ligado a ela não prevaleça. Para Debord,

Uma desconfiança insuficiente das limitações da sorte, e dos seus efeitos reacionários inevitáveis, condenou a um triste fracasso o famoso deambular sem meta tentado em 1923 por quatro surrealistas, partindo de uma cidade escolhida ao azar: o vagar no campo aberto é naturalmente deprimente, e as intervenções da sorte são mais pobres que em qualquer outro lugar. Mas essa estupidez é bastante incentivada por um certo Pierre Vendryes (em *Médium*, maio de 1954), que pensa que pode relacionar essa anedota a vários experimentos de probabilidade, pelo fato de todos eles supostamente envolverem o mesmo tipo de libertação anti-determinista.<sup>378</sup>

O reconhecimento, na deriva, da presença da sorte ou do azar, a distancia das deambulações dos surrealistas e reafirma um uso para essa prática situacionista, que teria o papel de gerar, através do lúdico-constutivo e do reconhecimento dos efeitos psicogeográficos, uma experiência diferenciada, nada semelhante à viagem ou ao passeio. A psicogeografia, portanto, provocava no indivíduo, conforme a tese situacionista, a transformação da consciência do tempo e espaço espetacular, fazendo-o experimentar, ainda no mundo atual, o que seria o espaço e o tempo em uma sociedade situacionista.

O que mais chama a atenção não é a potência criativa, ou as expressões sobre a cidade à qual a deriva, supostamente, fará gerar. O curioso é a forma de “acompanhar” a deriva, que implica em descrições do deslocamento rápido e das impressões emocionais do sujeito. Este, munido de papéis e mapas para anotações, faz suas experiências valerem por meio da escrita, do desenho, do traço, do risco. Ninguém experimenta pelo sujeito, ou escreve pelo sujeito, a deriva é feita por ele.

Com a prática de unir a execução da deriva com a sua descrição (narrativa, iconográfica, ou através de esboços e anotações em mapas), unifica-se a experiência ao narrar do ser humano, pois este passa a executar/comunicar o seu experimento diretamente. A unificação dessa separação, ocorrida historicamente, como no narrador demonstrado por Walter Benjamin, é uma das ações de Guy Debord, para quem

<sup>376</sup> DEBORD. *Theory of the Dérive*, 1958, s. p., tradução nossa.

<sup>377</sup> CLAUSEWITZ. *De la guerra*, 2002, p. 18.

<sup>378</sup> DEBORD. *Theory of the Dérive*, 1958, s. p., tradução nossa.

O espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência. Ele é seu próprio produto, e foi ele quem determinou as regras: é um pseudo-sagrado. Mostra o que ele é: o poder separado desenvolvendo-se em si mesmo, no crescimento da produtividade por meio do refinamento incessante da divisão do trabalho em gestos parcelares, dominados pelo movimento independente das máquinas; e trabalhando para um mercado cada vez mais ampliado.<sup>379</sup>

A deriva possibilita que o sujeito não apenas intervenha sobre os mapas através da palavra, mas da representação ampla e irrestrita tecnicamente, expondo suas impressões. De fato, o que se cria no mapa é derivado do experimento. E este, como experimento de vanguarda, surge com a possibilidade de execução através de várias técnicas de expressão humana. Assim, na luta contra o urbanismo capitalista, surge, para os situacionistas, o que chamam de “urbanismo unitário”, que é uma “teoria do uso combinado das artes e técnicas como meios de contribuir para a construção de um ambiente unificado em relação dinâmica com experimentos em comportamento.”<sup>380</sup>

Para Guy Debord e os outros situacionistas, a cidade foi constantemente destruída e reconstruída, aprimorando a circulação da mercadoria. Para Benjamin, como vemos no seu ensaio sobre Charles Baudelaire, especialmente na seção sobre o *flâneur*, no capitalismo há uma mudança concreta da cidade à medida que a industrialização avançou.<sup>381</sup> Quanto mais rápido a mercadoria circula, mais efetiva era a arquitetura. A cidade capitalista sempre foi moldável ao gosto da mercadoria, primeiro para a moradia e circulação das pessoas como mercadoria-trabalho. Depois a cidade se adaptou para que a mercadoria-trabalho pudesse se deslocar mais rapidamente, através dos veículos motorizados. Por fim, com a mercadoria transformada em espetáculo, sua circulação não se restringiu apenas às ruas, aos veículos que por ela transitam, mas também pelas mídias comunicativas e outros meios que possibilitaram à informação circular tal como mercadoria que se tornou.

Por fim, Debord lidava com mapas transformando-os, metaforicamente, em tabuleiros, capazes de proporcionar, a quem os modifica, tal como num jogo, a experimentação do tempo e do espaço de um modo diferente daquele das cidades no capitalismo.

---

<sup>379</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 21-22.

<sup>380</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Definitions*, 1958, s. p., tradução nossa.

<sup>381</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*, 2006d.

### 3.3 A vida como jogo

*O espetáculo não é apenas o servidor do pseudo-uso, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida.*<sup>382</sup>

Em um texto coletivo, publicado na revista *Internacional Situacionista* de 1966, podemos ver a opinião dos seus membros sobre o suicídio na sociedade capitalista:

Recentemente, na França, um certo Bernard Durin se matou – aparentemente sem razão. Ele tinha 37 anos e foi um empregado modelo pelos últimos quinze anos. Todos que o conheciam concordavam que “ele tinha o que alguém precisava para ser feliz.” Ele tinha “uma filha de dez anos, Agnes, que ia bem na escola. Uma bela esposa. Um bom trabalho na IBM. Um salário de 2500 francos por mês. Móveis atrativos em seu apartamento moderno. Um 404 [automóvel]. Uma televisão, uma máquina de lavar, um refrigerador e até um aquário...”<sup>383</sup>

O suicídio do indivíduo de 37 anos, para os amigos, era inexplicável, pois ele tinha todos os motivos para a felicidade, já que tinha tudo que podia comprar para lhe dar conforto. Obviamente, a motivação do suicídio de Guy Debord não se assemelha ao de Bernard Durin. Para os situacionistas, a morte de Durin está relacionada ao tédio, doença que Benjamin diagnostica na sociedade capitalista devido à saturação das mercadorias na sociedade, da vida limitada à reprodução e ao consumo dessa produção.

Se tomarmos ao pé da letra a teoria de Guy Debord, pensando na sua vida, podemos afirmar que ela foi vivida apenas quando “em jogo”, ou seja, na suspensão do espetáculo. As regras (ou desejos) que seguiu não foram as(os) mesmas(os) que a de seus contemporâneos<sup>384</sup>. As batalhas que lutou, para ele, foram grandiosas, mesmo quando no bar ou em casa lendo os livros de autores já tão distantes temporalmente como Lautréamont e Clausewitz. Conforme um dos biógrafos do autor, sobre sua morte:

Na verdade, as preparações foram feitas muito antes. A decisão foi tomada pelo menos há um ano, sobre o momento que faria Debord outra vez o mestre do jogo. “Guy não tinha que morrer”, disse Alice, “essa foi uma escolha consciente que ele fez. Ele se recusou a ser derrotado pela doença, ou pelo mundo o qual foi fazendo dele um famoso homem das letras. Ele desejou, simplesmente, não estar presente quando isso acontecesse.”<sup>385</sup>

<sup>382</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 34.

<sup>383</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Decor and the spectators of suicide*, 1966, s. p., tradução nossa.

<sup>384</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 21-22.

<sup>385</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 368, tradução nossa.

Pelo relato da esposa, podemos pensar que o fim da vida foi uma escolha do autor. É como se sua casa estivesse cercada. Qualquer escândalo nos círculos revolucionários da França faziam repórteres o procurarem, como participante, mentor, ou apenas para gravar seus comentários. “Apenas Guy Debord poderia explicar!”, deviam pensar.

Um fato importante é que a doença de Debord era grave. Primeiro a gota, em fortes crises nos anos 1970, depois polineurite, desenvolvida já nos 1990, que fazia as extremidades do corpo perderem o sentido. Seu estado era tão grave que, em 1994, sequer conseguiu receber um de seus amigos, Jean-Jacques Pauvert, em casa.

As doenças as quais atormentaram Debord estavam agora tornando-o incapaz de qualquer função normal por grande parte do seu tempo. Jean-Jacques Pauvert, o editor de Bataille e do Marquês de Sade que tinha procurado Debord como um autor antes do acordo com a Gallimard, visitou Guy e Alice na primeira parte de 1994 e percebeu que seu amigo não conseguia se levantar para cumprimentá-lo.<sup>386</sup>

Guy Debord, desde a juventude, teve seu gosto literário voltado para autores considerados “anti-heróis” ou “marginais”, “malditos”. Dentre eles, o autor se aproximava de Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue, Apollinaire, Breton, Bataille, Lautréamont, Sade. Sempre lendo mais os que desdenhavam os valores burgueses. Na aproximação com o Surrealismo, Debord passou a se interessar pelo estilo de Jacques Vaché. Para Hussey, é com base nessas preferências literárias que percebemos a presença do suicídio como algo “comum”. Era “comum” aos personagens literários e artistas (anti-artistas!) que mais chamavam a atenção de Debord: “Vaché morreu em circunstâncias misteriosas, aparentemente de uma overdose de ópio, e foi encontrado nu com outro jovem homem em um quarto de hotel em Nantes, em 1919.”<sup>387</sup> Arthur Cravan, ex-pugilista e escritor, outra figura com a qual Debord simpatizava, também foi encontrado morto no lado mexicano da fronteira, em 1920.

Os amigos de Cravan em Paris, Zurique e Barcelona acreditam que essa foi a performance final de Cravan. “Eu sou um homem dos extremos de suicídio”, ele escreveu não muito antes do seu corpo ser retirado do Rio Grande.<sup>388</sup>

Na guerra, a vida está sempre em jogo. Ou como o afirmou Clausewitz<sup>389</sup>, que depois foi repetido por Debord<sup>390</sup>, a guerra é terreno do perigo. Para o autor francês, é

<sup>386</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 366, tradução nossa.

<sup>387</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 28, tradução nossa.

<sup>388</sup> HUSSEY. *The game of war: the life and death of Guy Debord*, 2001, p. 30, tradução nossa.

<sup>389</sup> CLAUSEWITZ. *De la guerra*, 2002, p. 18.

<sup>390</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 63.

também o terreno da decepção. Como um cenário, um tabuleiro com as peças posicionadas em seus devidos lugares, a guerra ocupou grande parte da vida do crítico. A derrota – na visão de alguns de seus críticos – ou a rendição – na visão de outros – não parecia uma opção para o autor. Em seu lugar, a decepção ganha forma e é celebrada como a escolha. Escolhe-se a morte à captura, tal como vários oficiais que foram encurralados pelo inimigo ao longo dos séculos. A captura de suas ideias, como o autor pode ter divagado, não poderia se dar caso escolhesse a morte. Talvez a sua morte teria um impacto sobre a obra, de modo que a sua morbidez pudesse impedir a captura da teoria crítica. Ou, talvez, Debord tenha simplesmente desistido da guerra.

Podemos recriar o cenário de seu suicídio, mas só o conseguimos porque a tensão criada por esse último ato possibilita à crítica gerar várias interpretações sobre a sua morte. O estrategista se matou como se estivesse escrevendo sua vida. Sua escrita, como revelado aqui, optou por eclipsar as ideias principais, na medida em que travava uma complexa luta. As batalhas tomaram vários momentos e aspectos de sua vida, mas como a vida é de um ser único, tais batalhas também se unificavam em uma guerra. A guerra de Debord foi sua vida. A forma de vivê-la se deu em um jogo encenado entre palavras e imagens que ele desviou ou criou.

Assim como a liberdade de Guy Debord na utilização de todas as armas elaboradas para lutar contra o espetáculo, também podemos recriar o ato final da vida, através das inúmeras biografias e relatos. Ao que se sabe, Alice (sua mulher) buscou o fuzil que havia sido guardado para uma ocasião como essa. O corpo já doía muito, precisando de certa ajuda para ser posicionado. Fora fechado naquelas quatro paredes e deixado só. O peito sobre a arma. Uma bala bastou. Pôs fim à perseguição. Os inimigos disseram que morreu covardemente. Os aliados afirmaram que foi morto em batalha.

Em uma semana, dois outros representantes da esquerda francesa, amigos de Debord, também se mataram. Roger Stéphane atirou em si mesmo em Paris, e Gérard Voitey foi encontrado perto da roda do seu Porsche, próximo de um lago, em lugar deserto, com uma bala na cabeça.<sup>391</sup> A despeito da imprensa especular sobre um pacto, parece que cada um teve motivos diversos para tal ato e a proximidade das datas de execução dos suicídios seria mera coincidência.

Após a sua morte, o cadáver de Guy Debord foi incensado com a fumaça do volume 3 do *Panegírico*, um de seus últimos desejos. O primeiro desejo parece ter sido

---

<sup>391</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. viii.

vencer a guerra. Sem mais contestações de sua parte, ou refutações às críticas feitas aos seus textos e filmes, o jogo acabou para permitir sua citação, mesmo que sem sua presença para atestar o que previu.

## CAPÍTULO 4

# **A TEORIA CRÍTICA COMO TEXTO ESTRATÉGICO**

A crítica biográfica contemporânea ensina que a vida pode ser contada de várias formas. A habilidade do crítico, ou mesmo suas escolhas em resgatar aspectos da vida de um autor, manifesta-se na forma de aproximação: em um ensaio; através de metáforas; por meio da ficcionalização da vida.<sup>392</sup> Guy Debord se considera um teórico crítico e, mais do que isso, um estrategista. Ao evocar a crítica e nela inserir a reflexão sobre a vida no espetáculo, assim como a reflexão sobre sua própria vida, o autor reconhece a potência da biografia, da autobiografia e dos usos de elementos textuais (como as figuras de linguagem e o texto artificial como espelho) para desnudar as relações econômicas, sociais e políticas na sociedade.

A aproximação com a crítica biográfica contemporânea está relacionada à necessidade de pensar as experiências e, mais do que isso, à prática de falar delas, narrá-las, criticar as condições de existência no mundo econômico-político, tornar a escrita sobre elas uma nova forma de entendê-las e, talvez, vivê-las de modo diverso do espetáculo. Além disso, está também a capacidade de rememorar as experiências do passado através do texto, elaborando relações com o vivido hoje por si e pelo outro. Por isso, a vida do autor atravessa os textos críticos que, como tais, explicam seus passos, definem posições, expõem conceitos, como se espera de uma teoria crítica, transformando exposições em estratégia, fazendo a vida se tornar também uma estratégia.

Com essa abordagem, podemos revelar aspectos da obra de Guy Debord ainda não explorados suficientemente e que transcendem os aspectos textual, histórico, cultural, artístico, mas que também os exploram. No capítulo anterior, por exemplo, vimos que o exercício do jogo é um tema que permite discutir a teoria. O jogo, como praticado por Debord, estabelece um momento lúdico, em que o autor acredita ser o mais próximo de uma vida não espetacular. Outro ponto mencionado a ser explorado é como a estratégia alimenta a vida do teórico, a qual está submetida à condição de guerra permanente.

Como se viu, enquanto autor de diversos livros, Debord se posiciona, em seu *Panegírico*, entre grandes escritores, tanto da literatura (Dante, Cervantes, Lautréamont etc.) quanto da teoria da guerra (Clausewitz, Sun Tzu, Tucídides, Rachia etc.). A aproximação entre essas duas formas de expressão é curiosa e remete a um tempo em que um escritor participava da vida social de modo diferente da modernidade trazida

---

<sup>392</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, 2011a, p. 21.

com o século XX, sem espaço reservado à sua *expertise*. A unicidade que aquela participação na sociedade representava permite ao autor dizer:

Talvez alguém se espante por eu parecer implicitamente me comparar, aqui e ali, a respeito de algum pormenor, a tal ou qual grande espírito do passado ou simplesmente a personalidades historicamente notáveis. Cometerá um erro. Não pretendo me assemelhar a quem quer que seja e, ademais, considero que a época atual é muito pouco comparável ao passado. Mas diversos personagens do passado, muito diferentes entre si, ainda são comumente bastante conhecidos. Eles concentram uma significação instantaneamente comunicável a respeito das condutas ou inclinações humanas.<sup>393</sup>

Autobiograficamente, e através de uma linguagem provocadora, o que não é tão estranho para um autor de vanguarda, pôde expressar que em sua vida a teoria proporcionava formas diversas de viver no espetáculo. É preciso ser redundante e ressaltar que, para Debord, essas são formas de constituir experiência de vida diferente daquela do espectador. O curioso é que, paradoxalmente, o espectador é também do qual se espera a rebelião lúdica, não se separando o agente ativo do passivo na sua teoria. É o espectador que, como jogador, reelabora-se ludicamente, ressignificando o seu lugar, criando novos objetivos para a sua vida, divergindo do processo de produção de mercadorias e imagens. Esse espectador, então, estaria mais próximo do que o autor acredita ser o situacionista: aquele criador de situações divergentes e combativas ao espetáculo.

Como se pôde ver até aqui, nesta tese, a elaboração teórica serviu como meio pelo qual as ações do autor tomaram corpo. Como “elaboração teórica” também entendo o seu cinema e os registros autobiográficos, tal como o *Panegírico* e a sua epistolografia. Para o desenvolvimento deste capítulo, mostrarei a aproximação entre a teoria crítica e a prática cinematográfica de Debord, discutindo os três primeiros filmes do cineasta, posto que são anteriores ao livro *A sociedade do espetáculo*, considerado a obra que apresenta a teoria crítica do autor. O quarto filme, *A sociedade do espetáculo* (1973), obviamente sinaliza a relação entre filme e teoria, bem como os filmes que se seguem: *Refutação...* (1975); *In Girum...* (1978); *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1995)<sup>394</sup>.

<sup>393</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p.15.

<sup>394</sup> Apesar de *Guy Debord, sua arte e seu tempo* ser um filme produzido para a televisão, conseguimos visualizar o trabalho conjunto de Debord na sua realização, bem como claros encaminhamentos do roteiro e direção do filme. Desse modo, ao contrário de alguns críticos (KNABB. Introduction, 2003a), preferimos considerar esse filme como mais uma realização do crítico francês.

Portanto, a pergunta a ser respondida por este capítulo será: podemos pensar a escrita da teoria crítica de Guy Debord como uma estratégia na sua luta contra o capitalismo, à medida que consideramos a “teoria crítica do espetáculo” além do livro *A sociedade do espetáculo*? Enquanto procuro responder a essa questão, pretendo mostrar como a vida (e a escrita sobre ela) se entrelaça com a teoria como estratégia.

## 4.1 A teoria crítica e o seu cinema

### 4.1.1 A teoria de Guy Debord

Uma teoria crítica se desenvolve com o objetivo de compreender e, mais do que isso, se opor ao seu objeto. Ela pode ou não apresentar propostas que suplantam essa realidade negada. Desde a Escola de Frankfurt, na primeira metade do século XX, a teoria crítica encontra um campo fértil para se desenvolver na Filosofia. Próxima da crítica à economia política de Karl Marx, a teoria crítica frankfurtiana é considerada uma linhagem marxista que também rendeu seus próprios frutos. Esses frutos distanciaram-se – como toda ideologia se distancia – de Marx, mais ou menos, dependendo do teórico em cujos textos nos debruçamos.

A menção a essa tradição não é por acaso. Ela representa uma forma de organização do pensamento crítico e também um uso desse pensamento como “ataque” ao *status quo*. A teoria crítica, como um meio de reunir conceitos sobre determinado objeto – e de se opor a ele –, tornou-se um caminho tradicional para a expressão crítica. Esta sempre se deu a partir do texto verbal, terreno primordial da formulação de conceitos e categorias que apresentam tanto explicações quanto oposições ao seu objeto.

Guy Debord, tendo contato com algumas tradições críticas, sobretudo essas alemãs, a partir da década de 1960, começa a expressar a sua própria teoria com mais clareza. Em 1967, é o livro *A sociedade do espetáculo* que representará a teoria da Internacional Situacionista<sup>395</sup> e que tornará o seu autor mais conhecido, sobretudo após

---

<sup>395</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 149.

Maio de 1968. Em um prefácio de 1992, da última edição desse livro com o autor ainda em vida, vemos o trecho seguinte:

Uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão. Os acontecimentos que se seguiram a esse período só vieram corroborar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição, aqui reiterada, também pode ser considerada histórica numa acepção mais modesta: é testemunha da posição extrema surgida durante as discussões em 1968.<sup>396</sup>

O autor fazia questão da usabilidade de sua teoria, ressaltando ser essa a herança de 1968. Essa perspectiva prática, por vezes, não se fez necessária para as teorias de outros autores, muitas vezes preocupados apenas com o desnudamento de seu objeto. O uso prático de sua teoria se deve à necessidade de comunicação. É uma comunicação com quem a lê, mas além destes, com quem se opõe à sociedade capitalista. Debord acredita que esses que leem sua teoria são pessoas reais, que vivem nessa sociedade real da qual a teoria se ocupa. Por isso, estão sujeitos a se oporem a essa sociedade, estarem a favor dela, ou serem enganados por ela.

Ao criar uma teoria com esses pressupostos, o autor desliza em um território diferente do espetacular. Nele, pode se perder, pois ao invalidar o caráter “não prático” das teorias, está sujeito a não ser compreendido, a constituir uma crítica restrita a um tipo de abordagem, um tipo que não permitiria a liberdade de interpretação ou criação a partir do que se teorizou. A rigidez quase militar do trecho citado linhas atrás revela uma característica do autor a qual não se ignora nesta tese: a aspereza da crítica. Nessa rigidez, tentamos extrair os elementos criativos do autor, bem como essa criação serve hoje na intercessão entre os campos artísticos, cultural e, sobretudo, literários.

Aprendemos com Guy Debord que a sociedade espetacular se alastra por todos os setores da vida e das relações. Ela representa a “**negação** da vida que se **tornou visível**”<sup>397</sup>, portanto, a própria teoria crítica, como se conhecia estava inserida no mesmo processo espetacular a que toda a vida se submete. Destarte, a teoria crítica do espetáculo teria que se tornar uma negação da negação espetacular. O teórico crítico teve, pois, que buscar os meios para isso.

A sociedade espetacular é uma sociedade cujo movimento principal estende o processo de reificação – algo próprio da produção de mercadoria – a todas as instâncias da vida. Devemos nos lembrar que há um sentido mais comum e antigo de reificação.

<sup>396</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 9.

<sup>397</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 16.

Diferente da reificação capitalista, a arte é um modo de transformar o vivo e o sensível, ou a vida humana, em coisa por meio da representação. A diferença principal entre ambas é que na segunda há como pressuposto, a imortalização do singular pela representação, enquanto no primeiro há um reforço da efemeridade, do passageiro, do individual e vazio em um todo. Com o aumento da fetichização oriunda a esse processo, a ponto das relações se darem por imagens<sup>398</sup>, o teórico acredita que há a necessidade de transformar a forma de comunicação vigente. Ele compreende que ambas as formas de coisificar (a das artes e a dos processos de produção) passam a se relacionarem e se reconhecerem como semelhantes. Para Aquino:

Debord, cuja perspectiva é a da crítica do capitalismo desenvolvido em favor de uma sociedade fundada no diálogo e na comunicação, entende como inseparável dessa mesma crítica uma concepção de teoria como linguagem comunicativa, a teoria crítica não sendo mais do que uma linguagem crítica e que, precisamente enquanto crítica, se quer comunicável.<sup>399</sup>

A teoria crítica do espetáculo, como comunicação, é um meio para o desenvolvimento do pensamento de Debord. Como meio comunicativo, diverge da comunicação do espetáculo – esta que, para o autor, é uma “pseudocomunicação” –, e cria suas próprias formas de dizer. As formas peculiares de dizer dessa teoria é que serão acrescentadas àquela forma “tradicional” da teoria crítica. A teoria crítica de Debord é, portanto, uma crítica que “quer gerar comunicação” e não apenas uma crítica que “quer comunicar”. Desse propósito, surge a importância, não apenas do discurso, mas da sua produção. Essa produção textual (entendendo “texto” amplamente) responde ao objeto criticado em moeda de mesmo tamanho, semelhante, mas oposta. Outro lado da moeda caso se preferir. Se o espetáculo “pseudocomunica”, a teoria crítica desfaz essa falsa comunicação e tenta esconder as formas que permitiriam sua captura. Uma das formas de fuga da captura é a rigidez mencionada anteriormente, a outra é a fluidez do lúdico (algo criativo), que não representa o objeto criticado, bem como não repete a sua forma de dizer. Daí a forma não polida de provocar, ironizar, inverter e, especialmente, afirmar, na qual ele insiste em sua posição:

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva [...]  
O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente.  
A separação é o alfa e o ômega do espetáculo.

<sup>398</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 14.

<sup>399</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p. 167.

O que constitui o poder abstrato da sociedade constitui sua **não-liberdade** concreta.<sup>400</sup>

As palavras sublinhadas acima mostram a forma imperativa com que o autor demonstra sua posição. Por insistir em expor suas teses desse modo, seu tom é autoritário intencionalmente. Essa ação proposital é praticada porque a cultura (bem como a produção de conhecimento) é mercadoria para o autor. Essa mercadoria é a “vedete”<sup>401</sup> do espetáculo, pois é a partir dela que as mercadorias antigas podem ser renovadas. Assim, com a certeza de que a cultura se tornou o lugar da “pseudonovidade”, Debord acredita que ela perdeu a sua história.<sup>402</sup> O uso da criatividade, logo, deve tomar um rumo diferente do permitido na sociedade do espetáculo, que é o campo da cultura sem história. Esse uso do criativo, não mais restrito ao campo das artes ou da cultura, passa a existir livremente (desde a produção do conhecimento até as indústrias variadas, como a de eletrodomésticos, veículos etc.) e, na prática de Guy Debord, ele se dá através da teoria crítica.

O uso das expressões criativas múltiplas pelo teórico francês se deve às possibilidades geradas por esse avanço tecnológico na sociedade. As mesclas entre as técnicas criativas e seus materiais (verbais, visuais, sonoros etc.) constituem uma postura progressista da teoria crítica, não apenas restrita à crítica/negação do seu objeto, como um discurso filosófico, mas presente no estilo em que executa essa negação. Para Debord,

A teoria crítica deve **comunicar-se** (*sic*) em sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como o é no conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita”, mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação.<sup>403</sup>

Portanto, a teoria crítica é um texto – no sentido amplo do termo – que se beneficia da multiplicidade. A multiplicidade não se restringe apenas à possibilidade de executar a crítica teórica – comumente manifesta pela escrita verbal – pelo visual, pelo sonoro, pelas ações criativas e lúdicas. A teoria incorpora a mistura entre tais tipos de textos, gêneros e formas de expressão, podendo aparecer no discurso cinematográfico e no autobiográfico, ou em um livro como *Memórias*. O aspecto lúdico nessa forma da

<sup>400</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. [respectivamente] 15, 17, 21, 47, grifos nossos.

<sup>401</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 126.

<sup>402</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 121.

<sup>403</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 132.

teoria crítica traz a possibilidade do autor manipular o objeto criticado. Essa manipulação atua como criação de fato, trazendo o objeto ao campo da ficção à medida que, na biografia, ficcionaliza a própria vida e, nos filmes, incorpora a expressão audiovisual ao trabalho teórico crítico. Desse modo, Debord produz uma mescla textual que permite a transgressão dos gêneros e linguagens em busca de uma totalidade comunicativa.

#### 4.1.2 O cinema e a metavida

Os filmes de Debord raramente foram exibidos, especialmente depois da morte de seu amigo, Gérard Lebovici, em 1984. Apenas em 1995 eles recomeçaram a aparecer e a circular em cópias piratas. Em 2001, Alice Debord trouxe oficialmente os filmes novamente a público.<sup>404</sup>

A realização cinematográfica de Guy Debord pode ser compreendida no mesmo plano da escrita teórica. Na verdade, a escrita verbal (em livros e textos em revistas) não se desprende da produção audiovisual, uma vez que os textos e as mesclas entre as artes também perpassam a produção audiovisual (filmes) e verbo-visual (em *Memórias*, por exemplo). Para Giorgio Agamben, o cinema é escolhido por Debord por ser uma forma próxima da História, devido à sua imagem ter um aspecto temporal imanente.<sup>405</sup> Essa característica da imagem é descoberta por Agamben via estudos de Gilles Deleuze sobre o cinema, e através dos estudos da imagem dialética de Walter Benjamin. Dotada de um dinamismo, a imagem é assim percebida por Debord, o qual tenta, através dela, ressaltar a falta de experiência que a sociedade do espetáculo provoca, ao mesmo tempo em que tenta preencher esse vazio com o uso do cinema como espaço e tempo para o discurso crítico. Portanto, o que está em jogo não é a diminuição da experiência na sociedade espetacular, mas em como é possível gerar experiência enquanto há o decréscimo dela na sociedade. Para Georges Didi-Huberman, esse é um dos erros principais de Agamben quanto à sociedade contemporânea. Para o filósofo francês, “não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido ‘destruída’.”<sup>406</sup>

<sup>404</sup> KNABB. Introduction, 2003a, p. VII-VIII.

<sup>405</sup> AGAMBEN. Le cinéma de Guy Debord, 1998, p. 66, tradução nossa.

<sup>406</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 148.

Mesmo que a sociedade do espetáculo seja reconhecida por Debord como uma “destruidora de história”, como se vê nos *Comentários...*, essa constatação não significa, tal como se lê na crítica de Didi-Huberman a Agamben, que não se pode constituir experiência contra o espetáculo ou que essa crítica ao espetáculo seja pessimista como quer o filósofo, reduzindo-a “às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite.”<sup>407</sup> A sobrevivência e a clandestinidade sempre foram um terreno originário da crítica radical, o que não é uma novidade. A diferença é que uma sociedade com a experiência em decréscimo, torna algo violento, tudo aquilo que é contrário a ela. Isso provoca o entendimento como “clandestino” de tudo aquilo que se faz contra o espetáculo.

Desse modo, aqui não interessa a forma de tratamento dado à montagem (enquanto repetição e pausa) no cinema de Debord, mas como o seu uso volta-se contra o espetáculo. A estratégia, nesse cinema pós-*Uivos para Sade* (1952), acontece na recomposição das imagens retiradas de outros filmes, reforçando a participação do seu cinema em um contexto crítico amplo, sustentado pelo autor, e não como realização distante de outras de suas produções.

Mesmo com esse caráter peculiar do cinema de Guy Debord, é inevitável tentar entender a produção fílmica do autor, tanto dentro de um processo de ruptura com o cinema e a arte, quanto dentro da história do Cinema, como arte. Dessa inevitabilidade surgem as maiores confusões e os maiores enganos. Um deles, por exemplo, é acreditar que os filmes de Guy Debord são feitos para se assistir sentado na sala, em frente à TV, tal como se vê um programa de variedades; um filme em que prevaleça o caráter artístico; ou, ainda, a um lançamento de Hollywood. Lembramos a célebre frase de Glauber Rocha sobre o seu *A idade da terra* (1980): “um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução.”<sup>408</sup> Essa outra forma de receber pode ser corroborada pelo esvaziamento massivo na primeira exibição de *Uivos para Sade*, quando Debord tinha acabado de entrar na sua segunda década de vida.

---

<sup>407</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 148.

<sup>408</sup> ROCHA, Glauber. Depoimento sobre o filme *A idade da terra* no site Tempo Glauber. Disponível em: <[http://www.tempoglauber.com.br/f\\_idade.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_idade.html)> Acesso em: <10/01/2007>

#### 4.1.2.1 Ataques dignos de Sade

*Uivos para Sade* é um filme dedicado por Debord ao amigo Gil Wolman. Tinha como propósito provocar os espectadores, anunciando o fim do cinema. É um filme em que a tela branca reveza com uma tela escura. A película apresenta logo no início a situação contraditória a partir de uma imagem hipotética que é Debord subir no palco para dizer:

Não há filme. O cinema está morto. Os filmes não são mais possíveis. Se você quiser, podemos fazer uma discussão.<sup>409</sup>

O filme se estrutura a partir de revezamentos das vozes – Gil J. Wolman (voz 1), Guy Debord (voz 2), Serge Berna (voz 3), Barbara Rosenthal (voz 4), Isidore Isou (voz 5) – que recitam passagens retiradas de outros textos. Esses textos não são originados de filmes. Dentre eles se destacam os artigos de leis e documentos oficiais, as partes líricas criadas por Debord e as frases imperativas como:

As artes do futuro não podem ser mais que a erupção de situações!  
Uma ciência de situações precisa ser criada, à qual irá incorporar elementos da psicologia, estatística, urbanismo, e éticas. Esses elementos deverão se focar em um objetivo totalmente novo: a criação consciente de situações.<sup>410</sup>

As palavras de ordem são elementos da linguagem vanguardista. O próprio nome do filme, *Uivos para Sade*, provoca o espectador, cuja dúvida é representada na película:

Mas ninguém fala sobre Sade neste filme.<sup>411</sup>

Essa afirmação rompe com a expectativa do espectador acionada pelo título. O filme promete e não cumpre. Usando diversos trechos retirados de textos não cinematográficos, a composição do filme torna-se uma narrativa em pausas. Passagens surgem entre as pausas, quase como estrofes em um papel em branco, mas não cumprem o que traz o título: algo sobre o Marquês de Sade.

Se entendermos, com Agamben, que o cinema se aproxima do regime poético, é possível compreender o primeiro filme de Debord como seu *début* poético. Porém, representaria um poema anti-épico filmado, uma vez que as pausas e a forma de tratar a

<sup>409</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 2, tradução nossa.

<sup>410</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. [respectivamente] 2 e 4, tradução nossa.

<sup>411</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 5, tradução nossa.

montagem do branco e do negro relembram a noção de teatro épico de Walter Benjamin, lido em Bertolt Brecht, como se as imagens construídas pela narrativa utilizassem o espaço branco e o negro como palco, no qual travavam uma luta entre o que se afirma e o que se nega, sendo o primeiro a comunicação e o segundo o próprio cinema como manifestação da arte. Há, ali, uma dialética cujo resultado principal é o próprio filme como elemento teórico-crítico.

É notável que ao mostrar artigos de leis e contratos, o filme traz o interesse de Debord pelas leis às quais ataca de várias formas. Ele também as expõe em *Os contratos*. Nesse livro, Debord apresenta os contratos de três filmes: o primeiro *A sociedade do espetáculo*; o segundo se refere ao “sexto filme de Guy Debord”, sendo este o *In Girum...*, de 1978; e o terceiro, datado de 1982, seria intitulado *Da Espanha*, não vindo a ser filmado<sup>412</sup>. Na apresentação o autor justifica a publicação dos contratos pelo valor de exposição das preferências do realizador dos filmes.<sup>413</sup> Essas preferências são subjetivas, e mostram existir uma pessoa não apenas legal nos contratos, mas um sujeito textual. Essa exposição de contratos como elementos de escolhas, incomum para um cineasta ou escritor, ressalta o interesse de Debord em afirmar o contrato como guia que poderia ou não ser seguido.

#### 4.1.2.2 *Sobre a passagem de algumas metáforas...*

Diferente de *Uivos para Sade, Sobre a passagem...*, de 1959, é um filme composto por imagens além do revezamento do branco e negro.

O filme traz a crítica ao Quartier Latin e à intelectualidade. Através dessa crítica, Debord discute o espaço urbano e o critica, bem como sua significação na sociedade, demonstrando que passou a existir uma separação entre o lazer e o restante da vida.

Além dessa crítica, há uma imagem estática (uma foto de Debord e seu grupo de amigos bebendo em torno de uma mesa de bar), sobre a qual a câmera passa decupando a imagem (FIGURA 10). Suas partes, os olhos de um personagem, a taça de vinho, o

<sup>412</sup> Guy Debord também pretendia realizar outros filmes, como *La belle jeunesse, Portrait d'Ivan Chtcheglov, Les aspects ludiques manifestes et latents dans la Fronde, Éloge de ce que nous avons aimé dans les images d'une époque, Préface à une nouvelle théorie du mouvement révolutionnaire, Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. (KNABB. “Unrealized film projects”, 2003b, p. 247)

<sup>413</sup> DEBORD. *Des contrats*, 1995, p. 7.

cigarro entre os dedos, compõem uma montagem das pessoas que passam pela vida do autor em um tempo unitário, mas que se desfaz logo no tempo do espetáculo. Apesar da imagem estática, mais especificamente a fotografia, ter um papel importante nos filmes de Debord, até então não há um estudo que aborde essa relação.<sup>414</sup>



Figura 10 – Imagem estática retirada do filme *Sobre a passagem...*  
Fonte: Imagem extraída do filme *Sobre a passagem...*, de 1959.

Como um filme falsamente antropológico, a narrativa passa da análise do bairro de turismo intelectual para o de seu pequeno grupo. Debord analisa a efemeridade das relações. Aquela do bairro, o faz através de uma imagem em movimento. A dos seus amigos, pela fotografia, estática. O que as diferencia é o olho da câmera. No bairro ela está apática, apenas mostra o lugar e as pessoas passando através de um movimento horizontal da câmera. Nas fotografias ela se move criando o movimento próprio, de um olhar subjetivo. Seu sentido se completa no texto narrado:

Os seres humanos não estão completamente conscientes das suas vidas reais. Apalpmam-se na escuridão, e são subjugados pelas consequências de seus atos, e a todo o momento grupos e indivíduos se veem diante de desdobramentos indesejados. Eles dizem que o esquecimento foi sua paixão dominante, e que gostariam de reinventar tudo a cada dia, tornarem-se senhores de suas próprias vidas.<sup>415</sup>

Ambas montam o paradoxo que o filme aborda e que aparece na condição imposta pelo espetáculo, tal como visto em *A sociedade do espetáculo*:

<sup>414</sup> Através de informações de um grupo de pesquisa ligado à Biblioteca Nacional da França, soube que um estudo dessa relação começou a ser desenvolvido por Gabriel Zacarias, doutorando em Literatura Comparada na Universidade de Perpignan.

<sup>415</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 14, tradução nossa.

Assim como nós não julgamos um indivíduo pelo o que ele pensa sobre si mesmo, nós não podemos julgar um período de transformação por sua própria consciência. Pelo contrário, essa consciência deve ser entendida como reflexo das contradições da vida material, o conflito entre as condições sociais e as forças da produção social.<sup>416</sup>

No filme, o discurso conduz o espectador a crer que o indivíduo está sujeito às condições materiais da vida e, como produtor, não tem consciência plena de sua situação. Daí a dificuldade em julgar sua condição, o que vale também para a situação do intelectual produzindo conhecimento na linguagem do espetáculo. Na medida em que se propõe a acompanhar a vida de um grupo específico, um grupo que passa pelos mesmos lugares, assim o narrador recita:

Nossa vida é uma viagem,  
no inverno e na noite.  
Procuramos nosso caminho...<sup>417</sup>

Essa citação é um trecho de uma canção de sentinelas suíços, do século XVIII (1793), na qual se cantava o efêmero e inesperado que a escuridão traz em seu momento de serviço. O inverno e a noite, como intempéries de uma sociedade do passado, para Debord, continuam sendo vividas, mas sob novo aspecto. A pobreza das condições de vida, submetida ao regimento da produção, é exaltado e lembrado pelo trecho citado, aliado às imagens de trabalhadores carregando mercadorias que se encontram espalhadas aos montes no chão.

A contradição, como signo norteador da dialética, está presente no filme. Também surge como guia da montagem, pois é seu princípio fundador, enquanto contribui para a organização do tempo na imagem sintetizada. Por exemplo, mostrando o rio, Debord recita:

Nos bancos de areia do rio, a noite recomeça; as carícias e a importância de um mundo desimportante. Assim como os olhos têm uma visão turva de muitas coisas e pode ver uma única coisa claramente, também a vontade pode apegar-se imperfeitamente a objetos diversos, e pode amar completamente apenas um de cada vez.<sup>418</sup>

O mais curioso é a sequência de imagens que começa no rio, passa por pilhas de tijolos e material de construção, e termina na face de uma jovem mulher. O elogio do

<sup>416</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 14, tradução nossa.

<sup>417</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 16, tradução nossa.

<sup>418</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 16, tradução nossa.

passageiro exaltado metaforicamente se alia à ideia da vida do sujeito como mercadoria que circula. Metáfora e fato se aliam para a exposição de um ponto teórico crítico.

Aquele grupo, pretensamente estudado na proposta inicial do filme, encontra-se criticado, por fim, pelo narrador, que os considera, em seu mundo de vivências particulares, mesmo que livres, também separados da sociedade:

Quando a liberdade é praticada em um círculo fechado, ela se limita a um sonho, torna-se uma mera imagem de si mesma.<sup>419</sup>

Esse grupo é uma metonímia da sociedade, na qual vários grupos se formam e se separam no intuito de transformá-la: os sindicatos, os partidos, as vanguardas da revolução e também as ecovilas, grupos de permacultura, ativistas políticos e ecológicos de todos os tipos. A vivência da liberdade em um círculo fechado é uma condição também separada, mesmo que crítica da sociedade espetacular. Podemos dizer que até o seu próprio filme, retirado do contexto de sua teoria crítica, pode ser confundido com uma expressão artística do autor restrita ao campo criativo, negando-se seu ataque direto à separação espetacular. Esse é um aviso de Debord aos seus pares, mostrando que até ele estava sujeito à alienação artística. Todos os grupos, na visão de Guy Debord, alcançam o distanciamento da vida na medida em que repetem a linguagem espetacular da sociedade, a linguagem da separação. O ambiente em que os grupos jogam, quando em suspensão ou em oposição ao capitalismo, não é seguro ou permanente.

O ambiente do jogo é, por natureza, instável. A qualquer momento a “vida ordinária” pode prevalecer mais uma vez. A limitação geográfica do jogo é até mesmo mais contundente que a sua limitação temporal. Todo jogo acontece dentro dos limites de seu próprio domínio espacial. Fora da vizinhança, por detrás de sua breve e continuamente ameaçada estabilidade, descortina-se uma cidade meio desconhecida onde as pessoas encontram-se apenas por casualidade, sempre se perdendo pelo caminho.<sup>420</sup>

Alguns elementos documentais aparecem nesse filme, tais como o grupo de amigos. Porém, Debord não faz documentário, do mesmo modo que foge de formas estáveis, mesclando técnicas (de outros campos da arte) e afirmando a necessidade de ultrapassar o objetivo e fim do cinema, da literatura, da música, da pintura. A questão da forma e do papel da arte é uma questão moderna e, portanto, podemos afirmar que há teoria em um filme que aborda tais problemas.

Dentre esses problemas, o tempo e o espaço também se alocam entre as principais preocupações de Debord nesse filme, sobre o caminho e a passagem de tempo

<sup>419</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 17, tradução nossa.

<sup>420</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 17-18, tradução nossa.

das pessoas. Essas duas medidas humanas (espaço-tempo) são subjetivas e, na teoria exposta no filme, foram separadas desde sua subjetividade. O tempo e o espaço foram retirados das pessoas, deixando como resultado uma vida sempre igual, na qual:

Uma vez mais amanhece nas mesmas ruas. Uma vez mais a fadiga de tantas noites igualmente vividas. Esse é um passeio que já durou muito tempo.<sup>421</sup>

A elaboração teórica que, por vezes, leva às conclusões já alcançadas nos livros e textos do autor é, no âmbito do filme, realizada com estilo semelhante e técnicas diferentes, oriundas de suportes diferentes (manifestas nas referências literárias, fotografias, trechos e versos de cantiga popular etc.). Esse estilo, além de metafórico e metonímico, como já se apontou, e também irônico com o espectador, traz na exposição de conceitos o paradoxo:

Considerando que tudo estava conectado, era necessário **mudar tudo** através de uma luta unitária, ou não se mudava nada. Era necessária uma união com as massas, mas o sono rondava à nossa volta. A ditadura do proletariado é uma luta implacável, sangrenta e sem sangue, violenta e pacífica, militar e econômica, educativa e administrativa, contra as forças e tradições da velha sociedade.<sup>422</sup>

Ao mesmo tempo em que a linguagem figurada é comum ao campo da arte narrativa – especialmente na literatura, mas também no cinema, no teatro etc. –, ela é produzida no texto de Debord sem exclusividade de gêneros, uma vez que também a encontramos no texto teórico. Isso, quando a produção dessa figuração não se dá, tal como no conceito de ditadura do proletariado acima, sob condições produtivas ambíguas, isto é, como um conceito teórico em uma realização cinematográfica.

Assim como *Uivos para Sade, Sobre a passagem...* também busca estabelecer a comunicação, como uma crítica ao capitalismo. Tal como o primeiro filme, este faz a crítica ao cinema artístico e sua incapacidade de comunicar a vida. Como se percebe, não se trata de um cinema engajado, tal como foi proposto por certos movimentos cinematográficos e literários. Também não se trata de um cinema realista, pois como se vê, os filmes de Debord não se esforçam pela representação de uma história que traz uma crítica, mas, criticamente, dialoga, por via de uma exposição ao espectador, com o restante de sua produção escrita.

Desse modo, o autor gera um diálogo com o espectador na medida em que o provoca constantemente e mostra, como expôs teoricamente, que o espetáculo produz,

<sup>421</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 22, tradução nossa.

<sup>422</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 20-21, tradução nossa.

cada vez mais, mercadorias que antes não existiam. Assim, também cria necessidade para que o consumo aconteça. Essa necessidade é uma falta na vida das pessoas. No filme, Debord expõe esse mesmo processo no campo do cinema:

Em última análise, as estrelas não são criadas por seu talento ou falta de talento, ou mesmo pela indústria cinematográfica ou publicitária. Elas são criadas pela necessidade que temos delas. Uma necessidade patética, que nasce de uma vida obscura e anônima que gostaria de se expandir até as dimensões da vida cinematográfica. A vida imaginária na tela é o produto dessa necessidade real. As estrelas são a projeção dessa necessidade. As propagandas durante as interrupções são o mais verdadeiro reflexo da vida interrompida.<sup>423</sup>

É um costume considerar esse tipo de passagem como uma metalinguagem, uma vez que a narrativa do filme remete ao cinema. Também poderia ser considerada uma metateoria, uma vez que realiza a teoria crítica enquanto desenvolve a produção cinematográfica. Com essa passagem final do filme, à luz do hoje, podemos ensaiar que a sociedade contemporânea começa a alcançar essa expansão, em que as pessoas se mostram no espaço público em busca do ideal da “vida cinematográfica”, uma “vida no cinema”, da qual Debord tratara.

Há, na sociedade, uma vida de espelho, passível de ser infinitamente recontada, analisada, dissecada, enquanto é recriada por quem a recebe ou consome. Afinal, a cada dia que passa, as ruas estão mais cheias de câmeras de trânsito e de controle policial, enquanto o acesso aos bens culturais audiovisuais, bem como a possibilidade de produção e reprodução deles, aumenta, também, a cada dia. Com a diminuição do custo de tais equipamentos, todos podem instalar câmeras em suas casas, em seu pequeno comércio, na porta dos prédios etc. O acesso aos meios de circulação de mídias também se tornou mais fácil, especialmente através da Internet, onde qualquer um pode disponibilizar um vídeo e este ser utilizado por qualquer grande empresa de comunicação no mundo. A visão de Debord, sobre o uso da imagem em movimento, previa esse tipo de alcance. Tal alcance é provocado pela insistente busca das pessoas em ter seu vídeo mais assistido, em ter mais visibilidade para o que produz. Através desse desejo, de ter sua vida expandida, é que as pessoas, de um modo geral, estão se tornando produtoras e distribuidoras de vídeos e filmes, mas também de sua própria música, textos etc. Portanto, o filme tem como programa:

Para realmente descrever esta Era seria indubitavelmente necessário mostrar muitas outras coisas. Mas qual seria o ponto central? O ponto central é

---

<sup>423</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 23-24, tradução nossa.

entender o que foi feito e tudo o que resta fazer, para não acrescentar mais ruínas ao velho mundo de espetáculos e recordações.<sup>424</sup>

#### 4.1.2.3 Da crítica da separação até a metavida

Com o que foi exposto até aqui é possível dizer que, dos três primeiros filmes de Guy Debord, *Crítica da separação*, de 1961, é o que premedita mais claramente a teoria crítica presente no livro *A sociedade do espetáculo*. Alguns de seus trechos aparecem direta e indiretamente no livro, mostrando a contiguidade das produções de Debord. Nesse filme, a separação generalizada na sociedade capitalista surge como sua característica fundamental. Essa característica é responsável pela distância entre as pessoas, distância que foi exposta no filme anterior.

O programa crítico desse filme pretende continuar o desnudamento da supressão da vida no espetáculo. Uma diferença entre *Sobre a passagem...* e *Crítica da separação* é que este é ainda mais provocador, desde a apresentação, na qual há uma autopropaganda em que aparece:

Um dos maiores anti-filmes de todos os tempos!  
Sobre um tema que o cinema jamais ousou tratar...  
Crítica da separação!

O filme mostra, em seu início, cenas de Debord e uma mulher. A narrativa trata dos gestos das pessoas ali vistas como separados delas. O cinema aparece como um espelho, reflete a vida separada. O mesmo tipo de câmera que filma na horizontal de *Sobre a passagem...* está presente. É um olho focado no arquitetônico, no urbano, mostrando o espaço público, prédios e pessoas passando.

Tendo como tema a crítica da separação, o autor propõe a discussão da separação na vida provocada pela sociedade capitalista. Porém, desde o início, deixa claro que não segue cartilhas de documentários, como é comum no espetáculo cinematográfico, pois não deseja satisfazer o espectador.

É aqui que os “personagens reais” aparecem, e não os personagens representados por atores, ou as pessoas conduzidas pelo documentarista. Os personagens de Debord são, no contexto dos filmes, inteiramente ficcionais, à medida que o autor combate a

---

<sup>424</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 24, tradução nossa.

separação, procurando criar uma textualidade que a sociedade separada não consiga reconhecer. Seu processo procura fazer o espectador entender através da narrativa e de seus personagens que ali se faz oposição ao espetáculo. O reconhecimento, portanto, só é possível pelo expurgo, pela assunção de uma margem crítica ou, como prefere o autor, pela radicalidade, campos que o espetáculo não costuma alcançar.

Tanto em seus textos verbais quanto fílmicos, a metalinguagem se apresenta como uma característica necessária para o autor. É essa característica a primeira a sinalizar que cada texto participa de uma mesma prática metalinguística, desde o filme *Uivos...* até o livro *A sociedade do espetáculo*, incluindo as obras posteriores que fazem referência mais à teoria do que ao cinema, como é o caso de *Refutação...* A forma de expressão da teoria crítica, oposta ao seu objeto, se esforça para se mostrar diferente dele e sempre busca avançar a partir dos ataques que surtiram efeito. Nesse caso, inaugura um movimento de repetição – mas repete como diferente – não apenas da crítica, mas do modo plural de fazê-la. Essa repetição, no sentido de “exercício”, também conserva relação íntima com o processo de “experimentar” e de gerar experiência.

A necessidade de avançar a crítica e criar modos diversos de fazê-lo dentro do mesmo modo (teoria crítica), bem como incorporar elementos de outras artes a essa postura crítica, é que sinaliza a assunção de uma metavida. A metavida, pensada com base na teoria crítica de Guy Debord, é a vida falada em seus textos e filmes, uma vida que ele vive e narra, analisando lado a lado com o vivido no espetáculo, enquanto realiza a crítica dele.

A metavida, exposta e narrada no texto fílmico ou verbal, é diferente da vida criticada pelo autor. A vida criticada, a vida espetacular, é aquela submetida pelo regime produtivo da sociedade capitalista. A metavida é uma vida submetida ao processo de produção textual e crítico, uma vida produzida como narrativa da negação, uma vida que o autor vê como possibilidade no espetáculo, pois ela é suspensa como um jogo e se coloca em guerra com a vida espetacular. A vida no espetáculo, para Debord, é vivida através de um desejo de expansão, que se dá como em espelho: invertida. Ou seja, a vida espetacular acontece através do reflexo: dos produtos consumidos, da vida submetida às condições de produção, através da vontade de alcançar o mundo das estrelas e dos astros do cinema, do que se diz ou mostra dela aos outros, tornando-se um artista.

Por acreditar que sua existência se dá na condição de metavida é que o autor se permite vivenciar a alegoria da guerra e a prática do jogo tão vividamente. Tudo que se faz é sobre a vida desejada, uma vida de desejo, uma vida do impossível, jamais alcançada antes. Constitui-se uma metavida que, no caso de Guy Debord, aparece nos filmes, mas também nos textos, como *Memórias*, *Panegírico*, *A sociedade do espetáculo*, e em sua epistolografia.

É desse modo que a metalinguagem é tão marcante em Debord, tal como o é em produções de vanguardas artísticas que buscam reavaliar e reposicionar elementos da obra, no intuito de estabelecer um novo paradigma comunicativo. No caso do autor francês, a procura é por um paradigma antiespetacular e, nos seus filmes, esse paradigma se alia a um projeto anti-filme.

A repetição dessa característica, ou da crítica, justifica-se na transitoriedade da vida no espetáculo. Se no cinema, como está teorizada em *Crítica da separação*, a ideia deve ser repetida para ser compreendida pelo espectador, a estética assumida remete à impossibilidade da repetição, garantindo seu pleno entendimento. O irrepitível, típico do jogo e do seu espaço-tempo lúdico, assim como a repetição como exercício – o repetir como diferente, como experimento –, é uma característica da teoria crítica de Guy Debord. A metalinguagem, ou a presença da metavida como um artifício na teoria crítica, seriam formas de repetir, como se a cada vez fosse diferente.

Ao pensar sobre a questão da repetição e da pausa é inevitável retomar Giorgio Agamben e seu estudo sobre o tema. Para o autor,

Há na modernidade quatro grandes pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi.<sup>425</sup>

Essa ideia, recorrente como prática na teoria de Debord, não apenas restrita ao livro *A sociedade do espetáculo*, faz com que associemos esse método de composição à montagem, pela noção temporal e também espacial. O espaço na “montagem teórica”, que se manifesta no cinema com a organização de ideias entre repetições e pausa é, na teoria crítica, uma possibilidade de reagrupamento do texto. É como se o texto teórico-crítico pudesse ser despedaçado em diversos formatos – como livros, teses, filmes, artigos de revistas, autorias coletivas etc. – ou em ideias – montadas a partir de

---

<sup>425</sup> AGAMBEN. *Le cinéma de Guy Debord*, 1998, p. 67, tradução nossa.

repetições por toda a obra, mas, a cada vez, sob novas relações textuais e significativas. Nas palavras de Agamben:

A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi.<sup>426</sup>

Como repetição memorial, as imagens de Debord no filme são a união dos elementos visuais, sonoros e verbais (narrativos) que conduzem o espectador ao ponto final crítico. Como ponto crítico, a memória é trazida ao cerne do texto (verbal e fílmico) para dizer e se dedicar à mesma crítica da separação. A vida é criticada enquanto a própria crítica tenta representar a vida perdida como metavida, formando um contraponto à sociedade espetacular.

É a partir da crítica da separação que a construção fílmica em Guy Debord amplia o uso da retórica na narrativa. Se antes dessa crítica havia muito mais a crítica da forma do cinema como arte, essa prática crítica se dilui na narrativa do filme, do início ao fim, em um discurso semelhante a um artigo ou ensaio. Assim, vemos se completar a transformação dos filmes de Debord em textos críticos, tal como seus livros, com objetivos semelhantes a eles, mas desenvolvidos por meios diversos.

Depois de algum tempo sem filmar, Guy Debord realiza *A sociedade do espetáculo*, de 1973. Como mencionado acima, é um filme que restaura as teses do livro homônimo, recriando-o sob o tempo e espaço cinematográfico. Essa diferença, aparentemente, garante ao autor o distanciamento entre os dois tipos de texto, porém, a insistência na inserção das teses do livro no filme faz o distanciamento ser impossível. A partir de 1973, a teoria crítica da sociedade do espetáculo torna-se, publicamente, o livro e o filme, uma construção texto-audiovisual.

Garantindo a legibilidade do texto, bem como na tentativa de direcionar a recepção do filme *A sociedade do espetáculo*, Debord lança *Refutação...*, de 1975. Esse último é um filme que responde às críticas e elogios feitos ao filme *A sociedade do espetáculo*. Contudo, essa resposta não se dá de modo direto aos críticos, mas como complemento de *A sociedade do espetáculo*.

*In girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* (algo como “Giramos pela noite e somos consumidos pelo fogo”), de 1978, representa um palíndromo, não apenas em seu título, como também em seu conteúdo, que retorna aos assuntos teórico-críticos da

---

<sup>426</sup> AGAMBEN. *Le cinéma de Guy Debord*, 1998, p. 67, tradução nossa.

separação, da guerra, do fim da arte. A forma de realizar filmes e de escrever de Guy Debord é racionalmente maquinada de modo a diminuir qualquer facilidade do leitor em entender diretamente seu trabalho. A primeira frase do narrador do filme é: “Não farei nenhuma concessão ao público neste filme. Acredito haver várias boas razões para esta decisão, e vou enumerá-las.”<sup>427</sup>

Por fim, já após sua morte, no princípio de 1995, o filme *Guy Debord: sua arte e seu tempo* foi exibido na televisão (Canal +, da França). A exibição televisiva é uma opção interessante, tendo em vista os outros filmes que encontraram dificuldade de exibição e lançamento, até mesmo por desejo do seu autor. Esse tipo de exibição, talvez seja uma prova da amplitude do “cinema debordiano”, que não se enquadra nos moldes do cinema entendido pelo senso comum, e, no entanto, também é possível de ser visto em casa, na televisão e, hoje, sendo distribuído livremente pela Internet, com legendas em várias línguas, feitas por quem os deseja difundir. Além disso, também é notável o fato de que podemos considerar esse filme uma prática anti-televisiva, pois as sequências são mais significativas e a denotação é mais presente.

Esse último filme, lançado postumamente, assemelha-se ao mesmo processo do *Abecedário de Gilles Deleuze* (1994), resultante de uma série de entrevistas com Claire Parnet, filmadas entre 1988 e 1989. A entrevista com Deleuze seria divulgada apenas após sua morte, como o próprio filósofo afirma no início do filme, mas sua exibição foi adiantada, tendo Deleuze falecido quase um ano após Guy Debord, também no mês de novembro, em 1995.

A despeito das críticas de Guy Debord não apenas à filosofia de Deleuze, mas contra outros autores, como Régis Debray e suas opiniões sobre a “nova filosofia”, publicadas no *Le Monde*, acusando-os de serem a favor do espetáculo<sup>428</sup>, poderíamos considerar essa coincidência dos filmes sobre ambos como um sinal do desejo de controle sobre suas vidas. Se Debord participou da produção de todo o filme, Deleuze acabou permitindo o lançamento do *Abecedário* antes mesmo de falecer, para que o filme pudesse ser, até certo ponto, controlado.

Caso os ataques a Deleuze e à “nova filosofia” e seus apoiadores não fossem óbvios, como vemos desde o ataque aos estruturalistas<sup>429</sup> até as cartas, quando a crítica a

---

<sup>427</sup> DEBORD. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*, 2003b, p. 133, tradução nossa.

<sup>428</sup> DEBORD. *Correspondance: volume 5*, 2005b, p. 426.

<sup>429</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 127-128; 130-131.

essa “nova filosofia” fica explícita<sup>430</sup>, poderíamos ensaiar um contato entre ambos. Guy Debord e Gilles Deleuze tinham grande apreço pela literatura e pela escrita sobre a vida, como também pensavam profundamente a expressão cinematográfica. Em um encontro, em algum café de Paris, poderiam ter deixado de falar de suas críticas à sociedade e passar a debater literatura, admirando, juntos, grandes autores de outros tempos, grandes pintores de outras eras e belezas que hoje são reproduzidas em mídias diversas ou ostentadas em museus, galerias ou nas propriedades de quem pode pagar por elas. Deleuze poderia dizer a Debord algo como:

Escrever não é narrar as recordações, as viagens, os amores e o luto, os sonhos e os fantasmas. (...) A criação sintática, o estilo, é este o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que tenham valor fora dos efeitos de sintaxe em que se desenvolvem. (...) O escritor enquanto vidente e ouvinte, é objetivo da literatura: a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.<sup>431</sup>

Então, Guy Debord poderia até concordar com Deleuze, ou retirar esse trecho do contexto, tal como é feito aqui, e incluir em um filme, em um livro, elaborando um novo contexto, extinguindo a origem e instaurando uma nova sintaxe, uma “criação sintática” como “devir da língua”. Assim, o teórico francês provocaria no trecho um novo significado junto a passagens que tenha escrito sobre sua própria vida.

A ação de desvio do trecho de Debord seria a única forma de aproximá-los, portanto, por uma recondução do que o outro afirmou, uma vez que, como teórico anticapitalista, Debord se posiciona em um mundo delineado pela luta de classes. Mesmo que conceba o papel transformador da criatividade e da imaginação a caminho da vida, furtando o espetáculo, os pressupostos do teórico francês são a prática do conselho e a opção por um texto distante da filosofia sistemática ou assistemática. Desse modo, poderíamos considerar a coincidência entre algumas ideias, no mesmo universo da coincidência entre os filmes sobre ambos serem lançados no mesmo ano, e das iniciais de seus nomes serem “G.D.”. Obviamente, tais coincidências podem ser desenvolvidas ensaisticamente, considerando-se outros aspectos, inclusive, da vida de

---

<sup>430</sup> Guy Debord considera esses filósofos e críticos como “recuperadores” da radicalidade para o capitalismo, alguns deles são apontados em nota no livro *Correspondências*: Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault, Jean Franklin, André Glucksmann, Gérard Guégan, Jean-François Lyotard, dentre outros. (DEBORD. *Correspondance*: volume 5 – janvier 1873 – décembre 1978, 2005b, p. 339; p. 426). Para uma discussão situacionista a respeito da recuperação, ver o livro de Jaime Semprun, intitulado *Recuperação precisa*, de 1976.

<sup>431</sup> DELEUZE. *La littérature et la vie*, 1993, p. 17, tradução nossa.

ambos, seus amigos, seu cotidiano. Porém, deixarei esse desenvolvimento para outra oportunidade.

Assim, basta afirmar que, diferente de *Guy Debord, sua arte e seu tempo*, Deleuze preferiu desenvolver seus conceitos através da entrevista. Debord escolheu usar os outros para expor a si mesmo. O filme de Debord mostra as impressões dos outros sobre ele. A sua vida é registrada ali como em espelho. O espelhado está se vendo, mas pelos olhos dos outros. Essa visão pelos olhos dos outros é exatamente isso: o autor retira os olhares de seus donos e os reproduz no filme, mostrando sua capacidade em transformar a sua vida espetacular ou espetacularizada, em metavida, uma vida no espetáculo ressignificada. Enfim, esse filme é feito com o corte de Guy Debord. É ele que escolhe o que exibir, a ordem em que exibirá, a forma que aparecerá cada uma das ideias.

Como se pode notar, seria um equívoco considerar que apenas os filmes *A sociedade do espetáculo* e *Refutação...* fizessem parte da constituição teórico-crítica do autor. A escolha de ambos se justificaria devido a sua proximidade com o livro *A sociedade do espetáculo*. Nota-se que, nesse caso, são três objetos: o livro *A sociedade do espetáculo*; o filme *A sociedade do espetáculo*; e o filme *Refutação...*

Creio que se quiséssemos excluir os filmes do que chamamos de “teoria crítica” em Guy Debord, equivaleria à exclusão dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988), dessa mesma teoria. Poderíamos ensaiar uma equivalência entre essas produções de Debord da seguinte forma: *A sociedade do espetáculo* (livro) está para *A sociedade do espetáculo* (filme), como *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* está para *Refutação...*, mesmo que *Comentários...* e *Refutação...* não tenham uma relação direta. A existência de ambos está vinculada aos primeiros. Além disso, o vetor não está correto na representação acima, pois os textos de Guy Debord se relacionam não hierarquicamente, de acordo com o espaço que tem ou que conquista, significando ou ressignificando cada um dos textos.

Essa relação entre os quatro textos se deve à agregação de elementos para a teoria do autor, seja na comprovação de um estilo da negação, através dos desvios neles apresentados, ou na crítica objetiva desenvolvida nesses trabalhos que são próximos aos conteúdos críticos e técnicas dos outros filmes. Por essa mesma característica, não excluimos os outros filmes e livros do que entendemos como teoria crítica no autor, mas ao contrário, apresentamos sua participação integral na teoria de Debord.

Os filmes de Guy Debord, portanto, assim como os textos publicados nas revistas e os livros, constituem elementos da teoria crítica do autor. Essa teoria crítica pode ser melhor vista, mas não completamente compreendida, em sua relação com a vida do autor, a partir do filme e do livro *A sociedade do espetáculo*. Porém, é só na reunião de outros textos e filmes a essas obras que podemos vislumbrar que a teoria crítica da sociedade do espetáculo é uma teoria desejosa de comunicação como parte da vida.

A teoria crítica, como comunicação – aquela comunicação da experiência já mencionada nesta tese –, inclui em sua produção elementos biográficos, justamente para se fazer também uma experiência subjetiva. Portanto, era de se esperar que o cinema de Debord trouxesse traços biográficos que revelam quem ele é para si e para os outros, e o que ele busca. A escrita em movimento, implementada pelo cinema de Guy Debord, possui traços cinematobiográficos, ou seja, há claramente uma elaboração sobre a vida no espetáculo, e formas de escapar dele. O cinema tenta, então, apresentar um movimento vivo, por via do qual o autor se expressa e se deixa atravessar. O movimento vivo do cinema como movimento da vida na tela, em que o tempo está relacionado a um espaço próprio, é o tempo/espaço narrativo. A presença constante de um narrador nos filmes cria um dos traços biográficos mais marcantes, que guia o filme e seu discurso de oposição ao tempo/espaço espetacular.

Como vimos no capítulo anterior, se Guy Debord suspende a vida espetacular pelo jogo, para criar alternativas, colocando-se em jogo, o seu “cinema” se propõe como suspensão do cinema espetacular. Ele está submetido aos propósitos de criar uma negação da sociedade do espetáculo, ou seja, um tempo/espaço diferente. O uso do cinema, como técnica audiovisual, permite ao autor modificar o tempo e o espaço da vida (como também do texto, da teoria). Consequentemente, ele é um campo primoroso para o desenvolvimento dos conceitos críticos. Se Debord fez um cinema, este é teórico crítico, com incorporação de elementos de outras artes, desde a literatura até as artes plásticas, como se pode ver nas citações literárias diversas, e no tratamento plástico (organização dos tons, da posição da imagem, o uso do “olho” da câmera, dentre outros) dado às imagens. Com isso, o autor faz o cinema se tornar uma arma para ferir o espetáculo, no contexto de sua principal indústria cultural, já que a indústria cinematográfica, no século XX, foi extremamente expressiva.

Desse modo, vemos que a teoria crítica não apenas nega seu objeto, a sociedade, mas traz um método de execução dessa negação para além do verbal, usando a câmera como um canhão e a tela como meio para atingir o alvo.

## 4.2 Estratégia de guerra

### 4.2.1 A estratégia

A estratégia é uma ou um conjunto de ações que compõem um determinado método. No caso de Guy Debord, a estratégia, como se verá, faz parte de um método que organiza elementos e ações (táticas) com a finalidade de alcançar um fim. Mais do que o alcance do objetivo, a sua essência está em como se concatenam os elementos que a compõem. Na origem grega da palavra, significa uma arte empreendida pelo general que liderava (*ago*) um exército (*stratos*). Como uma arte de liderar, o seu desenvolvimento, o seu processo, manifestava-se na forma de encaminhar e tratar as ações e seus aliados durante um conflito. Podemos pensar a ação organizada dos agrupamentos vanguardistas (artísticos, mas também os políticos) como análoga a essa ação da guerra.

Mikhail Bakunin (1814-1876) foi um dos anarquistas mais influentes no século XIX, provavelmente foi o mais influente após Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). As vanguardas artísticas, suas táticas, sua organização, são herdeiras, no aspecto formal, da proposta de Organização Secreta Revolucionária dos Irmãos Internacionais, de Bakunin. Para este, a Organização seria uma saída estratégica para acionar uma revolta internacional contra o capitalismo.<sup>432</sup>

Guy Debord se aproxima dessa estratégia à medida que a organização vanguardista foi uma opção para concentrar e ampliar o alcance de suas ações. Ele entende a contradição presente nesse tipo de associação, em que o grupo ideológico (no caso de Bakunin, a ideologia anarquista), com sua forma de organização, busca

---

<sup>432</sup> BAKUNIN. A sociedade ou fraternidade internacional revolucionária, 2010a; Programa e objetivo da Organização secreta revolucionária dos irmãos internacionais, 2010b.

representar e conduzir os trabalhadores na revolução. A diferença fundamental entre a proposta de Bakunin e a de Debord, com sua teoria crítica, é que o teórico francês não elege a vanguarda como forma que levará a revolução a seu desenvolvimento, pois em sua visão da história, esse é o papel dos conselhos de trabalhadores. Para Debord, portanto, o papel principal de uma vanguarda só pode ser o de “seu desaparecimento”<sup>433</sup>, até porque, no sentido bélico do termo, as *avant-gardes*, batedores ou infantarias, iam adiante no campo de batalha para, exatamente, enfrentar o combate direto e desaparecerem.

Como a estratégia do autor é assimilada da guerra (o movimento em um mapa/tabuleiro), a organização de uma fraternidade, para ele, não se daria como condutora da revolução. Porém, tal como para Bakunin<sup>434</sup>, é pelo agrupamento e pela conspiração que a ação de vanguarda acontece.

Como parte da crítica da economia política, Guy Debord elege a propriedade privada como passível de intervenção. Essa intervenção é parte da sua estratégia. Como uma crítica também anarquista, a crítica da propriedade está presente em Bakunin. Em ambos, a incorporação do ato criminoso como parte de sua estratégia contra o capitalismo é algo a se notar. Sobre o crime contra a propriedade e não contra as pessoas, Bakunin afirma que

é preciso, pois, atacar as posições e as coisas, destruir a propriedade e o Estado, assim não se terá necessidade de destruir os homens, e de condenar-se à reação infalível e inevitável que o massacre dos homens nunca deixou e não deixará nunca de produzir em cada sociedade. (...) Mas, para ter o direito de ser humano para com os homens, sem perigo para a revolução, será preciso ser impiedoso com as posições e as coisas: será preciso destruir tudo e, principalmente e antes de tudo, a propriedade e seu corolário inevitável: o Estado. Este é o segredo da Revolução.<sup>435</sup>

A ação enérgica contra a propriedade acaba sendo um caminho estratégico. Esse caminho guia grande parte da ação dos autores chamados “libertários”, entretanto, ao que vemos no teórico francês, guia não apenas os anarquistas, mas também os outros críticos do capitalismo. O autor vê uma pureza nas ideologias participantes da lógica espetacular (como os “anarquismos” e os “marxismos”). Nessa lógica, as restrições advindas da relação entre as ideologias e o espetáculo não permitem o ataque certo e, quando o fazem, este é considerado fora da lei. Talvez seja por esse motivo que as

<sup>433</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 124.

<sup>434</sup> BAKUNIN. *A sociedade ou fraternidade internacional revolucionária*, 2010a, p. 62.

<sup>435</sup> BAKUNIN. *Programa e objetivo da Organização secreta revolucionária dos irmãos internacionais*, 2010b, p. 111.

estratégias da guerra de guerrilha caibam tão bem para estudarmos a teoria crítica de Guy Debord.

#### 4.2.2 Estratégias da guerrilha

Para Friedrich von der Heydte,

a guerra de guerrilha é, de qualquer maneira, guerra. E guerra “real” não um “substituto da guerra”, nem “uma guerra de procuração”, nem ainda uma “operação que se aproxima da guerra”, “uma situação que só não é guerra” – ou qualquer outra expressão que se pudesse usar numa “circunscrição semântica”, de modo a privilegiar a chamada “guerra de grande escala”, por qualquer razão, como a única “guerra real”, na qual grandes unidades militares e meios de destruição manuseados por soldados uniformizados desempenham o papel decisivo.<sup>436</sup>

Metaforicamente, as vanguardas artísticas se tornaram pequenos grupos que empreenderam uma guerra de fato, a “guerra real” contra um *status quo* da arte. O terreno dessa guerra não utilizava as mesmas armas que em uma guerra militar. No caso de Guy Debord, vemos sinais da guerrilha na participação do autor em diversos grupos e conspirações, seja nas Internacionais Letrista e Situacionista, ou nas rupturas com o Movimento Letrista e a curta estadia no Socialismo ou Barbárie, assumindo, a cada momento, a posição mais conveniente.

É na Internacional Situacionista que a “guerra irregular” mais se assemelha à guerra travada por Debord. Na Internacional usam-se mapas nas derivas, estratégias de reconhecimento da cidade para sua transformação cotidiana, criam-se escândalos como o de Estrasburgo, exclusão de membros do grupo, bem como a divisão dele em mais de uma internacional (Marcus, 2011, p. 328; Marcus, 2001, p. 359; Home, 2004b, p. 55 *et seq.*). A forma do combate, empreendido nessa fase da vida de Debord, é a das estratégias em uma guerrilha, sobretudo, pela repetição desses pequenos ataques da Internacional Situacionista, que foram exemplares e influentes nas táticas de Maio de 1968 (tais como pixações (*sic*), panfletos com ataques políticos, barricadas etc.).

Para Heydte,

A guerra irregular é a “guerra das sombras”. Ao invés da arremetida vigorosa, a multiplicidade de não-menos perigosas estacadas de alfinete: ao invés da superioridade de armas – e, em consequência, de poder de fogo, no sentido

<sup>436</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 38.

mais amplo –, existe a superioridade de um movimento que o inimigo já não tem condições de correr atrás.<sup>437</sup>

Como Guy Debord encontrou um terreno para ações não realizadas em sua guerra, ele tentou executar, através de sua escrita, toda a novidade que seu tempo permitiu. Essa atuação buscou experimentar caminhos estratégicos para vencer o inimigo, e trouxe a necessidade permanente de exercício lúdico e criativo. Para Heydte, “em todas as suas caracterizações, a guerra irregular só tem insinuada a sua descrição; nem é ela claramente definida, nem a sua natureza é exaustivamente estabelecida.”<sup>438</sup> Como se viu, Debord acreditou que o melhor uso para a criatividade era a constituição de ataques. Desse modo, tinha terreno livre para incorporar tanto a estratégia da guerra regular, quanto de outras instâncias de conflito (como as táticas dos trabalhadores nas lutas de classe, *i.e.*, a forma dos conselhos operários). Ele tomou de empréstimo às formas de produção culturais, artísticas e históricas as técnicas que usou na execução de sua crítica.

Coube, portanto, ao autor, determinar qual a forma de sua guerra e foi a partir dessa forma que a sua arma principal se constituiu como teoria crítica, ou seja, a crítica através de tudo aquilo que pôde arregimentar como elementos de oposição, negação e, poderíamos dizer, de ataque direto ao que representa a sociedade espetacular. Essa arma principal, a própria estratégia, é responsável por conduzir as armas diversas ao alvo do ataque. Para o autor, a melhor estratégia estava em constituir uma teoria crítica que o possibilitava desenvolver ataques sob várias expressões à sociedade do espetáculo, já que “a teoria, para Debord, é tão finita e passageira quanto o são as gerações dos homens; produzida no tempo, diz respeito às lutas do tempo e, neste sentido, cumpre uma função estratégica.”<sup>439</sup> Estar em guerra significa encontrar a melhor estratégia, pois ela pode auxiliar na solução do conflito. A estratégia, na visão de Debord, mais do que as ações táticas, é um meio. Esse meio tem sua existência condicionada à guerra, pois é nesse campo específico que as suas ações se desenrolam. O objetivo de Debord é óbvio: destruir a sociedade do espetáculo.

A busca pela "destruição" da sociedade espetacular acaba por fazer o autor ser considerado, por muitos, como apocalíptico. Outros teóricos também são acusados de

---

<sup>437</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 37-38.

<sup>438</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 38.

<sup>439</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p. 185.

serem apocalípticos quando, a partir de Debord, desenvolvem ideias que se opõem ao regime de produção espetacular. Giorgio Agamben, por exemplo, é considerado um apocalíptico por Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, à medida que vislumbra um “horizonte sem recurso” contra a destruição da experiência<sup>440</sup> decorrente da assunção do espetáculo. Longe de ignorar as possibilidades de resistir, o teórico-crítico francês poderia facilmente se perder no mesmo campo de Agamben. Diferente do filósofo italiano, Debord não se preocupava com a destruição da experiência sem a assunção do seu contrário, mas via sim a possibilidade de nesse processo habitar um resultado da contradição. Apesar de não teorizar ou analisar a expressão de uma pequena resistência como uma figura poética ou uma pequenina metáfora, tal como a de um vaga-lume, Debord, ao que se mostrou até aqui, reforça a ideia de que é desse processo decrescente da experiência que se manifestam os esforços antiespetaculares. A forma da guerra, como a desenvolveu, é uma dessas manifestações.

Do mesmo modo que a metáfora da luz do vaga-lume entre as trevas, a alegoria da guerra, sustentada pelo espírito lúdico de Guy Debord, demonstra não apenas uma forma de viver no espetáculo, mas um modo de viver clandestino, um modo guerrilheiro, em que os lampejos de luz são como os momentos de vida em que o autor se desprende da paisagem escura. Também são como a luz das balas de uma arma riscando a escuridão do espetáculo grandioso.

Apesar dessa imagem escolhida por Didi-Huberman ser ainda muito maniqueísta, tal como uma luta entre o bem e o mal, ou o anticapitalismo e o capitalismo, a sua beleza revela ainda uma possibilidade de resistência que não é mais apenas dialética. Valendo-se de Walter Benjamin, o autor se lembra de que o declínio da experiência não tem como resultado apenas a sua destruição completa<sup>441</sup>, mas conserva a possibilidade da resistência de se aprimorar e de aparecer como lampejos. De fato, isso aconteceu ainda no século XX, após Maio de 1968, diversas vezes. Acontece mais intensamente no final do século XX e início do século XXI, através das ações globais anticapitalistas. Porém, a dimensão do lampejo de um vaga-lume parece mais aplicável às ações de Guy Debord por meio de sua vida e textos (a qual temos nos referido até aqui), do que através de movimentos (como os convocados pela Ação Global dos Povos). Estes movimentos e ações que reúnem mais coletivos são ainda pouco

---

<sup>440</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 119 *et. seq.*

<sup>441</sup> DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 148.

explicáveis por teorias como a de Didi-Huberman, mas são mais bem compreendidas quando tratadas sob o crivo da teoria e da prática antiespetacular de Debord.

Por isso, a escolha da forma milenar da estratégia como expressão confere não apenas uma grandeza majestosa ao que o autor pretendia fazer, mas também respondia com a possibilidade de elevar uma articulação estratégica (teórica e prática) contra um todo espetacular. Tal como uma luta entre Davi e Golias ou, como prefere Didi-Huberman, entre o vaga-lume e a escuridão.

Permitindo-nos ensaiar uma reflexão sobre o objetivo de Guy Debord, tentando retirá-lo de nosso horizonte, iremos propor outra hipótese que contradiz o que vem sendo dito até aqui nesta tese: “destruir o espetáculo” não foi o objetivo principal de Debord. A contradição que advém dessa reviravolta se explica ao entendermos que, mesmo com a mudança do objetivo do autor, ele está buscando uma construção que, em algum momento, auxilia o alcance do objetivo óbvio, originário. Considerando toda a sua produção, uma teoria crítica, e essa teoria como uma estratégia, um método de ataque parece se revelar nessa estratégia. Ao lermos o autor, vemos que o choque provocado com a ideia de "destruição da sociedade do espetáculo" não se mostra de fato tão “claramente” e “obviamente” em seus textos e filmes. Não aparece como algo central. Resta inferir que essa expressão e objetivo é uma encenação, que busca levá-lo a seu verdadeiro *telos*: experimentar elementos que contribuam, como um meio, para alcançar cada vez mais a comunicação da experiência.

O desejo do autor em transformar a sociedade é alcançado na medida em que a busca por uma estratégia para tal reflete também a tentativa de rever duas tradições: da arte e da crítica da economia política. A busca dos usos possíveis para essas tradições fica clara desde o livro *A sociedade do espetáculo*, mas também na sua participação nas vanguardas (política e artística) da segunda metade do século XX. Com uma vida devotada à causa, Debord não estava envolvido em uma busca separada da sua própria vida. Ele desenvolvia, em seus trabalhos, uma expressão da sua vida, uma metavida vivida pela teoria (nos filmes, livros, textos diversos). Para ele, estar envolvido com a guerra era a única possibilidade de vivenciar a experiência comunicativa que o espetáculo havia tomado. Assim, considerava estar vivendo de modo diferente de sua geração.<sup>442</sup>

---

<sup>442</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p.21.

Portanto, conseguimos ver que “estratégia” é um termo tão caro ao autor que o torna capaz de elaborar sobre um inimigo que parece distante, e a forma de criticá-lo poderá ser deixada como uma teoria a ser usada para as gerações vindouras.

A estratégia de Guy Debord não se dá apenas através de um texto teórico sobre a guerra, em que analisa os fenômenos contemporâneos relacionados a ela, ou os posicionamentos dos exércitos inimigos. Ele realiza sim essa análise, no entanto, a vemos apenas metaforicamente, uma vez que por exércitos inimigos, por exemplo, o autor possa se referir às produções ininterruptas de mercadorias. A sua elaboração sobre a estratégia, como um meio, se dá com base em vários elementos que, aqui, preferimos considerar como armas. Tais armas mostram que a estratégia, como um meio, é, na verdade, o próprio fim para o autor. Daí o surgimento da guerra como alegoria e a ideia do "jogo" como conceito operatório dessa alegoria. Guy Debord afirma:

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 das 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.<sup>443</sup>

#### 4.2.3 O jogo da guerra

Embora se considere um estrategista, o pensamento sobre a estratégia – ou uma teoria da estratégia – é pouco desenvolvido por Debord. Esse “Guy Debord estrategista” pode ser revelado através do seu *Jogo da Guerra*, que também representa parte da sua teoria crítica, à medida que ele o trata desse modo:

As surpresas deste *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.

No jogo da guerra criado por Guy Debord, seu *Kriegspiel*, a estratégia gira em torno da proteção dos recursos em seu território. Tais recursos são indispensáveis para a manutenção de uma campanha. A importância dos recursos em uma guerra real só

---

<sup>443</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p.64.

equivale à importância das comunicações. A sua perda implica uma estratégia falida na luta contra o oponente (FIGURA 11).<sup>444</sup>

Ao mesmo tempo em que Debord afirma que seu jogo da guerra é baseado nas leis estabelecidas por Clausewitz – nas guerras clássicas do século XVIII e seu prolongamento pelas guerras revolucionárias e do império –, reconhecemos nesse jogo uma analogia à guerra travada por Guy Debord contra o espetáculo. A analogia da alegoria da guerra, presente no jogo de Debord, constitui um *mise en abyme* na vida do autor, aquela mesma vida movida entre os vários textos, como uma metavida, uma vida contada nos diversos meios nos quais o autor produziu. Seus leitores são capazes de reconhecer essa imagem em abismo em Debord. A crítica, mais ainda, foi capaz de escrever direta ou indiretamente sobre ela em vários textos e algumas biografias (Bracken, 1997; Bourseiller, 1999; Hussey, 2001), mas não a tratando como um *mise en abyme*, ou como uma figuração, uma metavida, que engrandece a teoria.



Figura 11 – Alice Becker-Ho e Guy Debord jogando *O jogo da guerra*, em 1977.

Fonte: Website BOOKFORUM (Disponível em: <[http://www.bookforum.com/inprint/014\\_05/2071](http://www.bookforum.com/inprint/014_05/2071)> Acesso em: <10/11/2011>)

Mesmo realizando estratégias de guerrilha para atacar o espetáculo, pois não se encontrava em equivalência de forças com o oponente, Debord, em seu jogo da guerra, apresenta táticas de ataque e defesa relativas à guerra regular. Porém, o resultado, por exemplo, da concentração do ataque sobre um dos campos inimigos é similar ao resultado de um ataque certo da guerra irregular: o enfraquecimento do oponente. O

<sup>444</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 240.

objetivo estratégico – a saber: o enfraquecimento do adversário – é conquistado com táticas quantitativamente diferentes.<sup>445</sup>

A importância conferida à comunicação na guerra assemelha-se àquela dada por Debord à luta contra o espetáculo. Por exemplo, em seu jogo, uma unidade sem comunicação, com seu arsenal, pode se mover, mas não pode atacar ou defender eficazmente. A unidade isolada fica em situação pior, pois pode sofrer ataques sem apresentar resistência.<sup>446</sup>

Para o autor:

Dada a importância estratégica vital das comunicações, o objetivo estratégico é, por muitas vezes, a manobra contra as comunicações do adversário ao invés de executar uma ofensiva sucessivamente sobre seus dois arsenais. Essa situação também influencia as ações táticas e a ordem adotada na batalha em seus diversos momentos, para posicionar-se bem para a defesa e contra-ataque, mas também cobrir as linhas de comunicação. Um exército pode, antes mesmo de seu equilíbrio numérico ser quebrado, se encontrar em uma situação de desequilíbrio, porque as suas linhas de comunicação estão ameaçadas. Um exército, cujas linhas de batalha estão confusas, suas linhas de comunicação perdem rapidamente o domínio tático no combate e logo corre o risco de ser parcial ou totalmente cercado. A destruição de apenas uma unidade pode criar uma ruptura na ligação de toda uma parte de um exército, a qual será perdida se o contato não puder ser restabelecido. Esse resultado do trabalho tático em apenas uma casa é suscetível de provocar grandes consequências estratégicas.<sup>447</sup>

Apesar de sua intenção de criar um jogo que represente bem todos os fatores que dizem respeito à guerra, ele tem ciência de que alguns problemas impedem que essa representação seja alcançada. As dificuldades do terreno de batalha e o clima não podem ser detalhados o suficiente no tabuleiro, criando um “solstício de guerra”<sup>448</sup> em que as condições se estabilizam. Debord reflete e aponta os elementos principais que impedem a representação da guerra. Ele afirma que “tendo essas restrições sido formuladas, pode-se dizer que o *Jogo da guerra* reproduz exatamente a totalidade dos fatores da guerra, e de modo geral, a dialética de todos os conflitos.”<sup>449</sup>

Como representação, Debord tem ciência de que seu jogo resguarda semelhança com a realidade. Essa verossimilhança permite que o autor diga mais sobre a vida em guerra no espetáculo do que se a representação da guerra real, nesse jogo, fosse irrestrita. A constituição estratégica do jogo da guerra mostra exatamente essa possibilidade.

<sup>445</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 242, tradução nossa.

<sup>446</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 243, tradução nossa.

<sup>447</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 244, tradução nossa.

<sup>448</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 248, tradução nossa.

<sup>449</sup> DEBORD. *The game of war*, 1997b, p. 249, tradução nossa.

#### 4.2.4 A escrita como estratégia

Como vimos no capítulo anterior, em alguns momentos, como no *Panegírico*, Debord se considera um escritor. Essa afirmação aparece seguida de ironia. A forma de escrever do autor, especialmente em *A sociedade do espetáculo* e em *Comentários sobre A sociedade do espetáculo*, não revela o que quer dizer<sup>450</sup> de fato ou o que pretende. Ele não o faz para o seu texto não ser transformado em manual de manutenção do capitalismo ou um mero texto a ser seguido. Os textos se querem comunicativos, portanto, não é novidade que a escrita de Debord se dá através dos panfletos, dos textos curtos em revistas e, é só a partir de *Memórias* que ele publica no formato “livro”<sup>451</sup>.

Em uma guerra, salvo as leis e regras determinadas pelas partes, permite-se extrapolar ou, melhor dizendo, exceder o grau de violência dos conflitos que acontecem em um cotidiano comum. A guerra é exceção. A intensidade que vemos e não podemos medir em Debord vem dessa condição que a situação de exceção de uma guerra impõe. Lembramos que entre Debord e seu inimigo não houve acordo que estabelecesse limites para as ações no conflito. Ao contrário, a ruptura dos limites conhecidos entre as artes, entre os textos, a autoria, a autoridade, servem como formas de atacar o espetáculo mais eficientemente, e foram assim usadas por Guy Debord. A partir dessas intenções, é possível entender os avanços, por exemplo, das atividades experimentais tanto dos surrealistas (uso da colagem, as deambulações, geralmente ações apolíticas)<sup>452</sup> quanto dos dadaístas (supressão da arte, da palavra, do verso etc.) e do Movimento Letrista (o enfoque na letra, e descoberta das suas potencialidades visuais, sonoras etc.).<sup>453</sup>

Objetivamente, a vida de Guy Debord demarca uma mudança do entendimento dos conceitos das vanguardas que o precederam. Mas também, e é inevitável dizer para

---

<sup>450</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 167.

<sup>451</sup> As aspas aqui são garantidas por *Memórias* não ser exatamente como um livro comum, tal como já foi exposto anteriormente, mas uma espécie de “livro de artista”. Para Julio Plaza “o ‘livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma forma-significante. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’.” (PLAZA. *O livro como forma de arte* (I), 1982).

<sup>452</sup> DUPUIS. *Histoire desinvolte du Surrealisme*, 1988.

<sup>453</sup> HOME. *Assalto à cultura*, 2004b, p. 27 et. seq.

que não se esqueça, a transformação desse entendimento e radicalização das ações das vanguardas serve para além do interstício entre o artístico ou o político, elaborando a junção de ambos.

É nesse contexto, e com esse objetivo transcendental, que os letristas e situacionistas (re)elaboraram as noções de desvio e de deriva. Ou seja, as práticas experimentais do desvio e da deriva tinham como propósito não apenas desmascarar o automatismo da produção e circulação de mercadoria, mas atingi-la dramaticamente. Especificamente, o desvio, que lida diretamente com a propriedade privada, tem um peso estratégico em toda a obra de Guy Debord, por unificar o experimento e a crítica agressiva à propriedade, vindo a demarcar a teoria crítica do autor.

### **4.3 O desvio como crime**

#### **4.3.1 O desvio e seu comensalismo textual**

Desvio é uma noção comum ao mundo artístico e político. Significa, de um modo geral, a mudança de direção, do caminho. O campo artístico o experimentou concentradamente no final do século XIX e início do século XX – e mais brandamente em toda a sua história – como uma mudança de caminhos da arte, do estilo artístico, dos elementos das artes. Com a incorporação de elementos de outras artes, e de outros autores, às produções, convencionou-se chamar tais desvios de “colagem” ou “bricolagem”, por exemplo, no dadaísmo e surrealismo.

O campo artístico, no século XX, que já tinha relação com a transformação da tradição descobriu, no meio urbano moderno, a interação com a cidade. As vanguardas manifestaram uma necessidade de elaborar programas para a mudança da arte, passando a atuar na cidade em pequenos grupos. Reunindo técnicas antigas, aprimorando-as e adaptando-as ao seu tempo, as ações em grupo representam a mudança no cenário artístico e cultural.

Como já se mencionou aqui, o contexto de atividades de Guy Debord é meados do século XX e sua segunda metade. É o contexto das neovanguardas. Estas tomam das

vanguardas do início do século tanto as técnicas de produção quanto o modo programático de atuar, adaptando-as ao seu tempo. Absorveram, inclusive, a mescla de técnicas e expressões das artes. Essa absorção mostrou, para algumas neovanguardas, que o campo ganharia mais se a mescla das técnicas e das expressões superassem as limitações da origem de cada setor artístico incorporado, procurando não resguardar suas características semióticas. Além disso, a incorporação da função política nos desvios foi uma grande novidade.

No caso da Internacional Letrista e da Situacionista, e, especialmente no entender de Guy Debord, a luta dos trabalhadores e a luta dos artistas deveriam ser transformadas em uma. Isso deveria ocorrer não apenas nas ações práticas (técnicas e expressões artísticas, ações diretas, organização dos trabalhadores em conselhos etc.), como também nas demandas. Essas demandas estão relacionadas, especialmente, à emancipação humana, tema importante na obra de autores socialistas (anarquistas, comunistas, anarco-comunistas, libertários de um modo geral) nos séculos XIX e XX.

A lógica assumida por Debord é de que a opressão operada pelo regime capitalista encontrava nos trabalhadores e nas vanguardas artísticas a sua resistência. A partir de ambas, a ação contrária a essa violência na sociedade pedia medidas drásticas, as quais não respeitavam a ética sustentada pelo capitalismo. A superação dessa ética resultava em um campo infinito de possibilidades de articulação da luta contrária à sociedade do espetáculo. Inserindo-se nesse contexto (da luta pela emancipação humana constituída de uma herança da luta histórica dos artistas pela realização e supressão da arte, e a luta dos trabalhadores pela supressão do sistema de produção capitalista), Guy Debord assume uma técnica específica chamada desvio (*détournement*). Portanto, essa técnica não se deve apenas ao campo artístico, mas deve-se à luta social contra o capitalismo.

Antes do livro *A sociedade do espetáculo*, ainda em 1956, Guy Debord, juntamente com Gil Wolman, escrevem para a revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*, número 8, um texto que serviu para que Asger Jorn o considerasse um “conselheiro técnico para o desvio” no livro *Fim de Copenhague*, de 1957. No texto, também escrito com a utilização de trechos desviados de outros autores, Debord e Wolman consideram que o desvio é fruto da necessidade de usar

qualquer elemento, não importa de onde eles são retirados, para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna relativas à estrutura analógica das imagens demonstram que quando são reunidos dois objetos, não importa quão distantes possam estar de seus contextos originais, sempre

é formada uma relação. Restringir-se a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos de sensações, ou a reunião de duas expressões independentes, substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia. Qualquer coisa pode ser usada.<sup>454</sup>

A intermedialidade do desvio é vista pelos autores como uma opção mais efetiva, não considerando apenas o papel da letra, ou do verbal, na construção da síntese, mas de elementos visuais que garantem um melhor impacto sobre o leitor/espectador. Para os autores, a técnica permite que se intervenha, também no cotidiano, a partir do desvio da linguagem. As semelhanças com o jogo em que os participantes se comunicam em linguagem estranha ao restante do mundo não é uma mera coincidência. A característica lúdica do desvio faz com que a sua melhor definição seja, realmente, a da possibilidade de destituir a origem de uma linguagem, ação, teoria, trecho, imagem, propaganda, dentre uma infinidade de “coisas”, como Debord e Wolman preferem dizer.

A realocação do objeto cria uma nova dinâmica. Esse processo lúdico é possível em uma condição pré-situacionista na sociedade, já que é necessário se comunicar clandestinamente, sem ser percebido. Os autores afirmam:

Em si mesma, a teoria do desvio nos interessa escassamente. Entretanto, achamos que ela está ligada à quase todos os aspectos construtivos do período pré-situacionista de transição. Assim, seu enriquecimento, pela prática, parece necessário.<sup>455</sup>

Dessa forma, o desvio possibilita, nuclearmente, uma construção crítica quando é executado, tomando do que já havia sido produzido historicamente aquilo que o seu autor deseja. Ele revela, dialeticamente, um novo direcionamento.

Para Debord, a crítica passada pode ser assumida pela crítica presente com base tanto na sua fundamental **ambiguidade**, quanto na necessidade de um **desvio** de sentido, de uma **recontextualização** do sentido dessa crítica passada.<sup>456</sup>

Portanto, a escrita crítica pode se dar a partir de elementos já desenvolvidos, que são apropriados e modificados pelo autor na constituição de sua teoria. Essa escrita se concretiza como um desvio do existente na sociedade do espetáculo em prol do que virá.

O desvio é a expressão mais clara dessa teoria. O avanço, ou seja, o que é a vanguarda no texto de Guy Debord, está no misto de elementos e de textos e ideias de

<sup>454</sup> DEBORD; WOLMAN. A user's guide to détournement, 2003, p. 208, tradução nossa.

<sup>455</sup> DEBORD; WOLMAN. A user's guide to détournement, 2003, p. 210, tradução nossa.

<sup>456</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p. 177.

outros autores, os quais contribuem com a teoria sem concederem permissão. Para o autor francês, desse modo,

As ideias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se achega à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia fixa errônea, a substitui pela ideia correta.<sup>457</sup>

Esse trecho, desviado por Debord de texto do poeta Lautréamont, mostra que a radicalidade do ato só é suplantada pela riqueza com a qual ele contribui no avanço da teoria. O seu núcleo reside no fato de que o que existe como pensamentos, textos e ideias na história humana, deve ser compartilhado e usado para que um comum seja restaurado. Esse é realmente o mesmo “comum” – ou “ter algo em comum” – que está na origem da palavra “comunicação”, e permite ensaiar a livre vivência de experiências sem comprá-las ou assisti-las. O estabelecimento desse comum se dá pelo meio que a teoria crítica cria. Ela, em si mesma, já se faz como o que deseja alcançar: um jogo contraditório que comunica mais do que o já determinado, o fixo pelo espetáculo.

A teoria crítica de Guy Debord, como uma forma de negação que se quer comunicativa, ou seja, antiespetacular, deseja se afastar das formas espetaculares de pseudocomunicação. Para isso, precisa alcançar mais pessoas para o diálogo. Através do livro teórico mais conhecido do autor, *A sociedade do espetáculo*, um chamariz é lançado para a sociedade, que o recebe nos círculos intelectuais (para criticá-lo ou aceitá-lo), e passa a circular como um livro, forma-mercadoria reconhecida pelo mercado editorial.

Em um contexto amplo de negação do espetáculo, o livro *A sociedade do espetáculo* deixa de ser uma publicação isolada dos outros trabalhos do autor para ser uma parte da teoria crítica do espetáculo, não restrito a um título, ou um texto, ou a um filme ou a uma autobiografia. Um exemplo desse comensalismo textual<sup>458</sup> é o aparecimento de trechos semelhantes em textos diferentes do autor. Essa aparição intertextual prova a ligação entre os textos. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho citado no *Panegírico*:

Mais sábios que eu já explicaram muitíssimo bem a origem do que sucedeu: “O valor de troca só pôde surgir como agente do valor de uso, mas ao vencer por suas próprias armas criou as condições para seu domínio autônomo. Mobilizando todo o costume humano e apropriando-se do monopólio de sua

<sup>457</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 134.

<sup>458</sup> É importante notar que a ideia biológica do comensalismo, retirada de seu contexto de “companheirismo de alimentação”, se aplica organicamente ao que vem sendo dito aqui sobre a teoria crítica de Guy Debord, a qual se esforça na constituição de um “comum” desde o método crítico.

satisfação, ele acabou por **dirigir o uso**. O processo de troca se identificou a todo uso possível e o subjugou. O valor de troca é o *condottiere* do valor de uso, que acaba por empreender a guerra por conta própria”.<sup>459</sup>

Esse extrato apareceu inicialmente, e sem aspas, no livro *A sociedade do espetáculo*, na tese 46:

O valor de troca só pôde se formar como agente do valor de uso, mas as armas de sua vitória criaram as condições de sua dominação autônoma. Ao mobilizar todo uso humano e ao assumir o monopólio de sua satisfação, ele conseguiu **dirigir o uso**. O processo de troca identificou-se com os usos possíveis, os sujeitou. O valor de troca, *condottiere* do valor de uso, acaba guerreando por conta própria.<sup>460</sup>

De fato, é curioso mantermos aqui as aspas – ou mesmo como uma citação – os trechos que foram utilizados duas vezes por Debord, em uma delas, como citação, e em outra como plágio. Em ambas omitindo a autoria. Por que deveríamos aqui manter as aspas no texto do autor já que o pacto autoral foi rompido? Possivelmente a assunção dessa dúvida no leitor era um dos propósitos de empreender a construção do texto debordiano, avesso a propriedade intelectual, tal como vemos acima.

Outro exemplo do aparecimento de trechos semelhantes em textos diferentes do autor é o filme *A sociedade do espetáculo* (1973), supostamente uma transposição do livro, mas que é de fato um desvio deste<sup>461</sup>. Esse filme revela trechos do livro em ordem diversa e de uma perspectiva audiovisual, completando e exemplificando o que já havia sido exposto em 1967 com imagens e som.

Como se afirmou anteriormente, desde o livro *Fim de Copenhague*, de Jorn, Guy Debord se tornou referência em desvio (FIGURA 12). Com base nos exemplos de *Memórias* e *Fim de Copenhague*, poderíamos dizer que os desvios seriam compostos por restos, porém restos escolhidos, da mídia, da história, da memória, ou cacos de um presente em ruínas do espetáculo. Dentro do contexto de luta antiespetacular, a operação do desvio seria a prática preferida para elaborar conhecimento.

<sup>459</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p.75, grifo nosso.

<sup>460</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 33.

<sup>461</sup> GOBIRA. *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord: uma transposição intersemiótica?, 2011b.



Figura 12 - Recorte da quarta página do livro *Fim de Copenhague*, de Asger Jorn  
 Fonte: JORN, *Fin de Copenhague*, 2001, p.4.

É preciso lembrar de Antoine Compagnon, para demarcar algumas diferenças entre desviar e citar:

A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda a citação. Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel.<sup>462</sup>

A concordância com esse trecho de Compagnon negaria a diferença essencial entre “citação” e “desvio”. Seria enganoso pensar que Guy Debord escreve por meio de citações, uma vez que o trabalho de citar limita o uso do texto e não implica a subversão da propriedade. A citação é feita de materiais originais, o desvio é a dessacralização de tais materiais, uma eliminação da gênese e origem em prol do devir. Ou seja:

o desvio e a reversão do significado dos produtos da cultura passada e mesmo contemporânea buscam fundamentalmente a crítica consciente do presente, crítica que é inseparável da centralidade teórico-prática deste mesmo presente em face do passado. Numa perspectiva mais ampla, pode-se dizer finalmente que o *détournement* junta uma concepção histórica do passado com base na crítica do presente a uma concepção histórica da própria linguagem.<sup>463</sup>

<sup>462</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, 1996, p. 41.

<sup>463</sup> AQUINO. *Reificação e linguagem em Guy Debord*, 2006a, p. 174.

Com a noção de desvio em Debord não podemos limitar o “escrever” a apenas textos verbais, mas capacitamos a escrita como o cerne da expressão elaborada pelo autor. Debord e Wolman afirmam que, no desvio:

ninguém fica limitado apenas a corrigir uma obra ou a integrar diversos fragmentos de velhas obras em uma nova. Pode-se também alterar o significado desses fragmentos do modo que achar mais apropriado, deixando os imbecis com suas servis referências às “citações”.<sup>464</sup>

A partir da noção de desvio é possível, portanto, concordar e mudar um pouco a visão de Perniola que, como mostramos no capítulo anterior, vê na sociedade a fruição de todas as expressões humanas se condicionando por aquela fruição da leitura, do livro. Da perspectiva do desvio, todo texto a ser recebido na sociedade é passível de desvio. E, como afirma Perniola, se todas as formas de organização da sociedade também se encaixam na forma de organizar a biblioteca, os livros, os arquivos ali presentes<sup>465</sup>, o desvio é a forma capaz de iniciar a desorganização desses arquivos ou, melhor dizendo, des-hierarquizá-los, tal como a deriva desorganiza o espaço urbano. Dessa forma, podemos ensaiar que tanto a deriva quanto o desvio são formas de organizar o tempo e o espaço. Debord imagina em ambos o movimento de um escritor que, em sua narrativa, tem o poder de reescrever a História, reconduzir o tempo, remodelar o espaço. O objetivo do teórico praticando a deriva e o desvio é influenciar a realidade modificando usos de objetos culturais, espaciais e temporais (tal como elementos da própria História).

Podemos ver o desvio como um jogo, bem como vemos na deriva, uma brincadeira. Porém, uma brincadeira que suprime a autoria e, conseqüentemente, aquilo que constitui a singularidade do sujeito hierarquizado como “autor/autoridade”, mas que, no espetáculo, está livre de “auratizar” outro autor, como acontece com o próprio Debord. Porém, se outros também o desviam, o movimento pretendido pelo desvio antiespetacular pode superar a lógica da autoria como a conhecemos. Se a teoria literária já se familiarizou com a tese de que o texto já tem sua autonomia, frente ao autor, com o desvio esse texto, já autônomo, usurpa a ligação que havia restado com a origem. O método do desvio transforma o autor em um “montador” que estabelece uma situação, especialmente, textual ou imagética – quando não ambas – que pode ser vista como

---

<sup>464</sup> DEBORD; WOLMAN. *A user's guide to détournement*, 2003, p. 208, tradução nossa.

<sup>465</sup> PERNIOLA. *Enigmas – égípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*, 2009b, p. 103.

experimento. No jogo de desviar, a produção de experiência, como experimento estratégico, é o início, o meio e o fim.

#### 4.3.2 O delito e a conspiração literária

Guy Debord tinha conhecimento da tradição de desvio e inversão<sup>466</sup>. Sabia que os artistas mais progressistas de vanguardas anteriores empreendiam ações radicais para avançar a arte. Eles praticavam técnicas mescladas de várias artes e de movimentos predecessores. Entretanto, Debord elabora sua técnica não apenas a partir dessas referências artísticas<sup>467</sup>, mas a partir da ação histórica enfurecida dos trabalhadores oprimidos pelas condições de produção e pela submissão às hierarquias através do poder do Estado. Para ele:

O desvio é a linguagem fluida da antiideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga supracrítica pode confirmar. Ao contrário, sua própria coerência, em si mesmo e com os fatos praticáveis, pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele traz de volta. O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente.<sup>468</sup>

A verdade, portanto, passa a se instaurar como algo imanente ao que foi criado e não figura como parte de uma gênese para o texto formado pelo desvio. Essa condição única do texto rompe com a noção de intertextualidade que ainda está limitada à constituição textual através de várias origens. Através da dissolução da ética da propriedade sobre o texto, que estabelece a verdade na origem, o desvio assume um

<sup>466</sup> No livro *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord faz referência a Soren Kierkegaard e sua mistura de “palavras tiradas de outros” (DEBORD, 1997a, p.133), e realiza desvio ao gosto de Lautréamont pelo plágio. Para um estudo da relação entre Debord e Kierkegaard, ver o texto “Kierkegaard e Debord: o devir, a ambiguidade e o desvio”, de Emiliano Aquino (2006b).

<sup>467</sup> Confesso que é tentador utilizar a expressão “tradição da ruptura” ao invés de “referências artísticas”. Porém, estou familiarizado com a discussão gerada por Octavio Paz (1984) acerca dessa expressão e não creio que essa polêmica seja elucidadora para a discussão da relação entre Guy Debord e seus precursores. De um modo ou de outro, não poderia deixar de afirmar que realmente as vanguardas das quais o teórico francês participou, tinham uma prática irônica que as norteavam. Também é preciso afirmar que Debord não rompe com o passado imediato, *i.e.*, o surrealismo ou dadaísmo, mas com eles conserva uma relação crítica que pressupõe continuidade para a superação da condição reinante. A respeito da relação entre, especificamente, Guy Debord e André Breton, ver a tese *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*, de Aquino (2005).

<sup>468</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 134.

lugar estratégico no campo do texto e da linguagem, na luta contra o cerne do capitalismo: a propriedade privada e a hierarquia.

Entendendo o contexto de formação do conceito, podemos afirmar que a noção de desvio herda o caráter criminoso das ações de sabotagem ao Estado e ao Mercado, praticadas desde a assunção do capitalismo. Para podermos ter uma ideia, essa ação de Debord não se distancia daqueles esforços iniciais de destruição das máquinas logo no início da Revolução Industrial. Como prática de um ludita textual – e aqui entendendo “texto” amplamente –, no pensamento do teórico francês o desvio alcança o *status* de crime social, tais como o eram criminosas as quebras de máquinas organizadas e empreendidas pelos luditas. Sob a alcunha de criminoso, o pensamento de Debord alcança a efetividade desejada pelo autor. Como nunca antes, podemos dizer que a expressão “a arte do crime” cabe muito bem à prática do desvio. Para o autor, a arte do seu tempo parece possível apenas quando ultrapassa o seu lugar permitido. Conforme o teórico:

A qualidade de delito político não podia ser separada das diversas intenções da crítica social. Foi o que aconteceu com Blanqui, Varlin, Durruti. Agora, finge-se querer manter, como um luxo pouco dispendioso, o delito meramente político, que ninguém terá a oportunidade de cometer porque ninguém se interessa pelo assunto, a não ser os próprios profissionais da política, cujos delitos são raramente punidos e também não se chamam políticos. Todo delito e todo crime são de fato sociais. Mas, de todos os crimes sociais, nenhum será considerado pior do que a pretensão impertinente de desejar mudar algo nesta sociedade, a qual acha ter sido até agora paciente e boa demais; mas que **já não aceita ser criticada**.<sup>469</sup>

A ação ludita da quebra das máquinas exigia dos participantes a organização sigilosa. Constituíam-se uma organização cujo elemento principal para associação era a conspiração. A semelhança do ato dos luditas para a estratégia conspiratória de Debord não é casual.

Em uma guerra irregular, conspiração significa “manutenção de sigilo”<sup>470</sup>. O caráter ilegal da conspiração é manifesto apenas quando ela se dá de baixo para cima.<sup>471</sup> A opção por ela acontece justamente quando os conspiradores não encontram meios legais para alcançarem seus objetivos (no caso dos de cima) ou por não se acreditar no regime de legalidade vigente (no caso dos de baixo).

---

<sup>469</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 187.

<sup>470</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 146-148.

<sup>471</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 146.

Diferente das fases capitalistas anteriores, a fase espetacular, por ser um regime da aparência, revela os seus segredos relacionados à separação generalizada. A conspiração levada a cabo pelo autor francês tinha o espetáculo como o seu meio. Ela tem relação direta com esse meio, o qual se lhe opõe:

Numa situação real, o tipo de conspiração e suas chances de êxito vão ser fundamentalmente influenciados pela ordem interna do estado, que é “sede” da conspiração bem como do próprio estado, cujo território deve se tornar o teatro da guerra irregular. Com muita frequência, mas nem sempre, esses dois elementos são um só.<sup>472</sup>

No espetáculo, a conspiração é um segredo revelado, pois a oposição a ele deve ser reconhecida por ele – também como espetáculo ou como parte dele. O espetáculo é democrático, não tem apenas que permitir, mas ter uma oposição permitida. Essa oposição, portanto, é também espetacular. A conspiração, para Guy Debord, só pode alcançar esse *status* se sua ilegalidade – este *status* não permitido – for expressa como crime.

No que diz respeito à propriedade, e a permissão do seu uso, com o anarquista Pierre-Joseph Proudhon (em 1840), podemos entender o seguinte:

Tal autor explica que a propriedade é um direito civil, nascido da ocupação e sancionado pela lei; tal outro sustenta que ela é um direito nacional, tendo sua fonte no trabalho, e estas doutrinas, por mais opostas que pareçam, são estimuladas, aplaudidas. Eu afirmo que nem o trabalho, nem a ocupação e nem a lei podem criar a propriedade; que ela é um efeito sem causa [...]<sup>473</sup>

As argumentações que sustentam a existência da propriedade são destronadas pelo autor que as considera “um efeito sem causa”. Nesse mérito é possível pensar em uma genealogia, portanto, para a negação de Debord da propriedade, a ponto de opor-se a ela através do desvio, uma vez que “a propriedade é um roubo”<sup>474</sup>. Para Proudhon, o uso do poder e das leis é passageiro. Resguardado pela autoridade soberana está, como toda soberania, sujeita a uma inversão ou troca de comandos, pois “(...) cedo ou tarde, a minoria fará maioria, e este déspota imprudente será derrubado e todas as suas leis destruídas.”<sup>475</sup>

<sup>472</sup> HEYDTE. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*, 1990, p. 146-147.

<sup>473</sup> PROUDHON. *A propriedade é um roubo*, 2011, p. 20.

<sup>474</sup> PROUDHON. *A propriedade é um roubo*, 2011, p. 20.

<sup>475</sup> PROUDHON. *A propriedade é um roubo*, 2011, p. 26.

Enquanto as leis não são destruídas, quaisquer ações contra elas não são, senão, protestos<sup>476</sup>, ou, nos termos das leis, um crime frente a ela. Proudhon deixa claro em seu texto que a instituição das leis, e hábitos/costumes que as mantêm, está além do próprio poder soberano que a opera. O reconhecimento dessa condição típica da propriedade produz a necessidade da revolta contra qualquer regime que mantém esse poder separado.<sup>477</sup>

Dessa forma, como criminoso, Guy Debord se proclama um inimigo da sociedade, pois ela é espetacular, e através das suas atividades teóricas, sobretudo, empreende uma oposição que considera quase solitária, devido ao regime de sacrifício<sup>478</sup> e clandestinidade<sup>479</sup> a qual se submeteu ou foi submetido, uma vez que “ser conhecido fora das relações espetaculares equivale a ser conhecido como inimigo da sociedade.”<sup>480</sup> Ou, melhor dizendo:

Quando, por exemplo, as novas condições da sociedade do espetacular integrado forçaram a crítica a seu respeito a tornar-se de fato clandestina, não porque ela se esconda mas **porque é escondida** pela pesada encenação do pensamento do entretenimento, os que estavam encarregados de vigiar essa crítica – e, se necessário, desmenti-la – puderam enfim usar contra ela os recursos tradicionais da clandestinidade: provocação, infiltrações e diversas formas de eliminação da crítica autêntica em proveito de uma falsa, que pôde ser criada para esse fim.<sup>481</sup>

Porém, com o passar dos anos, a radicalidade parece ser substituída pela necessidade de publicizar as ações de desvio. Provavelmente, o autor deve ter refletido sobre o caráter distante que suas intervenções tinham, pois nem todos eram eruditos o suficiente para perceber o que era desvio ou não em seus trabalhos e o reconhecimento de seus crimes era necessário para configurar uma teoria prática de fato a partir de sua vida.

Guy Debord o faz em 1986, a respeito do livro *Memórias*, de 1958, de sua autoria. Em uma reedição de 2004 do livro *Memórias*, agora sob os direitos autorais de Alice Debord, a função negativa que a publicação representou no lançamento foi anulada. Essa anulação não se deu pela afirmação dos direitos autorais sobre a obra, mas pela incorporação de um anexo a ela com informações sobre as origens dos desvios.

---

<sup>476</sup> PROUDHON. *A propriedade é um roubo*, 2011, p. 26.

<sup>477</sup> PROUDHON. *A propriedade é um roubo*, 2011, p. 27.

<sup>478</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 16.

<sup>479</sup> BRACKEN. *Guy Debord: revolutionary*, 1997, p. 187.

<sup>480</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 180.

<sup>481</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 209.

O teórico, quando avesso à autoria, conduziu nas publicações *Potlatch* e *Internacional Situacionista* uma política de anti-*copyright*. Todos os textos poderiam ser reproduzidos, inclusive, sem citar a fonte. O referido anexo às *Memórias* de Guy Debord pode, apenas, significar uma eliminação do caráter mais caro ao seu autor: a destituição de uma origem dos desvios ali realizados. À medida que as “origens dos desvios do livro” (reunidos em 1986 pelo autor) são incorporadas, o próprio termo “origem” suplanta a proposta do autor e a obra passa a existir como uma prova da habilidade de Guy Debord como um artista.

A construção “artista”, presente em latência em todo desvio, conforme a teoria crítica de Debord, é a forma que minimiza, ou elimina, o caráter negativo que *Memórias* ainda tinha como parte da teoria crítica. Ao mesmo tempo, se antes o autor pretendia se expressar pelos desvios e suas memórias, passou a representar tais memórias na figuração de um “eu-artista”.

O desvio, tal como todas as outras táticas de negação do autor é passível de ser recuperado, passando a ser parte do espetáculo e de sua lógica. A recuperação de uma ação negativa para o interior do espetáculo, no caso de Debord, foi uma questão de tempo. A busca pela contradição com a negação empreendida por ele resultou, em vários momentos, na absorção dessas contradições para a lógica espetacular, passando a falseá-las, tal como no caso de *Memórias*.

Ao fim e ao cabo, a cessão de direitos à Alice Debord representa uma real participação do teórico na vida espetacular. Porém, há que se notar que o desejo de garantir uma vida monetariamente mais segura para sua mulher não deve ser uma condenação de toda a prática do desvio executado por Debord conforme sua teoria.

## **4.4 A teoria crítica nas cartas**

### **4.4.1 O “comum” epistolográfico**

Guy Debord é um profícuo missivista. A publicação de sua correspondência demandou grande trabalho arquivístico, editorial, e apresenta as mais diversas provas de

interlocução, desde a correspondência com artistas como Pablo Picasso até amigos íntimos e revolucionários fervorosos. A organização da epistolografia teve a participação da mulher do autor, que na apresentação de cada volume contextualiza rapidamente o que aquela troca de correspondências significara. Os sete volumes, mais o volume “0”, merecem estudos aprofundados, entretanto, aqui, basta ressaltar um dos aspectos dessa epistolografia: manifestar uma comunicação extensa e compactuar com a produção de uma teoria crítica independente de um gênero textual ou midiático específico.

Ao ver tamanha preocupação epistolográfica em Guy Debord, é inevitável pressupor uma aproximação com o escritor Mário de Andrade, ao menos a respeito do papel das cartas em um contexto literário, textual ou artístico. O brasileiro, apesar de motivações e posições diferentes do francês, empenhava-se na constituição de um entendimento amplo sobre a arte e a cultura brasileira, sem desconsiderar a expressão popular. O mais interessante é que as cartas serviram concretamente para sustentar e, muitas vezes, complementar o que pensava, algo que as críticas genética e biográfica estudam no intuito de elucidar ou rever aspectos de sua obra. Devido à variedade de temas abordados em sua vasta correspondência, a crítica e organização de sua epistolografia sempre surgem com novos volumes que mostram a interlocução com personagens específicos, importantes para a sua própria obra, ou para a história cultural ou artística do país. Em um desses trabalhos mais recentes, a organizadora afirma:

Mário de Andrade foi um correspondente fecundo; um correspondente contumaz, como ele próprio se considerou. Dialogava com escritores, artistas plásticos, músicos e personalidades de seu tempo. Escreveu muito e a muita gente; conservou cartas de inúmeros remetentes. Sua correspondência ativa, que se pode igualar, em termos de valor, à de grandes autores da epistolografia universal, vem sendo gradativamente conhecida.<sup>482</sup>

A epistolografia de Guy Debord apenas começou o seu movimento de reconhecimento. Ao que parece, a sua recepção crítica aumentará mais com a publicação de todos os volumes e a disponibilização do acervo do autor na Biblioteca Nacional da França, já há alguns anos. A guarda do acervo demonstra a importância conferida ao autor para a história e a cultura daquele país. Mais uma vez, podemos tecer um paralelo com Mário de Andrade e a guarda do seu acervo no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP). Através do estudo dos arquivos de Mário, já há décadas no IEB, diversas pesquisas puderam demonstrar o seu papel na

---

<sup>482</sup> SOUZA. A Coleção Correspondência Mário de Andrade, 2010, p. 13.

articulação de artistas, bem como participantes da política nacional. Por isso, a importância dessa epistolografia

impõe a necessidade de se recompor diálogos mais completos para relatar, através da montagem da correspondência recíproca, ou de instâncias da passiva, as múltiplas facetas da amizade.<sup>483</sup>

Entre dois correspondentes um “comum” se estabelece, seja pela amizade ou, simplesmente, por um direcionamento íntimo ou privado a um interlocutor. Escrever cartas é pressupor um leitor. E não um leitor genérico, mas um apto a compreender a informação ali registrada. Escrever uma carta estabelece, em seu endereçamento, uma recepção específica. Essa recepção, contemporânea do missivista, garante a singularidade da interpretação dos dados. O motivo dessa garantia é o pacto de compartilhamento que a troca de correspondências instaura. Essa troca não é meramente uma troca do que se sabe, uma troca de informações, mas ali se tornam presentes, em texto, as características biográficas de uma ou mais vidas pelas mãos do autor. Os elementos biográficos nas cartas, portanto, garantem o “comum” da comunicação.

#### 4.4.2 As cartas como comunicação estratégica

Guy Debord ampliou, como visto no capítulo anterior, a noção de guerra, inaugurando, em seus trabalhos, a noção de guerra como alegoria. É inevitável que a noção de estratégia também tomasse um caminho não tradicional em seu trabalho. Uma das formas de expressão dessa estratégia, diretamente relacionada com a sua vida e com sua teoria crítica, é a troca de correspondência com amigos, intelectuais e escritores.

É inevitável, portanto, a lembrança da origem etimológica da palavra “missiva”, que tem parentesco com a palavra “míssil”, tal como “missão”. Em Guy Debord, essa proximidade vem a calhar, pois os “lançamentos” das cartas aos seus destinatários eram um modo de organizar os *fronts* espalhados pelo mundo. Também serviram para posicionar-se e criticar posições de seus pares no campo de batalha.

As cartas, reconhecidas aqui como missivas estratégicas, são um tipo de texto importante na produção do autor, justamente por alcançar diretamente a função que a

---

<sup>483</sup> SOUZA. A Coleção Correspondência Mário de Andrade, 2010, p. 16.

teoria crítica tinha: atingir as pessoas afins com a discussão sobre a sociedade capitalista do século XX. É por esse motivo que vemos diversas cartas trocadas com membros da Internacional Situacionista em suas seções fora da França. A principal dessas seções era a italiana, cuja maior troca de correspondência se deu entre Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti. Raoul Vaneigem, outro situacionista, também teve troca de correspondência com Debord, relacionada à organização da Internacional, bem como das publicações do grupo. Há cartas a vários situacionistas, tais como André Frankin, Mustapha Khayati, Alexander Trocchi e, é claro, com o amigo situacionista Asger Jorn.

Os motivos das cartas variam desde a simples atualização sobre os acontecimentos relacionados ao grupo, até discussões a respeito de textos comuns. A cordialidade e amabilidade de Guy Debord para com alguns membros, como Alexander Trocchi, por exemplo, podem ser confrontadas com a posterior exclusão deste do grupo em uma condição mais tensa e menos cordial.

Guy Debord se correspondeu até mesmo com anarquistas, como Daniel Guérin, estudioso de Rosa Luxemburgo e Pierre-Joseph Proudhon. Com Guérin, crítico anticolonialista, Debord debateu a respeito de um panfleto que o anarquista havia publicado sobre a situação política da Argélia, o qual foi criticado em um texto coletivo intitulado “A Argélia de Daniel Guérin, Libertário”, na revista *Internacional Situacionista* número 10, de 1966. O texto teve repercussão a ponto de Guérin escrever para a revista questionando a crítica. Debord, após respondê-lo sobre o texto, ainda escreve provocativamente na carta:

É verdade que nenhum de nós [da IS] o sabe [sobre determinadas questões da Argélia], exceto por meio de sua escrita. Mas nós pretendíamos falar apenas a partir de informações disponíveis. Sua superestima pelo "déspota esclarecido" da autogestão é impressionante. Por que você defende Robespierre contra os "braços nus"? (E Ben Bella é um Robespierre muito pobre).<sup>484</sup>

Além da articulação e resposta sobre as publicações e textos com coautores e membros de grupos como a Internacional Situacionista, Debord também realiza uma extensa troca de correspondência com editoras, tradutores e produtoras. As cartas, tanto instruem sobre traduções, edições e preparações de textos, quanto dizem aos editores quem acompanhará uma tradução. É o que se vê, por exemplo, na carta de 29 de abril à Guy Buchet:

---

<sup>484</sup> DEBORD. *Correspondance*: volume “0”, 2010, p. 242, tradução nossa.

Após a nossa conversa telefônica de antes de ontem com um representante das edições Mateu, de Barcelona, confirmo o meu acordo para publicar a tradução espanhola de *A Sociedade do Espetáculo* por essa edição, como solicitavam por carta de 22 de abril; o Sr. [Eduardo] Subirats deverá verificar a precisão dessa tradução.<sup>485</sup>

Desse modo, coisas curiosas vão surgindo via correspondência, pois vemos que Guy Debord passa a aceitar certas condições legais, como cessão de direitos, acordos que incluem revisores de traduções, contratos para difundir sua teoria crítica.

A troca de correspondência com o amigo Gérard Lebovici, por exemplo, é significativa no que diz respeito à amizade e confiança de Debord pelo produtor e editor. Várias cartas são curtas e diretas como bilhetes, em outras, como uma de janeiro de 1973<sup>486</sup>, a extensão não impede a objetividade. É nessa carta que Debord apresenta direções e condições a serem aceitas como “elementos para o contrato do filme *A sociedade do espetáculo*”, que logo depois foi transformado em um contrato formal assinado com a Simar Filmes, no dia 8 de janeiro de 1973. Em outra carta, do dia 17 de janeiro de 1973<sup>487</sup>, Guy Debord apresenta para Lebovici a sua “primeira pesquisa de documentos cinematográficos para *A sociedade do espetáculo*”. É dessa primeira pesquisa que a montagem visual do filme será feita com o uso do método de desvio.

Guy Debord também trocou correspondência com diversos teóricos que viriam a ser lidos nas academias de filosofia em todo o mundo. Com dois deles, em especial, Mario Perniola e Giorgio Agamben, Guy Debord teve alguns pontos de contato. Ao lermos algumas das cartas de Debord para os intelectuais italianos, percebemos o esforço de demarcar sua posição e crítica não apenas pelo conteúdo, mas pelo uso quantitativo de palavras para fazer-se entender pelos autores. Com Perniola, Debord correspondeu desde a década de 1960, já com Agamben, a correspondência se inicia apenas em 1989.

A troca de cartas com Perniola é demarcatória e traz bastante discussão sobre textos, posições, teoria, em que Debord pontuava sobre a IS, suas edições, bem como os caminhos a serem tomados pelo grupo<sup>488</sup>. Com Agamben a correspondência é menor e mais objetiva, como quando Debord agradece por textos enviados e instrui o autor italiano, em carta de 24 de janeiro de 1990, sobre a forma de editar *A sociedade do*

<sup>485</sup> DEBORD. *Correspondance*: volume 4, 2004b, p. 231, tradução nossa.

<sup>486</sup> DEBORD. *Correspondance*: volume 5, 2005b, p. 13-14.

<sup>487</sup> DEBORD. *Correspondance*: volume 5, 2005b, p. 21-23.

<sup>488</sup> Infelizmente não tivemos acesso às respostas de Perniola e de Agamben, as quais não foram incluídas nos volumes.

*espetáculo* e os *Comentários...*<sup>489</sup>. Porém, há cartas, como a de 6 de agosto de 1990, quando Debord comenta as “Glosas marginais aos *Comentários sobre A sociedade do espetáculo*”<sup>490</sup> dizendo:

Eu fiquei, é claro, bastante encantado ao ler suas glosas. Você falou tão bem, em todos os seus escritos, de muitos autores escolhidos com bom gosto (estou certo, com exceção de alguns exóticos que ignoro muito lamentavelmente e de quatro ou cinco contemporâneos franceses que eu não quero absolutamente ler) que estou forçosamente honrado de figurar em tal Panteão.<sup>491</sup>

As cartas, que manifestariam o universo íntimo e privado do autor são, em sua maioria, sobre articulações publicizadas pela sua obra. Dito de outro modo, nas cartas, a maior parte das questões privadas são justamente os contratos e acordos, bem como a delimitação de quem deve traduzir ou verificar determinada edição, coisas que, *a posteriori*, são publicizadas pelo autor, como é o caso dos contratos de filmes que Debord tornou público, mostrando que representam parte de sua produção subjetiva.<sup>492</sup>

A biografia do autor, obviamente, aparece no território epistolográfico como um meio de registro da presença daquele indivíduo na interlocução com seus pares. Esses pares, como se vê na correspondência ativa, são tanto favoráveis aos objetivos do autor, quanto contrários. Porém, Debord não nega o diálogo crítico e permanece constantemente exercendo e – exercitando! – militando uma crítica a respeito da sociedade do espetáculo.

A voz elaborada nas cartas reflete uma vida de estratégia, que está de fato em guerra. Não estranharia se os volumes de *Correspondências* se chamassem “Cartas da guerra”, uma vez que sua prática, o exercício da escrita missiva, foi empreendida em coerência com o restante de seus trabalhos.

Por fim, é possível dizer que a epistolografia de Debord têm duas facetas como parte de sua teoria. Uma: a de demarcar e se posicionar frente aos seus pares e demais interlocutores, conferindo sentidos à sua produção e à crítica. A outra: o ataque direto às manifestações espetaculares nas obras de outros (como é o caso de Guérin, por exemplo, ou de Deleuze, e outros aos quais Debord critica dentro do campo da “nova filosofia”), elaborando uma correspondência ativa que busca contundência em sua

---

<sup>489</sup> DEBORD. *Correspondance* – volume 7, 2008, p. 165.

<sup>490</sup> AGAMBEN. Glosas marginais aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 2002.

<sup>491</sup> DEBORD. *Correspondance* – volume 7, 2008, p. 211-212, tradução nossa.

<sup>492</sup> DEBORD. *Des contrats*, 1995.

crítica, mesmo que influenciando, através de sua personalidade e escrita, apenas seu interlocutor direto.

A edição de *Correspondências* não é dotada de notas críticas, mas apenas notas de referência sobre obras ou autores mencionados. É possível que, no futuro, uma edição crítica surja desejosa de melhor averiguar as relações entre o autor e sua obra, lançando luzes ao que escreveu e filmou. Enquanto isso, nesta tese, foi suficiente mostrar a expressão epistolográfica como uma parte essencial da teoria crítica do autor, uma ação tática de sua estratégia.

#### 4.5 A vida estratégica

Fazer sacrifício, em qualquer caso, é uma exigência ao longo da história das vanguardas do século XX, afinal de contas, é desse horizonte, as vanguardas, que Debord vem, e é nesse mesmo horizonte que ele sempre se manteve, se isso não é a preocupação da poesia, o poético nunca o deixou, mesmo quando parecia manter-se a exigência política. (...) como em muitos outros: a consequência lógica da obrigação de se sacrificar é um imperativo autobiográfico. Você deve se sacrificar, mas seria inútil fazê-lo sem dizer que o faz.<sup>493</sup>

Kaufmann já observa o lugar singular da autobiografia de Debord, sinalizada no *Panegírico*, mas também no filme *In Girum...*, entre a teoria e a biografia<sup>494</sup>, aproximando-o, inclusive, de Rousseau (*Confissões*, *Émile*, *Contrato social*), cujos textos oscilavam entre esses gêneros. Porém, Kaufmann não enxerga a função teórico crítica, que a presença de elementos autobiográficos tem nos textos do autor. Desse modo, Kaufmann ignora o que aqui tenho chamado de uma metavida como ação tática de Guy Debord.

A necessidade de vinculação da biografia à teoria reside não na aproximação entre a vida e a obra como pensava no início deste estudo, mas entre teoria e prática. Aquino (2006) sinaliza essa última relação quando acredita que Debord está em busca de uma linguagem comum, e essa linguagem deve se constituir no cotidiano, na vida prática, eliminando as separações que advém da vida no espetáculo.

<sup>493</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 16, tradução nossa.

<sup>494</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 17.

Para Kaufmann, autobiografia e teoria são, em Debord e Rousseau, “variações de um mesmo discurso ou de uma mesma problemática”<sup>495</sup>, porém, essa constatação está no campo da construção textual e narrativa. Guy Debord, ao agregar a estratégica como algo imanente da sua teoria crítica, ultrapassa os desejos biográficos de Rousseau, passando a tensionar o seu próprio discurso, colocando-o em um lugar mais próximo do ficcional, por resguardar um desejo funcional e tático. Em outras palavras, Debord evoca os usos do artifício e da ficção a partir do biográfico, quando não os cria para atingir os objetivos teórico-críticos. Essa mobilização no texto realizada pelo autor configura a metavida como uma ação tática.

Talvez, seja, dentre outras coisas, essa tática de Guy Debord que faça a crítica considerá-lo um pós-moderno, uma vez que liberta seus textos de gêneros e confronta a divisão entre o público e o privado no espetáculo, bem como põe em xeque as funções consideradas modernas dos textos (cinematográfico/audiovisual, fotográfico, narrativo, bio e autobiográfico, teórico etc.). Todavia, longe de uma crise de seus relatos (e metarrelatos), Guy Debord se utiliza das estratégias textuais desenvolvidas por seus contemporâneos e das mesclas interartísticas, pois acredita que assim suas ações surtirão efeito para a construção de um comum. Coincidentemente, a eliminação da origem como crítica da propriedade privada assemelha-se à crítica da origem como prática de renovação do discurso contemporâneo.

Porém, é fácil ver a distância de Guy Debord dessa sua contraparte. O autor francês considera e concentra sua crítica na sociedade espetacular, criada pelo sistema de exploração do produtor no capitalismo. Toda a sua obra volta-se para essa condição da humanidade, enquanto desenha sua teoria condicionando-a em contraposição a essa sociedade estrategicamente. Na verdade, a vida de sacrifício, exposta pelo crítico de Debord acima<sup>496</sup>, pode até ser uma condição das vanguardas, mas o teórico francês, e a abordagem dele sob a alegoria da guerra, permitem assimilar melhor a sua condição de clandestino, suspeito, inimigo que goza de uma inegável “má reputação” frente aos seus contemporâneos.<sup>497</sup>

Nessa condição, de clandestino e inimigo, basta verificarmos as leis de direito intelectual nos séculos XX e XXI para entendê-lo, também, como criminoso. Como um suspeito, Debord ironiza no *Panegírico*, do seguinte modo:

---

<sup>495</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 17, tradução nossa.

<sup>496</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 16.

<sup>497</sup> DEBORD. “*Cette mauvaise réputation...*”, 1993.

Por conseguinte, declaro aqui que minhas respostas às polícias não poderão mais tarde ser editadas como parte de minhas obras completas, por escrúpulos de forma, ainda que, quanto à veracidade do conteúdo, eu as tenha assinado sem tortura.<sup>498</sup>

Todos os epítetos acima são justificados pela noção defendida neste capítulo sobre a teoria crítica como texto estratégico. E, ainda, o delito, como no caso estudado do desvio, sinaliza alguns parâmetros de relação com a guerra. O principal é a postura do criminoso. Este, também como um estrategista, postula que sua estratégia não será amigável e que seu êxito implica o sucesso de suas ações.<sup>499</sup>

Para Kaufmann, é a postura estratégica que realiza a intercessão entre o discurso autobiográfico e o teórico.<sup>500</sup> De fato, é a prática estratégica que faz com que Debord inaugure a junção de ambos, bem como permite a transcendência de elementos de várias artes e discursos, tal como se viu.

Neste capítulo, mostramos como o cinema, o texto narrativo, a biografia, a técnica do desvio e, até mesmo a epistolografia, estão relacionadas com uma estratégia. Diante dessa artilharia, é impossível pensar a vida de Guy Debord de outra forma que não uma ação estratégica na guerra contra o espetáculo. Como em todas as guerras, há batalhas ganhas e batalhas perdidas. Talvez o suicídio, a perda de amigos assassinados, como Gérard Lebovici, a recuperação de suas ideias pela academia, bem como as modificações das mesmas, sejam algumas das batalhas perdidas. Como batalhas perdidas ou não, sabemos que tais acontecimentos fazem parte da guerra.

O maior ganho que podemos mensurar desse texto estratégico é a forma da “militância”. Ele se “pôs em guarda” em vida e apenas foi abatido por uma força extra-guerra: a doença. A escrita sobre a vida em Debord mostra que, enquanto a vida no espetáculo está submetida à sua coisificação (*i.e.* a vida do produtor de mercadorias é substituível), o autor cria a possibilidade de transformar a vida em um evento irrepetível, à medida que trata dela como repetição em sua escrita, algo que preferimos chamar de metavida. Ao rememorar o exemplo dos escritores e dos teóricos da guerra, o teórico toma de empréstimo suas atividades para recriar sua vida através da participação em atos anticapitalistas.

O delito cometido por Debord é um crime, sobretudo, intelectual. Portanto, o século XX viu a arte se manifestar não apenas como imaginação e criação, mas também

<sup>498</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 58-59.

<sup>499</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 18.

<sup>500</sup> KAUFMANN. *Théorie, autobiographie, stratégie*, 2010, p. 19.

como crime. A contemporaneidade disso está na continuidade das ações subversivas (como crime) no dia-a-dia da arte moderna até os dias de hoje.

A transgressão de Debord assemelha-se àquela da obra *A libertinagem* do surrealista Louis Aragon, reunida e publicada em 1924<sup>501</sup>. Aragon saudava a vida e o amor com uma linguagem "inadequada", trazendo sexualidade ao texto. Como Aragon, Guy Debord transgride pela linguagem. Entretanto, para o segundo não basta apenas realizar a subversão da linguagem por meio da situação vivida pelos personagens, pelo estilo de escrita surrealista ou na provocação do leitor. Debord acredita em uma transgressão crítica da economia política que venha a atingir não apenas o leitor/espectador de sua teoria crítica, mas que sirva como meio de atacar o espetáculo através da profanação da propriedade privada, por exemplo. Com o tempo, o espetáculo aprendeu a incorporar desde o pichador marginal, como Jean-Michel Basquiat nas décadas de 1970 e 1980, até os pixadores (*sic*) politizados contrários à arte e sua manifestação na 28ª Bienal de São Paulo<sup>502</sup>.

A escolha de Guy Debord pelo jogo, a guerra/estratégia e o crime não significam o resultado de um percurso, mas elementos que conferem ao percurso uma singularidade. Antes as críticas sociais eram repletas de elementos que reafirmavam a máxima de que “os fins justificam os meios”. As duas grandes guerras do século XX, bem como os levantes autônomos anticapitalistas em todo o mundo, na virada desse século, mostram, na prática, que os meios são o próprio fim.

Debord elege o método de seu inimigo, obviamente desviando sua prática, para garantir a sua construção teórica. Para o autor, nas teses treze e quatorze de *A sociedade do espetáculo*:

O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim. É o sol que nunca se põe no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória. (...) No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo.<sup>503</sup>

Desse modo, a importância conferida à escrita do teórico francês, e o entendimento de como ela se dá, alia-se ao entendimento de como os elementos dos

<sup>501</sup> ARAGON. *Le libertinage* 1997.

<sup>502</sup> O ato mais relevante a ser observado não é a reunião de 40 pixadores (*sic*) que atacaram o prédio da Bienal (ver: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070,0.htm>), mas a consequente incorporação de pixações na 29ª Bienal de São Paulo como parte da exposição (ver: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/04/19/bienal-se-rende-a-pichacao/>).

<sup>503</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 17.

quais ela trata também a estão constituindo. Em outras palavras, a escrita da guerra, da vida, do jogo e do crime são elementos estratégicos, constituintes da própria escrita, e não apenas “temas” dos quais o autor se vale para pensar o mundo.

A escrita de Guy Debord, à medida que realiza uma negação da sociedade do espetáculo, também se estabelece em guerra com as contradições que enfrenta, em jogo na manipulação das palavras, da provocação, no embate das figuras de linguagem e, sobretudo, como um crime quando a provocação não basta.

A geração anterior a Guy Debord descobriu na teoria crítica a melhor forma de realizar a crítica da sociedade. Essa crítica, realizada tradicionalmente por teóricos da área de filosofia, reconhecia no texto verbal, senão a única, a sua principal forma de expressão. Destes, temos notícia apenas de Walter Benjamin, que procurou avançar sua expressão crítica até a forma de “citações” e “passagens”, trazendo para o seu texto a “montagem”, comum ao texto poético, mas também ao teatro e ao cinema.

Já através de Guy Debord, vemos a expressão “teoria crítica” tomar uma forma mais ampla. A metáfora de um baralho de cartas manuseado por Debord cabe muito bem aqui. Em um jogo de pôquer, cada carta é um trunfo ou uma decepção, cada combinação é a possibilidade de ganhar ou perder do adversário. Tudo isso descoberto aos vinte anos, quando Debord decide dedicar sua vida à crítica ao espetáculo:

Vi terminar, antes dos 20 anos, essa parte tranquila da minha juventude. E minha única obrigação era seguir sem freios todas as minhas inclinações, embora em condições difíceis. De início, voltei-me para um círculo muito atraente em que um niilismo extremado não queria mais saber de nada e muito menos prosseguir com o que tinha sido anteriormente admitido como o emprego da vida ou das artes. Sem dificuldade, esse meio me reconheceu como um dos seus. Ali se extinguiram minhas últimas possibilidades de um dia voltar ao curso normal da existência. Assim pensei, e o que se seguiu o comprovou.<sup>504</sup>

Com esse tipo de construção subjetiva, o texto de Guy Debord se assemelha à construção literária. O texto de Debord escapa da forma reconhecida pelos meios institucionais (desde sua forma imperativa de se posicionar até o desenvolvimento do conteúdo da teoria, como se viu aqui) e, como uma teoria composta por vários textos, assimila as metáforas, metonímias e alegorias, comuns à ficção, como formas de dizer o que deseja.

O desvio, nesse contexto, se torna um paradigma na produção de Debord. Se essa afirmação parasse por aí, Debord seria considerado um artista como os das

---

<sup>504</sup> DEBORD. *Panegírico*, 2002a, p. 23.

vanguardas anteriores a seu tempo e também seus contemporâneos. Porém, Debord ressignifica a prática do desvio frente à sociedade espetacular, e descobre nele, ainda, um modo que resta de fazer a arte, uma vez que “a única tática historicamente justificada é inovação extremista.”<sup>505</sup>

Ainda no início deste capítulo, dizia que buscava "extrair os elementos criativos do autor, bem como o que essa criação serve hoje na intercessão entre os campos artísticos, culturais e, sobretudo, literários." Agora é possível dizer que, em termos criativos, sua prática artística ou literária guarda relações com o que já foi desenvolvido historicamente. Em sua linguagem crítica vemos: provocação; metáforas e metonímias em um texto crítico cheio de reviravoltas; imagens de um desejo por uma sociedade não capitalista (e, por que não, “utópica”) sob uma organização comum.

O auge desse trabalho textual e criativo do autor não é um livro ou um filme específico, mas a sua teoria crítica se encontrar além dos campos filosóficos ou artísticos e caracterizar-se como uma manifestação estratégica. Ao fazê-lo, Debord não nega o esforço artístico e crítico empreendido, mas considera necessário subverter suas funções a todo o momento. O resultado é uma textualidade crítica em sua função estratégica, passível de se manifestar em vários campos expressivos, algo que, arrisco a dizer, tem muito mais relação com uma humanidade em devir que o autor propunha do que com a presente forma de existência do objeto artístico. Essa, portanto, é uma busca que as vanguardas artísticas iniciaram e, como procurei mostrar, nunca deixou de ser ao menos assunto no *front*.

Neste capítulo, com a assunção do desvio como delito, passamos a criminalizar a prática de Debord. Se, como vimos, o desvio se torna um crime contra a propriedade intelectual, hoje podemos pensar que a pirataria de *softwares*, filmes, músicas, jogos e outros produtos culturais são crimes próximos daquele do autor. A essência comum a ambos é o crime contra a propriedade de textos e outros elementos produzidos na sociedade.

É claro que não se tratou aqui de imaginar se Guy Debord seria um pirata cultural contemporâneo, mas, definitivamente, como suas ações contra a propriedade no campo da arte e cultura estão intimamente ligadas ao desejo das pessoas em acessar os produtos culturais não apenas livremente, mas no processo de lesa-propriedade, uma

---

<sup>505</sup> DEBORD; WOLMAN. A user's guide to détournement, 2003, p. 207, tradução nossa.

vez que mesmo tendo acesso aos meios de produção e reprodução técnica dos produtos culturais a cada dia, esse acesso não significa a posse real e comum de tais meios.

A teoria crítica de Guy Debord só é obra artística nos moldes em que ele considera arte a sua atuação: no limite entre o que é a vanguarda e seu papel. O papel da vanguarda é o seu desaparecimento, junto com o espetáculo. Portanto, o autor francês acredita na teoria como algo vivo e pertencente ao tempo, assim deve ser construída com a linguagem da negação desse tempo, uma linguagem que resiste à competição com o espetáculo. Uma vez que ela só tem a língua do espetáculo para se expressar, deve superá-la. Então, como se viu, o saber reunido pelo estudo e embates gerados por Guy Debord em sua vida em guerra pode ser considerado a sua teoria crítica da vida no espetáculo.

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta tese teve como objetivo desvendar a relação entre vida e obra em Guy Debord com base em seus textos, seus filmes e seus métodos de resistência ao espetáculo, discutindo a atualidade do autor. Esse objetivo, como se viu, se desdobrou na investigação do pensamento sobre o jogo, a guerra e sobre a estratégia. Esses desdobramentos foram possíveis devido à reflexão sobre a vida e a escrita como algo fundamental na teoria crítica de Debord.

No primeiro capítulo, com a exposição da recepção crítica e do percurso de Debord nas vanguardas artística e política, ficou claro a filiação das suas ideias ao desenvolvimento de experiências adquiridas na relação com o outro, isto é, com os membros das vanguardas com as quais produziu conhecimento sobre a arte e sociedade e com os quais publicou em revistas e boletins diversos (*Les lèvres nues*, *Potlatch*, *Internacional Letrista*, *Internacional Letrista* etc.). Já no segundo capítulo, procurei mostrar que a leitura crítica da sociedade é compartilhada por outros autores, aos quais chamei de “leitores” ou de “teóricos”, que se aproximam ou fazem uso da teoria do autor francês. Essa primeira parte da tese, disposta a expor uma inatualidade do autor (seguindo a tese de Agamben<sup>506</sup>, para o qual ser contemporâneo é ser inatual) para com o seu tempo, alcança seu objetivo ao expor a incompatibilidade de Debord, ainda hoje, com a sociedade do espetáculo.

No terceiro capítulo, na segunda parte da tese, intitulada “Jogo e estratégia em Guy Debord”, vimos que o autor elabora uma alegoria da guerra que lhe permite vivenciá-la tanto no cotidiano quanto em seus textos. Essa vivência é real, uma vez que o autor considera a alegoria uma expressão real da vida no espetáculo. O jogo, nesse contexto, é o meio que permite ao autor desenvolver seus momentos de suspensão das regras estabelecidas na sociedade e, a partir disso, alcançar a igualdade de forças para o ataque ao espetáculo, seu arqui-inimigo. No quarto capítulo é possível perceber que a estratégia, por fim, tornou-se o meio de expressão do autor contra esse inimigo. A tese procurou mostrar que a vida de Debord e sua escrita sobre ela participam desse movimento estratégico contra o espetáculo. Essa escrita não está limitada ao momento do desvio, que quer “negar a negação”<sup>507</sup> que a sociedade espetacular representa. Descobri aqui que todos os esforços de Debord têm como potência o uso negativo na estratégia contra o espetáculo. A partir dos textos do autor é que conseguimos

---

<sup>506</sup> AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 58.

<sup>507</sup> DEBORD; WOLMAN. *A user's guide to détournement*, 2003, p. 208.

compreender a presença vital da resistência em todos os momentos de sua existência, pois são nesses escritos que a vida atravessa por meio do viés biográfico.

A estratégia não é apenas uma expressão textual, mas plenamente criativa, que leva o autor ao leitor/espectador de forma maleável, ou seja, seu leitor/espectador pode recebê-la e utilizá-la conforme sua necessidade teórica, prática ou teórico-prática. Se nos dois primeiros capítulos desta tese vimos que a influência teórica de Debord esteve muito mais presente, nos dois últimos capítulos a prática do autor é explicitada.

É com base nessa herança prática que vemos ressoar, hoje, a maior parte da influência do autor. É possível dizer que, conforme vemos na mídia em todo o mundo, nunca se mostrou tanto as pessoas indo para as ruas protestar do que nessa primeira década do século XXI, o que se segue nesse início da segunda década. Atualmente, seja o levante dos povos do norte do continente africano, chamado de Primavera Árabe; ou os pequenos e curtos *flashmobs*<sup>508</sup>; o movimento *Ocupe Wall Street*, que se espalhou pelo mundo<sup>509</sup>; ou até o Massa Crítica<sup>510</sup>; todos os movimentos manifestam o desejo de mudança que esteve presente no século XX e que, como se viu nesta tese, Debord representou.

Como uma cena ficcional, já que aqui entendemos a formação de sua teoria crítica para além da própria ideia de "teoria", descobrimos Debord se despedindo do mundo deixando um legado escrito que se dispõe ao uso das novas gerações. Sua morte simbolicamente libera seus textos e filmes para influenciar mais textos e filmes que podem surgir e desconcertar o leitor/espectador. Porém, tal como é comum em uma

---

<sup>508</sup> *Flashmob* é um tipo de mobilização rápida e passageira, como um esquete teatral, que provoca um choque no cotidiano das pessoas, normalmente em algum lugar público. As *flashmobs* começaram a se popularizar com ações rápidas contra empresas multinacionais e suas propagandas e outras estratégias de publicidade. As *flashmobs* ficaram mais comuns com o advento da Internet, que permitem que as mobilizações sejam marcadas em determinado local e horário sem que os participantes sequer se conheçam. A determinada hora a intervenção começa e as pessoas que sabiam dela, e até outras, passam a participar. Ela se tornou uma performance marcada e executada por uma maioria de desconhecidos. Essa última vertente assemelha-se a um *happening*, sem necessariamente ser praticada por artistas profissionais.

<sup>509</sup> O *Occupy Wall Street* é um movimento contra a ação do governo norte americano em sobrecarregar os cidadãos com impostos enquanto incentiva as grandes empresas. Sua principal ação contra a desigualdade econômica foi a marcha até *Wall Street*, em Nova York, que resultou em um acampamento. O movimento continua ativo ainda denunciando os beneficiados com o escândalo financeiro (estouro da bolha imobiliária) de 2008.

<sup>510</sup> O *Critical Mass* é um movimento a favor do uso de bicicletas ao invés dos carros. Sua principal forma de manifestação é a reunião de pessoas para andar de bicicletas (a "bicicletada") em cada última sexta-feira de cada mês. Com isso, há um resgate do grupo inglês *Reclaim the streets* ("Reclamar as ruas"), muito ativo nas ações convocadas pela Ação Global dos Povos: dias de luta anticapitalista. Esse segundo grupo, como muitos membros de cunho anarquista-ecológico, realizavam a crítica ao carro para a locomoção e à dependência dele no mundo capitalista contemporâneo através das *Street Parties* ("Festas de rua"), que tornavam o espaço de trânsito de carros um lugar para a confraternização das pessoas.

narrativa, há ainda as possibilidades de reviravoltas quando seu acervo passa do controle apenas privado de sua última esposa para as mãos do Estado francês.

Em espaço privado, mas aberto ao público para pesquisa, o que antes estava expresso apenas pelo texto publicado e suas inevitáveis entrelinhas, passa a ser descoberto e reinterpretado pelos vários e novos frequentadores de sua intimidade, que poderão acessar o acervo que, em um espaço institucional, está fadado a ser considerado uma obra.

Se por um lado institucional, a atualidade de Debord pode ser comprovada pelo interesse da Biblioteca Nacional da França em guardar seu acervo, por outro lado, sua contemporaneidade<sup>511</sup> pode ser compreendida com o constante uso de sua teoria crítica pelos vários movimentos – e suas expressões – citados, que resguardam um caráter prático (de uso) de sua teoria. Mesmo que Guy Debord nunca tivesse concordado com tais movimentos, uma vez que são facilmente reapropriados pelo capitalismo, o uso prático que fazem das críticas debordianas é inegável.

A ocupação e as bicicletas do Massa Crítica fazem parte de uma crítica prática histórica do urbanismo capitalista. As mobilizações rápidas, as *flashmobs*, são citações diretas das intervenções artísticas orquestradas pelas vanguardas com o objetivo de cometer escândalos e ataques diretos à passividade cotidiana. Isso, sem mencionar as versões mais radicais, como os ataques em agosto de 2011 em Londres e em outras cidades inglesas por partes de alguns jovens que quebraram e saquearam<sup>512</sup>, ou mesmo os constantes levantes da periferia de Paris que, ao menos uma vez em cada década, se manifesta contra a sua situação.<sup>513</sup>

Em todos os casos, havendo tinta e muros, há pixações (*sic*) variadas que manifestam obscenamente o aspecto prático que a escrita tem. Guy Debord o fez em 1953 em um muro na “*Rue de la Seine*”, em Paris, com o texto “*Ne travaillez jamais*”: “Jamais trabalhe” (FIGURA 13). Seus textos, e os dos situacionistas, inspiraram vários jovens a pixar (*sic*) muros de Paris em Maio de 1968. Isso tornou a relação entre tinta e muros uma relação textual, tal como há entre papel e caneta, ou visual, provocada pela tela e o pincel.

---

<sup>511</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 59.

<sup>512</sup> Ver: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/08/110808\\_tumultoslondres\\_is.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/08/110808_tumultoslondres_is.shtml)

<sup>513</sup> Ver: <http://noticias.uol.com.br/uolnews/internacional/bbc/2005/11/04/ult2624u180.jhtm>



Figura 13 - Pixação de 1953 feita por Guy Debord na "Rue de la Seine" em Paris.  
 Fonte: MARCUS, *Lipstick traces*, 2011, p.164.

João Freire Filho, em texto que revisita o conceito de espetáculo, diz que:

Igualmente inspirados pelos expoentes da IS, praticantes da *culture jamming* em todo o mundo criam e disseminam paródias mordazes de peças publicitárias e modificam drasticamente as mensagens dos cartazes e *outdoors* que as corporações multinacionais difundem, de forma insolente, em calçadas, prédios, ônibus, quadras de basquete e banheiros de universidade. A intenção dessa crescente rede de artistas de guerrilha é denunciar o consumismo incentivado pela mídia, o caráter invasivo do *marketing* das marcas globalizadas e as normas de trabalhos antiéticas adotadas, em países do Terceiro Mundo, por empresas como a Nike e a Wal-Mart.<sup>514</sup>

Apesar de considerar essas ações como influenciadas pelo pensamento e práticas de Guy Debord e de outros situacionistas, em sua maioria, elas são apenas o que o seu próprio nome diz, "*culture jammings*", ou seja, uma "interferência na cultura", que é, de fato, também cultural. Guy Debord se esforçava por não agir culturalmente, daí a opção pelo crime, pelas conspirações que, naqueles anos, ainda significavam radicalidade. Porém, esse tipo de radicalidade foi assumido pela sociedade do espetáculo com as vanguardas passando a ser aceitas como grupos de intervenção ou de reunião de pessoas

<sup>514</sup> FREIRE FILHO. A sociedade do espetáculo revisitada, 2003, p. 43.

para uma prática artística ou literária, tais como o Colégio de Patafísica e a Oficina de Literatura em Potencial (ou OuLiPo – *Ouvroir de Littérature Potentiel*).

Como mencionei no último capítulo desta tese, mesmo os pixadores (*sic*) que em um ano eram radicais para com uma exposição artística, passaram a ser incorporados da forma que o espetáculo permitiu. Isso é o bastante para exemplificar como há espaço no espetáculo até mesmo para a radicalidade. Com os "*culture jammers*" ou com os "*flash mobbers*" não é diferente, pois eles já têm o entendimento da mídia sobre eles, uma identidade midiática, o que permite sua ação e posterior explicação.<sup>515</sup>

Os filmes de Guy Debord, no contexto de uma teoria crítica da vida, também influenciaram essa geração da segunda metade do século XX. Em geral, os filmes de Debord não possuem gênero ou participam de um movimento artístico coletivo (como o Neorrealismo, a *Nouvelle Vague* etc.). O primeiro filme, *Uivos para Sade*, é considerado um participante do "Cinema Letrista"<sup>516</sup>, mas, a partir dos outros filmes, vemos que a concepção situacionista do uso do filme tem mais importância para Guy Debord do que a supressão e realização da arte, tal como estava em debate nos meios letristas.

Ao mesmo tempo em que parecem panfletos contra o capitalismo, os filmes são panfletos contra o próprio cinema. Eles são como granadas que se implodem. Também são filmes que revelam uma forma de dizer hipergráfica, hiper significativa, bem ao gosto letrista, trazendo imagens desviadas, ao mesmo tempo em que o uso do narrador é abusado. Além de tudo isso, o "cineasta", ou o que sobrou dele na construção do filme, é inserido por meio de elementos biográficos ou de preferências, de posicionamento político, através de seu círculo de amizade ou, simplesmente, locais de atuação e convivência. Retirando o aspecto autodestrutivo do cinema de Guy Debord, a falta de gênero, as colagens nos filmes, a inclusão da realidade e o maior enfoque para ela, foram elementos que acabaram sendo incorporados em movimentos cinematográficos.

Como se viu no último capítulo, Debord parece tentar recuperar a vida que o espetáculo usurpa. Há um desejo imenso em recuperar a vida alienada no cotidiano, tal

---

<sup>515</sup> É fato que algumas variantes, as mais radicais entre essas citadas, ainda não são compreendidas pela mídia, portanto, são consideradas crimes e, como tais, perseguidas. É o caso dos "*flashrobs*", roubos coletivos marcados pela Internet e realizados em estabelecimentos comerciais. Na verdade, apenas o nome é similar ao da moda, pois essas ações são expropriações realizadas por meio de saques aos estabelecimentos comerciais. Ver os *websites*: <http://observers.france24.com/content/20110823-usa-washington-flash-mob-robberies-youth-crime> e <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2018835/Facebook-Twitter-used-plan-flashrob-raid-Victorias-Secret-store.html>

<sup>516</sup> DEVAUX. *Le cinéma lettriste*, 1992, p. 119.

como ele critica. Válida ou não a sua crítica, aceita ou não pelo espectador, o movimento na tela (e também a falta dele em telas brancas ou escuras) aponta para esse desejo de tomar de assalto a vida roubada sobre a qual se fala na voz do próprio Debord. Não se deseja expropriar as imagens dessa vida, mas modificar essas imagens a ponto de torná-las cada vez mais próximas, cotidianas, menos distantes e separadas.

Nesta tese, descobrimos, com o autor, que a arte se dissipa na sociedade, liberando-se das separações entre arte, política, economia, cultura, religião etc. Como esses outros campos, ela participa livremente do movimento de acúmulo de mercadoria. Se até o início, talvez meados, do século XX, as vanguardas acreditavam que ainda conseguiam expressar uma ruptura com essa nova manifestação da arte, desde a segunda metade do século XX a ideia de vanguarda se generaliza para a arte, mostrando que toda a expressão de novidade se dá apenas pelos meios artísticos e com a renovação da linguagem existentes. No avançar dos anos do século XX, especialmente na virada (1990 em diante) do século XX para o XXI, vimos mais claramente como essa aproximação da arte com os outros campos da vida, enquanto protestos, tomaram o mundo utilizando pressupostos expressivos da arte ou, se preferir, uma linguagem artística, algo que não é considerado pelos estudos críticos de arte ainda, ou o são apenas timidamente. Porém, a tática e a estratégia de tais ações é a linguagem aproximada daquela linguagem de vanguarda, mesmo que como “vanguarda” não se apresente na luta política.

E o mais importante: é no final do século XX e início do XXI que vemos não o advento, mas a proliferação das novas tecnologias, especialmente aquelas móveis, que permitem ao espectador permanecer conectado enquanto está a caminho do trabalho, retornando dele ou mesmo quando não tem um trabalho ou não está trabalhando. As tecnologias móveis, ou as tecnologias de um modo geral, permitem que conheçamos uma dimensão do espetáculo que Debord já expunha desde a década de 1950: a possibilidade da subversão quando alcançamos, em massa, a noção de que a arte, ao se manter presa em um setor da vida como produto, passa a se repetir e repetir a tudo que toca.

Por esse motivo, todos se tornaram passíveis de fazer o que hoje se chama de arte e sair de um gueto específico para um campo de circulação de mercadorias em consumo global. E, mais ainda, qualquer iniciativa revolucionária passa a ser ouvida, desde que esses mecanismos possibilitem a sua proliferação. O mais curioso é que o

texto escrito ainda seja uma das principais opções das articulações políticas com práticas mais radicais. Não apenas o texto, mas a forma de produzi-lo. Essa forma, conforme Guy Debord afirmava, é um estilo. Melhor dizendo: para o autor é um “estilo de vida”, necessário para a mudança do espetáculo<sup>517</sup>, tal como apontamos na introdução desta tese. Esse estilo de vida e a prática do estilo do texto acabam alinhados sob o mesmo propósito e, principalmente, sob as mesmas condições produtivas.

A vida no espetáculo, conforme se viu com Debord, encontra-se em paradoxo. É como um reflexo e pode ser reflexiva. Enquanto reflexo, tenta encontrar-se nas mercadorias e em si mesma como mercadoria. Como vida reflexiva, constitui o que aqui se chamou de “metavida”, uma vida da qual se fala criticamente e, nesse discurso, incorpora elementos subjetivos inevitáveis. Como se viu, a vida de Debord se faz na tensão da guerra contra o espetáculo. O próprio autor, nesse espaço, entre uma vida negada (pelo espetáculo) e de uma vida de negação da negação (por meio da crítica do espetáculo), elabora um discurso. Esse discurso, quase uma narrativa sobre a vida no espetáculo e sobre a sua própria vida como estrategista antiespetacular, revela o que aqui chamei de metavida. É através dessa existência real do autor que podemos vê-lo sucumbir, em diversos momentos, à condição de espectador, seja quando o encontramos no lugar de artista que produz um livro como *Memórias*, ou como um reconhecido escritor em processo de incorporação pelo espetáculo em várias partes do mundo.

Desse modo, esta tese pretendeu trazer Debord para o diálogo na área dos Estudos Literários, especialmente a partir da questão do jogo, da estratégia e através da alegoria da guerra. Na introdução desta tese, considerei como relevante, neste trabalho, a possibilidade de tornar-se uma bibliografia da área sobre o autor. A partir daqui, outros estudos podem tornar-se possíveis. Pretendo, eu mesmo, dar seguimento a este trabalho estudando a questão da literatura com base na noção de espetáculo, isto é, pensar o seu estatuto e *status* com relação ao conceito de sociedade do espetáculo. Também acredito que seja necessário refletir sobre como o campo dos estudos literários e a indústria editorial se situam hoje com base nesse conceito.

Ainda é possível realizar um estudo interartístico dos trabalhos de Debord. Como o autor produziu em diversos meios semióticos e praticou a intersemiose misturando elementos verbais aos visuais e audiovisuais, creio ser necessário aprofundar o debate de suas produções a partir dos suportes utilizados. Esse tipo de

---

<sup>517</sup> DEBORD. Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana, 2002b.

estudo não foi proposto aqui por se acreditar que haveria a demanda de outro referencial teórico para problematizá-lo, além de fugir do objetivo principal desta tese. Porém, já iniciei esse trabalho com um estudo publicado nos anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 2011.<sup>518</sup>

Outro estudo possível seria a comparação entre Debord e outros revolucionários que produziram textos em situação de conflito ou guerra, mesmo que sustentada alegoricamente. Esse é o caso do subcomandante Marcus, do Exército Zapatista de Libertação Nacional, que produziu diversos textos entre cartas, comunicados, parábolas etc.

Para que essa proposta fique mais clara, evoco uma citação de Ilan Stavans<sup>519</sup> sobre as condições de produção de um autor revolucionário, insurgindo contra as forças do Estado representado pelo Governo mexicano e do mercado global representado pelo NAFTA:

“Sup” tinha um rifle sim, mas ele dificilmente o usou. Suas balas tomam a forma de faxes e *e-mails*, bombas de fragmentação na forma de comunicados, e *e-mails* sem pausas com *Midrashim*<sup>520</sup> através da Internet. Ele escreveu em torrente, produzindo centenas de textos, refutando a afirmação de Hannah Arendt de que “em condições de tirania é muito mais fácil agir do que pensar.” Em menos de doze meses, durante as sessões sem sono, sobre o processador de texto no meio de uma guerra, “Sup” gerou texto o suficiente para um volume de 300 páginas.

Os textos (teórico, fílmico, as regras de jogo, biográfico, cartas etc.) de Guy Debord não são similares aos do Subcomandante Marcus (comunicados, *e-mails* e faxes). Porém, o lugar de produção de ambos é similar, bem como a função atingida pelo texto: a de comunicar uma prática transgressora, assumir o lugar de uso. O texto, portanto, se torna uma arma poderosa, uma forma de não apenas implodir a condição de privação (exploração) no espaço público, mas buscar transgredir desde o momento da produção, enquanto se escolhe e se alia formas diversas do texto para executar e provocar transgressões.<sup>521</sup>

Diante disso, como mostrado na introdução, as conclusões de Emiliano Aquino (2006), em seu estudo sobre Debord, foram de extrema importância para o trabalho aqui

<sup>518</sup> GOBIRA, “A sociedade do espetáculo”, de Guy Debord: uma transposição intersemiótica?, 2011.

<sup>519</sup> STAVANS *apud* GILMAN-OPALSKY. *Unbounded publics: transgressive public spheres, zapatismo, and political theory*, 2008, p. 252.

<sup>520</sup> *Midrashim* são as histórias extraídas de versículos da Torá. Aqui o autor se refere aos contos e parábolas contadas pelo Subcomandante Marcos para os leitores dos comunicados.

<sup>521</sup> O estudo de ambos os autores poderá ser, inclusive, acrescido da reflexão de Georges Bataille (BATAILLE. *O Erotismo*, 1987; *História do Olho*, 2003) e de Michel Foucault acerca da transgressão, que para este significa ir ao limite do ser. (FOUCAULT. *Ditos e Escritos III*, 2001)

empreendido, e são com elas que dialogo para entender a construção da teoria crítica como parte da vida do autor. O entendimento da teoria crítica como estratégia também surge desse diálogo com Aquino, bem como das biografias que mencionam a autoafirmação do teórico como estrategista, tal como vemos no *Panegírico*. Nesta tese, a afirmação de um Debord estrategista é acrescida da constatação da presença do biográfico em sua teoria, elemento que retorna ao espaço de exposição e expressão do autor a todo o momento.

Mais do que uma crítica à sociedade do espetáculo, Debord realiza a crítica da vida espetacular, *i.e.*, uma vida submetida à separação. Sua crítica expõe essa vida separada ao mesmo tempo em que coloca a sua própria vida em risco na alegoria da guerra que passa a viver, valendo-se de estratégias textuais variadas para sustentar e avançar suas posições.

Guy Debord igualmente avança ao colocar essa sua expressão em um jogo, tal como uma forma essencial para alcançar a junção entre, como dito por Aquino (2006), a expressão estética e a crítica social. Eis que a escrita biográfica em Debord alavanca na teoria crítica a razão do seu fazer crítico: existir para além do espetáculo. Ao que parece, ele acreditou que o texto (o registro biográfico, metafórico, alegórico, provocador etc.), ao ser usado, desviado, modificado, lhe permitia isso.

No contexto brasileiro, além da tese servir de bibliografia para novos estudos, também poderá contribuir para um entendimento do texto em condições de produção revolucionária. Do final do século XX até hoje, é cada vez mais comum a junção entre a crítica política e o texto criativo. Vemos, como no exemplo do EZLN acima, os movimentos solidários internacionais em prol de lutas locais se mobilizarem através de comunicados, cartas, faxes e *e-mails* enviados publicamente. A escrita que emerge nos levantes, nas revoluções ou nas demandas sociais, se torna um tipo (talvez até um gênero) de texto cada vez mais comum no cotidiano do século XXI, mesmo que seja apenas uma convocatória para uma bicicleta, uma ocupação, ou um *flashmob*. Esse texto se torna comum, pois circula pelos meios tecnológicos atuais, desde redes sociais até SMSs partindo de celulares.

Além disso, conforme Debord, a sociedade do espetáculo é uma condição da economia política mundial, iniciada no capitalismo tardio. Desse modo, essa análise e diagnóstico do autor também são importantes, pois, com o que ele chama de

“espetacular integrado”<sup>522</sup>, há uma tendência de normalização do processo de produção, circulação e consumo de mercadorias, permitindo que, no contexto mundial, haja a possibilidade de variação dos países e blocos no comando da economia. Essa tese se confirma quando vemos a situação de desenvolvimento econômico, que faz de vários países mercados emergentes, como no caso dos BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China, e cada vez mais, também, a África do Sul). O pensamento de Debord, hoje, serve para colocar esse contexto de crescimento econômico em xeque, levando-nos a pensar até que ponto essa alternativa econômica brasileira é diferente das outras, que hoje estão em queda, como a da Grécia, da Espanha, dentre outros país da Europa.

Esta tese também encontrou dificuldades. A primeira é a bibliografia de e sobre o autor, em sua maioria estrangeira. A barreira da língua foi um problema pequeno se comparado à dificuldade em acessar e adquirir livros e textos sobre o autor. Ao final, acredito ter acessado toda a bibliografia, filmografia e iconografia necessária para o desenvolvimento deste estudo, tendo essa dificuldade sido, pois, superada. Outra dificuldade relevante foi lidar com a infinidade de usos parciais da teoria de Debord, que criou um *locus* muito difícil de estudar sob a perspectiva comparatista, ao mesmo tempo em que se torna rico de possibilidades justamente por isso. Por inúmeras vezes, voltei a um ou outro autor ou teórico, bem como ao texto de Debord, para dirimir as dúvidas a respeito do seu uso e leitura em outras teorias e críticas. Porém, essas dificuldades são comuns às teses que se propõem ao que aqui se desenvolveu: o estudo de um autor a partir da relação entre vida e obra frente ao que já se produziu sobre ele.

Por isso, por fim, acredito que pude seguir com o estudo e alcançar o objetivo pretendido à medida que aprofundava na discussão sobre a importância da alegoria da guerra, do jogo, da vida e da estratégia para o texto de Guy Debord.

---

<sup>522</sup> DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997a, p. 172.

## REFERÊNCIAS

## I. FONTES

### a) Obras de Guy Debord

DEBORD, Guy. *Correspondance*: volume 1 – 1957–1960. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1999.

BECKER-HO, Alice; DEBORD, Guy. *Le jeu de la guerre*: relevé des positions successives de toutes les forces au cours d’une partie. Paris: Gallimard, 2006.

DEBORD, Guy [Atribuído a]. *Enganar a fome*. Tradução de Helder Moura Pereira. Lisboa: Frenesi, 2000.

DEBORD, Guy. “*Cette mauvaise réputation...*”. Paris: Gallimard, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997a.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Tomás Bueno. Belo Horizonte: Coletivo Acrático Proposta, 2003a.

DEBORD, Guy. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Tradução de Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press, 2003b.

DEBORD, Guy. *Considérations sur l’assassinat de Gérard Lebovici*. Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1985.

DEBORD, Guy. *Correspondance* – volume 7 – janvier 1988 – novembre 1994. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2008.

DEBORD, Guy. *Correspondance*, Volume 2 – 1960-1964. Paris: Arthème Fayard, 2005a.

DEBORD, Guy. *Correspondance*: volume “0” – septembre 1951 – juillet 1957 – complète des “letters retrouvées” et de l’index général des noms cités. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2010.

DEBORD, Guy. *Correspondance*: volume 4 – janvier 1969 – décembre 1972. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004b.

DEBORD, Guy. *Correspondance*: volume 5 – janvier 1873 – décembre 1978. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005b.

DEBORD, Guy. *Des contrats*. Cognac: Le temps qu’il fait, 1995.

DEBORD, Guy. *Guy Debord présent Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 2000. Traduzido do francês por Fernando O. Vieira. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/obarcoebrio/pref.html>> Acesso em: 15/01/2010.

DEBORD, Guy. *Mémoires – structures portantes d'Asger Jorn*. Paris: Allia, 2004a. p. 103.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Tradução de Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002a.

DEBORD, Guy. *Panegyric – volume 2*. In: \_\_\_\_\_. *Panegyric – Volume 1 and 2*. Londres/ Nova Iorque: Verso, 2009. p. 69-181

DEBORD, Guy. Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana. In: RIZOMA.NET. *Potlatch*. 2002b. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/46876553/Potlatch-Rizoma-net>> Acesso em: 25/02/2010.

DEBORD, Guy. The game of war. Trad. Len Bracken. In: BRACKEN, Len. *Guy Debord: revolutionary*. Venice, CA: Feral House, 1997b.

DEBORD, Guy. Theory of the Dérive. *Internationale Situationniste*, n. 2, dez. 1958. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>> Acesso em: <10/05/2009>

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. A user's guide to détournement. In: DEBORD, Guy. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Tradução de Ken Knabb. Oakland. CA: AK Press, 2003. p. 207-210.

DEBORD, Guy; WOMAN, Gil. Why Lettrism. *Potlatch*, Paris, n. 22, set. 1955.

JORN, Ager. *Fin de Copenhague – G. E. Debord, conseiller technique pour le détournement*. Paris: Allia, 2001.

## b) Obras sobre Guy Debord

AGAMBEN, Giorgio. Glosas marginais aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de João Gabriel. In: RIZOMA.NET. *Potlatch*. 2002. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/46876553/Potlatch-Rizoma-net>>. Acesso em: 25/02/2010.

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: *Image et memoires*. Paris: Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris: Flammarion, 2006.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Anotações sobre “A sociedade do espetáculo”: apresentação de uma edição pirata. In: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Belo Horizonte: Coletivo Acrático Proposta, 2003. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/46876553/Potlatch-Rizoma-net>>. Acesso em: 25/02/2010.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Espetáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 48, n. 115, 2007. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2007000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2007000100010)>. Acesso em: 10/03/2009.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Kierkegaard e Debord: o devir, a ambiguidade e o desvio. In: *Memória e consciência história*. Fortaleza: EdUECE, 2006b. p. 161-180.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*. 2005. 263f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: Unifor/UECE, 2006a.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Revolução social e realização da arte. *Revista Critério*, 2008. Disponível em: <<http://www.revista.criterio.nom.br/debordemiliano001.htm>>. Acesso em: 30/05/2008.

BASTOS, Cristiano. Destruição: o punk edificado em Guy Debord. *Os Armênios*, n. 11 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.osarmenios.com.br/2008/03/destruicao-o-punk-edificado>>. Acesso em: 14/05/2011.

BERARDI, Franco “Bifo”. La premonizione di Guy Debord. *Liberazione. it*, Itália, n. 1 dez 2004. Disponível em: <<http://www.comedonchisciotte.org/site/modules.php?name=News&file=print&sid=275>>. Acesso em: 18/02/2009.

BEUVE-MERY, Alain. Patrons lacking for Debord's manuscripts. Tradução de NOT BORED! *Le Monde*, Paris, 17 jun. 2009b. Disponível em: <<http://www.notbored.org/BNFa.html>>. Acesso em: 10/03/2010.

BEUVE-MERY, Alain. Two hundred people dine together to keep the works of Debord in France. Tradução de NOT BORED! *Le Monde*, Paris, 14 jun. 2009a. Disponível em: <<http://www.notbored.org/BNF.html>>. Acesso em: 10/03/2010.

BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord – 1931-1994*. Paris: Plon, 1999.

BRACKEN, Len. *Guy Debord: revolutionary*. Venice, CA: Feral House, 1997.

DANESI, Fabien. *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*. Paris: Paris Expérimental, 2011.

DEBRAY, Régis. Debord de longe: resposta a um jovem pesquisador. In: *Acreditar, ver, fazer*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. Bauru, SP: EdUSC, 2003. p. 103-115.

ESTEVES JUNIOR, Milton. Guy Debord e o cinema, ou a redecomposição do espetáculo. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v. 7, n. 2, p. 116-219, 2006. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3179/2288>>. Acesso em: 14/05/2011.

FIELD, Allyson. Hurllements en faveur de Sade: the negation and surpassing of "discrepant cinema". *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, 1999.

FREDERICO, Celso. Debord: do espetáculo ao simulacro. *MATRIZES*, São Paulo, ano 4, n. 1, p. 179-191, jul./ dez. 2010.

GALLIX, Andrew. The resurrection of Guy Debord. *Guardian.co.uk*, 18 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2009/mar/18/guy-debord-situationist-international>>. Acesso em: 30/04/2010.

GOBIRA, Pablo. A sociedade do espetáculo, de Guy Debord: uma transposição intersemiótica? CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, XII, 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2011b.

GOBIRA, Pablo. Breves considerações acerca do estilo da negação de Walter Benjamin e Guy Debord. In: CARRIERI, A.; GOBIRA, P.; FABRI, B. (Orgs.). *Lado B[enjamin]*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011a.

GONZALVEZ, Shigenobu. *Guy Debord ou la beauté du négatif*. Paris: Nautilus, 2002.

GUÉGAN, Gérard. *Debord est mort, Le Che aussi*. Et alors? Embrasse ton Amour Sans lâcher ton Fusil. Paris: Librio, 2001.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

HUSSEY, Andrew. *The game of war: the life and death of Guy Debord*. Londres: Jonathan Cape, 2001.

JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar: um dos principais libelos contra o capitalismo, "A sociedade do espetáculo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1997, Caderno MAIS!, p. 4-5.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis: Vozes, 1999a.

JAPPE, Anselm. *Sic transit gloria artis: "the end of art" for Theodor Adorno and Guy Debord*. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, v. 90, n. 28, 1999b.

KAUFMANN, Vincent. Théorie, autobiographie, stratégie. In: ROGOZINSKI, Jacob; VANNI, Michel (Orgs.). *Dérives pour Guy Debord*. Paris: Van Dieren, 2010. p. 15-28.

KNABB, Ken. Introduction. In: DEBORD, Guy. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Tradução de Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press, 2003a. p. VII-XI.

KNABB, Ken. Unrealized film projects. In: DEBORD, Guy. *Complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Tradução de Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press, 2003b.

KURZ, Robert. A sociedade do espetáculo trinta anos depois. In: JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz98.htm>>. Acesso em: 27/11/2010.

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Les archives de Guy Debord à la BnF, 23 fev. 2011. Disponível em: <[http://www.magazine-litteraire.com/content/newsletter\\_actualite-ecrivain/article.html?id=18600](http://www.magazine-litteraire.com/content/newsletter_actualite-ecrivain/article.html?id=18600)>. Acesso em: 24/02/2011.

MARIE, Guy-Claude. *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*. Paris: Vrin, 2009.

MERRIFIELD, Andy. *Guy Debord*. Londres: Reaktion Books, 2005.

NOLLE, Christian. Books of warfare: the collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959. *Vector: e-zine*, abr. 2005. Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html). Acesso em: 15/06/2007.

OHRT, Roberto. The master of the revolutionary subject: some passages from the life of Guy Debord. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, v. 90, n. 28, 1999.

PASSOT, Odile. Portrait of Guy Debord as a Young Libertine. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, 1999.

ROGERS, Ashley D. *The influence of Guy Debord and the Situationist International on Punk Rock Art of the 1970s*. 2006. Dissertação (Mestre em Artes) Universidade de Cincinnati, Departamento de História da Arte da Escola de Arte, Cincinnati, 2006.

ROGOZINSKI, Jacob; VANNI, Michel (Orgs.). *Dérives pour Guy Debord*. Paris: Van Dieren, 2010.

ROUSSEL, Frederique. Debord, a treasure. Tradução de NOT BORED! *Liberation*, n. 16, fev. 2009a. Disponível em: <http://www.notbored.org/national-treasure.html>. Acesso em: 10/03/2010.

ROUSSEL, Frederique. Guy Debord fundraiser. Tradução de NOT BORED! *Liberation*, 17 jun. 2009b. Disponível em: <http://www.notbored.org/BNFb.html>. Acesso em: 10/03/2010.

RUBBO, Deni. As estruturas da reificação em curso: Walter Benjamin e Guy Debord, leitores de História e Consciência de Classe. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 9-34, 2010.

SCHIFFTER, Frédéric. *Guy Debord l'atrabilaire*. Paris: Distance, 1997.

TOULOUSE-LA-ROSE. *Debord contre Debord*. Paris: Nautilus, 2010.

TRUDEL, Alexandre. De Walter Benjamin à Guy Debord: le travail du négatif dans la modernité. Colloque sur Le legs benjaminien, Pensée, critique et histoire après Walter Benjamin. *Anais...* n. 0501.22, 2005. Disponível em: [http://konstellations.net/asmb/asmb\\_pdf/0501.22.pdf](http://konstellations.net/asmb/asmb_pdf/0501.22.pdf). Acesso em: 10/05/2011.

TRUDEL, Alexandre. Sur un étrange héros de l'anti-littérature: les stratégies divergentes de Guy Debord. @analyses – revue de critique et de théorie littéraire, Dossiers, Héroïsme et littérature, Héros sartriens et anti-sartriens, 3 abr. 2006. Disponível em: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=85>. Acesso em: 10/05/2010.

VIANA, Nildo. Debord: espetáculo, fetichismo e abstratificação. *Revista Panorama*, Goiânia, n. 1, p.05-14, ago. 2011.

VIDAL, Carlos. O fim de Guy Debord: ora, o que é uma doença terminal? 5 *DIAS.NET*, 2 jul. 2009. Disponível em: <<http://5dias.net/2009/07/02/o-fim-de-guy-debord-ora-o-que-e-uma-doenca-terminal/>>. Acesso em: 15/08/2009.

## II. BIBLIOGRAFIA CITADA

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007d.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007b.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Helvânia Ferreira. Informação, pós-modernidade e espetáculo: breve análise sobre a temática religiosa nas páginas de superinteressante. I Encontro do GT Nacional de História das Religiões e Religiosidades. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, 2007. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st4/Aguiar,%20Helvania%20Ferreira.pdf>>. Acesso em: 02/10/2010.

ALLAIN, Olivier. Mimese do real e o real da mimese: a teatralidade obscena em Bernardo Carvalho. *Revista Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, n. 11, p. 37-53, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5219/4830>>. Acesso em: 10/05/2011.

AMARAL, Ilana Viana do. Para além do espetáculo (ou: dos possíveis valores desta obra). In: AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE/ UNIFOR, 2006. p. 13-22.

ANTELO, Raul. *La comunità che viene* – Ontologia da potência. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 29-49.

ANTONELLO, Pierpaolo; VASILE, Olga. Introduction. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, p. 3-11, 1999.

ARAGON, Louis. *Le libertinage*. Paris: Gallimard, 1997.

- ARAGON, Louis. *Tratado do estilo*. Tradução de Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1995.
- BAKUNIN, Mikhail. A sociedade ou fraternidade internacional revolucionária. In: *Textos anarquistas*. Tradução de Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 2010a. p. 45-93.
- BAKUNIN, Mikhail. Programa e objetivo da Organização secreta revolucionária dos irmãos internacionais. In: *Textos anarquistas*. Tradução de Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 2010b. p. 108-117.
- BARBARAS, Renaud. O invisível da visão. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005. p. 64-79.
- BARREIRAS, Maria José. O ataque ao WTC na ótica de Debord e a guerra contra o Iraque como atualização do espetáculo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 20, p. 57-64, abr. 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução de Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2. ed. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita* – precedida de "A noção de despesa". Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. La solitude. In: \_\_\_\_\_. *Petits poèmes en prose* (Le spleen de Paris). Paris: Louis Conard, 1917. p. 75-77.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007. Disponível em: <<http://archive.org/details/petitspomesenp00baud>>. Acesso em: 10/05/2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 2004. 86p. Disponível em: <<http://leandromarshall.files.wordpress.com/2008/03/a-sombra-das-maiorias-silenciosas.pdf>>. Acesso em: 17/01/2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BELLO, Cíntia Dal. Espectros Virtuais: as dimensões do “apareSer” em comunidades virtuais de relacionamento. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 6, n. 1, jul. 2008.
- BELLONI, Maria Luiza. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. *Revista Brasileira de Educação*, n. 22, p. 121-136, jan.-abr. 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3ª versão). In: \_\_\_\_\_. *A modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006a. p. 207-242.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado. In: \_\_\_\_\_. *A modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006d. p. 08-204.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *A modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b. p. 271-293.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/ São Paulo: UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006c.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas. Vol. I).

BERARDI, Franco “Bifo”. Auto-organização da inteligência coletiva global: uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova. In: COCCO, Giuseppe; HOPSTEIN, Graciela. *As multidões e o Império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 107-112.

BERARDI, Franco “Bifo”. Biopolitics and connective mutation. *Culture Machine*, vol. 7, 2005. Disponível em: <<http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/viewArticle/27/34>>. Acesso em: 14/02/2010.

BEST, Steven. The commodification of reality and the reality of commodification: Baudrillard, Debord and the postmodern theory. In: KELLNER, Douglas (Org.). *Baudrillard – a critical reader*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 1995.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. Debord, cybersituations, and the interactive spectacle. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, p. 129-156, 1999.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2002.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRICHE, Gérard. O espetáculo como ilusão e como realidade. Colóquio *Guy Debord et La société du spectacle*, Estrasburgo, 22 fev. 2007. Disponível em: <[http://www.criticaradical.org/o\\_espetaculo\\_ilusao.htm](http://www.criticaradical.org/o_espetaculo_ilusao.htm)>. Acesso em: 22/02/2010.

BRINGEL, Breno; MUÑOZ, Enara Echart. Dez anos de Seattle, o movimento antiglobalização e a ação coletiva transnacional. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 46, n. 1, p. 28-36, jan./ abr. 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CASTELO, Marcos Goulart; CARVALHO, José Luis Felício dos Santos de. Reality shows e jogos (hiper)reais do espetáculo organizacional. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 2004, Atibaia-SP. *Anais...* Atibaia-SP, 2004. s/p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. *Heterologies: discourse on the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. *D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2005. (vol. I).

CHRISPINIANO, José. *A guerrilha surreal*. São Paulo: Conrad/ Com arte, 2002.

CLAUSEWITZ, Carl von. De la guerra. *Librodot.com*, 2002. Disponível em: <<http://lahaine.org/amauta/b2-img/Clausewitz%20Karl%20von%20-%20De%20la%20guerra.pdf>>. Acesso em: 09/08/2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n.8, p.41-58, 2006.

DELEUZE, Gilles. La littérature et la vie. *Critique et clinique*, Minuit, Paris, p. 11-17, 1993.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: \_\_\_\_\_. *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 219-226.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DEVAUX, Frederique. *Le cinéma lettriste*. Paris: Paris Experimental, 1992.

DIBBELL, Julian. The life of the chinese gold farmer. *The New York Times*, Nova Iorque, 17 jun. 2007. Disponível em:

<[http://www.nytimes.com/2007/06/17/magazine/17lootfarmers-t.html?\\_r=2&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2007/06/17/magazine/17lootfarmers-t.html?_r=2&pagewanted=print)>. Acesso em: 16/05/2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Rodrigo. Valores e interesses na era das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005. p. 94-112.

DUPUIS, Jules-François [Raoul Vaneigem]. *Histoire desinvolte du Surrealisme*. Paris: L'instant, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FONSECA, Jair Tadeu da. Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa). *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 5, p. 43-50, dez. 2002.

FONTENELLE, Isleide Arruda. O espetáculo das imagens: as relações entre mídia, consumo e marketing através de uma análise da marca publicitária. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, set. 2003. p. 2-6. Disponível em <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4476/1/NP3FONTENELLE.pdf>>. Acesso em: 10/02/2011.

FOUCAULT, Michel. 2001. Prefácio à Transgressão. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lúcia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: 1977.

FRANCO, Renato. Deslocamentos imagem e cinema: W. Benjamin e Guy Debord (da cultura revolucionária das massas à cultura-espetáculo). In: DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero (Orgs.). *Congresso Internacional Deslocamentos na Arte*. Ouro Preto/ Belo Horizonte: IFAC, 2010. p. 281-291.

FREIRE FILHO, João. A sociedade do espetáculo revisitada. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 22, p. 33-46, dez. 2003.

FREIRE FILHO, João; CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. A resistência juvenil em tempos espetaculares: ecos e ensaios da contracultura no século XXI. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 216-238.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. *Comunicação, cultura, consumo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

GILMAN-OPALSKY, Richard. *Spectacular Capitalism: Guy Debord & the practice of radical philosophy*. Nova York: Minor Compositions, 2011.

GILMAN-OPALSKY, Richard. *Unbounded publics: transgressive public spheres, zapatismo, and political theory*. Lanham: Lexington Books, 2008.

GODDARD, Michael. Interminable Autonomy: Bifo's symptomatologies of the present. *Mute Magazine*, 15 dez. 2009. Disponível em: <[http://www.metamute.org/en/content/interminable\\_autonomy\\_bifo\\_s\\_symptomatologies\\_of\\_the\\_present](http://www.metamute.org/en/content/interminable_autonomy_bifo_s_symptomatologies_of_the_present)>. Acesso em: 05/01/2010.

GÓMEZ, Iván. (Tele)visiones del futuro. O de cómo los medios colonizaron el cuerpo. *Trípodos*, Barcelona, n. 21, 2007.

GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HANSEN, Signe. Society of appetite: celebrity chefs deliver consumers. *Food, Culture & Society*, Londres, v. 2, n. 1, mar. 2008.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2000. 478p. Disponível em: <<http://www.infoshop.org/texts/empire.pdf>>. Acesso em: 15/02/2009.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*. Tradução de Berilo Vargas. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HASTING-KING, Stephen. L'internationale Situationniste, Socialime ou Barbarie, and the Crisis of the Marxist Imaginary. *Substance*, Santa Barbara/CA, 90, v. 28, n. 3, 1999.

HASTING-KING, Stephen. L'Internationale Situationniste, Socialisme ou Barbarie, and the Crisis of the Marxist Imaginary. *SubStance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, p. 26-54, 1999. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/substance/v028/28.3hastings-king.pdf>>. Acesso em: 18/06/2009.

HEYDTE, Friedrich August von der Heydte. *A Guerra irregular moderna em políticas de defesa e como fenômeno militar*. Tradução de Jayme Taddei. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1990.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. 2. ed. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 2004b.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas – Greve da arte*. Tradução de Monty Cantsin. São Paulo: Conrad, 2004a.

HOROWITZ, Steven J. Competing Lockean claims to virtual property. *Harvard Journal of Law and Technology*, v. 20, 2007. Disponível em: <[http://www.foley.com/files/tbl\\_s31Publications/FileUpload137/4435/Horowitz.pdf](http://www.foley.com/files/tbl_s31Publications/FileUpload137/4435/Horowitz.pdf)>. Acesso em: 15/06/2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IHU. A ciber-guerra da *Wikileaks*. 6 jan. 2011. Disponível em: <[http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com\\_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=39632](http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=39632)>. Acesso em: 10/01/2011.

INTERNACIONAL LETRISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. In: JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 60-61.

INTERNACIONAL LETRISTA. Qui est potlatch? (réponses) In: DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996. p. 94.

INTERNACIONAL LETRISTA. Une idée neuve en Europe. *Potlatch*, n. 7, ago. 1954. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale\\_lettriste/Potlatch/IL\\_Potlatch.doc](http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/IL_Potlatch.doc)>. Acesso em: 15/06/2010.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Decor and the spectators of suicide. *Internationale Situationniste*, n. 10, mar. 1966. Disponível em: <<http://www.notbored.org/decor.html>>. Acesso em: 10/06/2010.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definitions. *Internationale Situationniste*, Paris, 1958. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/1.definitions.htm>>. Acesso em: 10/02/2009.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. The theory of moments and the construction of situations. *Internationale Situationniste*, n. 4, jun. 1960. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/moments.html>>. Acesso em: 05/06/2009.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, ano 5, n. 3, abr. 2003. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 19/03/2008.

JAPPE, Anselm; KURZ, Robert. *Les habits neufs de l'Empire: remarques sur Negri, Hardt et Rufin*. Paris: Léo Scheer, 2003.

KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 234-253.

KELLNER, Douglas (Org.). *Baudrillard – a critical reader*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 1995.

KELLNER, Douglas. Jean Baudrillard in the fin-de-millennium. In: KELLNER, Douglas (Org.). *Baudrillard – a critical reader*. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 1995.

KELLNER, Douglas. *Media spectacle*. New York: Routledge, 2003.

KLEIN, Naomi. *Sem logo – a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KNABB, Ken. The joy of revolution. In: \_\_\_\_\_. *Public secrets: collected skirmishes of Ken Knabb.*, 1997. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/PS/joyrev.htm>>. Acesso em: 10/02/2009.

KOBS, Verônica Daniel. Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes. *Revista Todas as Musas*, ano 1, n. 2, jan-jul. 2010.

KRISIS. 1986. Disponível em: <<http://www.krisis.org>>. Acesso em: 17/02/2010.

KRISIS. Manifesto contra o trabalho, 1999. Disponível em: <[http://www.krisis.org/diverse\\_manifest-gegen-die-arbeit\\_1999.html](http://www.krisis.org/diverse_manifest-gegen-die-arbeit_1999.html)>. Acesso em: 10/05/2009.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KURZ, Robert. O pós-marxismo e o fetiche do trabalho: sobre a contradição histórica na teoria de Marx. *O Beco*, set. 2003. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz136.htm>>. Acesso em: 25/06/2010.

KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LAENDER, Nadja Ribeiro. A construção do sujeito contemporâneo. *Cogito*, Salvador, v. 6, 2004. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792004000100019&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792004000100019&script=sci_arttext)>. Acesso em: 10/08/2011.

LANNA, Marcos. Nota sobre Marcel Mauss e o “Ensaio sobre a dádiva”. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 14, p. 173-194, jun. 2000.

LEFEBVRE, Henry. *Critique of everyday life*. London: Verso, 2008. (3 vols.).

LEFEBVRE, Henry. Henry Lefebvre e a Internacional Situacionista. Entrevista de Kristen Ross, 1983. Tradução de Cláudio Roberto Duarte. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/rOd2QKEJrbKnUqIPaCQdVC5VLkL\\*WNQgHuowqjclr2y\\*GG83tq7RSeUiNJRh6A3sb0EFRKvT50cQO1dKnxffHrvZ1V46znlv/HenriLefebvreInternacionalSituacionista.pdf](http://api.ning.com/files/rOd2QKEJrbKnUqIPaCQdVC5VLkL*WNQgHuowqjclr2y*GG83tq7RSeUiNJRh6A3sb0EFRKvT50cQO1dKnxffHrvZ1V46znlv/HenriLefebvreInternacionalSituacionista.pdf)>. Acesso em: 10/02/2009.

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro; PIZARRO, Daniella; FAUSTINO, Elisangela; DITTRICH, Maireli. Trabalho imaterial, produção cultural colaborativa e economia da dádiva. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 158-172, set. 2009. Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>>. Acesso em: 14/04/2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Aspectos teológicos da teoria da cultura de massa: retomando Umberto Eco e dois apocalípticos (Adorno e Boorstin). *Revista Trama Interdisciplinar*, ano 1, v. 1, p. 14-156, 2010.

LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio 68. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 84, mai. 2008. Disponível em: <[www.espacoacademico.com.br/084/84esp\\_lowyp.htm#\\_ftn1](http://www.espacoacademico.com.br/084/84esp_lowyp.htm#_ftn1)>. Acesso em: 10/02/2010.

- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- NODARI, Alexandre. O pensamento do fim. In: OTTE, Georg; GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 51-68
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC/ UNESP, 2003.
- MARCUS, Greil. *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*. Londres: Faber and Faber, 2011.
- MARTIN, Stewart. Artistic communism – a sketch. *Third Text*, v. 23, n. 4, p. 481-494, jul. 2009.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política – volume 1 – livro primeiro*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MARZOCHI, Samira Feldman. O fim do planeta como espetáculo: questões ambientais e representações simbólicas a partir do *Greenpeace*. V ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS, 2010, Florianópolis *Anais...* Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.anppas.org.br/encontro5/cd/artigos/GT8-54-25-20100903231712.pdf>>. Acesso em: 29/04/2011.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Consac Naify, 2003. p. 183-314.
- McDONOUGH, Tom. “*The beautiful language of my century*”: reinventing the language of contestation in postwar France, 1945-1958. Cambridge: MIT Press, 2007a.
- McDONOUGH, Tom. Calling from the inside: filmic topologies of the everyday. *Grey Room*, n. 26, Cambridge, p. 6-29, 2007b.
- McHUGH, Gene. Battle Code: Guy Debord's Game of War and the Radical Software Group. *Artforum International*, New York, p. 167-168, nov. 2008.
- MELENDI, Maria Angélica. Sobre a possibilidade de esquecer a vanguarda. COLÓQUIO CBHA, XXIX, Vitória, *Anais...* Rio de Janeiro, ago. 2009.
- MENEGHETTI, Francis Kanashiro; CICMANEC, Édna. Ideologia e espetacularização nas práticas discursivas gerenciais em uma loja de departamentos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 9-18, out. 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. Imagens da memória, imagens da nação. In: \_\_\_\_\_. *Nações Literárias*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 35-52.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASH, Jørgen. Who are the situationists. *Times Literary Supplement*, Special Issue, 1964. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk/6401.html>>. Acesso em: 10/05/2009.

NIEUWENHUIS, Constant. Le grand jeu à venir. In: DEBORD, Guy. *Potlatch* (1954-1957). Paris: Gallimard, 1996. p. 289-291.

NIEUWENHUIS, Constant. New Babylon. Catalog by Haags Gemeetenmuseum, The Hague, 1974. Disponível em: <<http://www.notbored.org/new-babylon.html>>. Acesso em: 15/07/2009.

NOVAES, Aduino (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.

OH, Gyuhan; RYU, Taiyoung. Game design on item-selling based payment model in korean online games. DIGITAL GAMES RESEARCH ASSOCIATION CONFERENCE: SITUATED PLAY, 2007, Tokio. *Anais...* Tokio, The University of Tokyo, set. 2007. p. 650-657. Disponível em: <<http://www.digra.org/dl/db/07312.20080.pdf>>. Acesso em: 15/06/2009.

PACHECO, Reinaldo Tadeu Bosco. A política educacional como espetáculo: a construção dos centros educacionais unificados em São Paulo. *Psicologia Política*, v. 11, n. 22, p. 329-343, jul.-dez. 2011.

PANNEKOEK, Anton. Carta à Socialisme ou Barbarie. *Socialisme ou Barbarie*, Paris, nov. 1953a. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/pannekoe/1953/11/08.htm>>. Acesso em: 10/05/2009.

PANNEKOEK, Anton. Carta à Socialisme ou Barbarie. *Socialisme ou Barbarie*, Paris, nov. 1953b. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/pannekoe/1953/12/carta.htm>>. Acesso em: 10/05/2009.

PANNEKOEK, Anton. *Worker's councils*. 1936. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/pannekoe/1936/councils.htm>>. Acesso em: 10/04/2009.

PANNEKOEK, Anton. *Worker's councils: Tasks*. 1947. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/pannekoe/1947/workers-councils.htm>>. Acesso em: 10/04/2009.

PAZ, Octavio. A tradição do futuro. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Mapear um mundo sem limites. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 276-297.

PERNIOLA, Mario. An aesthetic of the "Grand Style": Guy Debord. *Substance*, Santa Barbara/CA, ano 3, 90, 28, 1999.

PERNIOLA, Mario. El futuro de una ilusión: acción artística, comunicación, patafísica. *Archipiélago*, n.79, dez. 2007.

- PERNIOLA, Mario. *Enigmas* – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Chapecó: Argos, 2009b.
- PERNIOLA, Mario. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”*. Tradução de Juliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009a.
- PETLEVSKI, Sibila. Kazalište srama: identitet kao svjedocenje. *Politicka misao Ciência Política*, Croácia, 46, 4, p.51-66, 2009.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte>>. Acesso em: 20/12/2011.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *A propriedade é um roubo*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- RIBEIRO, Renato Janine. Feitiçarias do capital. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1997.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Do "mito" ao "simulacro": a crítica da mídia, de Barthes a Baudrillard. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 10, p. 117-128, dez. 2005.
- ROCHA, Namur Matos. Polytope de Persepolis: cenário sonoro anti-espetáculo. *Claves*, n. 5, p. 75-87, mai. 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSSO, Sadi Dal. Multidão pode substituir classe operária nos dias de hoje? *Sociedade e Estado*, v. 21, n. 3, Brasília, set/ dez 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922006000300013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922006000300013)>. Acesso em: 15/02/2009.
- RÖTTGER, Kati. *Kritiek van het spektakel – Rede*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. [Discurso]
- ROVIDA, Mara Ferreira. A imagem complexa na “cultura visual”. *ComTempo* – Revista Eletrônica, ano 1, n. 1, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo>>. Acesso em: 17/09/2011.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Espetáculo, política e mídia. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, XI, 2002. *Anais...*, 2002, p. 4-7 jun. Disponível em: <<http://www.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Albino2002.pdf>>. Acesso em: 14/05/2011.
- RYOKI, André; ORTELLADO, Pablo. *Estamos vencendo! Resistência Global no Brasil*. São Paulo: Conrad: 2004.
- SAFATLE, Valdimir. Tudo que é sólido se desmancha em imagens espetaculares. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, São Paulo, p. D6, 2008.

SCHOLZ, Trebor. What the MySpace Generation Should Know About Working for Free. *Re-public*, 9 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.re-public.gr/en/?p=138>>. Acesso em: 09/02/2010.

SEMPRUN, Jaime. *Précis de récupération: illustre de nombreux exemples tires de l'histoire recente*. Paris: Champ Libre, 1976.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, José Claudio Cruz e Silva; PORTO FILHO, Gentil. Desvio brasileiro: o *détournement* em Luis Inácio Guevara da Silva de Raul Mourão. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, XVIII, 2009, Salvador, p. 2014-2026.

SILVA, Juremir Machado da. Depois do espetáculo. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

SOARES, Edna Aparecida Lisboa. O espetáculo como estratégia do marketing político. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 2008. *Anais...* Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. A Coleção Correspondência Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Peirópolis/EdUSP, 2010. p. 13-17.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: \_\_\_\_\_. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 67-78.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cultural em ritmo latino. In: \_\_\_\_\_. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. p. 143-157.

SOUZA, Eneida Maria de. Janelas indiscretas. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011b. p. 27-38.

SOUZA, Eneida Maria de. Janelas indiscretas. *Margens/ Márgenes*, UFMG, Belo Horizonte, p. 92-101, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011a.

SOUZA, Eneida Maria de. O fim das ilusões. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004b. p. 107-115.

STEVENSON, Pascha A. Dreaming in color: race and the spectacular in "The Agüero Sisters" and "Praisesong for the Widow". *Frontiers*, v. 28, n. 3, p. 141-159, 2007.

STIRNER, Max. *O único e sua propriedade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

TEIXEIRA, Francisco. Marx, ontem e hoje. In: TEIXEIRA, Francisco; FREDERICO, Celso. *Marx no século XXI*. São Paulo: Cortez, 2008.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. Cotidiano selvagem. Arquitetura na Internationale Situationniste. *Arquitextos*, 027.02, 03, ago. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/758>>. Acesso em: 10/11/2008.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. *Distração e choque: a experiência da arquitetura na vida cotidiana*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. Tradução de Leonardo Retamoso Palma. set. 2003. 89p. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/WEhh\\*WfqWwJnfrxX0t6XxXPIiFIRblb-JSWxRuVovhbRbroYNoIA1Nowb2RVc7M0BpxXQ-vvFgN3ewEzZu8w1b2hW1ThRWjQ/GRAMTICADAMULTIDO.pdf](http://api.ning.com/files/WEhh*WfqWwJnfrxX0t6XxXPIiFIRblb-JSWxRuVovhbRbroYNoIA1Nowb2RVc7M0BpxXQ-vvFgN3ewEzZu8w1b2hW1ThRWjQ/GRAMTICADAMULTIDO.pdf)>. Acesso em: 14/09/2010.

VIRNO, Paolo. Multidão e princípio de individuação. *Revista Reichiana*, Tradução de Leonardo Retamoso Palma, ano XI, n. 11, p. 76-88, 2002.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005. p. 16-45.

WOOD Jr., Thomaz. Metáforas espetaculares: do dramatismo teatral ao dramatismo cinematográfico. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 2000, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2000.

ZOVIN, Cristiane de Rossi. A força da televisão na construção do imaginário: o papel cultural das máquinas de imagens na vida das pessoas. *Revista F@aro*, Chile, ano 4, n. 7, 2008. Disponível em: <<http://web.upla.cl/revistafaro>>. Acesso em: 10/02/2011.

### III. FILMOGRAFIA

#### a) Filmografia de Guy Debord

CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

GUY DEBORD, son art et son temps. Direção: Guy Debord e Brigitte Cornand. França: Canal+/Institut national d'audiovisuel, 1994. Versão digital (60 min.), P&B.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Direção: Guy Debord. França: s. n. t., 1952. Versão digital (75 min.), 35mm, P&B.

IN GIRUM imus nocte et consumimur igni. Direção: Guy Debord. França: Simar Films, 1978. Versão digital (105 min.), 35mm, P&B.

LA SOCIÉTÉ du spectacle. Direção: Guy Debord. França: Simar Films, 1973. Versão digital (90 min.), 35mm, P&B.

RÉFUTATION de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du spectacle". Direção: Guy Debord. França: Simar Films, 1975. Versão digital (20 min.), 35mm, P&B.

SUR LE PASSAGE de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

## **b) Filmografia citada**

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção : Pierre-André Boutang. França: Sodaperaga/La Femis, 1996. DVD (144 min.) Vídeo, Cor.

A IDADE da terra. Direção: Glauber Rocha. Brasília/Salvador/Rio de Janeiro: Embrafilme/CPC, 1980. 1 fita de vídeo (160 min.), 35mm, VHS, NTSC.

GUY DEBORD's the game of war. Direção: Ilze Black. Class Wargames, 2009. Versão digital (26 min.), Vídeo, Cor.

L'ANTICONCEPT. Diretor: Gil J. Wolman. s. n. t., 1952. Versão digital (12 seg.), 60mn, P&B.

LE FILM est déjà commencé? Direção: Maurice Lemaître. s. n. t., 1951. Versão digital (59 min.), 35mm, P&B.

TAMBOURS du jugement premier. Direção: François Dufrêne. 1952. Versão digital (60 min.), 35mm, P&B.

TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção: Isidore Isou. Films M.-G. Guillemin, s. n. t., 1951. Versão digital (120 min.), 35mm, P&B.