Davi Galhardo

O (Contra) CINEMA de Guy Debord

Espetáculo, Desvio e Comunicação

Fi

Esse livro é fruto de uma dissertação excelente sobre o cinema de e em Debord, do Prof. Davi Galhardo. Uma discussão cuidadosa sobre a imagem nos filmes debordianos (indo para além do senso comum de que Debord era crítico das imagens e que havia renunciado voluntariamente a elas em seu primeiro filme), sobre a distância crítica de Debord da Nouvelle Vague, sua apreciação positiva de Alain Resnais e sua crítica radical a Godard, um 'retorno' da discussão sobre o método do desvio e, enfim, numa aproximação de Benjamin, uma interpretação alternativa à de Agamben sobre o cinema de Debord. E, nesse percurso, a inflexão conceitual de Debord que o leva a transitar de uma estética expressiva a uma estética programaticamente comunicativa!

Emiliano Aquino

9 786581 512668

editora Fi .org

CC BY SA

O (contra) cinema de Guy Debord

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof.ª Dr.ª Ilana Viana do Amaral
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

O (contra) cinema de Guy Debord

Espetáculo, desvio e comunicação

Davi Galhardo

Diagramação: Marcelo A. S. Alves
Capa: Carole Kümmecke - https://www.behance.net/CaroleKummecke

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Todos os livros publicados pela Editora Fi
estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

http://www.abecbrasil.org.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GALHARDO, Davi

O (contra) cinema de Guy Debord: espetáculo, desvio e comunicação [recurso eletrônico] / Davi Galhardo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

161 p.

ISBN - 978-65-81512-66-8

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. Sociedade do Espetáculo; 2. Desvio; 3. Comunicação; 4. Expressão; 5. Cinema; I. Título.

CDD: 701

Índices para catálogo sistemático:
1. Filosofia da arte 701

À minha mãe e à minha avó. Ao meu filho, Felipe. À minha companheira, amante e amiga, Denise Albuquerque. A todos/as explorados/as que se levantam contra a sociedade do espetáculo.

Agradecimentos

À minha família, Dilcinete Diniz (Mãe), Antônia Diniz (Avó), Renatha Lemos, Concita Diniz e especialmente aos meus pequenos Felipe Oliveira e Julia Cutrim.

À minha confidente e singular companheira, Denise Albuquerque, que me ensinou o efetivo significado da tão escassa prática *potlach* ao me presentear com todo o seu amor e mais uma família: Maria José Melo, Patrícia Albuquerque e Yasmin Oliveira.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino.

À banca avaliadora da presente pesquisa, Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza-Ricardo (UEMG) e Profa. Dra. Ilana Viana do Amaral (UECE).

Aos amigos que me recepcionaram em Fortaleza, Brena Castro, Douglas Santana, Lorrana Santana, Rafaela Barroso, Maria Jamilly, Valéria Krueger, Izabel Accioly e Aerson Moreira.

Aos amigos do curso de mestrado e/ou do CH da UECE: Stella Maris, Carliane Menezes, Edson Sá, Adriele Costa, Henrique Lima Silva, Camila Muniz, Bia Lunar, Karol Rodrigues, Débora Cavalcante, Jessica Nunes, Mariana Tamas, Érica Zoe e, é claro, Luana Braga e Sulamita Matos (secretárias do CMAF).

Aos companheiros que partilham dos estudos debordianos e/ou situacionistas Brasil à fora: Luís Eduardo (UFMA), Saulo Pinto (UFMA), Tomás Rosa Bueno (Exímio tradutor dos situs), Rita Velloso (UFMG) e Luis Gustavo Casale (PUC-SP).

Aos colegas professores e aos brilhantes alunos que tive a honra de ter em minha *aventura* docente no Centro Educacional Arca de Noé, no

Colégio Universitário (COLUN/UFMA) e no período em que atuei como supervisor dos bolsistas do Pibid de filosofia da UFMA.

Aos amigos que me impulsionaram e acolheram na ponte aérea São Luís/Fortaleza: Andressa Siqueira, Bia Amorim, Helen Maria, Vinícius Bezerra, Erica Costa, João Carlos da Silva Costa Leite, Sílvia Araújo, Maria Thereza Soares (pela consultoria técnica cinematográfica), Talita Neulls, Simon Jara, Talita Setúbal e, é claro, o eterno mentor Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior (UFMA).

Às mais célebres "almas errantes" (como dizia Breton) que frequentam o centro histórico de São Luís: Aurélio Bastos, Gilvania Santiago, Alana Amancio, José Costa, Gilza Santiago, Rodolfo Luís, Marlzoni Marrelli, Zael Neto, Diego Henrique, Rafael Ribeiro (Parei), Marlon Breno, Ballton Bastos, Marcos Vinicius Dutra (Pinto) e Jorge Davi. Com estes gastei muitas noites "andando em círculos" e sendo "consumido pelo fogo" naqueles "bairros da perdição", onde foi parar a "nossa juventude".

"O autor de *A Sociedade do Espetáculo* sempre foi tido como o cérebro, discreto mas incontestável... no centro da constelação mutante dos conjurados subversivos da Internacional Situacionista, uma espécie de frio enxadrista, conduzindo com rigor... a partida da qual ele previu cada lance. Congregando à sua volta, com uma autoridade velada, talentos e boas vontades. Desagregando-os, depois, com o mesmo virtuosismo negligente, manobrando seus acólitos como peões ingênuos, desbravando o tabuleiro jogada após jogada, emergindo enfim único mestre, e sempre dominando o jogo".

(Le Nouvel Observateur, 22 de maio de 1972).

Lista de abreviaturas e siglas

Com	Commentaires sur la société du spectacle
CS	Critique de la séparation
HFS	Hurlements en faveur de Sade
IL	Internacional Letrista
In girum...	In girum imus nocte et consumimur igni
IS	Internacional Situacionista
ML	Movimento Letrista
SdS	La Société du spectacle
SdSF	La Société du spectacle, film
Sobre a passagem...	Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps
S ou B	Socialisme ou barbarie

Sumário

1 17

Introdução

2 24

Expressão e comunicação

2.1 Expressão e pseudocomunicação 27

2.2 Narrativa e memória 47

2.3 Cinema e comunicação efetiva 66

3 83

Negação e desvio

3.1 As vanguardas e a dialética do fim do mundo da arte 85

3.2 A negação e o consumo do cinema 105

3.3 O desvio enquanto comunismo literário 131

4 147

Considerações finais

Referências 151

1

Introdução

Neste trabalho discutiremos a relação crítica de **Guy Louis Marie Vincent Ernest Debord** (1931-1994) com o cinema e a arte moderna. Para tanto, partimos da posição singular deste francês diante das vanguardas artísticas e da tradição política revolucionária, considerando, pois, que suas atuações nestes campos tem como fio condutor o problema da linguagem nas condições alienadas da modernidade, o que se espraia por todos os setores da sociedade do espetáculo[1] e exige um combate unitário à sua altura. Nossa hipótese é que essa constatação e crítica encontram-se tanto nos filmes como nos textos teóricos de Debord.

Ao analisarmos a trajetória realizada pelo desenvolvimento da obra de Debord, é possível notar um movimento de aproximação e posterior ultrapassagem das vanguardas artísticas. O ponto nuclear dessa ação encontra-se na observação de que as experiências artísticas modernas, isto é, aquelas em que o problema da expressão ocupa destacada função, são gradativamente suprassumidas pela discussão sobre a comunicação e, por conseguinte, pela crítica da sociedade do espetáculo. Desse modo, ao mover-se sempre em consideração ao âmbito da linguagem, Debord observa que estética e teoria social são aspectos indissociáveis de uma mesma crítica. Essa empreitada, como veremos, não constituirá a fundação de "um 'grau zero da escrita', mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação" (DEBORD,

[1] Em consonância com o trabalho de Aquino (2006), faremos uso aqui das expressões capitalismo tardio, capitalismo moderno, capitalismo mais desenvolvido, sociedade tardoburguesa etc. que "designam a mesma coisa [que sociedade do espetáculo], mas liberam o leitor da repetição nominal do conceito capaz de oferecer inteligibilidade crítica desta teoria" (p. 17).

2017, p. 156)[2]. Assim, o que Debord compreende é que a negação da pseudocomunicação notada pelas experiências artísticas, está intimamente relacionada com a negação de toda uma época histórica, via revolução social, visto que se trata de uma era na qual a forma mercadoria desempenha papel fundamental ao tornar todos os sujeitos em espectadores.

O cinema de Debord já vem sendo discutido há alguns anos em círculos intelectuais da Europa central e da América do Norte [3]. Contudo, o que motiva a presente pesquisa é o fato de que não apenas a obra teórica (por exemplo, os seus livros de 1967 e 1988) objetiva encampar na "luta histórica" (SdS, § 90) contra o espetáculo. Há também – diferente do que nos diz grande parte da recepção acadêmica brasileira do situacionista francês[4] – na produção cinematográfica de Guy Debord uma intrínseca articulação na direção antiespetacular e comunicativa.

Para nós, "de fio a pavio" (DEBORD, 2017, p. 192)[5], Debord não faz um cinema que segue as cartilhas estabelecidas, mas um (contra) cinema que visa atacar o âmago da moderna sociedade, a separação, especialmente em sua fase espetacular. Nossa prerrogativa geral é que tudo o que ele "faz é sobre a vida desejada, uma vida de desejo, uma vida do impossível, jamais alcançada antes [...] isto aparece nos filmes, mas também nos textos, como *Memórias, Panegírico, A sociedade do espetáculo*, e em sua epistolografia" (RICARDO, 2012, p. 188, grifos do autor). Ao tomarmos

---

[2] Doravante, *A sociedade do espetáculo* será indicado no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais SdS, seguidas do parágrafo correspondente.

[3] Além do artigo seminal de Agamben (2007), que discutiremos aqui, na Itália salienta-se DALL'ASTA, Monica. GROSOLI, Marco (Orgs.). **Consumato dal fuoco:** il cinema di Guy Debord. Pisa: Edizioni ETS, 2011. Na França vale mencionar os trabalhos do grupo em torno da Biblioteca Nacional Francesa, muito especialmente DANESI, Fabien. FLAHUTEZ, Fabrice. GUY, Emmanuel. **La fabrique du cinéma de Guy Debord.** Arles: Actes Sud, 2013. Nos EUA, merece destaque o pioneiro artigo de LEVIN, Thomas Y. **Dismantling the spectacle:** the cinema of Guy Debord. 1987. Disponível em: <https://is.gd/1DCgcH>. Acesso em: 23 jun. 2019. Mas, também o incansável trabalho de resgate, tradução e divulgação das produções situacionistas, em especial do cinema de Guy Debord, realizado por Ken Knabb. Deste, vale frisar o volume anotado DEBORD, Guy. **Complete cinematic works:** scripts, stills, documents. Trans. Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press, 2003.

[4] Ver, por exemplo, 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, 2005. & RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Espetáculo, política e mídia.** 2002. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.html>. Acesso em: 10 dez. 2018. Acesso em: 10 dez. 2018.

[5] Doravante, *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* será indicada no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais Com, seguidas do parágrafo correspondente.

essa perspectiva de trabalho como válida, torna-se imediatamente infundado assinalar que os filmes do situacionista francês poderiam ser ligados, por exemplo, ao pós-modernismo pelo fato de que em algum momento, supostamente, apontariam "para a relação do cinema negando o uso das imagens" (SOUZA, 2006, p. 24). Essa incompreensão equivale a pensar que na sua última fase "o autor já não se revela tão seguro assim de suas teses e previsões iniciais. Tampouco desfila o mesmo otimismo revolucionário e a tensão dialética que marcavam *A sociedade do espetáculo* e os seus filmes até então" (BEZERRA, 2018, p. 179, grifo do autor).

Em nossa proposição, comungada com Aquino (2006) e Ricardo (2012), há um caráter unitário na produção debordiana, pois verificamos a insistência e o desenvolvimento de conceitos nucleares como totalidade, caráter unitário, pensamento unitário da história, existência total, teoria prática, crítica total da separação, condições de unidade, crítica unitária etc.

Sendo assim, por exemplo, o conteúdo dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988) é o desdobramento fundamental daquele exposto n'*A sociedade do espetáculo* (1967). De igual modo, a entrada na produção cinematográfica não pode desprezar o desvio (*détournement*), pois é esse mesmo método que determina diretamente a composição dos seus textos teóricos, em especial aquele de 1967. Afinal, esse procedimento transversal, como veremos, "só encontra sua verdadeira confirmação como tal quando ligado às lutas revolucionárias" (SANTOS, 2013, p. 103). Desse modo, a obra cinematográfica[6], ao partilhar do método, não poderia ter outro fim senão a crítica da linguagem e da sociedade capitalista mais desenvolvida.

Debord identificava-se como um "doutor em nada" (DEBORD, 2002a, p. 21) e/ou como um "estratego" (AGAMBEN, 2007, n.p.), mesmo quando servia-se dos meios cinematográficos para fins revolucionários. Afinal, se bem lembrarmos, é bastante notável que "os filmes dele são os únicos que

[6] Optou-se neste trabalho pela utilização do termo "obra cinematográfica" para remissão às películas do situacionista francês. Essa escolha se justifica pelo fato de que, em 1978, Debord publicou pela editora Champ libre o que nomeou de *Œuvres cinématographiques completes*.

fizeram um uso coerente da tática situacionista do *détournement*: a utilização de elementos culturais já existentes para novos propósitos, para propósitos subversivos" (KNABB, 2009, n.p., grifo do autor).

Nesse contexto, nossa hipótese justifica-se tanto pelas posições teóricas de Debord, que unificam estética e teoria crítica, como também pela especificidade de suas obras cinematográficas, haja vista que para ele "a linguagem da contradição [...] deve ser dialética na sua *forma* como o é no seu *conteúdo*" (SdS, § 204, grifos nossos). Destarte, tanto as produções teóricas quanto fílmicas deságuam num único e mesmo objetivo, qual seja, a crítica da linguagem na modernidade, portanto, a crítica da sociedade do espetáculo.

De posse dessa proposta, torna-se possível pensar que os "três primeiros trabalhos de Debord, anteriores à publicação de *A sociedade do espetáculo* podem fornecer pistas para a *genealogia das ideias do livro de 1967*" (CAMARNEIRO, 2016, p. 51, grifo do autor, grifos nossos), mais ainda, é possível conjecturar que "tais filmes elaboram uma profunda crítica à dimensão espetacular da imagem no mundo moderno"[7]. Como veremos nesse estudo, esta "genealogia" é factual e incontornável, tendo em vista que é tão-somente a partir das discussões sobre o problema da expressão entre as vanguardas históricas, que se torna possível a compreensão da entrada da categoria memória na obra cinematográfica e, enfim, a crítica da sociedade do espetáculo em sua totalidade.

No intuito de apresentar nossa hipótese, bem como os conceitos e proposições fundamentais supraescritos, o presente trabalho está dividido em dois capítulos que objetivam desenvolver e aprofundar as considerações indicadas. Para fins propedêuticos, são eles: "Expressão e comunicação" e "Negação e desvio".

Em nosso primeiro capítulo, "Expressão e comunicação", visando comprovar que a tese proposta dispõe de fundamentação, optou-se por um recorte epistemológico em que se analisa, de forma imanente, as três primeiras obras cinematográficas de Guy Debord, a saber, *Hurlements en*

[7] Idem.

faveur de Sade (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *Critique de la séparation* (1961). Essa escolha, baseia-se no fato de que nesses trabalhos é possível localizar o desenvolvimento e utilização dos conceitos expressão, narrativa, memória e comunicação. É este movimento conceitual que culminará no desenvolvimento das produções posteriores, notadamente no *Magnum opus,* isto é, não apenas aspectos do mesmo conteúdo, mas também o idêntico método de composição e seu sentido histórico e político mais geral.

Vale ressaltar que o objetivo da obra cinematográfica de Debord não é outro, senão, a crítica do tempo presente, a crítica da totalidade. Portanto, é nesse sentido que se deve entender seu trabalho como um (contra) cinema, isto é, um cinema que coloca suas armas a serviço de sua própria crítica, enquanto linguagem separada, ao passo que ataca a separação consumada pelo espetáculo. Se o empreendimento de Debord "é o de constituir uma comunicação prática enquanto negação do capitalismo a partir do cotidiano" (RICARDO, 2012, p. 27), torna-se incontornável sublinhar que uma análise do seu cinema exige uma fidelidade epistemológica. Desse modo, a nossa perspectiva de investigação não poderia ser outra senão a teoria crítica, pois toda e qualquer tentativa de abordar a produção debordiana de forma distinta tende, de saída, ao mais absoluto fracasso. Para Debord, a teoria crítica, isto é, a dialética, só faz sentido enquanto negação do que está dado, sendo, pois, a negação do tempo presente, ou seja, a negação da negação. Assim, "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"[8]. Aqui vale a velha lição de que a dialética não deve ser imposta ao fenômeno, pois não é o pensador dialético que torna o fenômeno dialético. Logo, devemos buscar entender como o movimento próprio da coisa estudada evidência a dialética. Assim, uma obra forjada sobre e com o devir não poderia ser abordada de forma distinta, isto é, com meios externos à sua própria singularidade.

[8] Idem, p. 194.

Em nosso segundo capítulo, “Negação e desvio”, apresentamos justamente a forma como Debord se insere na tradição poética e revolucionária, em busca da efetivação de um diálogo prático capaz de superar as contradições imanentes ao tardocapitalismo. Para tanto, abordamos nesse momento os conceitos: realização da arte, negação do cinema e desvio (*détournement*) como sendo um comunismo literário. Nesse instante, vemos que para os situacionistas, o enfrentamento da crise da expressão, da arte, do cinema, enfim, da linguagem reificada na modernidade, não poderia mais hesitar em análises parciais, ou seja, também separadas.

Ao inserir-se no debate em torno da realização da filosofia e supressão da arte, Debord desenvolve um tipo de abordagem bastante singular, uma posição dialética. Nesse movimento, o situacionista francês aproxima-se criticamente do dadaísmo e do surrealismo e, posteriormente, denuncia toda e qualquer empreitada recuperadora dessas vanguardas históricas, a quem nomeia de neo-dadaístas (como, por exemplo, o cinema de Jean-Luc Godard). Em verdade, esse é um movimento abrangente de crítica da totalidade que Debord realiza com seus camaradas, em busca da construção de uma comunicação prática entre iguais.

Desde o período em que esteve atuante na Internacional Letrista, o francês passou a fazer uso de um método que visa suprassumir os procedimentos de seus antecessores e/ou adversários, a saber, a prática do desvio (*détournement*). Em linhas gerais, esse consiste na utilização, num estágio mais elevado, de teses, ideias, frases, imagens, conceitos etc., de diversos autores e momentos históricos, no intuito de apreender e criticar as contradições presentes na sociedade capitalista mais desenvolvida, tendo como munição também os produtos da cultura passada. Dessa forma, o desvio é mais que um procedimento estético, é uma reversão crítica de todo dado de antemão, é o fundamento procedimental do que é desenvolvido/praticado em todos os momentos da produção de Debord. Em última instância, é esse método horizontal que viabiliza a movimentação crítica do situacionista francês pelo limiar da arte na modernidade.

Nesse ínterim, o presente trabalho serve-se ainda de uma iconografia que visa ir além do lugar comum atribuído às imagens, a saber, o de mera representação de um discurso de maiores proporções. Há aqui, assim como pretendia-se em *Nadja*, "a abundante ilustração fotográfica, que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do surrealismo*" (BRETON, 2012, p. 19-20, grifo do autor). De forma mais precisa, as fotografias, as telas e os *frames* aqui dispostos são também fundamentais para a organicidade conceitual, haja vista que são partes essenciais para o tipo de montagem que recobre a totalidade do trabalho.

A partir desse material, pretende-se apurar com suficiente precisão o significado e o alcance da teoria crítica debordiana em suas diversas apresentações que, em síntese, visavam o combate ao que chamara de sociedade espetacular, de uma tal forma que a comunicação histórica pudesse emergir, isto é, que a poesia pudesse ser realizada na prática.

O objetivo dessa dissertação é a compreensão do horizonte de formação de uma linguagem crítica e revolucionária, e por isso mesmo comunicativa, ou seja, que visa a instauração do diálogo executório na história. É nesses termos que encontraremos a comunhão teórica e prática entre os filmes e os textos teóricos, isto é, entre os pequenos artigos da *Revista Internacional Situacionista* que formam a base do presente estudo e as três primeiras obras cinematográficas de Debord. No contexto em que se encontra formulada, a saber, o momento da difusão sistemática de mentiras 'politicamente incorretas' que tensionam o debate público – mas, evidentemente, não permitem a sua irrupção – o trabalho que ora se apresenta torna-se urgente.

Adverte-se, em tempo, que as poucas traduções oriundas do inglês e do espanhol são de nossa inteira e individual competência. É nossa também a responsabilidade por eventuais dualidades na tradução direta do francês dos textos disponíveis nas doze edições da *Revista Internacional Situacionista* (1958-1969), nas cartas extraídas dentre os oito volumes da *Correspondance* (1951-1994) e, principalmente, na coletânea *Œuvres* (2006). Salvo, é claro, o material traduzido e gentilmente disponibilizado por João Emiliano Fortaleza de Aquino, devidamente referenciado.

2

Expressão e comunicação

> *Quando chegou a hora de dar início à projeção, esperava-se que Guy-Ernest Debord subisse ao palco e fizesse algumas observações introdutórias. Se ele tivesse feito isso, simplesmente diria: 'O que vamos ver agora não é nenhum filme. O cinema está morto. Não é possível mais fazer nenhum filme. Se vocês desejarem, podemos passar para uma discussão' (Hurlements en faveur de Sade, 1952).*

Imaginemos Guy Debord como um sujeito imerso na história e que dispõe de uma produção, como toda e qualquer outra, que só pode ser compreendida a partir do seu próprio processo de transformação, isto é, de forma não necessariamente ininterrupta (BUENO, 2000). Pois é disso que trata o presente estudo, é esta, portanto, a nossa questão inicial. Ao defendermos neste trabalho, por sequência, a tese de que filmes e textos teóricos se imbricam mutuamente na obra debordiana, somos levados a considerar que ambos dispõem dos mesmos fundamentos. Todavia, a ressalva decisiva que a presente pesquisa estabelece é que as posições que se apresentam na obra teórica (mais precisamente naquela que fora publicada em 1967, *La société du spectacle*), são, efetivamente, formuladas inicialmente nos filmes de 1952, 1959 e 1961, tal como nos textos das doze edições da *Revista Internacional Situacionista*. Dito isto, impõe-se imediatamente a importância de estudá-los em conjunto, e não em retrospecto, ou seja, com as lentes da teoria crítica posteriormente formulada já que esta última só se desenvolve devido ao movimento perscrutado junto ao cinema, junto ao movimento de supressão e realização da arte, como aspecto inseparável da ultrapassagem da forma expressiva em detrimento de uma comunicação histórica.

Dito de outra forma, para nós, é evidente que os filmes e textos teóricos de Debord dispõem de elementos comuns e é isto que move o presente trabalho. Contudo, ao buscarmos analisar a obra cinematográfica do situacionista francês, importa muito mais destacar as próprias vicissitudes dessa instância. Essa posição implica dizer, a um só tempo, que as películas debordianas dispõem de elementos comuns à obra teórica e textual, porém, resguardando singularidades inconfundíveis que, aliás, serão elas mesmas determinantes para o conjunto de reflexões posteriormente consolidadas no seu mais famoso livro.

Para demonstrar a verificabilidade desta perspectiva, em linhas gerais, a nossa hipótese investigativa é a de que a teoria do espetáculo que logrou fama ao francês – quase sempre pelo inverso do que ela mesma quis dizer – ainda não estava formada em sua juventude, especialmente no primeiro dos seus filmes. Embora evidente, esta constatação mostra-se fundamental, pois torna imediatamente inútil buscar em toda a obra debordiana, em especial a fílmica, o mesmo tipo de abordagem, como se esta mesma obra seguisse um *télos* irretocável, que apenas veio a florescer com o tempo[1].

Ao assinalarmos, por exemplo, que o conceito crítico de espetáculo, tanto quanto a própria organização Internacional Situacionista, não existiam na primeira metade dos anos cinquenta do século passado, torna-se evidente que nesta ocasião o debate movia-se por outro viés. Assim, para nós, o fio subterrâneo que percorre os três primeiros filmes de Debord (1952, 1959 e 1961) que aqui serão enfocados, sendo estes, inclusive, anteriores ao "livro de teoria" (DEBORD, 2017, p. 173) *La société du spectacle* (1967), é a ultrapassagem da forma expressiva, logo, não-comunicativa e inativa, para a comunicação, para um "falar com".

Com tal proposição, pode-se afirmar, então, que é justamente esse movimento que justificará a fundação de uma nova internacional, a situacionista, cujo programa previa a supressão e realização da arte na vida cotidiana.

[1] O que não deve ser confundido aqui como um abandono da categoria central da totalidade.

Como veremos, os letristas[2], dentre os quais encontrava-se o próprio Debord, reivindicavam para si a alcunha de herdeiros dos surrealistas e, de maneira geral, das vanguardas artísticas modernas. Estas últimas, por seu turno, são o máximo exemplar dos anseios da arte moderna e da categoria estética da expressão. Contudo, é somente com Debord que o conceito moderno da estética enquanto expressão conhece o seu crepúsculo, isto é, o seu desenvolvimento mais elevado, mas ao mesmo tempo, o seu limite e superação.

Em verdade, com o filme debordiano de 1952 "se havia atingido o ponto extremo da negação na arte" (JAPPE, 2008, p. 38). Com isso, torna-se possível afirmar que fora precisamente "em Debord, [que] a superação da arte, buscada pelas vanguardas do início do século, significa agora a passagem de um 'falar a' (*parler à*) a um 'falar com' (*parler avec*)" (AQUINO, 2006, p. 146).

Se bem notarmos, nove anos separam o longa-metragem *Hurlements en faveur de sade* (1952) do curta-metragem *Critique de la séparation* (1961) e, entre ambos, está ainda o curta-metragem *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959). Assim, é bastante razoável reivindicar que há um processo de inflexão teórico-conceitual e, evidentemente, prático na obra debordiana.

De maneira bastante direta, é decisivamente nesse processo que está a criação e introdução de conceitos outrora ausentes nas reflexões vanguardistas, sobretudo, dos letristas. Por exemplo, suprassumindo a categoria estética da expressão, veremos que as noções de espetáculo, memória e comunicação só emergem a partir da segunda metade dos anos cinquenta e logo se tornam imprescindíveis para a crítica debordiana. Pela sua centralidade, estes conceitos exigirão neste estudo uma leitura bastante atenta e, por isso, encontram-se tematizados, respectivamente, nas três seções deste primeiro capítulo.

[2] Tanto o movimento liderado por Isou, quanto a dissidência fundada por Debord e Wolman.

Essa perspectiva se justifica por considerar que é somente nestes termos que o desenvolvimento da teoria crítica debordiana será possível de ser formulado no livro de 1967. Todavia, insistimos, nossa proposição é a de que antes disso se consolidar pela via teórico-textual se deu pela via fílmica. Mais ainda, toda essa empreitada tem como fundamento a linguagem. Para ratificar tal ponto, basta notar, enfim, que o programa revolucionário surge visando instaurar na prática as condições históricas necessárias à comunicação almejada pela poesia e pela arte moderna.

Destarte, o objetivo da análise presente é demonstrar que na reflexão de Guy Debord "não se trata de colocar a poesia a serviço da revolução, mas sim de colocar a revolução a serviço da poesia" (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1997, p. 31)[3]. Com isso, a superação total do cinema decorre, necessariamente, da própria superação do espetáculo. Foi ela, a poesia, que dirigiu os esforços de Debord e seus camaradas à revolução, e não o inverso.

2.1 Expressão e pseudocomunicação

A pergunta pelo sentido da arte sempre esteve presente nas mais diversas sociedades. Em meio à diversidade de respostas possíveis, o ponto comum reside, talvez, na perspectiva de que "o objetivo tradicional da estética é fazer sentir" (*IS*, n° 1, p. 20). Ao subscrevermos essa posição, podemos compreender que na modernidade o cinema mostra-se imediatamente inovador por servir-se das conquistas das artes que lhe são anteriores, ao passo em que lhes expande. Assim, o cinema pode ser considerado a arte central das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção, justamente pelo fato de levar essa possibilidade

[3] Doravante, a *Revista Internacional Situacionista* será indicada no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais IS em itálico, seguidas do número da publicação com a página original, visto que tal opção permite a consulta rápida e integral no volume INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Internationale Situationniste (1958-1969):** texte intégral des 12 numéros de la révue, édition augmentée. Paris: Fayard, 1997. Sempre que não indicarmos o trecho como "tradução nossa" estamos fazendo uso de alguns dos artigos desta revista que foram traduzidos por João Emiliano Fortaleza de Aquino e encontram-se em processo de publicação. In: AQUINO, João Emiliano Fortaleza de (Org.). **Realizar a arte**. A ser editado pela EdUECE, 2020.

expressiva, esse "fazer sentir" que permeia todas as demais artes, ao seu estágio mais elevado.

Como sabemos, "por um século, qualquer abordagem artística começou a partir de uma reflexão sobre o assunto, resultando em uma redução mais extrema de seus meios (explosão final da palavra, ou objeto pictórico)" (DEBORD, 2006, p. 105, tradução nossa). No cinema, este processo se dá de forma idêntica, contudo, ainda mais frenética do que nas artes anteriores.

As artes modernas foram desde suas respectivas aparições motivo de calorosos debates, reflexões e contradições. Como bem observa Walter Benjamin (1994), em um dos seus mais célebres ensaios, *Pequena história da fotografia*, capturar um instante foi durante longo tempo o sonho de grandes figuras da humanidade. Nesse esforço que lança raízes ainda na pintura rupestre, o avanço das forças produtivas se impõe de forma decisiva, pois fora somente em meados do século XIX que, enfim, a humanidade viu este seu fetiche se tornar realidade. As imagens estáticas, proporcionadas pela fotografia, foram motivo de assombro e/ou deleite a pessoas oriundas de diversas partes do planeta. Coisa do demônio, arte do futuro ou mesmo uma impossibilidade comprovada pela física moderna são algumas das noções que foram empregadas sob esta forma de arte em seus primórdios. "Mas as dificuldades que a fotografia oferecia à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas que o cinema apresentaria" (BENJAMIN, 2014, p. 55).

O que é cinema? Jean-Claude Bernardet (1980), em seu opúsculo homônimo, conclui com certa lamúria: "vocês não sabem. Eu também não" (p. 187). Justificando ainda, com uma boa dose de ceticismo, "com certeza, não é possível responder a tão pretensiosa pergunta"[4], devido ao grande número de possibilidades que esta mesma questão oferece.

Todavia, é possível dizer que, tecnicamente, um filme, enquanto uma arte necessariamente moderna, é uma sequência de fotogramas (contemporaneamente substituídos por *frames* digitais) que fornecem a ilusão de

[4] Idem.

movimento. Ao condensar instantes que fogem ao olhar imediato, o filme forma uma narrativa, uma história e, por sequência, forma-se uma obra, algo de unitário mesmo quando experimental e/ou contraditório. Com isso, o cinema pode ser entendido, desde uma perspectiva tradicional, como uma forma de arte que condensa grande parte das que lhe antecedem, daí a sua alcunha de sétima arte.

Ricciotto Canudo, crítico e teórico do cinema ligado ao futurismo italiano, em seu artigo seminal, *La naissance d'un sixième art*, advoga que com o aparecimento do cinematógrafo a humanidade estava diante do nascimento de uma nova arte, inédita em mais de três mil anos de civilização ocidental. Isto significaria, portanto, que a própria sociedade passava por um momento de transição, literalmente vivia-se "entre o crepúsculo, o anoitecer de um mundo, e a aurora de outro" (1911, n.p., tradução nossa).

De acordo com Benjamin, rapidamente o cinema passou a ser considerado como uma arte abrangente, isto é, uma forma dessacralizada de arte e, por conseguinte, reproduzível tecnicamente. O judeu alemão advogava ainda que "o cinema é a obra de arte mais perfectível. E esta perfectibilidade tem a ver com sua radical renúncia ao valor de eternidade" (BENJAMIN, 2014, p. 51), haja vista que suas produções são voltadas para as massas, isto é, para serem largamente difundidas e sem o compromisso de resguardar a aura do que fora originalmente construído. Deste modo, é evidente que a característica fundamental do filme é a montagem[5], seu elemento técnico revolucionário, absolutamente inovador em suas potencialidades, frente às demais artes. O cinema é, portanto, a forma de arte absolutamente atravessada pelo avanço das forças produtivas modernas. Mas, se isto é fato, os filmes devem então retratar o real tal como ele é dado ou criar outras formas de realidade?

De acordo com Kracauer (1997), a história do cinema é marcada por uma dicotomia fundamental, qual seja, a querela entre realismo e

[5] Evidentemente, também há montagem em outras formas de arte, como na literatura. André Breton, por exemplo, serve-se de trechos de poemas, fotografias, desenhos e outros recursos na composição do seu "romance-mosaico" *Nadja* (1928). Contudo, o que coloca o cinema passos à frente de seus pares é que as forças produtivas e expressivas apresentam-se em todas as suas possibilidades até mesmo no mais banal dos filmes.

formalismo. Para nós, é possível considerar que esta dualidade lança raízes na oposição entre os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948) e Georges Méliès (1861-1938).

O realismo cinematográfico, teorizado por Bazin (1991), defende a tese de que a tarefa do cinema é representar a realidade, como se o espectador estivesse na própria câmera, ou seja, presenciando os fatos, com o mínimo de intervenção possível. Por seu turno, o formalismo compreende que aquilo que há de fundamental na sétima arte é a sua capacidade de intervenção, sobretudo, através da montagem, na e sobre a própria realidade. A meio caminho de ambos, encontramos o assim chamado classicismo, isto é, o cinema realizado dentro dos moldes estabelecidos pela indústria cinematográfica de Hollywood.

Em todos os casos, o cinema se apresenta dotado de uma capacidade de expressão, a capacidade de permitir com que seus autores falem a outrem sobre o que se passa no mundo moderno. Essa assertiva implica na possibilidade de manifestação das/dos paixões/sentimentos/pensamentos, encontrada pela poesia moderna (em sentido lato), que vai de encontro a todo dado de antemão.

Debord compreende e leva adiante com seus pares a tese de que o "o cinema é a arte central da nossa sociedade" (*IS*, nº 3, p. 09, tradução nossa), justamente por aglutinar os principais fundamentos de todas as formas de arte que lhe antecedem, tornando-se, assim, a arte que suprassumiu as demais graças ao avanço das forças produtivas modernas. Portanto, a expressão pela via cinematográfica traz consigo a manifestação dos anseios mais profundos da poesia moderna.

No famoso prefácio de sua *Contribuição à crítica da economia política* (1859), Marx observa que é o avanço das forças produtivas que acarreta a construção da atividade política, jurídica, social etc. Isso vale também aqui para o caso das artes. Como demonstra Debord, o cinema era o campo perfeito para compreender esta posição no seu máximo desenvolvimento, pois "desde que o cinema se enriquece dos poderes da arte moderna, ele

reencontra a crise global da arte moderna"[6], provando, assim, a sua fragilidade, ou melhor, a "sua insuficiência"[7].

Mas de qual crise estamos tratando? De forma bastante direta, vale assinalar que se trata da crise da própria categoria estética expressão. Nesta perspectiva, "a arte pode deixar de ser um *parecer* sobre sensações para tornar-se uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de nos produzirmos a nós mesmos e não às coisas que nos submetem" (*IS*, nº 1, p. 21, grifo nosso). Todavia, tal assertiva implica não somente numa simples categoria estética propriamente dita, mas em toda uma perspectiva crítica da sociedade, uma *Weltanschauung*, cujo fundamento último é a linguagem, cuja falência é incontornável. É assim que para Debord "o mundo da expressão, qualquer que seja seu conteúdo, é já cadudo" (*IS*, nº 3, p. 6).

Ao partirmos de uma concepção estética adorniana, podemos compreender que a categoria estética da expressão implica na tese de que, na era moderna, grande parte dos artistas não se adequou à época histórica a qual pertenciam. Assim, suas obras passam a significar uma espécie de tentativa de enfrentamento direto a este mundo lá fora, isto é, surgem da própria necessidade de falar a plenos pulmões contra o tempo presente, haja vista que é impossível adequar-se totalmente a ele. Nas palavras do próprio Adorno (1993, p. 131), "a arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjetivamente mediatizado algo de objetivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente das obras".

Em linhas gerais, é possível dizer que a categoria estética da expressão é o desenvolvimento daquilo que Hegel identificou em seus cursos de estética como a poesia lírica na época romântica[8]. "O *conteúdo* da obra de arte lírica [...] [é] o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir"

[6] Idem

[7] Ibidem.

[8] Nesse contexto, o termo romântico não faz referência a escola literária de Goethe e seus pares. Trata-se da divisão em formas históricas (simbólica, clássica e romântica) que Hegel utiliza para sistematizar suas reflexões estético-filosóficas.

(HEGEL, 2004, p. 157, grifo do autor) se apresentam numa mesma disposição[9].

A expressão poética surge com o intuito de externalizar as tensões provocadas pela existência e pela sociedade moderna em seus artistas. Estes sujeitos têm em comum a mesma questão nuclear: a compreensão do limiar[10] de uma época. Mas o que seria este limiar? Um limite? Um esgotamento da arte? Para nos servirmos mais uma vez do auxílio fundamental de Walter Benjamin, isto deve ser entendido nos seguintes termos:

> O limiar deve ser rigorosamente diferenciado de fronteira. O limiar é uma zona. Mais exatamente, uma zona de transição. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra schwellen (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados [...] Tornamo-nos muito pobres em experiência liminares. O "adormecer" é talvez a única que nos restou. Porém, assim como se sobrepõe ao limiar o mundo onírico com suas figuras, também sobrepõe-se a ele as oscilações do entretenimento e as mudanças de comportamento entre os sexos ao longo das gerações (BENJAMIN, 2006, p. 535).

Debord nomeia o limiar da arte (no sentido benjaminiano) como um limite. Em seus termos, "no limite da expressão, que nós consideramos agora como uma atividade secundária, as últimas formas de descobertas participam de vez de uma clara consciência de uma utilização extrema da ideia de comunicação, e de uma *vontade de intervenção na existência*" (DEBORD, 2006, p. 107, grifos nossos). Sabendo que esta vontade não se objetivou, torna-se evidente que a poesia só faz sentido agora se for levada adiante, isto é, se for levada à prática.

---

[9] Neste processo, *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, por exemplo, tanto quanto a própria vida deste poeta boêmio, é a prova viva de sua inadequação àquela nova Paris que se erguia em meados do século XIX. Neste trabalho, os temas enfocados são a própria decadência da cidade, a multidão que a constitui, a prostituta (que faz do sexo um ofício como outro qualquer), enfim, a prematura ruína do mundo moderno, no qual a forma mercadoria é a razão dominante desta sociedade moribunda. Tal perspectiva explica o fato de Benjamin, ao refletir sobre a obra deste poeta lírico no auge do capitalismo, concluir que certas "flores adornam cada estação desse Calvário. São as flores do mal" (BENJAMIN, 1989, p. 159).

[10] "A expressão poética – testemunhando nisso as condições sociais que 'concernem a todos os outros meios de expressões artísticas' – teria manifestado, segundo Debord, 'a sensação profunda da vida e as *contradições dos homens avançados de seu tempo*'. 'Essa sensação e essas contradições', diz ele, 'foram já expressas por toda a arte moderna – e justamente até à *destruição da própria expressão*'" (AQUINO, 2006, p. 166, grifos nossos, grifo do autor).

Ao encarar o presente limiar de frente, como sabemos, Debord e seus camaradas se juntaram ao letrismo de Isidore Isou (1925-2007) em 1951 e, pouco depois, sua ala mais radical fundou a Internacional Letrista. Todavia, embora tenha estado em ambos os momentos motivado pela poesia moderna, Debord não atuou no campo artístico poético, como não o fez em nenhum outro. Esse fato, nos leva a questionar: "por que o cinema e não, por exemplo, a poesia, como o foi no caso de Isou [...] ou porquê não a pintura, como para um dos seus amigos, Asger Jorn?" (AGAMBEN, 2007, n.p.). A resposta de Agamben via discussão imagética convence pouco, pelo menos da maneira que se encontra formulada: "creio que isso se deve à ligação estreita que existe entre o cinema e a história"[11].

A escolha de Debord se deu de forma bastante estratégica pelo cinema, pelo fato deste dispor de elementos técnicos inteiramente assentados no avanço das forças produtivas modernas. "É evidentemente no campo cinematográfico que o desvio pode alcançar sua maior eficácia, e, sem dúvida, para aqueles que se preocupam com isso, sua grande beleza" (DEBORD; WOLMAN, 1956, n.p.).

O filme de estreia de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952) é paradoxal frente à história (não-oficial) do cinema, pois constitui-se num filme que visa criticar a própria cinematografia tanto quanto o tempo presente. Para compreender esta posição de forma mais determinada, cumpre observar que HFS não é um filme no sentido convencional do termo. Inversamente, HFS é um produto de uma experiência em que o cinema volta suas armas contra si mesmo, na tarefa de sua própria destruição, gerando, portanto, um (contra) cinema.

Embora raramente tenha sido projetada e, quase nunca, exibida em sua totalidade[12], esta película fora motivo de confusão desde sua primeira

[11] Idem.

[12] Vale lembrar aqui que "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. [Somente] em 2001, Alice Debord trouxe oficialmente os filmes novamente a público" (RICARDO, 2012, p. 177).

aparição pública, pois de saída anunciava o fim do cinema, gerando, com isso, a revolta dos espectadores[13].

De tal maneira, o objetivo do filme, enquanto meio de expressão, fora alcançado, qual seja, "provocar os espectadores, anunciando o fim do cinema" (RICARDO, 2012, p. 179). Contudo, os acontecimentos posteriores foram tão profundos e irreversíveis que chegaram a ofuscar, de forma compreensível, o terremoto em questão. A certa altura, Debord chegou a afirmar categoricamente: "acredito, em vez disso, que o que pesou contra mim de modo duradouro foi o que fiz em 1952" (DEBORD, 2002a, p. 31). Neste ponto, é evidente, devemos questionar: o que Debord fez de tão marcante nesta ocasião?

De forma bastante direta, pode-se afirmar que desde sua juventude Debord compreendeu e buscou praticar a tarefa histórica de seu tempo, a fusão entre arte e vida cotidiana, no sentido de suprassunção dialética da arte. "A poesia não sobreviverá senão em sua destruição" (DEBORD, 2006, p. 36, tradução nossa), escreveu o francês em uma carta, tornando claro, portanto, o programa da superação da arte que então era comum às vanguardas artísticas.

> Essa superação da arte é a "marcha para o noroeste" da geografia da *verdadeira vid*a, que tantas vezes fora buscada durante mais de um século, sobretudo a partir da autodestruição da poesia moderna. Talvez porque ainda lhes faltasse devastar alguma coisa da velha província artística, e sobretudo porque a bandeira das revoluções parecia manejada anteriormente por outras mãos, mais experientes. Mas além disso, nunca essa causa havia sofrido derrota tão completa nem havia deixado o campo de batalha tão vazio, como no momento em que viemos ocupá-lo (DEBORD, 2017, p. 175-176, grifos nossos).

A "verdadeira vida", da qual Debord voltou a falar por diversas vezes em seus trabalhos, deve ser entendida aqui como uma existência prenhe

[13] "Em seu filme de estreia, a provocação de Debord tenta aproximar o 'fim' da narrativa fílmica do 'começo' de um debate (também um 'fim' - aqui no sentido de 'finalidade' – do cinema)" (CAMARNEIRO, 2016, p. 49). De forma literal, já na ocasião supra escrita o que efetivamente ocorreu foi que "alguns espectadores [...] irrompem em protestos exaltados, outros abandonam repentinamente a sala, e o diretor do Ciné-Club, Jean Gauliez, interrompe a projeção. A audiência suportou apenas pouco mais que 10 minutos" (VITAL, 2008, n.p.).

de autonomia, isto é, uma forma de ser social no qual a humanidade se identifique como tal, ou seja, uma vida que se confunda com a poesia, na qual o diálogo e a comunicação entre iguais possa se tornar efetivo.

Desse modo, ao assinalarmos que aqueles quatro ou cinco sujeitos de procedência contestável, vindos de Paris, tinham sob os olhos o domínio da arte, devemos ter em mente que estes se moviam sob o horizonte da "crítica radical da arte e sua superação revolucionária" (PERNIOLA, 2008, p. 13, tradução nossa), em detrimento de uma nova forma de uso da vida. Esta proposta é, pois, a de uma autêntica vida, "uma vida de desejo, uma vida do impossível, [que] jamais [fora] alcançada antes" (RICARDO, 2012, p. 188).

Em 1952, o movimento das vanguardas artísticas já era uma realidade em toda a Europa, uma realidade que, aliás, já começara a definhar em seu projeto seminal. Esse desígnio pode ser compreendido pelas diversas tentativas de assalto ao céu da cultura (HOME, 1999). Tal movimento é, a um só tempo, a contestação da instituição arte (chegando a significar para os dadaístas a sua necessária destruição) e as tentativas de fusão da esfera artística com a vida cotidiana (como tanto insistiram Breton e o grupo surrealista de Paris, por exemplo, em suas incansáveis deambulações pela cidade) (BÜRGER, 1993). Debord não tardou em notar esse horizonte e, por sequência, os limites da linguagem artística e da sua concepção meramente expressiva[14].

Frente ao exposto, torna-se evidente que a busca por uma linguagem efetivamente comunicativa não poderá lograr êxito em uma sociedade onde a reificação é onipresente. No entanto, é bastante compreensivo que tal empreitada revolucionária tenha se tornado a palavra de ordem da poesia moderna, porém, o que se desenvolve factualmente é uma crise

[14] "Ao situar-se sempre sob o horizonte da 'poesia moderna', Debord se apropria das suas reflexões acerca da linguagem e das suas experiências de destruição das formas. Com Breton e os surrealistas, a reflexão sobre a linguagem já articula uma assunção positiva da destruição das formas com a pergunta pelo seu *sentido*. Eles buscam já, no processo de destruição da antiga linguagem artístico-pictórica e dos velhos modos de expressão, uma renovação da linguagem ou, mais ainda, uma nova posição 'ontológica' (e quase 'mágica', como propõe Blanchot) da linguagem num mundo enfim liberado. Esta procura é, segundo Debord, a questão fundamental posta pela poesia moderna quando ela destrói as velhas formas de 'comunicação unilateral' da arte" (AQUINO, 2006, p. 41, grifo do autor).

progressiva da arte em sua conotação meramente expressiva. Em termos hegelianos, pode-se dizer que "os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. [...] Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, uma vitalidade" (HEGEL, 2015, p. 35). É, pois, esta vitalidade que está ausente na sociedade moderna – sobretudo se considerarmos que a reificação é o oposto da comunicação – e que foi tantas vezes buscada por artistas de procedências distintas, sem que nunca tenham logrado êxito efetivo.

A poesia, que não deve ser confundida aqui com o gênero literário, desde cedo funcionou como uma espécie de bússola para Debord, ou melhor, como ponto de partida e chegada. Todavia, o seu mergulho definitivo neste universo, nas trincheiras das vanguardas artísticas, viria em abril de 1951, quando de sua adesão ao movimento letrista, após a exibição do *Traité de bave et d'éternité* [Tratado do veneno e da eternidade] de Isou no festival de cinema de Cannes.

São esses elementos que nos permitem considerar a hipótese de que HFS é a expressão de um puro extremismo inativo, característico da negação da cultura, contudo, ainda perambulando nos bastidores dela. Nas palavras do próprio Debord, com HFS se demonstra que "é preciso passar para a construção de uma força atuando no campo efetivo da cultura da época (e não à margem como estávamos alegremente em 1952-53)"(DEBORD, 1999, p. 144, tradução nossa). Embora ciente dos riscos, o jogo situacionista moveu-se pelo *détournement* nessa fronteira entre a cultura e a sua superação. Antes, contudo, HFS acabou levando a estética expressiva a um ponto radical, a um limiar impossível de ser suportado pelo público – sempre sedento pelos contínuos objetos de contemplação da cultura especializada.

Figura 1 – *Frame* de abertura do filme *Hurlements en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord.

Fonte: HURLEMENTS en faveur de sade. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal, Jean Isidore Isou. França: s. n. t., 1952. Versão digital (75 min.), 35mm, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ynD__QR_pg>. Acesso em: 07 jan. 2018.

De forma panorâmica o filme é um tanto simples, pois seu produto "durou oitenta minutos; [Enquanto] a trilha sonora durou vinte. Então, o filme consistiu em uma hora de escuridão e total silêncio, sendo os últimos vinte e quatro minutos em silêncio preto" (RASMUSSEN, 2003, n.p., tradução nossa)[15].

[15] Do ponto de vista estrutural, *Hurlements en faveur de Sade* consiste primeiramente num início com 1) alternância de vozes seguida de "dois minutos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (DEBORD, 2009, n.p.), em seguida, 2) rápida alternância de vozes e "um minuto de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Idem), adiante, 3) uma sentença é proferida por uma das vozes e temos "trinta segundos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), 4) outra sentença curta é inserida por uma das vozes e segue-se "um minuto de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), a seguir, 5) alternância entre as vozes e "cinco minutos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), sequenciadas por 6) outra sentença curta é ditada por uma das vozes, e, seguida de "um minuto de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), adiante, 7) nova sentença, novo minuto de silêncio, e então, 8) outra sentença e mais "dois minutos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), após isso observamos surgir uma nova 9) alternância entre as vozes, quatro minutos de silêncio, uma sentença e mais três minutos de silêncio e telas pretas, uma sentença, quatro minutos de silêncio, uma sentença, cinco minutos de silêncio, uma sentença, cinco minutos de silêncio, e enfim, 10) grande alternância de teses são proferidas pelas vozes, e seguem-se, assoladores "vinte e quatro minutos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem), uma metáfora de toda esta epopeia, que expressa que "como crianças perdidas vivemos nossas aventuras inacabadas" (Ibidem), e, o uivo de misericórdia que encerra a película com "vinte e quatro minutos de silêncio durante os quais a tela permanece escura" (Ibidem).

Do ponto de vista político, o filme em questão, tal como prometia seu anúncio de projeção em outubro de 1952, é "o mais violento do grupo letrista" (LE BRAS; GUY, 2013, p. 65, tradução nossa), pois anunciava de antemão que o cinema e a arte de uma forma geral precisavam ser superados.

Na verdade, podemos observar já no artigo/prefácio que acompanha o primeiro roteiro/cenário de *Hurlements en faveur de Sade,* cujo título é justamente *Prolégomènes à tout cinéma futur* [Prolegômenos a todo cinema futuro], a posição singular de Debord sobre a assim chamada sétima arte. Ao afirmar, no único número da revista letrista Íon, "fiz este filme enquanto era ainda tempo de falar. Tratava-se de nos erguermos com a maior violência possível contra uma ordem ética que será mais tarde ultrapassada" (INTERNACIONAL LETRISTA, 1952, n.p., tradução nossa), Debord indica que o momento expressivo chegara numa encruzilhada, a saber, a sua própria insuficiência e, por conseguinte, impunha-se a necessidade de ir mais além, a necessidade de avançar tanto quanto permitissem as forças produtivas. Com efeito, HFS é uma película composta de "imagens e palavras perfeitamente insignificantes [...] é uma superação do grito"[16] que os artistas mais radicais foram capazes de fornecer contra o mundo burguês, contra o mundo da mercadoria. "Mas tudo isto pertence a uma época que termina e que não me interessa mais" (INTERNACIONAL LETRISTA, 1952, n.p., tradução nossa), pois, a expressão está falida e só sobreviverá em sua superação, isto é, no processo da comunicação histórica.

De fato, HFS acabou entrando para a história (não oficial, é claro) por adotar uma posição radical. Desde seu minuto zero apresenta uma "narrativa" que é incomum, isto é, o que de fato se exibe é uma "estética não-comunicativa" (AQUINO, 2006, p. 146). São os megapneumas de Wolman, a saber, as alternâncias entre "aaa", "eee", "iii", "ooo"[17], recitados de forma

[16] Idem.

[17] HURLEMENTS en faveur de sade. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal, Jean Isidore Isou. França: s. n. t., 1952. Versão digital (75 min.), 35mm, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ynD__QR_pg>. Acesso em: 07 jan. 2018. Neste subitem,

ofegante/escarrada, ou seja, expressiva, que recepcionam o espectador sedento pelo Marques de Sade (1740-1814). A decepção, é claro, logo se faz presente, pois "ninguém fala sobre Sade neste filme" (DEBORD, 2009, n.p.). Por conseguinte, pode-se assinalar que "a referência ao autor de *Justine* aparece talvez como pilhéria, outra tentativa de subverter as expectativas da plateia de cinema" (CAMARNEIRO, 2016, p. 49, grifo do autor). Com isso, desde o princípio é possível notar que "o filme promete e não cumpre" (RICARDO, 2012, p. 179), ou seja, não faz concessões nem ao cinema, nem ao espectador[18].

Vale dizer que são várias as perspectivas que não compreendem o quadro descrito. Por exemplo, a leitura embasada na égide de que a "primeira obra cinematográfica assinada por Guy Debord é um filme sem imagens, assentando em variações entre um ecrã branco acompanhado por citações e 'frases desviadas' de outros contextos" (CINEMATECA PORTUGUESA, 2017, n.p.), ou supostamente "como expressão dessa falta radical de fé na imagem [característica do capitalismo é] que as imagens 'faltantes' em Hurlements en faveur de Sade deveriam ser entendidas" (RASMUSSEN, 2003, n.p., tradução nossa), ou defendendo a tese de que "a ausência de imagens no filme pode ser entendida como uma crítica ao modo como a cultura contemporânea [se apresenta] e [a] uma sociedade de controle totalitário" (VITAL, 2008, n.p.). Há ainda versões que se movem sob o prisma de que "a supremacia do discurso sobre a imagem é [...] uma das chaves do Hurlements... filme concebido conscientemente em 1952 para assassinar o cinema, sem imagens e, além disso, sem uivos" (ZAGDANSKI, 2014, p. 04, tradução nossa), ou então, entendendo que "Debord realiza o longa-metragem *Hurlements en Faveur de Sade* [...] que não apresenta *imagem alguma*, [mas] apenas uns flashes de luz branca

para fins propedêuticos e de melhor localização, faremos referência à sua versão transcrita e traduzida para o português disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>. 2009. Acesso em: 07 jan. 2018. Tal opção contará ainda, sempre que se julgar necessário, com o cotejamento da versão original em língua francesa (DEBORD, 2006).

[18] Posição que aparece implicitamente em todos os filmes de Debord, e, explicitamente no último filme cuja direção este assinara sozinho, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), em que se poder ler: "não farei nenhuma concessão ao público neste filme. Acredito haver várias boas razões para esta decisão" (DEBORD, 2009, n.p.).

ocasionalmente ao som de diálogos e citações teóricas diversas" (FUKUSHIMA, 2007, p. 15, grifo do autor), ou enfim, em uma hermenêutica mais pirotécnica, que o francês "lança seu primeiro filme, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), um filme *sem imagens* onde a tela fica branca para acompanhar *diálogos desconexos*" (VENANCIO, 2010, p. 151, grifo do autor, grifos nossos).

Como visto, até mesmo os especialistas mais argutos na obra debordiana contemplam a película letrista *Hurlements en faveur de Sade* de maneira insuficiente. Nessas leituras "o primeiro filme de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, foi um longa-metragem completamente desprovido de imagens" (ZACARIAS, 2014, p. 141, tradução nossa).

Para Debord, atuar no cinema é atuar no limiar (chamado pelo situacionista francês de limite) da cultura, contudo, poucos leitores notaram suas relações críticas com a arte moderna. Nossa leitura é a de que Debord parte do estágio não figurativo da arte moderna, mais precisamente, da imagem sem figura e da música sem som[19].

> Hurlements en faveur de Sade. Estamos em 1952: entrada curiosa para um primeiro filme; desde o início, *a voz prevalece sobre a imagem, ausente*. É neste modo niilista que Guy Debord, o campeão de um 'terrorismo cinematográfico', faz suas armas na tela. *Seu filme não contém imagem:* uma bomba as destruiu, deixando, como um entulho, uma alternância de telas brancas com uma trilha sonora e muda, ameaçando telas pretas. Uma tábula rasa toda vanguardista, entre a Carré blanc sur fond blanc [de] Malevich [1918] ou os silêncios ensurdecedores de John Cage (CERF, 2013, n.p., tradução nossa, grifos nossos).

Diante do trecho supracitado, devemos concluir que esse consegue errar e acertar ao mesmo tempo, pois, na medida em que relaciona a película debordiana – do ponto de vista formal, é claro – à Malevich e Cage, é digno de méritos. Mas, quando intenta compreender o trabalho do francês

[19] Bourseiller (1999) indica que Greil Marcus, em seu *Lipstick Traces* (1989), e Jean-François Martos, em sua *Histoire de l'Internationale situationniste* (1989), já haviam articulado as relações de HFS com Cage, Malevich e até mesmo com James Joyce. O próprio Bourseiller, no entanto, renúncia aos aspectos formais do filme de 1952 e dedica-se a uma discussão, de caráter literário, sobre o conteúdo da película em questão. Como o presente estudo mostrará, forma e conteúdo são indissociáveis nos filmes de Debord.

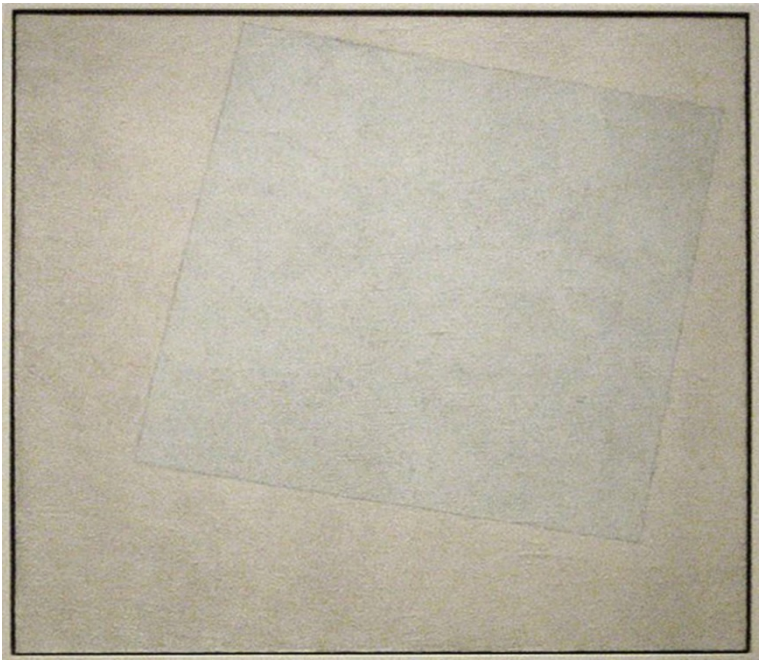
em suas próprias vicissitudes e seu conteúdo radical, apresenta uma leitura problemática, embora largamente difundida.

Se bem observarmos, aproveitando o exemplo do paralelo supra escrito, os trabalhos de Kazimir Malevich (1878-1935) inserem-se no contexto da arte abstrata e conceitual. As telas deste pintor russo, a saber, o *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915), o *Quadrado vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões* (1915), a *Cruz negra* (1920) e o mencionado *Carré blanc sur fond blanc* (1918) etc., não são telas vazias, não estão carentes de imagens, inversamente, estão transbordando uma forma radical de expressão, uma imagem-conceito, ou melhor, uma imagem não-figurativa.

Com efeito, Malevich leva a arte pictórica ao seu cume ao expressar sua sensibilidade frente a um objeto geométrico em sua forma abstrata. Desse modo, estamos diante da busca pela pura expressão, que envereda pelo caminho prescrito ao se deparar com a insuficiência dos meios pictóricos que lhe antecedem. É possível notar que o instante descrito é o ponto fundamental ao qual havia chegado a pintura contemporânea até o momento, isto é, a arte abstrata e conceitual só pode ser entendida no processo do constante desenvolvimento da história da arte. Neste sentido, devemos afirmar que o que Debord realiza em seu filme é um *détournement*[20] da pintura para o cinema, levando às últimas consequências o que o próprio Wolman já havia iniciado com *L'Anticoncept*.

[20] Este é um conceito fundamental para Debord, pois, constitui o seu método transversal de trabalho, ou seja, sua utilização própria da dialética. Discutiremos, de forma mais profunda, esta chave de leitura da teoria crítica debordiana no item 2.3 do nosso segundo capítulo. Para uma visão introdutória e fundamental do assunto ver o célebre artigo *Desvio: modo de usar* (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Figura 2 – Primeira tela monocromática da pintura contemporânea Composition suprématiste: carré blanc sur fond blanc (1918) de Kasimir Malevitch.



Fonte: MALEVITCH, Kasimir. **Carré blanc sur fond blanc.** 1918. Disponível em: <http://ecoeuretcuisine.canalblog.com/archives/2013/11/13/28520722.html>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Ademais, se aceitarmos – ainda que hipoteticamente – a tese que evoca John Cage (1912-1992), poderemos encontrar elementos interessantes pois o seu silêncio, por exemplo, em *Quatro minutos e meio de silêncio* (1952), é expressivo. Este, tenta evocar a comunicação, a saída do público da condição de passividade, provocando-lhe para que algo possa irromper posteriormente. No entanto, o que de fato acontece com Cage é o seu reconhecimento "na alta cultura, na qual a persistência de uma linguagem não-comunicativa [...] [é] admitida, consentida e até mesmo requerida pelo próprio sistema" (AQUINO, 2006, p. 167), o que pode ser facilmente ilustrado pelos aplausos do público sempre que a sua partitura seminal é executada[21].

[21] Ver, por exemplo, FUCHS, Armin. **John Cage:** 4'33'' for piano (1952). 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM>. Acesso em 03 fev. 2018. Contudo, é fácil observar que com Debord a reação se operou no inverso, pois, sua plateia saíra enfurecida da sala de projeção. Assim, parece-nos, o

De fato, 1952 parece ter sido o ano da descoberta do silêncio. Contudo, o que se manifesta aqui é uma influência inversa. Embora Debord e Cage tenham sido contemporâneos, este último "introduziu [efetivamente] o silêncio na música moderna [apenas] alguns anos após *Hurlements en faveur de Sade*" (JORN, 1964, p. 04, tradução nossa, grifo do autor). Há que se observar que HFS, em pleno século XXI, ainda não teve a sua absurda negatividade totalmente neutralizada.

Aqui, para relacionarmos as posições do jovem e então letrista com a cultura de seu tempo, devemos salientar que a sua postura singular no que concerne ao uso do som no cinema, está muito mais próxima do conceito de interrupção[22] que Brecht desenvolveu no teatro, e que não tardou em influenciar os vanguardistas europeus. A ideia de interrupção no teatro brechtiano objetivava a fratura do dia a dia, a criação de um acontecimento desregulador, no caso, pela via da experiência teatral[23]. Para Benjamin (*apud* LÖWY, 2005), que recolhe este conceito e o aplica em outro contexto, o que se deve notar é que a história ininterrupta é a história dos vencedores, a história oficial, que não cessa de fluir como um *continuum*.

Debord faz o uso da interrupção pelas vias do silêncio em seu (contra) cinema, ou seja, visa ceifar do público a sua função contemplativa no cinema e na vida, *hic et nunc*, para que assim possa se tornar possível o ato de criação, isto é, a emergência de um momento distinto do que está dado na vida cotidiana. Por todos os ângulos, é justamente este procedimento que pode ser observado nas longas interrupções/silêncios de HFS, em que há uma estética radicalmente expressiva e inativa.

---

objetivo deste último obteve um êxito mais efetivo. Todavia, é evidente que, nesta ocasião, o realizador de HFS mantém-se ainda no nível vanguardista, ao expressar a pura negatividade na tela de projeção (AQUINO, 2006). Em verdade, posteriormente, o próprio Debord chegou a reconhecer uma proximidade entre o seu trabalho e o de Cage, porém, evidentemente, esta proximidade não alcança o nível mais aprofundado.

[22] De fato, esta é uma categoria fundamental para Debord desde cedo, de tal forma que ele afirma, explicitamente, que há, na vida concreta, "razões suficientes para [criar] essa interrupção" (DEBORD, 2006, p. 86. Tradução nossa).

[23] "as pausas e a forma de tratar a 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" (RICARDO, 2012, p. 179-180).

Do quadro prescrito, justifica-se a necessária superação do cinema, enquanto linguagem separada, posição que atravessará toda a filmografia debordiana. Essa assertiva comprova-se até mesmo no último filme que Debord realizou sozinho, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978):

> Um filme que fiz nessa época [1952], e que evidentemente suscitou a cólera dos estetas mais avançados, era de uma ponta a outra como isso que precedeu. E essas pobres frases eram pronunciadas sobre uma tela inteiramente branca, mas rodeadas de sequências bem longas em negro, em que nada era dito. Alguns sem dúvida querem crer que a experiência terá podido me enriquecer em talentos e em boa vontade. Seria isto aqui então a experiência de uma evolução daquilo que eu recusava então? Não me façam rir. Por que aquele que, quando jovem, desejou ser tão insuportável no cinema, se tornaria mais interessante, estando mais velho? Tudo que foi tão mal não pode ser nunca verdadeiramente melhor. Diz-se bem: "Envelheceu, mudou". Também fica-se o mesmo (DEBORD, 2010a, p. 45-47).

Neste caso, em que Debord diz permanecer o mesmo ao longo de várias décadas, o que é importante de se observar é que o seu filme de estreia possui imagens[24] – de tal forma que a sua influência pode ser percebida em distintos trabalhos do cinema (espetacular) posterior[25] – embora seja recorrente encontrarmos posições que o analisem de forma inversa.

Em verdade, as telas pretas e brancas de HFS, evidentemente, são imagens, tais como o são as da pintura abstrata e conceitual. Da mesma forma, o seu silêncio é interruptor, ou seja, expressivo, no mesmo sentido que fora formulado por Brecht e empregado por Benjamin[26]. Consequentemente, estes fundamentos nos levam a compreender o cinema de Guy Debord como

---

[24] Embora em algumas ocasiões Debord afirme "ce film [...] ne comportait aucune image" (DEBORD, 2006, p. 71), por exemplo, no pequeno texto *Grande fête de nuit* (1955), o fato é que esta sentença deve ser entendida como a inexistência de imagens figurativas. Afinal, HFS abdica de fazer uso destas, conforme previa o seu primeiro roteiro/cenário, para construir imagens-conceito cujo objetivo era a negação do cinema. Em suma: quando o situacionista francês refere-se a inexistência de imagens em HFS, parece-nos, tal posição deve ser entendida como a inexistência de imagens no sentido clássico do cinema (espetacular).

[25] Por exemplo, *Roteiro do filme Paixão* de Jean-Luc Godard (1982), *Zen for film* de Nam June Paik (1964/1985), e, mais recentemente, em *Onde jaz o teu sorriso?* do cineasta português Pedro Costa (2001).

[26] Evidentemente, não temos condições de aprofundar estas noções neste estudo. Para uma visão introdutória da discussão conferir SILVA, Sergiano. Interrupção e história: Walter Benjamin e Bertolt Brecht. **Revista de Teoria da**

um "*retorno indesejado da história justo no momento em que parecia superada*" (NAVARRO, 1999, n.p., tradução nossa, grifos nossos).

Grosso modo, uma forma de expressão que objetivava quebrar a passividade torna-se o fundamento do filme de estreia de Guy Debord. É neste ínterim que se deve analisar aquilo que encontramos ao longo da presente obra cinematográfica, pois se esta possui imagens expressivas, embora não-figurativas, telas pretas e telas brancas, o mesmo vale para o seu som e silêncio. Estes últimos são socialmente guturais, pois "as vozes ouvidas, todas inexpressivas, são as de Gil J Wolman (voz 1), Guy Debord (voz 2), Serge Berna (voz 3), Barbara Rosenthal (voz 4), Jean Isidore Isou (voz 5)"[27]. Levam a expressão às últimas consequências e, por isso mesmo, se revezam na difusão dos seus *détournements* textuais, visuais e sonoros, o que inclui o próprio silêncio, ou melhor, a interrupção revolucionária da história oficial.

Finalmente, com base na argumentação proposta, torna-se possível notar que o primeiro longa-metragem de Debord não é um delírio individualista, fruto de uma mera personalidade radical, como é comum à compreensão da historiografia burguesa. Ao contrário, este filme é inteiramente inserido no debate da arte na modernidade, isto é, no debate sobre a categoria estética da expressão.

Com efeito, pode-se afirmar que essa película radical é inteiramente desviada (da pintura, do teatro, do cinema, da história, da política, da filosofia etc.), tornando latente a necessidade da construção de situações futuras. Assim como nos dizem os membros da Internacional Letrista, em *Réponses de l'Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge* de 1954:

História, Ano 8, Volume 15, Número 1, Abril, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/41046/22440>. Acesso em: 24 jan. 2018.

[27] O número especial da Culturgest, de 13-14 de abril de 2007, é de profundo valor para a discussão em torno do (contra) cinema, pois, dispõe de uma seleção de textos de Debord relativos ao assunto traduzidos para o português. Por exemplo, a passagem supracitada é recolhida do prefácio ao livro de 1964, (contre) le cinema, em que vem a público pela primeira vez os roteiros e fotogramas reunidos dos três primeiros filmes do situacionista francês. Ver DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil Joseph. **Com e contra o cinema:** integral dos filmes de Guy Debord, L'anticoncept de Gil J Wolman. 2007. Disponível em: <http://www.culturgest.pt/docs/debord.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2018. p. 03.

> A poesia perdeu seus últimos prestígios formais. A poesia é lida nos rostos. Logo, é urgente criar novos rostos. A poesia está na forma das cidades. Vamos construir algumas perturbações [bouleversantes]. A nova beleza será de SITUAÇÃO, isto quer dizer, provisória e vivida [...] A poesia para nós não significa nada diferente da elaboração de condutas inteiramente novas (DEBORD, 2006, p. 119, tradução nossa).

Com base nestes fundamentos da IL, torna-se factual que em 1952 já surge um filme inteiro como resultado do método do desvio, como resultado do confronto da dialética com a história. Esta película demonstra, implícita e explicitamente, a necessária ultrapassagem da categoria estética da expressão.

Desse modo, o que há de mais fundamental a ser apreendido de HFS é que "a arte como expressão das paixões estaria ultrapassada, porque as paixões mesmas poderiam, agora, ser vividas imediatamente, nos termos de uma 'arte da vida'" (JAPPE, 2012, p. 201). Todavia, este filme radical, ainda no cenário hodierno, é motivo de confusão, pois ainda há quem afirme que "em 2017, mais de sessenta anos depois do filme de Debord, um curta brasileiro também *abrirá mão das imagens* para fazer uma crítica a essas informações que são arquivadas e esquecidas rapidamente" (MACHADO, 2018, p. 189, grifos nossos), o que já demonstramos ser uma inverdade *in loco*.

Em um prefácio escrito em 1993, para um reedição do seu primeiro livro, *Memóries* (1958), Debord parece contradizer a nossa análise ao afirmar: "eu comecei com um filme sem imagens, o longa-metragem *Hurlements en faveur de Sade*, em 1952" (2006, p. 1841, tradução nossa). Contudo, logo em seguida Debord afirma que neste filme "a tela está branca sobre as palavras, [e] preta com o silêncio"[28], nos permitindo entender ainda que "o último plano-sequência durou vinte e quatro minutos"[29], o que é suficiente para concluirmos a validade de nossa interpretação.

[28] Idem.

[29] Ibidem.

Decerto, este é um filme duro, cuja essência é a pura negatividade, numa espécie de limpeza de terreno para o que ainda viria. Mas, é somente após a sua execução levar as demandas vanguardistas às últimas consequências que veremos a tematização da necessária comunicação histórica se apresentar na obra de Debord, sobretudo, nos próprios filmes.

Como veremos, "o método do desvio, como elemento da crítica sistemática, só encontra sua verdadeira confirmação como tal quando ligado às lutas revolucionárias" (SANTOS, 2013, 102). Isto impõe, nos filmes seguintes, a retomada da narrativa e das imagens figurativas, desviadas, também, dos mais diversos contextos. Nesta juntura, tem-se ainda a introdução da categoria memória, a crítica do modo de vida vanguardista e a aparição do conceito de espetáculo, este último, ocupando posição central na crítica do tempo presente. Ao assinalarmos que "duas gerações não podem viver do mesmo estoque de ilusões" (DEBORD, 2006, p. 106, tradução nossa), justifica-se a necessária ultrapassagem da expressão e da arte na modernidade. Justifica-se, ainda, a superação da arte e, por conseguinte, do próprio cinema. Com isso, torna-se evidente que "nossa época não deve mais escrever *instruções poéticas*, mas executá-las" (*IS*, nº 8, p. 33, grifos do autor).

São estes aspectos que deverão ser elucidados agora, afinal, é a partir deste cenário que vimos surgir a teoria crítica do espetáculo, tal como se manifesta nos textos da *Revista Internacional Situacionista* e, mais especialmente, no livro teórico *La société du spectacle* (1967).

2.2 Narrativa e memória

Na contramão de *Uivos para Sade,* o segundo filme realizado por Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), livremente traduzido como *Sobre a passagem de*

algumas pessoas através de uma bastante curta unidade de tempo[30], é constituído de imagens figurativas[31].

Há aqui a retomada da forma narrativa, uma vez que é somente com esta que a memória pode se fazer plenamente possível. A sociedade moderna, o capitalismo mais desenvolvido, é um mundo que se apresenta como pseudocíclico, ocultando, assim, o seu percurso e impedindo a sua própria contestação. Desse modo, a entrada da categoria memória implica na própria necessidade de desenvolver uma crítica que, em sua ultrapassagem da categoria expressão, esteja em compasso com as transformações ocorridas.

Para averiguar o fundamento supra escrito, vale notar que neste filme, Debord renuncia à postura fechada que adotara com seus camaradas anteriormente. É justamente esta posição que o situacionista francês explicita criticamente numa importante carta enviada a Patrick Straram, ao referir-se àqueles dias em que seu pequeno grupo limitava-se a transitar por algumas poucas ruas do Saint Germain-des-Prés como sendo momentos de um "extremismo puro (inativo)" (DEBORD, 1999, p. 144, tradução nossa), típico dos ambientes de uma liberdade puramente provisória e fadada ao desaparecimento. Por isso mesmo, este trabalho é "composto por imagens além do revezamento do branco e negro" (RICARDO, 2012, p. 180), indicando, evidentemente, uma profunda mudança no tipo de abordagem fílmica na obra debordiana. Esta circunstância tem, é claro, um fio condutor, a saber, a questão da experiência social da linguagem no tardocapitalismo.

> Pelo menos a partir de 1958, nos textos da revista *Internationale situationniste* e no filme *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte*

[30] Doravante, tal como acontece com o trabalho de Ricardo (2012), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* será referido pela abreviação traduzida *Sobre a passagem...*

[31] Do ponto de vista estrutural, *Sobre a passagem...* é um curta-metragem de 600 metros de película, ou seja, aproximadamente 18 minutos de duração, em preto e branco. As vozes em off que surgem na sua banda sonora são as de Jean Harnois (voz 1), Guy Debord (voz 2) e Claude Brabant (voz 3). O som de fundo apresentado logo na abertura é retirado dos debates da terceira conferência da Internacional Situacionista realizada em Munique, entre os dias 17 e 20 de abril de 1959, e, por sua vez, as músicas que servem de trilha são de autoria dos compositores eruditos George Frederick Handel e Michel-Richard Delalande (DEBORD, 2006).

> *unité de temps* (1959), começa a ganhar importância temática, nos escritos de Guy Debord, o problema da linguagem. Assumindo e buscando ultrapassar teoricamente o horizonte modernista e vanguardista da "expressão" [...] Debord critica a "pseudocomunicação" da sociedade existente (AQUINO, 2006, p. 38, grifos do autor).

É importante salientar que o debate sobre o uso da linguagem não implica, como indicado, o abandono da expressão estética em absoluto, mas trata-se de ultrapassá-la, suprassumindo (no sentido hegeliano da *Aufhebung*) dialeticamente suas determinações, no horizonte comunicativo de negação no tempo presente[32].

Do ponto de vista político, o que se encontra nesse trabalho é o produto de um pseudodocumentário antropológico, "no contrapé do documentário espetacular" (DEBORD, 2006, p. 486, tradução nossa). Nessa oportunidade, parte-se de uma crítica ao bairro boêmio intelectual Saint Germain-des-Prés – que fica às margens do Rio Sena e nas proximidades da Universidade de Sorbonne, em Paris – passando pelo desprezo ao turismo erudito proporcionado por este, até chegar, enfim, ao germe da recém-fundada Internacional Situacionista, isto é, ao pequeno grupo de Debord (RICARDO, 2012, p. 181), a micro sociedade letrista, que esteve fadada ao "desaparecimento" (SdS, § 190). Assim, nota-se que, em última instância, "a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*" (SdS, § 191, grifos do autor), em prol de uma crítica total da separação[33].

Partindo para uma análise imanente da obra, é possível observar o (contra) cinema debordiano voltando suas atenções para algumas lembranças singulares. É, pois, um lugar (espaço) e momento (tempo) importantes que saltam aos olhos: Paris, no importante ano de 1952. Estas circunstâncias, como sabemos, são aquelas em que os letristas envolvem-

---

[32] Se se toma como postulado o fato de que a sociedade moderna é pseudocomunicativa, visto que "todas as ideias unilaterais sobre a comunicação eram evidentemente as ideias da comunicação unilateral" (*IS*, n° 7, p. 24), deve-se conceber então uma comunicação prioritária, isto é, histórica e efetiva.

[33] A título de cronologia, é importante frisar que a Internacional Letrista esteve atuante entre os anos de 1952 e 1957, e, teve a sua dissolução simultânea com a emergência da Internacional Situacionista neste último ano.

se em escândalos com as figuras mais respeitadas da esquerda instituída (Chaplin, por exemplo), dedicam-se a viver à margem da economia e da cultura mercantil e, é claro, HFS explode a expressão estética nas telas do cineclube do Museu do Homem. A partir de uma tomada panorâmica, girando cerca de 90° em torno de si mesma, o filme de Debord, desviando a abordagem clássica do documentário, nos apresenta inicialmente o *Boulevard Saint Germain-des-Prés*, "este bairro [que] foi projetado, para a miserável dignidade da pequena burguesia, para ocupações respeitáveis e para o turismo intelectual" (DEBORD, 2009, n.p.).

Figura 3 – Frame do filme Sobre a passagem... apresentando o Boulevard Saint Germain-des-Prés.

Fonte: SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, André Mrugalski. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

De fato, esta região de Paris tornou-se a segunda casa de muitos estudantes, boêmios e intelectuais franceses desde a segunda metade do século XIX, atraindo, com isso, curiosos e charlatões de toda espécie. Dentre este grupo seleto, poderíamos destacar aqueles do auge do existencialismo. "Sartre [...] [é] representativo de sua geração perdida" (*IS*, nº 7, p. 23), considerando-se aqui o uso inofensivo do termo.

Em verdade, é possível notar, imediatamente, que a mesma abordagem que nos introduz no passado, ainda idêntico ao presente, apresenta um plano em que pessoas comuns saem do metrô e andam apressadas no intuito de realizar as suas vidas, evidentemente, sob a lógica do trabalho assalariado e da mercadoria. A primeira impressão que se poderia ter diante do começo ordinário do filme em questão, é que alguns personagens, em meio à multidão, seriam escolhidos para uma dissecação, isto é, progressivamente mergulharíamos em suas vidas, aprenderíamos seus nomes, seus gostos, enfim, conheceríamos quem são, suas histórias e, por conseguinte, suas memórias e projeções. Contudo, logo a conjuntura é brutalmente subvertida, pois o que vemos é uma fotografia que interrompe a trama em questão.

Figura 4 – Fotografia inserida no filme *Sobre a passagem*... Da esquerda para a direita estão: Michèle Bernstein (de costas), Asger Jorn, Colette Gaillard e Guy Debord.

Fonte: SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, André Mrugalski. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

Certamente os personagens supracitados e a repentina forma de sua introdução não encontram lugar-comum na história do cinema. Ao que

nos parece, é possível extrair desde os primeiros instantes de *Sobre a passagem*... uma intensa oposição. Enquanto alguns transeuntes cinzas e normais são flagrados pela câmera de uma longa e desinteressada distância, imersos na multidão, seguindo suas vidas na agitação urbana da sociedade do espetáculo e, certamente, ansiosos pelos seus momentos de lazer e suposto desligamento do frenético ritmo da produção capitalista, Debord e seus camaradas surgem numa fotografia, ou seja, numa imagem estática que, não obstante, recebe ainda uma sequência de *superclose* e plano detalhe (*cut up*)[34], com o objetivo expresso de criar um "movimento próprio, de um olhar subjetivo" (RICARDO, 2012, p. 181), esse é um ponto de vista demorado, pois francamente interessado por essas existências que parecem ter algo de singular, algo que precisa ser expresso/comunicado.

Uma leitura mais apressada da obra de Debord poderia levar a crer que este situacionista é contrário às imagens, o que não passa de um ledo engano. É importante notar o papel determinante das imagens na produção debordiana, isto é, o papel específico das imagens estáticas (especialmente das fotografias) nas obras fílmicas de Debord, mas, não somente nestas[35]. A fotografia paralisa um instante, captura o fugidio e, retirada de seu contexto, pode mesmo oferecer algo de singular. Por exemplo, para nos servirmos da terminologia de Benjamin (1989), o uso da fotografia no seio familiar foi o último suspiro da aura nas obras de arte.

Debord parece valorizar, sobremaneira, a fotografia por compreender que ela traz consigo, de forma imanente, algo de ímpar: figura a

[34] Estes planos cinematográficos significam, respectivamente, "*close* fechado do rosto do ator, enquadrando o queixo e o limite da cabeça [...] [E, aquele que] mostra parte do corpo, como detalhes da boca, da mão etc. Também é usado para mostrar objetos" (RODRIGUES, 2007, p. 30).

[35] Se bem notarmos, também no segundo tomo do seu *Panegírico* (1990), Debord utiliza diversas fotografias e desvios, de procedências distintas, para construir o seu testamento intelectual, isto é, a sua autobiografia. Os letristas, os situacionistas, os lugares por onde andou, as mulheres que amou, as obras que deixou... tudo é apresentado ali de uma forma inefável, ou melhor, iconográfica. Nas palavras de Agamben (2014, n.p.) "em Panégyrique não cessam de desfilar os rostos dos seus amigos um após outro, o de Asger Jorn, o de Maurice Wyckaert, o de Ivan Chtcheglov, e finalmente a sua própria cara, junto às das mulheres que amou. E não só, em Panégyrique surgem também as casas que habitou, o nº 28 da via delle Caldeie em Florença, a casa de campo em Champot, o Square des missions étrangères em Paris (na verdade o nº 109 da rue du Bac, o seu último endereço parisiense, na sala do qual uma fotografia de 1984 o retrata sentado num divã de couro inglês que parecia agradar-lhe)".

ocorrência de uma ação, é uma lembrança, um fragmento da história vivida, algo que volta a ser lembrado. Assim, a própria tentativa de aparecimento de uma lembrança, por exemplo, pela via cinematográfica é "pobre e falsa" (DEBORD, 2006, p. 481), assim como o remendo grosseiro em uma foto rasgada.

Munidos desta compreensão, podemos voltar nossos olhos à narrativa em questão e perguntarmos agora: quem são essas pessoas que surgiram tão apressadamente numa fotografia nesse "documentário"? Seriam elas as protagonistas? Qual é a sua origem? Nenhuma destas perguntas é diretamente respondida pelo filme de Debord.

Em uma carta enviada a André Frankin, Debord revelará posteriormente suas intenções em estabelecer um diálogo com o espectador a partir deste filme, provocando-lhe francamente, visando construir uma forma de comunicação que é crítica ao capitalismo. Diz ele:

> O filme começa como um típico documentário, tecnicamente ordinário. Gradualmente, torna-se menos claro e mais decepcionante, o que pode parecer, a princípio, resultado de uma interpretação "ideológica" pretensiosa de um assunto claro, porque o texto parece cada vez mais inadequado e pomposamente inflado em relação às imagens (o tom de Lefebvre = Marx-Goldman-Huizinga!). Surge então a pergunta: qual é o assunto deste filme? – o que eu acho que representa uma ruptura irritante e perturbadora com o espetáculo habitual. Com a aparição da primeira tela em branco, o filme começa a se contradizer de todas as maneiras - e, assim, torna-se mais claro à medida que seu criador toma partido contra ele. É tanto um filme explicitamente anti-arte sobre o trabalho incompleto desta era, quanto uma descrição realista de um modo de vida privado de coerência e significado. O formulário corresponde ao conteúdo. Não descreve esta ou aquela atividade em particular [...] mas o cerne da atividade atual em geral, que é vazia. É um retrato da ausência da 'vida real' (DEBORD, 1999, p. 302-303, tradução nossa).

Ainda que de forma esquemática, Debord esclarece que *Sobre a passagem...* segue um determinado horizonte e finalidade, qual seja, a crítica total da separação. Com o começo do filme aparentemente pacificado, o situacionista consegue inserir esse seu trabalho na atmosfera do cinema

francês de meados do século XX, contudo, ele mesmo não tardará em contradizer a própria lógica do documentário, seguindo até a negação da arte expressiva moderna e do próprio cinema de seu tempo quando evocará, mais uma vez, o branco sobre o branco de HFS. Ao negar a negação, Debord indica que também a vida em sua máxima extensão está carente de significação no capitalismo mais desenvolvido: tanto a esfera pública (do consumo espetacular) quanto a esfera privada (neste caso, letrista) conhecem apenas uma fração de liberdade que um outro uso das forças produtivas é capaz de oferecer.

O reforço do nosso diagnóstico pode ser observado em um pequeno artigo aparecido na *Revista Internacional Situacionista*, publicada alguns meses antes de *Sobre a passagem...*, a saber, *O cinema depois de Alain Resnais*. Nessa ocasião, os situacionistas já haviam apresentado sua posição singular sobre o uso do cinema, tomando como contrapelo o trabalho dos cineastas franceses que outrora foram tratados como críticos pela *intelligentsia* de seu tempo. Esse feito pode ser apresentado, ainda que de forma sucinta, nos seguintes termos:

> A "nouvelle vague" de realizadores que efetua neste momento a renovação [relève] do cinema francês é definida, de início, pela ausência notória e completa de novidade artística, mesmo que fosse simplesmente no estágio da intenção. Menos negativamente, ela é caracterizada por algumas condições econômicas particulares cujo traço dominante é, sem dúvida, a importância tomada na França, desde algumas décadas, por uma certa crítica do cinema que representa uma força de apoio não negligenciável para a exploração [exploitation] dos filmes (*IS*, n° 3, p. 08).

A tese fundamental dos cineastas franceses da *Nouvelle Vague* é que seus filmes de autor são capazes de oferecer uma renovação para a sétima arte – para lá dos filmes neorrealistas italianos tanto quanto dos musicais enlatados de Hollywood. Todavia, o que ocorre é que ao clamar por uma *self-expression*, o cinema autoral junta-se ao movimento geral da arte moderna. O que escapa a este grupo de cineastas, contudo, é que este processo mais amplo encontra-se já em crise, pois a própria expressão chegou a um

limiar (ou limite, como insiste Debord) frente às possibilidades disponíveis nas forças produtivas modernas. Destarte, a *self-expression* nada tem a dizer, visto que é justamente quando o cinema enfileira com a arte moderna, se apossando das suas conquistas estético-formais, que ele se encontra com o mesmo movimento crítico que já perpassa esse terreno. Com isso, os situacionistas advogam que os críticos/cineastas franceses supraescritos fazem apenas elogios de um campo no qual são estrangeiros. Em verdade, devemos sublinhar que o cinema também entrou em crise e não pôde oferecer uma nova vida, tampouco uma renovação da arte moderna.

De posse dos fundamentos apresentados, os situacionistas promovem uma abordagem que não encontra morada na historiografia oficial do cinema, salvo em alguns aspectos de raríssimos precursores como, por exemplo, o filme *Hiroshima, Meu Amor* (1959) de Alain Resnais. Mesmo que tenha se deixado misturar com os seus contemporâneos da "nova onda" do cinema francês, o fato é que Resnais deve ser entendido como responsável por um salto qualitativo no âmbito do cinema mundial. De fato, *Hiroshima* é a primeira tentativa de uma crítica conjuntural do cinema, tal como apreciariam positivamente Debord e seus camaradas.

É precisamente este aspecto, a crítica total da separação, que interessou à Internacional Situacionista em suas diversas empreitadas. Sendo assim, de forma imanente, o que se pode extrair de *Sobre a passagem...* é justamente essa dimensão, uma vez que o pequeno grupo letrista de 1952, que constitui o germe da IS, buscava a todo custo a expressão total de sua existência e, ao não lograr êxito, é ironizado pelo próprio autor do *Panegírico*.

> Nossa câmera capturou para você[s] algumas visões ligeiras de uma microsociedade provisória [...] [Trata-se de um] grupo que circula dentro de uma área bem restrita. Repetidamente vão e voltam sempre para os mesmos lugares. Ninguém quer ir cedo para a cama (DEBORD, 2006, p. 472, tradução nossa).

É, pois, a partir de um distanciamento histórico que Debord realiza a autocrítica daquilo que fizera em 1952 com seus camaradas, "no bairro da perdição" (DEBORD, 2002a, p. 29) onde foi parar a sua juventude. Com isso, podemos notar que a introdução da memória cumpre, de fato, um papel importantíssimo na articulação do seu pensamento. É somente considerando a crítica passada que a crítica presente pode se tornar efetiva. Poesia? "sim, mas na vida", diz Debord em um carta enviada ao seu camarada Patrick Straram, demonstrando que "nenhum retorno possível à escrita poética surrealista ou anterior" (DEBORD, 1999, p. 177, tradução nossa) encontra abrigo no programa da Internacional Situacionista.

Podemos observar que as fotografias subsequentes dos membros da Internacional Letrista, de Isidore Isou, desviada do *Traité de bave et d'éternité* (1951), e de Eliane Papaï, namorada de Debord à época da IL, que vemos emergir em seu filme de 1959, emitem ecos do passado, mesmo que o espectador não tenha condições de reconhecê-las de imediato.

A dimensão autobiográfica toma proporções fundamentais na obra fílmica debordiana, pois "Guy afirma de si e dos seus companheiros que 'queriam reinventar tudo todos os dias, tornar-se patrões e donos da sua própria vida', e que os seus encontros eram como 'sinais provenientes de uma vida mais intensa, que nunca foi verdadeiramente encontrada'" (AGAMBEN, 2014, n.p.).

É bem verdade que o relato de Debord acerca daqueles dias (supostamente) inigualáveis poderia ser tido como suspeito, pois apresenta-se como demasiado elogioso e, como sabemos, o apreço que um sujeito histórico tem sobre sua própria figura é sempre digno de desconfianças. No entanto, o clássico fotolivro *Love on the left bank* (1956)[36], de Ed van der Elsken (1925-1990), ajuda-nos a averiguar a versão defendida pelo situacionista francês.

[36] ELSKEN, Ed van der. **Love on the left bank.**. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999. Disponível em: <https://josefchladek.com/book/ed_van_der_elsken_-_love_on_the_left_bank>. Acesso em: 22 dez. 2018.

Figura 5 – Fotografia do grupo letrista, do início dos anos 1950, no café Moineau em Paris.

Fonte: ELSKEN *apud* LE BRAS; GUY, 2013, p. 59.

Nesse trabalho, os boêmios, intelectuais e/ou desafortunados (*beats*) da Paris dos anos cinquenta são imortalizados, através de uma série de fotografias em que encenam as suas próprias vidas. Em linhas gerais, Jean-Michel Mension, membro da Internacional Letrista, surge como o personagem Pierre Feuillette que, por seu turno, faz par com Paulette Vielhomme (Claudine). Com isso, "ficção e realidade, documentário e narrativa encenada juntam-se, e pode-se sentir o início desregulado da jovem cultura da rebelião, quebra de regras, e ativismo de esquerda que definiram a década seguinte" (O'HAGAN, 2013, n.p., tradução nossa). Pessoalmente, "Guy Debord rejeita ser fotografado, de forma que não aparece jamais nesse livro" (LE BRAS; GUY, 2013, tradução nossa)[37], todavia, a cada página virada, a cada fotografia, é possível notar a confirmação do que é dito tanto no *Panegírico*, para onde desviará algumas dessas fotos, quanto em *Sobre a passagem...*, filme no qual adotará o mesmo procedimento.

Mais ainda, o plano sequência imediatamente seguinte de *Sobre a passagem...*, em que há uma encenação/reconstrução daqueles dias, em

[37] No entanto, Bourseiller (1999) sugere que é possível ver Debord no fotolivro de Ed van der Elsken.

que “se encontravam indivíduos que só poderiam ser definidos negativamente, pela boa razão de não terem nenhuma profissão” (DEBORD, 2002a, p. 29), revela a existência de experiências, leia-se lembranças, que precisam ser revistas de forma mais determinada, isto é, de forma crítica.

Figura 6 – *Frame* do filme *Sobre a passagem*... Em que se observa uma tentativa de representação do grupo letrista de 1952 num plano sequência em travelling, em contraste, vemos ainda alguns curiosos vazando no quadro situacionista.

Fonte: SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, André Mrugalski. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

De fato, todo o material subscrito constitui um mosaico, no qual todas as partes são rastros integrantes daquela Paris de 1952, que jamais fora esquecida pelo situacionista francês. É, pois, neste espaço-tempo que se inserem “pessoas que passam pela vida do autor em um tempo unitário, mas que se desfaz logo no tempo do espetáculo” (RICARDO, 2012, p. 183). Dessa maneira, com o desenrolar da película, logo conseguimos perceber que o que aparentava ser uma ligeira impressão se apresenta agora de

forma inconteste, visto que o plano subscrito, o *travelling*[38], deu errado em sua execução, mas permitiu a transparência de algumas questões nucleares para o situacionista francês.

Em uma carta enviada a André Mrugalski, Debord alenta o operador chefe do seu primeiro curta-metragem no tocante ao seu "*travelling* defeituoso". De fato, Mrugalski teve problemas quando da execução deste "movimento perfeitamente clássico do cinema" devido às limitações da produção e dos materiais disponíveis. "Se, em condições normais", diz Debord, "fôssemos fazer cinema clássico, eu gostaria de lhe dar os meios para começar o *travelling* de novo". Contudo, afirmara anteriormente o situacionista francês, "na perspectiva geralmente delirante em que coloco meu filme", é preferível apostar nesta filmagem tal como ela se apresentava, isto é, com suas imperfeições e anomalias (personagens olhando para a equipe do *set*, curiosos vazando no quadro etc.). "Estou muito feliz com a totalidade do seu trabalho" (DEBORD, 2010b, p. 194, tradução nossa), assegura Guy Debord ao seu câmera André Mrugalski.

Certamente cumpre observarmos que a própria construção da cena em questão mostra-se interessante, afinal, basta destacarmos sua oposição com a fotografia mostrada no início da película (Figura 4). Nesta se apresenta uma mesa suja de vinho, uma garrafa quase vazia, um abraço tipicamente etílico, inúmeras pontas de cigarro no cinzeiro e pessoas com olhares nitidamente ébrios. Em sua tentativa de reconstrução, no *travelling* de Mrugalski, a atmosfera é mais asséptica e francamente artificial, mas não tarda em desmoronar devido aos problemas descritos.

Em todo caso, o que é importante de ser notado aqui é que o que inicialmente deveria ser considerado um erro de percurso acaba se tornando um enorme acerto. Em virtude do acontecido com a execução do plano com Mrugalski, Debord consegue realizar um contraste efetivo entre o plano sequência, editado cinematograficamente, e a sua exibição sem

[38] "A câmera inteira se desloca sobre uma plataforma (dolly), indo para frente ou para trás, podendo também fazer curvas. Esses movimentos podem ser conjugados com os movimentos da câmera em si, movimentando-se sobre o seu próprio eixo, para cima ou para baixo, ou esquerda e direita" (RODRIGUES, 2007, p. 35).

cortes. Sendo assim, temos um pareamento entre a mentira velada e a revelada mentira.

Dessa maneira, graças ao *travelling* defeituoso, a apresentação do documentário, supostamente exaltando o grupo letrista, é duplamente criticada: primeiramente, pela sua própria tentativa de encenação/captura do real, enquanto testemunho histórico/documental e, num segundo momento, pelas suas próprias táticas de resistência/enfrentamento às condições gerais do capitalismo moderno. Dito de outro modo, o *travelling* que inicialmente deu errado veio bem a calhar para os objetivos do situacionista francês, pois foi a sua existência imperfeita que possibilitou a crítica presente que se estende do modo de vida circular dos letristas, passando pelo cinema, sem esquivar-se, nem por um milímetro, da crítica à sociedade capitalista mais desenvolvida.

Debord não faz ficção, pelo menos não em termos clássicos, mas também, é evidente, "não faz documentário, do mesmo modo [...] 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" (RICARDO, 2012, p. 183), como artes distintas e separadas da vida cotidiana. Como resultado, vemos que "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"[39]. Com isso, manifesta-se a tese de que "quando a liberdade é praticada em um círculo fechado, ela enfraquece em um sonho, torna-se uma mera imagem de si mesma. [Pois] o ambiente do jogo é por natureza instável" (DEBORD, 2006, p. 475, tradução nossa), e, a qualquer momento o espetáculo pode capturar o seu negativo, ou seja, "a vida ordinária pode mais uma vez prevalecer"[40], mesmo em ambientes pretensamente libertários[41].

---

[39] Idem.

[40] Idem.

[41] "A vivência da liberdade em um círculo fechado é uma condição também separada, mesmo que crítica da sociedade espetacular [...] todos os grupos [de vanguarda], na visão de Guy Debord, alcançam o distanciamento da vida na medida

Como visto, *Sobre a passagem...* traz em suas entrelinhas a tese fundamental de que "o jogo, rompendo radicalmente com um tempo e um espaço lúdicos limitados, deve invadir a vida inteira" (IS, nº 1, p. 10, tradução nossa), caso contrário, a vida espetacular inteira invadirá o seu domínio e o cotidiano permanecerá inabalado pelo "tempo pseudocíclico" (SdS, § 148), enfim, pelo tempo da mercadoria. Decerto que, ao que nos parece, este curta-metragem de 1959 é um filme que aborda a insuficiência da arte cinematográfica, mesmo em sua empreitada pretensamente mais realista, o documentário.

Em outros termos, o que Debord se propõe a fazer aqui é desviar tal gênero para seus próprios intuitos, isto é, para a crítica do tempo presente[42], pois "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" (RICARDO, 2012, p. 184).

Diante do exposto, podemos pensar que Debord e seus pares são levados a concluir que se aquilo "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 [na Internacional Letrista] o sono rondava à nossa volta" (DEBORD, 2006, p. 479, tradução nossa). Assim, a sua própria evolução e crítica eram momentos necessários. Por conseguinte, torna-se possível sublinhar que:

> A limitação geográfica do jogo influi até mesmo mais que sua limitação temporal. Todo jogo acontece dentro dos limites de seu próprio domínio espacial. Fora do bairro, além dos limites de sua breve e sempre ameaçada estabilidade,

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" (RICARDO, 2012, p. 183).

[42] Um dos pontos altos do trabalho de Aquino (2006) é, justamente, a demonstração desta tese. Em sua leitura, aqui incorporada, Jappe (1999) e Löwy (2018) caem num romantismo/passadismo ao descuidarem do caráter desviado da apropriação de Debord de elementos chamados de "pré-existentes" na cultura, como, por exemplo, as experiências históricas, do tempo vivido, pelos senhores livres na democracia da pólis grega (SdS, §134), e, nas cidades italianas da Renascença, em que há uma alegre descontinuidade com a noção de eternidade (SdS, 139).

> descortina-se uma cidade meio estranha onde as pessoas encontram-se apenas por casualidade, sempre perdendo-se pelo caminho[43].

O avanço das forças produtivas na modernidade modifica drasticamente as relações sociais e a linguagem dominante. A cidade se tornou um lugar tumultuado e estranho para o indivíduo atomizado – que já não encontra mais espaço para si neste mundo de sensações intensas. Os encontros entre iguais tornaram-se cada vez mais raros, pois a vida social foi inteiramente invadida pela anti-comunicação e pela separação. Com efeito, estes fundamentos estão presentes, concomitantemente, tanto no campo da estética quanto na crítica social, pelo menos, desde o século XIX. Basta lembrar que o jovem Engels no seu exame sobre *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845), escreve literalmente que "uma cidade como Londres, onde é possível andar horas e horas sem sequer chegar ao princípio do fim, sem encontrar o menor sinal que faça supor a vizinhança do campo, é verdadeiramente um caso singular" (ENGELS, 2010, p. 67). Pouco depois, Baudelaire apresentaria uma posição análoga em sua funesta Paris ao assinar também, em *Les Fleurs du mal* (1857): "Paris muda! mas nada em minha nostalgia / Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos, / Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria, / E essas lembranças pesam mais do que rochedos" (BAUDELAIRE, 2012, p. 59).

Como visto, embora o mesmo assombro perscrute o programa revolucionário e a estética moderna, suas abordagens críticas distinguem-se. Desse modo, os letristas iniciam uma tentativa de unificação de ambos os programas, mas, como sintoma de sua derrocada, está o fato de que a sociedade do espetáculo sequer contra-atacou as suas investidas. Lembrando sempre que os adeptos deste grupo reivindicavam-se como herdeiros do projeto das vanguardas, podemos pensar que suas empreitadas mantiveram-se no âmbito tão-somente estético-expressivo.

A Internacional Situacionista, fundada em 1957, surgiu com o intuito de suprassumir a organização anterior, buscando avançar com o programa

[43] Idem, p. 475, tradução nossa.

da poesia moderna. Em suas ações, a IS compreendia que "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" (DEBORD, 2006, p. 479, tradução nossa).

Para Debord, o horizonte de suprassunção da estética expressiva tornou-se tão urgente que também este filme dispõe da emergência de telas brancas que interrompem o seu curso normal. Desta vez, as imagens não-figurativas surgem como se fossem lembranças que ressurgem diretamente do primeiro filme de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, como se fossem o sintoma de uma dívida não quitada da história. A retórica cinematográfica, sobretudo de fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, bradava aos quatro cantos do mundo sua tese sobre a libertação do cinema. Mas, afinal de contas, "de que vale para nós uma arte liberta se Pierre, Jacques ou François a utilizam para complacentemente *expressar* seus sentimentos servis?"[44] pergunta, a certa altura, a narração do filme[45].

Em uma importante carta enviada a Patrick Straram, o situacionista francês apresenta alguns elementos que constituem a base de sua reflexão sobre a arte moderna. Nesta ocasião, diz ele: "os romancistas modernos escrevem para [outros] romancistas, [...] [atestando assim] o fato [de] que a 'cultura capitalista' - se alguém pode arriscar esse absurdo terminológico - está cada vez mais separada da massa de pessoas" (DEBORD, 2001, p. 39, tradução nossa). De forma geral, devemos acrescentar que todos estes não compreenderam "a decomposição e o esgotamento da expressão individual do nosso tempo, eles ignoram que a arte da passividade morreu e está enterrada" (DEBORD, 2006, p. 482, tradução nossa).

---

[44] Idem, p. 482, tradução nossa, grifo nosso.

[45] Vale notar que para além da obviedade de François ser o primeiro nome do mundialmente conhecido Truffaut – realizador de *Les 400 coups* (1959), *Jules et Jim* (1962) etc. –, esta é uma designação recorrente no universo deste grupo, por exemplo, François(e) Giroud fora o primeiro a usar o termo *Nouvelle Vague* para se referir aos ex-críticos da *Cahiers du cinéma*. Não obstante, este é ainda um personagem comum entre os trabalhos dos cineastas em questão, como pode ser facilmente ilustrado com o François de *Le Beau Serge* (1958), realizado por Claude Chabrol. Mais ainda, Jacques é o primeiro nome de Rivette, isto é, do diretor de *Paris nous appartient* (1960), tanto quanto de Doniol-Valcroze, um dos fundadores da *Cahiers du cinéma* – ao lado de André Bazin e Joseph-Marie Lo Duca. Por seu turno, Pierre é a alcunha inicial de Melville – realizador de *Les Enfants Terribles* (1950) – e de Kast – responsável pelas filmagens de *Images pour Baudelaire* (1959) – que, embora mais velhos, passaram a orbitar o núcleo em questão.

De fato, o que justifica a posição presentemente defendida por Debord é a sua compreensão da crise geral que se instaurou na arte moderna, da poesia ao cinema, graças ao avanço das forças produtivas. Desse modo, o cinema engajado, por exemplo da *Nouvelle Vague*, é o primo pobre da indústria hollywoodiana.

Figura 7 – Frame do filme Sobre a passagem... retratando uma (até então) promissora estrela do cinema francês, a esposa de Godard, Anna Karina.

Fonte: SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, André Mrugalski. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

A não-realização dos desejos humanos reaparece na tela do cinema como um ideal a ser alcançado, suas personagens encarnam uma vida que não existe no real, mas inspira a todos. “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” (DEBORD, 2006, p. 482-483, tradução nossa). Para Debord, é a despossessão generalizada da vida que reaparece no cinema, isto é, nas estrelas (atores e atrizes) que se tornam necessárias para a sociedade capitalista mais desenvolvida. Sendo assim, “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"[46].

A vida interrompida, da qual Debord nos fala, é o âmago do espetáculo, é a confirmação de que "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" (RICARDO, 2012, p. 184). Com isso, tudo permanece como no dia anterior, embora a mudança seja a principal característica do tardocapitalismo.

Debord sublinha nos últimos instantes de seu filme que "fomos engolfados. Separados uns dos outros. Os anos passam e não mudamos nada. Uma vez mais a fadiga de tantas noites igualmente vividas [persiste entre nós]. Esse é um passeio que já durou muito tempo" (DEBORD, 2006, p. 481, tradução nossa) e, justamente por isso, precisa ser interrompido.

Frente ao exposto, torna-se evidente a assertiva de Debord de que "o cinema, também, deve ser destruído"[47], pois, ainda é uma forma separada de comunicação. Por isso, a teoria crítica do espetáculo que aqui vemos tomar corpo, confirmará, de um extremo ao outro, que nenhum tijolo a mais precisa ser colocado no muro da dominação, ou seja, "chega de acrescentar mais ruínas ao velho mundo de espetáculos e recordações" (DEBORD, 2006, p. 482, tradução nossa).

O aparecimento da IS em 1957 objetivou, portanto, a juntura entre teoria e prática, isto é, a "propaganda [...] e a reunião daqueles que encontraram o mesmo problema objetivo, ou seja, o mesmo impasse, e muitas vezes o mesmo começo de uma solução dos diferentes setores avançados da cultura moderna, em uma ação unida de um novo tipo" (DEBORD, 1999, p. 143, tradução nossa). Desse modo, é evidente que o que existem são desvios situacionistas do cinema e da arte em geral, jamais o seu contrário.

[46] Idem, tradução nossa.

[47] Idem, p. 482, tradução nossa.

2.3 Cinema e comunicação efetiva

O curta-metragem *Critique de la séparation* (1961) expõe de forma mais direta os mesmos fundamentos daquele que viria ser o "livro de teoria" (DEBORD, 2017, p. 173) da IS, com menos lacunas para serem preenchidas pela memória. Em uma palavra, nesta ocasião, o situacionista francês se faz um tanto menos paradoxal, mas, "ainda mais provocador" (RICARDO, 2012, p. 186) do que no filme anterior[48]. A justificativa para este juízo pode ser atribuída à presença determinante dos conceitos "espetáculo" e "comunicação" na crítica do tempo presente.

A ultrapassagem da categoria estética "expressão", não implica no seu completo abandono. Debord, "ao mesmo tempo em que reconhece e se solidariza com a natureza crítica desta estética expressiva, [...] estabelece a relação entre a comunicação e o programa, já apresentado pelos dadaístas e pelos surrealistas, de transformação da vida cotidiana" (AQUINO, 2006, p. 38). Em 1973, numa anotação que só fora (re)descoberta recentemente, o francês lança uma interessante autocrítica sobre seus primeiros curtas-metragens. O situacionista diz então que: "Em *A Passagem* [...] *sabíamos o que eu estava desviando* (seta) um documentário – e seu comentário (*Crítica* [da Separação] é mais 'contra o cinema', *seu assunto mais limitado*, e suas teses teóricas mais modernas – assim mais compreensível, *mas, menos forte*)" (DEBORD *apud* ZACARIAS, 2014, p. 321, grifos do autor). Sendo assim, devemos observar que o desvio, enquanto forma de negação que mantém em nível superior a categoria estética da expressão, se faz ainda mais potente na presente oportunidade fílmica.

---

[48] Do ponto de vista estrutural, *Crítica da Separação* é um curta-metragem, produzido por *Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni*, de aproximadamente 20 minutos de duração em preto e branco. Este filme foi rodado em formato 35 mm, entre setembro e outubro de 1960 e montado em janeiro e fevereiro de 1961. Tal montagem ficou a cargo de Chantal Delattre e o script fora responsabilidade de Claude Brabant. As pessoas que aparecem filmadas (que formam também a equipe) são André Mrugalski (operador chefe), Bernard Davidson (operador assistente), Bernard Largemain (maquinista), Caroline Rittener ("protagonista") e Guy Debord (realizador). As personagens que surgem nas fotografias, segundo uma *Note inédite au film Critique de la séparation* (DEBORD, 2006, p. 557) são Patrick Straram, Alexander Trocchi, Asger Jorn, Maurice Wyckaert, Michèle Mochot, Michèle Bernstein e, é claro, o realizador Guy Debord. Não menos importante é o fato de que as imagens de CS são desviadas de outros filmes, de fotos de identidade, de jornais e até mesmo de quadrinhos (comics).

Em uma carta enviada a Patrick Straram, Guy Debord demonstra de maneira distinta sua compreensão do avanço necessário da expressão, via desvio, para a comunicação. Diz ele: "é absolutamente necessário ver, no centro da expressão de hoje, a noção de desvio, que me parece ser, no mínimo, a base da 'arte crítica' que a IS pode fazer (embora nem todos na IS tenham prestado atenção suficiente ao significado teórico do desvio [*détournement*])" (DEBORD, 2001, p. 39, tradução nossa). De fato, o desvio significa para Debord a única via possível de se continuar fazendo algum tipo de obra cinematográfica. Na mesma carta, o situacionista francês deixa claro que em sua posição "o desvio é inseparavelmente negação e prelúdio na cultura, no ponto de virada da cultura [...] [ele é a] soma de alusões a uma cultura inteira, tornando [esta] parte do passado junto com a história que se comunica"[49].

Do ponto de vista político, o que se manifesta desde os primeiros instantes de CS é uma tentativa de "continuar o desnudamento da supressão da vida no espetáculo [...] [assim] o cinema aparece como um espelho, [que] reflete a vida separada" (RICARDO, 2012, p 186). Desse modo, o (contra) cinema de Debord segue como um inimigo declarado tanto do cinema espetacular como da própria sociedade do espetáculo[50].

[49] Idem.

[50] "Debord propõe um desafio ao cinema: 'superar seus próprios objetos'. No contexto do final dos anos 1950 e início dos 1960, o surgimento de câmeras mais leves e de equipamentos de gravação de som portáteis (como o Nagra) possibilitou o advento do documentário moderno em suas diversas vertentes: do 'cinema-verdade' de Jean Rouch, na França, ao 'cinema direto' de Robert Drew e companhia, nos EUA. De maneira geral, havia a crença no poder 'revelador' da imagem (e de seus 'objetos'), e a busca por uma espécie de 'verdade' (muitas vezes ligada a realidades sociais), que dará o tom às cinematografias nacionais, as quais inspiradas pelo exemplo do neorrealismo italiano e aproveitando uma crise econômica da indústria de cinema estadunidense, buscarão um estilo de cinema mais cru e despojado. Na contramão desses movimentos e recuperando as vanguardas históricas, Debord aposta em uma obra radical" (CAMARNEIRO, 2016, p. 50).

Figura 8 – Frame extraído de Crítica da Separação em que se pode ler a autopromoção do cinema debordiano ao sentenciar: um dos maiores anti-filmes de todos os tempos!

Fonte: CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

Inicialmente, logo após desfilarem na película algumas cenas do cotidiano de Paris, que chegam a lembrar a atmosfera de reportagens jornalísticas, vemos surgir uma pastiche de comercial, uma propaganda, no filme debordiano que não se furta em bradar: "Logo nesta sala... Um dos maiores anti-filmes de todos os tempos!... Gente de verdade! Uma história de verdade!... Em um tema [théme] que o cinema jamais ousou enfrentar!..." (DEBORD, 2010a, p. 85), a saber, a crítica da separação.

Para pensarmos no assunto proposto com suficiente precisão, é importante notar que em *Crítica da separação* há uma preocupação fundamental com o problema da linguagem, que, como sabemos, se apresenta em todas as instâncias da separação generalizada na sociedade do espetáculo. A jovem "estrela" deste filme de Debord, Caroline Rittener,

logo em sua primeira participação na realização fílmica situacionista, profere uma importante citação de André Martinet[51] a respeito dessa relação entre linguagem e realidade. Esta compreensão norteará todo o desenvolvimento do curta-metragem em questão, qual seja, a tese fundamental de que "quando consideramos o quão natural e benéfico é para o homem identificar sua linguagem com a realidade, percebemos o nível de sofisticação que teve de alcançar para ser capaz de se dissociar delas e fazer de cada uma objeto de estudo" (MARTINET *apud* DEBORD, 2010a, p. 85), isto é, tornando palavras e coisas em pontos independentes.

É possível notar logo na sequência, através de um *travelling* que simula o olhar interessado de uma câmera (quase jornalística) na varanda de um café tipicamente parisiense, Debord e a jovem estrela do filme, conversando e caminhando, em destaque na tela. Por seu turno, os demais sujeitos que aparecem nesse instante da película ganham um ar de estranhamento, como se estivessem à margem dos interesses da narrativa em questão, distantes, quase que num outro campo de visão, ou melhor, separados do contexto em análise.

É assim que reconhecemos que "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" (RICARDO, 2012, p. 186) pela vida espetacular. É, pois, neste ponto que ouvimos o belo francês de Debord constatar que diante deste mundo estranhado os discursos seguem o mesmo descaminho.

> Não se sabe o que dizer. O cortejo de palavras se refaz, e os gestos se reconhecem. Certamente, há procedimentos-mestre, resultados verificáveis. É muitas vezes divertido. Mas muitas das coisas que se deseja não foram alcançadas, ou particularmente, e não como se acredita que tenham sido. *Qual comunicação foi desejada, ou como, ou tão apenas simulada? Que projeto verdadeiro foi perdido?* (DEBORD, 2010a, p. 85, grifos nossos).

[51] André Martinet (1908-1999) foi um destacado linguista francês, cujo trabalho fora fortemente influenciado pelo Estruturalismo. O fragmento citado pertence originalmente à obra *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960.

A abordagem apresentada por Debord no curta-metragem de 1961 objetiva a crítica da sociedade do espetáculo em sua totalidade e, para tanto, compreende como indispensável a tarefa de pôr em xeque, também, a linguagem reinante nesta, a linguagem da separação.

Não se trata aqui de uma visão saudosista/passadista da vida em sociedade, de fundo rousseauniano[52], em que supostamente teria existido uma comunicação histórica efetiva. Inversamente, trata-se da necessidade de construção de uma autêntica existência histórica emancipada no tempo presente, através da "luta histórica" (SdS, § 190) unitária.

O "projeto perdido" de que fala Debord, diz respeito à pretensão da humanidade de construir uma forma de existência plenamente histórica. Esta reivindicação deve ser pensada aqui como a tarefa histórica da classe trabalhadora que, para emancipar a si mesma e à totalidade do tecido social dessa forma de organização dividida em classes, deverá desenvolver o diálogo efetivo em toda parte do planeta. Nesse sentido, considera-se que, assim como em Benjamin, as batalhas perdidas pelo proletariado até então, são como sementes que podem e devem ser retomadas. Cada nova tentativa insere-se no mesmo projeto de instaurar a revolução total[53].

Como sabemos, "o espetáculo cinematográfico tem suas regras" (DEBORD, 2010a, p. 85), ele desenvolve uma linguagem específica, uma gramática, que lhe permite dissecar e desenvolver argumentos, assuntos, temas, perspectivas e ações sob um ponto de vista (supostamente) unitário. Na tela do cinema, tudo parece ter sentido e todas as grandes questões da humanidade ganham pelo menos uma alternativa hermenêutica/interpretativa: após um longo dia os operários podem sair da fábrica aparentemente satisfeitos e a viagem à lua ganha contornos possíveis, pela

[52] Debord, tal como o próprio Marx dos *Manuscritos de 1844*, entende que é pelo trabalho que os homens conquistam a sua humanização e não pelo desabrochar gratuito de uma essência, isto é, de um dado a priori.

[53] "O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente. Em Marx ela se apresenta como última classe escravizada, a classe vingadora que, em nome das gerações de derrotados, leva a termo a obra da libertação" (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 108).

primeira vez, graças à montagem de uma película. Esses mecanismos "culminam em produtos satisfatórios"[54], a saber, filmes sobre os mais variados assuntos, inclusive de um futuro possível e do passado mais longínquo[55]. Não obstante, para Debord, "ainda assim, a realidade da qual é necessário partir é a insatisfação" (DEBORD, 2010a, p. 85), haja vista que mesmo a mais moderna das artes é incapaz de repor a ausência comunicativa concretamente existente na sociedade. "A função do cinema é apresentar uma falsa coerência isolada, dramática ou documentária, como substituta de uma comunicação e de uma atividade ausentes"[56]. Sendo assim, ele é essencialmente uma forma de pseudocomunicação. Contudo, é justamente essa perspectiva contemplativa que permite o triunfo do cinema em sua forma pretensamente "mais verdadeira": o cinema documental. Dessa maneira, "para desmistificar o cinema documentário", diz Debord, "é necessário dissolver aquilo que se chama seu tema" (DEBORD, 2010a, p. 85), qual seja, a própria realidade histórica e social alienada.

O tom empregado em CS deixa transparecer, uma vez mais, que Debord "desde o início, deixa claro que não segue cartilhas de documentários, como é comum no espetáculo cinematográfico, pois não deseja satisfazer o espectador" (RICARDO, 2012, p. 186). Muito pelo contrário, sua tarefa aqui é desnudar a debilidade da arte cinematográfica, seja ela documental e/ou ficcional, em sua incapacidade de alcançar o cerne da crítica do tempo presente.

O que o cinema faz é forjar sobre a realidade uma coesão. Assim, a expropriação cinematográfica precisa, por sua vez, ser expropriada (SdSF, 1973), pois "a mentira que não é desmentida torna-se loucura" (SdS, § 105).

---

[54] Idem.

[55] Como bem observa Benjamin, o "agente mais poderoso [da arte na modernidade] é o cinema [...] ele submete posições cada vez mais distantes ao seu domínio [...] 'Shakespeare, Rembrandt, Beethoven serão filmados... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores da religião, e mesmo todas as religiões... aguardam sua ressureição pela celuloide, e os heróis precipitam-se aos portais'" (BENJAMIN, 2017, p. 58).

[56] Idem.

De forma explícita, vemos em CS: quadrinhos que nos dizem "sem cordão e sem ar, eu não tenho mais muito tempo. Se ao menos pudesse me liberar destes chumbos..." (DEBORD, 2010a, p. 84), um indeciso casal entrando e saindo de um bar, e um *frame* em que se observa um radiotelegrafista da marinha norte-americana (fitado por um outro marinheiro e aquela que parece ser a mocinha da trama). Todos estes, aparentemente, portam mensagens que parecem não dispor de algo ou alguém que os acolha e torne o diálogo efetivamente possível. É assim que Debord profere um ataque mordaz à gramática do cinema ou, se formos até as últimas consequências, profere uma investida contra a própria separação consumada na sociedade do espetáculo, visando demonstrar com isso a irracionalidade desta em suas mais distintas investidas.

É possível pensar que a incompreensão do filme de vanguarda é a mesma da vida cotidiana, pois ela está em toda parte. A separação é a "distância entre cada um e todos"[57]. Ao partirmos desta noção, vemos que há aqui uma crítica unitária, isto é, tanto ao cinema, que requer a repetição de seus conteúdos, quanto à vida cotidiana na sociedade do espetáculo, em geral. Nesse empreendimento, o situacionista se ocupa em demonstrar a insuficiência comunicativa que existe em ambos os casos.

Nessa luta unitária, Debord pensa a si e a seus camaradas como *enfants perdus*, ou seja, como crianças perdidas numa guerra em andamento. "A infância? Mas, ei-la: nunca a abandonamos" (DEBORD, 2010a, p. 85), diz o situacionista francês em seu filme. De fato, são muitas as oportunidades em que Debord se refere ao círculo que integra como sendo uma infantaria, isto é, o primeiro pelotão de uma guerra, que vai a pé para o campo de batalha e que tem o seu desaparecimento como uma certeza dada de antemão[58]. Por seu turno, os espectadores em geral, mantêm-se no âmbito da contemplação da vida, subjugada pelas condições modernas de produção, nesta sociedade que se sonha racional, mas não é.

---

[57] Idem, p. 85.

[58] "Expressão muito utilizada por Guy Debord em livros e filmes, que dá significado, supõe-se, à experiência trágica da vida, na qual se é lançado para combater na guerra do tempo [...] Poderia se designar os *enfants perdus,* de modo geral, como um grupo de crianças marginalizadas, cuja função social baseia-se na prática de pequenos delitos [...]

A pseudoracionalidade, da qual tanto fala Debord, é uma das características primordiais da sociedade do espetáculo. É bem verdade que a humanidade desenvolveu uma racionalidade técnica suficientemente capaz de lançar foguetes para fora da gravidade terrestre, tal como podemos observar na cena desviada e exibida logo na sequência de CS, gerando, inclusive, um período conhecido como corrida espacial, na segunda metade do século passado. Todavia, onde as leis de Newton são essenciais as coisas se processam de forma bastante categórica, a saber, sob a lógica inumana da mercadoria. No entanto, ao invés de lamentar a conjuntura descrita, o situacionista francês aponta para o horizonte de transformação da mesma, afinal, considera que "em lugar algum há acesso à idade adulta: somente a transformação possível, um dia, desta longa inquietude em um sono medido" (DEBORD, 2010a, p. 85-87) dará voz e vez para uma nova realidade social emancipada.

A realidade que escapa à vida das pessoas, aquilo que foge ao controle delas, é apresentada de forma alegórica em CS. Enquanto vemos, rapidamente, uma bola ser lançada de um lado ao outro por uma máquina de Pinball, que obviamente é controlada por outrem, o estratego francês considera que essa existência nos ensinou a aceitar passivamente a lógica do efêmero, porém, "aqueles que produzem esta mudança dia após dia contra si próprios podem realizá-la em seu próprio favor" (DEBORD, 2010a, p. 85).

em Debord, para além de uma 'imagem criminal emblemática', há, pode-se dizer, um sentido prático, orgulhosamente reivindicado como exemplificador de sua recusa às demandas sociais de seu tempo. A expressão aparece pela primeira vez no final de seu filme de 1952, 'Hurlements en faveur de Sade': 'Vivemos como *enfants perdus* nossas aventuras incompletas.' (DEBORD, 2006, p. 68) Também nos filmes 'Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.' (1959); 'Critique de la séparation' (1962); no seu último, 'In girum imus nocte et consumimur igni' (1978) e ainda no seu livro *Panegírico*" (CASALE, 2012, p. 3, grifos do autor).

Figura 9 – Ilustração desviada de um livro de ficção científica que expressa os poderes materiais da época, sua capacidade de alcançar os domínios para além do planeta Terra.

Fonte: CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

No presente instante, é importante considerar como Debord insere uma analogia interessante para pensar a si mesmo e ao seu grupo frente à guerra contra a separação: cavaleiros – que nos lembram os da távola redonda – à beira de um conflito, aparentemente, tomando de assalto um monarca. Assim, enquanto os guerreiros da mais alta ordem da cavalaria são apresentados numa fotografia que recebe o olhar interessado da câmera, os situacionistas surgem gradativamente em imagens (bebendo e fumando) até que, na sequência de CS, são flagrados numa rápida cena num sofá, pensativos, como se estivessem tramando a revolução da vida cotidiana, isto é, o abatimento da sociedade do espetáculo. Simultaneamente, ouvimos o seu programa sendo recitado na banda sonora:

> A única aventura, dizíamos, é contestar a totalidade, cujo centro é esta maneira de viver que nos permite o ensaio, mas não o emprego de nossa força. Finalmente aventura alguma se constitui diretamente por nós. Ela participa de partida, enquanto aventura, do conjunto de lendas transmitidas pelo cinema

> ou de qualquer outra maneira. De todo o pacote espetacular da história (DEBORD, 2010a, p. 87).

A mencionada abordagem do situacionista francês tem uma entonação alcoolizada, pois seu desenvolvimento passa sempre pelos mesmos pontos: a aventura, um novo emprego da vida e a crítica da totalidade, por exemplo. Neste prisma, podemos pensar que, para os situacionistas, uma existência total ainda não foi efetivamente encontrada, sendo assim, tudo que se conhece até então sobre o tema não passa de preâmbulo, ou melhor, de representações/imagens dos "desejos-possíveis" (AQUINO, 2006, p. 84), nos encontros possibilitados pelo tardocapitalismo.

> Aquilo que não pôde ser esquecido reaparece nos sonhos. Ao final deste gênero de sonho, quando se está meio adormecido, os acontecimentos são ainda considerados reais por um breve instante. E as reações que eles exigem são precisadas de forma mais exata, mais razoável. Como em tantas manhãs a lembrança daquilo que bebemos no dia anterior. Em seguida vem a consciência de que tudo é falso, que "tudo não passa de um sonho" (DEBORD, 2010a, p. 89).

Debord está desviando, também, noções fundamentais da psicanálise para a crítica que desenvolve contra o tardocapitalismo[59]. Grosso modo, o espetáculo é que tem as chaves do constante repouso, do sonho, no qual a sociedade capitalista mais desenvolvida se encontra. Tudo que se conhece são apenas imagens de uma vida inumana, pois, como vimos em *Sobre a passagem*..., "as propagandas durante as interrupções [do espetáculo cinematográfico] são o mais verdadeiro reflexo da vida interrompida (DEBORD, 2006, p. 483, tradução nossa).

É possível notar que sonho, ilusão, falsidade, memória e realidade são conceitos que se intercalam na teoria crítica da sociedade do espetáculo.

---

[59] "O pai da psicanálise busca em *A interpretação dos sonhos* demonstrar que os fenômenos oníricos não são frutos de uma aleatoriedade e arbitrariedade dentro das funções psíquicas, mas sim que ele tem pleno direito de se inserir dentro dos processos psíquicos de um sujeito e que, ainda, é um produto dotado de sentido e passível de interpretação. Dentro das páginas desta obra que é um dos trabalhos inaugurais da psicanálise, Freud postula que o sonho é nada mais que um cumprimento de desejo – que muitas vezes se dá em caráter disfarçado" (HARITÇALDE, 2014, p. 42).

De fato, em CS, "sonhos são as fagulhas do passado não resolvido" (DEBORD, 2010a, p. 89), isto é, são lembranças de um tempo perdido. Mas, e o presente? Onde está? Este, de acordo com Debord, tem escapado aos indivíduos, visto que estes foram tornados inertes pela separação generalizada no capitalismo tardio. Se é assim, a sociedade inteira precisa ser emancipada, visto que não há refúgio possível. Em nenhuma lugar há história comum a ser contada, ou seja, comunicada. Para Debord, "não há fatos novos, não há retorno a esta plenitude [sonhada] [...] como toda esta clandestinidade da vida privada, sobre a qual nunca se possui mais do que documentos derrisórios"[60].

Figura 10 – Cansada de contemplar imagens, a estrela do filme de Debord abandona a cinemateca francesa e segue em direção à errância das ruas de Paris.

Fonte: CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

Para o situacionista francês também a liberdade dos pequenos grupos marginais é ainda insuficiente. "'A vida privada é privada de que?'. Simplesmente da vida, que está cruelmente ausente" (*IS*, n° 6, p. 24, tradução

[60] Idem.

nossa), por isso mesmo, a história total não existe em nenhuma parte, haja vista que "as pessoas são tão privadas quanto possível da comunicação, e, da realização pessoal"[61]. Assim, é a própria possibilidade de construir o presente que escapa aos indivíduos, "melhor dizer: [escapa a possibilidade] para fazer sua própria história, pessoalmente"[62], sem delegar tal função a outrem. É preciso, pois, "trabalhar em permanência pela organização de novas chances"[63] de existência social, aqui e agora, no tempo presente[64].

Como sabemos, "o setor dos dirigentes é aquele mesmo do espetáculo. [Assim,] o cinema lhes cai bem. Ele propõe por todo canto e em tudo que toca condutas exemplares, feitos de heróis, sobre o mesmo velho modelo que aqueles" (DEBORD, 2010a, p. 89). Mas, a autêntica crítica da vida cotidiana, "a teoria revolucionária [que] é agora inimiga de toda ideologia revolucionária" (SdS, § 124), dispõe diante de si da possibilidade de levar as esferas separadas à sua suprassunção, isto é, o que agora se encontra não realizado pode ser subvertido pela revolução emancipadora. É bem verdade que as poucas incitações à revolta que são conhecidas pela grande maioria dos espectadores são adornadas com um estranhamento que lhes é peculiar. Elas chegam a surpreender pelos seus atos seminais, mas tendem ao questionamento quase automático sobre a sua origem, isto é, as pessoas até aderem à contestação, porém, de uma forma distante e contemplativa. Em *Crítica da Separação*, enquanto observamos algumas cenas da luta revolucionária no Congo, Debord assinala com precisão a natureza espectadora dos indivíduos no tardocapitalismo.

> todo equilíbrio existente é posto em questão cada vez que homens desconhecidos ensaiam viver de outra forma. Mas sempre isto se dá à distância. É-se

[61] Idem.

[62] Ibidem.

[63] Ibidem.

[64] É justamente neste sentido que vale destacar a determinação da categoria da memória, que se apresenta como fundamental à reflexão debordiana. Como sabemos, "a dedicação de Guy Debord à questão da memória é notada desde o seu primeiro livro, *Memórias*. Produzido em 1958 (e impresso em 1959)" (RICARDO, 2012, p. 89, grifo do autor).

> informado pelos jornais, pelas atualidades. Fica-se ao exterior disso, como diante de mais um espetáculo. Somos separados por nossa própria não intervenção. Bastante desapontador em relação a nós mesmos. Em que momento a escolha tardou? Quando a ocasião foi desperdiçada? Não encontramos as armas necessárias. Deixamos as coisas seguirem seu curso (DEBORD, 2010a, p. 91).

Por mais que a humanidade tenha ensaiado já algumas vezes a vivência da liberdade, o fato é que as revoluções derrotadas surgem, aos olhos de Debord, como oportunidades perdidas em virtude da falta de meios adequados para instaurar o diálogo prático na história. Com isso, os indivíduos continuam separados e a vida ordinária segue seu passeio. Esse intenso falatório, certamente, é de causar confusão aos mais desavisados, no entanto, Debord considera esta possibilidade também como algo digno de atenção.

Em verdade, o realizador de *Crítica da separação* circunscreve, desde já, uma autocrítica do seu trabalho contra a cartilha da arte cinematográfica[65]. Observa, pois, que "esta crítica geral da separação contém evidentemente, e cobre alguns aspectos particulares da memória"[66]. Ou seja, tudo aqui pode ser visto como algo ébrio, como "um clássico monólogo de bêbado, com suas alusões incompreensíveis e seu recitativo fatigante. Com suas frases vãs, que não contam com resposta, e suas explicações sentenciosas. E seus silêncios" (DEBORD, 2010a, p. 91). Neste passo etílico, convém observar as palavras derradeiras de Guy Debord.

> Toda expressão artística coerente já exprime a coerência do passado, a passividade. Convém destruir a memória na arte. Arruinar as convenções de sua comunicação. Desmoralizar seus amadores. *Quanto trabalho!* Como na visão enevoada pelo álcool, a memória e a linguagem se desfazem juntas. No caso

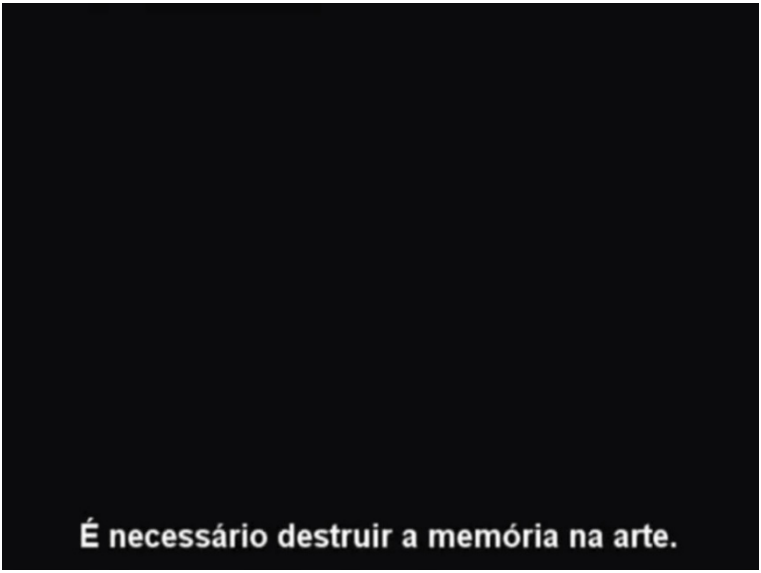
[65] As metáforas da memória e do bêbado [*d'ivrogne*], tão caras à reflexão presente, servem para situar tanto a vida quanto a obra de Debord. Incorporando a tese de que estas últimas não se dissociam (RICARDO, 2012), no primeiro volume do seu *Panegírico*, é possível observar que a presença da bebedeira em sua atividade teórico-prática é atravessada por um objetivo categórico: alcançar "uma paz magnífica e terrível, o autêntico sabor da passagem do tempo" (DEBORD, 2002a, p. 39).

[66] Idem.

> extremo, a subjetividade infeliz se transforma em um certo tipo de objetividade: um documento sobre as condições da não-comunicação (DEBORD, 2010a, p. 93, grifos nossos).

Enquanto profere as palavras acima, que ratificam a necessária superação da arte e das condições paupérrimas do capitalismo moderno, Debord mostra-nos um de seus companheiros de luta sorrindo, um guarda em seu ofício e, enfim, o filme sendo interrompido pelo silêncio e por uma tela completamente preta, numa nova reminiscência do seu filme de estreia, *Hurlements en faveur de Sade*.

Figura 11 – "Uma receita bem estabelecida faz saber que, em um filme, tudo aquilo que não é dito pela imagem deve ser repetido, senão o sentido escapará dos espectadores. É possível. Mas esta incompreensão está em toda parte nas relações cotidianas. É necessário especificar, mas falta tempo [...]" (DEBORD, 2010, p. 85).



Fonte: CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

A narrativa, devemos concordar, ganhou contornos incomuns. Por exemplo, onde está a estrela da trama, até agora inominada, interpretada por Caroline Rittener? Com efeito, embora ela tenha aparecido aqui e acolá, este filme já não é sobre ela, pois seu "rosto [é] falso. Falsa relação. Um personagem real é separado de quem o interpreta o que ocorre pelo

tempo passado entre o acontecimento e sua evocação, por uma distância que aumentará sempre, que aumenta mesmo agora" (DEBORD, 2010a, p. 93).

A argumentação de Debord parece buscar pontuar que, enquanto este filme é assistido, a lógica mercantil segue seu baile funesto. Sendo assim, é correto considerar que "no retorno de uma jornada toda e qualquer pessoa tem menos ânimo que na ida. Bravas crianças, a aventura está morta"[67].

Evidentemente, tornou-se irremediável "ir mais além desta derrota parcial"[68]. Mas quem será capaz de enfrentar os enormes problemas apresentados? Em verdade, o mesmo "problema continua posto, [mas, o] seu enunciado se complica. É preciso recorrer a outros meios"[69] na guerra estratégica contra o espetáculo. Sendo assim, este:

> É um filme que se interrompe, mas que não se cumpre. Todas as conclusões ainda estão para ser tiradas, a refazer, os cálculos [...] Esta mensagem informal, como não tem razão profunda para começar, não a terá para terminar. Com dificuldade começo a fazer-lhes compreender que não quero jogar este jogo[70].

Como visto, "refazer os cálculos", "não ceder às regras", "não jogar o jogo", tudo aqui tem como horizonte a crítica à sociedade do espetáculo, em suas mais diversas manifestações. Enquanto as últimas palavras são proferidas pelo situacionista francês, observamos uma de suas mais famosas fotografias em detalhe. Em seguida, a câmera vai se afastando da mesma e desfocando, ligeiramente, o realizador da película, até os *frames* terminarem.

[67] Idem, p. 95.

[68] Ibidem.

[69] Ibidem.

[70] Ibidem.

Figura 12 – Fotografia que encerra o último curta-metragem, da primeira metade, do (contra) cinema de Guy Debord.

Fonte: CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

Debord só conseguiria finalizar uma nova obra cinematográfica dez anos depois, após a verdadeira cisão da IS, justamente com a versão cinematográfica d'*A sociedade do espetáculo* (1973). Contudo, a exposição destruição do RSG 6 e as diretivas[71] em óleo sobre tela (DEBORD, 2006) formuladas pelo situacionista francês nesse meio período nos permitem ratificar nossa argumentação. De fato, o que há em Debord é um projeto constante de realização da poesia. É somente desta forma que a revolução não se metamorfoseia em ideologia e a poesia não se transforma em cadáver. "A poesia depende, portanto, do nível da maior riqueza em que, em um estágio dado da formação econômico-social, a vida pode ser vivida e *mudada*" (*IS*, nº 8, p. 31, grifo do autor).

[71] Figuras 13 e 14 deste trabalho.

Debord e os situacionistas demonstraram que "reencontrar a poesia pode se confundir com reinventar a revolução"[72]. Tal esforço, evidentemente, não é gratuito: "tudo isso deve levar a algum lugar. A comunicação vai agora conter *sua própria crítica*" (*IS*, nº 7, p. 24, grifo do autor).

[72] Idem.

3

Negação e desvio

> *O neo-dadaísmo é o dadaísmo do Estado, que só causa um pequeno choque quando produzido nos palácios nacionais (Guy Debord, son art et son temps, 1994).*

O desenvolvimento das forças produtivas é absolutamente determinante para o avanço das relações sociais em seu sentido mais geral. De fato, também a cultura está intimamente conectada com as formas de construção e manutenção da vida em sociedade. Nesse sentido, as relações culturais, "jurídicas, bem como as formas do Estado, não podem ser explicadas por si mesmas, nem pela chamada evolução geral do espírito humano" (MARX, 2008, p. 47). Por isso mesmo, Debord e seus camaradas compreendem que é somente com base neste debate que o cinema pode ser considerado a arte central da sociedade do espetáculo.

O cinema é o campo de atuação de Debord justamente por aglutinar o poderio da arte moderna enquanto forma de expressão estética, capaz de utilizar mais plenamente os elementos da cultura passada, mas também, dispõe dos avanços técnicos das forças produtivas (as imagens em movimento, a montagem, o som etc.). O que ocorre, todavia, é que quando o cinema atinge o seu ápice expressivo ele se junta à crise já instaurada nas demais artes modernas, por conseguinte, é nesse instante que se encontra o que apresentaremos aqui como o limiar da arte na modernidade.

Para averiguar esse movimento estético-político, mostraremos inicialmente como Debord e seus camaradas se posicionam criticamente no debate sobre a arte e, mais especificamente, sobre a realização da arte na

vida. Nesse momento, é imprescindível compreender as conquistas das experiências vanguardistas do dadaísmo e do surrealismo, bem como as suas limitações e perspectivas de superação. Como veremos, essa prerrogativa é para os situacionistas o programa de colocação da poesia moderna na prática, tal como conjecturado e experimentado pelos mais diversos partidários da arte moderna.

Ao mesmo tempo em que visa ultrapassar a estética expressiva, Debord se solidariza com o seu programa quando intenta construir as condições de comunicação histórica na prática. Essa tentativa é nomeada pelos situacionistas como a construção de uma expressão concreta dos desejos humanos na práxis social, o que exige a revolução proletária. Sendo assim, o caminho trilhado não é o de politização da arte, mas o de realização da poesia moderna.

Nessa juntura, a teoria debordiana do filme, como veremos, não se limita ao campo da estética. O objetivo dos filmes do situacionista francês não é outro, senão, a passagem a uma comunicação efetiva, um diálogo que se resolve na prática. Por isso mesmo, Debord mobiliza o debate sobre a negação do cinema espetacular enquanto objeto separado da crítica da totalidade. Esse movimento é viabilizado, tão-somente, pela reversão dos objetos e da cultura passada.

O método de que se serve, o desvio (*détournement*), surge assim como ciente de toda a linguagem da crítica. Ele é revolucionário tanto na sua forma insurrecional quanto no seu conteúdo emancipador, por isso mesmo, só faz sentido quando está em compasso com a luta unificada contra a sociedade do espetáculo, e não apenas como mecanismo estético-significativo como tem insistido a maior parte de seus estudiosos. Assim, mostraremos que é justamente no cinema que o desvio é capaz de alcançar o seu fim mais elevado, haja vista que é neste campo que ele é capaz de reempregar a cultura passada numa crítica social mais determinada.

Pelo desvio, os mortos podem novamente entrar em cena e as dívidas históricas voltam a ser cobradas. De igual modo, a revolução proletária

visa não apenas a liberação das gerações futuras da sociedade da mercadoria e do trabalho assalariado, mas também de todas as gerações derrotadas. De forma geral, nessa perspectiva comunicativa e histórica, que é o fundamento do desvio, todos os vencidos de outrora poderão finalmente estar à salvo do esquecimento e da linguagem dominante. Eles podem, enfim, entrar pela porta da frente na história total.

3.1 As vanguardas e a dialética do fim do mundo da arte

Tornou-se largamente difundida a tese que compreende a história da Internacional Situacionista como dividida em duas grandes fases, numa fase artística e outra política. Nesta perspectiva, "a IS é compreendida em duas fases: uma primeira (1957 – 1962) relacionada a aspectos artísticos e urbanísticos e uma segunda (1962 – 1972) relacionada a aspectos mais estritamente políticos". Esse processo de ruptura, corrobora Jappe (2011, p. 194, grifos do autor), teria se dado entre 1960 e 1962, pois "tratava-se, *agora*, de *realizar* a arte" (CONCEIÇÃO, 2015, p. 340).

No entanto, a partir de uma análise mais apurada, é possível compreender que o quadro prescrito constitui um erro crasso quando se trata dos situacionistas. Conforme buscaremos mostrar, o fundamento poético jamais será abandonado pelos membros desta associação internacional e, muito especialmente, pelo próprio Debord. "Foi a poesia moderna, existindo há cem anos que nos conduzira para lá" (DEBORD, 2002a, p. 30-31). Diz o situacionista francês: "éramos apenas um punhado querendo aplicar seu programa na realidade e, em qualquer caso, não fazer mais nada"[1]. Assim, é justamente a necessária verificação desta tese que nos permite propor agora a delimitação da teoria estética de Debord, ou seja, daquilo que constitui as bases de sua obra cinematográfica.

[1] Idem.

Em 1960, Guy Debord e Pierre Canjuers[2] escrevem um importante texto intitulado *Preliminares para uma definição da unidade de um programa revolucionário*. Nessa oportunidade, o situacionista e o sóciobárbaro explicitam que o capitalismo moderno constitui-se como uma sociedade sem cultura, pois, empenhada à ode do vazio do seu tempo[3].

Não é difícil ver que existe, literalmente, "um conflito entre os imperativos capitalistas e as necessidades elementares dos homens" (DEBORD; CANJUERS, 2002, n.p.). De fato, ao partirmos desta perspectiva, torna-se possível inferir que na sociedade capitalista mais desenvolvida todas as relações e produtos sociais seguem o mesmo caminho do trabalho alienado que se impõe sob todos os aspectos da vida cotidiana.

De forma mais determinada, torna-se plenamente adequado sublinhar que, efetivamente, "a ordem capitalista não vive senão sob a condição de projetar sem cessar diante de si um novo passado. Isto é particularmente verificável no setor propriamente cultural, cuja publicidade periódica está inteiramente fundada sobre o lançamento de falsas novidades"[4]. Ao proceder de tal forma, o espetáculo produz a sua onipresença neste mundo.

Com base no descrito, arte, cultura, ciência, enfim, tudo se encontra sob a égide da lógica do capital. Desse modo, "os desejos autênticos [são] obrigados a permanecer em um estado de não-realização (ou compensados em forma de espetáculos)"[5]. É assim que se torna possível considerar

---

[2] Pseudônimo de Daniel Blanchard, então membro do grupo Socialismo ou Barbárie, doravante S ou B, do qual o próprio Debord chegou a fazer parte durante um curto período.

[3] Efetivamente, à época do escrito, a maior parte do programa mutuamente defendido fora explicitado e delineado pelos adeptos do S ou B. De acordo com o situacionista francês, "o texto Preliminares feito por [Pierre] Canjuers e por mim (Canjuers pelo menos 2/3) exprime muito bem, eu creio, o ponto de contato entre a I.S.[Internacional Situacionista] e o S. ou B. (ainda que não seja necessariamente aprovado por todos os situacionistas ou outros)" (DEBORD, 2002b, n.p.). Por seu turno, Daniel Blanchard ratifica em seu texto intitulado *Debord no barulho da catarata do tempo* que "a necessidade desse encontro e sua fecundidade nós as verificamos em detalhe, Debord e eu, durante os meses seguintes, no curso de longos tête-à-tête nos bistrots ou nas baladas sem fins pelas ruas de Paris. O projeto da autogestão generalizada de todos os aspectos da vida social, que o movimento operário portava em seus momentos de criação mais espontâneos, desde a Comuna de Paris até a Hungria de 56, vinha oferecer uma base social e política ao sonho de um 'uso da vida' inventado a cada instante pelos homens, *tal como uma música ou um poema perpétuos*" (CANJUERS, 2002, n.p., grifos nossos).

[4] Idem.

[5] Ibidem.

que a sociedade inteira constitui-se de cacos da história, logo, pode-se assinalar também que agora "apenas os especialistas possuem alguns fragmentos de racionalidade, mas se veem incapazes de transmiti-los"[6], ou seja, de comunicar-se adequadamente.

As considerações apresentadas nas *Preliminares...* de Debord e Canjuers concluem, com invejável precisão, uma prerrogativa extremamente fundamental à luta unitária em prol do movimento operário e das vanguardas artísticas. O situacionista e o sóciobárbaro advogam que "os artistas revolucionários são aqueles que chamam à intervenção, e que intervém eles mesmos no espetáculo para perturbá-lo e destruí-lo"[7]. Não se tratando, portanto, daqueles que se detém na recuperação[8] de elementos caducos que apenas reforçam o capitalismo.

Muitos anos mais tarde, especificamente numa carta enviada ao mecenas e amigo Gérard Lebovici, datada de 29 de junho de 1978, Debord descreve um excerto curioso que representa o impacto que as teses defendidas com o membro de S ou B ainda eram capazes de causar mundo a fora.

> Eu vi outras alusões aos situ[acionista]s na imprensa italiana, e mesmo *Lotta continua* [o jornal maoísta] publicou uma versão, um tanto incompleta, das *Preliminares* [*para uma definição da unidade do programa revolucionário*] de 1960, admirando arqueologicamente que tipo de coisas pudemos falar desde 1960! No entanto, dissemos muitas outras já em 1843 (DEBORD, 2005, p. 468, grifos do autor, tradução nossa).

Ao reconhecer, com certo orgulho, a importância posterior das posições defendidas em 1960 e afirmar que coisas do mesmo tipo daquelas

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] "Os valetes do espetáculo do poder cultural, que querem empregar rapidamente e recuperar para seu uso os termos mais candentes do pensamento crítico moderno, nunca vão querer admitir que os conceitos mais importantes e mais verdadeiros da época são medidos, precisamente, pela organização sobre eles, com a maior confusão e as piores contradições: alienação ou dialética, ou comunismo. Conceitos vitais experimentam os trabalhos mais reais e mais enganosos, com uma multidão de confusões intermediárias, porque a luta da realidade crítica e o espetáculo apologético levam a uma luta pelas palavras, uma luta ainda mais amarga, em que eles são mais centrais. Na teoria e na vida prática, que revela a verdade de um conceito, não é o expurgo autoritário que é a coerência de seu uso" (*IS*, nº 10, p. 82, tradução nossa).

apresentadas nas *Preliminares*... já haviam sido ditas há mais de cem anos atrás, Debord parece sugerir que se considera diretamente vinculado a uma tradição de lutas que lhe parece determinante. Se for assim, não é inútil perguntar, portanto, que linhagem seria essa? A que Debord refere-se com uma data tão específica? Para nós, trata-se, precisamente, da tradição revolucionária, isto é, do projeto de realização da filosofia, a sua implementação na prática, formulada por Marx em sua famosa *Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel*[9]. Escrita, justamente, entre dezembro de 1843 e janeiro de 1844, a *Introdução* expõe os mesmos fundamentos que se apresentam nas linhas mestras da Internacional Situacionista e, evidentemente, na obra radical de Debord.

Como bem adverte Celso Frederico, o "caráter anacrônico da sociedade alemã [onde Marx viveu] teve como resultado paradoxal o espantoso desenvolvimento da filosofia. Impedidos de fazer política, de agir, os intelectuais refugiavam-se na especulação filosófica" (2010, p. 9). Assim, devemos considerar que os alemães visavam levar o pensamento para além da realidade paupérrima que então se apresentava em sua nação. Daí o confronto de Marx com o maior dos idealistas alemães, haja vista que naquele momento "quando se falava em filosofia, a referência central era a obra de Hegel"[10], por conseguinte, quando se falava em política, o alvo não poderia ser outro.

Desde já, Marx tem clareza que as ideias, sozinhas, não mudam a sociedade, pois esta é constituída por forças sociais materiais, as questões teóricas que se verificam e realizam na práxis, e não na cabeça do pensador dialético. Desse modo, instaura-se em Marx a necessária inversão do invertido: se Hegel, conforme a crítica de Feuerbach (2008), trocava as funções do predicado pelas do sujeito, invertia a primazia do real pela universalidade do conceito, cabia reconduzir cada instante do processo cognitivo mais adequado.

[9] Apenas esse texto veio a lume, entre os dias 7 e 10 de fevereiro de 1844, nos Anais Franco-Alemães, jornal dirigido por Ruge e pelo próprio Marx. O texto maior, comentando criticamente parágrafo por parágrafo da obra de Hegel publicada no início dos anos 1820, só fora publicado postumamente em 1927 (MARX, 2013).

[10] Idem, p. 10.

> A única libertação *praticamente* possível na Alemanha é a libertação do ponto de vista *da teoria* que declara o homem como o ser supremo do homem. Na Alemanha, a emancipação da *Idade Média* só é possível se realizar simultaneamente com a emancipação das superações *parciais* da Idade Média. Na Alemanha, *nenhum* tipo de servidão é destruído sem que se destrua *todo* tipo de servidão. A profunda Alemanha não pode revolucionar sem revolucionar *desde os fundamentos*. A *emancipação do alemão* é a *emancipação do homem*. A *cabeça* dessa emancipação é a *filosofia*, o *proletariado é* seu coração. A filosofia não pode se efetivar sem a suprassunção [*Aufhebung*] do proletariado, o proletariado não pode suprassumir sem a efetivação da filosofia. Quando estiverem realizadas todas as condições internas, o *dia da ressurreição alemã* será anunciado *pelo canto do galo gaulês* (MARX, 2013, p. 162-163, grifos do autor).

É possível ver com que determinação e consciência histórica Marx, com apenas 25 anos, escreve o seu programa revolucionário na história, ainda em 1843! Já nessa altura, torna-se claro para o agora comunista alemão que a filosofia hegeliana havia chegado ao seu limiar (no sentido benjaminiano do termo). A emancipação da humanidade, de forma meramente lógico-conceitual, já não fazia qualquer sentido nessa altura. Ao contrário, apenas a sua efetivação na concretude do real encontrava-se na ordem do dia.

É válido acrescentar, ainda, que algum tempo depois a crítica marxiana contra a filosofia hegeliana ganhou contornos ainda mais profundos, mais especificamente, quando colocada em confronto direto com o próprio materialismo contemplativo de Feuerbach. É com grande familiaridade que podemos reconhecer Marx, na décima primeira e última das famosas *Teses contra Feuerbach*, declarar: "os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é transformá-lo" (MARX; ENGELS, 2007, p. 535).

Na verdade, a máxima supraescrita comprime todo o programa revolucionário – que passa pela negação do idealismo hegeliano, do materialismo contemplativo feuerbachiano e, enfim, dirige-se à crítica da filosofia em sua totalidade. Desse modo, não parece nada casual o fato de

que os situacionistas retomem esse fundamento em diversas oportunidades. Debord, para citarmos apenas um dos muitos exemplos de paráfrase/citação/desvio da tese pregressa, em um dos *cartoons* do filme *La société du spectacle* (1973) escreve que "aquilo que o espetáculo retira da realidade, deve ser reconduzido. A expropriação espetacular deve então ser expropriada. *O mundo já foi filmado. Falta agora transformá-lo*" (DEBORD, 2006, p. 1206, tradução nossa, grifos do autor).

Diante deste quadro, vale ressaltar que a tarefa das vanguardas artísticas, terreno considerado de fundamental importância para os situacionistas e para o próprio Debord, deve considerar, justamente, a realização da filosofia, movimento que possibilita o desenvolvimento da superação da arte, ou seja, a sua negação enquanto aspecto separado da vida. De forma mais direta, essa é a tese que encaminha a realização/supressão da arte, a saber, a dissolução das classes pela realização da filosofia. Nesta monta, a suprassunção da arte só é possível na/pela realização da filosofia, isto é, pela implementação do seu programa na prática.

As famosas teses de Hamburgo, formuladas na terceira conferência da Internacional Situacionista em 1961, cujo conteúdo fora mantido em sigilo por mais de três décadas por Debord, Vaneigem e Kotányi (posteriormente acrescidas por Trocchi), parecem esclarecer essa questão. Embora jamais tenham sido publicadas, essas teses são considerações basilares para os situacionistas e chegaram mesmo a ser elencadas entre as referências bibliográficas de algumas produções dos membros da IS. Em novembro de 1989, rememorando a importância destes fundamentos, Debord escreve:

> Trata-se, de fato, de conclusões – todas propositalmente secretas – de uma discussão teórica e estratégica concernente ao conjunto da conduta da I.S. [...] Deliberadamente, com a intenção de não deixar vazar da I.S. nenhum vestígio que pudesse expor-se a uma observação ou uma análise exteriores, nada jamais foi consignado por escrito a respeito dessa discussão e do que ela concluíra. Foi então acordado que o mais simples resumo dessas conclusões, ricas e complexas, poderia se reduzir a uma única frase: 'A I.S. deve, agora, realizar a filosofia'. Nem mesmo esta frase foi escrita (DEBORD, 2002b, n.p.).

É possível pensar que o programa ocultado dos curiosos no início dos anos 1960 é a atualização desviada do projeto comunista proletário do jovem Marx, em 1843. De fato, algumas linhas à frente, Debord afirma literalmente que "a conclusão resumida [nas teses de Hamburgo] evoca uma célebre fórmula de Marx em 1844 (em sua [*Introdução à*] *Contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel*"[11]. De igual modo, verifica-se na apreciação do curta-metragem *Critique de la séparation* (1961) que este visa esse mesmo horizonte quando, por exemplo, ouvimos em sua abertura idiomas distintos que travam uma tentativa de experiência comunicativa.

Para aprofundarmos o debate, mostra-se importante notar que este processo se dá no mesmo momento da suposta passagem da fase artística à fase política no interior I.S. Assim, devemos acrescentar aqui que as posições adotadas na ocasião descrita não implicam no abandono radical da arte, isto é, da poesia.

> Ela [a posição defendida nas teses de Hamburgo] significava, naquele momento, que não se deveria mais prestar a menor importância às concepções de nenhum dos grupos revolucionários que ainda subsistissem, enquanto herdeiros do antigo movimento social de emancipação aniquilado na primeira metade de nosso século; e que, portanto, seria necessário contar apenas unicamente com a I.S. para relançar o mais cedo uma outra época de contestação, renovando, desse modo, todas as bases das quais partiu a contestação que se constituiu nos anos 1840. *O assentimento desse ponto não implicava a ruptura próxima com a "direita" artística da I.S. (que queria debilmente continuar ou apenas repetir a arte moderna), mas tornava extremamente provável esta ruptura*[12] (DEBORD, 2002b, n.p.).

A "direita artística da IS" a que se refere Debord é o grupo em torno do dinamarquês Jørgen Nash (1920-2004), que logo seria conhecido como a seção dos "nashistas". Estes foram excluídos da IS por incompreender

[11] Idem.

[12] Ibidem.

que os métodos dos quais lançavam mão eram insuficientes para o projeto seminal que estava nas bases da organização que até então integravam. Exposições de arte em galerias e museus não tem nenhuma relação com a IS. Realizar a poesia exige a revolução social e não apenas a transgressão artística.

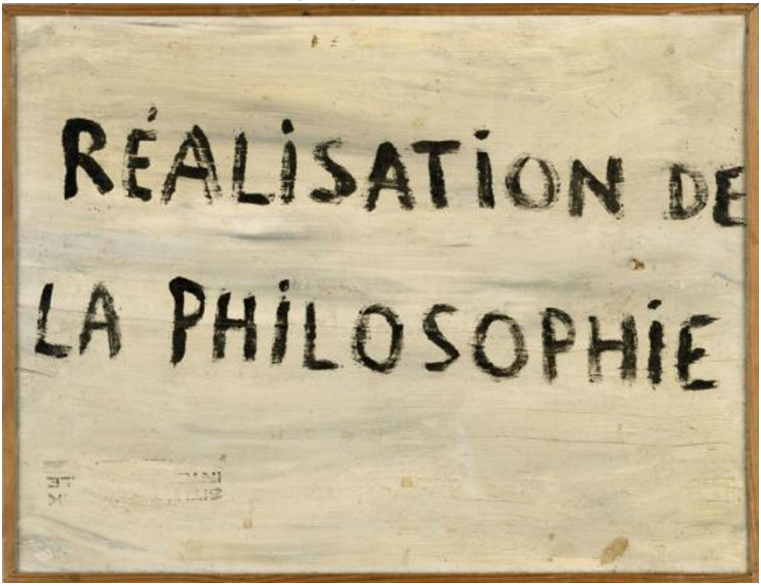
A perspectiva supraescrita pode ser pensada também a partir das cinco formulações em óleo sobre tela que Debord desenvolve naquele momento[13]. Nestas, reconhece-se com muita tranquilidade a posição anterior, isto é, a unificação dos programas artístico e revolucionário, em prol da superação da arte e realização da filosofia. A primeira destas "Diretivas" propõe a superação da arte, enquanto a segunda propõe a realização da filosofia.

Figura 13 – Diretiva n°1, "Dépassement de l'Art", realizada em 17 de junho de 1963 em óleo sobre tela.

Fonte: LE BRAS; GUY, 2013.

[13] Como bem lembra Ramalho, "as cinco directivas executadas por Debord em óleo sobre tela são: 1. Dépassement de l'Art; 2. Réalisation de la philosophie; 3. Tous contre le spectacle; 4. Abolition du travail aliéné, e 5. Non a tous les spécialistes du pouvoir. Les conseils ouvriers partout" (2014, n.p.).

Figura 14 – Diretiva n°2, "Réalisation de la philosophie", realizada em 17 de junho de 1963 em óleo sobre tela.



Fonte: LE BRAS; GUY, 2013.

De uma perspectiva comunista, torna-se possível compreender que "numa sociedade comunista não há pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras atividades, também pintam" (MARX; ENGELS, 2007, p. 381). É dessa forma que podemos pensar também a própria posição de Debord, que desvia e atualiza Marx, ao recolocar em jogo o horizonte de realização da filosofia em sua diretiva número dois.

Na contramão da interpretação dicotômica sobre a história da Internacional Situacionista, vemos, ainda em 1963, mesmo ano das citadas diretivas, Debord aprofundar as posições assumidas nas *Preliminares...* de 1960. Enquanto o mundo da arte agarrava-se ainda à categoria estética expressão, o situacionista francês, no breve artigo *Os situacionistas e as novas formas de ação na política ou na arte*, procurava avançar em sua formulação sobre o que considera a forma de atuação adequada das vanguardas àquele momento. Nesse texto, Debord lança-se à tarefa de fundamentar de forma mais determinada as características desta "caminhada unitária" (DEBORD, 2006, p. 647, tradução nossa) que constitui o escopo da Internacional Situacionista.

Assim, este agrupamento internacionalista deve ser entendido como "uma vanguarda artística, uma pesquisa experimental sobre a via de uma construção livre da vida cotidiana, enfim uma contribuição à construção teórica e prática de uma nova contestação revolucionária"[14].

Aqui é possível notar que se manifesta o ensejo por uma crítica da totalidade. Essa proposição significa, segundo Debord, a retomada mais determinada nas então atuais condições de contestação social, daquilo que foi "o movimento operário, a poesia e a arte modernas, o pensamento da época de superação da filosofia, de Hegel à Nietzsche" (DEBORD, 2006, p. 647, tradução nossa). Não há aqui, como visto, nenhuma circunstância que justifique a repetição acrítica dessas importantes contribuições do passado, mas sim, a sua correção histórica em e pelo presente de contestação/lutas sociais[15]. Em uma palavra, trata-se da transformação da vida cotidiana, que tem a ver com o movimento operário e a superação/realização da arte moderna e da filosofia.

> Sendo a ultrapassagem da arte colocada pelos situacionistas em tal perspectiva, será entendido que quando falamos de uma visão unificada da arte e da política, isso não quer dizer absolutamente que recomendamos uma qualquer subordinação da arte à política. Para nós e para todos aqueles que tem começado a ver esta época de maneira desmistificada, não havia mais nenhuma arte moderna, exatamente da mesma forma que não havia mais nenhuma política revolucionária constituída, em nenhuma parte, desde o final dos anos 1930. Seu retorno agora só pode ser sua *ultrapassagem*, isto é precisamente a realização do que tem sido sua exigência mais fundamental (DEBORD, 2006, p. 648, tradução nossa, grifo do autor).

A posição defendida por Debord na ocasião presente é de fundamental importância. Como visto, o situacionista francês advoga em favor de uma insubordinação da arte pela política. Essa assertiva chega a perpassar inclusive

---

[14] Idem.

[15] Ao analisar o 18 brumário de Luís Bonaparte, Marx já advertia que "justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial" (2011, p. 25-26).

pela compreensão do desaparecimento de todo o pensamento crítico no primeiro quartel do século XX, posição esta que será retomada em outras oportunidades. No famoso *Prefácio à quarta edição italiana de A sociedade do espetáculo* (1979), Debord assinala que a derrota da poesia moderna que antecede a IS se justificaria "talvez porque ainda lhes faltasse devastar [a poesia moderna e a revolução proletária] alguma coisa da velha província artística, e sobretudo porque a bandeira das revoluções parecia manejada anteriormente por outras mãos, mais experientes" (DEBORD, 2017, p. 175). Aqui, cumpre destacar, a "devastação artística" não significa a sua subserviência à política, mas a efetivação do programa da poesia moderna. Trata-se de realizar a poesia, daí a exigência da revolução proletária que dissolve as classes sociais e permite um novo uso da vida.

Nesta conjuntura, as vanguardas artísticas apresentaram-se com o intuito de religar os fios da vida cotidiana com a arte, expressando o seu descontentamento com a presente forma de existência social. Nas palavras do próprio situacionista francês, as vanguardas têm um papel fundamental na história, pois se trata "para a vanguarda, onde quer que seja, conectar essas experiências e essas pessoas; unificar ao mesmo tempo que tais grupos, a base coerente de seu projeto" (DEBORD, 2006, p. 648, tradução nossa). A vanguarda também não dirige a revolução. Para Debord, "devemos dar a conhecer, explicar e desenvolver esses primeiros gestos do próximo período revolucionário. São reconhecíveis na medida em que concentram neles novas formas de luta e um novo conteúdo [...] da crítica do mundo existente"[16].

Como visto as vanguardas artísticas e seus precursores – a assim chamada poesia moderna – surgem aqui com uma determinação fundamental, pois expressam os anseios mais profundos de toda uma época. Com a implementação desse programa, "a sociedade dominante, que se lisonjeia tanto com sua modernização permanente, descobrirá a quem falar [*parler*], porque finalmente produziu uma negação modernizada" (DEBORD, 2006, p. 648, tradução nossa).

[16] Idem.

A propósito, vale a pena lembrar que Walter Benjamin compreende que, tal como apresenta em seu escrito *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929), "se o livro errático [*Os cantos de Maldoror*] de Lautréamont se inscreve em alguma tradição, supondo que isso seria possível, seria uma tradição insurrecional" (BENJAMIN, 1994, p. 31), a poesia moderna. Desse modo, nenhuma interpretação meramente estética – no sentido clássico do termo – faz sentido aqui. Ao contrário, trata-se de situar a poesia moderna e, por conseguinte, as vanguardas, nessa experiência que Benjamin nomeia de tradição insurrecional.

Debord e seus pares têm como fundamento, precisamente, essa mesma perspectiva. Ao situarem a supressão e realização da arte como momentos inseparáveis, os situacionistas não advogam um desafeto pela cultura, mas o seu amor para com ela, daí a sua busca por uma presentificação dela, leia-se, pelo desvio. Trata-se de incorporar as reinvindicações da poesia moderna às novas exigências revolucionárias do presente. Assim, o consumo da cultura contemplativa passada é, de saída, algo a ser recusado, pois se trata de negá-la enquanto objeto separado da vida atual.

A estética tradicional incompreende a significação dessa posição, lançando-se, pois, ao saudosismo do passado artístico e a glorificação da cultura burguesa em templos inabitáveis: os museus. A perspectiva situacionista deve ser compreendida no extremo oposto desse saudosismo[17].

> Vamos nos limitar a alguns exemplos de gestos que aprovamos totalmente. No dia 16 de janeiro, estudantes revolucionários em Caracas atacaram a exposição de arte francesa com armas, e tiraram cinco quadros, que depois propuseram liberar em troca da libertação de presos políticos. As telas foram pegas pela polícia, não sem Winston Bermuda, Luis e Gladys Monselve Troconis se defendessem com disparos sobre eles: outros camaradas jogaram duas bombas, poucos dias depois, no caminhão da polícia transportando as pinturas que infelizmente não conseguiram destruí-lo. Esta é obviamente uma maneira exemplar de lidar com a arte do

[17] Ao desviar a arte passada, pois silenciosa, dos museus da ordem burguesa, estes lugares que podem ser generosamente definidos como o lar da 'coleção de recordações', os revolucionários fazem a retomada crítica do passado ao mesmo tempo em que constroem a crítica do presente. "Uma arte crítica pode ser feita agora mesmo com os meios de expressão cultural existente, do cinema aos quadros [...] É uma comunicação que, conhecendo as limitações da esfera especializada da comunicação estabelecida, 'conterá agora a sua própria crítica" (DEBORD, 2006, p. 651, tradução nossa).

> passado, colocando-a de volta à vida e o que é realmente importante. É provável que desde a morte de Gauguin ("Eu quis estabelecer o direito de ousar tudo") e Van Gogh, nunca o seu trabalho, recuperado pelos seus inimigos, tivesse recebido do mundo cultural uma homenagem tão justa ao seu espírito, como este ato dos venezuelanos. Durante a insurreição de Dresden em 1849, Bakunin propôs, sem ser seguido, tirar as pinturas do museu e colocá-las em uma barricada na entrada da cidade, para ver se as tropas atacantes não ficariam embaraçadas em continuar atirando. Assim, vemos que este caso de Caracas retorna a um dos momentos mais altos da ascensão revolucionária do século passado e, de saída, vai além (DEBORD, 2006, p. 649, tradução nossa).

Aqui vale retomar uma clássica passagem dos *Vorlesungen über die aesthetik* [Cursos de Estética], a saber, a tese de que aquelas obras de arte podem ser vistas como "belos frutos caídos da árvore, [que] um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. [Contudo,] não há a vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou (HEGEL, 2014, p. 492).

É evidente que a tarefa de buscar recolocar a arte passada em jogo já fora tentada pelas vanguardas que antecedem a IS, especialmente, o dadaísmo e o surrealismo. Debord mantém uma "relação crítica" (RICARDO, 2012, p. 211) para com elas, na medida em que procura levar os seus anseios às últimas consequências. Mas, aqui, vale questionar: que continuidade seria essa? Desde uma perspectiva debordiana, o que há de mais importante a ser notado é que as contribuições vanguardistas persistiram, mesmo quando suas linhas mestras foram apanhadas pelo sistema vigente, isto é, mesmo quando sua negatividade conseguiu ser absorvida e transformada em mais um aspecto positivado. Sendo assim, ao notar que "o dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna" (SdS, § 191), Debord compreende que estas vanguardas levaram o projeto do qual são fruto ao cume de suas possibilidades. Nesse ponto, cabe outro questionamento: afinal, especificamente, de que projeto estamos tratando? Em seu mais célebre livro, *Teoria da vanguarda* (1993), Peter Bürger defende a tese de que o objetivo primordial das modernas vanguardas artísticas "era" a contestação da instituição arte enquanto tal, tornando-a indissociável da própria vida, isto é, tornando existência e arte

numa única e mesma coisa. Nesse sentido, as vanguardas concretamente existentes não se propunham a criticar esta ou aquela escola artística, mas sim, a arte em sua totalidade, negando-a, num movimento de crítica e autocrítica[18]. Nos próprios termos do autor alemão é possível notar que:

> O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda europeia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a *instituição arte* tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto as ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras (BÜRGUER, 1993, p. 51-52, grifos do autor).

O dadaísmo (ou movimento dada[19]) – cujo nome tem significados diversos – é extremamente provocador e surge com o intuito de liquidar a arte, tal como esta era conhecida até então pelos quatro cantos da Europa. Portanto, este constitui "uma ruptura com a arte precedente em sua totalidade, não somente em seus procedimentos artísticos individuais" (CASALE, 2012, p. 44), mas também, com as suas próprias fontes e objetivos. De acordo com o primeiro manifesto deste movimento:

> Dadá é uma nova tendência da arte. Percebe-se que o é porque, sendo até agora desconhecido, amanhã toda a Zurique vai falar dele. Dadá vem do dicionário. É bestialmente simples. Em francês quer dizer 'cavalo de pau'. Em alemão: 'Não me chateies, faz favor, adeus, até à próxima!' Em romeno: 'Certamente, claro, tem toda a razão, assim é. Sim, senhor, realmente. Já tratamos disso.' E assim por diante (BALL, 1916, n.p.).

Gestado na penumbra da primeira guerra mundial (1914-1918), o dadaísmo veio a ser conhecido mundialmente em virtude da rápida emergência

[18] Embora a própria concepção/leitura de Bürguer, ao final do processo, possa também ser considerada "positiva", isto é, recuperadora da negatividade das vanguardas para o museu da história da humanidade, enquanto algo morto e sem rastros, em suma, não mais ofensivo. Cf. AQUINO, 2006, p. 29-30.

[19] O mais adequado seria utilizarmos sempre o termo (movimento) Dada em vez de dadaísmo, visto que todo "ismo" está fadado a tornar-se também uma ideologia. É considerando essa perspectiva, parece-nos, que Debord e seus camaradas surgem com a proposição de se constituírem como situacionistas, e não como membros de um suposto "situacionismo". No entanto, pelo fato dos membros da Internacional Situacionista usarem o vocábulo dadaísmo em diversas ocasiões, optamos por manter o uso regular da nomenclatura.

(e declínio) do *Cabaret Voltaire*. Este clube noturno de Zurique foi fundado por Hugo Ball, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Sophie Tauber-Arp e Jean Arp, e, esteve em atividade entre os anos de 1915 e 1916. Curiosamente, as próprias atividades desse espaço parecem ter sido toleradas, ainda que de maneira breve, devido à neutralidade da Suíça diante dos acontecimentos bélicos e políticos no cenário europeu da época.

Numa versão menos difusa, o nascimento desse movimento é atribuído também – e isto de forma quase simultânea aos acontecimentos de Zurique – à participação de Marcel Duchamp, Alfred Stieglitz, Man Ray e Francis Picabia na famosa exposição *Armory Show*, realizada entre os dias 17 de fevereiro e 15 de março de 1913, nos Estados Unidos da América (ARGAN, 1998).

Mas, ao ensaiarmos um tratamento dessa vanguarda, imediatamente, algumas questões saltam aos olhos: afinal, o que essa tendência desejava? E, principalmente, quem são os seus "líderes"? Aqui é importante destacar, antes de tudo, que esse tipo de recorte não faz morada entre os dadaístas, uma vez que seu vínculo pode ser decretado muito mais por um apetite destrutivo do que construtivo e/ou organizador. Contudo, como bem ensinava Bakunin (2010), a paixão em destruir é uma paixão criativa.

Ao considerarem que o progresso de sua época havia culminado num processo de (auto)destruição da humanidade em nível mundial, processo no qual a guerra surge como meio e fim, os dadaístas concluem que esta mesma concepção se configura, na verdade, como a mais absoluta irracionalidade. Neste passo, a destruição da noção de progresso vigente era um momento necessário, sendo, pois, preciso retornar ao nada: dada é tudo, pois, não é nada. O espírito Dada pode ser definido pela ânsia de experimentação da liberdade para além dos limites vigentes. É justamente este esforço que os dadaístas procuram comunicar ao seu tempo, isto é, visam uma forma de expressão que intenta romper com os limites da estética tradicional. Eles não se limitavam a representar a ordem artística e social vigente, mas objetivavam a subversão da mesma.

O Dadaísmo, embora explosivo, é um empreendimento que parece antever a sua própria fugacidade enquanto tal. O dada é (quase) um natimorto. A radicalidade desse tipo de anti-arte jamais fora experimentada antes e, certamente, não se sustentaria por muito tempo. Mas o programa dadaísta, é claro, não tardou em atrair diversos cúmplices. É importante notar como desde o primeiro dos manifestos dadaístas desenvolvidos por Tzara, *Manifesto do senhor Antipyrin*a (1916), autoelogios e ataques fulminantes à civilização moderna (e a arte de uma forma geral) não são poupados nem medidos. Vejamos:

> Dadá é a nossa intensidade: ergue as baionetas sem consequência a cabeça sumatral do bebé alemão; Dadá é a vida sem pantufas nem paralelos; que é contra e a favor da unidade e decididamente contra o futuro; sabemos sabiamente que os nossos cérebros vão se transformar almofadas macias, que o nosso antidogmatismo é tão exclusivo como o funcionário e que não somos livres e gritamos liberdade; necessidade severa sem disciplina nem moral e cuspimos na humanidade (TZARA, 1987, p. 9).

Ao falar de uma liberdade não efetiva, pois apenas exclamada, Tzara junta-se a toda uma linhagem de artistas cuja contestação da sociedade surge como pedra de toque. Melhor ainda, o presente indica, desde já, as implicações práticas da necessidade moderna abraçada pelos dadaístas, a saber, o desaparecimento das fronteiras entre artista e público, entre autor e obra, entre especialistas e espectadores. Nesse sentindo, a crítica proposta por Tzara culmina no mais famoso e irônico manual de criação de uma "obra" dadaísta, apresentado na oitava parte do *Dada manifesto sobre o amor débil e o amor amargo* (1920). Vejamos:

> Pegue num jornal. Pegue numa tesoura. Escolha no jornal um artigo que tenha o tamanho que pensa dar ao seu poema. Recorte o artigo. Recorte seguidamente com cuidado as palavras que formam o artigo e meta-as num saco. Seguidamente, retire os recortes um por um. Copie conscienciosamente segundo a ordem pela qual foram saindo do saco. O poema parecer-se-á consigo. E você tornou-se um escritor infinitamente original e duma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida pelo vulgo (TZARA, 1987, p. 42).

Os poemas dadaístas forjados a partir deste prospecto podem ser facilmente classificados como uma "salada de palavras" (BENJAMIN, 2014, p. 105), contudo, há aqui algo ainda mais profundo e que por isso mesmo é digno de nossas atenções. De forma imanente, parece-nos, o dadaísmo dispõe de um incentivo à "criação de uma arte que tinha como princípio básico a *reorganização de elementos previamente dado*s" (KOBS, 2010, p. 6, grifos nossos). Portanto, é a partir do que está disposto que se pode indicar a criação de elementos completamente novos.

Por seu turno, esse empreendimento efetiva o rompimento com molduras e regulamentos da arte tradicional, consequentemente, criando uma significação totalmente nova para suas "obras". Cabe lembrar do mais significativo e polêmico exemplar desse procedimento criativo, a fonte [*Fontaine*]:

Figura 15 – *A fonte* de Duchamp, isto é, um simples urinol de porcelanato, invertido e assinado com um pseudônimo, tornou-se uma das "obras" mais controversas e provocadoras da história

Fonte: DUCHAMP, Marcel. **A fonte.** 1917. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>. Acesso em 22 jun. 2019.

Duchamp, diferente do que pode nos levar a crer um olhar mais apressado, não objetivava criar arte, no sentido clássico do termo, pois os objetivos do dadaísta francês jamais foram "ditado[s] por nenhum deleite estético" (DUCHAMP, 1978, p. 164. Tradução nossa). Ao contrário, o objetivo de *A fonte* é semear a discórdia, questionar a instituição arte, provando, assim, o não entendimento generalizado.

O dadaísmo, tal como as demais vanguardas, corresponde aos anseios por uma forma de comunicação própria daquilo que os situacionistas entendiam como fluxo da arte moderna frente à informação unilateral. Esta última, como sabemos, é uma característica essencial do tardocapitalismo, é a anti-comunicação generalizada na separação desenvolvida pelo espetáculo que, por isso mesmo, precisa ser destruída. Sendo assim, podemos notar como:

> Do início ao fim de seu itinerário, Debord sempre se referiu aos dadaístas. Sob uma determinada ótica, ele tentou renovar o espírito destes últimos, ou, melhor dizendo, procurou fazer algo igual ao que haviam feito, tomando o mesmo desafio, e, não por acaso, caracterizou a inteira atividade dos situacionistas como uma "contínua apologia" do dadaísmo. Mas, nem ele e tampouco os demais situacionistas tentaram apreender ou levar adiante as obras dos dadaístas (JAPPE, 2011, p. 204).

Como visto, para Debord e seus pares as possibilidades da primeira leva do dadaísmo haviam se esgotado sob o olhar consciente dos seus adeptos que não tardaram em debandar, "lançamos âncora na terra gordurosa" (TZARA, 1987, p. 13) diz um dos manifestos Dada. Porém, na medida em que a superação da arte não poderia se dar sem o seu contrário dialético, isto é, sem a sua realização, um outro grupo, o surrealista, se apresentou no "campo de batalha" (DEBORD, 2017, p. 176) com o objetivo de desenvolver uma efetiva transformação qualitativa da arte na vida.

Antes, contudo, o surrealismo cumpriu importante papel no contexto descrito. Embora seja comumente identificado como uma simples intentona artística, o fato é que a experiência protagonizada por André Breton

e seus pares tinha a revolução da vida cotidiana como pauta primordial da sua ordem do dia[20].

Façamos as contas. Se Breton e seus companheiros devem ser identificados como continuadores de toda uma geração poética e, por seu turno, os situacionistas consideravam-se herdeiros dos dadaístas e surrealistas, reforçamos nossa tese: é evidente que a poesia cumpre papel determinante no seio da IS.

Mais especificamente, "para Debord, a experiência situacionista era um terceiro momento de uma experiência que tinha começado com o Dadaísmo e passado pelo surrealismo" (AQUINO, 2007, n.p.). Assim, devemos notar que o surrealismo deve ser tido, de fato, com maior crédito do que as leituras que o tomam como uma simples experiência estética/artística moderna. André Breton faz, verdadeiramente, a ponte teórica e prática entre o Dadaísmo e o Surrealismo, tanto quanto entre as vanguardas artísticas e o programa revolucionário propriamente dito[21].

Como sabemos, poesia, arte e revolução se entrelaçam na aventura surrealista. Muito especialmente, a obra de Breton retrata com exatidão o ensejo por uma outra forma de uso da vida e da linguagem, para além das regras ditadas pela sociedade capitalista, tantas vezes buscada pelo seu grupo nas ruas de Paris.

Pelas lentes do surrealismo, o mundo moderno apresentava-se como demasiado racional, logo, as suas investidas centram-se nos limites do imaginário, oposto imediato do cálculo frio. Como sabemos, seus adeptos tiveram larga influência da psicanálise freudiana e seus fundamentos eram

[20] "Breton e seus amigos são herdeiros de toda uma geração de autores oitocentistas - entre eles, Zola, Victor Hugo e Eugene Sue - que vasculhava as ruas da capital francesa buscando vias de acesso às regiões mais secretas da alma humana. Porém, os "mistérios de Paris" que inspiram as incansáveis caminhadas do grupo surreal pela cidade se encontram, antes de tudo, nos roteiros esboçados por Lautréamont, Huysmans e Nerval. Influências declaradas do criador de *Nadja*, esses escritores se distinguem por sondar os aspectos mais banais do dia-a-dia parisiense sob as poderosas lentes da imaginação" (MORAES, 2012, p. 7-8, grifos da autora).

[21] Aqui, nos limitaremos apenas a indicar os traços gerais desse debate, para uma visão aprofundada sobre a relação entre Breton e Debord ver AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord.** 2005. 305 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

mesmo os conceitos de profundeza do espírito, inconsciente, sonho e, é claro, a categoria estética expressão (BRETON, 1924).

O combustível que alimenta o surrealismo é, nada menos, que a própria modernidade. Assim, "a experiência poética surrealista procura ser, antes de tudo, a experiência de ressignificação, de doação de sentido, num mundo que é visto – nele mesmo – como pobre de sentido, de significação" (AQUINO, 2009, p. 73). Desse modo, devemos entender que para o surrealismo é da subjetividade inconformada com o mundo que surge o desejo de experimentação de outra vida, o ensejo pela expressão do "novo", através da construção de uma utopia revolucionária[22].

A obra fundamental de Breton, *Nadja* (1928), mostra muito bem o quadro que temos sob os olhos. Embora o seu desenvolvimento perpasse pelas ruas e multidões de Paris, o seu ponto de partida não é outro senão o próprio autor surrealista. "Quem sou? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber 'com quem ando'?" (BRETON, 2012, p. 21) pergunta o poeta francês na página de abertura do seu mais famoso livro. Um horizonte dessa natureza, é claro, não deixa dúvidas de que os surrealistas não se vinculam a outra coisa senão à poesia moderna e as suas formas de expressão, enquanto "Eu" que quer falar a outros sobre as experiências do presente.

Contudo, é válido ressaltar que Debord aproxima-se do trabalho de Breton e do grupo surrealista de forma substancialmente crítica. Ao notar que a empreitada surrealista chegava apenas a uma comunicação unilateral, via expressão estética, Debord e os situacionistas não tardam em perceber a sua insuficiência. Embora o surrealismo visasse a "derrubamento [renversement] da ordem social dominante" (*IS*, n° 1, p. 3) o fato é que o seu triunfo se deu, amargamente, pelo êxito da própria sociedade reinante – que lhe acolherá como um dos seus – devido ao "atraso interposto na ação das massas"[23]. Deste modo, o surrealismo não pôde superar

[22] "Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a ter mais gente ali. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a Revolução" (BRETON, 2012, p. 63).

[23] Idem.

as condições sociais que encontra, justamente, "porque é já, em seu conjunto, um *suplemento* à poesia e à arte liquidadas pelo dadaísmo" (*IS*, nº 1, p. 3, grifo do autor).

Assim, as mesmas questões da cultura mantém o surrealismo, supostamente, atual e favorecem a sua repetição acrítica (*IS*, nº 1, p. 3) pelos apologistas do capitalismo tardio. Por tais sintomas, os situacionistas asseguravam: "não reeditaremos o erro dos surrealistas colocando-se ao seu serviço [da revolução] quando precisamente ela [a revolução] não existia mais" (*IS*, nº 8, p. 31). Quando se tornou uma ideologia que não pode levar a realização da poesia às suas últimas consequências, complementam ainda os situacionistas, "o surrealismo se tornou rapidamente um reformismo do espetáculo"[24].

O que os dadaístas e surrealistas atingem é o nível abstrato da expressão. Debord e os situacionistas objetivam desenvolver aquilo que nomeiam de "expressão concreta", pois, efetiva, das paixões/desejos na práxis, na própria vida cotidiana. "O espetáculo como sonho mau é aquele que mantém essa situação [desigual] ao não permitir que essas possibilidades da abundância se satisfaçam e se organizem conscientemente" (HARITÇALDE, 2014, p. 54). Realizar a poesia e a arte moderna significa fazer a revolução. Assim, é evidente, nenhuma repetição das vanguardas faz sentido para os situacionistas.

3.2 A negação e o consumo do cinema

Debord nomeia aqueles que tentam, nos anos 1950 e 1960 do século passado, reeditar as investidas das vanguardas históricas, em suas facetas puramente estéticas, de "neo-dadaístas". A fraqueza destes reside, justamente, no fato de não conseguirem extrapolar o mero âmbito da expressão artística vazia de sentido, ao retomar positivamente, como uma bússola a ser seguida, os procedimentos de um movimento que surge como pura

[24] Idem.

negatividade, isto é, enquanto negação das condições e da linguagem dadas num determinado momento histórico.

"Num momento em que a realidade da comunicação está tão profundamente apodrecida, não é surpreendente que [...] a canalha neo-dadaísta redescubra a importância do movimento Dadá como positividade formal a explorar *ainda*" (*IS*, nº 7, p. 22, grifo do autor). Contudo, é curioso destacar que este é um movimento que se processa não apenas entre as novas vanguardas modernas. De igual modo, processa-se nos setores mais avançados daquilo que ironicamente Debord intitula, em uma carta enviada ao seu camarada Patrick Straram, "cultura capitalista" (DEBORD, 2001, p. 39). Esse âmbito, como sabemos, seguirá lançando mão de novos mártires em sua forma linguística essencialmente não-comunicativa[25].

Por não conseguirem elaborar uma crítica da realidade, como o fizeram o dadaísmo e o surrealismo históricos, os pretensos artistas radicais passaram a buscar um retorno à crítica de outrora. Desse modo, é válido assinalar que:

> O papel revolucionário da arte moderna, que culminou com o dadaísmo, foi a destruição de todas as convenções da arte, da linguagem ou da conduta. Evidentemente, o que é destruído na arte ou na filosofia ainda não é eliminado concretamente dos jornais ou igrejas, e como a crítica das armas não seguiu certos avanços da arma da crítica. O dadaísmo tornou-se uma moda cultural secreta, e sua forma foi recentemente transformada em entretenimento reacionário pelos neo-dadaístas que fazem uma carreira de retomada do estilo inventado antes de 1920, explorando cada detalhe imensuravelmente ampliado, e fazendo ser um tal "estilo" à aceitação e a decoração do mundo atual (DEBORD, 2006, p. 652, tradução nossa).

Para Debord, o dadaísmo autêntico não tem nada a ver com um estilo artístico mas com a supressão da arte e com a crítica social. A apresentação desta tese pode ser vista no fato de que, no momento de sua aurora, o

[25] "Samuel Becket, Eugène Ionesco, John Cage, Alain Robbe-Grillet" (AQUINO, 2006, p. 167) são alguns dos exemplos mais evidentes desta forma de expressão espetacular perpetuada.

dadaísmo "esteve ligado [diretamente] à ascensão da revolução alemã após o armistício de 1918" (*IS*, nº 7, p. 23).

Enquanto "os neo-dadaístas falam de carregar a positividade (estética) a recusa plástica de Marcel Duchamp" (DEBORD, 2006, p. 652, tradução nossa), os situacionistas movem-se no outro polo ao advogarem "tudo o que o mundo atualmente nos dá como positivo só pode recarregar infinitamente a negatividade das formas de expressão atualmente permitidas, e por esse desvio constituir a única arte representativa deste tempo"[26].

O curador de arte francês Yan Ciret fora surpreendido numa oportunidade anedótica ocorrida há alguns anos, cuja máxima se depreende da tese supracitada. No dia 16 de julho de 2003, Ciret enviou uma mensagem eletrônica a Jean-François Martos[27], camarada de Debord nas últimas duas décadas de vida do situacionista francês. O motivo do contato era um convite para que Martos viesse a participar de uma grande exposição no Museu de Arte Moderna e Contemporânea (MAMC) de Saint-Etienne, na França, exposição esta que se desenvolveria sob a curadoria de Ciret. Reticente e precavido com a provável recusa de sua proposta, o autor do convite justifica:

> Esta retrospectiva tenta rearticular uma grande parte das ações da Internacional Situacionista, retomando-a a partir de suas múltiplas origens. Eu parto do Letrismo e seus entornos, dos movimentos europeus que se unirão em 1957, para unir-se aos situacionistas, Guy Debord traçando, evidentemente, a principal via desse levante revolucionário. Eu vou coordenar o catálogo, mas tentarei transformá-lo em um verdadeiro livro de referência sobre o problema da superação da arte (Alba, Internacional Letrista, Bauhaus Imaginista, Comitê Psicogeográfico de Londres etc.). Eu amaria muito um texto de sua parte, talvez pudéssemos conversar sobre isso? Uma palavra, se Guy Debord será discutido desde o início até o fim de sua vida e obra, outros não terão o mesmo lugar, e é aí que talvez você possa não concordar, nós seguiremos paralelamente, mesmo que em menor medida, as obras de

[26] Idem.

[27] Tendo publicado a História da Internacional Situacionista (Edições Gerard Lebovici, 1989) com anuência expressa do próprio Guy Debord, como comprova a epistolografia trocada entre ambos, o argelino Martos é considerado o historiador "oficial" da Internacional Situacionista.

> Wolman, Hains, Brau, Dufrene, etc. Não se trata de reduzir tudo isso a amálgama e interesse (como muitos procuram fazer hoje) tendo um "artista Debord", mas novamente surge, a partir de um determinado ângulo, aqueles ao redor dele, próximos na época, em sua sua companhia (Jorn, Constant, Pinot Gallizio, Lefebvre, etc.). *A vida e obra de Guy Debord continuam a ser o centro de gravidade destes tempos, logo, não se trata de separar a crítica da política, do espetáculo, da obra dele mesmo. Portanto, não há branqueamento do pensamento, por um rebaixamento na arte.* Eu te digo isso rapidamente, eu precisaria de mais espaço para te contar tudo. Enquanto isso, receba a certeza dos meus melhores sentimentos, e todo o respeito pelo seu lugar nessa história; para mim a mais importante história do século XX (CIRET; MARTOS, 2003, n.p., grifos nossos, tradução nossa).

Ao tentar fossilizar o projeto da IS e seus pares em um museu de arte, Yan Ciret demonstra a sua insuficiência sobre a compreensão do *dépassement de l'art* experimentado pelas vanguardas históricas. Contudo, ao eleger Debord como o centro em torno do qual todas essas questões faziam sua órbita, o curador de arte demonstra, ainda, os limites de sua consciência histórica meramente burguesa. A resposta do seu destinatário, Jean-François Martos, é enérgica: "Senhor, a vanguarda morre, mas não se entrega" (CIRET; MARTOS, 2003, n.p., tradução nossa). Dito de outro modo, Martos prefere não colaborar no processo de recuperação da história da Internacional Situacionista – a exposição, contudo, fora realizada independentemente da sua vontade[28].

É justamente com base nesse horizonte que aqueles novos artistas radicais, cuja repetição acrítica dos métodos poéticos das vanguardas históricas construía sua maior especialidade, serão rapidamente criticados pelos situacionistas em sua época. Dito de outro modo, enquanto Godard[29] e seus pares eram autoproclamados como gênios incompreendidos, por

[28] Ver Figures de la négation: avant-gardes du dépassement de l'art, cat. de l'exp., Yan Ciret (dir.) Après la fin de l'art (1945-2003), 22 nov. 2003-22 fév. 2004, Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, Saint-Etienne, Musée d'art moderne Saint-Etienne Métropole/Paris, Paris-Musées/LimitesLTD, 2004.

[29] Para os situacionistas, o cineasta Jean-Luc Godard "é de fato um filho de Mao e da Coca-Cola" (IS, nº 11, p. 35, tradução nossa), pois, quanto mais se esforça em empreender uma crítica contra a sociedade, mais é aclamado por ela, e vice-versa. Com efeito, o mérito de Godard pode ser situado, basicamente, na sua recolha sistemática de novidades desenvolvidas por outrem, procedimentos que ele insiste em recuperar.

exemplo, Debord e seus companheiros demoliam cada tentativa conceitual destes trabalhos insidiosos.

Contudo, mesmo alguns dos revolucionários mais dedicados em sua causa estão passíveis de serem ludibriados por aquele canto de sereia. Tomemos um exemplo. S. Chatel (pseudônimo de Sébastien de Diesbach), membro do S ou B, redigiu uma crítica deveras elogiosa sobre o filme *À bout de souffle*[30] (1960) de Godard, aparecida no trigésimo primeiro número (dezembro de 1960/fevereiro de 1961) da revista homônima do seu grupo político. Nessa oportunidade, o sóciobárbaro afirma literalmente que:

> A bout de souffle de Jean-Luc Godard é um filme [...] que vai marcar, sem dúvidas, uma data na história do cinema francês. Pela primeira vez neste país se fez um filme sem a intenção de mistificação, mas, visando colocar as pessoas diante de suas próprias vidas (CHATEL, 1961, p. 104, tradução nossa).

Aqui, a tese central de Chatel é que a filmagem da vida cotidiana, ao servir como espelho do real, pode ajudar na transformação da própria vida cotidiana. É este movimento que o militante de S ou B verifica no primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, personagem que era nomeado pelos situacionistas como o "mais imbecil dos suíços pró-china" (*IS*, n° 11, p. 35, tradução nossa) justamente por ser um recuperador da arte moderna e da cultura passada. Grosso modo, o filme em questão apresenta as relações entre o boêmio, trapaceiro e, consequentemente, foragido Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) e a mocinha vendedora de jornais (*New York Herald Tribune!* – como insiste o "slogan" proferido pela personagem que caminha nos Champs-Élysées) Patricia Franchini (Jean Seberg). *À bout de souffle* costuma ser lembrado pelos manuais devido à provocação dos seus personagens (que em alguns momentos olham fixamente para a câmera), suas tomadas nas ruas de Paris (onde muitos transeuntes desavisados chegavam mesmo a entrar em cena), mas, é especialmente famoso pela sua

[30] Em língua inglesa refere-se a este filme pelo título de "Breathless", no Brasil ele é traduzido como "Acossado".

montagem com cortes repentinos, os assim chamados *Jump cuts*[31], que parecem insistir numa tese central: isto não é a realidade, isto é um filme, contudo, um filme sobre alguns aspectos autênticos da realidade[32] – como bem ensinava a cartilha primitivamente formulada por André Bazin (1991). Na mesma esteira, o sóciobárbaro Chatel saúda essa película por supor que ela desnuda a vida cotidiana, isto é, coloca na tela aspectos da realidade que escapam às pessoas em seu dia-a-dia. "O filme de Godard prova que quando se tem algo a dizer, descobre-se também uma forma de expressão" (CHATEL, 1961, p. 107, tradução nossa).

Debord, em seu artigo intitulado *Por um julgamento revolucionário da arte* (1963), é refratário ao quadro descrito, pois, em sua leitura, a perspectiva crítica desenvolvida por Chatel ainda é insuficiente e deve ser criticada. Para o situacionista francês, a fragilidade do argumento desenvolvido pelo membro do S ou B está, justamente, em ver traços do que não existe. Para Debord, sua análise chega à "conclusão que certas tendências de expressão cinematográfica devem ser consideradas como preferíveis à outras, sempre em função do projeto revolucionário" (DEBORD, 2006, p. 558, tradução nossa). Contudo, levar o seu próprio prognóstico às últimas consequências implica considerar que nenhum tipo de arte separada pode ser verdadeiramente a favor da revolução. Por sequência, a insistência nesse tipo de crença pode ser classificada como uma mera quimera retificadora da ordem social vigente.

Para Debord, "uma modificação das formas presentes da cultura não pode ser senão a superação de todos os aspectos de instrumentalização estética e técnica que constitui um conjunto de espetáculos separados da

[31] "Os jump-cuts (técnica já utilizada, porém levada à maestria pelo diretor) representam a ação à fragmentação da mente dos personagens, cunhando sobressaltos do espaço diegético, na contenção de um plano/contra-plano unificados, pertencentes a uma categoria mundana, uma acepção do diretor em adestrar a narrativa e o aparato técnico, atentando para a constituição do quadro como uma caixa de pandora, que respeita a tradição dos contra planos, para em seguida aboli-los em proveito de uma totalidade do quadro, abrangendo assim, todos os aspectos da vida em suas nuances, nessa montagem de sobressaltos" (PORTO, 2018, n.p.).

[32] Cf. THE story of film: and odyssey. Direção: Mark Cousins. Hopscotch Films, 2011. Versão digital, 11 episódios (60 min), Vídeo, Cor.

vida"[33]. Dessa forma, apenas a interrupção de sequências não basta, é preciso criticar a realidade naquilo que lhe é mais nuclear, logo, a estética de Godard é insuficiente para a vida[34]. Devemos rememorar que, em geral, o problema da arte moderna não é a sua alternância entre uma arte particular e outra ou mesmo os seus mecanismos de exposição, isto é, o que deve ser um conteúdo de um filme, por exemplo. A questão fundamental é "fazer uma crítica revolucionária de toda a arte, [e] não uma crítica da arte revolucionária" (DEBORD, 2006, p. 559, tradução nossa). É com base neste argumento que devemos considerar a fragilidade, tanto de Godard, quanto da crítica cinematográfica que se dirige a ele elogiosamente:

> A maior fraqueza da crítica de Chatel é precisamente reconhecer, logo de cara, e mesmo sem mencionar a possibilidade de uma discussão sobre isso, a mais radical separação entre os autores de todas as obras artísticas e as [leituras] políticas que poderiam fazer um balanço delas. O caso de Godard explicado por Chatel é particularmente esclarecedor. Tendo admitido, como uma evidência que nem vale a pena ser lembrada, que Godard está fora de qualquer julgamento político, Chatel nunca se colocou o problema de precisar que Godard não fez explicitamente o julgamento 'do delírio cultural em que vivemos'. Trata-se Godard como um fenômeno da natureza, um objeto a conservar. Pensa-se em posições políticas, filosóficas etc. próprias a Godard não mais do que se pensa na ideologia de um tufão vida (DEBORD, 2006, p. 559-560, tradução nossa).

Debord ajuda-nos a compreender que há um explícito *affaire* entre a crítica cinematográfica pretensamente revolucionária e a própria 'cultura burguesa', isto é, uma separação a priori. Não que isto fique claro para ambos, mas o que Chatel, enquanto crítico, pretende fazer é explicar o filme de Godard, melhor do que o próprio diretor poderia fazê-lo. O absurdo desta perspectiva pode ser vislumbrado a partir de uma conjuntura

---

[33] Idem.

[34] "De fato, Godard foi imediatamente ultrapassado pelo movimento de maio de 1968, como um fabricante espetacular de uma pseudo-crítica de uma arte recuperada, para conservar, nas latas de lixo do passado [...]. Godard, na época, basicamente desapareceu como cineasta, assim como foi repetidamente insultado e ridicularizado, pessoalmente, por revolucionários que o encontravam a caminho" (*IS*, nº 12, p. 104, grifo do autor).

hipotética. Certa manhã, num café às margens do rio Sena, Godard poderia esclarecer dedicadamente seu filme a um aspirante a cineasta recém empregado na *Cahiers du Cinéma*. Chatel, se estivesse de passagem pelo local, certamente advertiria o rapaz: – Não ouça este homem, ele não compreende o significado mais profundo de *À bout de souffle*!

Já em *O autor como produtor*, Walter Benjamin (1994) elucidava com perspicácia uma crítica das separações ao reprovar a um só tempo as especializações artísticas, mesmo quando colocadas a serviço da revolução proletária moderna, e a própria divisão social do trabalho. Na interpretação que disso faz Ricardo (2012, p. 79): "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". Evidentemente, a crítica de Debord e seus pares tem como fundamento esta mesma perspectiva. Assim, torna-se possível compreender os motivos pelos quais os situacionistas consideram que "a crítica de arte é um espetáculo em segundo grau" (DEBORD, 2006, p. 560, tradução nossa).

Chatel, como o próprio Godard, tem como fundamento a tese de que a exibição da vida na tela do cinema poderia causar algum impacto nos espectadores. Dessa forma, supõe a nata do cinema francês, o público poderia se analisar, vislumbrar e/ou mesmo proceder a uma autocrítica. Ao transitar pelas trilhas circunscritas, torna-se possível inferir que mesmo a autoproclamada sétima arte surge aqui como mais uma forma de pseudocomunicação expressiva, pois "revolução não é 'mostrar' vida para as pessoas, mas trazê-las à vida"[35].

[35] Idem.

Figura 16 – Ao vivo, pelas ruas de Paris, os personagens de Godard insinuam que o cinema e a vida encontram-se interligados.

Fonte: À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Elenco: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. França: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960. Versão digital (90 min), 35 mm, P&B.

Os aspectos supraescritos estão ausentes em Godard e seus pares, pois, queiram ou não, são os seus próprios limites históricos que enfraquecem a sua ação. Nas palavras de Debord: "o crítico é alguém que faz um espetáculo dentro de sua condição de espectador – um espectador especializado e[,] portanto[,] ideal, que expressa suas ideias e sentimentos sobre uma obra na qual ele realmente não participa"[36]. Em última instância, complementa o situacionista francês, "ele [o crítico de cinema] reapresenta, remonta, sua própria não-intervenção no espetáculo"[37].

Numa passagem que remonta aos fundamentos do seu primeiro filme, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), o situacionista observa que: "uma discussão de cine-clube é aparentemente uma tentativa a diálogo, um encontro social, de indivíduos crescentemente isolados pelo ambiente

[36] Ibidem.

[37] Ibidem.

urbano. Mas é de fato uma negação do diálogo" (DEBORD, 2006, p. 560, tradução nossa), pois, sua essência é também a de não-intervenção. Esse tipo de discussão quase nunca se desdobra em algum tipo de atividade efetivamente prática, logo, constitui-se, também, como mais uma análise espetacular dos produtos do espetáculo.

O cinema recuperador[38] de Godard, seria para Debord e os situacionistas, um exímio exemplar da "pseudo-liberdade e [d]a pseudo-crítica dos hábitos e dos valores, como as duas manifestações de todos os erros da *arte moderna recuperada*" (*IS*, n° 10, p. 58, grifos nossos, tradução nossa). A leitura vulgar sobre o seu papel assenta-se numa suposta postura heroica, até mesmo hercúlea, diante da sociedade que se apresenta diante dos seus olhos: esse mundo cruel e vil que precisa ser revisto. Com Godard vemos, sem muitos esforços, a repetição sem diferença das mesmas posturas artísticas de outrora, mas agora transformadas em cânones e/ou em obras exemplares da instituição arte (BÜRGER, 1993). Godard transforma em cânone o que um dia foi criativo, isto é, aquilo que um dia foi revolucionário perde o seu significado em suas mãos. Desde uma perspectiva situacionista, podemos anotar que o cinema desse "mártir" é puramente conformista, embora autoproclame-se digno de méritos e atenção das grandes cabeças de seu tempo.

Mesmo em nossos dias, Godard é visto como mais do mesmo, como uma peça de museu, também pelos seus mais febris entusiastas. Sua obra parece ainda situar-se tão-somente como a expressão em-si-e-para-si (para falarmos à maneira de Hegel) de uma subjetividade radical, que não radicaliza nada[39].

---

[38] É possível pensar que essa noção fora assimilada por Debord no começo dos anos 1950, provavelmente, quando esteve absolutamente imerso no bairro da perdição no qual acabou desaguando a sua juventude (DEBORD, 2002a). Para compreendermos o sentido da "recuperação" em sua conotação debordiana, vale notar o uso deste termo em outro contexto. Por exemplo, quando uma notícia de jornal expõe que "na noite de terça-feira (9), dois jovens, com 18 e 20 anos, foram presos e um menor, de 16 anos, foi apreendido durante a operação [...] Durante as abordagens a veículos, um homem que estava foragido foi recuperado" (G1, 2019, n.p., grifo nosso).

[39] "A primeira impressão sobre *Imagem e Palavra*, filme de Godard que estreia nesta quinta-feira (14/3) nos cinemas, pode ser a de mais do mesmo. E é. Desde o monumental *História(s) do Cinema* (1999), o cineasta recicla algumas ideias (a colagem de registros antigos, um ensaísmo radical e antidramático) em filmes que parecem reafirmar o propósito de sua obra-prima de 20 anos atrás: a despeito da possibilidade infinita de criar narrativas a partir da

Não são poucas as vezes que Godard deixa transparecer seu método de trabalho e objetivos estéticos. O jornalista J.-P. Picaper, na edição de 8 de julho de 1969 do *Le Monde*, apresenta com grande entusiasmo aquele que era então o novo e "revolucionário" filme do cineasta francês. "Godard coloca sua autocrítica salutar em *Le Gai Savoir* [...] para projetar sequências filmadas no escuro ou até mesmo deixando o espectador por um longo, e dificilmente suportável, tempo frente uma tela vazia" (PICAPER *apud IS*, nº 12, p. 104, tradução nossa) de figuras. Ora, com que familiaridade não reconhecemos aqui uma versão comercial do primeiro filme de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*? Diante desse quadro, o que existe de mais importante para assinalarmos aqui é que não há, estética e artisticamente, nenhum avanço formal em Godard. Por tais aspectos, Godard é, para os situacionistas, um plagiador (no sentido depreciativo do termo), pois simplesmente desvaloriza, ao repetir, os elementos avançados de outrora[40]: não constrói nenhuma crítica negativa a esta sociedade que o aplaude. "Em última análise, a função do godardismo é emperrar a expressão situacionista no cinema" (*IS*, nº 10, p. 58, tradução nossa).

Para os situacionistas, o que ocorre com Godard e com a *Nouvelle vague*, em geral, é uma incompreensão do cinema em seu contexto histórico. Nesse sentido, não é inútil lembrar que em meados do século passado o mundo inteiro vivenciou uma série de transformações. A partir do acordo de Bretton Woods (1944), o capitalismo mundial passou por profundas mudanças estruturais. No mesmo período, com o avanço dos países aliados em fins da Segunda Guerra Mundial, a França conseguiu a libertação do jugo alemão/nazista, domínio este que, vale frisar, havia sido

fragmentação e da sobreposição de imagens, uma característica da contemporaneidade, há uma crise advinda justamente do excesso — como se tudo já tivesse sido organizado e reorganizado, esgotando as possibilidades de discurso" (FEIX, 2019, n.p., grifos do autor).

[40] Em 2018, quase um século depois do início da experiência surrealista francesa, Godard descobre o universo onírico. Não se faz necessário, parece-nos, demonstrar quão datado tornou-se este escopo. "Um aspecto importante é o fato de que os trechos finais de *Imagem e Palavra* se concentram em representações do chamado mundo árabe [...] diz o cineasta, em voz over, já na última parte da narrativa [...] "Como treinávamos nossos pensamentos antes? Partíamos do sonho". Há alguma aleatoriedade na sucessão de imagens do sonho, e é em busca dela que o cineasta está. Vai encontrá-la no Oriente, onde "não há a recusa de se autoconhecer" e, portanto, não há "a morte da linguagem". Faz todo o sentido que *Imagem e Palavra* venha na sequência de *Adeus à Linguagem*: para Godard, depois da morte, vem o ressurgimento — graças à força persistente das imagens" (FEIX, 2019, n.p., grifos do autor).

responsável pelo desaparecimento do Realismo poético no cinema francês[41]. Em 1945, as duas bombas atômicas norte-americanas, *Little boy* em Hiroshima e *Fat man* em Nagasaki, colocaram um ponto final no conflito internacional[42]. A partir de 1947, os EUA implementaram o Plano Marshall, com o objetivo expresso de impulsionar a restauração dos países devastados pela guerra e reestabelecer o ciclo de crescimento capitalista. A França se beneficia fortemente deste empreendimento, mas também desenvolve o seu próprio plano de recuperação, a saber, o Plano Monnet (1946). Como produto deste processo o que encontraremos é um desenvolvimento social inicialmente tímido, contudo, já no início dos anos 1950, a sociedade francesa passará por um verdadeiro *boom* econômico e cultural.

> Enquanto, no início desse período, a economia francesa ainda está relativamente atrasada em relação à dos países do Norte – a taxa das pessoas empregadas na agricultura (27%) é o dobro da taxa holandesa (13%) –, no espaço de alguns anos ela alcança a dos países mais desenvolvidos. Sua taxa de crescimento do rendimento por hora de trabalho é a mais elevada do mundo, e entre 1953 e 1958 a produção industrial na França aumenta 57%, ao passo que nos outros países europeus a média é de apenas 33%. Não se trata de um simples crescimento quantitativo, mas de uma passagem qualitativa que abala profundamente a vida cotidiana, introduzindo um "estilo" representado pela expressão "*métro-boulot-dodo"* (metrô-trabalho-descanso) (JAPPE, 1999, p. 75, grifo do autor).

Embora tenha tido um certo atraso, no início dos anos 1950 a França ingressou naquele instante que ficou conhecido como "os anos de ouro do capitalismo mundial" (1945-1973). Nesse processo, a densidade demográfica urbana cresceu rapidamente haja vista que as cidades haviam se

[41] "O termo realismo poético descreve um conjunto de filmes franceses realizados entre 1934 e 1940, que combinava o realismo com um estilo lírico de cinema. A atmosfera fatalista e sombria, criada pela luz e pela decoração impressionistas, prenunciou o cinema noir [...] Terrenos baldios, ruelas tristes, estações de trem, zonas portuárias, imóveis decadentes, bordeis e hotéis insalubres, bistrôs minúsculos, paralelepípedos molhados e lampiões velhos. Esses e muitos outros códigos visuais utilizados pelo *realismo poético* tem um aspecto em comum: representar o pano de fundo dentro do qual a tragédia realista se consuma" (BONI, 2014, n.p., grifos do autor).

[42] Ver HOBSBAWM, Erik. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

tornado capazes de oferecer o pleno emprego e o estado de bem-estar social para grande parte da população. De igual modo, cresceram também as universidades e os bens de consumo, o que permitiu a emergência de um público específico de cinema e de novas produções cinematográficas voltadas para essa massa.

Dito de outra forma, o espectador cinematográfico não se deixará confundir com o público do teatro e/ou de outras artes anteriores. Sua percepção estética e social está fundamentalmente formada pelo avanço das forças produtivas, pois ele espera algo novo, tecnológico e, em última análise, moderno. "A súbita irrupção da modernidade, num momento em que esta já existe em outros países, faz com que na França, mais do que em outros lugares, se possa *ver chegar* a modernização capitalista"[43]. Da mesma forma, a própria recepção desse movimento é peculiar, pois, "a jovem geração do período é particularmente *levada a sentir* essa mudança"[44] pela irrupção do próprio avanço das forças sociais produtivas. Sem dúvidas, "entre os primeiros que reconheceram nesses novos fenômenos os dados de base de uma nova luta de classe"[45] estavam Debord e seus camaradas.

Em virtude do amadurecimento das condições econômicas e suas consequentes inovações tecnológicas, o cinema passou a tentar ousar cada vez mais em suas linguagens e estilos, em especial, tem-se o uso de captadores de som portáteis e câmeras mais leves que permitem filmar na rua[46]. Nesta conjuntura em que os filmes adotam formas inusuais, a crítica especializada em cinema ganhou destacado espaço nos setores mais avançados da cultura. Assim, os críticos de cinema que formariam a *Nouvelle vague* colocaram a "força [do cinema na França da época] diretamente a seu uso, enquanto autores de filmes. Isso significa sua única

[43] Idem, p. 75-76, grifos do autor.

[44] Ibidem, 76, grifos nossos.

[45] Idem.

[46] *À bout de souffle*, por exemplo, é (provavelmente) todo rodado com gravador Nagra e câmera Caméflex Éclair 35mm portátil deslocada na mão, em carrinho de correspondência, cadeira de rodas, carrinho de bebê etc. que permitem os diversos movimentos de *travelling* e planos sequência pelas ruas de Paris.

unidade. [...] A 'nouvelle vague' é principalmente a expressão dos interesses dessa camada de críticos" (*IS*, nº 3, p. 8) que desenvolvem um cinema narcísico, isto é, para seus próprios pares e para uma *intelligentsia* (especialmente estudantes e cineclubes).

Este grupo se levantara também, é evidente, contra o modelo *star system*[47] do cinema clássico hollywodiano que invadiu a França durante a guerra. Contudo, ainda assim Godard e os partidários da *Nouvelle vague* do cinema francês podem ser caracterizados, em linhas gerais, "pela ausência notória e completa de novidade artística, mesmo que fosse simplesmente no estágio da intenção"[48]. Todavia, há um nome entre suas fileiras que merece um assento de destaque, justamente por compreender o cinema como uma arte que perpassa necessariamente pela história e memória social.

Em uma carta enviada a Patrick Straram em 25 de outubro de 1960, Debord adverte que Alain Resnais dá início a uma ultrapassagem da expressão no cinema e, justamente por isto, está alguns passos à frente de Truffaut, Godard e todos os demais membros da neovanguarda cinematográfica reunida em torno da revista *Cahiers du cinéma* (DEBORD, 2001). De fato, no breve artigo *O cinema depois de Alain Resnais* (1959), aparecido no terceiro número da *Revista Internacional Situacionista*, o diretor de *Hiroshima, mon amour* (1959) ganha um tratamento mais polido e diferenciado do que aquele que costumava ser dirigido aos seus companheiros.

Desde uma perspectiva debordiana, os ex-críticos da *Cahiérs du ciném*a devem ser criticados pelo fato de que seus filmes nada dizem. Contudo, de acordo com os situacionistas, em meio "à confusão da qual eles têm sempre vivido, como críticos e como cineastas, o filme de Alain

[47] Sistema hollywoodiano de criação e manutenção da carreira de atores e atrizes de cinema, via contratos de exclusividade com longo tempo de duração, experimentado de forma pioneira com Florence Lawrence (1886-1938) (a "Biograph Girl" dos filmes de Griffith) e Mary Pickford (1892-1979). Grosso modo, os estúdios escolhiam um(a) profissional que teria sua imagem trabalhada e constantemente reafirmada aos amantes da sétima arte de todo o mundo. Os filmes que faria, o corte de cabelo adotado, as roupas que usaria, o cigarro, enfim, toda a vida de um(a) star system era (re)modelada para seduzir as massas e, é claro, vender filmes (e outras mercadorias).

[48] Idem.

Resnais, *Hiroshima, meu amor*, passa com o resto da famosa onda [vague]; e recolhe o mesmo gênero de admiração" (*IS*, nº 3, p. 8). Contudo, para a IS, Resnais vai além.

O cineasta francês já havia se destacado positivamente em alguns curtas-metragens precedentes, nos quais o tema da memória são uma constante, especialmente em *Nuit et Brouillard* [Noite e neblina] (1955). Neste último, por exemplo, Resnais mergulha nos lugares mais mórbidos e desprezíveis, cujo esquecimento aparecia então como requerível, do segundo pós-guerra: os campos de concentração do nazismo. Contudo, é *Hiroshima, mon amour* que engendra um ganho de excelência histórico para a sétima arte em nível mundial[49]. Ficção e realidade se entrelaçam neste filme, de tal forma que uma eventual separação de um destes aspectos significaria a completa dissolução da obra. A narrativa alterna entre beijos ardentes de um casal e pessoas chamuscadas e em estado de absoluta catástrofe nos escombros da cidade, isto é, seres humanos devastados pelas consequências do ataque nuclear[50].

Nessa narrativa, a relação entre som e imagem é um tanto dissonante. Os situacionistas parecem ter razão quando salientam que existem relações entre o cinema discrepante de Isidore Isou e o primeiro longa-metragem de Alain Resnais, relações estas que, "curiosamente [foram] assinaladas por ninguém" (*IS*, nº 3, p. 8). Em seu *Traité de Bave et d'éternité* (1951), Isou havia levado o cinema vanguardista ao seu ápice expressivo, sem obedecer a cartilhas cinematográficas, Resnais faz o mesmo, no cinema comercial. "*Hiroshima* aparece como o filme mais original, aquele que mais contém inovações desde a época da afirmação do cinema falado.

[49] "A ideia de Resnais era contrastar uma história individual (centrada no amor) à coletiva, advinda do massacre nuclear. Assim, Resnais pediu a [Marguerite] Duras um roteiro em que o passado fosse evocado através de um monólogo lírico memorativo. A partir dessas indicações, Duras escreveu a sinopse e trabalhou o material anteriormente filmado no Japão" (MEDEIROS; DAVID, 2013, p. 99-100).

[50] Grosso modo, a diferença entre Godard e Resnais é que, desde uma perspectiva situacionista, o primeiro se limita a replicar elementos da arte passada e a interromper a narrativa (com seus *Jump cuts*) enquanto o segundo faz o uso da memória social numa narrativa que acaba demolindo as fronteiras artísticas.

Hiroshima, sem renunciar a uma maestria dos poderes da imagem, é fundado sobre a preeminência do som"[51], isto é, no poder da linguagem e da palavra.

A palavra, tão valorizada pelos situacionistas, aparece em *Hiroshima* em primeiro plano, enquanto a ação das personagens, o casal *Ele* e *Ela*, surge apenas como pano de fundo. Em verdade, elas, as palavras, são, para os situacionistas, dispositivos fundamentais para a crítica imanente do presente, embora em seu uso corriqueiro trabalhem para a sociedade do espetáculo. "Elas não fazem amor, como acreditava Breton [...] contudo, elas não estão robotizadas [...] nelas, manifestam-se forças que podem frustrar os cálculos" (*IS*, nº 8, p. 29). A negação da vida negada é fundamentalmente a poesia afirmada pelo situacionista francês, pois, "o programa da poesia realizada não é nada menos do que criar ao mesmo tempo acontecimentos e sua linguagem, inseparavelmente"[52]. *Hiroshima* parece situar-se, ainda que de forma inconsciente e insuficiente, nesse terreno.

De fato, Resnais não cessou de fornecer indicações sobre a importância do som em seu trabalho. Nesse caso, o cineasta francês parece ter concebido seu primeiro longa como um '"longo curta-metragem' comentado" (*IS*, n° 3, p. 8). Ademais, nem mesmo as vozes internas dos personagens – seus pensamentos, elucubrações e receios – conseguem escapar da expressão estética que ali se insere. Curiosamente, fora essa determinação que engendrou uma dualidade na recepção de Resnais pela crítica especializada.

Por um lado, Resnais fora classificado como gênio pelos seus admiradores, por outro, fora criticado pelos excessivos diálogos de *Hiroshim*a, logo transferidos à responsabilidade da escritora e roteirista Marguerite Duras. Contudo, ambas as posições mostram-se

[51] Idem.

[52] Idem.

seriamente inadequadas. "O tempo de *Hiroshima*, a confusão de *Hiroshima* não são uma anexação do cinema pela literatura; é a sequência no cinema do movimento que portou toda a escrita, e de início a poesia, em direção à sua dissolução"[53]. Trata-se, portanto, da mesma crise da arte moderna, leia-se, a crise da categoria estética da expressão.

É amplamente aceita a tese que defende a importância da memória no filme seminal de Resnais. Longe de ser errônea, esta compreensão, no entanto, precisa ser mais bem delineada. Nesse prisma, a pergunta que faz saltar aos olhos é, portanto, mas por que a memória? Por que justamente ela, a memória, e não outra categoria?

O problema filosófico e histórico da memória perpassa toda a arte moderna. De fato, toda arte moderna vive numa época em que tudo muda muito rápido, uma época na qual o desenvolvimento das forças produtivas e o revolucionamento perpétuo das relações de produção confirmam, de fio a pavio, aquilo que já havia sido circunscrito no *Manifesto Comunista*. Vejamos:

> A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção era, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens (MARX; ENGELS, 2010, p. 43).

É nesse contexto, em que "tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar", que vemos a rápida transformação de nossas experiências e

[53] Idem.

vivências em passado. Assim, a passagem do tempo e a categoria memória, surgem como um mesmo e único problema fundamental, pois, baseado no desenvolvimento do modelo das forças produtivas, este processo "se refere tanto à produção material como à produção intelectual"[54]. Destarte, o presente movimento de tematização da memória significa a "aparição de crítica interna de uma arte, de seu questionamento, sua contestação dissolvente. A questão do sentido da memória é sempre ligada à questão do sentido de uma permanência transmitida pela arte" (*IS*, n° 3, p. 9). Essa perspectiva é verificável também no primeiro curta-metragem de Debord, *Sobre a passagem*... de 1959.

Com Resnais, o cinema aproxima-se da crise sistemática da arte moderna e, por sequência, da sua própria derrocada, pois "a simples transformação do cinema em meio de expressão livre está ao mesmo tempo na perspectiva da demolição desse meio"[55]. A chegada da categoria estética expressão nos domínios da sétima arte, encontra já um solo infértil não apenas porque o cinema em si seja insuficiente – como de fato o é –, mas pelo esgotamento relativo da própria expressão. "A proclamação do 'filme do autor' é já caduco antes de ter efetivamente ultrapassado a pretensão e o sonho. O cinema [...] é carregado de muitas cadeias econômicas e morais para poder ser jamais livre nas presentes condições sociais"[56].

Assim, o filme de Resnais parece refletir um conceito de história que, seguramente, lhe escapa da consciência plena, embora ratifique a mesma. De fato, um cinema verdadeiramente livre só parece plausível em uma outra época, numa outra sociedade que não seja a do espetáculo. Na carta que envia em 25 de outubro de 1960 a Patrick Straram, Debord voltará a observar que a luta pela criação, naquele momento, é uma luta contra o falatório e a trucagem que são características da expressão alienada, isto é, pseudocomunicativa (DEBORD, 2001).

[54] Idem.

[55] Idem.

[56] Ibidem.

Figura 17 – *Ele* e *Ela*, os protagonistas do filme de Resnais, tentam viver uma história de amor, um sonho, contudo, a realidade se impõe diante da ficção.

Fonte: HIROSHIMA mon amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Marguerite Duras. Elenco: Eiji Okada, Emmanuelle Riva. França/Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company Ltd e Pathé Overséas Productions, 1959. Versão digital (92 min), 35 mm, P&B.

O mérito de *Hiroshima* reside no fato de apresentar o processo de dissolução da arte moderna, a partir da invasão da vida no próprio domínio da arte (seria *Hiroshima* e não *À bout de souffle* que faria isso). *Hiroshima*, por todos os ângulos, não "transporta a linguagem da literatura para a imagem no cinema" (MEDEIROS; DAVID, 2013, p. 109), ao contrário, constitui-se como a suprassunção do cinema sobre as demais artes modernas. Ele deve ser "considerado uma grande realização do cinema francês, [ele é] revolucionário porque marcou a época e rompeu com a tradição, [não diretamente] pertencendo à *Nouvelle Vague*"[57], haja vista que este é o nicho no qual o respeito velado às normas cinematográficas e sociais é o estandarte por excelência.

Debord compreende a importância fundamental do filme de Resnais e considera as conquistas deste em seu próprio legado, o que fica latente em toda a obra cinematográfica posterior do situacionista francês, isto é,

[57] Idem, grifos das autoras.

de *Sobre a passagem*... até o último telefilme, viabilizado com a parceria de Brigitte Cornand, *Guy Debord, son art et son temps* (1994).

Se perguntarmos por uma teoria do filme situacionista, mesmo que a elegância e atualidade do telefilme de 1994, escrito pelo francês e (co)dirigido por Brigitte Cornand[58], saltem aos olhos, é no *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) que encontraremos o testamento fílmico da Internacional Situacionista e, é claro, de seu fundador, o próprio Debord. Para averiguarmos a proposição presente, sem pretendermos uma análise talmúdica[59], aqui começaremos pelo fim, já que *In girum*... é um palíndromo – cuja tradução literal seria próxima de "giramos pela noite e somos consumidos pelo fogo" (RICARDO, 2012, p. 189) – isto é, uma inscrição que pode ser lida da esquerda para a direita e também no sentido inverso. Michael Löwy (2018) vê neste filme elementos daquilo que chamou de um romantismo *noir* em Guy Debord, atribuindo ao francês uma curiosa leitura passadista ou, em seus próprios termos, "um olhar nostálgico em direção ao passado" (p. 68). Contudo, essa mesma interpretação pode ser facilmente colocada de ponta-cabeça, ou melhor, desviada para fins verdadeiramente revolucionários.

Como sabemos, entre as últimas frases proferidas pelo filme em questão – cujo roteiro pensado para o cinema virou livro – está uma que é singular, uma frase que Marx, dentre tantas outras, dirigiu a Ruge: "não me direis que estimo demais o tempo presente, e se ainda assim não desespero, não é por outra razão que o próprio desespero da situação, que me enche de esperança" (MARX *apud* DEBORD, 2010a, p. 81). Frente a esta assertiva, vale lembrar que a dialética visa justamente a suprassunção de um mundo inumano, isto é, a crítica (de Marx e de Debord) só faz sentido enquanto negação do que está dado, negação da negação. Aqui é a

[58] Nesse estudo, incorporamos a noção de que "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 (RICARDO, 2012, p. 172, grifos nossos).

[59] Aludimos aqui ao mesmo procedimento de Michael Löwy em seu confronto com as famosas Teses sobre o conceito de história (1940) de Walter Benjamin. Cf. LÖWY, Michael. Walter Benjamin, aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

própria emergência do contexto que serve de combustível para a revolução proletária.

Certamente, a origem desse tipo de equívoco fora o trabalho seminal de Jappe (1999). É em sua leitura que a tese sobre o amor ao passado e sua consequente incompreensão sobre a presentificação da crítica revolucionária pelo método do desvio, ganhou forma e conteúdo[60]. Löwy tece sua análise a partir do rebate – extremamente necessário – às leituras midiáticas e literárias (*Pour Guy Debord* [1996] de Cécile Guilbert) sobre Debord, cuja sombra tanto tentou se avizinhar dos procedimentos situacionistas, como um espectro que ronda a Europa. Todavia, ao imprimir sua própria marca nessa discussão, o próprio Löwy adota uma posição muito passível de críticas. Para Löwy, Debord foi um romântico. Contudo, devemos questionar: afinal, o que este marxista entende por romantismo? "Por romantismo não entendo – ou não apenas – uma escola literária do século XIX, mas algo muito mais vasto e mais profundo: a grande corrente de protesto contra a civilização capitalista/industrial moderna, *em nome de valores do passado*" (LÖWY, 2018, p. 67, grifos nossos). Nesse mesmo prisma, dizia algumas linhas antes, "o romantismo é, antes de tudo, uma tentativa, muitas vezes desesperada, de *reencantamento* do mundo"[61].

É importante notar como *In girum...* tem como ponto de partida a crítica do próprio público de cinema, um público que inexiste à época de Marx, por exemplo, como nota Löwy, mas o seu autêntico mote não tarda em emergir. De fato, o objetivo do filme é uma reflexão sobre a existência, passando pela crítica virulenta à totalidade da sociedade da mercadoria e, por extensão, a todas as sociedades de classe que desaguaram nesta última. Nesse sentido, não há, em nenhum lugar do filme, a "saudade pungente"[62] reclamada por Löwy. Muito pelo contrário, o que se pode extrair desse

[60] Na sexta nota de rodapé do ensaio publicado na (re)edição brasileira de 2018 do seu livro **A estrela da manhã**, Löwy chega a explicitar (mesmo que indiretamente) sua postura espectadora frente ao trabalho de Jappe: "trata-se de um dos melhores livros até hoje sobre o nosso autor" (p. 65). Não que, de fato, o escrito de Jappe não seja um dos melhores sobre o tema, contudo, o mesmo não deve ser tratado com a ausência de criticidade, pois, "à noite, nem todos as vacas são pardas".

[61] Idem, p. 68, grifo do autor.

[62] Ibidem.

material é a certeza de uma crítica centrada no tempo presente, a partir da qual se refere ao passado. Essa crítica não é outra coisa senão a tentativa de estabelecer um diálogo efetivo no mundo real, com seres humanos de carne e osso. Sendo assim, reencantar o mundo não faz nenhum sentido. Para Debord, tal como para Marx, a humanidade nunca foi verdadeiramente livre, logo, não existem valores do passado capazes de satisfazer os desejos autênticos em sua presente reivindicação.

Como bem lembra o situacionista, uma tola campanha publicitária chegou a anunciar certa vez que "quando se ama a vida, se vai ao cinema" (DEBORD, 2010a, p. 17). No entanto, quem verdadeiramente ama a vida deve colocar-se no oposto da função de espectador. Enquanto a sociedade capitalista mais desenvolvida configura-se como a negação da vida em sua máxima possibilidade, *In girum...* demonstra como o filme situacionista deve tratar o seu tempo: não de forma externa e/ou normativa sobre ele, mas na perspectiva da ação.

Figura 18 – *Frame* de abertura de *In girum...*, momento no qual o público é obrigado a encarar seu próprio olhar contemplativo.

Fonte: IN girum imus nocte et consumimur igni. Direção: Guy Debord. Produção: Gérard Lebovici. Elenco: Guy Debord. França: Simar Films, 1978. Versão digital (105 min.), 35mm, P&B.

Dessa maneira, vemos facilmente que "a necessidade de vinculação da biografia à teoria reside não na aproximação entre a vida e a obra [...] mas entre teoria e prática" (RICARDO, 2012, p. 221). É, sem surpresas, que vemos este procedimento em toda a obra fílmica de Debord, pois até mesmo o errático *Hurlements en faveur de Sade* (1952) traz o nascimento de seu autor, ou seja, sua entrada no campo de batalha, como um fator primordial[63]. Se é assim, devemos concluir que o interesse de Debord em realizar uma autobiografia cinematográfica reside não no simples fato de vangloriar-se diante dos seus contemporâneos, mas por não ter cessado na busca partilhada com eles, na guerra contra o tempo em que os homens desperdiçam sua vida comendo nas latas de lixo da história. "Quando falo dessa gente, tenho o ar, quem sabe, de um sorriso. Mas não se deve acreditar nisso. Bebi seu vinho. Sou fiel a ela" (DEBORD, 2010a, p. 51).

É através de desvios de seus próprios filmes, de filmes hollywoodianos, *cartoons*, música erudita, jazz, fotos suas e de seus companheiros letristas e situacionistas etc. que Debord constrói *In girum*... Em outras palavras, é graças a algumas "preciosidades" e muitos dejetos roubados da sociedade do espetáculo que o francês engendra uma imagem de si e de seus camaradas em combate incessante contra o seu tempo: "eis assim uma civilização que arde, soçobra e se afunda toda inteira"[64]. Quando se trata de cinema, Debord se situa no contracampo dos padrões fílmicos.

> Sim, eu me congratulo de fazer um filme com qualquer coisa, e me agrada que reclamem aqueles que permitiram fazer de toda sua vida uma coisa qualquer. Mereci o ódio universal da sociedade de meu tempo, e estaria descontente em ter outros méritos aos olhos de uma tal sociedade. Mas pude observar que é

[63] Aqui aludimos à famosa lista debordiana sobre a história do cinema. "Como na primavera! Coloque folhas novas na história do cinema: 1902: Viagem à Lua. 1920: O Gabinete do Doutor Caligari. 1924: Entr'acte. 1926: [En]couraçado Potemkin. 1928: O Cão Andaluz. **1931:** Luzes da Cidade. **Nascimento de Guy-Ernest Debord.** 1951: Treatise on Slime and Eternity. 1952: O Anticonceito. Uivos para Sade" (DEBORD, 2009, n.p., grifos nossos). Curiosamente, em seu remake, Stewart Home insere "O massacre da serra elétrica", omite metade da lista original de Debord, além do próprio nascimento do situacionista francês. Cf. SCREAMS in favour of de sade. Direção: Stewart Home. Produção: Stewart Home. Elenco: Stewart Home. Reino Unido: s. n. t., 2002. Versão digital (72 min.). Vídeo, Cor. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/home_screams.html>. Acesso em 25 maio 2019.

[64] Idem, p. 79.

> ainda no cinema que levantei a indignação mais perfeita e unânime. Tal o desgosto que fui copiado muito menos neste campo que em outros (DEBORD, 2010a, p. 31).

Por se manter no outro polo da linguagem dominante em sua época, o filme que o situacionista decide fazer não faz qualquer flexão para com o cinema, menos ainda para com os donos da sociedade que nega o uso possível da vida. "Não posso fazer o que costuma ser chamado de obra cinematográfica. E creio poder convencer facilmente qualquer um disso, tanto pelo fundo quanto pela forma deste discurso"[65]. Do mesmo modo, o situacionista diz que não merece ser chamado de um "teórico das revoluções"[66], pois suas reflexões só fazem sentido no combate ao tempo presente, isto é, quando colocadas à prova de fogo da história, ou, melhor ainda, suas teorias devem ser "vistas como unidades de combate que devem ser utilizadas no momento oportuno" (CASALE, 2012, p. 22). É justamente isto que constitui o filme de 1978.

Assim, Debord parece indicar que o fio subterrâneo desse seu filme não é uma mera crítica da sociedade do espetáculo, ao contrário, seu mote fundamenta-se agora numa reflexão sobre a prática histórica, sua questão nuclear é a vida: o que ela foi? o que é? o que poderia ter sido? Esse aspecto, no entanto, não implica num retorno mítico àquela Paris dos anos 1950, tampouco ao estilo de vida (também) separado dos *enfants perdus*, como nos diz o *In girum*..., esses momentos foram desperdiçados pela força do tempo, contudo, a sua tarefa resiste.

Para não incorrermos na mesma lamúria passadista de Löwy (2018) e Jappe (1999), torna-se importante situar a reflexão debordiana no mesmo nível de Walter Benjamin, isto é, pensando a história em constante abertura revolucionária, com a tarefa messiânica de interrupção do curso regular das ações, tarefa esta que se encontra em constante latência.

---

[65] Idem, p. 35.

[66] Ibidem.

> Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la [...] O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente aquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 65).

Em suas *Notes diverses* sobre seu filme de 1978, Debord assinala que o público de cinema – ainda que não se reconheça desta maneira – é, fundamentalmente, desprovido de vida. Assemelha-se a zumbis, e é justamente por isso que essa arte ainda desperta o interesse de uma casta bastante limitada e sempre sedenta pela contemplação da cultura passada, ambiente no qual um arremedo de sentido ainda segue sendo engendrado. Todavia, *In girum...* nos permite compreender que esta mesma esfera foi e continua sendo o templo de ode ao vazio, o reino do império mercantil (DEBORD, 2006) e da ausência da vida humana.

No filme de Debord, finalizado em 1978, a abordagem da câmera tem um tom "lírico-subjetivo" (DEBORD, 2006, p. 1411, tradução nossa), ela se demora em suas observações, em geral fotografias, que perscrutam as nuances da vida no espetáculo. São pessoas, carros, ruas, edifícios e cidades inteiras, engolfadas pela falsa satisfação da história, que se tornam protagonistas nessa oportunidade (DEBORD, 2006). A realização prática dos desejos humanos? Está alhures. Mas, ainda assim, é esse mesmo cenário aparentemente desolador que valida a linguagem da crítica que se posiciona contra as separações e o espetáculo.

É válido sublinhar que o próprio realizador da película pensou-a justamente, do ponto de vista conceitual, em dois temas que se entrecruzam, em duas *arkhai* diriam os filósofos da natureza: água e fogo. O primeiro momento explica a passagem do tempo sobre a existência e como este é capaz de tudo arrastar consigo (daí as alusões constantes a Li Po, Omar Khayyam, Heráclito, Bossuet etc.). Por seu turno, o segundo eixo alude ao ardor da revolução (ao maio de 1968), cujas raízes remontam, é claro, ao *quartier* da perdição, remontam ao Saint-Germain-des-Prés e sua juventude perdida (DEBORD, 2006).

Se é assim, o horizonte do cinema debordiano assenta-se na comunicação da falsificação da vida, tanto quanto na necessidade de sua própria suprassunção enquanto simples expressão estética, por si só insuficiente. Nesse mundo, os espectadores não constroem sequer uma memória, a cada novo dia as coisas seguem exatamente como não deveriam, logo, é justamente essa a função daqueles que se pretendem revolucionários: transmitir à sua "época este mal da subversão" (DEBORD, 2006, p. 1421). Dessa maneira, comunicar a tergiversão necessária ao tempo presente, em sua totalidade, é a tarefa do cinema de Guy Debord.

Assim, as mariposas que queimam pelas noites quase sem fim, Debord e seus camaradas, são apresentados por um longo desvio do filme de Michael Curtiz, *The Charge of the Light Brigade* (1936), em que se demonstra que sua empreitada é por um novo uso da vida, mesmo que alguns sejam abatidos e/ou abandonem voluntariamente o campo de batalha. "As vanguardas têm um tempo certo, e o que pode lhes acontecer de mais feliz é, no sentido pleno da expressão, *chegar a seu termo*" (DEBORD, 2010a, p. 71, grifos do autor).

A teoria debordiana do filme não se limita, portanto, ao campo da estética, haja vista que, como dissemos, não se trata de fazer "uma crítica da arte revolucionária" (DEBORD, 2006, p. 559, tradução nossa), mas "uma crítica revolucionária de toda a arte"[67]. Para tanto, Debord acaba se servindo do cinema como "uma arma para ferir o espetáculo, no contexto de sua principal indústria cultural, já que a indústria cinematográfica, no século XX, foi extremamente expressiva" (RICARDO, 2012, p. 193). Se os seus filmes foram tidos como difíceis ao longo do tempo, isso se deve à própria pobreza intelectual dos membros da sociedade do espetáculo, e isto vale até mesmo para os que constituem a assim chamada "alta cultura burguesa". Assim, podemos dizer que os filmes de Debord, tanto quanto seus escritos, em geral, são cirurgicamente construídos. Eles exigem interlocutores muito atentos, ao não ensinarem em demasia.

[67] Idem.

3.3 O desvio enquanto comunismo literário

Em seus textos teóricos[68] e em seus filmes, Debord procede a uma negação das separações, incluindo neste movimento a superação da própria expressão estética. Essa ação é pensada aqui não como simples abandono da categoria, mas como a retomada ampliada de sua exigência no presente. Na verdade, esse procedimento nuclear justifica a perspectiva de que a própria exposição da teoria crítica do espetáculo se insere num incrível debate sobre o método, cujos grandes expoentes parecem ter sido Hegel e Marx[69]. Por isso mesmo, Debord é inteiramente fincado no terreno dialético quando desenvolve um jogo comunicativo que retoma a expressão num nível mais determinado de crítica histórica. Em uma palavra, o desvio (*détournement*) ainda é expressivo, mas só no jogo comunicativo.

> Debord concebe o método do *dépaysement* como um duplo movimento de *détournement*, "desvio", e de *renversement,* "desarranjamento", "reviravolta", colocação no "reverso" das produções da cultura moderna, incluídas a poesia, a crítica teórica, a psicanálise e, simplesmente, a linguagem cotidiana; *détournement* e *renversement* operados segundo uma compreensão crítica das condições e contradições presentes na sociedade. Ora, este método – que, seguindo Debord, se nomeará aqui simplesmente de *détournement* – pode ser pensado também como central à própria concepção debordiana de um certo acabamento, uma certa conclusão da cultura moderna nas condições sociais e culturais do capitalismo mais desenvolvido (AQUINO, 2006, p. 173-174, grifos do autor).

Para Debord, o método de que se serve não poderia ser outro senão aquele que declara guerra contra o mundo reificado e, para tanto, serve-

[68] N'*A sociedade do espetáculo* (1967) o debate sobre o desvio está localizado entre os parágrafos 204 e 211.

[69] Hegel, tanto na *Ciência da lógica* (1812/1816) quanto na *Fenomenologia do Espírito* (1807), não apresenta suas categorias como dados *a priori* e nem procede de forma dedutiva, como o faz, por exemplo, Spinoza em sua *Ética*. De igual modo, em sua análise da sociedade capitalista, Marx parte do que há de mais elementar: a mercadoria. Assim, notamos que é pela negação do existente, portanto, que a dialética desenvolve a compreensão sobre o seu objeto e, é claro, a sua crítica.

se de todas as armas ao seu alcance[70]. Somente o domínio de toda a crítica passada, da cultura moderna e da tradição revolucionária, é capaz de fornecer subsídios suficientes para o enfrentamento da complexidade que é o tempo presente. No caso de Debord, é pelo desvio (*détournement*) consciente dos elementos da cultura passada, que se enfrenta a sociedade do espetáculo e a sua linguagem desvanecida.

De fato, o próprio método de trabalho de Debord não é uma invenção de sua mente, uma teoria artificialmente disposta, muito pelo contrário. Na companhia de Wolman, o situacionista francês admite textualmente, no célebre artigo do período de transição entre a IL e a IS, *Mode d'emploi du détournement* (1956), que "os procedimentos que tratamos brevemente aqui não são apresentados como uma tentativa própria, mas, pelo contrário, como uma prática muito disseminada que nos propomos [apenas] a sistematizar" (DEBORD; WOLMAN, 1956, n.p.). Podemos verificar o mecanismo em questão naqueles que estão próximos da experiência intelectual largamente chamada aqui, para fins propedêuticos, de filosofia. Lembremos do estilo insurrecional de Marx, do procedimento epigramático de Hegel, da inversão de genitivo de Feuerbach, da ironia de Kierkegaard (SdS, § 207) etc. De igual modo, também os adeptos da poesia moderna praticaram largamente o roubo sistemático e a tergiversão entre suas fileiras. Sumariamente, quando tratamos do *détournement* devemos ter em mente que são alusões, críticas ou reinserções conceituais que recheiam as páginas mais radicais da história sobretudo, mas não somente, ocidental e moderna.

Ao considerarmos que o progresso depende da insubordinação aos cânones, toda a história intelectual encontra-se sob a possibilidade do desmonte e reutilização suprassumida, pois, atualizada. Na medida em que a ordem do tempo desgasta as verdades de outrora, os produtos empoeirados da cultura passam a ter um valor mínimo. Por isso mesmo, o desvio,

[70] "Ao recusar a mera repetição acrítica das mesmas coisas, tal como feita pelo 'neodadaísmo', o *détournement* oferece ao mesmo tempo a resposta à pergunta pelo que se deve fazer dos produtos da cultura no momento de sua crise, bem como a racionalidade imanente a esta mesma resposta" (AQUINO, 2006, p. 174, grifo do autor).

como "comunismo literário" (DEBORD; WOLMAN, 1956, n.p.), torna-se uma arma contra as mentiras cristalizadas. Ele se torna, portanto, "a pesada artilharia com a qual se derrubam todas as muralhas da China do conhecimento"[71][72].

Na perspectiva de Debord, a prática do desvio, pela sua riqueza, não pode ser efetivamente imitada pelos vassalos da ordem estabelecida, pois "computador nenhum teria podido fornecer [...] essa pertinente variedade" (DEBORD, 2002a, p. 16) lúdica e comunicativa. Contudo, mesmo que Shakespeare e a poesia chinesa clássica tenham feito uso deliberado de alusões sem aspas e outras inventivas poéticas, foi Lautréamont quem levou este uso da colagem, da montagem e da recriação ao seu ponto de irrupção mais elevado nos primórdios da poesia moderna (DEBORD, 2002a).

Tanto o protossurrealista Lautréamont quanto o protodadaísta Arthur Cravan foram profundamente admirados por Debord desde a sua juventude. Não é para menos: "ambos, Cravan e Lautréamont, são indivíduos lendários dos quais quase nada se sabe de suas vidas, com histórias de ruptura familiar e que não deviam nada a ninguém, nem mesmo o nome" (CASALE, 2012, p. 21). Todavia, pela sua presença poética indelével, fora o poeta Isidore Ducasse[73] que deixou maiores cicatrizes. Efetivamente, no primeiro quartel do século XX, esta personagem fora quase deificada por Breton e os surrealistas, pelos seus experimentos e criatividade. "O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa. Uma máxima, para ser bem feita, não precisa ser corrigida. Precisa ser desenvolvida" (LAUTRÉAMONT, 1997, p. 277), escreveu o tenro poeta sul-americano radicado na França, que parece ter concebido

[71] Idem.

[72] Desvio do *Manifesto comunista* (1848) de Marx e Engels, quando os autores referem-se ao papel revolucionário que a burguesia desempenhou ao impor sua dominação sobre a produção da vida material em todo o planeta. "Os baixos preços de seus produtos são a artilharia pesada que destrói todas as muralhas da China e obriga à capitulação os bárbaros mais tenazmente hostis aos estrangeiros" (2010, p. 44).

[73] Mais conhecido como Conde de Lautréamont.

uma forma de poesia comunal – e não como produto de uma mente supostamente iluminada que se destacaria na multidão – que adianta em muito o debate das vanguardas do século passado.

De fato, Ducasse, não se envergonhava de inserir em seus escritos "diversos autores, os quais não cita, num jogo de palavras e temas que em muito antecede as colagens dadaístas e surrealistas e a própria exposição de Debord" (AQUINO, 2006, p. 173). Tamanha a simpatia por Ducasse que, sem diretamente referir-se a ele, o situacionista desvia o seu raciocínio ao notar que "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 errônea, a substitui pela ideia correta" (SdS, § 207).

Muitos são os estudiosos que assinalam a influência fundamental de Lautréamont na teoria crítica desenvolvida por Debord, haja vista que, para além de desvio, a palavra francesa *détournement* pode ser traduzida como malversação, desfalque, tergiversão e/ou apropriação indevida, adjetivos que por si só cabem muito adequadamente no trabalho desenvolvido pela poesia do autor dos *Cantos de Maldoror* (1868).

Contudo, para avançarmos o debate, cumpre observar que "o desvio, [só fora] primitivamente formulado por Lautréamont" (*IS*, nº 10, p. 59). O seu significado efetivo é o do alcance da fidelidade ampliada, pois é a imagem do objeto desviado que alcança um nível superior, e não ele mesmo. Desse modo, devemos considerar que o desenvolvido uso do desvio ainda não havia emergido com o poeta uruguaio, tampouco com os primeiros leitores atentos desse procedimento, que pode ser lido como um uso singular da concepção dialética. Como bem observou Casale (2012), Anselm Jappe definiu o desvio como algo semelhante a "uma citação, ou de uma reutilização num sentido mais geral, que 'adapta' o original a um novo contexto" (JAPPE, 1999, p. 84). De igual modo encontra-se a leitura de Mario Perniola (2008), que inclusive foi o orientador da pesquisa que

resultou no livro de Jappe[74], para quem o desvio é devedor das experiências artísticas e vanguardistas, mas anunciando, ainda, a possível resposta do proletariado frente aos ditames da burguesia. Pessoalmente, Perniola manteve certa amizade com o próprio Debord, que chegou a escrever-lhe algumas cartas, bastante amigáveis, durante um certo tempo, como a de 06 de abril de 1969:

> Você é muito gentil comigo ao dizer que eu "antevi lucidamente", em abril de 68, a ressureição da agitação revolucionária. Sem dúvidas, neste momento, a França estava calma, e o salto qualitativo que levou a crise francesa estava ancorado em um futuro incerto, mas a agitação social estava já bem visível em todas as ruas de cinco ou seis países modernos [...] Amigavelmente, Guy[75].

Contudo, apenas um mês depois da passagem supraescrita, o tom das epístolas envolvendo o nome de Perniola já estaria no outro extremo. O situacionista francês, em carta datada de 24 de maio de 1969, chegou a expressar aos membros da seção italiana da IS – da qual o futuro professor de Estética jamais fora expulso pelo simples fato de não ter efetivamente ingressado – que Perniola havia se tornado o inimigo primordial desta organização (DEBORD, 2004), pelo menos nos limites da "velha bota". No entanto, o mais importante a ser notado é que o motivo da querela reside precisamente na compreensão histórico-conceitual substancialmente distinta entre os dois autores, o que parece ter resvalado, em alguma medida, também no próprio trabalho de Jappe.

Demonstrando sua insuficiência dialética, mais próxima talvez da positividade de Platão, Mario Perniola entende que o desvio caracteriza-se por dois momentos fundamentais. "Por um lado, [pel]a perda de importância do sentido original de cada elemento singular e autônomo e, por

---

[74] Sem dúvidas, estes constituem-se como dois dos mais relevantes trabalhos publicados sobre Debord e a Internacional Situacionista. O livro de Perniola, originalmente intitulado de *I situazionisti* fora publicado pela primeira vez na Itália em 1972, enquanto o de Jappe, nomeado de *Guy Debord*, apareceu sob a forma de livro no mesmo país em 1993 – como desdobramento de uma tese de doutoramento que confrontava o situacionista francês e o frankfurtiano Theodor Adorno.

[75] Carta a Mario Perniola de 06.04.1969. In: DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 4 (1969-1972).** Paris: Fayard, 2004. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/348715050/Debord-Correspondance-Volume-4-Janvier-1969-Decembre-1972>. Acesso em 22 jun. 2019.

outro, [pel]a organização e um conjunto de significações diferente, que vem a conferir a cada elemento um novo alcance" (PERNIOLA, 2008, p. 30-31, tradução nossa). Neste horizonte interpretativo, o *détournement* reivindicado pelos situacionistas encontra-se em par com o *readymade* de Duchamp, por exemplo. Não que isso constitua uma inverdade, contudo, ao manter-se subscrito tão somente nesta limitação constitui, sim, uma meia verdade. "Há uma filiação tanto ao *readymade* quanto às criações surrealistas, porém, [...] mais do que desviar através da colagem ou do plágio de trechos de outros autores como ação meramente artística, [...] Debord estava mais preocupado em atingir a lógica da propriedade" (RICARDO, 2012, p. 24, grifo do autor). Nesse sentido, torna-se possível afirmar que esta artimanha é, de saída, uma insubordinação política, uma prática subversiva e revolucionária contra o alfa e o ômega da separação.

Pelo menos desde 1952, como observamos em nossa apreciação crítica sobre o filme *Hurlements en faveur de Sade*, Debord e seus camaradas já possuem ciência de que sua prática nada tem a ver com uma nova forma de fazer arte, menos ainda, com a criação de novos significantes e/ou significados meramente estéticos.

No célebre artigo sobre o *détournement*, Guy Debord e Gil Joseph Wolman escrevem literalmente que "todos os espíritos um pouco informados de nosso tempo concordam sobre essa evidência de que se tornou *impossível de a arte se sustentar como atividade superior*, ou mesmo como atividade compensatória à qual é possível se dedicar decentemente" (1956, n.p., grifos nossos). Essa assertiva fundamenta-se no fato de que as condições de vida, isto é, as condições econômicas, empurraram a ordem estética para uma crise de conjunto. Devemos frisar, portanto, que essa mesma formulação não é um simples desdobramento lógico que só viria a se consolidar na transição entre a Internacional Letrista e a Internacional Situacionista, mas é a base de toda a arte moderna, consciente ou inconscientemente, pelo menos desde Baudelaire.

Já no *Manifeste pour une construction de situations* (1953), podemos observar a compreensão de que o desvio de frases é a manifestação inicial

da reutilização dos objetos do mundo da arte, completamente soterrado pelas novas configurações sociais burguesas. Essa ação demarca, portanto, o horizonte de uma urgente crítica da vida cotidiana que tem como fundamento a colocação da poesia na prática (DEBORD, 2006).

Se voltarmos com mais cuidado as nossas atenções para o que nos dizem os camaradas do próprio Debord, chegaremos facilmente a uma interpretação mais expansiva e fidedigna sobre o alcance e significado do *détournement*. Essa assertiva verifica-se quando, por exemplo, o grupo nos diz que "a crítica da linguagem dominante, seu desvio [*détournement*], vai se tornar a prática permanente da nova teoria revolucionária" (*IS*, n° 10, p. 50, tradução nossa).

O desvio é um jogo. Em sua utilização ele implica, antes de tudo, a negação dos valores apenas expressivos da arte moderna, pois também os escândalos, por exemplo, que ela produzira outrora já não escandalizam mais ninguém. Assim, Isou e Resnais, Duchamp e Da Vinci, tornaram-se todos desinteressantes e podem ser colocados no mesmo patamar. Agora, é a própria sociedade que se tornou escandalosa, ou melhor, sistematicamente descompassada com as potencialidades das forças produtivas, assim como ensinam Marx e Engels desde o *Manifesto comunista*.

Nesse prisma, "todos os elementos do passado cultural devem ser 'reinvestidos' ou desaparecer" (*IS*, n° 3, p. 10). Se preferirmos as palavras de Benjamin, no contexto do cinema: "a significação do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: *a liquidação do valor de tradição na herança cultural*" (BENJAMIN, 2017, p. 58, grifos nossos) é o que move as criações modernas. No caso dos situacionistas, isso tudo se justifica porque em suas formulações os elementos da cultura surgem apenas como "pré-existentes", pois é a prática desviante que garante a atualidade destes, isto é, a sua existência enquanto crítica do presente e, somente assim, com significado negativo frente a ele. Debord não intenta, em nenhuma oportunidade, repetir o passado ou mesmo lamentar a sua superação.

Nesta conjuntura, a ilusão romântica sobre um passado estético a ser retomado *ipsis litteris* deve, por seu turno, ser desiludida. Vejamos:

> Os críticos reacionários não deixam de assinalar, para sustentar seu estúpido sonho de um retorno às belas maneiras do passado, que por detrás do florescimento inflacionista de novidades que podem servir uma única vez, o caminho dessa liberação conduz somente ao vazio (*IS*, nº 3, p. 3).

O estado "limiar" (Benjamin) a que chegou a arte moderna, ceifou o sentido existencial das mentes menos afeitas ao devir, mas também das que se propunham suficientemente modernas. Ao analisar a emergência das formas de arte passíveis de reprodutibilidade técnica, cuja aurora é circunscrita pela fotografia, Benjamin adianta-se ao notar que, apesar de sua presença revolucionária, sua latência, é fato que os maiores problemas da estética tradicional seriam instaurados pela arte cinematográfica (BENJAMIN, 2014). O cinema, em sua leitura, se apresentara como herdeiro direto de toda a arte moderna e, por isso mesmo, detém todos os poderes dos seus antecessores. Ele pode, inclusive, colocar-se ao serviço de sua própria liquidação.

Baseado nessa mesma perspectiva histórica do *dépaysement* da arte, Debord e os situacionistas concebem o desvio simultaneamente como a negação das condições existentes e como o prelúdio do que o mundo pode vir a ser. Como todas as movimentações situacionistas, ele anuncia, através dos escombros desta sociedade, o uso que pode ser feito da vida, neste caso a partir da herança cultural: trata-se de negar a negação da vida que se tornou visível, isso inclui a negação da arte enquanto objeto separado.

O terreno que temos sob os olhos não é outro senão aquele delineado por Marx, por exemplo, quando de sua análise sobre o 18 de brumário de Luís Bonaparte. Nessa ocasião, nota-se como "os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram" (MARX, 2011, p. 25). Esse horizonte, nos permite pensar que toda e qualquer análise que se proponha a

ser materialista deve considerar necessariamente a imanência do real. As próprias condições negativas em que a crítica presente tem que se desenvolver é, portanto, um aspecto inseparável da prática que busca avançar historicamente. Assim, "a tradição de todas as gerações passadas", diz Marx, "é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos"[76]. À época de Debord, também os que se apresentavam com uma leitura "modernista" sobre do deperecimento da arte estavam expostos à crítica. Quando lamentam que tudo se vai tão depressa e que é preciso demorar-se sobre as criações artísticas modernas, eles não enxergam que não há beleza alguma nesta sociedade da balbúrdia generalizada. Debord tem ciência desse enlace e, por isso mesmo, se levanta contra os apologistas do seu tempo:

> O embaraço dos críticos modernistas é completado pelo embaraço dos artistas modernos, para quem a decomposição acelerada em todos os setores impõe sem cessar o exame e a explicação de suas hipóteses de trabalho. Eles se dedicam a elas na mesma confusão e, frequentemente, numa imbecilidade comparável. Em toda parte, distingue-se o vestígio, nos criadores modernos, de uma consciência traumatizada pelo naufrágio da expressão como esfera autônoma, como objetivo absoluto. E pela lenta aparição de outras dimensões de atividade (*IS*, nº 3, p. 3-4).

No contrapé dos reacionários e dos pseudomodernos (como Godard, por exemplo), a prática do desvio é pensada pelo situacionista francês como uma propaganda de guerrilha (DEBORD; WOLMAN, 1956). Contudo, essa perspectiva não deve ser confundida com aquela noção corrente no campo do marxismo tradicional, a saber, a perspectiva na qual a arte deve se manter à serviço da revolução (LENIN, 1922). Aqui, se subscrevêssemos esse lugar comum, estaríamos já desembarcando da aventura situacionista. Não, não é disso que se trata.

"A obra fundamental de uma vanguarda atual deve ser a tentativa de uma crítica geral deste momento; e uma primeira tentativa de resposta às novas exigências" (*IS*, nº 3, p. 4). Deste modo, não se deve perder de vista

[76] Idem.

que aquilo que os situacionistas objetivam não é outra coisa senão a superação da arte, isto é, a colocação da poesia na prática. É assim que, pelo desvio, tem-se uma organização sintética da cultura, contudo, nenhuma nova forma de expressão cultural e/ou artística. Deste modo, é simplesmente:

> Desnecessário dizer que se pode não somente melhorar uma obra ou juntar diversos fragmentos de obras ultrapassadas em uma nova, mas também mudar o sentido desses fragmentos e montar da maneira que se achar melhor o que os imbecis teimam em chamar de citações (DEBORD; WOLMAN, 1956, n.p.).

Longe de constituir-se como cânone, o que o desvio deseja é uma mudança de estado do objeto desviado, ou melhor, transportar a sua imagem para um patamar superior. Nem fazer chorar, nem fazer rir lhe dizem respeito. Esses estados anímicos não merecem a sua atenção, pois são sentimentos incabíveis a um objeto totalmente desprendido de originalidade. O uso do desvio é bastante plural, contudo, seu objetivo último deverá ser sempre o mesmo: o deslocamento negativo do objeto. Para tanto, depreende-se pelo menos quatro regras gerais sobre este procedimento, das quais apenas a primeira é universal. 1) O elemento desviado cuja origem é mais longínqua costuma sempre ser mais efetivo em seu emprego: desvalorização, envelhecimento, distanciamento; 2) Os elementos desviados devem sofrer mutações tão simples quanto possível; 3) Quanto mais racional for um desvio, menor é a sua efetividade; 4) O desvio como simples inversão de posições[77] é sempre mais fraco que os demais[78]. Se considerarmos tais bases, vemos o nosso esforço interpretativo surgir sem grandes problemas, pois:

> O desvio não conduz somente à descoberta de novos aspectos do talento, mas também, atingindo de frente todas as convenções mundanas e jurídicas, ele não pode deixar de se mostrar um poderoso instrumento cultural a serviço de uma luta de classes bem compreendida[79].

[77] Esse ponto, contudo, não deve ser confundido com a inversão de genitivo de Feuerbach (2008).

[78] Idem.

[79] Ibidem.

Como vimos, é somente quando colocada na luta de classes, contra toda forma de autoridade e separação, que a prática do desvio atinge a sua plenitude. De fato, nenhum estetismo pueril se sustenta numa leitura mais determinada da produção debordiana. Ao considerar toda a cultura como perecida, o desvio recobre todo o seu entorno, isto é, torna-se evidente que "as proposições e realizações sobre o terreno do desvio se multiplicam à vontade"[80]: quadrinhos e escritos metagráficos podem ser perfeitamente desviados assim como programas de rádio, revistas, fotografias, cartazes, discos e muitas outras produções oriundas do antiquário da história humana.

Frente a essas considerações, torna-se possível entender como Debord e sua esposa Alice puderam desviar diversos acontecimentos históricos e o discurso insurgente de outrora para algumas canções revolucionárias gravadas no disco *Pour en finir avec le travail* (1974). Em carta a Jacques Le Glou, o situacionista francês chega a indicar que este disco fora o mais bonito do século XX[81], certamente pelo vigor dos seus desvios. Do mesmo modo, em *Sobre a passagem*... Georg Friedrich Händel e Michel-Richard Delalande, dois compositores eruditos da época de ouro do barroco, puderam reaparecer no contexto da luta de classes, ou melhor, no contexto da crítica da totalidade, mesmo quando lembramos que seus trabalhos estiveram inicialmente atrelados a um contexto absolutamente religioso. Esses aspectos parecem obscuros em outras leituras.

Giorgio Agamben manteve relações pessoais com Debord e chegou mesmo a publicar um posfácio dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988), com autorização expressa do próprio situacionista francês[82]. Desse modo, o filósofo italiano é frequentemente revisitado pelos estudiosos de Debord, pois se constitui como interlocutor da 'herança' situacionista e da teoria crítica de modo geral. Contudo, no sentido aqui

---

[80] Ibidem.

[81] Carta a Jacques Le Glou de 27.05.1974. In: DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 5 (1973-1978).** Paris: Fayard, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/348715044/Debord-Correspondance-Volume-5-Janvier-1973-Decembre-1978>. Acesso em: 22 jun. 2019.

[82] AGAMBEN, Giorgio. Glosas marginais aos comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: RIZOMA.NET. **Potlatch.** 2002. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/46876553/Potlatch-Rizoma-net>. Acesso em: 04 out. 2017.

delineado, Agamben (2007) mostra-se impreciso ao tratar, por exemplo, o cinema debordiano como atravessado pelas categorias pós-estruturalistas da repetição e da paragem, ao invés do desarranjamento [*renversement*] e do desvio [*détournement*]. Seu procedimento, claramente, vai colher nos pomares do pensamento da "nova filosofia" os frutos que provavelmente causariam indigestão ao situacionista francês e aos seus camaradas.

Os conceitos de repetição e paragem, e suas significações no âmbito do cinema debordiano, são arbitrariamente introduzidos por Agamben "via estudos de Gilles Deleuze sobre o cinema, e através dos estudos da imagem dialética de Walter Benjamin" (RICARDO, 2012, p. 177). Em *Différence et répétition* (1968), tese principal do processo de doutoramento de Gilles Deleuze, as duas categorias que dão nome ao trabalho e constituem a base da interpretação de Agamben, são pensadas fora do lugar comum de suas nomenclaturas. Imbuído da intempestividade nietzscheana, Deleuze cria uma oposição sobre a tradição ocidental em sua geografia de pensamento. De um lado, colocam-se os pensadores das imagens, isto é, da representação e da identidade (cujo centro da crítica parece mesmo ser Hegel). No outro extremo, vemos o polo no qual o próprio filósofo francês visa se inserir: o pensamento da diferença (ambiente no qual Nietzsche parece ocupar lugar de destaque). Grosso modo, repetir, nesta juntura, não é tomar o óbvio do termo, mas sim, o seu contrário. Trata-se mesmo, para parafrasearmos o filósofo do martelo sem foice, "de um eterno retorno do diferente". Por sequência, são esses elementos que se desdobram conceitualmente nos termos do próprio Gilles Deleuze, quando assinala claramente que:

> a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica o negativo e se deixa levar até a contradição na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico. O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno

> é o dos simulacros [...] Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo (DELEUZE, 2009, p. 15).

A leitura que se depreende dessas considerações é a completa ausência da dialética, haja vista que, supostamente, para Deleuze, o diferente e o idêntico não podem coexistir na modernidade[83]. Em verdade, frente ao exposto é possível assinalar que Deleuze parte de uma base explicitamente spinozana e, como sabemos, é precisamente na ausência da negatividade que reside a insuficiência do filósofo excomungado em tentar dar conta do movimento do real – em seus termos: do movimento próprio da "substância"[84]. Ainda assim, Agamben enxerga nesse horizonte da "filosofia da diferença", os elementos que permitiriam compreender o cinema de Guy Debord.

Precisamente, o filósofo italiano chega ao extremo de perguntar, de forma metafisica, pelas "condições de possibilidade do cinema" (AGAMBEN, 2007, n.p.). Essas condições, em sua leitura, são justamente a "repetição e a paragem"[85]. No entanto, se olharmos com maior cuidado, compreenderemos que estes aspectos não são postulados metafísicos, "condições transcendentais [...] que formam um sistema conjuntamente"[86], mas determinações técnicas impostas pelas próprias condições históricas em que o cinema está inserido. Dito de outro modo, é efetivamente impossível realizar um filme sem paragem – sendo o próprio desligamento da câmera no mais longo dos documentários uma forma de

---

[83] "O *novo* só pode aparecer pela diferenciação do que foi no que será, pois, aquilo que permanece continua o *mesmo*. Assim, apenas no *outro* – no sentido de não mais o mesmo – podemos buscar a novação. Ora, o novo surge como aquilo que transforma o *mesmo* no *outro*. Essa mudança transforma uma coisa, qualquer coisa (objeto, pessoa, fato, acontecimento...) em algo que difere em quantidade e/ou qualidade daquilo que era anteriormente" (CARVALHO JÚNIOR, 2016, p. 11, grifos do autor).

[84] Ver, por exemplo, AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Diferença e singularidade: notas sobre a crítica de Hegel a Spinoza. **Revista Conatus – Filosofia de Spinoza.** Vol. 1. n. 2., 2007, p. 23-36.

[85] Idem.

[86] Ibidem.

parada – e sem repetição (seja do maquinário, seja de elementos narrativos como: personagens, ambientes, temas, problemas, ângulos, palavras etc.). Portanto, estes elementos não são as condições de possibilidade fundamentais para a existência do cinema, mas os recursos técnicos sem o quais ele não pode ser concebido. Se o fundamental residisse nesse ponto, o cinema debordiano não se distinguiria em nada do cinema comercial. Assim, despidos de sua apresentação mistificada, a repetição e a paragem não explicam nada sobre o cinema de Guy Debord.

Debord interrompe seus filmes – no sentido benjaminiano da interrupção messiânica da história –, mas a pausa/paragem [*l'arrêt*] indicada por Agamben não coincide com esta perspectiva fundamental para o situacionista. Como vimos em HFS, Benjamin e Debord tem como fundamento em seus trabalhos a noção de teatro épico desenvolvida por Brecht. Neste último, a abordagem artística é essencialmente moderna justamente por utilizar o que as forças sociais expressivas haviam desenvolvido de mais avançado: a montagem. Agamben, no entanto, prefere pensar a paragem (para mantermos seu termo) de forma próxima daquilo que fora desenvolvido por Valéry e Hölderlin na poesia. O resultado – *pauvres et fausses* – ao qual chega o argumento do filósofo italiano, é a equidade entre Debord e Godard, o que já demonstramos ser uma impossibilidade. Não obstante, sobre a repetição, Agamben considera que "a força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, *torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível*" (2007, n.p., grifos nossos). Todavia, também a repetição[87] sem contradição inexiste em Debord. Nenhuma revolução derrotada pode ser novamente lutada, pois o desvio não toma a coisa tal como ela se encontra em seu contexto. Efetivamente, é a sua imagem histórica que é reinserida

[87] Segundo Agamben, "há na modernidade quatro grandes pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze" (2007, n.p.). Dentre estes, Kierkegaard e seu belíssimo livro *Migalhas filosóficas* (1844) é a única influência efetiva no método empregado na produção debordiana.

no jogo, a sua dívida histórica que é cobrada, enquanto o seu idêntico permanece mesmo cristalizado na cultura passada, pois não se trata, como quer Agamben, de pensarmos que "a repetição restitui a possibilidade"[88]. Em uma palavra, tanto a paragem como a repetição de matriz deleuziana se assemelham apenas superficialmente ao *détournement*. Falta-lhes a negatividade e o desarranjamento da dialética, falta-lhes, acima de tudo, a compreensão da luta de classes.

Agamben acaba procedendo de forma absolutamente recuperadora ao indicar à obra cinematográfica debordiana aquilo que não lhe compete, tratando-se de um elegante caso moderno do mito do leito de Procusto. Debord, vale insistir, faz uso de objetos que são tidos apenas como "pré-existentes" na história. Logo, a retomada do passado só surge, como vemos, pelo seu redirecionamento, isto é, pelo desvio (*détournement*) e pelo desarranjo (*renversement*) do discurso oficial.

Pelo quadro descrito, torna-se muito acertado destacar que "é evidentemente no campo cinematográfico que o desvio pode alcançar sua maior eficácia, e, sem dúvida, para aqueles que se preocupam com isso, sua grande beleza" (DEBORD; WOLMAN, 1956, n.p.). Contudo, não nos devemos enganar sobre o uso dessa forma de 'arte' no centro do pensamento debordiano. Ao fim e ao cabo, o uso do desvio, para Debord, está umbilicalmente ligado às demandas históricas que se tornaram incontornáveis. Sendo assim, é a colocação em jogo da poesia moderna no tempo vivido que importa aos situacionistas, e não o seu contrário. Em última análise, o que se tem em vistas é a realização da poesia na própria vida:

> Toda revolução nasceu na poesia, fez-se de início pela força da poesia. Este é um fenômeno que escapou e continua a escapar aos teóricos da revolução – é verdade que não se pode compreendê-lo se se atém ainda à velha concepção da revolução ou da poesia – mas que geralmente foi sentido pelos contra-revolucionários. A poesia, lá onde ela existe, lhes faz medo; eles se obstinam a se desembaraçarem dela através de diversos exorcismos, do *auto da fé* à pesquisa estilística pura. O momento da poesia real, que "tem todo o tempo diante dela",

[88] Idem.

> quer a cada vez reorientar, conforme seus próprios fins, o conjunto do mundo e todo o futuro. Tanto quanto dure, suas reivindicações não podem conhecer compromissos. Ele recoloca em jogo as dívidas não quitadas da história. Fourier e Pancho Villa, Lautréamont e os dinamiteiros das Astúrias – cujos sucessores inventam agora novas formas de greves –, os marinheiros de Kronstadt ou de Kiel e todos aqueles que, no mundo, com e sem nós, se preparam para lutar pela longa revolução, são também os emissários da nova poesia (*IS*, nº 8, p. 32, grifos do autor).

Ao reintroduzir na partida, ou melhor, no jogo, "as dívidas não quitadas" da história, Debord desenvolve numa crítica presente que tem o olhar centrado não inicialmente no futuro, ou seja, nas próximas gerações, mas, antes de tudo, no passado ainda derrotado. "Também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer" (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 65).

O *détournement* é, como visto, o procedimento que recria uma imagem histórica do seu objeto no presente, isto é, ele não toma a coisa tal como ela é no seu local originário. Ele, o desvio, ao trazer para o presente o superior de uma imagem passada, empoeirada, constitui no agora seu novo significado, mais desenvolvido, isto é, revolucionário. Dessa forma, porquanto a sociedade do espetáculo meramente informa, pseudocomunica via unilateralidade cinematográfica, por exemplo, a teoria crítica é capaz de engendrar um diálogo efetivo, isto é, uma comunicação prática, pois, "a comunicação não existe jamais em outro lugar que não seja na ação comum" (*IS*, nº 7, p. 21). Destarte, vamos ao debate, isto é, voltemos ao começo.

4

Considerações finais

O horizonte de compreensão que a presente leitura do pensamento de Debord permitiu enfocar – com base em sua relação crítica com a arte e o cinema –, é o da tentativa de ultrapassagem da dimensão estética-expressiva pela investida comunicativa no limiar da arte e do capitalismo moderno. A pedra de toque dessa relação, vale insistir, é a implementação do programa da poesia moderna na prática histórica.

O mundo da arte, no entanto, não cessou de desenvolver tentativas de reinvenção de suas produções, ao mesmo tempo em que mercenários de toda ordem recuperaram sistematicamente as conquistas estéticas de outrora. Em todo caso, a arte tem incomodado bem pouco. Aqui e ali surgem algumas manifestações propensas a desenvolver algum tipo de crítica, mas a lógica espetacular se encarrega de positivar rapidamente sua negatividade, recuperando-a para os seus próprios fins.

Bürger (1993) conclui em seu trabalho que esse prisma se resolve pelo fato de que as vanguardas foram totalmente neutralizadas, efetivamente positivadas, podemos acrescentar. Elas se mostraram, supostamente, uma mera exceção negativa, finalmente reconhecida pela ordem vigente e guardada no museu da história humana como "apenas" mais um momento, o que não passa de uma ilusão.

Sob um olhar mais atento, é possível considerar que em nenhum lugar se viu cumprir o programa ao qual a categoria estética "expressão" pode ser pensada. Com efeito, o espetáculo segue sendo o reino da informação unilateral, o império da anti-comunicação. Estes apontamentos são suficientes para concluirmos que a comunicação entre iguais ainda não foi

experimentada totalmente em nenhuma parte do globo. Ao contrário, as condições sociais reificadas e a sua linguagem equivalente seguem dominando o atual momento histórico.

Frente ao exposto, o Debord que aqui consideramos mantém-se vivo e tendo muito a dizer. Ele é um autêntico contemporâneo, no sentido proposto por Agamben (2009), justamente por não se deixar confundir com o tempo histórico da mercadoria e do trabalho assalariado.

Pelo uso do desvio, Debord buscou mostrar que outra organização da linguagem é efetivamente possível. O cinema, como vimos, poderia ter sido outra coisa, além da formação unilateral que emite ordens a espectadores que nada têm a responder. Essa linguagem da contradição é o indicativo de que outra vida e outra história são possíveis. A garantia desta aposta, no entanto, não existe ainda em parte alguma.

Com efeito, o fio subterrâneo do pensamento de Debord é a questão da negatividade. É a negação visível, negação da vida, que torna possível uma outra comunicação e uma outra existência histórica.

Aos olhos de Debord e seus camaradas, os Conselhos Operários cumprem justamente essa tarefa histórica. Eles se apresentam como a alternativa de implementação, na prática, da comunicação e da história total. Dito de outro modo, os Conselhos se mostram como uma forma de diálogo prático capaz de levar o programa da poesia moderna à sua realização. Em verdade, essa alternativa justifica mais uma vez as movimentações do próprio Debord e do programa por ele encontrado no bairro da juventude perdida, onde desaguou a sua vida.

A derrubada da sociedade do espetáculo foi ensaiada pela classe trabalhadora com total vivacidade no ano de 1968. A revolução dissolvedora das classes e do modo de produção capitalista, no entanto, fracassou mais uma vez. O término de uma nova época de lutas, iniciada em 1952, pôde ser sentido em meados dos anos 1970. Longe de uma pacificação, o que se verificou foi o fortalecimento do inimigo. Essa perspectiva, no entanto, emerge sem qualquer receio ou mistificação com a unificação dos pólos que antes compunham a calorosa guerra fria.

Hoje, o espetáculo se tornou uma lua que reflete a luz de um sol que nunca se põe. O mundo se tornou totalmente proletário, mas os proletários em nenhuma parte assumiram o controle do mundo e de suas próprias vidas.

O espetacular integrado tem moldado a totalidade à sua imagem e semelhança. Com efeito, mesmo o seu inimigo é por ele fabricado, a saber, o terrorismo é revestido de uma imagem espetacular: ele está simultaneamente em todo lugar e em lugar nenhum. Qualquer um pode ser declarado inimigo da ordem espetacular pelo simples fato de, por exemplo, carregar consigo uma edição da Ciência da Lógica de Hegel, apresentar comportamento suspeito no metrô ou, nos casos extremos de países periféricos como o Brasil, difundir publicamente a natureza do Estado: a exceção (Marielle Franco).

Em todo caso, o que se pode pensar a partir do desenvolvimento deste trabalho não é que ele se pretende uma simples exegese de uma teoria. Ao contrário, as teorias, como vimos no *In girum...*, são armas que respondem às especificidades de um tempo. A luta prática continua em aberto, ela exige dos seus adeptos novas formas de atuação.

Em uma entrevista publicada há alguns anos, Arantes (2008) descreveu a ordem do nosso tempo como sendo dotada da possibilidade flagrante de saída da pré-história, no mesmo sentido que Marx propusera em sua época. Essa constatação, para nós, reforça a tese de que estamos num limiar da arte e do capitalismo, contudo, o espetáculo tem se empenhado em burlar a fila e impedir o pagamento da liberdade devida aos homens e mulheres do presente. Nas palavras do próprio filósofo brasileiro:

> De fato, as bases técnicas para a superação da pré-história da humanidade estão finalmente dadas, e, no entanto, esse limiar emancipatório brilha sob a luz negra de um atoleiro sem fim, o vasto aterro sanitário de homens e mulheres a um tempo descartados e "recapturados" por motivo de irrelevância econômica. Esse buraco de agulha para elefantes é a contradição terminal do nosso tempo: o reino da liberdade está enfim à vista e todavia iremos todos morrer na praia da mais crassa necessidade material, como se ainda engatinhássemos nos tempos da pedra lascada (ARANTES, 2008, p. 07-08).

A época que nos contém está em vias de libertação, mas a sua realização plena tem sido retardada pela sociedade produtora de mercadorias. A polineurite alcoólica obrigou Debord a se retirar mais cedo da guerra contra o espetáculo, contudo, sua vida e sua obra permitem entender qual trabalho ainda deve ser feito pela infantaria. O limiar da arte e do capitalismo segue sendo falsificado pelo espetáculo, mas a cada dia ele se torna mais latente. Assim, o que a presente oportunidade pretende alcançar é, justamente, a recolocação em jogo desse limiar incontornável.

Referências

À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Elenco: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. França: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960. Versão digital (90 min), 35 mm, P&B.

ADIEU au langage. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Brahim Chioua. Roteiro: Jean-Luc Godard. Elenco: Héloïse Godet, Kamel Abdelli, Kamel Abdelli, Zoé Bruneau. França/Suiça: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), 2014. Versão digital (70 min.), Vídeo, Cor.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética.** Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Guy Debord e a clandestinidade da vida privada.** 2014. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/170-noticias/noticias-2014/536810-guy-debord-e-a-clandestinidade-da-vida-privada-prologo-de-o-uso-dos-corpos-de-giorgio-agamben>. Acesso em: 26 nov. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord.** 2007. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 29 set. 2017.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. "Dissolução da 'mitologia' no espaço da história": notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertar em Walter Benjamin. **Kalagatos.** Fortaleza, v. 6, p. 67-90, 2009.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Entrevista: reificação e linguagem em Guy Debord. **Diário do Nordeste**, 16 jan. 2007. Disponível em: <http://www.juralibertaire.over-blog.com/article-5376868.html>. Acesso em: 01 fev. 2018.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord.** Fortaleza: EdUECE / UNIFOR, 2006.

ARANTES, Paulo Eduardo. Entrevista a Luciano Pereira. **Trans/Form/Ação.** São Paulo, v. 2, p. 7-18, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno:** del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Tradução Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998.

BAKUNIN, Mikhail. **Revolução e liberdade:** cartas de 1845 a 1875. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2010.

BALL, Hugo. **Primeiro manifesto dadá.** 1916. Disponível em: <www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1916-Ball-manifestodadaista.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I:** magia e técnica, arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III:** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

BEZERRA, Julio. Guy Debord e o que pode o cinema: experimentação, documentário e clichê. **Alceu.** Rio de Janeiro, v.18, n. 36, p. 169-184, 2018.

BOURSEILLER, Christophe. **Vie et mort de Guy Debord.** Paris: Plon, 1999.

BONI, Daniel de. **O trágico no realismo poético.** 2014. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-tragico-no-realismo-poetico/>. Acesso em 26 ago. 2019.

BUENO, Tomás Rosa. **Miséria do teorismo.** 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/38229472/Bueno_-_Mis%C3%A9ria_do_teorismo.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2019.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BRETON, André. **Nadja.** Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo.** 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2018.

CAMARNEIRO, Fabio. Os desvios da imagem. **Revista Cult.** São Paulo, n. 212, p. 48-51, 2016.

CANJUERS, Pierre. Debord no barulho da catarata do tempo. In: DEBORD, Guy. CANJUERS, Pierre. **Preliminares para uma definição da unidade do programa revolucionário – Teses de Hamburgo**. Tradução Emiliano Aquino. Romain Dunand. Tomás Rosa Bueno. [S.l]: @s enraivecid@s, 2002.

CANUDO, Ricciotto. **La naissance d'un sixième art:** essai sur le cinématographe. 1911. Disponível em: <http://www.filosofia.org/hem/191/9111025c.htm>. Acesso em: 30 jan. 2018.

CARVALHO JÚNIOR, Augusto Moreira de. **Novação:** como o mesmo se torna outro? representação e diferença no pensamento de Gilles Deleuze. 2016. 76 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CASALE, Luís Gustavo. **Guy Debord e as vanguardas:** combate à sociedade do espetáculo. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CONCEIÇÃO, Marcus Vinícius. Os conselhos operários e a revolução nas práxis da Internacional Situacionista (1957 – 1972). **Revista de História UEG.** Goiânia, v. 4, p. 340-360, 2015.

CERF, Juliette. **Le cinéma sans cinéma ou l'œuvre fantomatique de Guy Debord.** 2013. Disponível em: <http://www.telerama.fr/cinema/le-cinema-sans-cinema-ou-l-oeuvre-fantomatique-de-guy-debord,95040.php>. Acesso em: 02 dez. 2017.

CINEMATECA PORTUGUESA. **Guy Debord ou o cinema criticado por si próprio.** 2017. Disponível em: <https://ciclosdacinemateca.wordpress.com/2017/01/26/guy-debord-ou-o-cinema-criticado-por-si-proprio/>. Acesso em: 11 out. 2017.

CIRET, Yan; MARTOS, Jean-François. **Après la fin de l'art, l'art de la fin.** 2003. Disponível em: <https://sites.google.com/site/lefinmotdelhistoire/apres-la-fin-de-l-art-l-art-de-la-fin-aout-2003-?fbclid=IwAR1I5s5ejkpWRS2Bl-F-9ZgktQ8ah-vlMoWkVXYWX_oxk2b6YRk5rvZF_Otk>. Acesso em: 07 mai 2019.

CHATEL, S. À bout de souffle de Jean-Luc Godard. **Revue Socialisme ou Barbarie,** Paris, v. 31, p. 104-107, 1961.

CRITIQUE de la séparation. Direção: Guy Debord. Roteiro: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, Caroline Rittener. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1961. Versão digital (19 min.), 35mm, P&B.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo.** 2.ed. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DEBORD, Guy. **Alfa 1:** in girum imus nocte et consumimur igni - crítica da separação. Tradução Ricardo Pinto de Souza. Notas de Ken Knabb. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010a.

DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 0 (1951-1957).** Paris: Fayard, 2010b.

DEBORD, Guy. **Obra cinematográfica completa.** 2009. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>. Acesso em: 06 out. 2017.

DEBORD, Guy. **Œuvres.** Paris: Gallimard, 2006.

DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 5 (1973-1978).** Paris: Fayard, 2005.

DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 4 (1969-1972).** Paris: Fayard, 2004.

DEBORD, Guy. **Panegírico vol. 1**. Tradução Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002a.

DEBORD, Guy. Teses de Hamburgo. In: DEBORD, Guy; CANJUERS, Pierre. **Preliminares para uma definição da unidade do programa revolucionário – Teses de Hamburgo**. Tradução Emiliano Aquino. Romain Dunand. Tomás Rosa Bueno. [S.l]: @s enraivecid@s, 2002b.

DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 2 (1960-1964).** Paris: Fayard, 2001.

DEBORD, Guy. **Correspondance vol. 1 (1957-1960).** Paris: Fayard, 1999.

DEBORD, Guy; CANJUERS, Pierre. Preliminares para uma definição da unidade do programa revolucionário. In: _____. **Preliminares para uma definição da unidade do programa revolucionário – Teses de Hamburgo**. Tradução Emiliano Aquino. Romain Dunand. Tomás Rosa Bueno. [S.l]: @s enraivecid@s, 2002.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil Joseph. **Desvio:** modo de usar. 1956. Disponível em: <http://pt.protopia.at/wiki/Desvio:_modo_de_usar>. Acesso em: 07 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução Luiz Orlandi. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

DUCHAMP, Marcel. **Escritos – Duchamp du signe.** Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.** Tradução B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

FEIX, Daniel. **Depois do "adeus à linguagem":** novo filme de Godard ressalta poder de reinvenção das imagens. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2019/03/depois-do-adeus-a-linguagem-novo-filme-de-godard-ressalta-poder-de-reinvencao-das-imagens-cjt7ialvc01g101k049wyigho.html>. Acesso em 12 maio 2019.

FEUERBACH, Ludwig. **Princípios da filosofia do futuro.** Tradução Artur Morão. Lisboa: Lusosofia, 2008.

FREDERICO, Celso. Nas trilhas da emancipação. In: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel.** Tradução Lúcia Ehlers. São Paulo: Expressão Popular, p. 07-27, 2010.

FUKUSHIMA, Kando. **O valor do cartaz:** crítica situacionista e design gráfico. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2007.

GUY debord, son art et son temps. Direção: Guy Debord e Brigitte Cornand. Roteiro: Guy Debord. França: Canal+/Institut national d'audiovisuel, 1994. Versão digital (60 min.), P&B.

HARITÇALDE, Christian Campos de Oliveira. **Sonho e espetáculo:** uma aproximação a Guy Debord. 2014. 68 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética vol. 1.** Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito.** Tradução Paulo Menezes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética vol. 4.** Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

HIROSHIMA mon amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Marguerite Duras. Elenco: Eiji Okada, Emmanuelle Riva. França/Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company Ltd e Pathé Overséas Productions, 1959. Versão digital (92 min.), 35 mm, P&B.

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Jean-Luc Godard. Elenco: Serge Daney, Jean-Luc Godard. França: Canal +, 1989-1999. Versão digital, 8 episódios (300 min.), Vídeo, Cor.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura:** utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.

HURLEMENTS en faveur de sade. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal, Jean Isidore Isou. França: s. n. t., 1952. Versão digital (75 min.), 35mm, P&B.

IN girum imus nocte et consumimur igni. Direção: Guy Debord. Produção: Gérard Lebovici. Elenco: Guy Debord. França: Simar Films, 1978. Versão digital (105 min.), 35mm, P&B.

INTERNACIONAL LETRISTA. **Íon.** 1952. Disponível em: <http://debordiana.chez.com/francais/ion.htm>. Acesso em 22 jun. 2019.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Internationale Situationniste (1958-1969):** texte intégral des 12 numéros de la révue, édition augmentée. Paris: Fayard, 1997.

JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos? **Baleia na Rede.** Marília, v. 1, n. 8, ano 8, p. 192-205, 2011.

JAPPE, Anselm. **Sic transit gloria artis:** o "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord. [Tradução Iraci D. Poleti]. Lisboa: Centelha Viva, [2008].

JAPPE, Anselm. **Guy Debord.** Tradução Iraci D. Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

JORN, Asger. **Guy Debord et le problème du maudit.** 1964. Disponível em: <http://acontretemps.org/IMG/pdf/debord_le_maudit_jorn_.pdf>. Acesso em 26 jan. 2018.

KNABB, Ken. **Introdução à obra cinematográfica completa de Guy Debord.** 2009. Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/portuguese/debordfilms.htm>. Acesso em 10 dez. 2018.

KOBS, Verônica Daniel. Dadaísmo e surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes. **Revista Todas as Musas**, Online, ano 1, n. 2, 2010, p. 1-17.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film:** the redemption of physical reality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LA société du spectacle. Direção: Guy Debord. Produção: Marcel Berbert. Elenco: Guy Debord. França: Simar Films, 1973. Versão digital (90 min.), 35mm, P&B.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Obra completa.** Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LE gai savoir. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Jean-Luc Godard. Elenco: Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto. França/Alemanha: Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Anouchka Films, Bavaria Atelier, 1969. Versão digital (95 min.), Cor.

LE livre d'image. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Fabrice Aragno. Elenco: Jean-Luc Godard, Buster Keaton. França/Suiça: Casa Azul Films, Ecran Noir Productions, 2018. Versão digital (84 min.), Vídeo, Cor.

LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Guy Debord:** un art de la guerre. Paris: Gallimard ; Bibliotheque Nationale de France, 2013.

LENIN, Vladimir. **Directives on the film business.** 1922. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm#bkV42E446>. Acesso em: 28 dez. 2018.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã:** surrealismo e marxismo. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin, aviso de incêndio:** uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

L'ANTICONCEPT. Diretor: Gil J. Wolman. Produção: Gil J. Wolman. Elenco: Gil J. Wolman. França: s. n. t., 1952. Versão digital (61 min.), 60mn, P&B.

MACHADO, Patricia. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **Alceu.** Rio de Janeiro, v.18, n. 36, p. 185-195, 2018.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel.** Tradução Rubens Enderle. Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte.** Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política.** 2.ed. Tradução Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista.** Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** Tradução Luciano Cavini Martorano. Nélio Schneider. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MEDEIROS, Lydia Christina Ferreira Rezende de; DAVID, Nismária Alves. Literatura, cinema e história em *Hiroshima mon amour*. **Anu. Lit.** Florianopolis, v.18, n. 1, p. 97-112, 2013.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge**.** In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosacnaify, p. 7-15, 2012.

NAVARRO, Luis. **Recuperación de la aventura, sesión continua con Guy Debord.** 1999. Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/recupera.htm>. Acesso em 01 dez. 2017.

NUIT et brouillard. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Elenco: Michel Bouquet. França: Argos Films, 1956. Versão digital (32 min.), P&B.

O'HAGAN, Sean. **In the mood for love:** Ed van der Elsken's love on the left bank. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/10/van-der-elsken-left-bank>. Acesso em: 25 dez. 2018.

PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas:** história crítica de la última vanguarda del siglo XX. Tradução Álvaro García-Ormaechea. Madrid: Ediciones Acuarela, 2008.

PORTO, Neylan. **Jean-luc Godard e os jump cuts:** a metamorfose das história(s) do cinema. 2018. Disponível em: <www.cineplot.com.br/index.php/2018/02/01/jean-luc-godard-e-os-jump-cuts-a-metamorfose-das-historias-do-cinema/>. Acesso em 26 jun 2019.

RAMALHO, Maria de Magalhães. **Realizar a poesia:** Guy Debord e a revolução de abril. 2014. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2014/11/realizar-poesia-guy-debord-e-revolucao_30.html>. Acesso em: 24 abr. 2019.

RASMUSSEN, Mikkel Bolt. **Anti-film:** hurlements en faveur de Sade. 2003. Disponível em: <pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc5A.html#top>. Acesso em: 25 jan. 2018.

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Sousa. **Guy Debord, jogo e estratégia:** uma teoria crítica da vida. 2012. 258 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** São Paulo: Lamparina, 2007.

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, 2005.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Espetáculo, política e mídia.** 2002. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.html>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SANTOS, Fabiano José de Araújo dos. **Espetáculo e ideologia:** um estudo sobre o papel da ideologia n'a sociedade do espetáculo de Guy Debord. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

SCREAMS in favour of de sade. Direção: Stewart Home. Produção: Stewart Home. Elenco: Stewart Home. Reino Unido: s. n. t., 2002. Versão digital (72 min.). Vídeo, Cor.

SOUZA, Fabiano de. O cinema de Guy Debord: história, análise e comparações heréticas. **Sessões do Imaginário,** Porto Alegre, v. 11, n. 16, p. 24-33, 2006.

SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Direção: Guy Debord. Produção: Guy Debord. Elenco: Guy Debord, André Mrugalski. França: Dansk-Fransk Experimental-filmskompagni, 1959. Versão digital (18 min.), 35mm, P&B.

THE charge of the light brigade. Direção: Michael Curtiz. Produção: Samuel Bischoff, Hal B. Wallis. Elenco: Errol Flynn, Olivia de Havilland. USA: Warner Bros. Pictures, Inc., 1936. Versão digital (115 min.), 35mm, P&B.

THE story of film: and odyssey. Direção: Mark Cousins. Produção: John Archer. Elenco: Mark Cousins, Juan Diego Botto. Reino Unido: Hopscotch Films, 2011. Versão digital, 11 episódios (660 min.), Vídeo, Cor.

TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção: Isidore Isou. Produção: Marc-Gilbert Guillaumin. Elenco: Isidore Isou, Jean Cocteau. França: Films M.-G. Guillemin, s. n. t., 1951. Versão digital (120 min.), 35mm, P&B.

TZARA, Tristan. **Sete manifestos dada.** Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Massificação e jornalismo:** retórica e linguagem no escopo da comunicação social. 2010. 309 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VITAL, Eugénio. **Hurlements en faveur de Sade (Guy Debord, 1952).** 2008. Disponível em: <http://olugardosangue.blogspot.com.br/2008/06/hurlements-en-faveur-de-sade-guy-debord.html>. Acesso em: 25 jan. 2018.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Expérience et représentation du sujet:** une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord. 2014. 604 f. Thèse (Doctorat en littérature générale et comparée/ esthétique) – Erasmus Mundus Joint Doctorate Cultural Studies in Literary Interzones, Université de Perpignan Via Domitia / Université de Bergamo, Perpignan, 2014. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142990/document#page=307&zoom=100,0,656>. Acesso em: 13 jun. 2019.

ZAGDANSKI, Stéphane. **Debord contre le cinéma.** 2014. Disponível em: <http://parolesdesjours.free.fr/debordcinema.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2017.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.

www.editorafi.org
contato@editorafi.org