



GUY DEBORD E O CINEMA, OU A REDECOMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO

■ Milton Esteves Jr.

Não é a paixão que destrói a arte, e sim a vontade de experimentar.
André Malraux

O pensamento inexpressável vale mais do que a palavra.
Paulhan

Guy Debord encontrou no cinema um suporte muito eficiente para acelerar a redecposição do espetáculo. A prática da indissolubilidade nas relações entre Arte e política, comum à obra da Internacional Situacionista, tem na filmografia de Debord uma transcendência especial. Com suas seis obras fílmicas, conseguiu substanciar e aclarar a discussão sobre tais relações e sintetizar todo o ideário político-revolucionário situacionista e o seu próprio. Isso pressupôs um enorme esforço devido às adversidades encontradas para utilização desse meio tão comprometido com a função ideológica e acomodado às manifestações de conteúdo utilitário e estético (e muito propenso a priorizar este último). Seus filmes foram utilizados para revelar tanto a burrice burguesa como um modo de formalizar seu ideário revolucionário, e apesar de contar com um pequeno número (seis filmes entre 1952 e 1978), trata-se de um conjunto

de obras críticas apresentado com uma virulência jamais encontrada na história do cinema mundial.¹

voz 3

Artigo 115– Quando uma pessoa desaparece do lugar do seu domicílio ou de sua residência, se depois de quatro anos não se tem notícias dela, as partes interessadas poderão convocar o tribunal de primeiras instâncias para absolvê-lo da culpa.

voz 1

O amor não é válido senão em um período pré-revolucionário

Com essas frases lidas por vozes em *off*, Debord marcou sua estréia na sétima arte com *Hurléments en faveur de Sade* em 1952, quando ainda atuava com o grupo Letrista. Foram as primeiras das muitas frases que preencheram de significado e significância as inúmeras colagens de imagens, aparentemente gratuitas. Sua filmografia foi totalmente destinada à definitiva destruição da relação do cine com a estética e, simultaneamente, à potencialização da

■ Professor do Departamento de
Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Espírito Santo
mesteves@npd.ufes.br

função política do cinema; foi puro exercício de malversação, no sentido de apropriação indébita, ou melhor, de *detournement*, como ele gostava de definir a estratégia situacionista de corrupção, seqüestro ou “subtração fraudulenta”, do próprio cinema. Seu principal foco estava voltado à capacidade que esta arte vitimada por um anacronismo estúpido tem de produzir ou induzir sentimentos em seu público, acostumado à eficiência e o imediatismo da comunicação vinculada à imagem em detrimento da palavra. Assim, inaugurou uma nova forma de narrativa que marcaria toda sua obra e lhe destacaria como um dos diretores mais malditos da história do cinema. As próximas frases de *Hurlements...* confirmam:

voz 2

Ninguém te ama, nem você mesmo! As artes iniciam, crescem e desaparecem, porque os homens insatisfeitos ultrapassam o mundo das expressões oficiais e os festivais de sua pobreza.

voz 4

Diga, você dormiu com Françoise?

voz 1: *Que primaveras!*

A renúncia à imagem e ao domínio do conteúdo visual em prol do discurso verbal, mesmo quando pareça concebido de modo gratuito e descomprometido, enfatiza a capacidade crítica e poética do cinema. Isso caracterizou a filmografia de Debord e o condenou entre o grande público e, sobretudo, os “críticos especializados”, aos quais desdenhava declaradamente. Poucas produções cinematográficas mereceram a consideração de Debord, reduzidas a uma pequena lista que não se enquadra na redundante autodestruição do cinema apresentada em *Hurlements...*

Memorando para uma história do cinema:

1902 – Viagem à Lua.

1920 – O Gabinete do Dr. Caligari.

1924 – *Entr'acte*.

1926 – O encouraçado Potenkin.

1928 – Um cão andaluz.

1931 – Luzes da ribalta. Nascimento de Guy-Ernest Debord.

1951 – *Traité de bave et d'éternité*.

1952 – *L'Anticoncept*. – *Hurlements en faveur de Sade*.

voz 5

No momento em que a projeção irá começar, Guy-Ernest Debord deveria subir no palco para pronunciar algumas palavras de introdução. Diria simplesmente: Não há filme. O cinema está morto. Não pode mais haver filme. Por favor, entrem para o debate.

Os filmes de Debord são exemplos da tergiversação situacionista destinada a subverter o espetáculo por meio dos seus próprios suportes (a exemplo do que faziam com pinturas, fotonovelas, emissões de rádio e TV etc.), para neles inserir – ou melhor, “restabelecer” – diálogos reais. Um troco merecido, pois sabemos que o espetáculo igualmente promove tergiversações ao incorporar os instrumentos dos inimigos para retroalimentar-se. Menosprezando por completo a ilegalidade de tal atitude, o que significaria valorar a forma hierárquica estabelecida pela sociedade reinante, e sempre tomando os devidos cuidados para não escorregar nos arriscados mecanismos do terrorismo, nenhum outro veículo espetacular foi tão subvertido quanto o cine o foi por Debord.

voz 2

As artes futuras serão transtornos de situações, ou não serão nada.

voz 5

“Eu não conheço senão a ação dos homens, mas os homens se substituem alternadamente diante dos meus olhos. Ao final das contas, somente as obras nos diferenciam.”

voz 1

E suas revoltas se transformam em conformismo.

voz 3

Artigo 488– A maioria é alcançada ao completar-se vinte e um anos; nessa idade estamos capazes de todos os atos da vida civil.

SILÊNCIO DE DEZ MINUTOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

Seqüências de imagens independentes intercaladas com inserções textuais e com intervalos silenciosos em que a tela ficava branca ou preta.

voz 1

Uma ciência de situações está por ser criada, que emprestará elementos à psicologia, à estatística, ao urbanismo e à moral. Tais elementos deverão convergir a um objetivo absolutamente novo: uma criação consciente de situações.

SILÊNCIO DE TRINTA SEGUNDOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

voz 3

Artigo 1793– Quando um arquiteto ou um empreendedor estiverem encarregados da construção de um edifício por empreitada, depois de realizado o projeto e aprovado pelo proprietário do terreno, não se pode mais demandar nenhum aumento de preço, nem mesmo sob o pretexto de aumento de mão-de-obra ou dos materiais, nem devido às mudanças ou aumentos feitos sobre o projeto, se tais mudanças não estiverem autorizadas por escrito e com o preço acordado com o proprietário.

voz 2

A perfeição do suicídio está no equívoco.

SILÊNCIO DE CINCO MINUTOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

voz 2

Que significa o amor único?

voz 3

Eu não responderei senão na presença do meu advogado.

SILÊNCIO DE UM MINUTO, DURANTE O QUAL A TELA FICA NEGRA.

voz 1
A ordem reina mas não governa.

SILÊNCIO DE DEZ MINUTOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

voz 1
Eu te amo.

voz 4
Deve ser terrível morrer.

voz 1
Até à vista.

voz 4
Você bebe muito.

voz 1
Eu sei. Em outra época eu sentia muita nostalgia.

voz 4
Você vê uma laranja?

voz 1
As belas secções das ilhas vulcânicas.

voz 4
Outrora.

voz 1
Eu não tenho mais nada a dizer.

voz 2
Depois de todas as respostas de contratempo, e da juventude que envelhece, a noite cai de muito alto.

SILÊNCIO DE TRÊS MINUTOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

voz 2: *Como crianças perdidas, vivemos nossas aventuras incompletas.*

SILÊNCIO DE VINTE E QUATRO MINUTOS, DURANTE OS QUAIS A TELA FICA NEGRA.

Assim termina o primeiro filme de Debord, uma grande mescla de citações, com fragmentos de seqüelas provenientes das mais diversas fontes referenciais desde banalidades cotidianas até filmes de John Ford, poesias de Joyce, código civil Francês etc., declamados durante a ocorrência de outras fontes de provocação (que viriam a funcionar como uma espécie de “marca registrada” de seus filmes): sons, ruídos e música clássica acompanhados de caóticas seqüências de imagens seqüestradas e tergiversadas de noticiários, de comerciais para televisão, de flagrantes da vida cotidiana, de recursos da mídia misturados com trechos de filmes arranhados, destruídos ou interferidos graficamente. O último intervalo de vinte e quatro minutos, durante os quais a tela fica negra, foi percebido como um abismo interminável para o público acostumado ao tempo espetacular preenchido de comunicados que permitem conclusões sempre que possível vinculadas a um *happy end*. Já no primeiro filme Debord revela a morte do cinema e declara a impossibilidade de sua ressurreição! No folheto *Prolégomènes à tout cinéma futur*², afirmou que pretendia assegurar a entrada e a permanência de seus filmes “na história da hipóstase redutiva do cinema por meio da desorganização terrorista da discrepância”. Essa discrepância converteu-se num problema incômodo para o público, que reagiu com violência como no *Institut of Contemporary Art (ICA)*, de Londres, em 1960.³

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, segundo filme de Debord, estreou em 1959 e abusou de todos os defeitos especiais, imperfeições que apresentavam grande evolução no domínio técnico, para subverter as técnicas e os signos dos filmes convencionais e enfatizar o conteúdo crítico e político: câmara lenta ou acelerada, inversões, sobreposições, tremores etc. *Sur le passage...* está tomado por situações urbanas desde a primeira fala e a primeira imagem e durante as inúmeras seqüências de falas intercaladas, ilustradas por imagens e manifestações urbanas em situações previamente localizadas e determinadas, como confirmam alguns trechos transcritos a seguir: – [textos entre chaves correspondem às imagens] {entre colchetes a trilha sonora musical}.

voz 1 (speaker) [Fachada de edifícios do bairro Saint-Germain-des-Prés, subtítulo: Paris 1952]: Esse bairro foi construído pela desgraçada dignidade da pequena burguesia, para empregos honrados e o turismo intelectual. A população sedentária dos apartamentos está protegida das influências da rua [Jovens passando]. Esse bairro continua o mesmo. Era o ambiente estranho de nossa história. [Uma fotografia de dois casais, bebendo vinho em uma mesa de um café, é estudada pela câmara, em estilo de filme de arte] {Handel: Tema cerimonioso de aventura} Eis a expressão de um questionamento sistemático sobre todos os divertimentos e trabalhos de uma sociedade, uma crítica global de sua idéia de felicidade.

Essas pessoas menosprezam também a pretendida profundidade subjetiva. Não se interessam por nada além de uma suficiente e concreta expressão deles mesmos.

voz 2 (Debord, monótono): Os seres humanos não são plenamente conscientes de sua vida real...normalmente tateiam no escuro; são esmagados pelas conseqüências de seus atos; a cada momento os grupos e os indivíduos se encontram diante dos resultados que eles não esperavam. {A música se interrompe}

voz 1 A ampliação da vida cotidiana ainda não havia seguido o progresso alcançado da dominação da natureza. [Saída de um colégio de jovens] A juventude passa entre os diversos controles de resignação. [Policiais franceses, nas ruas].

Nossa câmara capturou para vocês alguns aspectos de uma microsociedade provisória. [Uma seqüência à maneira de reportagem cinematográfica ou televisiva: mesas de bares em Saint-Germain-des-Prés] Esse grupo estava à margem da economia. Tendia a um papel de pura consumação, e acima de tudo de livre consumação de seu tempo... A área de deslocamento desse grupo estava muito reduzida [À noite em Les Halles]. As mesmas horas os trarão aos mesmos lugares. [Panorâmica sobre um cruzamento de Les Halles, muito animado e agitado, de noite] Ninguém quer dormir cedo. As discussões sobre o significado disso tudo continuarão...

...visões do amanhecer em Les Halles; o rio Sena em Paris, ao leste; amontoados de tijolos do Quai Saint-Bernard; um labirinto de tijolos; a ilha de Saint-Louis, no crepúsculo; lugares quaisquer, entre a Praça Saint-Sulpice e a rua Mazarine; gente passando diante das grades do Museu de Cluny; a rua das escolas, a rua da Montagne-Sainte-Geneviève, as janelas iluminadas na noite...

...”Violentos enfrentamentos entre obreiros japoneses e a polícia. Seqüência de planos gerais. A polícia lentamente ganha terreno”; “Policiais ingleses, a pé e a cavalo, reprimindo

manifestantes”, “Ataque de cavalaria nas ruas de uma cidade”. “No Japão, mais de uma dezena de policiais, com capacetes e máscaras contra gás, em um grande espaço despejado, continuam avançando lentamente e lançando bombas de gás lacrimogêneo”...

[A TELA FICA BRANCA] voz 2: *Jamais discutiremos realmente sobre a organização da existência sem discutir sobre todas as formas de linguagem que aparecem nessa organização.*

voz 1: *[Travelling em um café. Seu movimento é arbitrariamente cortado por cartazes: «As paixões e as festas de uma época violenta»; «No coração do movimento e conseqüentemente por suas costas efêmeras»; «o mais emocionante suspense!».] {Delalande: Allegro de um coral} A liberdade, quando é exercida em um circuito fechado, se degrada em sonho, se torna simples representação dela mesma. O ambiente do jogo é por natureza instável. Em qualquer momento a «vida cotidiana» pode predominar... A limitação geográfica do jogo é mais contundente que sua limitação temporal. Todos os jogos se desenvolvem nos contornos do seu domínio espacial.*

[A TELA FICA BRANCA] *Aquilo que torna os documentários facilmente compreensíveis é a limitação arbitrária do seu sujeito. Eles descrevem a atomização das funções sociais e o isolamento dos seus produtos. Em contrapartida, podemos considerar toda a complexidade de um momento que não está resolvido em um trabalho, em que contem indissolúvelmente fatos e valores, e cujo significado ainda não aparece. A matéria do documentário será então essa totalidade confusa.*

[Algumas casas quaisquer, em Paris] *O meio urbano proclama as ordens e os gostos da sociedade dominante tão violentamente quanto os jornais. É o homem que faz a unidade do mundo, mas o homem se propagou por todos os lados. Os homens não podem ver nada ao seu redor que não seja sua própria imagem, tudo lhes fala deles mesmos. Sua própria paisagem é animada... [A TELA FICA BRANCA] Tudo está conectado, é necessário mudar tudo para uma luta unitária, ou nada. É necessário reunir as massas, mas estamos cercados pelo sono.*

voz 1: *[Manifestação de colonos em Argel em maio de 1958. Os Generais Massu e Salam. Uma companhia de pára-quedistas caminhando em direção ao objetivo] Finalmente, neste país, novamente são os homens da ordem que são amotinados. Eles reforçaram seu poder. Agravaram o lado grotesco das condições dominantes segundo seus desejos. Eles decoraram o sistema com as pompas fúnebres do passado. [De Gaulle fala em uma tribuna, ele fecha o punho].*

As imagens “somadas” à falta delas e ao discurso verbal consolidaram-se num recurso que anula a predominância do sentido preferencial do espetáculo, que é a visão, enquanto solidifica opiniões e conceitos. Parece conveniente discutir aqui o que entende por espetáculo em geral e neste contexto, e analisá-lo de modo genérico e generalizante (do mesmo modo como ele se manifesta); assim, deverão tornar-se evidentes tanto as relações diretas existentes entre o espetáculo e o cinema quanto a eficiência da obra de Debord para desmantelá-los.

Em *A Sociedade do Espetáculo*⁴ Debord o define não como um “conjunto de imagens”, mas sim como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Trata-se, portanto, de uma manifestação que transcende as concepções materiais da representação, de um fenômeno que só pode ser sentido e não descrito (o que também significaria repetir o erro da linguagem espetacular carregada de

subjetividade e metodologia); nasceu com a moderna produção industrial e com ela se associou para a criação de signos que substituem a vida por representações. É um mundo à parte, paralelo, com origem num mundo abstrato no qual reina a mentira e predominam imagens autônomas que ultrapassam os conceitos de utilidade e decoração; um universo fictício que inverte e substitui a realidade para conquistar o mundo real. O espetáculo é a própria cisão entre realidade e imagem, entre verdade e ilusão, é a “...medula do irrealismo da sociedade real... O espetáculo que inverte o real é produzido na realidade.” Esta, por sua vez, é invadida pela contemplação daquele, assumindo-o e materializando-o numa alienação recíproca que se caracteriza como causa, efeito e razão de ser da sociedade atual: “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real... No mundo realmente reinvertido, o verdadeiro é um momento do falso”, diria Debord.

Por ser um produto das “técnicas de difusão massiva das imagens”, é uma manifestação predominantemente relacionada à visão, que é o sentido mais abstrato e mistificador. Por corresponder “à abstração generalizada da sociedade atual”, a visão permite a absorção da falsa realidade formulada para fazer ver. Através da visão, o espetáculo provoca a alienação do espectador: “quanto mais contempla menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens de necessidades dominantes, menos compreende sua própria existência e seus próprios desejos.” A combinação da visão com os outros sentidos é extremamente utilitária para o processo de persuasão e conquista de um mundo objetivado pelos tutores do espetáculo.

Por ser um poderoso definidor do gosto e solidificador da aparência da vida socialmente organizada, o espetáculo – onipresente – é o mundo da pseudoconsciência em que predomina a ilusão onírica do inatingível, onde o que vale é a aparência e no qual o indivíduo deixa de ser ele mesmo para assumir-se na representação que fazem dele. O espetáculo se manifesta quando as pessoas assistem à sua própria atuação, participando simultaneamente como espectadores e protagonistas. Por sua autoritária capacidade de afirmação e devido à sua ânsia de renovações, é um instrumento de “negação da vida que se tornou visível”. Assim, tanto a aparência como a própria vida são por ele definidas e constantemente renovadas ou, melhor, negadas. Tudo o que ele promove deve ser passivamente aceito dentro de uma regra básica: “o que aparece é bom, o que é bom aparece”.

Sabemos que o cinema usa e abusa dos jogos de representação, ou de mimese, como poderosos instrumentos do universo ilusório da dominação espetacular, os quais gerenciam diversos meios de expressão para promover artifícios do simulacro e comprovar que já não somos o que pensamos e sim o que parecemos! O espetáculo substituiu inocentes jogos baseados na regra do como se faz por um como se fosse, instalando-se nos campos da ficção e da ilusão que invadiram a vida cotidiana. O mimetismo espetacular, tão próprio das artes de representação, explora uma regra básica: todos os que “representam” devem provocar fascínio entre os espectadores para que estes não percam a ilusão, assimilando-a e assumindo-a como realidade. A mimese estabelece modelos de identificação e obediência, e desenvolve um sentimento antagonístico ao indivíduo e favorável à sua redução ao “arquétipo”. O espetáculo promove estilos de vida e de compreensão, mas, nunca de “experimentação”, o que diminui a noção de subjetividade (por “espelhismo”, estabelece padrões de identificação geralmente estandardizados, personificados e mitificados nas figuras de atores e estrelas de cinema, equipes esportivas, heróis, vedetes, chefes de Estado etc.) e de inter-subjetividade (sobretudo quando promove atitudes coletivas e massificadas como as das torcidas de futebol, dos desfiles militares, das festas como o carnaval, dos fãs clubes etc.).

Desse modo, ficam claros os principais objetivos da formatação fílmica concebida por Debord baseada no conjunto imagem/discurso: romper com a mediação entre *informação* e *dramatização* e anular a transformação da *informação* em *comunicação*. Com um discurso irônico e sarcástico, tergiversou o caráter informativo para concentrar-se na exploração das chamadas formas objetivas, promovendo a *recuperação* de conceitos políticos e morais num formato definido por René Viénet (1967) como “recitativo tipo escolar” com todas as suas hipocrisias. Mesmo carregando resquícios da

tendência “ideológico / comunicativo / dramatizado”, tergiversando-a e somando-a a outras tradicionais, Debord diferencia-se pelo recurso discursivo-verbal explicitamente político.

A discussão sobre para que serve o cine praticado dentro do próprio cine é deflagrada na primeira frase do seu terceiro filme, *Critique de la séparation*, de 1961, numa citação de André Martinet:

Para sonhar o quão natural e benéfico deve ser para o homem identificar sua linguagem com a realidade é necessário um alto nível de sofisticação para conseguir dissociá-las para que cada uma delas seja um objeto de estudo.

Do mesmo modo que nos filmes anteriores, Debord utiliza as imagens como ações paralelas às falas, cenas urbanas cotidianas entremeadas a diversas cenas políticas: Conselho de Segurança das Nações Unidas; Krouchtchev e de Gaulle em uma mesma sala; Eisenhower conduzindo de Gaulle; de Gaulle em uma cerimônia no Arco do Triunfo; Eisenhower abraçando Franco; marchas militares; subtítulos provocativos; capas de livros de ficção científica; fotos de guerra etc. Mas o diferencial neste filme encontra-se no conteúdo analítico e político do discurso, que substitui a tônica nostálgica e retrospectiva para assumir um tom direto, sem nenhuma espécie de rodeios nem disfarces, num ataque direto contra o cinema e a dominação coletiva do meio ambiente. Seguem alguns trechos:

O espetáculo cinematográfico e suas regras conduzem a produtos satisfatórios... A função do cinema é apresentar uma falsa coerência isolada, dramática ou documentária, como substituto de comunicações e de atividades ausentes. Para desmistificar o cinema documentarista devemos anular aquilo que chamamos de seu sujeito.

Uma receita bem estável demonstra que, em um filme, tudo o que não é dito através da imagem deve ser repetido, caso contrário os espectadores perderão o significado. É possível. Mas essa incompreensão está em todos os tropeços cotidianos...

[Imagens de situacionistas com legendas: “Se o homem está formado pelas circunstâncias, o importante é formar as circunstâncias humanas”; “Camaradas, o urbanismo unitário é dinâmico, ou seja, em relação estreita com os estilos de comportamento.”... “A nova beleza serão as situações”]

Os setores das cidades são legíveis a certo nível. Mas para nós os significados que eles contêm são intransmissíveis, tal como toda a clandestinidade da vida privada, da qual não possuímos nada além do que documentos irrisórios. A informação oficial está escondida. A imagem que a sociedade projeta para si mesma é a da sua própria história limitada à história estática e superficial dos seus dirigentes... O domínio dos dirigentes é o próprio domínio do espetáculo. O cinema lhes favorece muito. Por outro lado, o cinema continua oferecendo as condições exemplares e construindo os heróis sobre os mesmos velhos moldes dos dominadores, com tudo o que isso representa.

A TELA FICA NEGRA, SEM LEGENDAS, SEM COMENTÁRIOS.

Critique de la séparation utiliza o cine para combater uma marca registrada da cultura do espetáculo: a separação entre o personagem real e o que ele representa, provocando uma defasagem entre vida real e o hábito resultante da imagem aceita como consenso. O filme anuncia seu final afirmando que prefere levantar questionamentos sobre problemas cujos enunciados exigem discussões constantes e recursos novos para futuras conclusões.

“Assim como não há profundas razões para começar esta mensagem informal, não há para terminá-la.” [Uma menina loira. Uma explosão de napalm. Estrada cortada por um furacão. Fotos de alguns situacionistas].

Legenda final: “Continuará”

Entre 1968 e 1973, enquanto Hollywood seguia destruindo a história para construir seus heróis e cultuar seus mitos (Monroe, Dean, Day, Douglas, Taylor etc.), enquanto as chamadas vanguardas vagavam pelas *nouvelles vagues* produzindo obras que beiravam a incompreensibilidade, e enquanto os esquemas metafóricos do autoproclamado “cine político” dramatizavam a repressão e o totalitarismo, os situacionistas já haviam experimentado as delícias da paixão pré-revolucionária e estavam vivendo a ressaca do frustrado golpe de maio de 68, que quase chegou a virar a mesa do inimigo. Nesse período, a espécie de subversão cinematográfica de Debord já havia realizado metade dos seus filmes: *Hurléments...* (1952); *Sur le passage...* (1959); *Critique de la séparation* (1961). Em 1973 estreou a versão cinematográfica de *La société du spectacle*, na qual sintetiza, recupera e enriquece as principais teorias críticas do livro homônimo em um novo texto, lido na voz monótona de Debord, processado no mesmo sistema audiovisual dos filmes anteriores.

Dentre as imagens encontram-se algumas como a da transmissão ao vivo do assassinato de Lee Oswald (aquele que nos disseram haver sido o assassino de Kennedy), de um discurso de Giscard d’Estaing, de um striptease, de operários em cenas cotidianas de trabalho ou em manifestações, de desfiles de moda, de navios de guerra, de butikues de luxo, de Fidel Castro, de bombardeios no Vietnã, de astronautas no espaço de onde se vê a Terra, de casais vendo televisão, de guerrilheiros (sobretudo da guerra civil russa), de filmes do velho-oeste, de garotas propaganda, do presidente Pompidou visitando o salão do automóvel, de incêndios provocados pelos famosos distúrbios da revoltada população negra de Watts, do presidente Nixon sendo fraternalmente recebido na China por Mao Tsé-Toung, de automóveis na linha de produção industrial e em engarrafamentos urbanos, de cantores famosos que levam o público ao delírio, de Brejnev durante comícios e paradas monumentais com desfiles militares, de grandes exemplos arquitetônicos antigos, modernos ou em construção, da Torre de Babel, de desfiles de tropas da cavalaria franquista nas ruas de Espanha, de turistas em praias, de um regimento de cavalaria iniciando um ataque, de violentas manifestações urbanas, de filme Encouraçado Potenkim em que fuzileiros se recusam a proceder à execução de seus camaradas amotinados, de uma eufórica assembléia de estudantes ingleses, de uma assembléia de revolucionários nos edifícios ocupados em maio de 1968, de Marilyn Monroe demonstrando seu charme para políticos intercalada com imagens de Hitler, entre outras. Uma série de citações reforçam o conjunto teórico do filme, selecionadas de autores como August von Cieszkowski, Buenaventura Durruti, Karl Marx, Emile Pouget ou de manifestos como o dos obreiros franceses no encontro de l’Internationale de 28 de setembro de 1864, e do comitê de ocupação da Sorbonne onde culminou o movimento universitário de Maio de 68. De sua própria autoria pode-se ler:

Poderíamos também admitir algum valor cinematográfico a este filme se seu ritmo fosse mantido; mas não será mantido. O mundo já está filmado, nos falta agora transformá-lo.

O meio-ambiente, que é reconstruído todos os dias cada vez mais ativamente pelo controle repressivo e para o proveito deste, ao mesmo tempo se torna cada vez mais frágil e incitante ao vandalismo. O capitalismo em seu estágio espetacular reedifica tudo no capricho e produz incendiários. Dessa forma, sua decoração é tão inflamável quanto um colégio em França.

[Imagens deslumbrantes de Paris iluminada] Esta paz social restabelecida a duras penas não durará muitos anos quando, para anunciar seu fim, jogarão aqueles que entrarão na história do crime sob a insígnia de “situacionistas”. [imagens noturnas de incêndios nas barricadas de Maio de 68]. De agora até o final da sociedade do espetáculo, não haverá nenhum mês de maio sem que se lembrem de nós.

O filme acaba com uma inscrição de Carl von Clausewitz da Campanha de 1814:

Aquilo que ao contrário constitui o mérito de nossa teoria não é o fato de haver uma idéia exata e sim de haver naturalmente provocado a concepção dessa idéia... – tal como no domínio integral da prática– a teoria é fundamental para formar os patrícios, para permitir-lhes o juízo, para servir-lhes de indispensável apoio para cada passo da consumação de sua tarefa.

Mais dois filmes completariam sua filmografia antes de ser interrompida tragicamente: *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’ hostiles, qui ont été jusqu’ ici portés sur le film «La Société du Spectacle»* (1975) e finalmente *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). *Réfutation...* é, como o próprio nome indica, uma resposta exclusivamente dedicada aos meios de comunicação que contribuem para a organização espetacular da sociedade de classes e que acometeram contra seu filme anterior.⁵ *In girum...* é uma espécie de autobiografia política e intelectual em que, novamente, a própria voz de Debord abre o filme com a advertência de que não faria nenhuma concessão ao público nem ao poder dominante de um mundo ingovernável e deteriorado, “onde os novos sofrimentos se disfarçam de velhos prazeres” e onde as pessoas, dominadas pelo medo, tateiam desesperadamente buscando a vida e, à noite, como mariposas, voam ao redor do fogo e por ele são consumidas. A tela é praticamente convertida num espelho com a imagem do público de uma sala de cinema olhando fixamente à frente, como se os espectadores só pudessem ver a eles próprios no filme (e vice-versa), enquanto se ouve:

Por outro lado, seja qual for a época em questão, nada de importante se pôde comunicar poupando o público, mesmo para o dos contemporâneos de Péricles; e, no espelho congelado da tela, os espectadores não podem presenciar nada que evoque aos cidadãos respeitáveis de uma democracia.

In girum... repete a formulação das imagens sobrepostas, entrecortadas e tergiversadas acompanhadas de monólogos, e o recurso da tela branca ou preta (ausente em *La société du spectacle*), justificado em um letreiro: “Aqui, os espectadores, que são privados de tudo, ainda por cima serão privados de imagens”. O conteúdo filme foi escrito e relatado por Debord ora em um tom intimista e pessoal, quando se destina ao conteúdo autobiográfico, ora amargo e visceral, quando revela um ódio alimentado por poderosos inimigos. Debord se manteve indiferente diante das repercussões, tanto das previsíveis agressões por parte dos inimigos, porque os considerava incapazes de compreenderem suas obras, quanto dos elogios, pois suas obras não eram concebidas para agradar ao público ou a crítica e sim para provocarem reflexões. Sem ganchos políticos gratuitos, sem caráter documentarista, sem subterfúgios ou dissimulações, consolidava-se, assim, aquela nova espécie de cine político que relegaria aos exemplos mais radicais do “cine engajado” uma aparência de inocentes exercícios de armações ideológicas.

Transcendendo às questões técnicas ou estruturais de representação, negou o aparatoso cerimonial do cine e, através dele próprio, anulou seu poder de indução ideológica. A eficácia política não se apóia no condicionamento mas sim nos estímulos provocados com as *armas ideológicas* do inimigo e com o resgate dos *atos ideológicos* que este dominava. Transitando no limiar do cinema e da literatura,

Debord conseguiu fundi-los indissoluvelmente para garantir a legibilidade, a legitimidade e a eficiência política de um ideário materialista (jamais limitado à imitação da realidade mas vinculado à sua própria materialidade e a de seu mundo) e dialético (assumido no cunho da relação dialética entre opinar política e praticar política ao provocar).

As transformações resultantes estão pautadas em uma representação que transforma a matéria cinematográfica em conhecimento e em representação, o que pressupõe um esforço extra de interpretação e decifração por parte do espectador e, conseqüentemente, a anulação de efeitos alienantes. A distorção dos fatos praticada pela classe dominante foi contra-atacada por seus próprios meios e, como se não bastasse, pela desmaterialização do filme. Debord não pretendia inutilizar o cine (uma vez que já o considerava morto) mas, sim, afirmar que não cogitava abandonar o domínio do cinema nas mãos do inimigo; pretendia a dominação dos setores básicos e experimentais desse veículo para utilizá-los de modo positivo na construção de uma nova perspectiva: a construção real da vida. O desaparecimento da imagem ressaltou o paradoxo da indústria cultural espetacular, que constrói a verdade produzindo e divulgando apenas o que deve ser visto. A predominância da teoria sobre a imagem mesclada ao desaparecimento e as deformações intencionais desta confirmam a teoria hegeliana da morte da arte e a intenção de Debord realizar o juízo final do cinema dentro do próprio sistema de comunicação da *mass-media*.

A tergiversação, além de desmoralizar o inimigo, subvertia as duas principais estruturas do espetáculo: os noticiários televisivos (indutores da opinião pública numa formatação que mistura e sobrepõe indistintamente imagens e fatos para provocar um efeito anestésico somados a comentários formulados para uma tendenciosa “construção da realidade”), e a típica produção cinematográfica comercial (seja na sua forma de exercícios aleatórios ou gratuitos, seja quando estão comprometidos com a política e insistem numa farsa que conduz à alienação fantasiosa). Ambas estruturas são capazes de reproduzir imagens verídicas do fato no próprio momento em que ele ocorre e de manipulá-las como lhes convier, e utilizam-se desses recursos para simular imagens provedoras de fatos; em ambas predomina uma narrativa tradicional aliada a uma parafernália tecnológica capaz de transformar qualquer fato numa tragédia ou numa hilariante comédia, ou transformar qualquer discurso revolucionário em evento pudente ou em perigo latente.

Debord estabeleceu novas regras para o jogo entre genealogia e genialidade: a genealogia de um referente ancestral que abomina e pretende exterminar e uma genialidade pessoal dedicada à construção de melhores condições para a coletividade. Contra uma tradição cinematográfica que relega as qualidades concretas dos fatos a segundo plano, sua obra nega à consumação dos signos e a sedução pela imagem e releva a análise política personalizada cuja eficácia está na militância cotidiana que alia teorias e práticas da política revolucionária. Uma prova da maturidade de Debord no combate a um inimigo (no sentido mais genérico possível do termo) de quem esperava um forte contra-ataque, o qual ocorreria mais cedo e com mais intensidade do que o imaginado.

No dia 5 de março de 1984, o mecenas Gérard Lebovici foi assassinado de forma covarde e anônima, um crime cuja autoria jamais foi descoberta (ou revelada). Lebovici era amigo de Debord, com quem tinha uma relação pessoal e profissional extremamente positiva a ponto de produzir todos os seus filmes e, como proprietário da editora Champ Libre, editado a maior parte das obras situacionistas, aceitando e respeitando todas as exigências de total liberdade de expressão e de distribuição. Esse assassinato teve enorme repercussão na opinião pública, e foi objeto de inúmeros comentários estapafúrdios por parte da imprensa francesa. Em 1985 Debord reproduziu e comentou todas as notícias repletas de calúnias e injúrias (que inclusive lhe atribuíam a culpa) em *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*; com ironia, preconizou o alívio que a sociedade deveria sentir por haver-se “livrado” de um editor de obras consideradas subversivas.⁶ Essa publicação reproduz ridículas acusações contra Lebovici, considerado como mais uma vítima fatal do destino próprio aos revolucionários, tal como anunciou o jornal *Le Soir* definindo-os como “circulares” (sic), um infeliz trocadilho para tergiversar o nome do último filme de Debord:

Estremecemos ao ver, no drama da avenida Foch, como a conclusão inexorável de uma lógica atroz em sua própria ironia é inerente a certos destinos. Seguindo o desenvolvimento de uma “circularidade” aterrorizante, chega o momento em que os revolucionários se profissionalizam em “viver perigosamente” adquirindo segurança e tranqüilidade, e que “o homem instalado” que capitaliza os fundos encontra seu trágico fim no torniquete de um estacionamento subterrâneo. E não é impossível que no fundo desse labirinto em que ele jamais encontrou a saída, a única evocação ao espírito do produtor e mecenas Gérard Lebovici fosse esse palíndromo latino que, girando indefinidamente ao redor de si mesmo identifica seu fim no seu começo, tal como o título do último filme de Debord anunciado no cine Cujas: In girum imus nocte et consumimur igni.⁷

Depois disso, Debord determinou que todas as cópias de todos os seus filmes fossem recolhidas e mantidas no museu de Silkeborg, na Dinamarca, proibindo expressamente suas apresentações exceto para aqueles que tivessem sua autorização pessoal. Tal exigência foi mantida, o que tornou quase inacessível o acesso aos seus filmes (junto a grande acervo de documentos originais pré-situacionistas) até sua morte por suicídio em 1994. Podemos entender esse fato tal como ele mesmo afirmou em seu segundo filme:

A perfeição do suicídio está no equívoco.
SILÊNCIO DE CINCO MINUTOS COM A TELA NEGRA.

Após esse fato, a versão de *La société du spectacle* tem sido transmitida por canais de televisão e, em alguns países, pode-se comprar a coleção completa de seus filmes editada em suportes midiáticos corriqueiros ou, em qualquer lugar, pode-se baixá-la pela internet. Vivamos o espetáculo!

Esse final infeliz, bem como todo o processo que o gerou e que alimentou o ideário crítico de Debord e da Internacional Situacionista, perfazem uma história digna de muitos estudos. A anulação da atuação de Debord no cinema funcionaria como uma morte anunciada, pois aquele projeto – que pretendia superar o condicionamento da Sociedade, das Artes e do Urbanismo à passividade que separa e suprime o público por meio da organização massiva disciplinar – já sabia que só conseguiria concretizar-se plenamente no momento de sua diluição; sabia, também, que depois disso seria incluído no cardápio de modas deglutidas pelo projeto de integração espetacular; mas dificilmente poderia prever a rapidez e voracidade com que tudo isso ocorreria.⁸

Caso resida alguma dúvida sobre a relação entre todas as questões aqui enunciadas e a cidade (ou melhor, o urbanismo), vale lembrar que Debord considerava o urbanismo como a manifestação mais espantosa da falta de idéias presente nos atos da cultura, da política e de todo o resto da organização da vida, como a espacialização da cultura espetacular para tornar a sobrevivência cotidiana cada vez mais difícil e carregada de ansiedades. Contra o urbanismo do espetáculo, toda sua obra estava dirigida à realização do mais importante projeto situacionista: o Urbanismo Unitário (uma longa e importante história para a qual será dedicada uma pequena relação de fontes bibliográficas ao final do texto).

A interrupção da carreira cinematográfica de Debord reafirmou os riscos da indiferença e da anulação dos espectadores e o impossibilitou de lutar para convertê-los em participantes, em atores que realizam seus atos. Parece conveniente encerrar este texto repetindo dois trechos de seu primeiro filme, em que justificava toda sua obra cinematográfica e preconizava tal derrota:

voz 5
No momento em que a projeção irá começar, Guy-Ernest Debord deveria subir no palco para pronunciar algumas palavras de introdução. Diria simplesmente: Não há filme. O cinema está morto. Não pode mais haver filme. Por favor, entrem para o debate.

A TELA PERMANECE BRANCA DURANTE 20 SEGUNDOS ANTES DA ÚLTIMA FRASE

Para descrever efetivamente nossa época, não restam dúvidas da necessidade de mostrar muitas outras coisas. Mas para que? Melhor compreender a totalidade do que foi feito e do que resta por fazer que somar outras ruínas ao velho mundo do espetáculo e das memórias.

Notas

¹ Os roteiros originais de todos os filmes de Debord foram reproduzidos em *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, publicada originalmente por Éditions Champ Libre, Paris, 1978. Devido à pequena divulgação dos filmes e desse livro por parte dos circuitos midiáticos, e devido ao objetivo deste texto de evitar interpretações ostensivas, será priorizada a transcrição de alguns trechos dos filmes de modo a tentar, dentro das reduções aqui cabíveis, provocar os mesmos efeitos nos leitores que as obras fílmicas provocavam nos espectadores. Os comentários respeitam o tipo de condução adotada pelo próprio diretor, a exemplo de como foram processados em minha tese doutoral intitulada *Movemo-nos à deriva e somos devorados pelo espetáculo: Revisando o olhar marginal e as propostas situacionistas sobre Sociedade, Arte e Cidade*.

² *Prologomènes à tout cinéma futur*, originalmente publicado na revista *Ion*, n.1, abr. 1952, reproduzido em *Documents Relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste*, Allia, Paris, 1985.

³ Guy Atkins assim relatou o ocorrido: “Durante o silêncio final de 24 minutos, quando o único ruído na sala era do projetor, um membro do público se levantou, agradeceu a Mrs. Morland (diretora do ICA) por uma tarde tão interessante e desculpou-se por sua retirada. Todos os demais ficaram até o final, esperando que ainda pudesse vir alguma notícia interessante e sensacional. Quando as luzes se acenderam, imediatamente começou um alvoroçado protesto. As pessoas permaneceram na sala e algumas fizeram discursos furiosos. Um homem se resignou a sair do ICA antes que lhe fosse devolvido o dinheiro da entrada. Outro completou dizendo que tinha vindo com sua mulher desde Wimbledon e que tiveram que pagar uma babá, pois nenhum dos dois queria perder o filme... O ruído que faziam na “sala de leitura” era tão alto que chegou à escada externa onde estava a fila de espera para a próxima audiência. Os que já haviam visto o filme saíram do auditório e tentavam persuadir seus amigos a voltarem para suas casas em vez de gastar dinheiro e tempo naquilo. Mas o ambiente estava tão carregado de excitação que essa bem-intencionada advertência teve efeito contrário. A platéia seguinte entrou com ansiedade ainda maior para ver o filme, sem imaginar que o show seria um branco total.”

⁴ DEBORD, Guy E: *La Société du Spectacle*, lançado na França em 1967, teve sua primeira edição no Brasil lançada pela editora Contraponto em 1997. Aqui serão transcritos diversos fragmentos de diferentes edições, sobretudo a da edição portuguesa da editora Mobilis in Mobile, considerada pelo próprio Debord como a melhor tradução de sua obra.

⁵ Mais precisamente se referia aos comentários publicados no ano de 1974 em *Le Nouvelle Observateur* (29 de abril e 13 de maio), *Le Quotidien de Paris* (2 de maio), *Le Monde* (9 de maio), *Télérama* (11 de maio), *Charlie-Hebdo* (13 de maio), *Le Point* (20 de maio) e na revista *Cinéma* (nº74).

⁶ Debord, em *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, além de reeditar, comentar e retrucar todas as notícias sobre o assassinato, prova que Lebovici havia publicado muito mais clássicos do que subversivos (uma diferença evidentemente dirigida à ignorância dos críticos e articulistas), exemplificados por dezenas de autores tais como Joseph Déjaque, Baltasar Gracián, Clausewitz, Cieszkowski, Fernando Pessoa, Malevich, Satie, Hegel, Jorge Manrique, George Orwell, Karl Marx, Saint-Just, entre outros. Afirma que “na era da decadência e da ignorância programadas, onde discernimos menos a revolução que ascende do que a sociedade que descende, a própria publicação de clássicos passou a ser um ato subversivo”.

⁷ *Le Soir*, de Bruxelas, de 7-8 de Abril 1984, reproduzido em Debord (1993, p. 90).

⁸ Caso resida alguma dúvida sobre a relação entre todas as questões aqui enunciadas e a cidade (ou melhor, o urbanismo), vale lembrar que Debord considerava o urbanismo como a manifestação mais espantosa da falta de idéias presente nos atos da cultura, da política e de todo o resto da organização da vida, como a espacialização da cultura espetacular para tornar a sobrevivência cotidiana cada vez mais difícil e carregada de ansiedades. Contra o urbanismo do espetáculo, toda sua obra estava dirigida à realização do mais importante projeto situacionista: o Urbanismo Unitário (uma longa e importante história para a qual será dedicada uma pequena relação de fontes bibliográficas ao final do texto).

Referências

BERREBY, Gérard. (Org). Documents Relatifs a la Fondation de l'Internationale Situationniste. Paris: Allia, 1985.

COMBES, Patrick. La Littérature & le Mouvement de Mai 68: écriture, mythes, critique, écrivains. Paris: Seghers, 1984.

CINE Qua Non: Giornata Internazionali di Cinema d'Artista. A.C. Grafiche, Castelano, 1979.

- DEBORD, Guy E. *Considérations sur l'Assassinat de Gérard Lebovic*. Gallimard: Paris, 1993.
- _____. *Contre le Cinema*. Aarhus: Institut Escandinave de Vandalisme Comparé, 1964.
- _____. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobili, 1991.
- _____. *Movemo-nos na Noite Sem Saída e Somos Devorados Pelo Fogo*. Lisboa: Fenda, 1995.
- _____. *Œuvres Cinématographiques Complètes, 1952-1978*. Paris: Champ Libre, 1978.
- _____. *Panegírico*. Lisboa: Antígona, 1995.
- DEVAUX, Frederique. *Le Cinéma Lettriste (1951-1991)*. Paris: Paris Expérimental, 1993.
- ESTEVEES JÚNIOR, Milton. *Algumas Razões para o Resgate do Pensamento, da Poesia e do Ideário Situacionistas*. Revista WAM – Web Architecture Magazine, Barcelona, n. 2, p. 71-72, fev., 1997.
- _____. *Movemo-nos à Deriva e Somos Devorados pelo Espetáculo*. Revista DC, Barcelona, n. 1, p. 123-135, set. 1998.
- _____. *Psicogeografia e Situlogia: premissas e alternativas experimentais*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002. p. 319-328.
- _____. *De realidade do planejamento fragmentista à utopia do urbanismo unitário: o medo e o cuidado dos urbanistas na hora da projeção urbana*. In: ESTEVES JUNIOR, Milton; URIARTE, Urpi Montoya. (Org.) *Panoramas Urbanos: reflexões sobre a cidade*. Salvador: Edufba, 2003.
- HARVEY, Silvia. *May'68 and Film Culture*. London: British Film Institut, 1978.