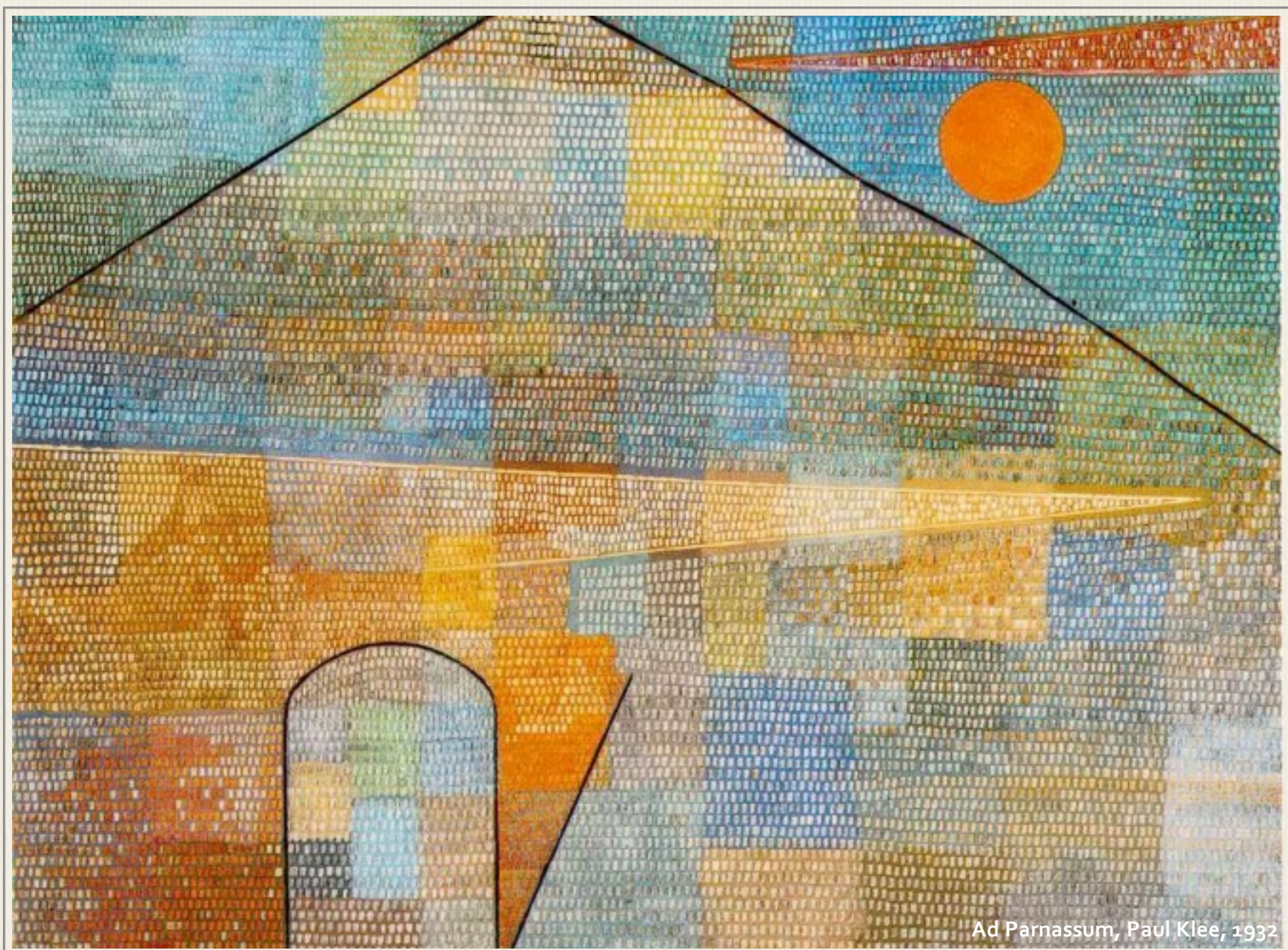




limiar



VOL.1 - N°1 - 2° SEMESTRE 2013



Ad Parnassum, Paul Klee, 1932

Guy Debord: Theatrum Mundi e os palíndromos do tempo

Olgária Chain Feres Matos
UNIFESP|USP

1. Guy Debord, “Suprême levée des défenses du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective”, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p.17. O “General de Gaulle” e o “catolicismo” são o horizonte imediato a que se refere Debord, ambos devidamente “deslocados”-*détournés* - que é o método de Debord. De Gaulle é o general da Resistência à Ocupação Nazista e o grande libertador da França, que se aproxima do fascínio que a arte da guerra exercia em Debord. Mais “arte” do que guerra. Em Clausewitz ou Lao Tse o que mais importa é a arte, o engenho, a agudeza como no Oráculo Manual de Baltasar Gracián. Do catolicismo, sua crítica a todas as hierarquias, a igualdade incondicional e relações horizontais; mas também ela desviada para a “aristocracia do espírito”, a valorização radical do indivíduo, a nobreza de cada um. Porque “oferecer a outra face” é atitude de poucos — dos “santos”, ele é apanágio dos “bons e justos”, os “melhores entre os iguais”, um traço aristocrático — não de classe social, mas de excelência da alma, se manifesta aqui. Como em Nietzsche, o que é nobre não está circunscrito a uma classe social mas à lealdade no combate. De fato, o que importa a Nietzsche na Guerra de Tróia é o igual heroísmo dos heróis em disputa. Como tudo é combate, não se trata da eliminação de nenhum dos concorrentes porque isto seria a entropia. Frequentemente considerado “elitista” por suas preferências literárias e culturais, bem como por seu estilo aforismático, suas contradições são fonte necessária de interrogações e de estudos futuros. Diz Debord em 1988: “Nossas ambições são claramente megalômanas, mas talvez não mensuráveis pelos critérios dominantes do êxito”. Isto já não fazia parte de seu programa político. (Cf. Magazine Littéraire - Éloge de La Revolte, dossier p. 64 e ss, nº 365-maio de 1968)

2. Guy Debord, *In Girum imus nocte et consumimur igni*. In *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 2006, p. 1355.

3. Idem, p. 1358.

4. Idem, ibidem.

Em 1958, Guy Debord é convidado por Noël Arnaud para um debate sobre “O Surrealismo está vivo ou morto?”, cujo público era a jovem-guarda do movimento surrealista pós-Segunda Guerra Mundial. Em vez de se apresentar em público, expõe sua palestra por meio de gravação, respondendo diretamente à questão, dizendo “O surrealismo evidentemente está vivo. Seus criadores ainda não morreram. Uma gente nova, cada vez mais medíocre, é verdade, se reivindica dele. (...) É uma dessas coisas que sempre estarão conosco, como o catolicismo e o General de Gaulle”.¹

Nomeando a mediocrização da cultura e valendo-se de seu instrumento técnico de informação e de reprodução mecânica, Debord se encontra no campo da crítica à cultura de massa tal como desenvolvida por Nietzsche no conceito de “cultura filisteia”, Adorno na “Indústria cultural como mistificação das massas” ou na versão de 1936 de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” de Benjamin, cada um a sua maneira enfatizando a universalização da forma mercadoria dos bens culturais e o desaparecimento do papel filosófico e existencial da cultura: “o sistema produtivo atual necessita de ‘serviços’: gestão, controle, manutenção, pesquisa, ensino, propaganda, entretenimento e pseudo-crítica”.² O filisteu cultivado é pseudo-culto e pseudo-informado; é pragmático e pesa a produção material e as criações espirituais na mesma balança; conhece o preço de todas as coisas, mas desconhece seu valor. De onde, também em Debord, um pessimismo mitigado pela ironia: “meu otimismo baseia-se na certeza de que esta civilização vai desmoronar. Meu pessimismo, em tudo o que ela faz para nos arrastar em sua queda”.³ No ensaio “A servidão voluntária moderna”, Debord trata da falsa abundância dos bens contemporâneos, da má qualidade de vida, das mercadorias alimentares, passando pelo extermínio industrial dos animais até a degradação estética do urbanismo centrado no automóvel, tudo para intensificar uma cultura de “escravos”: “hoje aceita-se sem discussão a vida cultural miserável que se constrói para os explorados”.⁴

Deslocando a crítica da economia política para a crítica da civilização mercantil-espetacular, Debord reivindica Marx e Hegel e o trabalho do negativo. Mas, em vez das sínteses dialéticas e da exaltação do progresso que lhes são imanentes, prefere o paradoxo, a antinomia e a contradição, à maneira dos moralistas franceses do século XVII. Para isso, pratica o *détournement* – desvio e deslocamento – das frases feitas ou das fórmulas consagradas, cuja eficácia está em surpreender e dizer o inesperado. Em vez de “o falso é um momento do verdadeiro” hegeliano, confortável em sua crença no advento histórico da verdade e da liberdade – o Estado prussiano – Debord propõe “o verdadeiro é um momento do falso”, mais apto a apreender a sociedade que produz irrealidades, em que a

5. Cf. Debord, *La Société Du Spectacle*. Oeuvres Complètes. Paris: Ed Gallimard, 2006.

6. Cf. E. Havelock, *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais* (trad. Ordep José Serra). São Paulo: UNESP e Paz e Terra, 1996.

7. Agamben, G., *O que resta de Auschwitz* (trad. Salvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo, 2008.

8. Cf. *In Girum Imus*, op cit. Referência a Heráclito: “não podemos nos banhar duas vezes nas mesmas águas de um rio”, pois as águas são outras e outras águas. Filósofo da melancolia e das lágrimas, seus aforismos atestam o drama humano da perda da unidade com o divino. O deus não conhece o outro de si mesmo, só o homem, pois este nasce da diferença com o deus, é o outro do Um: “o homem considera justa uma coisa, injusta outra, enquanto que para Deus tudo é belo, bom e justo. Para o homem, a transitoriedade de todas as coisas e seu devir incessante”..

9. Cf. Debord, G., *In Girum Imus*, op cit.

imagem se separa da coisa da qual é imagem e o espetáculo toma o lugar do real, reconstruindo-o por inteiro, percorrendo aleatoriamente sobre ele segundo lhe convenha, gerindo o imaginário e a tal ponto que a memória do verdadeiro – da justa vida e do bem viver – já se perdeu.⁵ As imagens se encontram no lugar da vida e a mídia substitui a linguagem, privando o indivíduo de conhecê-la, impondo uma língua agramatical, antiliterária, na qual predomina a oralidade sobre a regra. Porque falar uma língua é algo diverso de dominá-la, e por ser um meio de comunicação público, foi necessário prover a língua de regras conhecidas por todos e praticadas por todos. Assim, a difusão da gramática fez migrar o segredo da informação do saber hermético do escriba oriental na antiguidade para o espaço público da Ágora. Os mestres – os *grammatistès* – davam acesso às letras, retirando-as de sua condição de *grammar*, de “conhecimento oculto”, pois “para quem sabe ler e escrever, coisas impossíveis serão igualmente fáceis”.⁶ Por valorizar na língua seu caráter sumário, cômodo e elementar, a mídia rompe o equilíbrio entre a anomia e a gramatização que caracterizam uma língua viva. O mundo está falsificado. Por isso, “o verdadeiro é um momento do falso”. E também o palíndromo *In Girum imus et consumimur igni* – título de um de seus filmes sobre a Paris das ruínas deixadas pelas mercadorias, lembra Baudelaire que escreveu um poema em latim eclesiástico. O latim tornou-se língua morta quando deixou de constituir a unidade do Império Romano que permitia um *logos* comum independentemente da geografia, o compartilhamento de valores através da língua – e que permitia a São Paulo, em Tarso, reconhecer-se como “cidadão romano” e “cidadão do mundo”. Quando o latim deixou de ser falado segundo as regras da gramática, foi-se tornando ininteligível nas diversas regiões, desapareceu e tornou-se língua morta. Baudelaire escreve em latim eclesiástico, o do grande fervor religioso da Idade Média, mas deslocando-o para melhor surpreender: *Franciscae mea laudes* – Louvação a minha Francisca. Não mais o louvor à Virgem, à Santa mãe de Deus, mas à costureirinha tísica. Blasfêmia essencial, a língua extinta, pura gramática sem os falantes, ocupa o lugar da testemunha, de quem foi privado da língua. Colocando-se no interior da própria língua na posição daqueles que a perderam, também Debord surpreende a língua viva – o francês – tratando-a como se ela fosse morta, mas também a língua morta como se ela fosse viva: “uma língua morta”, escreve Agamben, “é pois aquela em que não mais se pode opor norma e anomia, mudança e conservação. De uma tal língua diz-se justamente que ela não é mais falada, quer dizer, é impossível designar a posição do sujeito”.⁷ Assim como Baudelaire escreve em latim para transgredir os limites da língua, fazendo-a delirar, o filme *In Girum imus...*, título que é um palíndromo em latim medieval, é uma adivinha que o espectador deverá decifrar, como nos jogos da corte absolutista. *In girum imus nocte et consumimur igni* : o que é o que é “nós giramos pela noite e somos consumidos pelo fogo”? São as mariposas.

A relação das falenas com Paris é a da destruição da cidade dos anos 1950, para a qual concorrem tanto a temporalidade mercantil quanto a barroca, as quais tudo destinam ao desaparecimento:

Havia então à margem esquerda [do Sena – o Quartier Latin, o bairro de estudantes e intelectuais em geral] – não se pode entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma mesma substância perecível no mesmo estado –,⁸ um bairro onde o negativo tinha sua corte. Paris, nos anos 1950, não havia perseguido e dispersado seus habitantes. Havia ainda um povo que por dez vezes fizera barricadas e pusera em fuga reis. Era um povo que não se deixava comprar por imagens.⁹

(trata-se de um verso do “Paraíso” da *Divina Comédia* de Dante, devidamente *détourné* – é a fala de Cacciaguida). Não por acaso, o maio de 68, que se reivindicava dos Situacionistas e de Debord, exprimiu seu apego ao Quartier Latin – bairro das Universidades, da Sorbonne, da École Normale Supérieure, do Collège de France, da École de Médecine – centro das produções culturais onde se encontram o teatro do Odéon, a Escola de Belas-Artes e das Artes Decorativas. A Paris de 1978 – data da fita – é a das mercadorias, do espetáculo e das fantasmagorias, mas no sentido em que Debord *détourne* Marx. Se, para o autor de *O Capital*, o trabalhador produz mercadorias e estas produzem fetiches, para Debord, são as fantasmagorias que produzem mercadorias porque o espetáculo “é a inversão da vida real”. Por sua fragilidade, as falenas são de materialidade imaterial, quase espíritos, pequenas almas errantes que, em seu voo incerto, à noite, são espectros em miniatura.

Se as mariposas são a memória de uma aparição, elas metaforizam o instante fugidio da “iluminação” política e poética, o *détournement*, a ruptura. Afastando-se, assim, da maneira propriamente francesa de engajamento intelectual, Debord dissocia a revolta política de qualquer organização partidária e não concebe a emancipação no registro do acesso a riquezas ou ao poder, mas evocando a potência revolucionária da memória como protesto capaz de configurar o futuro. Por isso cita *O Príncipe* de Maquiavel:

10. Cf. Debord, *In Girum Imus*, op cit.

Quem se torna soberano de uma cidade acostumada à liberdade e não a destrói pode esperar ser destruído por ela, pois ela sempre encontrará um pretexto para rebelião em nome de sua liberdade anterior e antigos costumes que jamais são esquecidos apesar da passagem do tempo ou qualquer benefício recebido. Não importa o que o soberano faça ou que precauções tome, os moradores nunca esquecerão aquela liberdade dos costumes – a não ser que sejam perseguidos ou dispersados.¹⁰

Esse povo de Paris que se rebelava contra o rei eram também os frondistas. Altivos, não se curvavam a Luís XIV que lhes impôs Versalhes, acostumados que estavam à vida na pólis, na cidade, ao sentido cívico da esfera pública da época. Vencida a Fronda, a vida pública ganha o sentido de vida cortesã – o viver em público – onde dominam as aparências e a dissimulação; e na Paris contemporânea vencida, seu povo foi “perseguido e dispersado” de seu centro. A memória previne reunir os acontecimentos sob um único princípio explicador, seja ele a luta de classes, a tomada do poder, a injustiça ou o fim da História, reavendo sua potência alucinatória, sem a solução de “mudar a desordem das coisas”, desse mundo conturbado e contraditório. Por isso, a memória desempenha a função crítica, uma vez que traz de volta a *Pólis* grega, a *Urbs* romana, a *cidade-estado* florentina e a Paris dos anos 1950, a Paris capital cultural da Europa.

A Paris da experiência da vida política e das revoluções estéticas desaparece para Debord da mesma doença que afeta hoje todas as grandes cidades, tomadas diretamente na lógica da mercadoria:

11. Idem, p. 29.

Mas Paris tinha mais a perder do que qualquer outra. É uma grande fortuna ter sido jovem nesta cidade quando, pela última vez, brilhou com um fogo intenso. Não se havia ainda visto, por responsabilidade do governo, o céu se obscurecer e o bom tempo desaparecer, e a falsa bruma da poluição cobrir permanentemente a circulação mecânica das coisas neste vale desolado.¹¹

As árvores ainda não haviam morrido asfixiadas, e as estrelas não estavam extintas pelo progresso da alienação.” Reconhece-se aqui Baudelaire, que também

identificou a destruição de Paris em seu poema *O Cisne*; e a iluminação a gás que secularizou a Via-Láctea levou o poeta a escrever que a Paris moderna desconhece os verdadeiros crepúsculos. Paris política é a “terra das três grandes Revoluções” – a Francesa, a de 1848 e da Comuna de Paris – “a França dos exilados, origem do socialismo utópico, pátria de Quinet e Michelet, que abominam os tiranos, terra onde descansam os comunardos”.¹²

Cidade Cultural, desde a fundação da Academia Francesa quando, sob Luís XIV, a língua e literatura francesa foram decretadas um bem de utilidade pública. Por um gesto teatral, o rei promove a socialização da literatura e da língua face ao latim que dominava as instituições de cultura. Deste modo, estabelece uma língua comum a todos, vencendo o isolamento lingüístico que denunciava hierarquias profissionais e distinções de classe, pois, na Paris seiscentista, um morador da região norte necessitava de um intérprete para se comunicar com um habitante de outra área da cidade. Propiciando assim uma forma de igualdade, a língua e a literatura deviam concorrer para a “primavera do mundo e do espírito”. Luís XIV instituiu a literatura como empreendimento de um Estado Cultural, procurando fazer de Paris uma “nova Atenas, uma nova Alexandria, uma nova Roma”.¹³ Nesta linhagem, Debord participa da Internacional Letrista, presente na Universidade Francesa em 1968, que glosou a máxima trotskista, *détourné*, da revolução permanente no grafite: “*éducation permanente*” (educação permanente). Porque a cultura e a educação exigem o exercício da memória, e o mercado a obsolescência permanente de tudo, o mercado cria um vazio simbólico nos indivíduos.¹⁴

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

Sob o poder da imaginação, fenômenos de desrealização determinam a perda do sentido do real que se converte em objeto disponível e manipulável das razões econômicas, resultando na catástrofe ecológica e nas agressões à natureza para fins produtivos e de mercado. Porque a economia subsume a cultura e a história, inverte-se a relação entre natureza e história, a história passa a ser regida por forças tão cegas quanto as da natureza: “A história que descobre sua base na economia política percebe agora a existência do que era seu inconsciente, mas que continua a ser o inconsciente que ela não pode trazer à luz. A economia mercantil democratizou apenas essa história cega, uma fatalidade que ninguém domina”.¹⁵ Esta paisagem é a de uma “natureza morta”, deserto de desolação, “vale desolado”, na expressão de Debord. A desolação – a perda do solo – deixa o indivíduo desolado, sem, solo, sem chão.

O desenraizamento moderno corresponde também à visão barroca do mundo de Debord. No labirinto sub-lunar das astúcias da mercadoria, o homem passa a ser seu objeto, seus desejos pré-determinados pela lógica do capital, como no barroco o homem o era pela Providência e pela Predestinação. Porque seres do desejo e da falta, o sistema generalizado das fraudes de que é vítima o indivíduo, faz com que ame sua prisão porque não lhe é dado outra coisa amar, a não ser as mercadorias. Por isso, vive-se na sociedade do espetáculo imerso em falsos desejos, enganos e erros, com o que Debord se encontra com os moralistas – Gracián, La Rochefoucauld e o Cardeal de Retz,¹⁶ mas também esse grande observador das cortes modernas, Proust, e pensadores como Dostoiévski e seu mundo de “possuídos”, Baudelaire e as flores do mal que se tornou radical. Lembre-se que

12. W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989, vol II, p. 203.

13. Cf. Marc Fumaroli. *Trois institutions littéraires*. Paris: Gallimard/Folio, 1994, introdução, p XXXVI.

14. Neste sentido, Zizek observou que o budismo ocidental de tendência New Age compete com o cristianismo e deve ser analisado como a tentativa de tornar aceitável o capitalismo financeiro e o estresse ligado aos desenvolvimentos tecnológicos.

15. Cf. Debord. *A Sociedade do espetáculo* (trad. Estela dos Santos Abreu). Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 99.

16. Cf. Anselm Jappe, *Guy Debord* (trad. Iraci D. Poleti). Petrópolis: Vozes, 1999.

17. C. Baudelaire. “Projéteis”, fragmento XV, *Escritos Íntimos*, in *Charles Baudelaire: poesia e Prosa* (trad. Ale-xei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Agui-lar, 1995, p.516.

18. Aproximam-se Debord e Chris Marker e seus trabalhos entre 1952 e 2006. Cineasta, fotógrafo e poeta nunca se apresentou em público ou foi fotografado, ele que retrata os grandes movimentos sociais contemporâneos, construindo a narrativa das convulsões do século e da História contemporânea, das crises francesas ligadas à independência da Argélia até maio de 68, da Guerra do Vietnã às manifestações contra a Lei do Primeiro Emprego na França em 2006, do Governo da Unidade Popular de Allende no Chile em 1972 a Marighela no Brasil, dos Baader Meinhof à queda do Muro de Berlim e à Perestroika em Moscou. Cronista, Chris Marker desestabiliza a versão consagrada dos eventos de uma história oficial celebrativa, desfazendo a ideia de uma gesta heroica, fundada no dualismo do vencedor e do vencido, distanciando-se da noção de uma História Universal e da unilateralidade de um sentido único dos acontecimentos. Em cada fotografia há personagens que, a igual título do próprio artista, são testemunhas e atores de seu tempo. Se o olhar da câmera é melancólico, isso deve-se à visão markiana do tempo (fotográfico). Assim, à foto de 1961 na Praça da Bastilha sucede o mesmo lugar mas em outra data, agora 2001. Deslocando o tema da repetição na história para seu sentido inédito, à multidão aguerrida e politizada do passado se substitui um casal de namorados, um Eros que depôs as armas e transfigurou o espaço matricial da República em lugar de enamoramento e ócio, em “cansaço político”. O mesmo e seus duplos registram a passagem do tempo e a caducidade de tudo que é humano, mal, temporal, todas as coisas destinadas ao desaparecimento.

19. J. Bressane. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 22.

20. La Boétie, *Discurso da Servidão Voluntária* (trad. Laymert Garcia dos Santos). São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 27.

21. Idem, p. 30.

Baudelaire considerava a modernidade como “o desaparecimento no mundo dos vestígios do pecado original” e por isso dizia: “o mundo vai se acabar, mas não por causa de uma guerra, mas pelo aviltamento dos corações”.¹⁷

Essa filiação a um pessimismo barroco desloca a questão das relações entre teoria radical e a prática do sujeito revolucionário, porque, diferentemente do dualismo ou da unidade entre teoria e prática, Debord reflete sobre a duplicidade de cada indivíduo, ao mesmo tempo espectador e agente de seu tempo. É o que explicaria sua discrição – sua não participação em partidos políticos ou grandes movimentos de massa.¹⁸ Apesar da radicalidade de suas sentenças e do trabalho com o surrealismo dos fatos e com o barroco, com o luto e com o lúdico.

Para compreender a ideia de revolução de Debord e sua não-militância partidária, é preciso também lembrar o fato de que, para ele, o que menos importa para as grandes transformações individuais ou históricas são os conceitos de vitória e derrota. Aproximando-se do dândi baudelairiano, ele vê a revolução dos dois lados, de dentro e de fora. Dândi e flâneur são como o jogador que, sem lugar definido no processo produtivo, é “desclassificado”, não pertence a nenhuma classe social. Debord nunca tece um trabalho fixo. Contra um sistema produtivo que declara guerra à flânerie, Debord foi um “dândi revolucionário e um eremita respeitoso da tradição”, nas palavras de Júlio Bressane, “un morceau de météore détaché d’un ciel inconnu”.¹⁹

Não por acaso, há em seu pensamento um eco do *Discurso da Servidão Voluntária* de La Boétie que não preconiza a violência contra o tirano: “decidam não mais servir e eis que vocês serão livres; não pretendo que vocês o acuem e o abalem, apenas não o apoiem mais, e vocês o verão, como um colosso a quem se retirou a base, desmoronar com seu próprio peso”.²⁰ Com efeito, diversamente da teoria das revoluções – que se constroem na lógica da efetividade das forças a combater – para o filósofo a trama do poder é imaginária e basta desfazer-se dela para ser livre, pois a multidão não é vítima de seus senhores, mas de si mesma: “assim sendo, o povo tolo fabrica sozinho as mentiras para depois acreditar nelas”.²¹ E a construção imaginária por excelência é a linguagem e o encantamento da massa pelo Um, pela unidade, pois o tirano é antes de mais nada uma palavra, um “princípio de reunião e de unidade”. Ele arranca a massa de sua diversidade: o senhor é aquele que se apropria do sentido, isto é, da palavra.

Afastando-se de Marx – para quem a relação entre o homem e a sociedade é central – distancia-se também da fusão marxista-leninista do indivíduo na Totalidade – Partido, Estado ou vanguarda do proletariado –, recusando a dissolução do indivíduo no social, Debord afirma os direitos da subjetividade e da espontaneidade criadora e consciente. Contrapôs-se à ideologia que condenava o indivíduo e a subjetividade, reduzindo-os à condição de “individualismo” e “sentimentalismo pequeno-burguês”. Contra o mundo sem sonho e sem poesia, Debord pensava a conversão da prosa em poesia, a sociedade em comunidade política – aquela que quer a felicidade e encontra novas razões da vida em comum.

Aqui Debord reencontra-se com o exemplo da Roma antiga, enfatizado nos *Discorsi* de Maquiavel. Paris, como a Roma de Tito Lívio, a dos levantes históricos, não reivindica uma revolução total, indo na contramão daqueles que pretendem instaurar uma ordem definitiva no mundo e na cidade, como os revolucionários que se baseiam no *logos* de filósofos, Platão ou Marx. Porque o desequilíbrio é a matéria vertente da política, Maquiavel reconhece a grandeza de Roma, no “abandono tácito da ideia de solução definitiva”: “embora se passasse de um governo da realeza e aristocrático a um governo popular (...), jamais se retirou toda a autoridade do rei para passá-la aos aristocratas, tanto quanto não se privou dela inteiramente estes últimos para oferecê-la ao povo; ao contrário, a autoridade,

22. Maquiavel. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, livro I, cap. IV. Torino: Einaudi, 2000, p 445 ss.

23. Idem, I, 2.

24. Droit, Roger-Pol, *A Companhia dos Filósofos* (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 343. Assim, do ponto de vista de Debord, os levantes da história de Paris são os momentos “romanos” da cidade. A clivagem talvez presente em Debord, atesta a tensão inerente à história política francesa, entre a soberania popular e o poder representativo. De fato, desde os anos 1600, a ação coletiva se passa, na França, a céu aberto, nas ruas da cidade, da Fronda às jornadas de 1789, de julho de 1830 a fevereiro de 1848, da comuna de 1871 à greve geral de 1936 e às barricadas de 68.

25. Título de obras muito conhecidas na França e que reúnem sentenças exemplares dos grandes autores franceses, os cultores da língua.

tendo permanecido mista, a república tornou-se perfeita”. Perfeita porque contraditória e “imperfeita”.²² A Roma de Maquiavel inscreve em suas leis e costumes os conflitos que atravessam a sociedade, dando a si mesma os meios que promovem a paz: “a desunião entre a plebe e o Senado romano tornou esta república livre e poderosa”.²³

Debord relaciona literatura e revolução, mas, diversamente de Trotski, não funda uma “Quarta Internacional”, e sim a “Internacional Letrista”, no que se reconhece a preeminência das revoluções artísticas nas mudanças do mundo, mudança de sensibilidade e de consciência. Foi nisto que Debord reconheceu o ato inaugural e a modernidade radical do movimento letrista e situacionista. Denunciando o “desastroso naufrágio” de nosso mundo, incitando a desilusão, Guy Debord, em seus escritos e filmes manteve a revolta com um desfecho incerto: “que vissem nele um herói de guerras por vir ou um pretensioso mistificador, era coisa que a seus olhos não tinha a menor importância. Um de seus filmes se intitula *Refutação de todos os juízos, tanto elogiosos como hostis*”.²⁴ Moderna é a revolução na linguagem. Por isso, a presença, nos grafites de 1968 da literatura clássica, da romântica e da moderna, da poesia e da prosa, os grafites extrovertendo a literatura nos muros da cidade, as obras canônicas evocando sua beleza “atemporal”. Colocados ao alcance de todos, estes “tesouros da língua francesa”²⁵ expressavam um desejo de cultura, liberada do confinamento das bibliotecas: “*Delivrez les livres: Bibliothèque Nationale*” (Libertem os livros: Biblioteca Nacional). Os compêndios estão no asfalto da cidade: “a beleza está nas ruas”, lia-se em um cartaz de Montpellier. A preocupação com as palavras revelava-se na consulta freqüente ao dicionário Littré – um dos mais renomados da língua francesa, com sua filologia marcada por referências à grande literatura, clássica e vernácula – quando, em escala nacional, os jovens estudantes refletem sobre o arcano lançado por De Gaulle: “*La réforme, oui; la chienlit, non.*” (Reforma [universitária] sim, bagunça, não). Proliferam então os grafites com as extensas definições dicionarizadas de “*chienlit*” (máscaras carnavalescas, disfarces ridículos, “arlequinadas”) que perguntavam “o que é ‘*chienlit*’, e no final da “pesquisa” anônima e coletiva, a resposta ao Presidente: “*la chienlit c’est lui*” (Bagunça é quem o diz).

Se a política tradicional era o lugar da prosa, e a revolução o espaço do épico, as intervenções de Debord, em seus textos, institui outra ideia de Revolução. Tradicionalmente épicas, nas utopias o herói é um grupo, uma classe, uma nação, uma totalidade coesa que pratica altos feitos e proezas. O sujeito utópico – esse “todo indiviso” – condensa todos os que merecem participar de um coletivo harmonioso – razão pela qual a esquerda era seu agente ruidoso. Debord substitui a poesia à prosa pois, se M Jourdan de *O Burguês Fidalgo*, de Molière, falava em prosa sem o saber, é porque o cotidiano prosaico do consumo burguês é sem elaboração literária. Por isso, a revolução, para Debord, reúne ao mesmo tempo o épico e o lírico, garantindo os direitos da subjetividade, pondo por terra o bolchevismo imaginário do Palácio de Inverno. Debord não pensava o poder, mas contra ele, por isso é libertário, quer dizer anticapitalista e anti-totalitário, anticomunista e lúdico. Mesmo as barricadas, pensando-se em 1968, não tinham caráter defensivo, foram mais um “ato de linguagem” com valor de citação, um imaginário social transfigurado da pintura e da literatura do século XIX, de Delacroix a Stendhal e Flaubert.²⁶ Como observou o historiador Jacques Baynac que acompanhou dia-a-dia as jornadas de maio, a construção das barricadas no Quartier Latin significou um grande momento de convivialidade, reunindo estudantes e moradores do lugar. Neste sentido, escreveria mais tarde Cohn Bendit: “todos faziam qualquer coisa, sem saber. Na rua Gay-Lussac havia dez

26. *La Barricade*, colóquio do Centre de recherches em histoire du XIXème siècle, org. Alain Corbin e Jean-Marie Mayeur, 17-18-19 de maio de 1995.

27. Cf. Cohn Bendit, *Le Grand Bazar*, 1975.

28. W. Benjamin. *Passagens* (trad. Irene Aron e Cleonice Mourão). Arquivo “Movimento Social”. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 778.

29. Idem, p. 743.

barricadas, umas por detrás das outras, sem qualquer significado militar. Tínhamos vontade de fazer barricadas”.²⁷ Se é verdade que as barricadas do século XIX significam sublevação popular, é por atestarem a utilização da cidade como uma topografia material que se vale da altura das casas, das pedras das ruas e dos estreitos caminhos. Foi Benjamin quem as considerou como paisagem do século XIX:

Barricadas: Às nove horas, em uma bela noite de verão, Paris – sem lampiões, sem *boutiques*, sem gás, sem veículos – oferecia um quadro único de desolação. À meia-noite, com as pedras do calçamento amontoadas, com suas barricadas, seus muros em ruínas, suas mil carruagens atoladas na lama, seus *boulevards* devastados, com suas ruas negras e desertas, Paris não se parecia com nada de conhecido; Tebas e Herculano seriam menos tristes; nenhum ruído, nenhuma sombra, nenhum ser vivo, fora o operário imóvel que guardava a barricada com seu fuzil e suas pistolas. Como moldura de tudo isso, o sangue da véspera e a incerteza do amanhã.²⁸

Benjamin não deixa de notar a engenharia dessas construções. Número de paralelepípedos das barricadas de 1830: com 8.125.000 pedras, ergueram-se 4.054 barricadas. Em 1848, sua altura alcançava os primeiros andares dos edifícios. Benjamin registra, ainda, os métodos nada convencionais dos combates populares:

mulheres jogavam óleo fervente ou água escaldante nos soldados. Cortavam os órgãos genitais de vários soldados da guarda aprisionados; sabe-se que um insurgente vestido com roupas femininas decapitou vários oficiais prisioneiros...viam-se cabeças de soldados espetadas em lanças plantadas sobre as barricadas (...). Por detrás de várias barricadas havia bombas de pressão que projetavam ácido sulfúrico contra os soldados que atacavam. (...) Enquanto os homens combatiam, as mulheres fabricavam pólvora e seus filhos preparavam projéteis, utilizando cada pedaço de chumbo ou estanho que lhes caísse nas mãos. Algumas crianças utilizavam dedais de costura para forjar as balas. Meninas carregavam paralelepípedos para as barricadas durante a noite, enquanto os combatentes dormiam.²⁹

As barricadas de 68 foram outras barricadas, mais próximas do utopista Fourier: “a construção de uma barricada é um trabalho sedutor.”

Debord não era um *enragé*. Mario Perniola refere-se à publicação de *Enragés et Situationnistes dans le mouvement des occupations*: publicado em julho de 1968 – logo após o fim do movimento – foi assinado apenas por René Viénet, embora escrito coletivamente. Em outras palavras, Perniola procura compreender a ausência de Debord e observa:

as razões dessa separação fizeram-se mais claras (...) sucessivamente: elas se referem à distância até mesmo à incompatibilidade entre o movimento dos *Enragés* e Debord. Ambos fundam suas raízes no passado e são compreensíveis somente referindo-se às diversas tradições no interior das quais se inscrevem. Os *Enragés* são os descendentes mais ou menos conscientes daquela *Sociedade dos Iguais*, na qual o representante principal foi François-Noël Babeuf que, durante a Revolução Francesa sustenta a igualdade absoluta dos cidadãos em todos os aspectos (...). Ele considera como seus inimigos os jacobinos que atribuíam aos cabeças do movimento revolucionário um papel diretivo e até mesmo ditatorial. Este filão anti-intelectual, que permaneceu marginal no quadro do movimento operário e socialista até 1968, retorna, de modo inconsciente das próprias raízes históricas, nos últimos trinta anos do século XX. (...) No curso dos decênios sucessivos, o anti-intelectualismo influencia a política cultural de grande parte da cena política europeia, não só de extrema esquerda. (...) Esta orientação anti-

30. Mario Perniola. *Os Situacionistas: o movimento que profetizou a Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Anablume, 2009, pp.10-11.

intelectual é completamente estranha para Debord, cujo modelo revolucionário se remetia mais à Fronda de 1648-1652 que à Revolução Francesa.³⁰

Debord, mais próximo, portanto, de La Rochefoucauld do que de Marx. Razão pela qual o fragmento, o aforismo, a sentença têm função de máximas morais que aproximam Debord tanto das *Teses sobre Feuerbach* de Marx quanto das *Máximas e Reflexões* de La Rochefoucauld. O Príncipe frondista que se indispôs com Luís XIV, tinha uma experiência da vida na Cômte que lhe valeu como um microcosmo em que o moralista estuda os costumes, a psicologia, as máscaras e os “caracteres”. Este *theatrum mundi* é o cenário da busca de riquezas, glória e honra, lugar do orgulho, da vaidade, da ambição, triunfo da frivolidade e do dilaceramento entre quem se é e o que se faz para agradar o Rei. Como os vícios privados se estendem à Política, a prática do favor determina a heteronomia radical, o indivíduo perdendo inteiramente o controle de sua vida e de seu destino, podendo sempre cair em desgraça na Cômte. Nela, rege a fortuna, a temporalidade que tudo dá sem razão e que pode também retirar a quem conferiu sem motivo. Esta percepção da fragilidade de tudo que é humano, mau, temporal também abrange as teorias: “As teorias servem apenas para morrer na guerra do tempo. São unidades mais ou menos fortes que se deve tomar no justo momento do combate e, quaisquer que sejam seus méritos e insuficiências [devem desaparecer]. De modo que as teorias devem ser substituídas, pois suas vitórias decisivas, mais que suas derrotas parciais, produzem sua usura”.³¹

31. Debord. *In Girum Imus*. op cit.

Em meio ao emaranhado de enganos, impermanência e ilusões, prazeres equivocados e falsos juízos em que estamos enleados, o moralista adverte da desgraça que ronda o amante das aparências. As aparências enganam, os ricos e poderosos não passam de atores que representam um rei em um palco de teatro. Terminado o espetáculo, retirados os trajes principescos, cada um volta a ser o que é na vida de todos os dias. Como escreveu Sêneca:

Nenhum desses homens que vocês veem vestidos de púrpura é mais feliz do que possas considerar um daqueles a quem, em seu papel de ator trágico, foram dados no teatro o trono e o manto; primeiro aparecem diante do público altivos e presunçosos, realçados por seus coturnos, depois, mal desceram do palco, tiram os calçados e voltam a seu tamanho normal. Nenhum daqueles que a riqueza e os cargos de honra colocam no topo é um grande homem.³²

32. *Lettere a Lucilio*, a cura de Salvatore Guglielmino, Editore Janicheli, Bologna, 1971, p.55.

Se o século XVII herda o *memento mori* da Renascença, esse *topos* também está presente em Debord:

Aqueles que nos expõem diversos pensamentos sobre as revoluções ordinariamente se abstêm de nos ensinar como viveram. No entanto, de minha parte, não me aparentando a todos esses, poderia narrar apenas ‘as damas, os cavalheiros, as armas, os amores, as conversas e audaciosas empresas de uma época singular’. [Ariosto, primeiro verso de Orlando furioso]. Tendo ignorado toda determinação desta sorte, não vejo na passagem deste tempo desordenado mais que os elementos que efetivamente o constituíram para mim ou ainda as palavras e semblantes que se lhe assemelham: os dias e as noites, as cidades e seus viventes e, ao fundo, uma incessante guerra”.³³

33. Cf. Debord. *In Girum Imus*. op cit.

Viver das aparências do heroísmo e das glórias do tempo é um tema barroco. Os bens temporais são instáveis e escravizam o homem, colocando-o fora de si mesmo e sob o poder das coisas, do destino, no século barroco, das mercadorias no mundo contemporâneo. Insensatos são todos os que se prendem a bens exteriores, pois estes não hesitam em misturar com sangue as riquezas que acumulam,

34. La Rochefoucauld. *Máximas e Reflexões* (trad. Leda Tenório da Motta). Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 47.

35. Cf. Debord. *In Girum Imus*. op cit.

36. Debord, Cf. *La Société du Spectacle*. Op cit, p. 68.

37. Cf. *La Planète malade*, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

38. Debord. “Commentaires à La Société du Spectacle”. Paris: Folio/Gallimard, 1992.

39. Marx. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*; “primeiro manuscrito” (trad. Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo, 2004.

matando, difamando, cometendo toda sorte de injustiça. Frequentemente iludidos, inconscientes da vida falsa que é a sua, os que amam o dinheiro e bens que só nos chegam pelo acaso, são os mais insensatos, porque nenhuma escravidão é mais vergonhosa do que a “servidão voluntária”. La Rochefoucauld escreveu: “o amor da glória, o temor da vergonha, o intento de fazer fortuna, o desejo de tornar a vida cômoda e agradável e a vontade de rebaixar os outros são causa, muitas vezes, do valor que entre os homens tanto se celebra”.³⁴ O “homem barroco” se submete ao soberano absolutista e seu poder que é um favor de Deus. Suas leis, como as da natureza, são inexoráveis: “o rei segura os acontecimentos históricos em suas mãos como um cetro”.

Na sociedade do espetáculo, o homem vive sob os imperativos do mercado abstrato, os homens não se submetem por coerção, já que obedecem sem mesmo receberem ordens. O mundo dominado pela mercadoria é o labirinto sublunar, no qual tudo é mentira e descaminho, mobilização infinita e imperfeição, em que as paixões dilaceram em meio ao presente contingente e ao futuro incerto. Mais agidos que agentes, o capitalismo espetacular imerge os indivíduos no mercado, a forma moderna do destino. A maioria preconizada pelas Luzes, a autonomia do indivíduo e sua autodeterminação se desfazem. Ironizando o Iluminismo, Debord cita o texto latino onde constam os preceitos da educação do filho de Carlos Magno, para indicar sua inviabilidade no presente sem experiência: “O que é a escritura? A guardiã da História. O que é o homem? O escravo da morte, um viajante que passa, hóspede de um único lugar. O que é a amizade? A igualdade dos amigos”.³⁵ A modernidade capitalista faz de cada indivíduo um concorrente incapaz de lealdade e amizade, tudo reduzindo à igualdade abstrata do mercado. Neste horizonte, quem dá conselhos não é mais o sábio ou o sacerdote, mas o *expert* em comunicação. Dá conselhos sem experiência. Assim, “a questão não é a constatação de que as pessoas vivem mais ou menos pobremente mas que vivem de uma maneira que lhes escapa”. Determinado por forças, mas que o ultrapassam, o Sujeito não é mais o da consciência e da responsabilidade civil e moral mas sim heterodeterminado, encontrando-se em um estado de minoridade infantil à qual basta o espetáculo que é “o conjunto de dispositivos destinados a fazer ver o real.” Para seres infantilizados, os mecanismos do mercado e do consumo mobilizam arcaísmos psíquicos e, em particular, “inveja mimética” ou “mimetismo de apropriação” que se constituem pela idealização fantasmática dos bens supostos serem posse de um outro, o Outro que impediria o acesso aos mesmos bens e por isso é considerado meu rival: “a necessidade de imitação que o consumidor sente é a justo título uma necessidade infantil”.³⁶

A sociedade do espetáculo é aquela em que a economia de mercado se transformou em sociedade de mercado. Em *La Planète Malade*, comentando Marx e nisto também Aristóteles, Debord desvia a expressão marxiana “a cada um segundo suas necessidades, a cada um segundo suas possibilidades”, no âmbito agora da dominação total do mercado, do consumo alienado e do espetáculo generalizado, fazendo-a abranger todos os regimes políticos. Por isso, “a cada qual segundo suas falsas necessidades”.³⁷ Trata-se do falso sem réplica, da impostura “aquilo que engana ou induz a erro”, não importa de que modo seja. O enganador, o capcioso, o falacioso, eis “essa terra minada em que os novos sofrimentos se disfarçam sob o nome dos antigos prazeres e em que as pessoas têm tanto medo, se tornou ingovernável (...). Elas concordam apavoradas e buscam vacilantes, Tateando”.³⁸ Encontra-se aqui a alienação moderna, a impossibilidade de um Sujeito pensar por si mesmo, de escolher livremente: “a despossessão aparece como apropriação, a alienação como verdadeira libertação e o ultrapassamento da alienação se converte em confirmação da alienação”.³⁹

O sucessor da corte absolutista é a sociedade do espetáculo e sua pseudo-democracia ou sociedade do segredo generalizado: as discussões são feitas nos parlamentos e as decisões tomadas em seus corredores. O liberalismo de mercado subsumiu a democracia, perdendo seus escrúpulos de laço social: “separados entre si pela perda geral de toda linguagem adequada à ação, perda que lhes interdita o mínimo diálogo, separados por sua incessante concorrência, sempre pressionados pelo chicote, na consumação ostentatória do nada, e assim separados pela cobiça”.

⁴⁰ Se no mundo tradicional “comunitário” não há lugar para a singularidade de cada um, as pessoas pouco se diferenciando entre si e partilhando os mesmos valores da tradição, a contemporaneidade globalizadora padroniza os desejos para que os indivíduos consumam as mesmas coisas, produzindo a ilusão da individualidade, a fim de manter o mercado em funcionamento. Por isso Guy Debord reconhece nas relações sociais mediadas por imagens, a “ideologia materializada”. Seu poder é tanto maior quanto mais “toda verdade é refém da não-verdade”. A sociedade do espetáculo é o contrário do diálogo, da comunicação: “os homens são separados pelo que os une”.⁴¹ O “mundo comum criado pelo espetáculo revela sua natureza anticomunicativa: “o espetáculo”, escreve Debord, “é a realização técnica do exílio dos poderes humanos em um além”.⁴² Este “além” é o que escapa ao pensamento livre, da criação autônoma, o que se dirige a um público prescindindo da compreensão, persuadindo pela comunicação imediata, sem qualquer demonstração. A ideologia do mercado, assimilada pela realidade resulta em que “os produtos doutrina e manipulam e promovem uma falsa consciência imune à falsidade”.⁴³ Que se pense em Freud de “Neurose e Psicose” e “A perda da Realidade na Neurose e na psicose”, nas relações entre o Eu e o Mundo exterior, quando o “eu” constitui tanto o mundo exterior quanto o mundo interno sem qualquer ligação com a realidade. O mundo assim produzido como visibilidade total recai na dimensão do segredo pré-moderno das *Lettres de cachet* ou no *Processo* de Kafka. Se sob o Antigo Regime o segredo se confundia com o segredo do Rei e o poder arbitrário de sua vontade, ele não foi suprimido no espaço do espetáculo democrático. Embaralhando a intimidade, o espaço privado e a esfera pública,⁴⁴ a sociedade fetichista não desfaz o segredo, mas estabelece uma nova fronteira entre o “manifesto” e o “escondido” que, como toda fronteira, é sempre movediça e instável. O que significa haver uma nova economia do segredo. A sociedade do espetáculo é a da perda do “sentido comum do mundo”, ela produz um “mundo sensível supra-sensível”. Convocando aparentemente a franqueza, ela estimula o embuste e o logro: “A multiplicação da informação política disponível, o caráter espetacular do campo político, organizado em volta da competição eleitoral, a publicidade do debate, tanto parlamentar quanto de opinião, a evolução das técnicas de propaganda retrabalhada pelo marketing político não podem fazer esquecer a parte de segredo que persiste. É pois onde se manifesta o mais visível que se esconde o mais dissimulado”.⁴⁵ Guy Debord compreende o capitalismo contemporâneo como o efeito de cinco traços principais: “a inovação técnica incessante; a fusão econômico-estatal; o segredo generalizado; o falso sem réplica; um presente perpétuo”.⁴⁶

O presente perpétuo é a falsificação do *carpe diem* barroco, é o tempo do vazio e do tédio porque é o da falsa satisfação de necessidades falsas. Porque o tempo na sociedade do espetáculo é reificado, porque no presente perpétuo perde-se a diferença entre tempo curto e longa duração. Debord aproxima o *carpe diem* de sua ideia de construir situações, pois em ambos encontra-se o “colher o instante”, a criação concreta de atmosferas momentâneas da vida e sua transformação em qualidades pessoais superiores. Debord revisita o tema barroco da brevidade da vida, herdado dos gregos e do helenismo: “A vida é breve, a arte é

40. Cf. Debord, op. cit.

41. Cf. Agamben. “Notas Marginais à Sociedade do espetáculo” (trad. Estela dos Santos Abreu). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 69.

42. Cf. *La Société du Spectacle*. Op. cit., parágrafo 20.

43. Cf. H. Marcuse, *A ideologia na Sociedade Industrial* (trad. Giasone Rebuá). Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p 32.

44. Sobre as operações da mídia que ocupa o espaço público até mesmo a esfera da intimidade, cf. M. Chaui. *Simulacro e Poder: uma análise da Mídia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

45. Alain Dewerpe. *Espion, une anthropologie historique du secret d'Étyat contemporain*. Paris: Gallimard, 1994, p. 108.

46. Cf. Debord, “Commentaires sur la Société du Spectacle”, op. cit. p. 25.

longa, a experiência difícil, o juízo incerto e a ocasião rara”. Por isso, Debord escreve: “A sensação do fluxo do tempo sempre foi para mim muito viva e me atirei nela como outros se jogam, no vazio ou na água. Neste sentido, amei minha época que viu se perder toda a esperança existente e desfazer-se tudo o que era socialmente ordenado. Eis os prazeres que a maior das artes não me poderia ter dado”.⁴⁷

47. Cf. Debord. *In Girum Imus*, op cit.

Se a expropriação do tempo é a forma mais dramática da exploração da sociedade do espetáculo, Debord (e os situacionistas) critica a sociedade do trabalho e seu tempo desperdiçado na utilização alienada do tempo. Por isso, a máxima “não trabalhem nunca”. O que, por mais uma reviravolta, faz com que, no pensamento de Debord, o proletariado tenha mais interesse em se aliar à aristocracia, ao não-trabalho e ao jogo, do que ao burguês industrioso e ávido de acumulação. Se, na sociedade da corte, o jogo é um esporte prezado, é por ser ele uma finalidade sem fim, uma ação desinteressada de objetivos finais. Claro, o aristocrata de que fala Debord, o Cardeal de Retz e La Rochefoucauld não representam nenhuma classe social, mas um luxo de espírito livre. O proletário tem afinidades com o aristocrata que despreza o cálculo e a acumulação e não vive para seus bens materiais. Para aqueles que passaram grande parte de sua vida na corte sob o Antigo Regime do século XVII ou se confrontando com o espetáculo moderno, a vida é apenas um jogo, um palíndromo linguístico e temporal:

o palíndromo opõe-se às tradicionais marcas de conclusão. [...] O filme cujo título é um palíndromo alcança [assim] seu efeito desesperante: é quando conhecemos o fim que podemos saber como é necessário conhecer o início. Quer dizer também que é preciso recomeçar tudo logo após o início, corrigir, acusar talvez para chegar algum dia a resultados mais dignos de admiração.⁴⁸

48. Cf Ken Knabb, “notas” a *In Girum Imus*, op. cit.

O palíndromo desprivatiza o tempo das mercadorias e do capital, é um contra-discurso à continuidade da alienação. Reversível, no palíndromo o fim e o início não coincidem nunca, cada acontecimento é o primeiro e o último na álgebra do tempo.