

Guy Debord e o que pode o cinema: experimentação, documentário e clichê

Julio Bezerra

Introdução

Em meio à rápida modernização da França após a Segunda Guerra Mundial e à explosão do consumo nos anos 1960, Guy-Ernest Debord, nascido em Paris em 28 de dezembro de 1931, se via diante de uma sociedade de imagens que transformava em burocracia e mercadorias esferas previamente não colonizadas da vida social cotidiana. Com a ajuda de Marx, Lukács, Lefebvre e da Escola de Frankfurt, deu a ela o nome de sociedade do espetáculo – situando-a no interior de um capitalismo avançado que exacerba o imperativo estrutural de acumulação, crescimento e lucro – e dedicou sua vida a revigorar a teoria e a prática revolucionária.

Debord não era exatamente um professor, nem um intelectual de intensa carreira editorial. Tampouco desfrutava de ampla visibilidade midiática. Como diz Juliana Tonin, Debord era uma espécie sem concessões de “aventureiro de ideias” (Tonin, 2007: 43). Suas aventuras começam no início dos anos 1950, quando, como ele mesmo diz no Prefácio à quarta edição italiana do seu livro mais conhecido, *A sociedade do espetáculo* (1967), “quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte” (Debord, 1997: 152). Essa noção de “superação da arte” foi apresentada a Debord por intermédio do Letrismo, movimento iniciado em 1946 pelo poeta Isidore Isou com a convicção de que o mundo deveria ser quebrado e depois reconstruído não mais de acordo com princípios econômicos, mas segundo o que chamava de “criatividade generalizada”. A “superação da arte” é para o grupo um passo necessário para a própria realização das promessas da arte. A supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis dessa mesma superação da arte.

Os letristas reunidos em torno de Debord – Michèle Bernstein, Franck Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon – logo se afastaria do grupo comandado por Isou. Segundo os dissidentes, as formas e obras criadas pelo movimento para promover o fim da arte eram demasiadamente artísticas. Em 1952, eles fundariam a Internacional Letrista, momento em que se vislumbram algumas das ideias e práticas que pouco depois formariam a base do pensamento situacionista: a psicogeografia, a deriva e, sobretudo, o conceito-chave de “construção de situações”. Dois anos depois, na *Potlatch*, a revista do movimento, Debord e seus companheiros arriscam uma definição:

A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido; a passagem de um ao outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morreriam em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências devem se unir a essa síntese, nós conhecemos os seus primeiros princípios. É preciso reinventar em permanência a atração soberana que Charles Fourier chamava de livre jogo das paixões (*Potlatch*, nº7, agosto de 1954).

A Internacional Situacionista seria fundada em 1957 com a participação de outros grupos revolucionários europeus – como os londrinos da Psychogeographical Association, os dinamarqueses, belgas e holandeses do Cobra e os membros do MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista). Entre 1958 e 1969, 12 números da revista *IS* (o boletim de informação do movimento) seriam publicados, sendo que seus seis primeiros números privilegiaram quase que exclusivamente a questão da arte.

As contradições e os perigos de uma crítica cultural radicalmente negativa que, no entanto, insiste na produção de objetos de arte, foram tema de debates polêmicos contínuos nas fileiras da Internacional Situacionista. Uma dimensão importante do que poderia ser chamado de “projeto situacionista” envolve certamente a produção de obras artísticas. Era, contudo, essencial que tais obras fossem críticas do atual momento histórico, que contivessem sua própria negação – ou seja, deveriam ser, em certo sentido, anti-obras. É como Raoul Vaneigem escreveu em um comunicado apresentado na quinta conferência da Internacional Situacionista em Gotemburgo, Suécia, em agosto de 1961:

É uma questão não de elaborar o espetáculo da recusa, mas sim de recusar o espetáculo. Para que a sua elaboração seja artística no sentido novo e autêntico definido pela Internacional Situacionista, os elementos da destruição do espetáculo devem abrir mão de ser obras de arte (Knabb, 1981: 88).

Esse controverso e ambicioso projeto se apresenta em sua maior complexidade com o meio mais comprometido com o capital, o cinema. É escorregadia a relação entre a sétima arte e a Internacional Situacionista. Sendo o cinema sinônimo de espetáculo, e visto como fomentador bem particular de passividade e alienação, ele é simplesmente inaceitável para os situacionistas e deveria ser eliminado. “O cinema deve ser destruído”, diz o próprio Debord (1978: 31). Esta condenação, no entanto, como nos lembra Thomas Y. Levin (2002), não nos parece assim tão afinada com as críticas posteriores de Jean-Louis Baudry e Jean-Louis Comolli sobre a objetivação inerente à própria estrutura da representação cinematográfica. O que está em causa em Debord não é o cinema como tal, mas sim um conjunto historicamente específico de práticas cinematográficas, um certo cinema-clássico, comercial, industrializado, narrativo etc. O próprio Debord explica em *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978): “Foi uma sociedade particular, não uma tecnologia particular que fez o cinema assim. Poderia ter consistido de análises históricas, teorias, composições, memórias”.

Sim, Debord cineasta. Ele, que não gostava de ser chamado de filósofo ou teórico, preferia a noção de estrategista e se descrevia com mais frequência justamente como cineasta, “meu único real métier” (Debord, 1975: 96), nos faz vislumbrar a possibilidade de um tipo alternativo de atividade cinematográfica, incompatível com a economia do espetáculo. Pois para Debord, a desordem do presente contém, em igual medida, tanto a destruição contínua da vida levada a cabo pelo espetáculo, quanto a possibilidade da emergência concreta do seu contrário. Seu cinema se mostrará, portanto, inseparável do seu pensamento. Ele o materializa cinematograficamente, fazendo uso dos mesmos instrumentos do capitalismo em sua face espetacular, mas deslocando-os de maneiras diversas e trazendo à tona um projeto em sentido inverso.

A crítica de Debord à sociedade do espetáculo, ao capitalismo como afastamento radical da vida, mobilizará a trajetória pessoal do autor na direção do confronto e da luta contra o seu tempo. O cinema será decisivo nesse confronto, nessa luta, nessa estratégia. O cinema como estratégia maior do projeto debordiano é algo ainda a ser devidamente explorado. É o que nos propomos fazer neste artigo, ainda que de maneira introdutória. Entoamos a pergunta incisiva de Giorgio Agamben sobre o situacionista francês: “Por que o cinema e não, por exemplo, a poesia, como o foi no caso de Isou, que tinha sido tão importante para os situacionistas, ou por que não a pintura, como para um dos seus amigos, Asger Jorn?” (Agamben, 1998: 66). Aos nos aventurarmos por respostas possíveis, esbarramos nas intenções vanguardistas de Debord, na modernidade do cinema, na expansão do vernáculo do documentário, na embaralhada discussão sobre o clichê, e, sobretudo, em filmes tão urgentes e originais quanto desconhecidos.

O cinema em sua forma negativa

É curioso o persistente desinteresse em relação ao cinema de Debord, que, além de escrever, organizar e editar a Internacional Situacionista, também dirigiu no mínimo seis filmes sonoros em preto e branco durante um período de vinte e seis anos de 1952 a 1978 - ele ainda tinha planos para muitos outros. Se ao saberem que o situacionista francês dirigiu filmes muita gente ainda se surpreende, não é, digamos, por acaso. Seu cinema foi parcialmente constituído por sua aura de invisibilidade. Seus filmes são paralelos à história do cinema. São o inverso do cinema. Talvez o cinema em sua forma negativa. Eles foram muito pouco exibidos em sua época, e, em 1984, depois do misterioso assassinato até hoje ainda não resolvido do amigo e mecenas Gérard Lebovici, foram terminantemente proibidos por Debord em um gesto radical de protesto que durou vinte anos. Além disso, mesmo quando ainda eram acessíveis ou depois de ascenderem novamente à visibilidade, os filmes do situacionista geraram ensaios, críticas e reportagens apenas incidentais. “A minha existência como cineasta permanece uma hipótese geralmente refutada”, diz Debord em *In girum*, atribuindo essa continuada falta de interesse a uma conspiração de silêncio provocada pelo fato de seu cinema ser ainda mais transgressor do que suas obras teóricas, constituindo uma espécie de “excesso intolerável aos olhos dos *minions* do espetáculo”. Ele continua, ainda em *In girum*: “Foi no cinema que despertei a afronta mais extrema e unânime. Esta aversão foi tão intensa que fui plagiado bem menos neste domínio do que em qualquer outro, pelo menos até agora.”

Logo na abertura de seu primeiro filme, *Uivos para Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952), o próprio Debord situa sua obra em uma certa genealogia:

Coloque folhas novas na história do cinema: 1902: *Viagem à Lua*. 1920: *O gabinete do Doutor Caligari*. 1924: *Entr'acte*. 1926: *Encouraçado Potemkin*. 1928: *O cão Andaluz*. 1931: *Luzes da Cidade*. Nascimento de Guy-Ernest Debord. 1951: *Traité de bave et d'éternité*. 1952: *O Anticonceito*. *Uivos para Sade*”.

Este tour por alguns marcos da história do cinema também esboça os contornos de um certo projeto estético baseado no confronto. Em *Uivos para Sade* o cinema talvez tenha seu primeiro encontro com o dadaísmo. É o momento em que o sistema de representação e exibição cinematográficos são submetidos a um questionamento absoluto. O termo *dada* não é empregado aqui como uma designação histórica, em uma aproximação com a vanguarda, mas sim como uma descrição de um tipo de “anti-objeto” inteiramente dedicado a frustrar a imersão climática por parte do espectador e a incitar a indignação pública.

Debord dirige *Uivos para Sade* como Malevich pinta *Preto sobre branco* (1913-1915). A tela às vezes é escura, às vezes é branca, mas sempre vazia. A faixa sonora é

ocupada pelas vozes de Debord, Gil J. Wolman, Isidore Isou, Serge Berna e Barbara Rosenthal. Eles citam frases desviadas de revistas, de obras de James Joyce, do código civil francês civil, da *Esthétique du cinéma* (1952), de Isou, e do filme *Rio Grande* (1950), de John Ford, tudo conjugado com uma ampla variedade de banalidades cotidianas. Essas falas somam aproximadamente vinte minutos em um filme que dura mais de uma hora. É possível imaginar o público entediado e nervoso, se não violento, muito antes do silêncio negro de vinte e quatro minutos que compõe a sequência final.

Este desafio agressivo à passividade sempre foi o propósito de Debord. “O cinema está morto”, diz ele em *off*. “Não é possível mais fazer um filme. Se vocês desejarem, podemos passar para uma discussão”, continua. O que o move não é exatamente a busca por uma nova estética. Para ele e seus companheiros, esta busca não passava na maioria das vezes de uma forma perigosa de idealização. Debord não parece interessado em dar sentido à ausência de imagens do filme. Tampouco se trata de uma revalorização da narração em sua absoluta dissociação com as imagens. Esta não é a questão. Não é mais a questão. Nunca foi a questão. Em outro momento, anos mais tarde, em *Sobre a passagem de umas poucas pessoas através de uma breve unidade de tempo* (*Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unite de temps*, 1959), Debord nos explica o princípio de uma crítica intransigente de todo e qualquer discurso: “Nunca se contesta uma organização da existência sem contestar todas as formas de linguagem que pertencem a esta organização”. E isso, claro, inclui a própria linguagem cinematográfica.

O que está então em jogo é o desejo persistente de não dar qualquer significado à sucessão de imagens. A ausência de imagens é empregada como ingrediente essencial de uma receita de provocação destinada a “transformar radicalmente” a “situação cinematográfica” de um santuário de consumo passivo para uma arena de discussão ativa, uma mudança na direção de um envolvimento espetacular e crítico. *Uivos para Sade* não pertence a nenhum gênero. Debord toma partido contra o cinema, tanto como modo de expressão quanto como modelo de vida. Ao fazê-lo, contudo, Debord expande seu vernáculo. *Uivo para Sade* é um gesto ou – como o próprio situacionista gostava de dizer – uma empreitada de “terrorismo” cinematográfico.

Seguindo a tábula rasa fílmica produzida pela eliminação das imagens em *Uivos para Sade*, o segundo filme de Debord, o curta *Sobre a passagem*, é uma espécie curiosa de catálogo do que os situacionistas chamavam de *détournements*: imagens de arquivo de policiais em Paris, Inglaterra e Japão, colonialistas em passeata na Argélia, paraquedistas, um discurso de Charles de Gaulle, imagens “roubadas” à história do cinema, à publicidade, à televisão etc. Antecipado, segundo o diagnóstico certo de Martin Jay (1994: 424), pelo plágio criativo de Lautréamont, pelas fotomontagens de Dada, pelos *readymades* de Duchamps e pelo princípio de refuncionalização de Brecht, o conceito de *détournement* se define como desvio de elementos estéticos pré-fabricados e integração de produções atuais ou passadas numa outra reconstrução.

O *détournement* (ou desvio), tal como formulado pelos situacionistas, alimenta duas faces: a perda do sentido original de algo e a impressão de um novo significado. Contra e com o cinema, o desvio desloca as imagens da realidade e as coloca em relação, fora do espaço do horizonte de sua inicial representação, fazendo de *Sobre a passagem* um filme de uma variedade de tempos autônomos, ligados entre si e que relançam o mundo em seus possíveis ainda não mapeados.

É sobre esta dupla face do desvio que Agambem se debruça: a “repetição”, o retorno em possibilidade daquilo que foi, e a “paragem”, o poder da interrupção. É justamente neste sentido que o pensador italiano celebra o cinema Debord “como uma forma de projetar a potência e a possibilidade em direção ao que é por definição impossível, em direção ao passado” (Agambem, 1998: 70). Ao colocar o desvio, a paragem e a repetição no centro de seu cinema, Debord torna de novo possível aquilo que nos mostra, ou melhor, abre uma zona de indecidibilidade entre o real e o possível, como bem disse Agambem. Quando mostra um trecho do telejornal, interrompendo o seu fluxo original de significantes e significados, a força da repetição é tal que deixa de ser um fato consumado, e volta a ser, por assim dizer, possível. Em determinado momento, Debord comenta na faixa sonora:

Claro que alguém poderia fazer um filme sobre isso. Mas até mesmo se tal filme tivesse sucesso seria fundamentalmente tão incoerente e insatisfatório como a realidade que aborda, nunca poderia ser mais que uma recriação — pobre e falso como o remendo grosseiro de uma foto rasgada.

O que se vislumbra logo nos primeiros momentos de *Sobre a passagem* é um desenrolar deliberado e aparentemente aleatório. Debord opera em uma hesitação prolongada entre imagem, som e sentido. Pára-se as imagens e a palavra, subtraindo-as do fluxo de sentido, para mostrá-las como tais. *Sobre a passagem* empreende ao mesmo tempo uma violação de certas convenções cinematográficas, um ataque ao nosso apetite por continuidade narrativa e argumentativa e a recusa a uma falsa e redutora pseudo-coerência do espetáculo. Com a tela inteiramente branca, *Sobre a passagem* proclama:

O que faz a maioria dos documentários tão fáceis de entender é a limitação arbitrária do assunto abordado. Eles se limitam a descrever funções sociais fragmentadas e seus produtos isolados. Em contraste, imagine a completa complexidade de um momento que não é resolvido em um trabalho, um momento cujo desenvolvimento contém fatos relacionados, valores, cujo-significado não é ainda aparente. Esta confusão generalizada poderia ser o assunto de tal documentário.

A incompreensão seria, na opinião de Debord, uma experiência cotidiana e sua aparência em um filme, portanto, seria mais do que justificada. É o que Thomas Y.

Levin chama de “mimesis de incoerência” (Levin, 2002: 360): o filme é insatisfatório, porque o mundo é insatisfatório, a incoerência do filme reflete a da realidade. A tarefa de um documentário radical seria, portanto, recusar a falsa redução de uma pseudocoerência e apresentar uma incoerência que, na sua densidade intransponível, evidencia a possibilidade de um significado alternativo, ainda não acessível. *Sobre a passagem* é um documentário desviado.

Em seu filme seguinte, *Crítica da separação* (*Critique de la séparation*, 1961) o tom nostálgico e retrospectivo de *Sobre a passagem* é deslocado em nome de um impulso mais crítico e investigativo. É algo que a primeira sequência do curta, numa conjugação de imagens aleatórias e cartelas, anuncia: “Um dos maiores anti-filmes de todos os tempos! Personagens reais! Uma história autêntica! Sobre um tema que o cinema jamais ousou tratar...” Simultaneamente, na faixa sonora, ouvimos a voz de Caroline Rittener lendo a seguinte citação de *Eléments de linguistique générale* (1960), de André Martinet: “Quando se considera quão natural e benéfico é para o homem identificar sua linguagem com a realidade, percebe-se o nível de sofisticação que ele teve que alcançar para poder dissociá-los e torná-los objetos de estudo”.

É o próprio assunto do filme que se faz logo presente: o homem e sua relação com a realidade mediada pelo espetáculo. Debord compreende o status sempre historicamente mediado de todos os esforços, não importa quão crítica seja sua orientação. E assim, a fotografia de dois situacionistas é intercalada com planos do Rei Arthur e seus Cavaleiros retirados de um filme de Hollywood. Fazer cinema, em um mundo cada vez mais dominado por espetáculos visuais, é necessariamente operar no espetáculo. É se ocupar das mediações. O que, aliás, torna a crítica ao espetáculo ainda mais imperativa, nos diz *Crítica da separação*. Pois o espetáculo é sempre o espetáculo do vencedor. Imagens do Conselho de Segurança da ONU, de Krushchev e de Gaulle, bem como de Eisenhower recebendo de Gaulle, conversando com o Papa e abraçando Franco, são acompanhadas pelo seguinte comentário:

A sociedade noticia para si mesma a própria imagem de sua própria história, uma história reduzida ao superficial e estático concurso de seus governantes — pessoas que encarnam a aparente inevitabilidade de tudo que acontece. O mundo dos governantes é o mundo do espetáculo. O cinema se encaixa perfeitamente nesse mundo. Indiferente ao tema, o cinema apresenta exemplos de heróis e condutas modeladas no mesmo velho padrão dos governantes.

Uma vez estabelecida a missão de um interrogatório polêmico da política de representação cinematográfica, de dismantling da espetacular estrutura do cinema documentário, *Crítica da separação* se desdobra em uma superposição implacável de música, discurso (em cartelas, legendas e narração) e uma ampla variedade de imagens desviadas (quadrinhos, fotos da imprensa, imagens de arquivo e

documentais, cenas de outros filmes). A terceira obra de Debord é estruturada de forma radicalmente heterogênea e conflituosa: os textos escritos interrompem ou se sobrepõem às imagens, as legendas geralmente são acompanhadas por outros textos lidos em voz alta, e assim por diante. De acordo com o próprio Debord: “A relação entre as imagens, o comentário e as cartelas não é complementar nem indiferente. Ela própria pretende ser crítica”.

Sobre a passagem e Crítica da separação são construídos a partir de certa maneira de reorganizar o mundo. Fazê-lo, contudo, é para Debord entregar-se necessariamente às suas contradições. É preciso negar ao espectador a satisfação passiva oferecida pela “pseudo-inteligibilidade” da maioria das formas de cinema. Debord associa a própria forma dos filmes documentais a um modo específico de espectador alienado. Para ele, todas as estratégias reinantes de inteligibilidade cinematográfica devem ser rejeitadas. A coerência formal, em sua própria autossuficiência, manteria o espectador na confortável posição de consumidor: “Para desmistificar o cinema documental é necessário dissolver seu assunto”, proclama em *Crítica da separação*. “Toda expressão artística coerente já expressa a precedência do passado, já expressa a passividade”, continua pouco depois.

O que pode o documentário?

Em passagens como essas somos levados a pensar como *Sobre a passagem e Crítica da separação* fariam bem à tradição histórica e teórica do documentário. O cinema de Debord é poroso: seus filmes mais parecem etapas de um diálogo destrutivo com as estruturas cinematográficas e discursivas que “ironicamente imitam”, cujo sentido e organização subvertem, construindo um projeto recheado de arestas e aberturas. Ao se apropriar de imagens já existentes e conjugando-as de diferentes maneiras com uma ampla variedade de legendas, cartelas e textos, Debord está sempre a sublinhar os intervalos entre as coisas. Para Debord tudo o que existe e que deve ser vivido está justamente nesse intervalo. E assim, ele nos ajuda a manter a definição do que vem a ser o documentário em aberto. Seus filmes renovam o ponto de interrogação que acompanha a história deste gênero. O que seria exatamente fazer cinema do real? O que é real? Como atestar se estamos mesmo falando do real?

Não foi este caminho que levou Dziga Vertov aos anais da história e da teoria do documentário? Suas respostas também eram absolutamente originais - em um momento em que a própria noção de documentário ainda engatinhava. Opondo-se fervorosamente a Sergei Eisenstein, Vertov inscrevia-se em uma tendência que disputava, no campo ideológico e estético, a hegemonia do cinema soviético. Poucos cineastas e ou teóricos defenderam o cinema não-ficcional de forma mais intransigente que Vertov. Ele falava na evacuação dos estúdios, na descida das câmeras às ruas para filmar “a vida de improviso”, na revelação reflexiva dos processos e estratégias

cinematográficas. Em filmes como *O homem com a câmera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929), nos deparamos com um modo de representação mais consciente de si mesmo, que se questiona a cada corte e estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. Ao ser recuperado nos 1960, Vertov passa a ser encarado como um pioneiro no que concerne a escritura documental, um precursor do que chamaríamos mais tarde de documentário reflexivo.

No caso de Debord, é tentador sinalizar o uso da primeira pessoa, a ênfase biográfica de seus filmes, e buscar uma aproximação entre o desvio e a forma do ensaio. Em Debord, no entanto, tudo é um pouco mais complicado. Seu nome deveria mesmo estar gravado na gênese daquilo que mais tarde chamaríamos de documentário performático e ensaístico. Contudo, a originalidade de seu cinema não é assim tão facilmente classificável. Considerar o estilo debordiano de acordo com um parâmetro formal já seria de certa forma trair os filmes em sua configuração singular, além de limitá-los por meio de categorias abstratas que Debord sempre rejeitava, das quais se distanciava em todas as suas intervenções críticas em nome de uma maior conformidade com as estratégias do desvio.

Debord não depende de um formalismo político que pressupõe, de forma errada, uma relação necessária entre uma forma estética radical e um modo de espectador não-alienado e não separado. Seu cinema não se configura segundo uma forma prévia nem se deixa classificar segundo um modelo mais comum. Seus filmes se afirmam em um diálogo aberto com o sentido. São filmes que expõem sua vulnerabilidade, em que Debord questiona o que faz, os limites e a ambição de suas aventuras cinematográficas. *Sobre a passagem* e *Crítica da separação* fazem da dúvida, de uma interrogação reflexiva, um de seus elementos mais importantes.

O cinema de Debord não é um espelho quebrado que fragmenta uma realidade homogênea, muitos menos o reflexo objetivo desse espelho. Debord não está interessado, nem por um segundo, no valor documental da imagem. Ele não acredita nisso e essa é uma das principais singularidades dos seus filmes. *Sobre a passagem* e *Crítica da separação* estão mais para um espelho ininterrupto que reflete uma “realidade” fragmentada. Em determinado momento de *Crítica da separação*, logo antes da tela ficar preta e a faixa sonora em silêncio, somos informados que esta é “uma documentação das condições da não-comunicação”.

As condições da “não-comunicação” e um tipo alternativo de documentário permanecerão no horizonte dos dois filmes mais famosos de Debord: *A sociedade do espetáculo* (1973) e *In girum imus nocte et consumimur igni*. *A sociedade do espetáculo* não é, como costuma ser frequentemente apresentado, a versão cinematográfica do livro. Talvez o filme seja melhor descrito como uma releitura, ou, como faz Levin (2002: 381), o “ponto culminante do projeto artístico de vanguarda iniciado no início da década de 1950, temporariamente suspenso em favor da pesquisa teórica e do

envolvimento político nos anos anteriores a maio de 1968, e agora reativado como teoria”. *A sociedade do espetáculo* nos oferece uma crítica holística do mundo existente, isto é, de todos os aspectos do capitalismo moderno e seu sistema geral de ilusões.

Enquanto as teses do livro de Debord são impassivelmente lidas na faixa sonora, somos bombardeados por um fluxo interminável de imagens desviadas. Ao contrário dos filmes anteriores que incluíam algum material rodado por Debord, *A sociedade do espetáculo* emprega somente imagens já existentes: centros urbanos, *stills* publicitários, cenas de westerns americanos e de filmes soviéticos, comerciais de moda, imagens de arquivo mostrando Nixon e Mao, as filmagens do assassinato ao vivo de Lee Harvey Oswald, discursos de Giscard d’Estaing, Servan-Schreiber e Fidel Castro, bombardeios no Vietnã – sem falar em passagens de alguns dos maiores clássicos da história do cinema, como *Encouraçado Potemkin* (1925), *Johnny Guitar* (1954) e *Mr. Arkadin* (1955), entre outras. Diante dessa variedade aparentemente aleatório, Debord se pergunta em *off*: “‘E a lógica?’, lamenta a rã chorando enquanto o escorpião se aproxima dela. ‘Onde é que está a lógica disso? Entendo’, diz o escorpião, ‘mas não posso evitar. Essa é minha natureza!’”. Um brinde à natureza”. Debord continua:

Uma vez que o cinema necessita, mais que tudo, enfrentar essas amargas verdades, que interessam tão intimamente, mas que são tão amplamente reprimidas, é inegável que o cinema...prestou o rude serviço de revelar que os problemas não são tão misteriosos como imaginamos, nem mesmo talvez tão incuráveis, é inegável também que pode nos orientar no sentido de abolir as classes e o estado – se o cinema não tiver nem mesmo essa virtude, então ele não terá virtude alguma.

Debord parece apontar cada vez mais para um lugar não reconciliado e solitário, que se subtrai ao político, como construção de si no aqui e no agora, de onde testemunha a vitória aparente da sociedade da qual fora um crítico feroz. *In girum* acompanha esse movimento, tornando a sua crítica do lixo organizado do mundo indissociável do seu próprio autorretrato. O filme é sobre o próprio Debord. Longe, contudo, da autobiografia fácil ou da indulgência narcisista, *In girum* talvez devesse ter ficado com o título proposto inicialmente em 1964: *Éloge de ce que nous avons aimé* (“Homenagem às coisas que nós amamos”). Vemos a Paris do final dos anos setenta. Paris no século XIX. Paris conjugada com Dante e Maquiavel. Vemos Debord aos dezenove anos. Ele fala de uma cidade perdida, de suas assombrações, seus heróis, seus amigos e seu trabalho.

Se outrora o diagnóstico do espetáculo como não-vida, e da sociedade como produtora incessante de funções de morte que se insinuam por todos os lados, caminhava com a possibilidade e ou promessa de seu reverso, Debord parece cada vez mais melancólico e um tanto amargo. Em *In girum*, ele traça um retrato terrível

de nosso mundo, assustador em sua lucidez. A situação é sombria, mas Debord se deixa levar pelo lírico para mostrar o que o mundo pode ser, o que foi aos olhos de sua juventude, a beleza incandescente que poderia ter florescido. Debord se vangloria de jamais ter cedido a uma sociedade “que assina uma espécie de tratado de paz com seus inimigos mais francos, dando-lhes um lugar em seu espetáculo”. E, como que para ressaltar sua tática de obscuridade, uma cartela anuncia: “Aqui, os espectadores, privados de tudo, serão privados de imagens”. Então, em um movimento agora legível como uma espécie de autocitação, a tela fica preta e permanece assim durante toda a duração do monólogo subsequente.

Estávamos em 1978. Dez anos depois, em um momento em que todos os seus filmes haviam sido deliberadamente recolhidos, Debord lançaria *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Neles, o autor já não se revela tão seguro assim de suas teses e previsões iniciais. Tampouco desfila o mesmo otimismo revolucionário e a tensão dialética que marcavam *A sociedade do espetáculo* e os seus filmes até então. A classe média, com suas condições de vida, havia sido absorvida pelo proletariado, tal como Debord previra, mas faltava a ela a consciência de classe do proletariado. O situacionista francês não vê mais nem sequer vestígios de uma força organizada contrária ao sistema espetacular.

Debord se diz realista, atento ao registro dos fatos, e estes, segundo ele, apontam para o nascimento de um novo e bem mais pujante tipo de poder espetacular: o espetacular integrado. Nada mais escapa. Tudo foi domesticado, incorporado ao fluxo intermitente do capital. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la. Debord se mostra ainda mais cauteloso e ressabiado com as novas gerações, formadas sob o bombardeio do espetáculo. Para ele, os jovens se colocam em geral a serviço da ordem estabelecida desde pequenos. Começam, com grande entusiasmo, mas ignoram, cada vez mais, a leitura, que exige um verdadeiro juízo a cada linha e é a única capaz de dar acesso à vasta experiência humana antiespetacular. “A conversação já está quase extinta, e em breve também estarão mortos muitos dos que sabiam falar” (Debord, 1997: 189).

É decepcionante, embora talvez compreensível, ver Debord emular aquilo que João Freire Filho chamou ironicamente de “crítica paranóica da sociedade do espetáculo”. Berman (1990-1991) chega mesmo a chamar Debord de “Adorno tresloucado”, sublinhando sempre que possível o reino absoluto do capitalismo e o fim de qualquer acesso à experiência concreta. Freire Filho, contudo, insiste:

O poder de sedução das teses debordianas não deve, porém, deixar-nos hipnotizados a ponto de perder de vista o que se passa fora dos bastidores do espetáculo ou das possibilidades de revelar seu vazio a partir de dentro. Toda a safra recente de estudos sobre a riqueza da vida cotidiana e o papel das mediações culturais na relação com a mídia; as pesquisas qualitativas e as etnografias

que avaliam o grau de autonomia das audiências diante dos dispositivos de comunicação; as teorizações sobre consumo e cidadania podem figurar, do ponto de vista analítico, como um bem-vindo contraplano (Freire Filho, 2003).

As potências do clichê

O cinema, por sua vez, continua capaz de escapar da influência do espetáculo, de neutralizá-lo de dentro. Afinal, como diz Jean-Louis Comolli (2008), o real resiste, sempre resiste. Ele ainda perturba as representações que tentam reduzi-lo. O espetáculo se “generalizou”, sem dúvida. Filmar hoje é mergulhar num turbilhão de clichês, de imagens prontas, num fluxo midiático ininterrupto. Vivemos em um arranjo social em que os meios de comunicação e a cultura de consumo não podem mais ser pensados em separado, em que as imagens midiáticas são consumidas e usadas de forma crescente como fontes para construir e expressar certas identidades.

Clichê, conceito escorregadio e banalizado, oriundo do campo da publicidade, é uma imagem que aspira à totalidade daquilo que ela representa. Ivone Margulies, em seu estudo sobre o cinema de Chantal Akerman, define o clichê como uma imagem que é “conhecida antes mesmo de ser vista” (Margulies, 1996: 203). Falar em clichê remonta ao diversos discursos de saturação do campo do visível, ao argumento da banalização e da proliferação como perdas de potência das imagens, à Gilles Deleuze e à necessidade de uma delimitação mais estrita da própria imagem como conceito, lançando mão de distinções que, em última instância, buscam diferenciá-la de seu excedente banal. Falar em clichê implica sempre falar de um passado das imagens exaustivamente replicado que nos faria domesticar e amortecer toda e qualquer nova experiência perceptiva.

O clichê seria então operador de esquemas, que instauram e buscam preservar uma ordem de causalidades, atuando assim como agente de uma contraforça que intercepta “todas as possibilidades produtivas através das quais a vida se mantém e se reinventa” (Guerón, 2011: 64). Dessa forma, todo o alcance de uma determinada experiência sensível seria restringida no horizonte de sentido pré-determinado do clichê: “o clichê constrói o seu sentido, ou se constrói enquanto sentido, na medida em que evoca um passado que só pode lhe garantir segurança” (Guerón, 2011: 160).

Contudo, é preciso perguntar, como faz Fábio Ramalho (2015):

quem partilha este passado? Podemos, afinal, falar num marco único, amparado num histórico comum, ou a nossa relação com as imagens não estaria, pelo contrário, desde sempre amparada em percursos e experiências não tão homogêneos nem facilmente intercambiáveis? Um componente sensível ou elemento significativo se encontra, por assim dizer, necessariamente “condenado” ao

esvaziamento, ou sua adequação a uma rede de causalidades pode ser frustrada, tornando a cadeia de associações inefetiva? (Ramalho, 2015: 79).

Não podemos mais insistir que os consumidores contemporâneos são passivos, manipulados, incapazes de pensar além da lógica aparente das imagens ou de refletir sobre as fontes de produção por trás da estrutura da imagem. As indústrias culturais não podem de nenhuma maneira simplesmente prescrever como os significados serão compostos. E os produtos não assumem significados por si só. O que não significa, deixemos claro, que vamos escapar dos sistemas de códigos em que determinados produtos operam ou que a criatividade humana neutralizará as inscrições das ideologias dominantes.

Falar de clichê é também sublinhar, em primeiro lugar, que seu fundo é incerto e variável, e, em segundo, que o futuro de sua atualização guarda uma série de potencialidades. O clichê pode ser fonte para a emergência de apropriações inventivas e inesperadas, de deslocamentos e desvios daquilo que já vimos. A questão jamais foi o clichê, mas o reduzir-se a ele. E isto, ao contrário do que muitos ainda defendem, não é inevitável.

Debord, curiosamente, apesar e por causa de suas obras, nos ajuda a encaminhar uma discussão sobre o clichê que se afasta justamente das leituras que o associam unicamente a uma perda de potência das imagens. Os clichês podem muito bem, como defende Ramalho, operar como uma das formas possíveis do artifício nas artes e na cultura midiática, constituindo um importante recurso para o engajamento afetivo do espectador com as imagens. Com e apesar de seus filmes, é não só possível, mas preciso pensar que existem, na circulação promíscua de clichês que formam nosso meio ambiente contemporâneo, alternativas para se engendrar práticas libertadoras.

Conclusão

A título de conclusão, depois de tratar da arte, sua superação e realização, de documentário e clichê, escorrego na primeira pessoa, e me vejo melancólico. Uma melancolia que vem dos próprios filmes de Debord. Vivemos em um mundo de imagens exibicionistas. Os filmes do situacionista francês eram uma resposta a este estado de coisas. Seu cinema foi definido durante muitos anos justamente por sua não visibilidade. O gesto artístico e cinematográfico de Debord está inextricavelmente ligado à invisibilidade de seu cinema: um ato de suprema radicalidade que nos acompanhou até os anos 2000. Podemos hoje ver esses filmes, investigá-los e discuti-los. Podemos falar de situacionismo, documentário e clichê, e analisar a própria invisibilidade deste cinema. Mas aquela curiosa sensação de intimidade que a raridade desses filmes despertava já não existe mais. É inevitável que no momento em que se tornou acessível esse cinema passasse por uma espécie de transformação

ou transubstanciação. O que será dos filmes de Debord? Tomo com minhas as palavras de um igualmente melancólico Olivier Assayas:

Seria idiota dizer que preferiria que esses filmes não fossem vistos, mas ao mesmo tempo eu sei que os filmes perderão algo por isso, algo do que Debord queria que eles fossem. Em suma, eles entraram em outro tempo (Assayas, 2012).

Julio Bezerra

Doutor em Comunicação e Cinema (UFF)

Notas

1 As calorosas desavenças internas ao movimento letrista alcançaram um ponto inflexão em um incidente curioso envolvendo Charlie Chaplin. Debord e seu grupo invadiram uma coletiva de imprensa que Chaplin conduzia em nome do lançamento de *Luzes da Ribalta* (Limilight), no dia 29 de outubro de 1952, em Paris. Os então letristas romperam as barreiras policiais e bombardearam Chaplin com um panfleto insultante e denunciatório intitulado "Finis les pieds plats" ("Chega de pés chatos": <http://zagaiamrevista.com.br/cheга-de-pes-chatos/>), no qual insistiam em que o próprio ato de realizar uma coletiva de imprensa indicava os valores comerciais do comediante. O ataque não havia sido aprovado por Isou, Lemaître ou Gabriel Pomerand, e todos expressaram publicamente seu descontentamento.

2 A contracapa de *Contre le cinéma* (1964) apresenta uma lista ("Prochainement sur les écrans") de quatro títulos que Debord pretendia realizar: *Portrait d'Ivan Chtcheglov*, *Les aspects ludiques manifestes et la tents dans la fronde*, *Eloge de ce que nous avons aimé dans les images d'une époque*, e *Préface à une nouvelle théorie du mouvement révolutionnaire*. De acordo com Thomas Y. Levin, Debord chegou também a demonstrar o desejo de adaptar para o cinema *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Gallimard, 1967), de Raoul Vaneigem.

3 A história das primeiras exibições de *Uivos para Sade* sugere em que medida o filme realizou com sucesso o projeto estético dos situacionistas. Em sua estréia parisiense, no dia 30 de junho de 1952, no Ciné-Club d'Avant-Garde, no Musée de l'Homme, a sessão teve logo de ser interrompida para evitar uma escalada violenta por parte dos presentes. Em outubro, no Ciné-Club du Quartier Latin, *Uivos para Sade* só conseguiu ser exibido pela primeira vez em sua totalidade devido à presença de um grupo de letristas. Outras duas sessões realizadas em Londres (1957 e 1960) também causaram escândalo, como comprova o relato de Guy Atkins: "Quando acenderam as luzes, houve um balbucio imenso de protesto. As pessoas ficaram na sala e alguns fizeram discursos irritados. Um homem ameaçou renunciar ao ICA (Institute of Contemporary Arts) a menos que o dinheiro para o ingresso fosse reembolsado. Outro reclamou que ele e sua esposa estavam vindo de Wimbledon e que tinham pagado por uma babá, porque nenhum deles queria perder o filme" (Atkins, 1977: 58-59).

4 A palavra "documentário" surge pela primeira vez em uma crítica de um grande cineasta escocês chamado John Grierson a respeito de um filme chamado *Moana* (1926), dirigido por Robert Flaherty. O termo, contudo, só se disseminará na década seguinte em meio ao movimento do documentário social inglês comandado justamente por Grierson.

5 Podemos lembrar da célebre resposta dada por Deleuze às tentativas de caracterizar o contemporâneo como uma era da imagem: "civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem" (Deleuze, 2007: 32).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord". In: *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76. Disponível online em português: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>
- ASSAYAS, Olivier. Olivier Assayas on Guy Debord. Two Interviews. In: *Diagonal Thoughts*, setembro de 2012. Disponível online: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1679>
- ATKINS, Guy. *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964*. New York: Wittenborn Art Books, 1977.
- BERMAN, Russell et al. The society of the spectacle: 20 years later: a discussion. In: *Têlos*, n° 86, 1990-1991, pp. 81-100.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentário sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____. *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *Contre le cinéma*. Paris: Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964.
- _____. *Internationale situationniste 1958-69*. Paris: Champ-Libre, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DUARTE, Susana Nascimento. Guy Debord, o cinema da não-separação. In: *Obscena*, 3, 2007, pp. 46-49.
- FREIRE FILHO, João. A sociedade do espetáculo revisitada. In: *Revista Famecos*, n° 22, 2003. Disponível online: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3230>
- GUERÓN, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas, e SILVA, Juremir Machado da (orgs.). *Guy Debord: Antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2007.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, CA: University of California Press, 1994.
- KNABB, Ken (org.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.

LEVIN, Thomas Y. Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord. In: MCDONOUGH, Tom. *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, pp. 321-454.

MARGULIES, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

MCDONOUGH, Tom. *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

POTLATCH, n°7, agosto de 1954. Disponível online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html>

RAMALHO, Fábio. O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea. In: *Revista Eco-Pós* 18.3, 2015, pp. 75-88. Disponível online: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2764

TONIN, Juliana. A imagem em Guy Debord. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas, e SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2007, pp. 43-60.

Resumo

A crítica de Guy Debord à sociedade do espetáculo, ao capitalismo como afastamento radical da vida, mobilizará a trajetória pessoal do autor na direção do confronto e da luta contra o seu tempo. O cinema será decisivo nesse confronto, nessa luta, nessa estratégia. O objetivo deste artigo é justamente investigar os filmes do situacionista francês, rompendo a aura de invisibilidade que até hoje os rodeia. Aos nos aventurarmos por este cinema, esbarramos nas intenções vanguardistas de Debord, na modernidade do cinema, na expansão do vernáculo do documentário, na embaralhada discussão sobre o clichê, e, sobretudo, em filmes tão urgentes e originais quanto desconhecidos.

Palavras-chave

Guy Debord. Situacionismo. Documentário. Clichê.

Abstract

Guy Debord's critique of the society of the spectacle, of capitalism as a radical departure from life, will mobilize the author's personal trajectory towards confrontation and struggle against his time. Cinema will be decisive in this confrontation, in this struggle, in this strategy. The purpose of this article is precisely to investigate the films of the French Situationist, breaking the aura of invisibility that until today surrounds them. While venturing into this cinema, we come up against the avant-garde intentions of Debord, the modernity of cinema, the expansion of documentary's vernacular, the scrambled discussion about cliché, and films as urgent and original as they are unknown.

Keywords

Guy Debord. Situationism. Documentary. Cliche.