



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

INÁCIO JOSÉ DE ARAÚJO DA COSTA

O ESPETÁCULO COMO NEGAÇÃO DA VIDA EM GUY DEBORD

FORTALEZA

2019

INÁCIO JOSÉ DE ARAÚJO DA COSTA

O ESPETÁCULO COMO NEGAÇÃO DA VIDA EM GUY DEBORD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Adauto Lopes da Silva Filho.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C872e Costa, Inácio José de Araújo da.
O espetáculo como negação da vida em Guy Debord / Inácio José de Araújo da Costa. – 2019.
141 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Adauto Lopes da Silva Filho.
1. Espetáculo. 2. Vida. 3. Teoria crítica. I. Título.

CDD 100

INÁCIO JOSÉ DE ARAÚJO DA COSTA

O ESPETÁCULO COMO NEGAÇÃO DA VIDA EM GUY DEBORD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adauto Lopes da Silva Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Robson José Feitosa de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Marly Carvalho Soares
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Renato Almeida de Oliveira
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Aos meus pais, Francisco Evaldo Ribeiro da Costa e Maria do Socorro de Araújo, pelo amor incondicional, pelo apoio, pela paciência, por terem ajudado a construir tudo o que sou hoje.

À minha irmã Francisca Maria Costa Carneiro, que trouxe mais alegria aos meus dias ao trazer o menino Israel Carneiro Cunha ao mundo.

AGRADECIMENTOS

Às minhas famílias de Granja, Sambaíba, Fortaleza, Camocim e São Paulo, pelo carinho de laços que resistem às distâncias.

Ao prof. Aduino Lopes da Silva Filho, meu orientador, por ter acreditado no potencial desta pesquisa.

Ao prof. Robson José Feitosa de Oliveira, pelo entusiasmo no ensino da língua francesa, pelos esclarecimentos sobre o pensamento de Debord e dos situacionistas, e pelas conversas instigantes que ajudaram a moldar este trabalho.

À professora Marly Carvalho Soares e ao professor Renato Almeida de Oliveira, pela disponibilidade em avaliar os resultados deste trabalho.

À professora Ada Kroef, aos professores Eduardo Chagas, Evanildo Costeski, Tadeu Feitosa, Henrique Codato e tantos outros com quem tive contato, na graduação e no mestrado, na Filosofia e em outras áreas das Ciências Humanas, pelo aprendizado inestimável e pela troca de ideias que ajudaram a construir (e às vezes demolir) tudo o que penso hoje.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, pela oportunidade em fazer parte de seu corpo docente.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro por meio de bolsa-auxílio durante a maior parte do tempo em que esta pesquisa foi desenvolvida.

Aos meus queridos amigos e companheiros, que fizeram da minha jornada pelos caminhos tortuosos da Filosofia uma aventura que valeu a pena ser vivida: Max Dionne (meu Tyler Durden), Rodolfo, Rodrigo, Zé Filho, Dênis Túlio, Ed Freitas, Walker.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, estiveram ao meu lado ou torceram por mim de alguma forma.

“E que é a vida terrena, senão diversão e jogo? Certamente a morada no Outro Mundo é a Verdadeira Vida. Se o soubessem!”

(Alcorão Sagrado, Surata al Ankabout, 29:64)

“Pois nossa intenção não foi outra que obrigar a surgir na prática uma linha de separação entre aqueles que ainda se contentam com o existente, e aqueles que não o desejam mais. [...] A sabedoria jamais virá.”

(Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978)

RESUMO

O objetivo do presente trabalho consiste em refletir sobre o conceito de espetáculo formulado pelo pensador francês Guy Debord (1931 – 1994), de forma a compreendê-lo fundamentalmente como negação da vida. Segundo o autor, que apresentou uma das teorias críticas mais incisivas sobre a sociedade surgida no seio do capitalismo moderno da segunda metade do século XX, na medida em que o desenvolvimento incessante do modo de produção capitalista estendia sua lógica alienante a todos os setores da vida cotidiana, cada vez mais os indivíduos perdiam a capacidade de agir e de se organizar conscientemente, tornando-se espectadores passivos de um mundo regido pelas leis da mercadoria e perdendo o domínio sobre suas próprias vidas. O conceito de “espetáculo” que orientou as reflexões de Debord sobre a sociedade moderna, definido sucintamente como “o reino autocrático da economia mercantil e o conjunto de técnicas que acompanha esse reino”, é também descrito pelo autor como “inversão concreta da vida”, “movimento autônomo do não-vivo”, “negação da vida que se tornou visível”. A persistência na atitude de ressaltar o espetáculo como o contrário da “vida” não é acidental nem estilística, mas central no pensamento de Debord, pois revela a sua preocupação com o fato de as leis econômicas interferirem diretamente nos diversos aspectos da existência humana no mundo: desde a reificação da vida social e psíquica dos seres humanos, a submissão da vida concreta a objetos de fetiche mercantil transformados em imagens, até chegar à degeneração crítica dos corpos e das mentes dos indivíduos na sociedade moderna. Para defender a aceção do espetáculo como negação da vida no pensamento de Guy Debord, foram buscados elementos dentro do conjunto da própria obra do autor que comprovem essa alegação, como em seus livros mais conhecidos “A Sociedade do Espetáculo” (1967) e “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo” (1988), em seus textos publicados na revista *Internationale Situationniste* e nos roteiros de seus filmes.

Palavras-chave: Espetáculo. Vida. Teoria crítica.

ABSTRACT

The aim of this paper is to reflect on the concept of spectacle formulated by the French thinker Guy Debord (1931 - 1994), in order to understand it fundamentally as a denial of life. According to the author, who presented one of the most incisive critical theories about the society that emerged within the modern capitalism in the second half of the twentieth century, as the ceaseless development of the capitalist mode of production extended its alienating logic to all sectors of everyday life, more and more people lost the ability to act and organize themselves consciously, becoming passive spectators of a world ruled by the laws of the commodity and losing control over their own lives. The concept of "spectacle" which guided his reflections on modern society, succinctly defined as "the autocratic reign of the market economy and the totality of new techniques of government which accompanied this reign" is also described as "concrete inversion of life", "autonomous movement of non-life", "visible negation of life". The persistence in emphasizing the spectacle as the opposite of "life" is not accidental or stylistic, but central to Debord's thought, because it reveals his concern about the fact that economic laws directly interfere with the various aspects of human existence in the world: from the reification of the social and psychic life of human beings, the submission of concrete life to objects of commercial fetish transformed into images, to the critical degeneration of the bodies and minds of individuals in modern society. In order to defend the meaning of the spectacle as a denial of life in Guy Debord's thought, elements were sought within the author's own work that support this claim, as in his best-known books *The Society of the Spectacle* (1967) and *Comments on the Society of the Spectacle* (1988), in his texts published in the *Internationale Situationniste* magazine and in the scripts of his films.

Keywords: Spectacle. Life. Critical theory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	PRESSUPOSTOS A TODA CRÍTICA FUTURA DA VIDA E DO ESPETÁCULO.....	17
2.1	Entendendo o espetáculo a partir da vida.....	17
2.1.1	<i>Falsa vida x Verdadeira vida: um breve recorte conceitual.....</i>	<i>17</i>
2.1.2	<i>Do theatrum mundi ao espetáculo do capitalismo moderno: se o mundo inteiro é um palco, toda a vida nele contida é só espetáculo?.....</i>	<i>29</i>
2.2	Da superação da arte à crítica da vida cotidiana: uma investida na direção da “verdadeira vida”.....	41
2.2.1	<i>Tentativa de superação da arte burguesa pelas vanguardas.....</i>	<i>41</i>
2.2.2	<i>Internacional Letrista (1952-1957): partindo da superação da arte em direção à intervenção na vida cotidiana.....</i>	<i>49</i>
2.2.3	<i>Internacional Situacionista (1957-1972): as raízes de uma teoria crítica sobre a colonização da vida pelo espetáculo.....</i>	<i>57</i>
3	APODERAMENTO DA VIDA PELAS IMAGENS NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO.....	66
3.1	Crítica da imagem: do fetichismo da religião ao fetichismo da mercadoria.....	66
3.2	O despertar dos mortos e seu reinado sobre os vivos: humanismo, consumo e tempo das mercadorias na sociedade do espetáculo.....	78
3.3	A vida fragmentada nas imagens: dissolução do homem vivo em homem-espectador.....	90
4	INTEGRAÇÃO DA VIDA AO ESPETÁCULO.....	103
4.1	Espetacular integrado: comentário sobre o último estágio da colonização mercantil da vida.....	103
4.2	Da falsificação ao adoecimento: principais sintomas da vida integrada ao espetáculo.....	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM BUSCA DA VIDA PERDIDA.....	130
	REFERÊNCIAS.....	135

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, aqui apresentado como resultado de uma pesquisa de Mestrado, pretende contribuir para os estudos sobre o pensamento de Guy Debord (1931 – 1994) explicitando na teoria crítica do espetáculo desenvolvida pelo autor francês os traços que a caracterizem como uma teoria crítica da vida na sociedade capitalista moderna. Baseando-se numa leitura geral do conjunto da obra e da trajetória teórica de Debord, esta pesquisa partiu do princípio de que a vida, entendida como a experiência da existência humana no mundo concreto, sempre esteve presente nas considerações do autor, seja como objeto de análise minuciosa (vida cotidiana), como objeto de sua crítica feroz (não-vida/falsa vida/pseudovida) ou como um ideal revolucionário a ser buscado e construído (verdadeira vida).

Inserido nesse contexto, é possível afirmar que o conceito orientador das principais reflexões do autor, o conceito de “espetáculo”, descende de uma discussão sobre a vida, mais especificamente sobre a degradação da experiência do viver em passividade, processo induzido pelas leis da economia mercantil que regem a existência dos homens nas sociedades capitalistas.

Esta pesquisa defende que os diversos aspectos da crítica total de Guy Debord contra a organização social existente — no qual estão contidos a crítica do trabalho alienado e da reificação das relações sociais, a crítica do fetichismo e do devir-imagem das mercadorias, a crítica do consumismo e da alienação perpetrada pelos meios de comunicação de massa — partem de um mesmo ponto e convergem para um mesmo lugar: a percepção de que existe um processo de falsificação e negação da vida no espetáculo, ou ainda, que o espetáculo é ele mesmo uma negação da vida humana.

Desse modo, esta pesquisa também almeja fornecer um novo ponto de vista sobre o conceito de espetáculo, que o revele como negação da vida na sociedade moderna e no capitalismo tardio.

Escritor, cineasta, agitador social, autointitulado “doutor em nada” (DEBORD, 2002, p. 21) e “estrategista” (AGAMBEN, 2002, p. 313), Guy Louis Marie Vincent Ernest Debord estava longe de ser considerado um pensador convencional, construindo uma trajetória intelectual marcada pela recusa de uma existência sob a regência de qualquer forma de alienação e de inconsciência, inerentes às sociedades onde impera o atual modelo econômico de produção.

Desde suas incursões pelo mundo das vanguardas artísticas, como integrante do movimento Letrista e, posteriormente, do grupo Internacional Letrista (1952 – 1957), o autor francês sempre questionou as alienações impostas aos seres humanos na sociedade capitalista burguesa que se pôs a analisar. Começando pela esfera da arte e da cultura, onde apontou a presença de uma relação de separação entre a obra de arte (tida como objeto de contemplação, operador de uma experiência sublime de fuga da realidade reificada) e a vida cotidiana (a existência ordinária dos seres humanos, reino de privações materiais e de insatisfações internas).

Nessa relação, a vida é frequentemente colocada numa posição de inferioridade em relação ao objeto de contemplação, nesse caso a obra de arte, normatizando a condição de espectador passivo e inativo dos indivíduos. Aos poucos, Debord percebia o quanto essa condição também estava presente nos mais diversos aspectos da existência cotidiana, levando os indivíduos a tornarem-se espectadores passivos em suas próprias vidas, incapazes de seguir por seus próprios destinos, de construir conscientemente sua própria história.

Essa observação seria completada com a assimilação de conceitos marxistas as suas considerações, resultando na constatação de que são os imperativos econômicos que levam à perda da capacidade das pessoas de auto-organização consciente, isto é, do poder de decisão sobre suas existências. Assim, Debord compreende que as pessoas se encontram limitadas por impedimentos intrínsecos à (pseudo) natureza da economia dominante, que se apresentam a elas como fetiche.

Após a fundação do grupo Internacional Situacionista (1957 – 1972), Debord pôs em prática uma estratégia de combate à moderna sociedade mercantil através da elaboração de uma teoria crítica com pretensões de desvendar os fundamentos dessa sociedade. Esse projeto, composto por diversos textos e por filmes realizados pelo próprio Debord, teve como sua peça mais conhecida o livro “A Sociedade do Espetáculo” (*La Société du Spectacle*) de 1967, obra considerada pelo seu autor como um marco na nova corrente de crítica social “que procurava cada vez mais manifestamente a destruição da ordem mundial estabelecida”¹.

Em diversas ocasiões, Debord reivindicou à sua teoria um caráter de explicação geral e irreparável da sociedade moderna. Na Advertência da edição

¹ “Publié en 1967, *La Société du spectacle* est un livre dont l’apport théorique a grandement marqué le nouveau courant de critique sociale qui sape maintenant, de plus en plus manifestement, l’ordre mondial établi” (DEBORD, 2006, p. 1271).

francesa de 1992, afirmou: “Uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com exatidão.” E continua: “É preciso ler este livro tendo em mente que ele foi escrito com o intuito deliberado de perturbar a sociedade espetacular. Não exagerou nada” (DEBORD, 1997, p. 9-12).

No Prefácio à 4ª edição italiana de *A sociedade do espetáculo*, declarou:

Uma teoria concebida com a finalidade de se tornar geral deve evitar, antes de tudo, aparecer como visualmente falsa; logo, não se deve expor ao risco de ser desmentida pela sequência dos fatos. Mas também é preciso que seja uma teoria perfeitamente inadmissível. Que ela possa declarar mau, diante da estupefação indignada de todos que o acham bom, o próprio âmago do mundo existente, do qual ela descobriu a natureza exata. A teoria do espetáculo satisfaz essas duas exigências. (DEBORD, 1997, p. 150-151).

A postura de Debord em definir sua teoria do espetáculo como uma “teoria crítica” revela um aspecto importante de seu pensamento. O termo “teoria crítica” ficou mais conhecido por se referir ao método de análise da sociedade capitalista tardia utilizado pelos pensadores da chamada Escola de Frankfurt, sendo descrita por Horkheimer (1983, p. 155) como um método gnosiológico fundamentado na crítica da economia política cujo objeto são “os homens como produtores de todas as suas formas de vida.” O autor complementa:

Ela não é uma hipótese de trabalho qualquer que se mostra útil para o funcionamento do sistema dominante, mas sim um momento inseparável do esforço histórico de criar um mundo que satisfaça às necessidades e forças humanas. [...] a teoria crítica não almeja de forma alguma apenas uma mera ampliação do saber, ela intenciona emancipar o homem de uma situação escravizadora. (HORKHEIMER, 1983, p. 156).

Embora Debord não tenha declarado abertamente ter recebido qualquer influência dos pensadores frankfurtianos, é possível enxergar no seu pensamento uma herança velada ou mesmo uma continuação da noção de teoria crítica. Assim como seus antecessores alemães, ele percebeu que o avanço da técnica e das tecnologias, enquadrado pela racionalidade capitalista, não trouxe razão ou esclarecimento, mas a volta das velhas ilusões religiosas, o misticismo, a superstição. Não que esses elementos tenham deixado a História humana por algum momento, mas agora eles foram potencializados e unidos à lógica do capital. A mercadoria tomou o lugar de culto que antes pertencia aos deuses, as imagens religiosas foram substituídas por

imagens-produtos da economia reinante. A chamada “sociedade da abundância”, que caracterizou essa etapa da economia mercantil, comprometeu os valores revolucionários da época ao fazer crer que o consumo de mercadorias seria o suficiente para suprir as necessidades humanas e para elevar o “padrão de vida”.

O abuso na utilização de novas técnicas de condicionamento das mentalidades, devido ao avanço dos investimentos na comunicação de massa, também facilitou a consolidação de uma ideologia de consumo passivo e irreflexivo nas pessoas.

Com isso, o espetáculo é definido por Debord (1997, p. 168) como “o reino autocrático da economia mercantil que acedera ao status de soberania irresponsável e o conjunto de novas técnicas que acompanham esse reino”; e a teoria crítica do espetáculo busca revelá-lo enquanto tal: como um sistema econômico baseado não mais apenas na exploração da força de trabalho e na produção de mercadorias, mas também — e principalmente — na produção de imagens, de ilusões materialmente construídas que subvertem a percepção da realidade pelos seres humanos, de forma a subordiná-los cada vez mais à lógica do capital.

Além de afirmar a incorrigibilidade de sua teoria crítica, Debord também a concebeu como inaceitável pela ordem social vigente justamente por pretender revelar o âmago da sociedade mercantil moderna. Essa radicalidade se deve justamente ao fato de o conceito central e norteador de sua teoria, o espetáculo, ser igualmente entendido como “negação da vida”, “falsa vida” ou “pseudovida”.

Como será exposto no decorrer desta pesquisa, a teoria de Debord parte de uma discussão sobre a vida para revelar que em uma sociedade governada pelo fetiche mercantil, o desenvolvimento econômico implica necessariamente na degradação daquilo que há de mais substancial para os seres humanos, a própria vida, alienando e corrompendo cada aspecto das condições de existência dos homens, isto é, sobre o uso de seu escasso tempo de vida sobre a terra.

É importante ressaltar que a atitude de classificar a vida vivida conforme as regras da economia mercantil como falsa, com isso asseverando que há uma verdadeira vida além da falsa, não se trata de uma regressão ao platonismo ou à metafísica da parte de Debord.

Para Agamben (2017, p. 233), essa atitude do autor francês remonta a um costume constante no pensamento ocidental de classificar a vida para entendê-la melhor, como os gregos que a distinguiam entre *zoè* — o mero fato de existir no

mundo comum a todos os seres vivos (homens, animais, deuses) e *bios* — a forma de viver própria de um indivíduo ou de um grupo, a vida posta em relação, a experiência do viver. No caso de Debord, a oposição da verdadeira vida à falsa vida se trata de uma acepção da existência humana ao mesmo tempo materialista e poética, herança do pensamento de Marx e das vanguardas artísticas, respectivamente.

Do filósofo alemão, herdou a compreensão de que a existência vivida pelos indivíduos no capitalismo apenas é considerada se inserida no processo de produção e circulação de mercadorias e de capital. Assim, a existência humana é mensurada de acordo com a quantidade de trabalho alienado, com a produção e o consumo de mercadorias; e os seres humanos são reduzidos a meros receptáculos de interesses mercantis, a mediadores de relações travadas entre coisas.

Isso explica a utilização, por vezes excessiva, do prefixo *pseudo* em seus escritos, indicando que algo não partiu organicamente da organização consciente dos próprios seres humanos, mas foi imposto a eles por forças externas: a força estrangeira e colonizadora da economia capitalista autonomizada, que tratou logo de normalizar suas determinações e exigências como verdade imutável. Presos num estado de passividade, os indivíduos passam a ser definidos por Debord como espectadores.

Das vanguardas artísticas, Debord herdou a compreensão de que para se opor a essa vida falsificada, era preciso construir uma nova e autêntica forma de existência para além dos limites impostos pela economia capitalista. Assim como André Breton uniu o chamamento de Marx para “transformar o mundo”² com a afirmação do poeta maldito Arthur Rimbaud sobre “mudar a vida”³ para fundamentar a teoria do movimento surrealista, Debord encontrou na união da crítica da economia política com a poesia o motor propulsor para a elaboração de uma denúncia radical contra a sociedade especializada em anular e reprimir a vida dos homens.

² Afirmação retirada da célebre 11ª tese sobre Feuerbach: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; porém o que importa é *transformá-lo*” (MARX, 2007, p. 539, grifo do autor).

³ “*Je reconnaisais, — sans craindre pour lui, — qu’il pouvait être un sérieux danger dans la société. — Il a peut-être des secrets pour changer la vie? Non, il ne fait qu’en chercher*” (RIMBAUD, 1981, p. 183, grifo do autor), trecho do poema *Délires I - vierge folle* que compõe a obra *Une saison en enfer*.

Nesse mesmo poema, Rimbaud evoca a noção de verdadeira vida: “*Quelle vie! La vraie vie est absente*” (RIMBAUD, 1981, p. 182).

Uma repressão tão intensa que não afetou somente a vida num sentido qualitativo (como o uso da vida, o bem viver), mas também num sentido de deterioração patológica, física e psíquica, dos seres humanos⁴.

Debord também guiava suas considerações de acordo com o princípio da fugacidade da existência humana, assumindo que é o controle ou a falta de controle sobre o uso do limitado tempo de vida que a classificaria como verdadeira ou falsa. Essa concepção, partilhada tanto pelos vanguardistas quanto pelos escritores a quem faz referência nas suas obras, impulsionou a necessidade de se construir uma nova e autêntica forma de existência, na qual o protagonismo das ações humanas não seja determinado pelas demandas fetichistas do mercado, mas deva partir da própria vontade consciente das pessoas em transformar a realidade que as aprisiona.

“Cavalheiros, a vida é muito curta! / Gastar mal o momento é muito tempo, / Se a vida flui na ponta de um ponteiro / E acaba quando este alcança a hora. / Se vivermos, é pra pisar em reis”, disse um autor bastante admirado e frequentemente citado por Debord (SHAKESPEARE, 2016a, p. 218).

Assim, a verdadeira vida deve ser constituída por momentos passageiros, concreta e deliberadamente construídos pela organização coletiva e pelo jogo, que rompam com a dominação espetacular. Esses momentos, chamados “situações”, seriam a afirmação da vida negada pelo capitalismo através da celebração da sua efemeridade e da irreversibilidade do tempo.

Eis um outro aspecto da teoria crítica do espetáculo que, aos olhos de Debord, a classificaria como inaceitável pela ordem vigente. Além de ter se provado plenamente adequada para compreender as contradições da sociedade de sua época — abundante em fetiches, mercadorias e imagens, e ao mesmo tempo empobrecida de vida e de desejos autênticos —, essa teoria contém em si os elementos necessários para a transformação prática e revolucionária dessa sociedade. Pois seu conteúdo apregoa tanto a recusa total da atual organização das coisas quanto a ânsia por uma tentativa de revolucionar a vida.

Debord (2006) rejeitava tanto a ilusória liberdade de escolha pelo consumo prometida pela sociedade da abundância quanto a tutela autoritária dos líderes e dos partidos políticos dos países ditos socialistas. Para o autor, entusiasta

⁴ Como ficaria mais evidente nos últimos escritos de Debord (2006), como *La planète malade* (1971), *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps* (1972) e *Abat-faim*, (1985), e em menor instância nos próprios “A Sociedade do espetáculo” e “Comentários sobre a Sociedade do espetáculo”.

do modelo de auto-organização do poder dos conselhos operários, a emancipação dos proletários de todas as formas agudas de despossessão do mundo moderno deve vir como uma incitação ao controle livre de toda a vida, como obra deles mesmos⁵.

Esse seria o prenúncio daquilo que Debord (1997, p.115) definiu como o “segundo assalto proletário contra a sociedade de classes”, caracterizado pela ação destruidora ludista contra a maquinaria estrutural da passividade generalizada. Não por acaso, as ideias situacionistas chegaram a ser lembradas nas inscrições nos muros feitas por estudantes insurretos durante os movimentos de maio de 68 na França⁶.

Esta pesquisa apresenta caráter bibliográfico, sustentando sua investigação na análise e nos comentários das obras escritas de Debord (livros, textos publicados em revistas, roteiros de filmes), nos textos de comentadores (Anselm Jappe, Giorgio Agamben, Emiliano Aquino, dentre outros) e nos textos de autores cujas ideias dialogam com o objeto principal da pesquisa, isto é, direcionar a compreensão da teoria crítica do espetáculo para a perspectiva de uma crítica da negação da vida.

A presente dissertação também está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, será apresentada uma recapitulação do percurso teórico e biográfico de Debord, numa tentativa de traçar uma genealogia do seu pensamento fundamentada na questão da vida. Para isso, será exposto um breve histórico das principais influências teóricas — os movimentos de vanguarda artísticos europeus, a crítica da economia política de Marx — e literárias — a utilização da tragédia e do teatro como ferramentas de interpretação da realidade, representadas na concepção do *theatrum mundi* e no imaginário barroco — de Debord, dando ênfase em como elas ajudaram a consolidar sua compreensão da existência humana de acordo com as noções opostas de “falsa vida” e “verdadeira vida”. Em seguida, será comentado como essas ideias foram aplicadas na prática pelos grupos Internacional Letrista e Internacional Situacionista para tentar revolucionar a vida cotidiana.

O segundo capítulo se concentrará nos conceitos discutidos na obra “A Sociedade do espetáculo”. Será destacado como o autor se apropriou de conceitos

⁵ “[...] *donc l’émancipation par lui-même du prolétariat qui, dans les formes aiguës de dépossesion du monde moderne, retrouve, concentrées, toutes les incitations historiques au contrôle libre de toute la vie*” (DEBORD, 2006, p. 745).

Como será visto a seguir, no segundo capítulo, Debord apresenta um conceito mais abrangente de proletariado em relação ao marxismo tradicional. São proletários aqueles que perderam totalmente o controle sobre o uso de suas vidas.

⁶ Dentre as pichações feitas nos muros durante o maio de 68 de inspiração situacionista, podem ser citadas: “*Tout le pouvoir aux Conseils ouvriers*”; “*Abolition de la société de classes*”; “*À bas la société marchande*”; “*Vive le Comité Enragés-I.S.*” (DEBORD, 2006, p. 884).

marxistas — alienação da atividade humana, reificação das relações sociais e fetichismo da mercadoria — para pensar sobre as novas formas de sujeição dos seres humanos que acompanharam o desenvolvimento incessante da economia capitalista durante o século XX, como a mídia, a publicidade e a propaganda. Os conceitos aqui mencionados para o entendimento da referida obra serão compreendidos a partir da perspectiva da negação da vida, levando em consideração que, para Debord, o espetáculo é a etapa da sociedade mercantil que atingiu seu mais alto grau de fetichismo a ponto de a vida estar mais associada aos produtos da economia do que aos seres humanos: imagem, humanismo das mercadorias, tempo espetacular, vedetes, espectadores.

Por fim, o terceiro capítulo fará uma abordagem geral dos últimos escritos de Debord, principalmente os “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (1988), nos quais o autor buscou exemplos na realidade concreta de acontecimentos que comprovassem a veracidade de sua teoria crítica do espetáculo. Será feita uma breve descrição do espetacular integrado, o último estágio alcançado pelo poder espetacular cujas características garantiram a vitória da economia mercantil contra as tentativas de subversão de sua ordem e, portanto, de sua continuidade até os dias atuais. Para Debord, é no espetacular integrado onde ocorre a consumação da assimilação da vida pelo espetáculo dominante, sendo, portanto, o cúmulo da negação da vida. Também serão mencionados os principais sintomas da falsificação da vida humana pelo espetáculo.

“A civilização capitalista ainda não foi superada em nenhum lugar, mas continua a produzir ela mesma seus próprios inimigos”⁷, disse Debord referindo-se a si mesmo e a seus companheiros situacionistas. Sua teoria deve ser entendida sob esse mesmo senso de radicalidade, como denúncia da negação da vida pelo capitalismo espetacular.

⁷ “*La civilisation capitaliste n’est pas encore dépassé nulle part, mais partout elle continue à produire elle-même ses ennemis*” (DEBORD, 2006, p. 581).

2 PRESSUPOSTOS A TODA CRÍTICA FUTURA DA VIDA E DO ESPETÁCULO

2.1 Entendendo o espetáculo a partir da vida

2.1.1 Falsa vida X Verdadeira vida: um breve recorte conceitual

Dentre certas descrições dadas por Debord (1997, p.17-168) ao seu conceito de espetáculo, é digno de nota a sua preferência pela utilização da palavra “vida” para caracterizá-lo. O espetáculo, compreendido como “o reino autocrático da economia mercantil que acedera ao status de soberania irresponsável e o conjunto de novas técnicas de governo que acompanham esse reino”, é também descrito pelo autor francês como o “modelo atual da vida dominante na sociedade” que “domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente”. É ainda considerado como a “negação da vida que se tornou visível”, como “não-vida”, como “inversão concreta da vida” e “movimento autônomo do não vivo” e como “a vida do que está morto se movendo em si mesma”.

Segundo Jappe (1997, p.175), as definições de espetáculo apoiadas na noção de “vida” reforçam a leitura sobre o pensamento de Debord de que a “relação da sociedade com o espetáculo é concebida como uma relação entre vida e não-vida.”

Essa constatação é novamente retomada por Agamben (2017), ao elencar algumas das diversas ocorrências desse termo contidas na principal obra teórica de Debord:

A sociedade do espetáculo começa com a palavra “vida” (“Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles”) [A vida nas sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção anuncia-se como uma imensa acumulação de espetáculos], e até o final a análise do livro não para de colocar em questão a vida. O espetáculo, no qual “o que era diretamente vivido se afasta numa representação”, é definido como “inversão concreta da vida”. “Quanto mais a vida do homem se torna seu produto, tanto mais ele é separado de sua vida” (n. 33). A vida nas condições espetaculares é uma “falsa vida” (n. 48), uma “sobrevivência” (n. 154) ou, ainda, um “pseudoso da vida” (n. 49). (AGAMBEN, 2017, p. 15, grifo nosso)⁸.

⁸ Nesse texto de Agamben, (2017) as teses numeradas de “A sociedade do espetáculo” estão excepcionalmente referenciadas pelo símbolo (n.). Como ainda não existe uma normatização acadêmica fixa para as citações dessa obra, tomamos como exemplo os trabalhos dos comentaristas Jappe (1999) e Aquino (2006) e nos referimos às teses de “A sociedade do espetáculo” pelo símbolo (§) no decorrer desta dissertação.

Por meio dessas reflexões, observa-se o quanto a crítica ao sistema capitalista moderno, entendido como espetáculo, está intimamente ligada a um olhar crítico sobre a vida, isto é, sobre as condições de existência humana.

Para Aquino (2006, p.79, grifo do autor), o fato de Debord ter atribuído um caráter de “falsificação” ou de “negação da vida” ao espetáculo relaciona-se diretamente com sua percepção da incorporação de toda a vida cotidiana ao sistema mercantil, o que transformou “a totalidade das relações genéricas dos indivíduos em *manifestação aparente* da lógica do valor econômico.”

Essa percepção sobre a relação incompatível entre vida e economia capitalista teve lugar, primeiramente, porque Debord não somente considerava o desenvolvimento do capitalismo incapaz de empregar plenamente suas forças produtivas e de abolir a realidade fundamental da exploração que está na sua base, como também incapaz de abrir caminho pacificamente para a eclosão de formas superiores de viver, formas que realmente servissem para a realização efetiva dos seres humanos e de seus desejos. Contudo, é importante ressaltar que as referências à questão da vida na obra de Guy Debord não se detêm apenas a denúncias contra uma falsa vida (ou pseudovida, como denomina em certas ocasiões) sob o signo do espetáculo, mas também residem na apologia de uma vida tida como “verdadeira” (DEBORD, 2009)⁹.

No prefácio à 4ª edição italiana de “A sociedade do espetáculo” (1979), rememorando as circunstâncias que antecederam a formulação de sua teoria crítica, o autor declarou que foi primeiramente na busca pela superação da arte que enxergou uma possibilidade de instauração de uma vida autêntica, a qual denominou ludicamente de “marcha para o noroeste da geografia da verdadeira vida” (DEBORD, 1997, p. 15)¹⁰.

Nos curtas-metragens *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *Critique de la séparation* (1961), Debord (2006)

⁹ Afirmação baseada em um trecho retirado de uma carta escrita por Debord em 4 de abril de 1959, destinada aos membros da sessão holandesa da Internacional Situacionista Alberts, Armando, Constant e Oudejans: “*I believe capitalism incapable of dominating and fully employing its productive forces, incapable of abolishing the fundamental reality of exploitation, and therefore incapable of peacefully making way for the superior forces of life called for by its own material development*” (DEBORD, 2009, p. 233, grifo nosso).

¹⁰ “Quinze anos antes [da publicação de “A sociedade do espetáculo”], em 1952, quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte. [...] Essa superação da arte é a ‘marcha para o noroeste’ da geografia da *verdadeira vida* [...] Acho que lembrar essas circunstâncias é o melhor esclarecimento que se pode trazer às ideias e ao estilo de *A sociedade do espetáculo*” (DEBORD, 1997, p. 151-152, grifo nosso).

anunciou, respectivamente, que ele e seus companheiros contestadores da ordem vigente “queriam reinventar tudo a cada dia, tornar-se patrões e possesores da própria vida”¹¹ e que os encontros entre eles eram uma espécie de “sinais provenientes de uma vida mais intensa, que ainda não teria sido realmente encontrada”¹².

Em seu último filme, o longa-metragem *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) — descrito por Agamben (2017, p.12) como “uma declaração de guerra contra seu tempo”, “uma análise inexorável das condições de vida que, no estágio extremo de seu desenvolvimento, a sociedade mercantil instaurou sobre toda a terra” e ao mesmo tempo como uma “evocação de lembranças e acontecimentos pessoais.”

Debord (2006) novamente se refere a si junto a seus companheiros como aqueles que “foram capazes de compreender a falsa vida à luz da verdadeira”¹³ e, enquanto componentes do grupo conhecido como Internacional Situacionista, foram aqueles que elaboraram a crítica mais radical possível contra a pobreza infligida à vida¹⁴.

Considerando tais declarações como partes integrantes do conjunto da teoria crítica debordiana, pode-se afirmar que elas sintetizam o ponto de vista defendido pelo autor sobre a incompatibilidade entre a vida dos homens e o controle sobre a vida exercido por forças externas que escapam à sua compreensão: a lógica da economia mercantil, a mercadoria fetichista e o próprio espetáculo.

Para Jappe (1999, p. 175), se Debord e os situacionistas quiseram se opor à vida moderna e suas reificações, era em nome de uma outra vida.

Portanto, alerta Aquino (2006, p. 79-80), não há qualquer posição “platônica” na atitude de Guy Debord em categorizar a vida como “falsa/pseudovida” ou “verdadeira”, mas sim “uma assunção materialista da noção poética de *vraie vie*, compreendida de modo imanente com base nas possibilidades materiais do capitalismo contemporâneo.” Dito de outro modo, classificar como “falsa” a vida mediada cotidianamente pelo capitalismo não significa admiti-la como uma

¹¹ “*Ils voulaient tout réinventer chaque jour; se rendre maîtres et possesseurs de leur propre vie*” (DEBORD, 2006, p. 471).

¹² “*Et quelques rencontres, seules, furent comme des signaux venus d’une vie plus intense, qui n’a pas été vraiment trouvée*” (DEBORD, 2006, p. 545).

¹³ “[...] *nous nous sommes trouvés en état de comprendre la vie fausse à la lumière de la vraie*” (DEBORD, 2006, p. 1379).

¹⁴ “[...] *nous ayons fait la plus radicale critique de la pauvreté de toute la vie permise*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1960, p. 4).

duplicação distorcida de outra realidade, mas sim encará-la como uma realidade socialmente construída por meio da alienação e regida pelo signo da economia reinante que tende a reprimir o surgimento de formas de viver emancipadas dessa lógica.

Igualmente, defender a existência de uma “verdadeira vida” significa apoiar a possibilidade de se construir uma forma de viver autêntica, conduzida pelo desejo de ultrapassar as limitações, alienações e misérias legitimadas pela sociedade mercantil espetacular. Essa postura adotada por Debord demonstra retomar elementos de duas das suas principais influências teóricas: o pensamento de Karl Marx e os programas das vanguardas europeias do século XX (AQUINO, 2006).

Em seus “Manuscritos econômico-filosóficos” (1844), Marx já apresentava a compreensão de que a realidade fundamentada na produção capitalista se mostraria hostil à vida humana. Para o filósofo alemão, o cenário da exploração econômica converteu a capacidade exclusivamente humana de transformar conscientemente a natureza em trabalho alienado ou estranhado¹⁵, o que numa sociedade dissolvida em classes resultou num instrumento de subjugação para as classes dominantes e em impotência para as classes dominadas. Suplantando as outrora livres formas de expressão da atividade humana, o trabalho se apresenta como estranhado na medida em que o trabalhador não mais se reconhece em sua própria atividade nem no produto de sua atividade, quando a finalidade desta deixa de ser a satisfação das próprias carências do trabalhador para se tornar um meio de suprir necessidades exteriores e estranhas a ele.

Em outras palavras, o trabalho alienado representa a “energia espiritual e física *própria* do trabalhador, a sua vida pessoal — pois o que é a vida senão atividade — como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele” (MARX, 2010, p. 83, grifo do autor).

¹⁵ Nos estudos mais recentes sobre a obra de Marx, vem sendo estabelecida uma diferenciação entre as noções de “alienação” e “estranhamento”. Jesus Ranieri, tradutor da última versão dos “Manuscritos Econômico-filosóficos” para o português, optou por adaptar *Entäusserung* — exteriorização, momento de objetivação humana por meio de um produto resultante de sua criação — para “alienação”, e *Entfremdung* — exteriorização historicamente e socioeconomicamente determinada através da apropriação do trabalho e do advento da propriedade privada — para “estranhamento” (RANIERI *apud* MARX, 2010, p. 16). Para o tradutor, o primeiro conceito não apresentaria obrigatoriamente o mesmo teor de negatividade atrelada à exploração econômica que o segundo conceito, ocupando, portanto, lugar distinto na teoria de Marx (RANIERI *apud* MARX, 2010). No entanto, como essa distinção não está presente na obra de Debord, ao longo desta dissertação os termos “alienação” e “estranhamento” (bem como os termos derivados “alienado” e “estranhado”) serão utilizados como sinônimos.

Suas consequências necessárias — a propriedade privada, a mercadoria, o lucro do capitalista — são, por isso, também resultantes do homem estranhado e da vida estranhada); são expressões materiais-sensíveis da vida humana estranhada (MARX, 2010).

A descrição do capitalismo feita por Marx (2010) como a era da valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) e, em proporção direta, da desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*) pôs em evidência uma importante questão: a partir dessa era, as determinações econômicas passaram a ocupar o centro da existência dos indivíduos, isto é, a existência humana passou a ser cada vez mais definida pelo dinheiro, pela mercadoria e pelo capital, produtos da própria atividade humana alienada, coisas não-vivas que se erigem acima da sociedade como objetos-fetice.

Se o trabalhador proletário é destituído de sua vida ao ser explorado, coisificado e aprisionado em rotinas desgastantes e sem fim, semelhantes ao suplício de Sísifo¹⁶, para manter o mínimo necessário à sua subsistência, o burguês capitalista também a perde em favor da ganância insaciável, do lucro, da acumulação de riquezas, do ganho de seu Mamon¹⁷ morto (MARX, 2010).

Diante dessas condições de existência, emergia um novo “estilo de vida” produzido e determinado arbitrariamente pelas incessantes exigências da economia capitalista. Um estilo de vida caracterizado principalmente pela redução das relações humanas a relações de interesse mercantis, pelo individualismo e pelo incentivo à acumulação material como finalidade última da vida.

Friedrich Engels, parceiro de Marx na formulação do pensamento materialista dialético, descreveu em “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra” (1845) como esse estilo de vida fomentado pelo capitalismo se refletiu no conjunto da vida social, desde as relações de trabalho até as relações interpessoais mais cotidianas.

No texto de Engels (2010), o cotidiano frenético das ruas de Londres no auge de sua industrialização pode ser visto como uma manifestação concreta e

¹⁶ Personagem da mitologia grega; rei de Corinto, que, por sua traição aos deuses, foi condenado ao suplício eterno de empurrar morro acima um enorme bloco de pedra, que sempre acaba por rolar novamente para baixo (MARX, 2017).

¹⁷ Do aramaico *Mamna*, termo utilizado no Novo Testamento como sinônimo de “dinheiro”. Na tradição cristã, passou a figurar como ídolo ou entidade demoníaca representante da avareza, do apego desmedido aos bens materiais, das riquezas injustamente adquiridas (LÖWY, 2002, p. 110).

imediatamente perceptível do estranhamento das relações humanas proporcionado pelo desenvolvimento do capitalismo:

Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão *todos eles* seres humanos com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de serem felizes? E não deverão *todos eles*, enfim, procurar a felicidade pelos mesmos caminhos e com os mesmos meios? Entretanto, essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada um só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo — e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em mônadas, cada qual com um princípio de vida particular, essa atomização do mundo, é aqui levada às suas extremas consequências. (ENGELS, 2010, p. 68, grifo do autor).

O poder da economia capitalista de moldar os aspectos sociais e culturais dos indivíduos se estenderia em direção ao século XX, vindo a constituir a realidade da vida na emergente sociedade burguesa moderna. Além de dar continuidade ao processo de alienação e embrutecimento das relações humanas, essa sociedade mostrou-se também reprodutora de valores e de interesses que corroborassem com a manutenção do sistema econômico vigente. Muitos autores contemporâneos a essa época se propuseram a analisar criticamente o enraizamento da lógica mercantil na vida moderna e suas consequências mais evidentes no cotidiano.

O sociólogo Simmel (1973, p.22), no ensaio “A metrópole e a vida mental” (1902), concluiu que “a vida da cidade transformou a luta com a natureza pela vida em uma luta entre os homens pelo lucro”, passando cada vez mais a ser determinada por fatores econômicos objetivos que conduziram a um progressivo soterramento das instâncias subjetivas individuais relacionadas à espiritualidade, à delicadeza e ao idealismo.

Nos termos de Simmel (1973, p.23), isso significou a preponderância do “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo”, ou ainda “a morte para a personalidade do indivíduo.”

O também sociólogo Max Weber, (*apud* LÖWY, 2002, p. 9-10), definiu a moderna civilização burguesa como uma “gaiola de aço”, isto é, como uma estrutura

alienada e reificada que encerra os indivíduos nas leis de um sistema como em uma prisão. A moderna civilização industrial encontra-se, assim, engessada pelo princípio da racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*) e imersa no espírito do cálculo racional (*Rechenhaftigkeit*), que sobrepõem a frieza e o utilitarismo das relações mercantis a cada gesto, cada comportamento, cada pensamento individual que compõem a vida cotidiana.

Posteriormente, autores como Walter Benjamin tentaram unir as preocupações sociológicas anteriores com pensamentos de orientação marxista. Em um dos ensaios de sua obra intitulada “Rua de mão única” (1928), Benjamin descreveu a sociedade burguesa alemã acometida pela inflação do período entreguerras chamando atenção para a redução da espontaneidade das relações humanas à frieza inflexível das relações orientadas pelo interesse material:

A liberdade do diálogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõe-se, em toda conversação em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro. No caso, trata-se não tanto das preocupações e dos sofrimentos dos indivíduos, nos quais talvez pudessem ajudar um ao outro, quanto da consideração do todo. *É como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco*, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala. (BENJAMIN, 2011, p. 23, grifo nosso).

Foi diante da necessidade de uma contestação radical da vida reificada e dos valores reproduzidos pela sociedade mercantil burguesa que as chamadas vanguardas artísticas eclodiram na Europa durante a primeira metade do século XX. Os movimentos vanguardistas, em especial o dadaísmo e o surrealismo, procuravam empreender uma crítica total da arte e da cultura burguesas ao passo em que rejeitavam a racionalidade fria e o cinismo das modernas relações sociais alienadas e alienantes. Mesmo que posteriormente Debord venha a superar essa crítica inicial das vanguardas artísticas, detida à esfera cultural, o autor ainda se referiu a esses movimentos no prefácio à 4ª edição italiana de “A sociedade do espetáculo” como as ofensivas anteriores na direção da revolução social tentadas por meio da destruição da arte que abriram caminho para que os situacionistas tentassem mais um ataque contra a ordem social instaurada pelo capitalismo moderno (DEBORD, 1997).

O movimento Dadá ou dadaísta, concebido por intelectuais e artistas refugiados da Primeira Guerra Mundial, enxergou na eclosão desse conflito a

constatação da falência da civilização burguesa e a prova de que o mundo seria destituído de qualquer sentido lógico. Por isso, os idealizadores desse movimento abraçaram o irracionalismo e o *nonsense* pessimista como forma de rechaçar a cultura dominante, refletindo sua descrença generalizada nos valores vigentes (TELES, 2009).

Tzara (2009, p.183-185) ao dizer que “a vida é uma farsa de mau gosto, sem finalidade nem parto inicial” e que o indivíduo somente pode se afirmar “após o estado de loucura, de loucura agressiva, completa, de um mundo abandonado entre as mãos dos bandidos que rasgam e destroem os séculos.”

O porta-voz do movimento dadaísta Tristan Tzara expressou de forma poética sua recusa ao esvaziamento (ou falsificação) da vida nas atuais e precarizadas condições de existência, ao mesmo tempo em que celebrava o absurdo como forma de romper com a racionalidade fria da sociedade capitalista.

Já o surrealismo, conforme os comentários de Nadeau (2008), partiu de uma tentativa coletiva de revolucionar o plano da subjetividade humana tomando por fundamento a afirmação da onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização como forma de opor-se às misérias da vida material. Inspirados pela teoria psicanalítica de Freud, os surrealistas atribuíram ao inconsciente o papel de grande força motriz e transformadora da vida, sugerindo a exploração das instâncias reprimidas no inconsciente humano, que em tese ainda não teriam sido maculadas pela racionalidade instrumental: a imaginação, o sonho, o desejo.

Ao mesmo tempo, procuravam devolver à vida cotidiana a autenticidade, a espontaneidade e a beleza perdidas, ou ainda, nos termos colocados no “Manifesto do Surrealismo” (1924), procuravam restaurar “a vida *real*” ou “verdadeira vida” (BRETON, 2009, p.220- 255, grifo do autor).

O francês André Breton, principal expoente do pensamento surrealista, tentou congregiar os mais diversos pensamentos contestadores ao escopo do seu programa vanguardista. Além da psicanálise, buscou referências na literatura — no antimoralismo polêmico do marquês de Sade e em poetas que se propuseram a fazer um novo uso da linguagem, como Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé — e inclusive no marxismo, culminando no sincretismo excêntrico característico da teoria surrealista sintetizado na seguinte afirmação: “‘Transformar o mundo’, disse Marx, ‘mudar a vida’, disse Rimbaud, são duas palavras de ordem que não constituem mais do que uma só” (BRETON *apud* NADEAU, 2008, p. 149).

As considerações de Marx das vanguardas artísticas sobre a vida nas condições de existência estabelecidas pelo capitalismo constituíram as raízes daquilo que viria a se tornar a teoria crítica de Guy Debord, também adotada pelo programa revolucionário da Internacional Situacionista. “Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas” (DEBORD, 2003a, p. 43)¹⁸.

Essas palavras de ordem dão início aos “Relatórios sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional” (*Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale*, 1957), texto de autoria do próprio Debord que marcou a fundação desse grupo radical e no qual estão condensados os princípios orientadores da teoria e das práticas situacionistas. “A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais” (DEBORD, 2003b, p. 56).

Assim, o autor situacionista descreve a experiência da existência dos seres humanos no mundo, o uso cotidiano da vida e do tempo de vida das pessoas perante as imposições do capitalismo evoluído e da cultura burguesa dominante. O comentarista Toledo (2015) reitera as reflexões feitas por Guy Debord ao escrever:

Nossa forma de viver carece de originalidade. A vida nos é dada pronta em uma embalagem cujas instruções determinam a direção genérica que deve tomar a experiência de todos: “vida, modo de usar”. [...] Vivemos uma vida comum e só aprendemos a viver experiências comuns. Tudo então se tingem para nós com as cores genéricas da cotidianidade não redimida. Observamos o mundo através das lentes da lei genérica e só compreendemos o que elas refratam. Tudo se disfarça de velho e o novo se confunde com o tradicional quando a força que nos empurra para dentro da esfera do comum se investe de um poder de falseamento da comunicação que a tudo invade. Por isso, não é de se estranhar que Debord se declare a nós, que o lemos, e procure chamar nossa atenção para a natureza de sua experiência e a singularidade de sua vida: ambas traduzidas na peculiaridade de seu texto. (TOLEDO, 2015, p. 51).

¹⁸ “*Nous pensons d’abord qu’il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés. Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées*” (DEBORD, 2006, p. 309).

Ao mesmo tempo em que as palavras de Debord trazem consigo um tom de denúncia contra o processo gradual de precarização da experiência do viver dentro das atuais condições socioeconômicas, elas também demonstram o desejo de seu autor pelo estabelecimento de uma nova e superior forma de existência. Duas citações utilizadas em suas “Mémoires” (1958) condensam e ilustram com precisão essa urgência em revolucionar a vida e a sociedade moderna: a primeira retirada de uma carta de Marx a Arnold Ruge: “*Laissons les morts enterrer les morts, et les plaindre... Notre sorte sera d’être les premiers à entrer vivant dans la vie nouvelle*” (MARX *apud* DEBORD, 2006, p. 376)¹⁹.

E a segunda retirada da obra *Le Déclin du Moyen Âge* de Johan Huizinga: “*Toute époque aspire à un monde plus beau. Plus le présent est sombre et confus, plus ce désir est profond*” (HUIZINGA *apud* DEBORD, 2006, p. 390)²⁰.

Em contraposição à lógica alienante e fetichista da economia capitalista, à moral burguesa alienada e à falsa vida em que acreditavam estar aprisionados, Debord e os situacionistas apresentaram a noção de “construção de situações” como uma alternativa revolucionária para a composição de uma nova e autêntica forma de viver. Definida como “[...] construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior [...]”, a construção de situações constituía-se na proposição de ações diretas que visassem a realização efetiva do homem por meio da satisfação autêntica de seus desejos reais, reprimidos e mistificados pelo espetáculo (DEBORD, 2003a, p. 54)

Em outras palavras, tratava-se do projeto situacionista que almejava demolir todas as condutas e valores impostos pela realidade alienada e reconstruir os momentos e eventos que compõem a vida de forma consciente e, ao mesmo tempo, bela e apaixonante. “Viver sem tempo morto e gozar, sem impedimentos”²¹ são as únicas regras reconhecidas por aqueles que se recusavam a aceitar o espetáculo existente (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 57).

¹⁹ “Deixemos os mortos enterrarem os mortos e lamentarem por eles... Nosso destino será o de ser os primeiros a entrar vivos na nova vida.” Nessa afirmação, Marx faz referência à seguinte passagem do evangelho de Lucas: “Mas Jesus disse-lhe: ‘Deixa que os mortos enterrem seus mortos; tu, porém, vai e anuncia o Reino de Deus’” (Lucas, 9:60) (MARX *apud* DEBORD, 2006, p. 376, tradução nossa).

²⁰ “Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo” (HUIZINGA, 2013, p. 47).

²¹ A sentença “*vivre sans temps mort et jouir sans entraves*” encerra o manifesto “A miséria do meio estudantil” (*De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, 1966), cuja autoria foi atribuída ao situacionista Mustapha Khayati. Essa frase tornou-se célebre após o fotógrafo Henri Cartier-Bresson a ter registrado pichada em um muro de Paris durante os movimentos de maio de 68.

Essa convicção de que a verdadeira vida só poderia ser experienciada após a ruína do espetáculo é abertamente manifesta nos textos de Debord (2003a, p.57):

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de *espetáculo*. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: *a não-participação*. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, *vivenciadores*. (grifo nosso)²².

Os termos espetáculo e *spectacle* conservaram o radical de origem indo-europeia *spek*, também presente na palavra latina para espelho, *speculum*, e nos verbos *spectare* e *speculare*, que traz consigo ideias relacionadas ao contemplar, ao olhar, ao observar, ao acompanhamento passivo de algo exterior pela visão (AQUINO, 2006; AUMONT; MARIE, 2006).

Por conta de seu significado etimológico, o termo espetáculo passou a ser mais comumente utilizado para descrever eventos com fortes tendências a monopolizar os olhares e a atenção de um público observador e passivo.

Nesse sentido, o acadêmico Kellner (2004) reforça como os espetáculos estão presentes na história humana desde a Antiguidade, citando os exemplos da Grécia Clássica — com suas Olimpíadas, seus festivais de dramaturgia e poesia, suas batalhas retóricas públicas e suas guerras sangrentas e violentas — e da Roma Antiga, com suas orgias, a ampla oferta de pão e circo, suas grandiosas batalhas políticas e suas paradas e monumentos em honra ao Império, aos Césares vitoriosos e a seus exércitos.

Prosseguindo em direção à Era Moderna, Kellner (2004) lembra ainda que os espetáculos também se tornaram objeto de interesse nas investigações de Nicolau Maquiavel sobre os rituais de governo e de poder, reconhecendo-os como

²² “La construction de situations commence au-delà de l’écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l’aliénation du vieux monde le principe même du spectacle: la non-intervention. On voit, à l’inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l’identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l’activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du ‘public’, sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu’augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs.” (DEBORD, 2006, p. 325).

instrumento indispensável na gestão da política, da economia e da vida social. A partir do século XX, com o advento das novas tecnologias de informação e o aumento da influência dos meios de comunicação de massa no cotidiano, o termo espetáculo passou a ser mais fortemente associado à mídia como forma de descrever seu poder impositivo e manipulador, mas também sedutor, sobre as pessoas.

No entanto, é preciso destacar que a noção de espetáculo conforme definida por Debord e trazida para as considerações dos situacionistas não se limitou a descrever aspectos pontuais da sociedade moderna, como o domínio da mídia, por exemplo. De forma similar à noção de “gaiola de aço” formulada por Weber ou à descrição das relações humanas como “teatro” feita por Benjamin em “Rua de mão única”, o conceito de espetáculo pretende explicar o funcionamento da realidade social no capitalismo tardio, mas desta vez incorporando o conjunto das alienações que afligem a vida dos homens — desde a exploração do trabalho, o fetichismo da mercadoria e a reificação das relações sociais até fenômenos mais recentes como a invasão do cotidiano pelos *mass media*, a publicidade e propaganda e a inserção das massas no universo do consumo — e as compreendendo como uma totalidade formada a partir da dominação econômica sobre a vida humana.

Na medida em que as relações interpessoais, a cultura, o uso do espaço e do tempo de vida foram gradualmente sendo submetidas à regência totalitária da economia mercantil, a capacidade dos seres humanos de protagonizar sua própria história é reprimida e logo tornam-se meros espectadores de sua existência. O espetáculo é, pois, “a economia invadindo setores antes não econômicos da vida, como o espiritual, o cultural e o tempo livre, que antes se situavam desvinculados da lógica do trabalho” (AGUIAR, 2011, p. 345).

E a “sociedade do espetáculo” pode ser entendida como a ordem social estabelecida pelas determinações desse desenvolvimento econômico incontrolável, cuja rigidez de suas leis encerrou os indivíduos num estado de contemplação, de não-intervenção, de passividade diante da realidade (AQUINO, 2002, p. 80-81).

Visto que o espetáculo não é meramente publicidade, propaganda ou televisão, mas diz respeito à totalidade da ordem mundial estabelecida, a teoria crítica desenvolvida por Debord foi descrita pelo próprio autor como uma crítica

total do mundo existente, isto é, de todos os aspectos do capitalismo moderno²³. Denunciar o espetáculo equivale a denunciar os fundamentos na economia capitalista, o trabalho alienado, o fetichismo da mercadoria, a ordem vigente, as pseudonecessidades estimuladas pelo próprio espetáculo (ter, comprar, acumular), em suma, todos os aspectos reificados da sociedade e da vida.

Por isso, confirma Jappe (1999), se os situacionistas não aceitavam a vida como ela se apresentava, como um lugar de privação da própria vida para os homens e de abundância para as mercadorias, de mistificação e repressão da verdadeira vida em favor de uma falsa vida, é porque acreditavam que este quadro não é resultado de um destino imutável, mas de uma determinada ordem social que poderia (e deveria) ser questionada e demolida.

2.1.2 Do theatrum mundi ao espetáculo do capitalismo moderno: se o mundo inteiro é um palco, toda a vida nele contida é só espetáculo?

No trecho previamente citado dos “Relatórios sobre a construção de situações”, nota-se como Debord empregou elementos relacionados ao teatro²⁴ para ajudar a definir sua concepção de espetáculo: “papel de público passivo”, “meros figurantes”, “atores”. Grosso modo, essa atitude do situacionista poderia ser encarada como apenas uma analogia à posição de passividade dos seres humanos em relação às imposições e exigências inexoráveis do sistema econômico capitalista. Contudo, a presença do teatro está mais profundamente enraizada na obra de Guy Debord do que essa leitura apressada sobre seu pensamento poderia permitir entender; uma prova disso pode ser encontrada no final de “Panegírico” (1989), um de seus últimos e mais autobiográficos escritos: “Ninguém melhor que Shakespeare soube como se passa a vida. Ele avalia que ‘nós somos urdidos do estofado com que se fazem os sonhos’.

²³ “[...] *ne se propose pas quelques critiques politiques partielles, mais une critique totale du monde existant, c’est-à-dire, de tous les aspects du capitalisme moderne, et de son système général d’illusions*” (DEBORD, 2006, p. 1271, grifo nosso).

²⁴ Percebendo a íntima relação conceitual entre espetáculo e teatro no texto de Guy Debord, Tom McDonough, tradutor e organizador de uma antologia de textos situacionistas em língua inglesa, optou por adaptar o termo francês “*spectacle*” para “*theater*”: “*The construction of situations begins on the other side of the modern collapse of the idea of the theater*” (DEBORD, 2004, p.47).

Calderón concluiu a mesma coisa” (DEBORD, 2002, p. 77)²⁵.

O ato de rememorar dramaturgos como William Shakespeare e Calderón de la Barca, atribuindo-lhes a qualidade de terem compreendido o funcionamento da vida, revela uma forte aproximação de Debord com a mentalidade barroca da qual os dois autores descenderam, em especial com a ideia do *theatrum mundi* (teatro do mundo ou teatro-mundo). Esse fato viabiliza uma compreensão de seu pensamento e de seu conceito de espetáculo sob um novo prisma, pois ao interpretar a mecânica da moderna sociedade mercantil concedendo-lhe uma ordem teatral, o autor demonstrou revitalizar o antigo costume de se tomar o teatro como metáfora para explicar a condição humana no mundo.

No ensaio “A falange das máscaras de Waly Salomão”, o filósofo e poeta brasileiro Cícero (2005) faz uma recapitulação (ainda que sumaríssima, como o próprio autor afirma) do histórico do *theatrum mundi* como concepção de mundo:

Para o homem medieval, afirmar que este mundo é um teatro tem, em primeiro lugar, o sentido de desqualificar como ilusória a vida terrena e temporal. Na vida terrena, o ser humano assume o papel de homem ou mulher, rei ou mendigo, rico ou pobre, ladrão ou pontífice etc. A plateia é composta por Deus, pelos anjos e santos. Cada ator termina o seu papel num momento diferente, em geral quando menos espera. Retiram-se então as suas máscaras e fantasias (inclusive o próprio corpo), e ele é submetido a um julgamento em que o destino da sua vida eterna – a vida verdadeira – é por Deus determinado ou como o céu (quer imediatamente, quer após uma estadia no purgatório), ou como o inferno. Para o céu vão os que, no teatro do mundo, manifestaram desejar o Criador, o céu e a eternidade e, na mesma medida, desprezar as criaturas, a Terra e o teatro; para o inferno, simetricamente, os que manifestaram amar as criaturas, a Terra e o teatro e, na mesma medida, ignorar o Criador, o céu e a eternidade. Assim, são Bernardo dizia: “Quem quer o celeste não gosta do terrestre. Quem anseia pelo eterno despreza o passageiro”. Desse modo, a metáfora do teatro do mundo era, na Idade Média, empregada justamente por quem odiava o mundo e o teatro, para angustiar quem os amava (CÍCERO, 2005, p. 37).

As raízes do *theatrum mundi* remontam desde a Antiguidade, emanando “de uma longa tradição dóxica que considera as coisas do mundo — conhecidas como aparência pelo engano dos sentidos — como reflexos imperfeitos da verdade, como simples sombra ou mero sonho” e conservando em seu âmago a compreensão de que

²⁵ A citação de Shakespeare referenciada por Debord é um extrato do monólogo do personagem Próspero na peça “A tempestade”, ato IV cena I: “Nossa festa acabou. Nossos atores, / Que eu avisei não serem mais que espíritos, / Derreteram-se em ar, em puro ar; / E como a trama vã desta visão, / As torres e os palácios encantados, / Templos solenes, como o globo inteiro, / Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir / Sem deixar rastros. Nós somos do estofado / De que se fazem os sonhos; e esta vida / Encerra-se num sono” (SHAKESPEARE, 2016b, p. 1418, grifo nosso).

a vida terrena é efêmera e de que os homens não são possesores de seus próprios destinos, mas estão submetidos ao controle de forças exteriores (LIMA; VALLE *apud* CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 14).

Cultivada e difundida durante a Idade Média e transfigurada no início da Era Moderna, onde povoou o imaginário cultural e artístico ocidental (a exemplo do movimento barroco, apreciado por Debord), a ideia de se comparar o mundo e a vida a um palco e os homens a atores serviu como suporte à cosmovisão cristã que imperou sobre os homens durante séculos.

De acordo com essa ideia, perceber o mundo como um grande teatro, além de ter o sentido de encarar a existência humana no mundo como refém dos planos de Deus, significava também afirmar a vida terrena como passageira e falsa, estimulando o anseio à vida eterna ao lado do Criador e, conseqüentemente, a obediência aos dogmas religiosos. Nesse contexto, a metáfora do teatro era utilizada como um recurso para evidenciar a natureza enganosa da realidade material, relacionando-a ao efêmero, ao falso, à ilusão.

Por isso, de acordo com Huizinga (2014), o costume de se comparar a vida a um palco, quando bem analisado, revela-se como um eco do neoplatonismo que viria a dominar a cultura ocidental com a hegemonia do cristianismo, carregando um tom moralista fortemente acentuado ao afirmar o caráter vão de todas as coisas.

Ao recuperar essa concepção de mundo para o contexto da Espanha da Contrarreforma, a obra dramatúrgica de Calderón de la Barca (2009) elaborou duas das reproduções mais emblemáticas do *theatrum mundi* com *La vida es sueño* (1635) e *El gran teatro del mundo* (1655). Ambas as peças são centradas na equiparação da vida terrestre com figuras que representem a vã esperança, o engano, a fantasia que se passa por realidade; a primeira toma o sonho como representação central, e a segunda o teatro.

Por esse ponto de vista, tanto o sonho quanto o teatro “deviam alertar os seus homens acerca dos enganos do mundo vivido, pois, ao fim também ele não é senão uma profusão de imagens sem sentido e fingidas”, fortalecendo a doutrina católica seiscentista de que “a vida era sonho e o mundo um teatro, porque a verdade estava fora do mundo, em Deus. [...] Tudo era um sonho e teatro da Criação e do Criador” (LIMA; VALLE *apud* CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 15-16).

Ao acentuar a futilidade e a brevidade da vida material, uma falsa vida, Calderón acaba por reafirmar como verdadeira a vida eterna no paraíso para quem

amou ao Criador, ou no inferno para quem amou os prazeres deste mundo.

Já Shakespeare, embora mais de trinta anos mais velho que Calderón, utilizou a metáfora do teatro-mundo sem necessidade de defender uma moral religiosa nem de fazer qualquer referência a uma vida transcendente (CÍCERO, 2005, p.38).

Como apontou McLuhan (2007, p. 201), toda a obra do dramaturgo inglês vem semeada com temas referentes às limitações do poder dos homens, onde seus personagens, tanto reis quanto pessoas comuns, frequentemente são colocados em situações onde seus destinos estão à mercê de forças que escapam ao seu domínio e os submetem, seja desígnios sobrenaturais (Hamlet, Macbeth, Sonho de uma noite de verão), imposições sociais (Romeu e Julieta) ou mesmo a própria sorte (Ricardo III). Nesse caso, não há por parte de Shakespeare uma glorificação do *theatrum mundi* no sentido de desqualificar essa realidade em favor de outra transcendente, mas sim seu uso como forma de ilustrar a incapacidade dos homens em possuir o controle sobre suas vidas tão breves, acentuando o caráter trágico da vã existência humana.

Esse pensamento encontra-se condensado em uma de suas mais conhecidas sentenças: “*All the world’s a stage, and all the men and women merely players*” (SHAKESPEARE, 1996, p. 622)²⁶.

Segundo Cícero (2005, p. 39), a atitude do dramaturgo inglês em dizer que tudo é teatro também poderia ser interpretada como uma maneira de indicar sua percepção de que os seres humanos ignoram que o mundo inteiro com suas convenções sociais “se trate de uma peça, isto é, de obra humana e artificial; ignoram, em outras palavras, que seja uma dentre muitas peças reais ou possíveis, e a tomam por natureza.”

De acordo com essa leitura, compará-los a atores tem ainda o sentido de considerá-los como criaturas desprovidas da autonomia de decidir sobre suas próprias ações, sempre executadas como se fossem papéis que seguem um roteiro comandado por outrem, simplesmente por eles desconhecerem a própria capacidade para mudar o roteiro da peça que executam no palco do teatro do mundo. Pois mesmo nas obras de Shakespeare onde a figura do Destino se impõe corporificada ao protagonista — o fantasma do pai assassinado em *Hamlet*, as três irmãs bruxas em

²⁶ “O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres são apenas atores”, monólogo do melancólico personagem Jacques na comédia *As you like it*, ato II cena VII (SHAKESPEARE, 1996, p. 622, tradução nossa).

Macbeth — fica ambíguo se a sina do personagem é imutável ou se ele poderia ter feito uma escolha diferente que poderia ter alterado todo o percurso de sua trajetória²⁷.

É do dilema entre sucumbir à inevitabilidade do destino e a possibilidade de construir um novo caminho que decorre o caráter trágico tão caro à obra de Shakespeare, expresso concisamente na pergunta que move o príncipe Hamlet (ato III cena I): “Ser ou não ser, essa é que é a questão: / Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna, / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E, enfrentando-os, vencer?” (SHAKESPEARE, 2016a, p. 424).

Essa questão é retomada por Lukács (2015, p.219) em seu ensaio pré-marxista intitulado “Metafísica da tragédia”, onde descreve o drama trágico como uma representação do embate entre o homem e o destino, onde deus é tanto apreciador distante quanto arquiteto da trama onde se desenrola esse embate. Ao subir no palco, deus toma audaciosamente nas mãos o enigmático emaranhado dos fios do destino enquanto “sua aparição transforma os homens em marionetes, o destino em providência.”

Os homens, por sua vez, preferindo a incerteza “que os acalenta como uma canção de ninar monótona e sonífera”, sucumbem à sua própria fraqueza e covardia, tornando-se “complacentes com os impedimentos externos, com os obstáculos que lhes interdita o caminho” (LUKÁCS, 2015, p. 218).

Cícero prossegue em seu ensaio argumentando que essa mesma atitude de perceber o ordenamento do mundo como teatro seria incorporada nas Ciências Humanas no século XIX, a partir de Marx. O filósofo alemão já havia antecipado uma perspectiva materialista do *theatrum mundi* aplicada ao entendimento do devir histórico em “O 18 de Brumário de Luís Bonaparte” (1852), ao afirmar que os homens “fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade”; uma história que, por sua vez, é encenada primeiramente como tragédia e depois como farsa (MARX, 2011, p. 25).

²⁷ A ambiguidade enfrentada pelos personagens de Shakespeare entre aceitar o destino e suas desgraças e a possibilidade de construir a própria história é, em certos casos, questionada pelos mesmos de forma quase autoconsciente dentro de suas posições como atores/personagens dentro de uma trama maior. Como pode ser observado em *Júlio César* (ato I, cena II): “O homem por vezes manda em seu destino: / A culpa, Brutus, não ‘stá nas estrelas / Mas em nós mesmos, se nos submetemos”; e em *Macbeth* (ato V, cena V): “A vida é só uma sombra: um mau ator / Que grita e se debate pelo palco, / Depois é esquecido; é uma história / Que conta o idiota, toda som e fúria, / Sem querer dizer nada” (SHAKESPEARE, 2016a, p.254-746).

Essa perspectiva é expandida com a utilização do termo *Charaktermaske* (máscara de personagem) em “O Capital” (1867) para se referir às posições ocupadas e aos comportamentos adotados pelos seres humanos “enquanto agentes de relações econômicas no interior de determinado modo de produção” (CÍCERO, 2005, p. 39).

Para Marx (2017, p.152), eram atrás de *Charaktermasken* que os homens travavam seus confrontos antagônicos de classes desde o modo de produção feudal na Idade Média, constituindo tanto “as relações sociais da produção material quanto as esferas da vida erguidas sobre elas” até o modo de produção capitalista, onde passaram a ser denominados como *ökonomische Charaktermasken* (máscaras de personagem econômicas) os papéis sociais fixados a seus portadores mediante as determinações do poder econômico em suas vidas, enquanto compradores ou vendedores, ou enquanto agentes práticos da produção capitalista.

Por meio da noção de máscaras de personagem econômicas, Marx apontou que as posições ocupadas pelos indivíduos dentro da sociedade não lhes são determinadas por eles mesmos, mas por condições estabelecidas dentro do modo de produção econômico do qual são apenas criaturas. De acordo com Marx (2017, p.80), no prefácio à primeira edição de O Capital:

De modo algum retrato com cores róseas as figuras do capitalista e do proprietário fundiário. Mas aqui só se trata de pessoas na medida em que elas constituem a personificação de categorias econômicas, as portadoras de determinadas relações e interesses de classes. Meu ponto de vista, que apreende o desenvolvimento da formação econômica da sociedade como um processo histórico-natural, pode menos do que qualquer outro responsabilizar o indivíduo por relações das quais ele continua a ser socialmente uma criatura, por mais que, subjetivamente, ele possa se colocar acima delas.

Para Marx (2017), reconhecer que existe uma lógica econômica determinando a existência de todos os homens vivos, tanto sobre trabalhadores e proletários quanto sobre burgueses e proprietários fundiários, torna ainda mais grave a concepção de luta de classes. Pois mesmo que estes últimos se beneficiem tomando parte na exploração dos despossuídos, não deixam de ser frutos de um sistema mercantil que os aprisiona na tarefa incansável e perpétua de acumular capital.

Desse modo, aqueles que um dia foram considerados “donos do mundo” não dominam totalmente suas próprias vidas, pois de alguma forma estão à mercê dos imperativos da economia, não têm pleno controle sobre seus atos e agem de acordo

com as necessidades do capitalismo e só a elas devem servir. Uma posição de submissão análoga àquela dos personagens das tragédias mencionadas acima.

Diante do que foi apresentado, é possível perceber o quanto a concepção trágica do *theatrum mundi* exerceu influência sobre a forma como Debord (1997, p.42) compreendeu a existência dos homens no capitalismo moderno, pois mesma lógica que fundamenta a tragédia é retomada na conceituação de espetáculo, a “gestão totalitária das condições de existência” que submeteu os seres humanos às leis da economia mercantil do mesmo modo que outrora os personagens trágicos eram sujeitados às imposições de forças externas, do destino e da providência.

“Os seres humanos não são plenamente conscientes de sua vida real... agem tateando no escuro; são subjugados pelas consequências de seus atos, e a todo momento tanto grupos como indivíduos se veem diante de desdobramentos indesejados”²⁸; assim o disse em *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Quase duas décadas depois, em *In girum imus nocte et consumimur igni*, complementou esse mesmo pensamento utilizando as palavras do poeta persa medieval Omar Kháyyám: “Para falar claramente e sem parábolas, — somos as peças de um jogo que o Céu joga. — Conosco se divertem no xadrez do Ser, — e depois para a caixa do Nada voltamos um a um...” (DEBORD, 1995, p. 42-43)²⁹,

E suas próprias palavras: “Elas [as pessoas] movem-se na noite sem saída e são devoradas pelo fogo. Acordam sobressaltadas e às apalpadelas procuram a vida. Ainda por cima corre o boato de a terem extraviado os que a expropriaram” (DEBORD, 1995, p. 70)³⁰.

Tais declarações reforçam o ponto de visto defendido por Debord de que o mundo ordenado pelo espetáculo mercantil é análogo a uma encenação teatral, assim como o homem reificado no capitalismo é análogo ao personagem de um drama trágico. Na sociedade do espetáculo, onde deus adquiriu a forma moderna de

²⁸ “*Les êtres humains ne sont pas pleinement conscients de leur vie réelle... agissent le plus souvent en tâtonnant; leurs actes les suivent, les débordent pas leurs conséquences; à chaque moment donc les groupes et les individus se trouvent devant des résultats qu'ils n'avaient pas voulus*” (DEBORD, 2006, p. 471).

²⁹ “*Pour parler clairement et sans paraboles, — nous sommes les pièces d'un jeu que joue le Ciel. — On s'amuse avec nous sur l'échiquier de l'Être, — et puis nous retournons un par un dans la boîte du Néant*” (DEBORD, 2006, p.1370).

³⁰ “*Ils tournent en rond dans la nuit et ils sont consumés par le feu. Ils se réveillent effarés, et ils cherchent en tâtonnant la vie. Le bruit court que ceux qui l'expropriaient l'ont, pour comble, égarée*” (DEBORD, 2006, p. 1399-1400).

mercado abstrato, as tirânicas leis da providência converteram-se para o homem moderno em falsa abundância de bens contemporâneos, em má qualidade da vida e das mercadorias alimentares, na deterioração estética do urbanismo centrado na figura do automóvel e na degradação da cultura humana numa cultura subserviente à mercadoria (MATOS, 2013).

Assim, Debord faz um emprego diferenciado da metáfora do *theatrum mundi*, revestindo-a com noções caras à crítica da economia política marxiana, como alienação, reificação das relações sociais e fetichismo da mercadoria.

Uma vez que o *theatrum mundi* é a representação da vida terrena como o cenário da inconstância, do engano, dos prazeres equivocados e dos falsos juízos, o cenário onde a busca por riquezas materiais e pela glória se mostra fútil e onde toda ambição e vaidade se esvai diante da realidade inexorável da morte, a sua re aquisição por Debord se alinha com a postura situacionista em recusar o mundo e a vida existentes (MATOS, 2013).

Enquanto em *Macbeth*, Shakespeare (2016a) anunciava que a vida não passava de uma sombra, de uma história cheia de som e fúria que nada significava, em *Critique de la séparation* o autor francês defendia que essa banalidade se aplicava de fato ao espetáculo³¹.

Como aponta Matos (2013, p. 1-2), Guy Debord adaptou³² a sentença hegeliana “o falso é um momento do verdadeiro” — demasiada confortável em sua crença no advento histórico da verdade e da liberdade, o Estado Prussiano.

Segundo Debord (1997, p.70) para “a verdade é um momento do que é falso”, mais apta para apreender a moderna sociedade mercantil produtora de irrealidades, cuja aparência fetichista esconde seu caráter de relação estranhada entre homens e entre coisas ao ponto de fazer perder a memória do bem viver, da verdadeira vida. Semelhante a uma “segunda natureza” que “domina, com leis fatais, o meio em que vivemos.”

³¹ Nesta passagem do filme *Critique de la séparation*, Debord faz referência a *Macbeth*: “*Et ce spectacle du passé fragmentaire et filtré, idiot, plein de bruit et de fureur, il n'est pas question de le transmettre maintenant — de le 'rendre', comme on dit — dans un autre spectacle ordonné, qui jouerait le jeu de la compréhension réglée, et de la participation. Non.*” (DEBORD, 2006, p. 550, grifo nosso).

³² A prática de apropriar-se produções intelectuais e culturais já existentes e adaptá-las para lhes atribuir um outro significado foi chamada de *détournement* (desvio) pelos situacionistas, constituindo numa de suas principais atividades para incitar transformações nos campos das artes, da cultura e da vida cotidiana, profundamente reificados pela lógica mercantil e, por isso, perpetuadores de relações alienadas.

O espetáculo mercantil é, nos termos usados por Cícero (2005), o teatro-mundo que não é mais reconhecido como teatro, mas como natureza pelos indivíduos nele inseridos, que aceitam seus papéis sociais como fatos desde sempre já prontos.

Assim, impõe-se à vida a horrível fixidez de um cotidiano estéril, circular, rotineiro, que jamais sai de si próprio nem se abre para experiências que não estejam enquadradas na racionalização da produção capitalista. Outra analogia usada por Debord para evidenciar a natureza falsa do espetáculo é o sonho. Recuperando elementos das considerações de Calderón, para quem o sonho era a representação do caráter enganoso e transitório da realidade terrena, e de Freud, que o concebeu como uma espécie de “realização” alucinatória e inconsciente dos desejos (AQUINO, 2006).

Debord (1997, p.19) descreve o espetáculo como “o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir”, e ainda como “o guarda desse sono”, encarregado de manter seus espectadores imersos num confortável estado de passividade contemplativa, inconscientes das reificações que lhes interdita a vida.

Vítimas desse sistema geral de ilusões que é o espetáculo, os indivíduos são condicionados a amar sua prisão porque não lhes são dadas outras coisas para amar a não ser as mercadorias (MATOS, 2013).

O posicionamento de reconhecer o mundo como espetáculo implica, portanto, em perceber como não natural (isto é, não essencial, não intrínseco) o caráter dos papéis socialmente desempenhados pelos indivíduos. Em reconhecer que, apesar de as posições ocupadas pelos homens dentro do modo de produção capitalista terem adquirido uma aparência de natureza incontestável, são em verdade social e historicamente determinadas, como máscaras passíveis de serem retiradas. E assim como um homem não é necessariamente nenhum dos papéis que assume nem nenhuma das máscaras que veste, reconhecer a ordem estabelecida não mais como tragédia imutável, mas como farsa, também significou considerá-la como passível de ser desmontada e ultrapassada.

“Não queremos participar do espetáculo do fim do mundo, mas do fim do mundo do espetáculo”³³, disseram os situacionistas, evidenciando seu compromisso em não aceitar mais a existência falsificada e passiva que lhes era imposta.

³³ “*Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin du monde, mais à la fin du monde du spectacle*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959, p. 8).

Para isso, era preciso instituir um “novo teatro de operações” na vida cotidiana, tal como o panfleto posto em circulação em 1958, *Nouveau théâtre d'opérations dans la culture*, onde foram esquematizados os métodos defendidos pela Internacional Situacionista para a dissolução das ideologias antiquadas e das condições de existência igualmente antiquadas (DEBORD, 2006, p. 354).

Nesse novo cenário, não cabia mais a simples conversão de indivíduos espectadores ou meros figurantes em *acteurs*, mas era preciso estimular o seu despertar em *viveurs* (vivenciadores, vivedores), instigar neles a capacidade de agir para transformar conscientemente suas próprias vidas (DEBORD, 2006, p. 325)³⁴.

O palco montado pelas leis mercantis, que fez tanto das classes exploradoras quanto das exploradas agentes (ou atores) a seu comando, atingiu seu clímax com a privação da capacidade dos homens em agir conscientemente para construírem sua própria história, de gerir sua própria vida. Porém, por meio da crítica radical do espetáculo e das condições de existência perpetuadas pelo espetáculo e também pela proposição da construção de situações, buscou-se dar início à reconstrução de uma vida verdadeiramente vivida, de uma forma superior de existência para além do espetáculo das mercadorias. Com isso, segue-se outra temática de fundamental importância para o pensamento de Debord recuperada do imaginário barroco, que tão exaustivamente se valeu do *theatrum mundi*: a da fugacidade da vida.

³⁴ Zacarias (2014, p. 152) reconheceu nas intenções de Debord de destruir o mundo do espetáculo uma aproximação com o caminho anteriormente trilhado pelo dramaturgo marxista alemão Bertolt Brecht com seu teatro épico. Este, tornou-se conhecido por aplicar em suas peças um conjunto de técnicas que tinham por objetivo deixar claro ao seu público que a representação teatral da qual estava diante era apenas uma ilusão e não deveria ser aceita como verdade, rompendo com a identificação dos espectadores com os personagens, princípio que denominou de *Verfremdungseffekt*, efeito de distanciamento (estranhamento) ou simplesmente “efeito V”. Uma vez conscientes da representação teatral e liberados do viés da identificação com os personagens e com a trama narrada na peça, os espectadores seriam estimulados a posicionar-se mais criticamente perante os dispositivos de representação separada, *mise-en-scène* (encenação) executada por um pequeno número de atores e desfrutada passivamente pelo público, que compõem a “noção clássica de espetáculo”.

Ao comentar sobre Brecht, Benjamin (1994, p.78-79) defende que seu teatro épico partiu de uma tentativa de alterar fundamentalmente as relações funcionais entre palco e público, removendo o abismo que os separava. Para o público, o palco não mais é apresentado como o recorte de uma realidade encenada, mas como um espaço de investigação. Para o palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas e passivas, mas uma tribuna de pessoas interessadas e conscientes.

O uso educativo do teatro por Brecht é reconhecido por Debord em *Mode d'emploi du détournement* (1956), mesmo assim o autor chama a atenção para o fato de as ideias revolucionárias contidas em suas peças ainda estarem detidas ao “mundo do teatro”, quando deveriam ser aplicadas e efetivadas no “teatro do mundo” moderno (DEBORD, 2006, p. 222).

Como aponta Trudel (2010), o cerne da mentalidade barroca esteve fundamentado na relação paradoxal entre a angústia de perceber o mundo terreno como o lugar onde toda substância é modificável e perecível, e a aceitação, ou mesmo elogio, desse mesmo mundo instável, evanescente e fadado a desaparecer. Muitas vezes retratada na literatura barroca pelas expressões latinas *memento mori* (lembrança da morte) e *carpe diem* (colha o dia/ aproveite o momento), a presença da finitude e da mortalidade de todas as coisas repercutiu diretamente nas reflexões de Debord sobre a sociedade moderna. Ao dizer que Shakespeare e Calderón — para quem a vida não é mais do que sonho — entenderam como se passa a vida, o autor estaria na verdade se apropriando da visão de mundo barroca para construir seu próprio modelo de uma vida lúdica e verdadeira que deve ser perseguida.

Segundo Zacarias (2018, p. 169), Debord, afastando-se das raízes neoplatônicas do *theatrum mundi* e se aproximando mais do materialismo marxista, não apenas encara a brevidade da vida como celebra essa brevidade vivenciada na experiência da passagem irreversível do tempo³⁵.

Nos “Relatórios sobre a construção de situações”, afirmou que o “caráter imutável da arte, ou de qualquer outra coisa, não entra em nossas considerações, que são sérias. A ideia de eternidade é a mais grosseira que um homem possa conceber a respeito de seus atos” (DEBORD, 2003b, p. 57).

Dez anos depois, em “A sociedade do espetáculo”, encontrou no barroco um reflexo e um apoio para sua própria visão sobre a vida: “[...] O barroco é a arte de um mundo que perdeu seu centro [...] A arte da mudança deve trazer em si o princípio efêmero que ela descobre no mundo. Ela escolheu, segundo Eugenio d’Ors, ‘a vida contra a eternidade’” (DEBORD, 1997, p.120, grifo do autor).

Na década seguinte, voltou a evocar as fórmulas barrocas *memento mori* e *carpe diem* em pelo menos duas passagens do filme *In girum imus nocte et consumimur igni*, a fim de abraçar a efemeridade da vida como o motor da existência humana — “A sensação do escoar do tempo para mim foi sempre muito viva; por ela me vi atraído do mesmo modo que outros são atraídos pelo vácuo ou pela água” (DEBORD, 1995, p. 68)³⁶ — e de desferir mais um ataque contra a privação da

³⁵ A questão da passagem do tempo segundo Guy Debord será retomada na segunda parte do segundo capítulo da presente dissertação, O despertar dos mortos e seu reinado sobre os vivos: humanismo, consumo e tempo das mercadorias na sociedade do espetáculo.

³⁶ “La sensation de l’écoulement du temps a toujours été por moi très vive, et j’ai été attiré par elle, comme d’autres sont attirés par le vide ou par l’eau” (DEBORD, 2006, p. 1397-1398).

capacidade de vivenciar a efemeridade da vida promovida pelo espetáculo:

Os que ainda não começaram a viver e se reservam para época melhor, sentindo por via disso tão grande temor de envelhecer, sem tirar nem pôr estarão à espera dum paraíso permanente. [...] O que esperam, em suma, é que lhes torne acessível tudo aquilo que contemplaram nas imagens invertidas do espetáculo. (DEBORD, 1995, p. 52)³⁷.

A convicção de que não há qualquer realidade ulterior e de que o limitado tempo de vida na terra é o único disponível aos seres humanos impulsionou Debord e os situacionistas a defenderem um uso consciente, autêntico e revolucionário da vida, contra a racionalização repressiva da ordem social e das leis econômicas. Além da crítica ao espetáculo, isso se daria também por meio da construção de situações, criação de momentos breves e irreversíveis que realcem a fugacidade da vida para, enfim, torná-la proveitosa dentro de sua finita duração.

Uma atitude que ia de encontro à expropriação do tempo da vida promovida pelo capitalismo espetacular, onde o trabalho alienado e o consumo de mercadorias alienaram de tal forma a percepção do tempo dos indivíduos espectadores que os prenderam numa espécie de presente perpétuo, imutável e não-histórico. Esclarece Matos (2013, p.10-11):

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 passionais superiores. [...] 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.

Desde que tomou como ponto de partida as observações sobre a deteriorada noção burguesa de arte, passando pela crítica ao conjunto das relações cotidianas alienadas até chegar à crítica total da ordem mundial capitalista, Debord sempre pôs a questão da vida humana em evidência. O contato com as múltiplas

³⁷ “Ceux qui n’ont pas encore commencé à vivre, mais se réservent pour une meilleure époque, et qui ont donc une si grande peur de vieillir, n’attendent rien de moins qu’un paradis permanent. [...] En somme, ils attendent que leur soit devenu accessible ce qu’ils ont contemplé dans l’imagerie inversée du spectacle” (DEBORD, 2006, p. 1380).

influências teóricas anteriormente apresentadas o permitiu formular, em conjunto com os situacionistas, uma corrente de pensamento que priorizasse o desejo de se forjar uma vida cotidiana apaixonante. Um pensamento que ao mesmo tempo denunciasses a degradação da vida humana em pseudovida, em mera contemplação passiva limitada pela racionalização de um sistema econômico que impede a realização efetiva dos indivíduos. Visto que “[...] o espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões. [...]” (DEBORD, 1997, p.38).

Cabia tomar uma postura de revolta contra esse estado de coisas, negar a vida como martírio, tédio e vetor para produção de mercadorias e de capital para afirma-la como potência e como fonte de desejos autênticos para os homens.

Debord (1997, p.87) expressou seu próprio desejo de revirar a sociedade atual apropriando-se mais uma vez de Shakespeare: “Ó fidalgos, a vida é breve... Se vivemos, vivemos para andar sobre a cabeça dos reis.”³⁸

Mesmo a teoria crítica do espetáculo apresentando um maior aprofundamento teórico em relação aos seus primeiros escritos situacionistas, ainda conservou em seu âmago a busca pelo desmoronamento total da sociedade burguesa e de toda forma de estranhamento e mistificação dela advinda.

2.2 Da superação da arte à crítica da vida cotidiana: uma investida na direção da “verdadeira vida”

2.2.1 Tentativa de superação da arte burguesa pelas vanguardas

As considerações críticas de Debord sobre a sociedade moderna tiveram sua gênese como uma “crítica da separação” na esfera da cultura, isto é, dos aspectos alienados que promovessem a mistificação dos indivíduos ao ponto de reduzir sua autonomia em contemplação passiva dentro da esfera das artes e da cultura. Essa escolha é explicada pelo seu próprio percurso intelectual que, como mencionado anteriormente, teve início a partir de seu interesse tanto pelo mundo das artes quanto

³⁸ Trecho retirado da peça *Henrique IV*, ato V cena II: “Cavalheiros, a vida é muito curta! / Gastar mal o momento é muito tempo, / Se a vida flui na ponta de um ponteiro / E acaba quando este alcança a hora. / Se vivermos, é pra pisar em reis, / Se morrermos será com bravos príncipes!” (SHAKESPEARE, 2016c, p. 218).

A supressão na citação de Shakespeare foi feita pelo próprio Debord em seu texto original: “*Ô gentilshommes, la vie est courte... Si nous vivons, nous vivons pour marcher sur la tête des rois*” (DEBORD, 2006, p. 820).

pela perturbação da ordem vigente das coisas.

Ainda na adolescência, Debord tomou como heróis os poetas marginais Lautréamont e Arthur Cravan³⁹, figuras conhecidas por sua ruptura com o formalismo da poesia convencional e por suas provocações contra o *status quo* burguês. Essa inclinação a tudo aquilo que fosse subversivo se fortaleceria com o passar do tempo até o levar inevitavelmente ao contato com as discussões iniciadas pelos dadaístas e surrealistas no começo do século XX.

A necessidade de se elaborar uma investida pioneira nessa direção por parte dos movimentos de vanguarda europeus se deu num contexto de contestação radical dos valores artísticos e culturais da sociedade burguesa. Pode ser encarada como uma resposta ao estatuto da arte vigente, compreendida como uma “instituição separada da práxis vitais dos homens” e, portanto, perpetuadora da lógica da alienação pela qual se fundamentou a sociedade burguesa capitalista. Analisando essa questão sob uma perspectiva histórica (BÜRGER, 1993, p. 90).

Hobsbawm (2013, p.37) afirmou que:

A velha sociedade burguesa foi a era do separatismo nas artes e na alta cultura. Como a religião anteriormente, a arte era “algo mais elevado”, ou um passo na direção de algo mais elevado: ou seja, da “cultura”. A fruição da arte conduzia ao aperfeiçoamento espiritual e era uma espécie de devoção, fosse particular, como a leitura, como a pública, no teatro, na sala de concertos, no museu, ou em sítios reconhecidos da cultura mundial, como as Pirâmides ou o Panteão. Distingua-se claramente da vida diária e da simples “diversão”.

A comparação da arte burguesa com a religião por parte do historiador mostra-se bastante conveniente, uma vez que esses dois campos da cultura humana têm como fundamento a imposição de uma separação aos homens partindo de arbitrariedades dualísticas (FEITOSA, 2001).

Na religião instituiu-se a dicotomia entre o sagrado e o profano, entre a falsa vida terrena e a verdadeira vida transcendente, entre a imagem da adoração incondicional (Deus, os deuses, o totem, o ícone) e o adorador que lhe presta tributos e sacrifícios em detrimento de si mesmo, o homem. Do mesmo modo na arte

³⁹ “Assim, durante todo o transcurso da minha adolescência, deslizei lenta mas inevitavelmente para uma vida de aventuras, com os olhos abertos. [...] As pessoas que eu admirava mais que ninguém eram Arthur Cravan e Lautréamont, e eu sabia perfeitamente que, se tivesse consentido em prosseguir estudos universitários, todos os seus amigos teriam me desprezado, tanto quanto se eu estivesse resignado a exercer alguma atividade artística; e se eu não tivesse podido contar com esses amigos certamente eu não admitiria me consolar com outros” (DEBORD, 2002, p. 20-21).

burguesa preservou-se a separação, entre alta cultura e baixa cultura, entre o belo e excepcional e o cotidiano e mundano, entre sua própria imagem de adoração, a obra de arte, e a nova espécie de adorador, o espectador da obra de arte.

Na cultura burguesa estabeleceu-se a crença de que apenas a obra de arte poderia ser um catalisador para aquilo que o teórico Gumbrecht (2006, p.50) denominou de “experiência estética”, uma experiência que desencadeasse sentimentos de beleza, harmonia e graça a qual os homens procuram desfrutá-la por sua excepcionalidade e por proporcionar um rompimento com a monotonia que é normalmente atribuída ao cotidiano.

Nesse sentido, o que concederia o *status* a uma obra de arte como tal seria o quanto esta poderia possibilitar uma experiência ao espectador que se distanciasse da miserável cotidianidade que acometeu toda a vida moderna. Quanto mais uma experiência cultural fosse considerada distante da vida cotidiana, mais seria considerada digna do rótulo de “alta cultura”, sugerindo uma separação hierárquica entre a “obra de arte”, como “ícone feito para ser admirado e reverenciado pelo observador”, e a “vida ordinária”, reduzida a um conjunto das relações insossas, reificadas, mercantilizadas (HOBSBAWM, 2013, p. 36).

Dito isso, a supervalorização da arte nesse cenário poderia ser vista como mais um sintoma da pobreza imposta à existência humana, corroborada por uma concepção profundamente reacionária da cultura dominante, que preferia investir em experiências sublimes e avessas ao cotidiano a tornar a vida bela por si só, sem o amparo de obras de arte.

Desse modo, foi iniciada com os movimentos vanguardistas uma nova onda de crítica cultural tendo como alvo a “instituição arte”, noção que engloba tanto o aparelho de produção e distribuição da arte quanto as ideias dominantes sobre a arte numa determinada época (BÜRGER, 1993, p. 52).

Segundo Renato Poggioli (*apud* TRUDEL, 2010), a prática vanguardista se caracterizou pela violenta rejeição de conceitos cristalizados na tradição clássica da arte, como o belo e a eternidade, afirmando que a verdade da arte é historicamente determinada e, por isso, mutável. No século XIX, Baudelaire havia sido o primeiro grande teórico da modernidade artística, popularizando a ideia segundo a qual a beleza é tão deslumbrante quanto fugidia, como espumas na superfície do tempo. No século XX, coube aos movimentos dadaísta e surrealista a tarefa de romper radicalmente com a arte submetida aos valores tradicionais da sociedade burguesa,

mesmo que isso significasse a subversão ou destruição completa da cultura burguesa.

Nesse caso, atentar a uma crítica também significaria propor uma profunda mudança no modo de se interpretar a vida cotidiana, de romper com a separação a ela imposta pela cultura e reconectá-la com a experiência de beleza e plenitude antes concentradas na figura da obra de arte.

Debord (2003b) identificou no movimento dadaísta (ou Dadá) uma das primeiras tentativas significativas de insurgência contra as artes tradicionais. Seu já mencionado espírito destrutivo acabou por determinar uma parte de todas as outras vanguardas que lhe sucederam, pois, a partir de seu surgimento, todo movimento que adotasse uma postura realmente contestadora nessa direção se viu na necessidade de varrer pela força as condições sociais que impõem a reedição de superestruturas culturais corrompidas.

Os dadaístas não se consideravam artistas, nem pretendiam produzir obras para serem admiradas em museus, mas sim destruir obras preexistentes como forma de ridicularizar toda a pompa destinada às ditas belas-artes.

Tzara (2009, p. 184) expressa essa radicalidade no Manifesto Dadá: “Necessitamos de obras fortes, diretas, precisas e para sempre incompreendidas. A lógica é uma complicação. A lógica é sempre falsa. [...] Casada com a lógica, a arte viveria no incesto, sorvendo sua própria cauda.”

Por conta disso, suas realizações tornaram-se equivalentes a declarações de guerra contra a arte enquadrada pela racionalidade burguesa, utilizando-se de recursos como corte e colagem, decomposição e recomposição de obras preexistentes para subvertê-las⁴⁰.

Para Hobsbawm (2013, p.292), mesmo ao fazer uso do escárnio e do deboche para questionar a relevância da arte tradicional, os dadaístas tinham pretensões sérias, não de modernizá-la, mas sim de liquidá-la. “Dadá era sério mesmo em suas piadas mais desesperadas: não tinha nada de calmo, irônico e indiferente. Queria destruir a arte junto com a burguesia, como parte do mundo que

⁴⁰ Dentre as práticas de subversão artística dadaístas, aquela que se tornou mais conhecida foi a do *ready-made* de Marcel Duchamp. Tratava-se, comenta Zacarias (2014, p. 182-183), de uma estratégia de transgressão da normatividade socialmente imposta aos objetos, tanto às ditas obras de arte quanto aos objetos cotidianos considerados como ordinários. O *ready-made* subtrai um objeto de seu campo normativo habitual — o campo da arte ou o campo do cotidiano, o campo do belo e o campo do esdrúxulo — e o introduz em outro. Os exemplos mais lembrados dessa prática são de autoria do próprio Duchamp: uma cópia da Mona Lisa de Leonardo da Vinci com bigodes e a apresentação de uma roda de bicicleta e de um urinol como peças de exposição em museus juntos a outras obras de arte consagradas.

havia produzido a Grande Guerra. Dadá não aceitava o mundo.”

Posteriormente, os surrealistas também atentaram à destruição total da cultura burguesa, das relações tradicionais impostas às pessoas pela sociedade, pela família, pela moral e pela religião, enxergando-as como obstáculos que entravam a realização dos desejos humanos. Contudo, a destruição por eles almejada consistiria numa etapa na direção da construção de novas e autênticas relações humanas, fundamentadas pelo desejo e pela imaginação, para com isso contribuir na construção de um novo tipo de homem, de um novo uso da vida (NADEAU, 2008).

Por isso, ao contrário dos dadaístas, o surrealismo deu origem a obras de arte que buscavam expressar a crença de seu projeto na força do inconsciente em moldar o mundo duramente material dos fatos através da externalização material dos desejos ocultos, do sonho e do delírio em objetos concretos. Por outro lado, a adesão de parte dos surrealistas ao processo de produção de obras de arte evidenciou contradições internas inerentes ao movimento vanguardista.

Como chamou a atenção Nadeau (2008, p.156), as inclinações marxistas de Breton exigiam cada vez mais do movimento surrealista um posicionamento prático na luta pela destruição do mundo burguês em prol da sua reconstrução como uma sociedade sem classes, enquanto a facção mais artística do movimento se contentava com a revolução do homem apenas no plano subjetivo, canalizada pelos quadros de Salvador Dalí ou pelos filmes de Luís Buñuel. Logo, não tardou para que o surrealismo se confinasse em seu próprio hermetismo artístico como “um rojão que se apaga por falta de pólvora.”

Hobsbawm (2013) especulou sobre os motivos que levaram as vanguardas artísticas do começo do século XX ao esfacelamento, apontando o mais plausível o fato de suas discussões terem ficado limitadas inteiramente a um mundo da arte fechado em si mesmo, as impedindo de interferir diretamente na vida real e cotidiana.

A análise de Debord (2003b, p.45) sobre essa questão partiu de um ponto de vista semelhante ao do historiador, atribuindo o fracasso desses movimentos de contestação cultural à sua “incapacidade de mudar profundamente o mundo real”. Essa reflexão é novamente retomada em “A sociedade do espetáculo”:

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Embora de modo apenas relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário

proletário. O fracasso desse movimento, que os deixou encerrados no próprio campo artístico do qual haviam proclamado a caducidade, é a razão da mobilização deles. O dadaísmo e o surrealismo estão historicamente ligados e, ao mesmo tempo, em oposição. Nessa oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical de sua contribuição, aparece a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente tanto por um como pelo outro. O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la* (DEBORD, 1997, p.122-123, grifo do autor).

As principais causas da falência das referidas vanguardas segundo Debord (2003, p.46) se encontram sintetizadas na última sentença da passagem acima citada. Apesar de os dadaístas terem desferido um ataque feroz contra a cultura dominante, sua perspectiva niilista e inteiramente negativa impediu o movimento de ir além da proposição de uma destruição radical das artes e também de tomar qualquer atitude concreta na construção de uma nova relação entre a arte e a sociedade, ou seja, tentaram suprimir a arte sem realizá-la.

Em relação aos surrealistas, atribuiu a causa de seu fracasso a seu próprio programa ideológico. “O erro que está na raiz do surrealismo”, declarou, “é a ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente. A causa do fracasso ideológico do surrealismo é ter acreditado que o inconsciente era a grande força, enfim descoberta, da vida” (DEBORD, 2003a, p. 46).

Para Debord (2004), o princípio revolucionário do surrealismo — a demanda pela liberação incondicional do homem e de seus desejos — foi aos poucos eclipsado pela superestimação do poder do inconsciente em transformar a realidade material, conduzindo o movimento na direção de uma fuga reacionária da realidade traduzida em monótonas explorações artísticas.

Ao realizar a arte sem suprimi-la, os surrealistas ainda demonstraram reconciliar-se com a cultura dominante, abandonando as diretrizes primordiais do movimento. Essa observação conduz a conferência *Le surréalisme est-il mort ou vivant?* de 1958, onde Debord discutiu as causas da decadência do surrealismo como movimento de vanguarda, ora aceitando que a revolta retratada em suas obras se tornasse objeto de museu, recaindo novamente no *status* de obra de arte, ora permitindo que seus princípios fossem assimilados pela propaganda burguesa, pois não tardou para que essa última, aproveitando-se das investigações surrealistas para afirmação da verdadeira vida pautada na exploração do irracional e do inconsciente, passasse a associar a realização dos desejos humanos ao consumo de mercadorias,

restringindo toda aventura possível dentro das modernas condições de existência ao viés da economia (DEBORD, 2004).

“O surrealismo hoje é profundamente maçante e reacionário. O irracional, que serviu por algum tempo contra os valores lógicos dominantes, serve no presente à irracionalidade dominante de um regime cada vez mais decadente” (DEBORD, 2004, p. 86, tradução nossa)⁴¹.

Por consequência das experiências vanguardistas, fortaleceu-se nos situacionistas a convicção de que toda tentativa de conclusão da arte moderna precisaria passar simultaneamente e indispensavelmente por essas duas etapas, a supressão e a realização, para enfim chegar à sua superação. A superação da arte (*le dépassement de l'art*) é considerada como a questão fundante das discussões situacionistas, da qual descenderam todas as outras questões que moldariam sua teoria e prática.

Perniola (2008, p. 21) esclarece que a noção de *dépassement* (superação ou ultrapassagem) empregada por Debord muito deve ao conceito hegeliano de *Aufhebung*, compreendendo dialeticamente momentos antagônicos — supressão e realização, negação e alcance a um nível superior — no interior desse processo de conclusão da arte. Desse modo, nota-se em seu pensamento uma tentativa de amalgamar as considerações sobre a arte dos dadaístas e dos surrealistas, conservando-as e ao mesmo tempo superando-as em suas incompletudes.

Debord, a exemplo dos dadaístas, enxergava a necessidade de suprimir o estado da arte na cultura burguesa, como uma esfera independente da vida cotidiana e produtora de objetos de mera contemplação que aspiram à eternidade cristalizados no tempo e enclausurados em museus. Ao mesmo tempo, assim como os surrealistas, exigia a tomada de alguma atitude construtiva seguida da destruição da arte para o estabelecimento efetivo de uma vida bela e livre das forças repressivas da sociedade; não mais por meio de obras que resistam ao tempo e à própria vida humana, mas por meio de intervenções diretas e passageiras no cotidiano. Tratava-se, a partir de então, de propor a dissolução da arte burguesa, a arte da separação, para realizá-la integrada à vida através da criação de situações que ressaltem a beleza de se aproveitar cada momento do finito tempo de vida.

⁴¹ “*Le surréalisme aujourd’hui est parfaitement ennuyeux est réactionnaire. L’irrationnel, qui a servi quelque temps contre les valeurs logiques dominantes, sert à présent l’irrationnalité dominante d’un régime toujours plus décomposé*” (DEBORD, 2004, p. 86).

Nesse sentido, Agamben (2002, p.74) reforça que a noção de “situação construída” não deve ser entendida como um momento privilegiado ou excepcional esteticamente, como um devir- arte da vida ou um devir-vida da arte. Essa “passagem ao noroeste na geografia da verdadeira vida”, nos termos situacionistas, propõe-se ser um ponto de indiferenciação entre arte e vida, uma oposição concreta ao capitalismo, “que organiza ‘concreta e deliberadamente’ os meios e os acontecimentos para diminuir a potência da vida.”

Para Agamben (2002), construir situações trata-se do momento onde os indivíduos retiram as máscaras de personagens fixadas em seus rostos, pois sejam trágicas ou cômicas, de Arlequim, de trabalhador ou burguês, elas sempre delimitam e diminuem uma constelação de gestos possíveis a uma determinação cotidiana fixa.

Como herdeiros do dadaísmo e do surrealismo, Debord e a Internacional Situacionista também se inscreveram no horizonte histórico das grandes vanguardas do século XX.

Como coloca Trudel (2010, p. 66-67), os situacionistas almejavam dar prosseguimento ao projeto fundamental comum a seus predecessores, o de uma revolução permanente a ser vivida na vida cotidiana, mas levando-o além de suas limitações já mencionadas. O projeto de superar (*dépasser*) a arte exprimia, antes de tudo, o desejo situacionista de abolir a representação concentrada no objeto da obra de arte, o desejo de criar uma vanguarda sem obras.

Jappe (2013) também partilha dessa visão ao considerar os situacionistas como a “última vanguarda”, afirmando que sua trajetória, principalmente centrada em Guy Debord, trouxe uma conclusão para o ciclo de discussões e investidas contraculturais iniciado pelos movimentos vanguardistas com a proposição de concluir a própria arte e realiza-la na vida, fazer da vida cotidiana uma obra de arte ao invés de um espaço de monotonia, vulgaridade e relações alienadas.

Sabe-se que Debord, mesmo vindo a priorizar a crítica econômica, social e política nos seus escritos de maturidade — como o próprio “A sociedade do espetáculo” —, nunca deixou de ressaltar a passagem do tempo e a finitude da vida, seja como forma de criticar ferozmente o capitalismo e a sociedade moderna, expropriadores desse tempo, ou como forma de propor um novo uso da vida, objetivo que marcou o início da Internacional Situacionista.

2.2.2 Internacional Letrista (1952-1957): partindo da superação da arte em direção à intervenção na vida cotidiana

A incursão de Debord pelo mundo das artes e da crítica cultural teve ainda como fator determinante sua passagem pelo movimento letrista, vanguarda artística atuante no pós-Segunda Guerra, capitaneada pelo artista romeno Jean-Isidore Isou, que tinha pretensões de renovar completamente o mundo cultural parisiense da década de 1950. Apesar de ter sido uma passagem breve e turbulenta, seu contato com o letrismo foi essencial ao apresentar-lhe as ideias que o acompanhariam durante toda a sua trajetória e a dos situacionistas, principalmente “a convicção de que o mundo inteiro deve, primeiro, ser desmontado e, depois, reconstruído, não mais sob o signo da economia, mas sob o da *criatividade* generalizada” (JAPPE, 1999, p. 70, grifo do autor).

A principal diretriz do movimento letrista consistia na decomposição de obras de arte a uma unidade fundamental, para então remontá-las seguindo unicamente a imaginação do artista, dando continuidade a ideias já concebidas pelo movimento Dadá. Essa doutrina poética expressou-se primeiro na literatura, com a proposição de uma “poesia onomatopeica” na qual as palavras seriam desarticuladas e reduzidas a letras em prol da beleza de seus sons independentes, e em seguida estendeu-se ao cinema com a criação de um “cinema discrepante”, caracterizado pela destruição e remontagem de velhas películas de modo a romper com o sincronismo entre as imagens e o som para a realização de novos filmes experimentais (AUMONT; MARIE, 2003, p. 176).

O principal representante desse cinema discrepante letrista foi *Traité de bave et d'éternité*, realizado pelo próprio Isou e exibido pela primeira vez no Festival de Cannes de 1951, onde desencadeou um tumulto furioso por parte dos espectadores ainda não acostumados com tamanho experimentalismo por parte de uma peça cinematográfica. Contudo, foi essa mesma ocasião que despertou o interesse fervoroso do jovem Debord, também presente nesse festival, pelo movimento estético de Isidore Isou.

Inspirado por essa poética letrista da desconstrução, Debord realizou em 1952 seu primeiro trabalho de destaque, o longa-metragem *Hurlements en faveur de Sade*, desprovido de imagens e constituído apenas por uma banda sonora na qual são proferidos diálogos aparentemente desconexos e citações provenientes das mais

variadas fontes, entrecortados por frequentes e demorados silêncios. Durante a projeção dos diálogos, que não chegam a compor vinte minutos da duração do filme, a tela permanecia uniformemente branca, e durante os silêncios ela permanecia inteiramente escura, mergulhando a sala e os espectadores nas sombras por mais de uma hora ao total. Dentre as poucas falas do filme, podia-se ouvir:

Voz 2: [...] As artes nascem, crescem e desaparecem porque homens insatisfeitos ultrapassam o mundo das expressões oficiais e os festivais de sua pobreza.

[...]

Voz 5: “Quando chegou a hora de dar início à projeção, esperava-se que Guy-Ernest Debord subisse ao palco e fizesse algumas considerações introdutórias. Se ele tivesse feito isso, simplesmente diria: “O que vamos ver agora não é um filme. O cinema está morto. Não é mais possível fazer filmes. Passemos, se vocês desejarem, ao debate.”

[...]

Voz 2: As artes futuras ou serão levantes de situações ou não serão nada (DEBORD, 2006, p. 61-62, tradução nossa)⁴².

Embora tenha provocado um efeito semelhante ao do seu antecessor *Traité de bave et d'éternité* em incitar no público um sentimento de extrema fúria e indignação, a revolta despertada pelo filme de Debord residia em um nível bem mais transgressor. O primeiro, mesmo tendo sido originado de uma tentativa de desconstrução das convenções cinematográficas, ainda pretendia ser uma obra de arte, um filme que queria revolucionar o cinema. Já o segundo, ao contrário, demonstrava querer implodi-lo; não procurava propor novas estéticas ou ser algum novo tipo de exploração artística, mas sim demolir totalmente a ideia de arte e de cinema, como pôde ser conferido nas falas destacadas acima.

Para Jorn (1995, p.80), *Hurlements en faveur de Sade* significou a subversão definitiva da arte, ultrapassando inclusive o cinema discrepante de Isou em questão de radicalidade, pois ao demolir a forma cinematográfica de maneira tão brutal acabou por colocar em xeque a confortável posição dos espectadores em relação à obra de arte, arrancando-lhes da apatia, do sono e das cadeiras. Aqueles que foram ao cinema esperando apreciar um filme experimental qualquer, ao perceberem

⁴² “Voix 2: [...] *Les arts commencent, s'élargissent et disparaissent, parce que des hommes insatisfaits dépassent le monde des expressions officielles, et les festivals de as pauvreté.*

[...] Voix 5: ‘*Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement: Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat.*’

[...] Voix 2: *Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien.*” (DEBORD, 2006, p. 61-62).

que não havia mais qualquer obra de arte a ser contemplada, reagiram com violência à afronta que lhe era dirigida “como a criança que vê alguém atirar para o chão a bela fatia de bolo que lhe pusera água na boca.”

Segundo Jorn (1995), com a experiência adquirida no escândalo promovido por seu primeiro filme, Debord pôde redescobrir uma importância na arte que se encontrava escondida no que tange às chamadas belas-artes, mas que fora habilmente manobrada em segredo na publicidade e nas propagandas populares, mercantis e políticas: a capacidade de despertar sensações e de, por meio destas, orquestrar reações no público espectador.

Sabe-se que Debord nunca desejou ser um artista⁴³, mesmo assim sua apropriação do aparato audiovisual para subverter a linguagem cinematográfica mostrou-se revolucionária. Primeiro, por retomar e efetivar a antiga ambição dadaísta em diluir as obras de arte como detentoras da experiência estética, permitindo às pessoas a possibilidade de vivenciar diretamente sensações que antes apenas seriam possíveis se fossem facilitadas por intermédio de alguma obra de arte. E segundo, por consolidar em seu pensamento a convicção de que determinadas experimentações práticas teriam o poder de romper com o princípio da passividade que rege o público e de instigar nos espectadores a capacidade de agir.

Esse processo seria enriquecido posteriormente com a prática do *détournement* (desvio), que consistia no rapto ou roubo de elementos pré-fabricados para a construção de uma forma de expressão superior, desde citações de outros autores até trechos de noticiários, programas televisivos, discursos políticos, filmes de ficção hollywoodianos e de propaganda nazista e soviética, anúncios publicitários, em suma, imagens provenientes do espetáculo dominante (DEBORD, 2006).

O desvio de imagens outrora pertencentes ao próprio espetáculo (princípio que orientou a realização dos futuros filmes de Debord, bem como de outras atividades situacionistas) indicava um desejo de destruir o monopólio de controle das imagens por parte do espetáculo a fim de subvertê-las e usá-las para propósitos revolucionários; de “desapropriar os desapropriadores” que deportaram a vida real para além das fronteiras da tela (DEBORD, 2006, p. 1412).

⁴³ Como chegou a declarar em seu Panegírico: “[...] eu me mantive firmemente afastado de toda aparência de participação nos meios que então se passavam por intelectuais ou artísticos” (DEBORD, 2002b, p. 21).

Por isso, *Hurlements en faveur de Sade* representou um ponto de virada crucial em sua trajetória intelectual, marcando a gradativa transferência do foco de suas reflexões do plano da arte e da autocrítica da arte, predominantemente vanguardistas, para os comportamentos alienados do cotidiano em geral. A investigação crítica destes últimos e a busca pela sua superação logo tornaram-se prioridades para o futuro situacionista, definindo o teor que orientaria toda a sua denúncia futura contra o espetáculo.

A partir de então, as divergências criativas entre as práticas de Debord e o movimento poético de Isou começaram a se acentuar. Não tardou para que dirigisse ao letrismo as mesmas críticas que fazia às vanguardas do início do século XX, acusando esse movimento de se preocupar demais com revoluções estéticas, mas insuficiente em contribuir significativamente para mudar os aspectos alienados da vida que estão além do campo das artes.

Essas divergências de pensamento resultaram no rompimento de Debord (1996) com aqueles que chamou de “*Vieille Garde*” e “*lettristes-esthètes*”, levando consigo outros membros dissidentes que partilhavam do entusiasmo extremista de suas ideias, com os quais veio a fundar o grupo conhecido como Internacional Letrista⁴⁴.

As convicções dos lettristas dissidentes, que agora recusavam qualquer associação com os velhos lettristas-artistas, não condiziam com uma vontade repentina de propor novas estéticas, tampouco de fundar uma nova escola modernista, mas estavam compromissadas com a construção de uma nova maneira de viver que ultrapassasse o signo da passividade reinante.

Para Home, (1999, p. 34), enquanto o Movimento Letrista se especializou em criar obras culturais, a Internacional Letrista pretendia vivenciar diretamente a revolução cultural ao planejar atividades experimentais de intervencionismo cotidiano.

A ultrapassagem das atividades artísticas tradicionais foi apenas o primeiro passo do projeto de reivindicação de uma vida verdadeiramente vivida, no

⁴⁴ Em suas investigações sobre a história da arte e da contracultura no século XX, Home (1999, p. 33) chama a atenção para a turbulenta história da Internacional Letrista refletida na alta rotatividade de membros desse grupo, que em apenas dois anos de existência já havia excluído doze pessoas.

Dentre os membros de maior destaque estavam o próprio Guy-Ernest Debord, ainda assinando com seu nome composto por influência dos velhos lettristas, Michèle Bernstein, sua primeira esposa, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord e Jacques Fillon (DEBORD, 2006).

qual Debord e os outros letristas de esquerda, ao se aprofundarem cada vez mais na crítica social de inspiração marxista, acabaram por serem conduzidos inevitavelmente na direção da denúncia contra o sistema capitalista e contra as relações humanas alienadas e mercantilizadas (JAPPE, 1999).

O texto *Le minimum de la vie*, publicado na revista *Potlatch*⁴⁵ (nº 4, julho de 1954), o boletim de informações da Internacional Letrista e assinado coletivamente pelos seus membros, é um bom exemplo do engajamento dos letristas radicais em questionar a “qualidade de vida” relegada às pessoas na sociedade moderna. Segundo os autores, que tomam como exemplo as precárias condições de existência dos assalariados franceses de sua época, não é suficiente que os trabalhadores explorados exijam apenas o mínimo necessário para manter a sua sobrevivência (*du pain*), sem direito a qualquer experiência que valide a potência da vida (*des jeux*)⁴⁶.

Do mesmo modo, encaravam como supérfluo o fato desses indivíduos, seduzidos pela oferta de aumento de salários e de poder de compra, hipnotizados pelas comodidades e facilidades aparentes da sociedade moderna, sacrificarem-se em atividades alienadas para obter pequenas concessões e acordos com a ordem mercantil (*concessions de détail*)⁴⁷. Para os letristas, é preciso que eles renunciem a todas essas condições de existência e tomem essa realidade como inaceitável, para assim reconhecer que a verdadeira vida a ser conquistada está além dos limites do sistema capitalista. “La vie est à gagner au-delà” (DEBORD, 1996, p. 30, grifo do autor).

⁴⁵ O termo *potlatch* que batizou o boletim de informações da Internacional Letrista foi primeiramente utilizado pelo sociólogo Huizinga (2014) e Mauss (2015) para descrever um padrão de ritos cerimoniais identificados em tribos indígenas norte-americanas e melanésias, nos quais um líder tribal deveria oferecer uma quantidade opulenta de riquezas ao líder rival para demonstrar a superioridade de seu clã. Essa oferenda poderia ser tanto absorvida quanto destruída pela outra tribo, mas deveria obrigatoriamente ser respondida com outro *potlatch* ainda mais grandioso. A rememoração desse conceito pelos jovens letristas pode ser entendida como uma afronta à acumulação e ao fetichismo das mercadorias que fundamentam as sociedades modernas, bem como um anseio pela desfetichização da sociedade moderna e pelo estabelecimento de relações humanas livres, isto é, sem a intermediação da economia mercantil.

⁴⁶ “*Il ne faut pas demander que l’on assure ou que l’on élève le ‘minimum vitale’, mais que l’on renonce à maintenir les foules au minimum de la vie. Il ne faut pas demander seulement du pain, mais des jeux*” (DEBORD, 1996, p. 29).

⁴⁷ “*Il faut refuser de lutter à l’intérieur du système pour obtenir des concessions de détail immédiatement remises en cause ou regagnées ailleurs par le capitalisme. C’est le problème de la survivance ou de la destruction de ce système qui doit être radicalement posé*” (DEBORD, 1996, p. 30).

Partidários da ideia de que uma nova e apaixonante forma de viver pudesse ser construída, se fossem tomadas as medidas adequadas, os membros da Internacional Letrista se dedicaram a investir no planejamento de ações experimentais que provocassem sensações aprazíveis autênticas, normalmente reprimidas pela racionalização capitalista do cotidiano. A princípio, elegeram como objeto de estudo os aspectos observáveis da vida cotidiana, como os padrões de comportamento dos seres humanos e sua relação com os ambientes urbanos.

O seguinte trecho do “Formulário para um novo urbanismo” do letrista Gilles Ivain (nascido Ivan Chtcheglov), escrito originalmente em 1953 e publicado somente em 1958, sintetiza com precisão a nova orientação assumida pela então vanguarda experimental chefiada por Debord, que cada vez mais substituía seu projeto originário de superação da arte para lançar-se na direção da crítica da vida cotidiana:

O planeta foi invadido por uma doença mental: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto — esgoto, elevador, banheiro, máquina de lavar. Esse estado de fato, que nasceu de um protesto contra a miséria, ultrapassa seu objetivo primeiro — libertar o homem das preocupações materiais — para se tornar uma imagem obsessiva no imediato. Entre o amor e o triturador automático de lixo, a juventude de todos os países prefere o triturador. Uma reviravolta completa das mentes tornou-se indispensável, pela revelação de desejos esquecidos e pela criação de desejos totalmente novos. [...] Já indicamos a necessidade de construir situações como um dos desejos básicos sobre os quais se há de estabelecer a próxima civilização. (IVAIN, 2003, p. 69).

Aos poucos, as investigações teóricas da Internacional Letrista se voltavam para a reivindicação do estabelecimento concreto de uma estrutura apaixonante da vida, para a construção de uma nova forma de viver em sociedade, livre dos entraves da racionalidade burguesa e de qualquer traço de exploração econômica. Tanto no pensamento de Guy Debord quanto nas pautas letristas fortalecia-se a crença de que o capitalismo moderno ordenava a distribuição do tempo e a organização no espaço, percebendo mesmo nos caminhos pelos quais as pessoas se moviam pela cidade uma constatação desse fato.

Caminhos sempre cerceados pelo controle totalizante da economia desde a saída em direção ao trabalho até a volta para casa, com eventuais atividades de lazer, percorridos em função de uma pressão sistêmica para se produzir cada vez mais, para se fazer mais dinheiro e para consumir mais mercadorias. Inclusive a arquitetura do meio urbano foi encarada pelos letristas como a materialização do espírito e do

estado econômico da época, capaz de determinar e fixar modos de vida⁴⁸.

A necessidade de denunciar as atuais formas de organização da vida urbana consistia em parte da estratégia letrista para construir um novo estilo de vida, de estimular uma revolução permanente no cotidiano para fazer da vida cotidiana em si uma obra de arte. Uma dessas ações de intervenção no cotidiano, baseada nas chamadas investigações psicogeográficas⁴⁹ conduzidas pelos próprios letristas, consistia na prática da deriva, uma técnica para romper com os caminhos pré-programados seguidos pelos homens em suas rotinas incentivando-os a desempenhar uma espécie de experimento no espaço ao vagar sem propósito pela cidade⁵⁰.

Em outras palavras, a deriva é um convite à aventura, às surpresas da descoberta e do acaso, uma ruptura com o cotidiano engessado pela lógica mercantil, um exemplo de situação a ser construída para confrontar a racionalização capitalista da sociedade moderna. Por conta dessas características, a prática da deriva ligava-se diretamente com a noção de jogo (*jeu*), muito cara aos letristas e, posteriormente, aos situacionistas.

Inspirado pela obra *Homo ludens* de Huizinga (intitulada como *Essai sur la fonction sociale du jeu* na edição francesa) Debord concebe o jogo como o domínio livre da atividade lúdica natural a todos os homens, em oposição ao senso de dever, à austeridade e à competitividade agressiva impostos como normas à vida moderna pela exaltação capitalista do trabalho produtivo. Ao contrário do trabalho, o jogo incita qualidades cotidianamente reprimidas na vida, como a diversão sem compromisso e a paixão sem finalidade, com fortes tendências a satisfazer as verdadeiras necessidades humanas⁵¹.

⁴⁸ Conforme Asger Jorn (*apud* DEBORD, 1996, p.96) afirmou em *Une architecture de la vie*: “*L’architecture est toujours l’ultimate réalisation d’une évolution mentale et artistique; elle est la matérialisation d’un stade économique. L’architecture est le dernier point de réalisation de toute tentative artistique parce que créer une architecture signifie construire une ambiance et fixer un mode de vie.*”

⁴⁹ Segundo Debord (2003a, p.39), enquanto a geografia convencional se encarregava de explicar a ação determinante das forças naturais — por exemplo, a composição dos solos, os regimes climáticos — sobre as formações econômicas das sociedades e sobre o mundo, a psicogeografia se referia ao estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.

⁵⁰ Nas palavras dos próprios letristas: “*Les grandes villes sont favorables à la distraction que nous appellons dérive. La dérive est une technique du déplacement sans but. Elle se fonde sur l’influence du décor*” (DEBORD, 1996, p. 91, grifo do autor).

⁵¹ Como Debord (1996, p.156) declara em *L’architecture et le jeu* (Potlatch n° 20, maio de 1955): “*Il est vain, d’autre part, de chercher à nos théories sur l’architecture ou la dérive d’autres mobiles que la passion et le jeu. [...] La vie autour de nous est faite pour obéir à des nécessités absurdes, et tend inconsciemment à satisfaire ses vrais besoins.*”

De acordo com Aguiar (2011), assim como a deriva, a vida boêmia levada pelos letristas também se inscrevia no horizonte do jogo, dado que seu próprio estilo de vida:

[...] é âmbito de um viver intenso, capaz de questionar e de resistir à sua redução a função, a repetição e a contemplação, uma vez que é organizada a partir do livre jogo do desejo e da criatividade, provocados pela inserção na vida em comum. A vida boêmia se dá no tempo vivido e não no tempo espetacular. Ela insere, de forma autônoma, o sujeito no mundo comum dos seus companheiros. O modo lúdico de viver funciona como uma espécie de escolha que se realiza nas brechas deixadas pela linearidade do tempo social do consumo da sociedade espetacular. (AGUIAR, 2011, p. 347-348).

O apreço dos letristas pela noção de jogo como um autêntico modo de viver também repercutiu diretamente na definição de “construção de situações” como uma construção concreta e consciente de momentos na vida e de um jogo de acontecimentos por meio da colaboração coletiva que desafiava o rígido *status quo* capitalista (DEBORD, 2003, p. 65).

Para Perniola (2008, p. 30-31), o conceito de situação não se limitou somente a uma mera realização do desejo inconsciente privado através de mudanças comportamentais, aos moldes do programa surrealista, mas implicaria principalmente na aquisição de consciência das condições de existência nas sociedades industrializadas e na busca por alternativas radicais para superá-las. O conceito de situação pode ser entendido ainda sob o viés revolucionário, como “um instrumento operador da transição da vida alienada para a sociedade sem classes” (tradução nossa).

E esse ímpeto é mais uma vez bastante manifestado no programa desse grupo:

[...] as construções coletivas que nos apetezem apenas são possíveis depois do desaparecimento da sociedade burguesa, de sua distribuição de produtos, de seus valores morais. Nós contribuiremos para a ruína desta sociedade burguesa perseguindo a crítica e a subversão completa de sua ideia de prazeres (DEBORD, 1996, p. 87)⁵².

Pode-se dizer que em suas ações, investigações críticas sobre o cotidiano e construção de situações, os letristas procuravam dar continuidade ao projeto

⁵² “[...] *les constructions collectives qui nous plaisent ne sont possibles qu’après la disparition de la société bourgeoise, de sa distribution des produits, de ses valeurs morales. Nous contribuerons à la ruine de cette société bourgeoise en poursuivant la critique et la subversion complète de son idée des plaisirs*” (DEBORD, 1996, p. 87).

intencionado, mas nunca concluído, pelos surrealistas: a instauração da vida real ou verdadeira vida, o estabelecimento concreto de um viver utópico e avesso às formas de existência que negavam a potência da vida humana no capitalismo.

Para os letristas, construir situações consistia mais em tentar abrir caminhos por entre a vida reificada rumo à construção de uma vida autêntica unindo teoria e prática revolucionárias do que em tentar encontrar brechas no cotidiano redundante e estéril, visto que eles acabariam constatando nessa etapa do capitalismo tardio o início de um progressivo e intenso processo de ocupação ou colonização de cada aspecto da vida cotidiana pela razão mercantil (AGUIAR, 2011).

Essa perspectiva sobre a vida cotidiana conduziu Debord à próxima etapa de sua trajetória. Será como membro (e fundador) do grupo Internacional Situacionista que o autor francês produzirá seus trabalhos mais conhecidos, dando continuidade a seus projetos de agitação social tanto por meio de ações diretas quanto pela formulação de uma teoria crítica que pretendia explicar definitivamente a sociedade moderna, orientada pelo conceito vindouro de “espetáculo”.

2.2.3 Internacional Situacionista (1957-1972): as raízes de uma teoria crítica sobre a colonização da vida pelo espetáculo

Em linhas gerais, a Internacional Situacionista foi um grupo radical surgido em julho de 1957, formado a partir da fusão da Internacional Letrista a outros dois grupos vanguardistas, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres. A fundação da Internacional Situacionista representou um passo adiante no projeto de revolução social pretendido por Debord e seus companheiros. Em primeiro lugar, por ter propiciado a ampliação do alcance de suas ideias por meio da escrita e da propagação de textos de teor revolucionário, veiculados na revista *Internationale Situationniste*, e ainda, no caso de Debord, pela produção de filmes. E em segundo lugar, por marcar o princípio de um significativo aprofundamento teórico nas considerações do autor francês, expandindo o alvo originário de sua crítica de aspectos isolados da arte e da cultura para abranger todo o conjunto da vida moderna alienada.

Paralelamente ao estudo de elementos específicos do meio urbano e à proposição de intervenções na vida cotidiana, em continuação ao programa anterior da Internacional Letrista, Debord e os jovens situacionistas se dedicaram igualmente

a elaborar uma crítica social mais aprofundada sobre a sociedade que queriam transformar. Esse processo de amadurecimento na crítica social se deu, em grande parte, pela aproximação com as ideias de Cornelius Castoriadis e de Henri Lefebvre, teóricos que elegeram a problemática da alienação (pressuposto do fetichismo e da reificação) como o objeto central de suas críticas sobre as sociedades modernas, pois essa questão perpassava todos os problemas relacionados às modernas condições de existência.

No caso de Castoriadis (1983) — para quem a alienação correspondia ao momento característico de toda sociedade de classes onde os produtos da atividade humana adquirem artificialmente uma existência social independente em relação ao homem e os subjugam —, essa atitude o levou a criticar duramente os governos soviético e chinês por darem continuidade às relações alienadas com a burocratização da política e da economia, e com a supressão das tentativas de auto-organização proletária em conselhos operários em nome da manutenção da centralidade do poder de um partido único.

No caso de Lefebvre (*apud* JAPPE, 1999), o levou a direcionar a crítica da alienação para o âmbito da vida cotidiana, a realidade vivida pelos seres humanos diante da qual fora construída uma irrealidade produzida pelas relações sociais alienadas que, por sua vez, adquire cada vez mais a aparência de realidade na sociedade moderna.

Essa ideia está contida, por exemplo, no volume I de sua *Critique de la vie quotidienne* (1947), quando o autor aborda a relação antagônica entre o trabalho e o lazer como um dos métodos de manipulação das necessidades humanas típicos da sociedade capitalista burguesa moderna. Afirma que o trabalhador, nutrindo progressivamente um sentimento insuportável de descontentamento em relação às condições de exploração que lhes são impostas, procura no lazer uma escapatória, algo que o distraia do cansaço, da tensão, das ansiedades e das preocupações que carrega consigo do âmbito do trabalho para a vida privada.

Nesse sentido, o “mundo do lazer” onde o homem moderno deposita suas esperanças de encontrar a felicidade e a satisfação que seu trabalho, família ou vida privada não o fornecem, tende a tornar-se uma instância cada vez mais separada de seu cotidiano, um reino tão puramente artificial que beira o ideal.

Lefebvre (2014, p.56) também o denomina como “domínio da imagem ilusória”⁵³, onde a infelicidade real tende a ser substituída por felicidades fictícias. Essa seria a via de regra da maior parte dos lazeres da atualidade — o cinema, a imprensa, o teatro, os concertos musicais —, oferecer ficção em resposta à necessidade real por felicidade.

A aproximação tanto ideológica quanto temática entre os situacionistas e Lefebvre quanto às investigações críticas da vida cotidiana e de suas alienações acarretou em uma curta, porém proveitosa parceria, da qual surgiu um dos principais textos políticos de Guy Debord, “Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana” (*Internationale Situationniste* n° 6, 1961). Nele, o autor insiste na necessidade de se empreender uma profunda crítica ao cotidiano a fim de denunciar as atuais e profundamente deterioradas formas de política e de cultura que o moldam, ao mesmo tempo em que percebe a vida cotidiana como uma esfera organizada dentro dos padrões de uma pobreza alarmante.

Uma pobreza que, segundo ele, nada tem de acidental, mas “é uma pobreza imposta a todo momento pela coação e pela violência de uma sociedade dividida em classes; pobreza organizada historicamente de acordo com as necessidades da história da exploração” (DEBORD, 2003a, p. 145).

O autor situacionista confere as seguintes características à moderna configuração social por ele analisada:

A enorme pobreza da organização consciente, a falta de criatividade das pessoas na vida cotidiana expressam a necessidade fundamental de inconsciência e de mistificação numa sociedade exploradora, numa sociedade da alienação. [...] Tal sociedade tem tendência a atomizar os homens em consumidores isolados, a proibir a comunicação. A vida cotidiana torna-se assim vida privada, domínio da *separação* e do *espetáculo*. (DEBORD, 2003a, p. 146, grifo nosso).

⁵³ O termo “imagem” utilizado por Lefebvre pode ser interpretado sob uma dupla perspectiva, podendo se referir tanto aos lazeres como “representação” alienada e destacada da realidade cotidiana quanto aos dispositivos técnicos imagéticos propagadores dessas modernas distrações (como a televisão, a publicidade e os meios de comunicação de massa em geral). Esse segundo significado se deve ao fato de o autor mencionar a banalização do sexo, do crime e do sentimentalismo como elementos desse “mundo do lazer” veiculados como imagens (LEFEBVRE, 2014, p. 57).

Guy Debord retomaria o conceito de “imagem” na obra “A sociedade do espetáculo”, onde é utilizado para se referir à forma atingida pela mercadoria fetichizada no capitalismo moderno espetacular.

Essa pobreza acometida contra a vida moderna tão denunciada por Debord pode ser entendida sob dois pontos de vistas complementares: um material e outro subjetivo ou existencial. A pauperização da vida sob o viés material diz respeito à crítica situacionista contra a chamada “sociedade da afluência”. A expressão “sociedade da afluência”, “da abundância” ou ainda “da opulência”, consagrada após a publicação da obra *The Affluent Society* (1958) do economista John Kenneth Galbraith, foi usada para descrever o estágio de desenvolvimento econômico da sociedade capitalista a partir de meados do século XX, caracterizado pela ênfase na produção de mercadorias e de bens de consumo como um dos sustentáculos da economia moderna. Sob o pretexto cotidianamente aceito de satisfazer mais facilmente as necessidades básicas humanas, essa abundância excessiva de bens de consumo, ao contrário, evidenciou a tendência do sistema econômico moderno em instrumentalizar antigas necessidades e de criar novos desejos nos homens para então satisfazê-los por meio do consumo de mercadorias.

Desse modo, Galbraith (1987) acabou por concluir que a economia no capitalismo tardio, baseada na produção incessante de mercadorias e no estímulo ao consumo, tinha menos compromisso com a igualdade e distribuição de renda ou com a promoção de qualquer estado de bem-estar social do que com sua própria regulação.

Agregando esse ponto de vista ao escopo de seu pensamento crítico, Debord (2003a, p.150) afirmaria que a chamada “sociedade da abundância” despontou com a crescente e inevitável necessidade do capitalismo moderno de aumentar a produção industrial e o consumo de mercadorias, seja na forma de bens materiais, de lazeres e ou de divertimentos. Nessa sociedade, o consumo desses novos produtos logo se tornaria o parâmetro moderno para mensurar a “qualidade de vida” das pessoas. À pergunta formulada ainda em “Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana” é: “O desenvolvimento de uma sociedade da abundância deve chegar à abundância de quê?”

Debord (2002, p.121) oferece a seguinte resposta alguns anos depois: “essa abundância não é de modo algum natural e humana: ela é abundância de mercadorias.”⁵⁴

⁵⁴ Essa afirmação foi feita em O declínio e a queda da economia espetacular mercantil (*Internationale Situationniste* nº 10, 1966).

Ao reconhecer que, no capitalismo moderno, a vida humana foi reduzida a um mero prolongamento ou acessório da produção e da circulação de mercadorias através do consumo, e que as atividades cotidianas dos homens e as relações que travam entre si foram reduzidas a passividade fabricada e controlada pelo sistema econômico vigente, Debord apresentou a outra faceta do empobrecimento disseminado na sociedade moderna: a expropriação generalizada do agir consciente das pessoas e do livre diálogo entre elas, em suma, a perda da capacidade de construir consciente e coletivamente sua própria história.

Desse modo, o empobrecimento existencial da vida refere-se à transformação dos homens em contempladores passivos da realidade alienada em que se encontram e da economia que os manipula; e assim como o empobrecimento material da vida, separa os homens da possibilidade de construir situações e de experimentar uma vida liberta da lógica da economia capitalista. Diante do cenário de uma sociedade marcada pela degradação de todos os âmbitos da vida em contemplação alienada, Debord não encontra outra resposta para a questão “a vida privada está privada de quê?” que não seja: “simplesmente da própria vida, que dela está cruelmente ausente”⁵⁵.

Essa reflexão já havia aparecido com outras palavras no curta-metragem *Critique de la séparation*, lançado alguns meses antes do texto supracitado: “A questão não é constatar que as pessoas vivem mais ou menos pobremente, mas sim, e sempre, de uma maneira que lhes escapa”⁵⁶. Aquilo que escapa, isto é, aquilo que falta à vida social diz respeito aos elementos imprescindíveis para a construção de uma vida verdadeiramente vivida segundo Debord — como autodeterminação, autonomia e liberdade sobre o uso do tempo e do espaço —, suprimidos cada vez mais violenta e silenciosamente pelos imperativos da economia capitalista moderna. Essa constatação, por sua vez, levou Debord e os situacionistas a perceberem nesse processo de “economização” da vida os traços análogos aos de um processo colonizatório.

Sobre a vida nas sociedades modernas, “mistificada por todos os meios e controlada policialmente” Debord (2003, p. 146), acrescentou: “Acho que se pode qualificar esse nível da vida cotidiana como *setor colonizado*. Todos sabem que, na

⁵⁵ “On s’est demandé: ‘La vie privée est privée de quoi?’ Tout simplement de la vie, qui en est cruellement absente” (DEBORD, 2006, p. 578).

⁵⁶ “La question n’est pas de constater que les gens vivent plus ou moins pauvrement; mais toujours d’une manière qui leur échappe” (DEBORD, 2006, p. 543).

escala da economia mundial, *o subdesenvolvimento e a colonização são fatores que interagem*” (146, grifo nosso).

De modo semelhante, Lefebvre (2014) sintetizou o conteúdo do texto de Debord, no volume II de *Critique de la vie quotidienne* (1961), com as seguintes palavras: “Como Guy Debord tão energeticamente colocou, a vida cotidiana foi literalmente ‘colonizada’”⁵⁷.

Essa forte adesão a termos referentes a colonização para se referir à vida cotidiana é bastante significativa, pois reforça a percepção de que existe uma invasão ocorrendo sobre ela. Em vista disso, caberia perguntar, a vida cotidiana estaria sendo colonizada por quem ou pelo quê? O que estaria impondo ao homem moderno mentalidades e comportamentos cada vez mais passivos, domesticados ou “colonizados”, fazendo dele o “produto de uma história que ele não controla” (DEBORD, 2003a, p. 146)⁵⁸?

Para Morin (1997, p.13), a colonização moderna da vida cotidiana estaria relacionada ao despontar dos meios de comunicação de massa no decorrer do século XX, fato que levou o pensador a descrever esse período histórico como a era que levou a industrialização em direção ao espírito humano, e a colonização à alma, num processo de “progresso ininterrupto da técnica não mais unicamente voltado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem.”

Um argumento semelhante àquele apresentado pelos filósofos frankfurtianos Adorno e Horkheimer (1985) no ensaio “A indústria cultural”, que perceberam nos novos produtos da racionalidade técnica conhecidos como *mass media* — termo geral para se referir aos meios de comunicação de massa como rádio, cinema e televisão — a existência de um efeito invasivo, com tendências a atrofiar a imaginação e a espontaneidade das pessoas e, por fim, a influenciar nos comportamentos, nas opiniões e nas necessidades humanas.

Cada vez mais presentes na vida cotidiana, os *mass media* favoreceriam na internalização passiva e sem questionamentos das ideologias dominantes pelos indivíduos através da disseminação de informações, de entretenimentos e dos mais variados produtos culturais “fabricados” sob medida para o consumo imediato das

⁵⁷ “As Guy Debord so energetically put it, everyday life has literally been ‘colonized’” (LEFEBVRE, 2014, p. 305)

⁵⁸ Debord (2003a, p.146) complementa essa sentença com: “É ele [o homem] quem faz essa história, mas não livremente”. Uma possível referência por meio do *détournement* à frase de Marx dita em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*.

massas. As consequências da presença dos meios de comunicação de massa na sociedade também entraram nas considerações críticas da Internacional Situacionista sobre a vida cotidiana.

O texto *La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement* (*Internationale Situationniste* nº 1, 1958), por exemplo, foi dedicado a denunciar o investimento científico em novas tecnologias (em especial no ramo da comunicação de massa) voltado para o intencional condicionamento do livre-arbítrio e do poder de decisão das pessoas, significando o fim da concepção humanista de que a personalidade humana seria inviolável e inalterável⁵⁹.

Posteriormente, em “Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana”, foi apresentada uma tese que inter-relacionou as questões do estímulo ao consumo de mercadorias na sociedade da abundância e da proliferação das tecnologias de comunicação de massa no cotidiano, encarando-as como fatores necessários à manutenção do poder econômico sobre a vida. De acordo com Debord (2003a, p.147):

E é verdade que muitas técnicas modificam com maior ou menor nitidez certos aspectos da vida cotidiana. Os eletrodomésticos, como já dissemos, e também o telefone, a televisão, a gravação musical em discos, as viagens aéreas mais acessíveis, etc. Esses elementos intervêm desordenadamente, ao acaso, sem que ninguém tenha previsto suas conexões e consequências. Mas é certo que, no conjunto, esse movimento de introdução das técnicas no cotidiano, sendo finalmente enquadrado pela racionalidade do capitalismo moderno burocratizado, atua mais no sentido de uma redução da independência e da criatividade das pessoas.

A partir desse fragmento de texto, percebe-se como a teoria crítica do espetáculo se diferenciou dos pensamentos que a antecederam na abordagem do tema da comunicação de massa. Para Debord, por mais que a invasão da mídia, da publicidade, da propaganda e do consumo de entretenimento tenha sim propensões a interferir profundamente na vida cotidiana, essas interferências estão mais relacionadas com a necessidade do capitalismo de cercear tacitamente as liberdades

⁵⁹ “On a avancé dans l'étude expérimentale des mécanismes du comportement; on a trouvé de nouveaux usages des appareils existants; on en a inventé de nouveaux. On fait l'essai, depuis assez longtemps, d'une publicité invisible (par l'introduction dans un déroulement cinématographique d'images autonomes, au vingt-quatrième de seconde, sensibles à la rétine mais restant en deça d'une perception consciente) et d'une publicité inaudible (par infrasons). [...] C'est toute la conception humaniste, artistique, juridique, de la personnalité inviolable, inaltérable, qui est condamné” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p.7-8, grifo nosso).

individuais e a capacidade de auto-organização das pessoas do que com a lógica interna de funcionamento desses meios. Os *mass media* tratavam-se, portanto, de produtos técnicos instrumentalizados por uma razão dominante, ou melhor dizendo, tratavam-se de armas (talvez as mais emblemáticas) utilizadas na referida colonização moderna da vida. Mas quem empreendeu essa colonização foi justamente a razão da economia mercantil autonomizada, sempre em busca de métodos mais eficientes para reforçar sua dominação sobre a vida e para manter os homens sempre na condição de espectadores passivos⁶⁰.

Desse modo, todas as preocupações que levaram Debord a refletir criticamente sobre a civilização moderna acabariam sendo retomadas e interpretadas sob a ótica de um conceito geral que denunciasse a atual fase de degradação da vida em meio às imposições da produção econômica: o conceito de espetáculo, o princípio ordenador das sociedades comandadas pelas atuais leis mercantis. Ou ainda, lembrando das influências do *theatrum mundi* e do barroco que ajudaram a moldar a visão de mundo de Debord, o espetáculo pode ser entendido como o deus ou demiurgo moderno, que toma nas mãos os destinos dos homens e os encerra no palco da grande tragédia montada pelo capitalismo.

O conjunto dessas reflexões acabou levando a Internacional Situacionista, que já havia se empenhado suficientemente em levar a contestação revolucionária para os campos do pensamento e da agitação prática, para a próxima etapa de sua história: a formulação de uma teoria crítica que procurasse entender e explicar a sociedade moderna. Esse desejo resultou nas duas principais obras teóricas situacionistas, escritas e publicadas quase que simultaneamente: “A sociedade do espetáculo” (*La société du spectacle*) de Guy Debord e “A arte de viver para as novas gerações” (*Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*) de Raoul

⁶⁰ Apesar de os situacionistas soarem um pouco alarmantes ao descreverem a utilização dessas técnicas de condicionamento (também chamadas de publicidade invisível) como lavagem cerebral com o intuito de mistificar a percepção do mundo exterior e a própria personalidade dos indivíduos, sua crítica não se trata de uma teoria da conspiração, mas sim de uma constatação (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 7-8).

Hoje é conhecido que as técnicas de disseminação de informações serviram como instrumento de manipulação e de controle das massas nas modernas sociedades. Inclusive Bernays (1928, p.9), um dos fundadores do conceito moderno de *propaganda* e seu apologista, admite a utilização consciente da mídia como método de manipulação de mentalidades: “A manipulação consciente e inteligente dos hábitos organizados e das opiniões das massas é um importante elemento na sociedade democrática. Aqueles que manipulam esses mecanismos ocultos da sociedade constituem um ‘governo invisível’ que possui o verdadeiro poder de controle de nosso país. Nós somos governados, nossas mentes moldadas, nossos gostos formados, nossas ideias sugeridas, na maior parte das vezes por homens de quem nunca ouvimos falar. Esse é o resultado lógico do modo como a sociedade democrática é organizada” (tradução nossa).

Vaneigem, ambas de 1967.

A obra de Debord, objeto de estudo desta dissertação, apresentou uma tese desenvolvida com o objetivo de cumprir duas exigências principais: explicar de modo fundamental a sociedade capitalista moderna através do conceito de espetáculo e ser completamente implacável ao denunciar o próprio âmago do mundo existente.

Situando *La société du spectacle* no conjunto da obra do autor, essa empreitada teórica demonstrou se sustentar na convicção de que, para construir um novo e verdadeiro estilo de vida, é preciso primeiro denunciar as estruturas da ordem social vigente e todos os elementos que a tornam adversa a qualquer uso autêntico da vida pelos homens. Como será exposto no decorrer deste trabalho, a teoria crítica do espetáculo “[...] unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. [...]” pois os considera partes do mesmo fluxo de ocupação e colonização da vida pela razão mercantil (DEBORD, 1997, p.11).

O espetáculo é “[...] o sol que nunca se põe no império da passividade moderna. [...]”⁶¹ pois corresponde ao momento no qual a economia capitalista completou seu processo de colonização da vida social, passando a constituir e a ditar tudo aquilo que os seres humanos são autorizados a ver e a experienciar (DEBORD, 1997, p.12).

⁶¹ *Détournement* da máxima “*Il est le soleil qui ne se couche jamais*”, primeiramente atribuída ao império de Charles Quint no século XVI e posteriormente aplicada ao Império Britânico no século XIX (DEBORD, 2006, p. 836).

Com essa afirmação, Debord reitera sua concepção de enxergar a economia mercantil moderna como uma força imperialista e colonizadora.

3 APODERAMENTO DA VIDA PELAS IMAGENS NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

3.1 Crítica da imagem: do fetichismo da religião ao fetichismo da mercadoria

Desde a realização de *Hurlements en faveur de Sade* em 1952, o filme subversivo que recusava o uso de imagens, até a apresentação da teoria crítica do espetáculo em 1967, houve um profundo amadurecimento no pensamento de Guy Debord, principalmente no que concerne à noção de imagem. Se durante a sua fase vanguardista, a crítica das imagens se encarregava de denunciar a produção de objetos de culto à parte da vida cotidiana pauperizada — sejam “obras de arte” expostas em museus ou anúncios publicitários que exploram as personas de celebridades e de estrelas de cinema — e o efeito mistificador desses objetos que induz à passividade e à não-intervenção dos indivíduos, em “A sociedade do espetáculo” a noção de imagem, sempre associada a ideias relacionadas a representação e separação, passa a figurar como um elemento importante na descrição do conceito de espetáculo: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente se afastou [*s’est éloigné*] em uma representação” (DEBORD, 2006, § 1)⁶².

“As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida”; “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”; “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais”; “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p.8-20, grifo do autor).

Se o espetáculo diz respeito à deterioração da vida dos homens perante a reificação e a alienação impostas pela lógica da economia mercantil moderna, em suma, à negação da vida, a preferência de Debord pela utilização do termo “imagem”

⁶² É válido acrescentar que o termo em francês *s’éloigner* (se afastar) utilizado por Debord se assemelha em significado a *Entfremdung* (estranhamento) e a *Entäusserung* (alienação) utilizados por Marx. Com isso, o autor francês indica que as noções de alienação e estranhamento, bem como suas derivações — reificação, fetichismo e imagem — sempre pressupõem separação e afastamento (entre o trabalhador e o produto de sua atividade, entre classes dominantes e dominadas, entre indivíduos reificados independentemente de qual classe pertençam, entre a imagem destacada da realidade concreta e o espectador da imagem).

para descrever o conceito de espetáculo pode ser entendida como uma continuidade de sua percepção da existência humana através da dicotomia entre verdadeira vida e falsa vida, que orientou suas primeiras reflexões sobre a sociedade.

Ao mesmo tempo, pode revelar ainda uma progressão dessa concepção primeira, uma expansão de sua crítica contra a degradação da vida cotidiana para toda a conjuntura socioeconômica que elevou o fetichismo da mercadoria a um grau nunca antes imaginado, de forma a normalizar o controle da vida pelas leis mercantis e sua consequente falsificação.

Essa tese é reforçada pela escolha de uma citação do filósofo alemão Ludwig Feuerbach como epígrafe para o primeiro capítulo de “A sociedade do espetáculo”, intitulado “A separação consumada” (*La séparation achevée*):

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a *ilusão* é sagrada, e a *verdade* é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, *o cúmulo da ilusão* fica sendo *o cúmulo do sagrado* (FEUERBACH *apud* DEBORD, 1997, p. 13, grifo do autor)⁶³.

No texto do qual a citação em questão foi retirada, prefácio da segunda edição de “A essência do cristianismo” (1843), Feuerbach (2013, p.24) condensou sua feroz crítica antirreligiosa na afirmação de que a verdadeira essência da religião cristã não está localizada no sobrenatural ou no transcendente, mas sim na própria realidade material. Para o autor, que condenava qualquer tipo de pensamento especulativo que não considerasse explicar a realidade pela própria realidade, a religião é nada mais do que “o sonho do espírito humano”, pois mistifica as determinações materiais da realidade em atributos arbitrários de uma essência absoluta — a concepção de um Deus todo-poderoso — enquanto toma por fundamento de sua essência religiosa a essência aparente, superficial e mistificada da natureza e da humanidade.

Pensar em Deus como produto da subjetividade humana tornou-se um tema recorrente na obra de Feuerbach, como demonstra a seguinte passagem de

⁶³ As supressões na citação de Feuerbach, mais uma vez, estão presentes no próprio texto original de Debord: “*Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré*” (FEUERBACH *apud* DEBORD, 2006, p. 766, grifo do autor).

“Preleções sobre a essência da religião” (1851):

Todo Deus é uma entidade da imaginação, uma imagem, e na verdade uma imagem do homem, mas uma imagem que o homem coloca fora de si e concebe como um ser independente. Assim como o homem não cria os seus deuses só para fazer poesia, assim como sua poesia, sua fantasia ou poesia religiosa não é desinteressada, desprendida, assim também não é ela desmedida e ilimitada, mas sua lei, sua medida é o homem. A imaginação se regula de acordo com a qualidade essencial de um homem; o homem sombrio, medroso, assustado cria para si desses e deuses terríveis em sua imaginação; mas o homem jovial, sereno, ao contrário, cria deuses serenos e amigáveis. Quão diversos os homens, tão diversas as criaturas de sua imaginação, seus deuses; podemos também dizer inversamente; quão diversos os deuses, tão diversos os homens. (FEUERBACH, 1989, p. 159).

Ao subverter uma das doutrinas fundamentais da teologia cristã, afirmando ser Deus a imagem do homem, Feuerbach (1989) indicou haver na religião o estabelecimento de uma relação invertida e mistificada entre a ideia criada pela subjetividade humana e o seu criador, onde a primeira encontra-se objetivada e destacada da realidade terrena que a concebeu; e uma vez alçada a um patamar transcendente, autônomo e superior ao mundo do homem, essa criação subjuga o seu criador.

Como produtoras de imagens, ou seja, de projeções ou representações divinizadas, as religiões em geral estabelecem uma relação de separação⁶⁴ entre o homem e a percepção de seu próprio mundo, no momento em que essa percepção é sempre invadida e mediada por essas imagens. Pode-se dizer que a religião não apenas está fundamentada sob a lógica da separação como também impõe essa lógica ao homem, conduzindo-o ao um estado de alheamento ou alienação perante a realidade.

Segundo Feuerbach (2013, p.18) “Aparência é a essência da nossa época — aparência é a nossa política, aparência a nossa moral, aparência a nossa religião, aparência a nossa ciência”, disse o autor como forma de denunciar a preferência de sua época pela imagem ao invés do real, induzida pela teologia e pelo pensamento especulativo ainda vigentes.

⁶⁴ Esse argumento seria posteriormente defendido por Agamben, que chegou a sugerir que a real etimologia de “religião” (de *religio*) não foi derivada do termo *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas sim de *relegare* (reler), indicando a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar a relação com os deuses, uma constante e inquieta hesitação. “*Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

A crítica da religião empreendida por Feuerbach (2013), enquanto denúncia da autoalienação do homem religioso provocada por idealizações fetichizadas que ditam os rumos de sua vida social, acabou servindo como pressuposto para a futura crítica marxista ao modo de produção capitalista, que transferiu a lógica do pensamento de seu antecessor do fetichismo da ilusão religiosa para o entendimento do fetichismo capitalista das mercadorias.

Apesar de Marx ter declarado a crítica da religião como encerrada após Feuerbach⁶⁵, é possível enxergar na sua crítica da economia política traços que assemelham o capitalismo a uma religião moderna, mas uma religião terrena.

É o que defende Kurz (2014), para quem o ato de ressaltar a afinidade entre capitalismo e religião, guardadas as devidas proporções, teve o mérito de conseguir elucidar mais apropriadamente a irracionalidade interna das sociedades governadas pela lógica do capitalismo, um sistema que supostamente se pretende como racionalista, mas se sustenta sobre um caráter místico-real ou metafísico-real.

Vestígios de crítica da religião podem ser identificados mesmo nos aspectos mais superficiais da crítica marxiana, como, por exemplo, nas alegorias presentes em “O Capital” que associam o mecanismo da produção capitalista a figuras religiosas que exigiam o sofrimento, o martírio e o sacrifício de seus fiéis como forma de culto; apresentando o capitalismo como: o “altar sobre o qual milhares são anualmente imolados ao Moloch da avareza”⁶⁶; como “as rodas do carro de Jagrená”⁶⁷; como moderno penitente de Vishnu (MARX, 2017, p.352-673)⁶⁸.

Contudo, a característica que mais fortemente conecta religião e capitalismo, seguindo o pensamento de Marx, é a constatação de um caráter pretensamente metafísico inerente a esse modo de produção econômico que se

⁶⁵ “Na Alemanha, a crítica da religião está, no essencial, terminada; e a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica. [...] A crítica da religião desengana o homem a fim de que ele pense, aja, configure a sua realidade como um homem desenganado, que chegou à razão, afim de que ele gire em torno de si mesmo, em torno de seu verdadeiro sol. [...] A crítica do céu transforma-se, assim, na crítica da terra, a crítica da religião, na crítica do direito, a crítica da teologia, na crítica da política” (MARX, 2013, p. 151-152, grifo do autor).

⁶⁶ Do hebraico *há-Molé́k*, talvez originalmente *ha-Mélech*, “o rei”. Ídolo adorado pelos povos cananeus que exigia terríveis sacrifícios humanos, notadamente de crianças queimadas vivas. Condenado pelos profetas do Antigo Testamento (LÖWY, 2002, p. 110).

⁶⁷ *Jagrená* ou *Juggernaut* (*Dschagannat*) é uma das formas pela qual se manifesta o deus hindu Vishnu. O culto de Jagrená se caracterizava por um elevado grau de fanatismo religioso, incluindo rituais de autoflagelação e autossacrifícios extremos. Em certos dias festivos, os fiéis se jogavam sob as rodas de um carro (o “carro de Jagrená”), sobre o qual se encontrava uma figura de Vishnu-Dschagannat (MARX, 2017).

⁶⁸ Deus hindu oposto a Brahma, o criador, e a Shiva, o destruidor, Vishnu é o princípio conservador da *trimurti*, ou trindade hindu. Seu culto demandava diferentes tipos de autoflagelo (MARX, 2017).

apodera e determina a realidade material, ou seja, do domínio fetichista do conceito abstrato sobre o concreto, pois assim como na religião, no capitalismo os seres humanos também são determinados e escravizados por objetos de fetiche, produtos de sua criação dotados artificialmente de “vida” e de automovimento. A diferença, basicamente, é que os objetos de fetiche da religião se encontram pairando no céu transcendente e inalcançável como imagens divinas, enquanto no capitalismo encontram-se infestando a terra e a vida cotidiana das pessoas sob a forma de mercadorias.

A percepção de uma estrutura fetichista religiosa no modo de produção capitalista, aos moldes do que Feuerbach descreveu em sua crítica antirreligiosa, permitiu um entendimento do desenvolvimento econômico mais preciso do que aquele defendido pela chamada esquerda marxista vulgar ou pós-marxista.

De acordo com Kurz (2014, p. 353), ao negligenciar o caráter fetichista da mercadoria no capitalismo, essa corrente de pensamento acabou por simplificar grosseiramente o processo de alienação humana ao resultado de uma suposta dominação racional da vontade exploradora dos proprietários privados dos meios de produção, que simplesmente queriam enriquecer à custa dos outros.

Todavia, a refutação para esse argumento reducionista já podia ser encontrada na própria obra de Marx, que além de ter identificado na mercadoria “sutilezas metafísicas e caprichos teológicos” que a concederam uma aparência “sensível-suprassensível”, ainda considerava os conflitos de classe mais como consequência do desenvolvimento autônomo de uma inapreensível lógica econômica que se impõe a todos os homens do que como resultado de interesses individuais e de relações de poder (MARX, 2017).

Para melhor entender como a percepção de uma estrutura fetichista do capitalismo, análoga àquela encontrada na religião, se conecta com a formulação dos conceitos centrais na teoria de Guy Debord — espetáculo, imagem, pseudovida —, é preciso mais uma vez retornar a Marx.

Na parte dos “Manuscritos econômico-filosóficos” intitulada “Trabalho estranhado e propriedade privada”, o autor já havia antecipado essa nova abordagem da noção de fetichismo ao afirmar que, diante das determinações da produção capitalista e das condições por ela estabelecidas, a mercadoria, enquanto objeto produzido pelo trabalho humano alienado, se defronta ao seu produtor como um ser estranho dotado de força independente (MARX, 2010, p. 80).

Assim como na religião da crítica feuerbachiana, onde a “autoatividade da fantasia humana, do cérebro e do coração humanos, atua independentemente do indivíduo e sobre ele, isto é, como uma atividade estranha, divina ou diabólica”, nos produtos estranhados do trabalho alienado são projetadas vida e autonomia próprias (MARX, 2010, p. 83).

Mesmo que a suposta “vida” desses objetos seja concedida artificial e socialmente, como consequência direta das relações alienadas de produção material e da exploração de classes exigida nesse momento do capitalismo, constatou-se a partir da observação desse fenômeno como os seres humanos foram reduzidos a apêndices da produção de mercadorias, e como estas passaram a ser consideradas o centro pelo qual girava em torno o conjunto das relações sociais. De acordo com Marx (2010, p.81):

[...] quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausarbeitet*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. [...] A exteriorização (*Entäusserung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele (*ausser ihm*), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha.

Essa proposição contida nos “Manuscritos” anteciparia as considerações apresentadas no primeiro capítulo de “O Capital”, especialmente no segmento intitulado “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. Nessa obra, Marx consolidou o estudo sobre a natureza da forma-mercadoria como a investigação primordial para se compreender o conjunto da sociedade capitalista burguesa, assim como o estudo da célula estava para o estudo do corpo humano desenvolvido (MARX, 2017, p. 78).

Após dissertar sobre as propriedades essenciais a um objeto para constituir-se como mercadoria — ser a forma material do trabalho humano abstraído e dispendido para produzi-lo, em outras palavras, ser produto materializado do trabalho humano; apresentar ao mesmo tempo qualidades que satisfaçam necessidades humanas (valor de uso) e um valor determinado socialmente que possibilite a relação de troca entre esse objeto e outros de valor equivalente (ou seja,

valor de troca) (MARX, 2017).

O autor identificou nessa mesma forma-mercadoria que acabara de descrever um caráter misterioso e dela indissociável: o fato de que as propriedades concedidas social e historicamente às mercadorias através das relações sociais e de trabalho aparecem aos seres humanos como sendo intrínsecas e naturais às mercadorias; como se a capacidade de desempenhar relações sociais e econômicas (em outros termos, de portar máscaras de personagem sociais e econômicas), exclusiva aos seres humanos nos modos de produção anteriores, fosse a partir do capitalismo conferida às mercadorias, ou seja, aquilo que deveria ser reconhecido como resultado da atividade humana, como determinado pelas relações sociais executadas pelos próprios homens entre si mesmos munidos de suas *Charaktermasken*, adquire a forma fantástica, mística ou fantasmagórica de uma relação entre coisas (MARX, 2017).

Para ilustrar esse fenômeno que chamou de *fetichismo*, Marx recorre mais uma vez à crítica da religião, afirmando que o mundo constituído pelos produtos da mão humana, assim como o conjunto da realidade social e material produzida pelas relações humanas igualmente alienadas, reflete a mesma lógica da religião na qual “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens” (MARX, 2017, p. 149).

Em “História e consciência de classe” (1922), Lukács (2003) preservou a noção marxiana de fetichismo aplicada às mercadorias e a compreendeu como parte de um processo mais amplo de reificação na sociedade capitalista. A ideia de “reificação” ou “coisificação” (*Verdinglichung*), derivada de termos relacionados a “coisa” (*sachlich* ou *dinglich* em alemão), descreve o processo de fetichização das relações sociais, onde, uma vez que adquiriram a aparência de relações entre coisas, os seres humanos nelas inseridos percebem-se não como agentes produtores das estruturas sociais e econômicas, mas como seres fadados a contemplar passivamente o desenrolar ilusoriamente autônomo do desenvolvimento do capitalismo como algo além do seu controle e, por isso, natural.

Para Lukács (2003, p. 284), “o homem da sociedade capitalista encontra-se diante da realidade ‘feita’ — por si mesmo (enquanto classe) —, como se estivesse em frente a uma ‘natureza’, cuja essência lhe é estranha”, e tragado sem resistência pelas leis econômicas, passa a enxergar a si mesmo como “objeto e não sujeito dos

acontecimentos.”

A compreensão de Lukács, fundamentada no pensamento de Marx, sobre a sociedade capitalista de seu tempo também se fez presente nas considerações de Debord sobre a futura sociedade espetacular, como demonstra a epígrafe do segundo capítulo de “A sociedade do espetáculo”, “A mercadoria como espetáculo” (*La marchandise comme spectacle*):

Porque apenas como categoria universal do ser social total é que a mercadoria pode ser entendida em sua essência autêntica. Apenas nesse contexto a reificação decorrente da relação mercantil adquire um significado decisivo, tanto para a evolução objetiva da sociedade quanto para a atitude dos homens a seu respeito, para a submissão de sua consciência às formas nas quais essa reificação se expressa... Essa submissão cresce ainda mais porque, quanto mais aumentam a racionalização e a mecanização do processo de trabalho, tanto mais a atividade do trabalhador perde seu caráter de atividade para tornar-se uma atitude *contemplativa*. (LUKÁCS *apud* DEBORD, 1997, p. 27, grifo do autor).

Tanto a noção de fetichismo, descrita por Marx, quanto a de reificação, descrita por Lukács, trouxeram à tona o núcleo da economia capitalista e de toda a civilização construída ao seu entorno: a dominação concreta da vida por conceitos abstratos, implicando numa percepção fragmentada da realidade social na qual as pessoas não se veem como parte essencial do mundo que ajudaram a construir e a moldar através da sua atividade.

E por conta disso, essa percepção também se revela contemplativa e passiva, compreendendo as relações de trabalho exploratórias, o movimento de produção e circulação de mercadorias, a obtenção de dinheiro, a acumulação de lucro e de capital como partes componentes do metabolismo — artificial, deve-se sempre lembrar — do capitalismo.

O mundo alheio ou estranhado ao qual Marx se referiu nos seus “Manuscritos”, produzido com todas as forças pelo trabalho alienado e alienante do homem igualmente alienado em função de uma economia há muito tornada alheia aos seus próprios anseios, conforme aprofundado na teoria do fetichismo da mercadoria em “O Capital”, seria incorporado por Debord ao seu conceito de espetáculo.

Da mesma forma, a teoria da reificação de Lukács, que demonstrou como o fetichismo da produção capitalista se alastrou pela vida social e deteriorou os laços comunitários entre os seres humanos, ajudou na composição da teoria crítica do

espetáculo (ZACARIAS, 2014).

Nas seguintes passagens de “A sociedade do espetáculo”, é possível perceber ainda mais claramente o quanto a teoria Debord herdou de seus antecessores: “O trabalhador não se produz a si mesmo, produz uma força independente”; “O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida”; “O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. [...] O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original” (DEBORD, 1997, p.19-20).

Depois de amalgamar os conceitos formulados por Marx e Lukács em uma teoria unificada, Debord (1997, p.18) procurou conduzi-los na direção de sua sempre irredutível discussão sobre a vida. Uma vez descoberto que a “origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo”, é compreendido que o moderno espetáculo mercantil tem como âmago a fragmentação ou separação do homem em suas mais variadas formas: como alienação do trabalho e do produto de seu trabalho; como estado de contemplação passiva diante de uma realidade tornada estranha e indiferente a ele mesmo.

E em decorrência disso, é revelado como essas separações sofridas pelo homem manifestadas cotidianamente (como fetichismo das mercadorias e como reificação das relações sociais) são sentidas diretamente pelo conjunto da vida social, tanto na subjetividade dos indivíduos quanto na relação deles entre si e com a realidade que os rodeia. É nessa realidade estranhada, um “pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação”, ou ainda, “mundo da imagem autonomizada”, que se realiza a inversão concreta da vida, onde ocorre o movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1997, p.8, grifo do autor).

Nesse momento, mostra-se necessário fazer um esclarecimento sobre a noção de imagem introduzida por Debord nessa etapa de sua teoria crítica. Se a definição de espetáculo como “[...] uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” for considerada em relação ao que foi exposto até agora no segundo capítulo desta dissertação — principalmente no que diz respeito à raiz do moderno espetáculo mercantil estar localizada nas relações alienadas, fetichistas e reificadas indissociáveis da economia capitalista —, pode-se perceber no teórico francês uma tentativa de evidenciar não somente o caráter mistificador da economia capitalista

como também de lançar luz sobre sua suposta faceta mística ou pseudossagrada (DEBORD, 1997, p.9).

Nesse caso, o declarado resgate de Feuerbach e do conceito de imagem presente em sua crítica antirreligiosa para a análise crítica do capitalismo espetacular não soaria como anacrônico, mas, ao contrário, seria justificado por revelar na sociedade moderna um grau tão extremo de fetichismo atingido pela mercadoria e pelo capital como se tivesse retornado a era em que a ilusão religiosa comandava o mundo.

Segundo Debord (1997, p.8-), assim como as mercadorias que se tornaram estranhadas aos seres humanos que as produziram, as imagens se destacaram de cada aspecto da vida e se fundiram num fluxo no qual “a unidade da vida não pode mais ser restabelecida”; e assim como o mundo fabricado através das interações dos homens com a realidade material e entre si voltou-se alheio e hostil a eles mesmos, tudo o que era diretamente vivido afastou-se numa representação, ou em outros termos, em imagem.

A noção de imagem não substituiu a de mercadoria à toa, pois, como sintetiza Agamben (2002, p. 73), a “forma-imagem” ou “devir-imagem” trata-se da última metamorfose da mercadoria através da qual ela pôde aceder ao *status* de soberania absoluta sobre a existência inteira.

O ato de evidenciar, por meio da noção de imagem, o caráter místico ou pseudossagrado constitutivo do capitalismo dito espetacular aproximaria a teoria crítica de Guy Debord com a corrente de pensamento marxista que identificou na questão do fetichismo o ponto de convergência entre capitalismo e religião (KURZ, 2014).

Como ocorreu, por exemplo, no fragmento póstumo de Benjamin (2013) intitulado “O capitalismo como religião”, no qual o capitalismo é abordado como um fenômeno religioso em sua essência, como um permanente culto moderno a um Deus cuja transcendência ruiu, mas que não está morto, e sim integrado ao destino humano.

Benjamin (2013, p. 23) chega a afirmar que, no Ocidente, “o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo”, no momento em que ambos se fundamentaram a partir da mesma raiz: o fetichismo pautado na dualidade contraditória e inseparável entre o metafísico e o material, entre o transcendente e o imanente (ou entre o suprasensível e o sensível, nos termos de Marx).

O mistério da cristandade — onde Cristo é anunciado como Deus descido à terra, humano e divino ao mesmo tempo — se repete na forma-mercadoria, na forma-valor e no capital, que se sobrepõem a tudo o que é vivido. Mas o capitalismo, tornado um culto *sans trêve et sans merci*⁶⁹ cada vez mais extremado, não admitindo dias de descanso para a adoração incondicional de seus fiéis, acabou por ocupar o posto de religião dominante outrora pertencente ao cristianismo (BENJAMIN, 2013).

Essa gradual inversão de papéis pôde ser notada, segundo Benjamin, na comparação entre as imagens das cédulas bancárias de diversos Estados com imagens de santos, constatando que o capitalismo também se valeu de mecanismos imagéticos (ou seja, por meio de imagens) para reproduzir sua lógica, característica outrora própria do cristianismo (BENJAMIN, 2013).

Apesar de o capitalismo não ser inteiramente coincidente com a religião como insinuou Benjamin, como colocou Kurz (2014) é possível afirmar que a religião encontrou sua continuidade na lógica do sistema capitalista.

Para Debord (1997), a religião não é mais somente o “ópio do povo” que ensina os indivíduos a preferir os produtos fantásticos da imaginação à realidade; após ser trazida para a terra, a ilusão religiosa é tornada concreta e seus objetos de fetiche se concretizam socialmente em realidade, agora como mercadorias:

[...] O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligadas deles: ela apenas os ligou a uma base terrestre. [...]. (DEBORD, 1997, p.14).

Reconhecer no sistema capitalista as características de uma religião moderna e terrena, dotada de um caráter metafísico objetivado, tem ainda o significado de entender os indivíduos nele inseridos como seres incapazes de construir conscientemente suas próprias histórias.

A realidade social no capitalismo, como apontou Marildo Menegat (2019, p. 26), por se tratar de uma esfera da vida construída pela cooperação entre os homens e que deveria estar ao alcance das decisões conscientes de todos, mas que adquiriu um caráter fetichista próximo ao religioso ou ao metafísico ao condicionar e atuar sobre os comportamentos e as decisões dos indivíduos, significou, em suma, o

⁶⁹ “Sem trégua e sem piedade”. Essa expressão, usada originalmente em francês por Benjamin, faz alusão ao princípio dos senhores medievais de combater sem dó os infiéis (BENJAMIN, 2013, p. 22).

fim concepção de “maioridade” kantiana, demasiada iluminista e entusiasta pelo êxito da razão.

A “menoridade” dos homens — “incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” — não se trata simplesmente de uma questão de “falta de decisão e de coragem de servir-se de si mesmo”, mas é uma condição sistematizada e imposta pelo capitalismo, que erguido sobre o fetiche e sobre a reificação, depende da condição passiva, inconsciente e espectadora dos indivíduos, em termos debordianos, para manter-se (KANT, 2013, p. 63).

Essa reflexão também se fez presente, com outras palavras, no manifesto situacionista “A miséria do meio estudantil” de 1966, que tomou a figura do universitário francês da época como exemplo para dissertar sobre a deterioração social provocada pelo capitalismo moderno, concebendo o estudante como um ser universalmente desprezível (descrição ainda mais severa que a de Kant) por sua complacência com a sociedade mercantil:

A dominação consciente da história pelos homens que a constroem, eis todo o projeto revolucionário. A história moderna, como toda a história passada, é o produto da práxis social, o resultado — inconsciente — de todas as atividades humanas. Vivendo a época da sua dominação totalitária, o capitalismo produziu aquela que é a sua nova religião: o *espetáculo*. O *espetáculo* é a realização terrestre da *ideologia*. Nunca o mundo funcionou tão bem de cabeça para baixo. “E, como a ‘crítica da religião’, a crítica do espetáculo é hoje a primeira condição para qualquer crítica.” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 55, grifo do autor).

Segundo Debord (1997, p.20, grifo do autor), o “espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”, e foi como imagem destacada da vida que o capital passou a intermediar as relações humanas na fase espetacular do capitalismo.

Mas, o que refletem as imagens que compõem o espetáculo? Elas são imagens de quê? Aquino (2006, p. 84) responde a essa pergunta com: do próprio capital, de sua natureza fetichista, de seu poder material-social tornado autônomo em face da sociedade.

Para o comentador, o conceito debordiano de imagem refere-se justamente aos fenômenos autonomizados que acompanharam a própria autonomização da economia, estendidos à totalidade do uso social humano do tempo e do espaço para além do trabalho assalariado (AQUINO, 2006).

Contudo, a essa explicação sobre o conceito de imagem também se poderia acrescentar: é a coagulação daquilo que antes existia em estado fluido na vida. Ou ainda: imagem é a vida humana congelada, separada e tornada estranha aos olhos dos próprios homens. Afinal, o que são a mercadoria fetichizada e o capital, em suas formas mais atômicas, senão vida humana objetificada em valor? (DEBORD, 1997).

Portanto, para concluir o primeiro segmento deste capítulo, é importante ressaltar que trazer a noção de imagem para entender a ordem social estabelecida também significou para Debord uma continuação e uma progressão de sua denúncia contra a falsificação da vida no espetáculo. Se a sociedade capitalista é fundamentada no fetiche, na concessão de vida a coisas não-vivas, isso implicaria como consequência na retirada da vida do que antes era vivo, ou seja, das pessoas.

Para Marx (2017, p. 154), o “reflexo religioso do mundo real só pode desaparecer quando as relações cotidianas da vida prática se apresentam diariamente para os próprios homens como relações transparentes e racionais”, ou seja, quando o processo social da vida se encontrar sob o controle consciente e planejado dos homens.

Por isso a denúncia de Guy Debord contra a erosão ou desertificação da vida dos seres humanos também se deu na crítica das diversas manifestações imagéticas pseudossagradas que compõem a unidade da separação que é o espetáculo, desde a produção e o consumo de mercadorias-imagens até os *mass media*. Essas imagens, como opostas à vida, têm ainda como denominador comum o fato de sempre determinadas pela lógica da contemplação passiva e de sempre a reproduzirem.

3.2 O despertar dos mortos e seu reinado sobre os vivos: humanismo, consumo e tempo das mercadorias na sociedade do espetáculo

Nos textos letristas e situacionistas anteriores ao “A sociedade do espetáculo”, Debord enfatizava a necessidade de superar, em todos os aspectos, a falsa vida. Inicialmente se referindo à condição de impotência da existência humana diante da realidade ordenada pelas leis mercantis — em oposição direta à noção poética de *vraie vie* tão buscada pelos surrealistas —, a noção de falsa vida passou a compreender mais um significado na medida em que a problemática do fetichismo ganhava mais destaque na teoria do espetáculo.

Além de se referir ao “pseudo-uso da vida” das pessoas aprisionadas no espetáculo, passou a se referir também à “vida das coisas”, isto é, à vida artificial concedida às mercadorias graças às relações sociais fetichizadas e reificadas que ergueram os alicerces do espetáculo moderno (DEBORD, 1997, p.28).

É “a vida do que está morto se movendo em si mesma”, diz o autor apropriando-se das considerações de Hegel sobre o dinheiro na *Realphilosophie* de Iena para aplicá-las ao seu conceito de espetáculo (DEBORD, 1997, p.135).

Na sociedade do espetáculo, enquanto sobra “vida” aos ídolos (ou imagens) de pedra do Mamon morto denunciados outrora por Marx, ela escapa e está cruelmente ausente da vida social e psíquica das pessoas (OLIVEIRA, 2011).

Essas duas partes complementares que compõem o todo da noção de falsa vida, a concessão de vida às coisas e a perda da vida pelos seres humanos, se realizam completamente como fetichismo das mercadorias e como reificação das relações sociais na “proletarização do mundo” ocorrida no espetáculo, pois para Debord, quanto mais o homem alienado — agora chamado de espectador — se separa do que produz em sua atividade inconsciente, mais tende a adotar uma postura passiva e contemplativa em relação ao mundo. (DEBORD, 1997).

E “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p.15).

A vitória da economia pautada nos mais extremos níveis de separação, que é o capitalismo, se traduziu tão somente em abundância para a produção econômica e em “*abundância da despossessão*” para o produtor, a quem o tempo e o espaço de seu mundo se lhe defrontam hostis e estranhos (DEBORD, 1997, p.20, grifo do autor).

O retorno da temática da abundância ou afluência das mercadorias em “A sociedade do espetáculo” é acompanhado de uma melhor contextualização. Conforme a explicação de Debord, esse fenômeno pode ser melhor entendido quando situado na esteira dos acontecimentos da revolução industrial, onde a divisão fabril do trabalho e a produção em massa para o mercado mundial abriram caminho para que as mercadorias viessem a ocupar, como uma força, a vida social.

Na “segunda revolução industrial”, o pseudometabolismo insaciável do capitalismo acabaria levando a produção econômica a se adaptar às suas próprias novas necessidades, espalhando sua ditadura até os lugares menos industrializados,

principalmente sob a forma de dominação pelas zonas que já lideram o desenvolvimento econômico (DEBORD, 1997).

Já nessas zonas avançadas, onde o espaço social fora invadido pela “[...] sobreposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. [...]”, a produção alienada ganhou o reforço suplementar do consumo alienado das massas. Na fase primitiva da acumulação capitalista, o proletário ainda era visto somente como um operário pela economia política, aquele que deve receber o mínimo necessário para conservar sua força de trabalho e que nunca é considerado em sua humanidade nem em seus lazes (DEBORD, 1997, p.24).

Enquanto na fase da produção abundante que caracterizou o espetáculo — “[...] o momento em que a mercadoria chega a *ocupação total* da vida social. [...]”—, houve a necessidade de se exigir compulsoriamente mais uma colaboração por parte do trabalhador (DEBORD, 1997, p.24).

Agora, subitamente “lavado” do absoluto desprezo com que costumava ser tratado em todas as formas de organização e controle da produção, passa a ter sua existência e sua maioria aparentemente reconhecidas também fora dessa produção, mas somente sob a máscara de consumidor. A essa amabilidade forçada proporcionada pelo consumismo, que pretensamente se propôs a encarregar-se dos lazes e da humanidade do homem, Debord se refere como “*humanismo da mercadoria*” (DEBORD, 1997, p.25).

O chamado “*humanismo da mercadoria*” pode ser considerado como a extrapolação espetacular do fetichismo, uma constatação de que a abundância das mercadorias não se revelou apenas quantitativa, mas também, e especialmente, qualitativa. Marx já havia identificado nas etapas iniciais do capitalismo fabril que as mercadorias aparecem aos homens como dotadas de autonomia, de capacidade de automovimento e autorregulação, como se tivessem uma vontade própria que escapa ao controle deles.

No capitalismo espetacular, contudo, a necessidade de aumentar o consumo e a afluência das mercadorias acabou despertando uma propriedade latente nas mercadorias, uma “humanidade”, isto é, uma suposta personalidade compassiva e empática para com os seres humanos, como se elas estivessem sempre prontas para atender todas as insatisfações e carências da vida (materiais, sociais, psíquicas) das

peessoas⁷⁰.

Essa pseudo-humanidade ou “humanismo das mercadorias” já havia sido mencionada em pelo menos dois textos situacionistas. Em “Posições situacionistas a respeito do trânsito” (*Internationale Situationniste* nº 3, 1959), Debord defende que o automóvel (e seus subprodutos, como a motocicleta) deixou de ser enxergado na sociedade moderna simplesmente como um meio de transporte, sendo elevado a “principal materialização de um conceito de felicidade que o capitalismo desenvolvido tende a divulgar para toda a sociedade”, a “supremo bem de uma vida alienada” (DEBORD, 2003a, p. 112).

Em parte graças à publicidade e à propaganda — as novas técnicas que acompanharam o reino da economia mercantil —, o automóvel logo tornou-se o símbolo propagandístico máximo do estilo de vida burguês, capaz de proporcionar às pessoas felicidade, bem-estar e sucesso⁷¹.

Já em “O declínio e a queda da economia espetacular mercantil” (*Internationale Situationniste* nº 10, 1966), Debord expôs suas reflexões sobre a insurreição da população negra ocorrida entre os dias 13 e 15 de agosto de 1965 na comunidade de Watts, em Los Angeles. A constatação de que as atitudes dos revoltosos não se resumiram somente a uma revanche contra a violência policial, se concentrando principalmente na depredação, incêndios e saques de lojas, levou o autor a encarar a revolta como “uma revolta contra a mercadoria, contra o mundo da mercadoria e do trabalhador-consumidor hierarquicamente submetido às imposições da mercadoria” (DEBORD, 2002, p. 120).

A condição de exclusão sob a qual os negros americanos se rebelaram era ainda mais agravada pelas constantes promessas de ascensão social e de prosperidade para todos, disseminadas pelo sonho do *american way of life* e pelas fantasias

⁷⁰ De certa maneira, Benjamin já havia antecipado esse argumento nos textos *O flâneur*: “Se a mercadoria tivesse uma alma — com a qual Marx, ocasionalmente, faz graça —, esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar” (BENJAMIN, 1989, p. 52).

E em *O capitalismo como religião*: “O capitalismo deve ser visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013, p. 21).

⁷¹ No exemplo particular do automóvel, Debord consegue ainda demonstrar resumidamente como o humanismo fingido das mercadorias pode afetar drasticamente o cotidiano das pessoas. Segundo ele, a produção massificada e o estímulo cada vez maior à compra levaram a um inchaço no meio urbano, onde a circulação dos automóveis é sempre priorizada em relação à circulação das pessoas. Além disso, Debord alertou sobre a existência de projetos para a abertura de autoestradas em Paris que acarretaria na destruição de milhares de moradias em plena crise habitacional na cidade (DEBORD, 2003, p. 113).

fabricadas por Hollywood, um dos polos do espetáculo mundial segundo o autor. De acordo com Debord (2002, p. 123):

Promete a eles [os negros de Los Angeles] que, tendo paciência, ascenderão à prosperidade americana, porém eles veem que esta prosperidade não é uma esfera estável, mas uma escada sem fim. Quanto mais eles sobem, mais se afastam do topo, por partirem em desvantagem, por serem menos qualificados, sendo por isso mais numerosos entre os desempregados, e finalmente porque a hierarquia que os esmaga não é somente a do poder de compra como um fato puramente econômico: ela é uma inferioridade essencial que lhes é imposta em todos os aspectos da vida cotidiana pelos costumes e preconceitos de uma sociedade na qual todo poder do ser humano está relacionado ao poder de compra.

As rebeliões de Watts comprovaram na prática a tese defendida por Debord sobre a natureza do consumo na moderna sociedade capitalista. A abundância da produção mercantil não supriu a privação das pessoas, muito menos trouxe a prometida inclusão social a todos por meio do consumo. Ao contrário, o humanismo das mercadorias provou-se excludente, e sua compaixão seletiva.

Vaneigem (2002, p. 77) complementaria essa observação afirmando que a ditadura do consumo se propôs a apagar as diferenças qualitativas entre os homens — barreiras de sangue, de linhagem e de raça —, quando na verdade as substituiu por diferenças quantitativas: o valor da vida de cada homem passou a ser mensurado de acordo com a quantidade de mercadorias que ele pode consumir.

Desse modo, quanto mais as mercadorias adquiriam poder e se “humanizavam”, mais os seres humanos eram destituídos de sua própria humanidade, como defende Debord (2002, p. 127):

A estranheza cerca por todos os lados o homem tornado estranho ao seu mundo. O bárbaro não está mais nos confins da Terra, ele está aqui, como *bárbaro* devido justamente à sua participação forçada nesse mesmo consumo hierarquizado. *O humanismo que cobre tudo isso é o oposto do homem, a negação de sua atividade e de seu desejo: é o humanismo da mercadoria, a benevolência da mercadoria para com o homem que ela parasita.* Para aqueles que reduzem os homens a objetos, os objetos parecem ter todas as qualidades humanas, e as manifestações humanas reais se convertem em um resultado de uma inconsciência *animal*. (grifo nosso).

Em “A sociedade do espetáculo”, Debord acrescentou a essas suas considerações anteriores a ideia que o valor de uso de uma mercadoria fora suplantado pelo fetiche na economia espetacular, justificando assim tanto o seu pseudo-humanismo quanto sua metamorfose em imagem, em materialização concreta

de ideais abstratos que proporcionem sentimentos sublimes aos homens, ou que, pelo menos, amenizem a miséria de suas existências. Uma vez que o consumo moderno não se sustentava mais somente com a produção de mercadorias direcionadas às necessidades mais básicas dos homens (alimentação, moradia), o pilar central de sua aceitação geral passou a ser “*son système général d’illusions*”: “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões (DEBORD, 2006, p. 1.271).

“[...] A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 1997, p.27).

É importante lembrar que nessa nova fase de abundância para o capitalismo, onde o fenômeno moderno do consumismo se consolidou como parte da sociedade do espetáculo, o fetichismo das mercadorias ganha mais uma camada de significado. Além de descrever a mercadoria em sua intimidade — sua pseudonatureza suprassensível-sensível e igualmente morta-viva —, passou a descrever também a mercadoria em sua superficialidade. Isto é, o fetichismo, num sentido mais literal do termo, passou a se referir também ao poder de sedução das mercadorias advindo das supostas propriedades mágicas ou milagrosas que emanam de sua aparência.

Trata-se justamente daquilo que Debord (1997, p.32) denunciava como humanismo das mercadorias, movimento de banalização dos desejos humanos que só foi possível após a infiltração e colonização da vida pela abundância econômica a ponto desta fazer da própria insatisfação dos seres humanos matéria-prima para mercadorias pintadas “sob a diversão furta-cor do espetáculo”.⁷²

Pode-se dizer que esse novo poder de encantamento apresentado pelas mercadorias pavimentou o caminho para a metamorfose das mesmas em imagens. Assim como Benjamin observou uma correlação entre cédulas bancárias e imagens de santos, Debord identificou nas mercadorias modernas uma aparência fetichista típica

⁷² Nesse sentido, vale destacar que a descrição metafórica do espetáculo como “uma permanente Guerra do Ópio” foi muito bem escolhida (DEBORD, 1997, p.26). Nessa citação, Debord se refere a um dos pontos altos da expansão imperialista europeia no Oriente: o conflito entre Império Britânico e China motivado pela introdução forçada de mercadorias inglesas na nação asiática. A mais notória foi o ópio, droga entorpecente e altamente viciante que logo se tornou uma epidemia entre a população chinesa. Pode-se inferir a partir dessa comparação que, semelhante ao ópio, as novas mercadorias no consumo moderno têm como princípio o fornecimento de ilusão por meio de seu fetiche. Desse modo, o ópio do povo passou da religião à mercadoria, vendida como imagem atraente, inclusiva e reconfortante, oferecendo consolo ilusório. No entanto, comparar as mercadorias-imagens ao ópio também dá a entender que seu consumo é, em si, uma forma de negação da vida, assim como o uso abusivo do ópio causava a deterioração do corpo físico e da mente do usuário.

das imagens religiosas às quais os fiéis se apegam cegamente.

Para o autor, a satisfação proporcionada aos consumidores pela mercadoria abundante se assemelha a de uma efusão religiosa, onde é possível perceber neles a manifestação de uma entrega mística às mercadorias; em especial, àquelas que contam com o apoio dos meios de comunicação para impor sua onipresença na vida cotidiana, um estilo de roupa saído de um filme, uma revista que lança lugares da moda. E mesmo nos produtos mais aberrantes cuja aparência externa se sobressai à sua ínfima utilidade — os chamados *gadgets*⁷³ — essa devoção pode ser observada, pois sua acumulação é comparável com a acumulação de “*indulgências da mercadoria*, sinal glorioso de sua presença real entre os fiéis. [...]” (DEBORD, 1997, p.39, grifo do autor).

Disse Debord (1997, p.39): “O homem reificado exhibe a prova de sua intimidade com a mercadoria. Como nos arroubos dos que entram em transe ou dos agraciados por milagres do velho fetichismo religioso, o fetichismo da mercadoria atinge momentos de excitação fervorosa.”

Desse modo, o consumo moderno das novas mercadorias-imagens pode ser encarado como mais um indício do retorno do imaginário do sagrado ao capitalismo espetacular, mas de um pseudossagrado, pois na imagem geral da feliz comunhão da sociedade trazida pelo consumo (que já se mostra como parte essencial do espetáculo), as separações que forjaram as estruturas dessa sociedade são mistificadas ao ponto de as pseudonecessidades impostas pelo consumo parecerem ser indistinguíveis dos desejos humanos autênticos.

Aos olhos de Debord (1997), essa pseudojustificativa tornou-se necessária para a falsa vida, isto é, para a falsificação da vida social. No entanto, essa comunhão ilusória proporcionada pelo consumo uma hora acaba revelando sua vulgaridade e sua pobreza, advindas da própria miséria de sua produção. A flexibilização das relações de trabalho e o aumento do lazer não significaram de modo algum a liberação do homem de seu trabalho nem do mundo moldado pelo trabalho.

É importante ressaltar que a expropriação da vida dos indivíduos espectadores diante do triunfo da colonização mercantil também ocorreu na forma de

⁷³ Em inglês, *gadget* significa bugiganga, engenhoca, pequeno dispositivo eletrônico que se caracteriza por cumprir funções supérfluas. São mercadorias com nenhum ou ínfimo valor de uso em si mesmas, apenas possuem certa utilidade enquanto acessórios de outras mercadorias.

alienação do tempo, tanto no sentido de perda de tempo de vida para os indivíduos quanto no sentido de mistificação da maneira de perceber a passagem do tempo para os mesmos. Já foi visto que a questão da existência humana em função de sua brevidade e da irreversibilidade do tempo sempre se mostrou uma constante nas considerações situacionistas, sendo logo tomada como a questão fundamental para a defesa de um uso consciente da vida e livre das amarras da lógica da mercadoria.

Essa preocupação acompanhou Debord (1997, p.98) em seu diagnóstico da sociedade do espetáculo, onde observou que a dominação de todo uso qualitativo da vida pelo movimento abstrato das coisas subverteu a conquista daquilo que chamou de *tempo irreversível*⁷⁴ pelos homens em favor da produção capitalista. Dito de outro modo, a dominação da percepção e do uso do tempo pelas leis econômicas significou a supressão de qualquer possibilidade para os homens de experienciar o tempo vivido (*temps vécu*)⁷⁵ em prol da manutenção do tempo das coisas (*temps des choses*), também conhecido como “tempo morto” (*temps mort*) por outros situacionistas⁷⁶.

No quinto capítulo de “A sociedade do espetáculo” intitulado “Tempo e história”, Debord (1997) argumenta que a apropriação do desenrolar da natureza, do universo e da vida pelo próprio homem sob a forma de tempo histórico (o tempo irreversível) é tida como uma conquista, pois essa percepção foi construída em conjunto com o desenvolvimento das sociedades humanas num processo contínuo de reconhecimento da temporalidade e da finitude de si mesmo e, simultaneamente, do mundo que habita e que ajudou a construir. Em linhas gerais, o autor identificou nos povos nômades nas primeiras sociedades agrícolas a predominância de uma

⁷⁴ Numa provável releitura do *memento mori* barroco, o tempo irreversível concebido por Debord é o tempo que destrói tudo, incluindo todo poder instituído, toda ordem social e toda a vida na Terra. É o tempo que ressalta a impermanência de todas as coisas terrestres e, por isso, é o tempo que sempre relembra a brevidade da vida.

⁷⁵ Em outra possível releitura de uma fórmula barroca, desta vez do *carpe diem*, o *temps vécu* deve ser entendido como o tempo irreversível no qual deveriam ser vivenciadas as aventuras e construídas as situações.

⁷⁶ Referente a esse tema, vale lembrar que a questão uso da vida em função da irreversibilidade do tempo sempre se mostrou recorrente entre os situacionistas, que a tomaram como fundamental em sua defesa de um uso consciente e livre das amarras da lógica da mercadoria. Em “A miséria do meio estudantil” de 1966, o sujeito moderno (em especial o estudante, principal objeto da crítica do texto) preso em sua vã esperança de inserção futura na ordem dominante, se refugia num “presente vivido de modo irreal” ignorando as misérias reais que o assolam junto ao resto da sociedade; ignora, pois, o “caráter miserável desse futuro” onde “os amanhã não cantarão” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 31).

A compreensão da vida em função do fluxo do tempo também se faz presente em “A arte de viver para as novas gerações” de Vaneigem (2002, pp. 169, 170), onde afirma que o tempo vivido pelo indivíduo é, em sua maior parte, “tempo morto” por limitar a vida cotidiana às leis aleatórias do mercado, às pseudonessiedades de produzir, consumir e calcular, ao senso comum que diz não ser possível transformar o estado atual das coisas.

percepção de tempo *cíclica*, ancorada na experiência direta do homem com a natureza e ditada pelo ritmo repetitivo dos dias e das noites e das estações do ano.

Nessas sociedades organizadas pelo tempo cíclico, os homens apenas tinham consciência de um presente perpétuo; eles não percebiam a passagem do tempo como irreversível, pois por mais que a natureza suscitasse certas mudanças pontuais no ambiente, em breve tudo voltava ao mesmo lugar (DEBORD, 1997, p.85-86).

A irreversibilidade da passagem do tempo começa a ser experienciada a partir da divisão das sociedades em classes, nas quais o gozo dos acontecimentos vividos estava disponível apenas para os poucos que se posicionavam acima da penúria do trabalho cíclico e que dele se apropriavam para estabelecer seu poder.

Segundo Debord (1997, p.87-89), “[...] Este tempo, separado da organização coletiva do tempo que predomina com a produção repetitiva da base da vida social [...] É o tempo da aventura e da guerra, no qual os senhores da sociedade cíclica realizam sua história pessoal”; “[...] O tempo irreversível é o tempo daquele que reina” [...].

E quando a experiência da passagem irreversível do tempo é finalmente permitida a todos, com o advento das sociedades guiadas pelos princípios das religiões monoteístas, tratava-se de uma irreversibilidade parcial e ilusória — um tempo semi-histórico — sob a forma de uma espera que antecede o dia do Juízo final e a vinda do reino de Deus; enquanto a base material da sociedade ainda permanecia ligada ao tempo cíclico (DEBORD, 1997).

A noção de tempo irreversível e profundamente histórico somente teve sua concretização com a vitória da burguesia como classe dominante, pois essa foi a primeira classe a consolidar seu poder através da acumulação (de mercadorias, de capital), da modificação da natureza e da exploração do trabalho de maneira permanente e absoluta (DEBORD, 1997).

Como explica Jappe (1999), diferentemente dos modos de produção anteriores, o capitalismo acumula ao invés de voltar sempre ao mesmo ponto, abrindo espaço para que a base mesma da sociedade possa se mover e, então, ter acesso ao tempo linear e histórico. No entanto, a mesma burguesia que demonstrou à sociedade as possibilidades do tempo histórico e irreversível também recusa o uso desse tempo, rechaçando como ameaça imediata qualquer outro emprego irreversível do tempo que não esteja de acordo com o desenvolvimento econômico e com a perpetuação da

produção capitalista.

Segundo Debord (1997, p.98, grifo do autor) “A classe dominante, feita de *especialistas da posse das coisas* — que, por isso, são eles mesmos possuídos pelas coisas”, disse o autor, “deve ligar seu destino à manutenção dessa história reificada, à permanência de uma nova imobilidade *na história*”. Por isso, o tempo da produção, mercantil, tempo-mercadoria ou tempo das coisas adquire o disfarce de *tempo pseudocíclico*.

Dando prosseguimento a essa temática, o sexto capítulo de “A sociedade do espetáculo” foi dedicado à descrição do tempo pseudocíclico ou tempo espetacular, aquele que passou a ditar a sobrevivência econômica moderna e, em consequência, a existência dos homens em geral. Ao observar como as experiências vividas pelas pessoas cada vez mais se limitavam a relações reificadas encerradas em um cotidiano estéril, rotineiro e fechado em si mesmo — que outrora foi chamado pelos situacionistas de vida falsificada ou falsa vida —, o autor percebeu na sociedade moderna um retorno aparente da redundância primitiva do tempo cíclico, pois assim como a existência nas primeiras sociedades era ditada pela repetição permanente dos ciclos da natureza, ou seja, de forças que estavam além da compreensão e do controle dos seres humanos, a vida cotidiana moderna também se encontrou submetida a uma ordem que escapa ao controle dos homens; mas nesse caso não se tratava de uma ordem natural, mas da pseudonatureza desenvolvida pelo trabalho alienado e pela lógica mercantil (DEBORD, 1997).

Enquanto nas sociedades cíclicas a repetição do tempo era regulada pela diferenciação contínua entre dias e noites e entre as estações do ano, na sociedade moderna pseudocíclica essa repetição adquire novas combinações homólogas necessárias para a regulação de seu pseudometabolismo: dias de trabalho e dias de descanso semanais, período de trabalho e período de férias (DEBORD, 1997).

A contradição entre a irreversibilidade do tempo da produção mercantil e a redundância do cotidiano reificado (aprisionado numa espécie de presente perpétuo e circular) se tratava de mais um elemento que configurava a existência dos homens no espetáculo como um vivido ilusório, onde a fluidez do tempo da vida deu lugar à coagulação, à paralisia, à imobilidade (DEBORD, 1997).

Aos olhos da teoria crítica do espetáculo, o tempo transformado pela economia capitalista em pseudocíclico ou espetacular torna-se ele próprio uma mercadoria consumível; e ainda por cima uma matéria-prima utilizável para novos

produtos e para novas atividades reificadas que “se impõem no mercado como empregos socialmente organizados do tempo” (DEBORD, 1997, § 151).

Debord (1997, p.102) toma como exemplo prático dessa tese o estilo de vida da sociedade estadunidense, amplamente difundido e copiado por praticamente todos os países do bloco capitalista da época como um modelo a ser seguido. Afirma que os supostos “ganhos de tempo” proporcionados pelo conforto da modernidade tecnológica, “seja nos transportes rápidos, seja no uso da sopa em pó”, são traduzidos em tempo de consumo de imagens, como, por exemplo, no fato das pessoas poderem assistir à televisão em média de três a seis horas por dia.

Para a população em geral, segundo Debord (1997, p.103) a imagem social do consumo do tempo se tornou cada vez mais associada aos momentos de lazer e às férias — “[...] momentos representados à *distância* e desejáveis por definição, como toda mercadoria espetacular. [...]” — do que ao martírio desumano que caracterizava o trabalho fabril conforme descrito por Marx.

No espetáculo, a perda de controle sobre a vida se apresenta muito mais atraente e sedutora aos homens, já que as mercadorias-imagens são explicitamente oferecidas como momentos da vida real cujo retorno cíclico e programado é sempre aguardado. Esse momento da sociedade capitalista permitiu à mercadoria poder se desprender de seu corpo físico, isto é, de ser obrigatoriamente um objeto para tomar a forma etérea e indefinida da imagem e, assim, poder mercantilizar ideias, sentimentos e experiências. Mas esses momentos concedidos à vida tratam-se apenas de outras maneiras de reprodução do espetáculo (DEBORD, 1997).

O prazer e o contentamento que se seguem ao consumo de imagens e às pseudoexperiências não são sequer vividos realmente pelos espectadores. E do outro lado, as experiências realmente vividas pelas pessoas, aquelas que não tem relação com o tempo irreversível oficial da sociedade (dedicado exclusivamente à produção mercantil e ao consumo) e que estão em oposição direta ao ritmo pseudocíclico do tempo espetacular, se encontram fadadas à incompreensão e ao esquecimento em proveito da conservação do espetáculo (DEBORD, 1997).

A própria vida humana em seu sentido mais básico, existência enquanto fenômeno irreduzivelmente biológico, perdeu sua importância social dentro do espetáculo. A dependência do ciclo natural da vigília e do sono, a constatação do desgaste individual de cada vida, a inevitável deterioração dos corpos e das mentes tornaram-se meros detalhes a ser contornados pela produção econômica para, então,

ser transformados em troféus consumíveis de sua incessante vitória.

Nesse contexto, Debord (1997) também ressaltou o crescente papel da publicidade na manutenção da inconsciência dos espectadores sobre suas próprias existências e, como consequência, na manutenção da ordem espetacular em si:

[...] Imobilizada no centro falsificado do movimento de seu mundo, a consciência espectadora já não reconhece em sua própria vida uma passagem para sua realização e para sua morte. Quem desistiu de despendar sua vida já não deve reconhecer sua morte. A publicidade dos seguros de vida apenas insinua que o indivíduo é culpado de morrer sem ter garantido a regulação do sistema depois dessa perda econômica; e a do *american way of death* insiste na capacidade de manter nesse encontro a maior parte das aparências da vida. Nos bombardeios publicitários restantes, é nitidamente proibido envelhecer. É como se houvesse uma tentativa de manter, em todo indivíduo, um “capital-juventude” que, por ter sido usado de um modo medíocre, não pode pretender adquirir a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. *Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida.* [...]. (DEBORD, 1997, p.106, grifo nosso).

Uma vez entendido que o espetáculo é a era da inversão da vida por excelência — na qual as mercadorias experimentam diretamente a passagem do tempo enquanto a mesma é negada aos seres humanos; desenvolvem autonomia e personalidade enquanto estas faltam às pessoas; e transformam-se ao ponto de se tornarem imagens enquanto os indivíduos continuam estagnados num presente perpétuo e falsamente vivido —, percebe-se o porquê de as pessoas tenderem a se apegar mais facilmente a qualquer promessa vã de satisfação oferecida pela ordem espetacular. Já que não há nada de extraordinário, excitante ou de memorável na vida cotidiana reificada e pseudocíclica, a publicidade instrumentalizada pela razão mercantil se encarregou de prometer às pessoas a ilusão de um eterno retorno às aventuras da juventude perdida para driblar o tédio da velhice e a morte iminente: cremes para rejuvenescer a pele sem a necessidade de cirurgia plástica; carros do ano capazes de solucionar a crise de meia-idade que acomete os homens; aventuras e experiências exóticas disponíveis para quem puder pagar o preço do pacote de viagens⁷⁷.

⁷⁷ Em *A arte de viver para as novas gerações*, Vaneigem denunciou a estratégia dos slogans publicitários baseada na tentativa de personificar as emoções humanas em mercadorias através de um discurso que apele ao sentimentalismo das massas: “[...] abre-se a temporada de caça aos esfomeados e ao último proletário. Vamos ver quem lhe vende o carro e o *mixer*, o bar e a biblioteca. Vamos ver quem lhe ensinará a se identificar com o herói sorridente de um anúncio confortante: ‘Felizes os que fumam Lucky Strike’” (VANEIGEM, 2002, p. 75). Em outro trecho da mesma obra, o situacionista chegou a reformular o lema revolucionário francês — Liberdade, Igualdade e Fraternidade — tomando como base slogans publicitários: Igualdade diante do consumo (Os mais belos modelos de aparelho de som *ao alcance de todos*); Fraternidade

Por ser uma manifestação esmagadora, porém superficial, do poder espetacular, a invasão de produtos midiáticos no cotidiano — “informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos” — pode ser compreendida como mais um desdobramento da negação da vida humana mediante o desenvolvimento do capitalismo, pois a fácil aceitação desses produtos é um indicativo da tendência dos indivíduos de se tornarem condescendentes com sua condição de espectadores passivos da realidade (DEBORD, 1997, p.9).

No entanto, mesmo que a mais fútil das campanhas publicitárias prometa aos espetadores a juventude eterna para escapar da morte, eles já estão privados da morte por já estarem desde o começo privados da vida ao abdicarem da tentativa de construir uma vida autêntica para além desse sistema hermético e cristalizado que é o espetáculo.

3.3 A vida fragmentada nas imagens: dissolução do homem vivo em homem-espectador

Simultaneamente ao processo de transformação das mercadorias em imagens revestidas de poder e de qualidades fetichistas, a transformação do homem em espectador é também considerada pela teoria crítica do espetáculo como consequência característica do capitalismo moderno. Embora a condição humana de passividade e de contemplação diante dos mistérios da economia autonomizada já tenha sido observada por Marx e Lukács em etapas anteriores do capitalismo, sendo que essa condição já havia sido herdada desde modos de produção anteriores⁷⁸,

Debord (1997, p.125, grifo do autor) encara a fase espetacular do capitalismo como o auge da reificação da vida e das relações humanas, pois o “[...] *homem desprezível* que é realmente o espectador” não se trata de um efeito colateral ou de um sintoma inesperado da sociedade do espetáculo, mas sim de um produto necessário dessa sociedade, tanto quanto são a abundância das mercadorias e a proliferação das imagens.

no consumo (Faça parte você também da *grande família Renault*); e Liberdade por meio do consumo (A Carven lhe oferece qualidade. *Escolha livremente* dentro da variedade dos nossos produtos) (VANEIGEM, 2002, p. 77).

⁷⁸ Como declarou Marx, no prefácio da primeira edição de *O capital*: “Além das misérias modernas, aflige-nos toda uma série de misérias herdadas, decorrentes da permanência vegetativa de modos de produção arcaicos e antiquados, com o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. Padecemos não apenas por causa dos vivos, mas também por causa dos mortos. *Le mort saisit le vif!*” (MARX, 2017, p. 79, grifo do autor).

A progressão do homem reificado do capitalismo clássico para o homem espectador da sociedade moderna está diretamente ligada ao progresso ininterrupto da colonização empreendida pela razão econômica, direcionada aos aspectos mais internos e não-observáveis da vida humana. Uma questão que os situacionistas já haviam iniciado com sua crítica às mais recentes técnicas e tecnologias voltadas para o condicionamento das mentalidades das massas, percebendo logo em seguida o quanto essas técnicas, ao serem instrumentalizadas pela racionalidade do capitalismo, facilitavam na internalização cotidiana de ideologias e de comportamentos que normalizassem a servidão moderna às mercadorias, ou seja, para continuar com sua lógica de dominação, o capitalismo teve de apelar para a domesticação dos espíritos humanos.

Esse fenômeno pôde ser observado mais facilmente na ação da mídia e dos meios de comunicação de massa na vida cotidiana, onde as imagens idealizadas da publicidade, da propaganda, do cinema e das revistas “passam a desenvolver uma ação pedagógica nos sujeitos desde a mais tenra idade, de modo que cada nova geração vai mostrando mais intimidade com a dinâmica da lógica mercantil e com o mundo espetacular que ela dissemina” (PAIVA; OLIVEIRA, 2015, p. 146).

Desse modo, no espetáculo só é permitido ao indivíduo poder se reconhecer como sujeito enquanto espectador, enquanto pseudosujeito que consome imagens e ao mesmo tempo se relaciona, se identifica e até mesmo se deixa possuir por elas.

É preciso destacar que a reificação humana não se deu somente através do consumo passivo de imagens. Debord também chamou a atenção para o fato de que, em certos casos, o homem vivo foi “elevado” ao *status* de objeto de culto, isto é, de imagem. De modo análogo às mercadorias-imagens no capitalismo espetacular, que se tornaram portadoras de qualidades, de ideais e de valores que devem ser almejados a todo momento pelos indivíduos espectadores, os sujeitos-imagem tornaram-se a encarnação de um ideal, de um conjunto de qualidades humanas e de alegria de viver que precisa ser seguido pelos espectadores, pois estas estão ausentes em suas vidas efetivas (JAPPE, 1999).

Seja como celebridades, atores ou políticos, os sujeitos-imagens — indivíduos que têm sua existência afirmada apenas sob a forma de imagem — não deixam de ser considerados mercadorias, objetos de fetiche produzidos em massa nessa fase espetacular do capitalismo. Em “A sociedade do espetáculo”, o produto da

objetificação do ser humano em imagem recebe o nome de *vedete*:

A vedete do espetáculo, a representação espetacular do homem vivo, ao concentrar em si a imagem de um papel possível, concentra, pois, essa banalidade. A condição de vedete é a especialização do *vivido aparente*, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas. As vedetes existem para representar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres para agir *globalmente*. [...] Como vedete, o agente do espetáculo levado à cena é o oposto do indivíduo, é o inimigo do indivíduo nele mesmo tão evidentemente como nos outros. Aparecendo no espetáculo como modelo de identificação, ele renunciou a toda qualidade autônoma para identificar-se com a lei geral de obediência ao desenrolar das coisas. (DEBORD, 1997, p.33-34, grifo do autor).

As vedetes — termo pelo qual eram conhecidas as dançarinas, cantoras ou atrizes centro das atenções de grandes espetáculos musicais ou teatrais, e que frequentemente atraíam os encantos de um grande público espectador — já foram objeto de reflexões sobre a sociedade capitalista moderna. No ensaio “O ornamento da massa” (1927), o crítico cultural Siegfried Kracauer tomou as *Tillergirls* — famosa companhia de dança que teve projeção mundial no começo do século XX, contando com turnês pela Europa — como um exemplo prático de como a racionalização capitalista atua sobre os corpos humanos (nesse caso, os corpos femininos) a ponto de estes não poderem mais ser considerados seres humanos, mas sim “produto das fábricas americanas de distração” forjados calculadamente para o deleite das massas (KRACAUER, 2009, p. 92).

O conjunto das *Tillergirls* “já não é mais constituído por garotas individuais, mas complexos indissolúveis de garotas”, de “corpos, assexuados, em roupas de banho” cujos movimentos são demonstrações matemáticas que se dispõem em figuras nos teatros, nos espetáculos, nas revistas e nos cinejornais com precisão geométrica (KRACAUER, 2009, p. 92).

Diferentemente das dançarinas descritas por Kracauer, produzidas como mercadorias-vivas prontas para ser consumidas pelo olhar, as vedetes de Debord são mercadorias-imagens dotadas de qualidades sobre-humanas que devem aparecer como seres invejáveis, dignos de interesse, admiração, imitação e identificação, contribuindo para o aviltamento do homem vivo por privá-lo da possibilidade de construir uma identidade própria e por fornecer-lhe modelos pré-programados com os quais possa de identificar (PAIVA; OLIVEIRA, 2015).

No entanto, por serem produtos do mundo coagulado do espetáculo, o olhar mais atento de uma teoria crítica sobre as vedetes pode revelar que, em vez de irradiarem glamour e poder, elas apenas realçam as misérias da vida cotidiana reificada pela economia na figura de seres humanos transformados em imagens diametralmente opostas à vida.

O culto aos sujeitos-imagem ou vedetes também mostraria ser um elemento decisivo na constituição e na preservação do espetáculo reinante, ou melhor dizendo, dos espetáculos reinantes. Isso porque Debord identificou até o momento da publicação de seu livro (1967) a existência de duas formas distintas e rivais de poder espetacular: o “espetacular concentrado e o espetacular difuso” (DEBORD, 1997).

O primeiro tipo, identificado nos regimes totalitários constituídos por economias burocratizadas — como foram a Alemanha nazista, a Itália fascista e os países do bloco socialista como a Rússia stalinista e a China maoísta — baseava sua ditadura na imposição de uma unicidade ideológica e na supressão das divergências, caracterizando-se pelo apagamento da liberdade dos homens no sentido mais literal possível do termo, visto que os modos de existência possíveis dentro da ditadura da economia burocratizada eram previamente escolhidos por ela e qualquer outra tentativa de escolha exterior a seu ordenamento seria reprimida com violência (DEBORD, 1997).

No espetacular concentrado, todos os atributos ideais que contenham em si a garantia do bem absoluto e da coesão totalitária nessa sociedade concentram-se normalmente na imagem de um único homem ou de um único partido político. Essa vedete absoluta “deve possuir o estoque completo do que foi admitido como qualidades humanas”, desse modo “as divergências oficiais são anuladas pela semelhança oficial, que é a pressuposição de sua excelência em tudo” (DEBORD, 1997, p.38).

É com a vedete absoluta que todos devem identificar-se magicamente ou desaparecer: “Se cada chinês tem de aprender Mao e, assim, tornar-se Mao, é porque *não há outra coisa para ser*” (DEBORD, 1997, p.36, grifo do autor)⁷⁹.

⁷⁹ Essa lógica também poderia ser estendida a outras vedetes de sociedades espetaculares concentradas, como Hitler, Stálin, Brejnev e Fidel Castro. Estes, por sua vez, foram retratados no filme *A sociedade do espetáculo*, adaptação cinematográfica da obra homônima de Debord realizada pelo próprio autor, como ilustrações do culto à personalidade autoritária característico desse poder espetacular.

Já o espetacular difuso (a forma mais desenvolvida da economia mercantil e, por isso, aquela que Debord se dedicou mais a descrever), observado nos países que alcançaram o estágio econômico da afluência de mercadorias — cujos principais representantes eram os Estados Unidos e os países da Europa Ocidental — caracterizava-se pela aparência de liberdade de escolha para as massas por meio do consumo, que não passava de uma liberdade restrita e falsificada “pelo fato de o consumidor real só poder tocar diretamente numa sequência de fragmentos dessa felicidade mercantil” (DEBORD, 1997, p.37).

Ao contrário do que ocorria no espetacular concentrado, o poder espetacular difuso incentivou a proliferação de uma infinidade de vedetes sedutoras, destinadas aos mais variados públicos consumidores: do caubói viril John Wayne à *femme fatale* Marilyn Monroe, dos presidentes dos Estados Unidos como bastiões da democracia aos ícones da juventude rebelde James Dean, Elvis e os Beatles. Embora essa abundância de vedetes representasse exteriormente diferentes tipos de personalidades, destinadas gerar empatia e identificação com o máximo de espectadores possível, todas tinham como denominador comum a promessa de acesso à totalidade do consumo e à felicidade por meio desse consumo. “Elas encarnam o resultado inacessível do *trabalho* social, imitando subprodutos desse trabalho que são magicamente transferidos acima dele como sua finalidade: o *poder* e as *férias*” (DEBORD, 1997, p.33, grifo do autor).

Outro denominador comum entre as diferentes vedetes apresentadas que não pode ser negligenciado é o uso extensivo dos meios de comunicação de massa e dos produtos midiáticos na promoção do culto aos sujeitos-imagens e, igualmente, na deformação do ser humano em espectador. Essa crítica recaiu especialmente sobre o cinema, que, seja como forma de arte ou simplesmente como mídia suporte para produtos audiovisuais (assim como seria a televisão posteriormente, considerada como uma extensão da lógica do cinema para o ambiente doméstico), foi considerado pelos situacionistas como a mídia central da sociedade moderna por combinar uma série de inovações tecnológicas de captura de imagem e som de forma a possibilitar a montagem e remontagem da narrativa da realidade através do filme⁸⁰.

⁸⁰ Declaração contida no texto *Avec et contre le cinéma (Internationale Situationniste n°1, 1958)*: “Le cinéma est l’art central de notre société, aussi en ce sens que son développement est cherché dans un mouvement continu d’intégration de nouvelles techniques mécaniques. Il est donc, non seulement en tant qu’expression anecdotique ou formelle, mais aussi dans son infrastructure matérielle, la meilleure représentation d’une époque d’inventions anarchiques

Nas sociedades regidas pelo poder espetacular concentrado, pode-se destacar o papel do cinema de propaganda nazista e soviético na construção da imagem da vedete absoluta.

Nichols (2005), investigador da história do cinema documental, enumera alguns exemplos que comprovem essa constatação: a cineasta alemã Leni Riefenstahl de “O triunfo da vontade” (1935), que ajudou a consolidar uma imagem positiva do partido nazista ao realizar filmes com grande apelo emocional e concentrados na centralidade de um líder todo-poderoso em relação às massas subordinadas; os cineastas soviéticos da década de 1920 Sergei Eisentein e Dziga Vertov, que se dedicaram a abordar em seus filmes temáticas como a representação do “novo homem” da sociedade comunista e a construção de uma identidade livre e distinta da tradição burguesa, e ao mesmo tempo fomentar um senso de lealdade que girasse em torno da união das repúblicas soviéticas e da liderança do Partido Comunista.

Já nas sociedades comandadas pelo poder espetacular difuso, é possível notar como a afluência de mercadorias também se refletiu na proliferação de uma grande variedade de gêneros cinematográficos — aventura, western, romances, épicos — com histórias empolgantes e personagens que, quando transpostos para a tela do cinema, parecem sempre mais vívidos e excitantes do que o próprio público espectador que os assiste.

Para Debord (1995), a vida encarnada pelos personagens de cinema — estereótipos humanos, arquétipos que reduzem a pluralidade da vida a modelos — somente passou a servir como modelo irreal de identificação e de inspiração a ser buscado pelos sujeitos-espectadores, presos na vida real reificada e tediosa, porque ambas são igualmente insignificantes⁸¹.

Os personagens, indivíduos transformados em imagens, por “viverem” suas aventuras épicas e histórias de amor imaginárias limitados pela

juxtaposées (non articulées, simplement additionnées) (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 8).

⁸¹ Conforme afirmou em um trecho de *In girum imus nocte et consumimur igni*: “Os manipuladores da publicidade, com o tradicional cinismo dos que sabem que as pessoas são levadas a justificar as afrontas de que não se vingam, anunciam-lhes hoje tranquilamente que ‘quem aprecia a vida vai ao cinema’. Mas esta vida e este cinema são ambos parca coisa; e é nisso que indiferentemente se apresentam permutáveis” (DEBORD, 1995, p.11-12).

No texto original: “*Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas, lui annoncent aujourd’hui tranquillement que ‘quand on aime la vie, on va au cinéma’. Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de chose; et ce par là qu’ils sont effectivement échangeables avec indifférence*” (DEBORD, 2006, p. 1335).

bidimensionalidade da tela de cinema. E as pessoas, indivíduos espectadores, por desejarem a vida imaginária dos personagens de cinema por não poderem viver diretamente suas próprias aventuras e histórias de amor.

Essa reflexão já havia sido antecipada por Debord (2006) em seu segundo filme, o curta-metragem *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, onde questionou a adoração aos astros, estrelas e celebridades (as personalidades que chamaria de vedetes) como modelo de identificação para os sujeitos alienados e reificados da sociedade capitalista moderna:

Em última análise, não é o talento nem a falta de talento, nem mesmo a indústria cinematográfica ou a publicidade, é a necessidade que temos de estrelas que as cria. É a necessidade miserável, é a vida triste e anônima que gostaria de se expandir até as dimensões da vida cinematográfica. A vida imaginária da tela é o produto dessa necessidade real. A estrela é a projeção dessa necessidade. As imagens dos intervalos são melhores que todas as outras para evocar uma interrupção da vida (DEBORD, 2006, p.482-483, tradução nossa)⁸².

Apesar de todas as críticas de Guy Debord direcionadas aos efeitos dos meios de comunicação de massa na vida cotidiana, é equivocado deduzir que o autor se propôs a culpabilizar e a condenar o cinema e a televisão, atribuindo a esses meios técnicos a responsabilidade pela alienação dos indivíduos.

Segundo Jappe (1999), esse erro de interpretação é um dos motivos que teria levado à banalização da teoria crítica do espetáculo, vulgarmente confundida com uma crítica contra a inundação da vida moderna por produtos midiáticos, onde as crianças crescem grudadas às telas das televisões⁸³, onde eventos trágicos como guerras ou catástrofes tornam-se banais quando reproduzidos à exaustão pelos *mass media*, e onde futilidades são glamourizadas a ponto de parecerem informações relevantes. Esse ponto de vista é equivocado tanto por negligenciar a real extensão da influência da economia mercantil autonomizada na formação de uma sociedade baseada na inconsciência e na expectativa passiva dos indivíduos quanto por desconsiderar o fato de que os meios técnicos são produtos dessa sociedade, e não a sua causa.

⁸² “*En dernière analyse, ce n’est ni le talent ni l’absence de talent, ni même l’industrie cinématographique ou la publicité, c’est le besoin qu’on a d’elle qui crée la star. C’est la misère du besoin, c’est la vie morne et anonyme qui voudrait s’élargir aux dimensions de la vie de cinéma. La vie imaginaire de l’écran est le produit de ce besoin réel. La star est la projection de ce besoin. Les images des entr’actes conviennent mieux que toutes les autres pour évoquer un entr’acte de la vie*” (DEBORD, 2006, p.482-483).

⁸³ Atualmente, às telas dos computadores e dos *smartphones*.

Para Jappe (2005, p. 264-265), pode parecer tentador atribuir a alienação moderna aos meios eletrônicos e à mídia, com destaque para a televisão cujo mecanismo permitiu transmitir aos espectadores isolados em seus cubículos domésticos um universo de imagens escolhidas por outros.

No entanto, somente uma sociedade já profundamente reificada de antemão poderia fazer deste objeto seu principal bem de consumo e seu supremo feitiço, pois a facilidade com que a televisão foi aceita em praticamente todos os lugares não se explicaria se não fosse pelo já fortalecido estado de apatia e tédio que tomou conta das relações humanas, fazendo ser preferível às pessoas alienarem-se olhando para uma tela a fim de suportar o peso da vida tornada esvaziada pela razão econômica do que construírem diálogos entre si mesmas.

Em suma, não foi a invenção do tubo de raios catódicos que criou a sociedade do espetáculo, mas foi a sociedade do espetáculo que permitiu a afluência de invenções técnicas que reafirmassem seu domínio sobre os homens espectadores (JAPPE, 2005).

A questão sobre o poder de influência dos *mass media* na formação da sociedade moderna levou Debord a travar discussões com certos intelectuais e teóricos da comunicação. Em “A sociedade do espetáculo”, o autor francês critica o pensamento do sociólogo americano Daniel Boorstin — conhecido por elaborar um dos primeiros estudos críticos sobre as mídias —, acusando-o de compreender a postura dos homens diante dos produtos midiáticos exclusivamente como resultado da combinação do funcionamento dos novos aparatos técnicos de difusão de informações com uma tendência natural dos homens ao consumo de imagens, conduzindo-os mais facilmente à contemplação inerte e à manipulação por aqueles que controlam esses meios.

Para Debord (1997), Boorstin não compreende que a tendência ao consumo social das imagens midiáticas (incluindo as televisivas) não é natural, mas faz parte do processo de reificação e de perda da vida intrínseco ao desenvolvimento econômico:

Assim, Boorstin considera que os resultados que descreve têm como causa o infeliz encontro, quase fortuito, de um imenso aparato técnico de difusão das imagens com a imensa atração dos homens de nossa época pelo pseudossensacional. O espetáculo decorreria do fato de o homem moderno ser demasiado espectador. Boorstin não compreende que a proliferação dos “pseudoacontecimentos” pré-fabricados, que ele denuncia, decorre do simples fato de os homens, na realidade maciça da vida social atual, *não*

viverem acontecimentos. (DEBORD, 1997, p.127, grifo nosso).

Em “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (1988), Debord contesta o otimismo do pensador canadense Marshall McLuhan no que concerne à relação dos seres humanos com os meios eletrônicos. Para este autor, um dos pioneiros a teorizar sobre as consequências da ascensão desses meios na vida cotidiana, os aparatos tecnológicos de comunicação deveriam ser encarados como “extensões do homem”, isto é, como prolongamentos “amputados” do corpo físico que possibilitariam a extensão dos sentidos e das capacidades humanas, em especial das capacidades de se comunicar e de se inter-relacionar (DEBORD, 1997).

Desse modo, ao ser incorporada na vida social, a tecnologia acabaria modificando profunda e irreversivelmente a vida e a sociedade na qual foi concebida (McLUHAN, 2007).

Segundo McLuhan (2007), na medida em que o progresso tecnológico impulsionasse o desenvolvimento das sociedades, haveria um gradual encurtamento das distâncias comunicacionais entre as pessoas ao redor do mundo, levando ao surgimento da “aldeia global”, isto é, de um mundo reunificado pela renovação tecnológica e interligado por estreitas relações econômicas, políticas e sociais que formariam uma poderosa teia de interdependência entre os homens.

A visão de McLuhan sobre os meios técnicos não poderia ser mais adversa da teoria crítica de Guy Debord, pois além de imputar às tecnologias a responsabilidade pelo desenvolvimento social, político e econômico das sociedades, demonstra um entusiasmo que beira à condescendência com a ordem vigente.

A ideia de aldeia global é a antítese do conceito de espetáculo, cuja origem e fim (alfa e ômega) é a separação. A constatação de que o automóvel e a televisão não encurtaram as distâncias geográficas e informacionais entre as pessoas, mas favoreceram o isolamento delas em “multidões solitárias” bastaria para afirmar que a aldeia global imaginada pelo pensador canadense não se concretizou na realidade. Os meios de comunicação de massa não interligaram os homens entre si mesmos, mas com o centro do mesmo sistema que os mantém isolados e espectadores: o sistema da produção de mercadorias, dinheiro, capital e de ilusões materialmente construídas sob a forma das mercadorias-imagens e de homens-imagens (DEBORD, 1997).

Nesse contexto, a “linguagem da comunicação está perdida” (DEBORD, 1997, p.119), e não será nenhum aparato técnico que irá restabelecê-la, enquanto não forem transformadas atuais as condições de existência primeiro.

Em sua crítica a McLuhan, Debord ironiza o conceito de “aldeia global”, ressaltando nele uma verdade involuntária:

O próprio McLuhan, o primeiro apologista do espetáculo, que parecia o imbecil mais convicto do século, [...] havia passado décadas a louvar as múltiplas liberdades trazidas pela “aldeia global”, de acesso tão instantâneo a todos, sem esforço. As aldeias, ao contrário das cidades, sempre foram dominadas pelo conformismo, pelo isolamento, pelo controle mesquinho, pelo tédio, pelos mesmos mexericos sobre as mesmas famílias. Desse mesmo jeito se apresenta agora a vulgaridade do planeta espetacular (DEBORD, 1997, p.192-193).

O sentimento de subordinação (ou “menoridade” em termos kantianos) constitutivo do homem moderno — manifestado no impulso ao consumo de mercadorias, na adoração às vedetes e na dependência cada vez maior dos meios de comunicação de massa — tratou-se da prova definitiva de sua condição miserável e submissa ao poder totalitário da economia mercantil que é o espetáculo, “o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real” (DEBORD, 1997, p.135).

Para Debord (1997), nas sociedades modernas onde a economia pode movimentar-se livremente, isto é, não burocraticamente, são os *cadres* que concentram em si todas as qualidades do homem sem qualidades que é o espectador.

Os *cadres*⁸⁴, que passaram a compor uma parte cada vez maior da massa de trabalhadores assalariados, se veem perdidos no limbo entre os proletários e os burgueses, uma vez que sua posição como explorados não está muito distante daqueles e que jamais foram possuidores dos seus meios de trabalho como estes últimos (DEBORD, 2006).

No entanto, são eles os que mais defendem os valores burgueses e o modo de produção que os aprisionam, são eles os que mais se apegam às imagens das

⁸⁴ Em *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps*, Debord (2006, p. 1118-1119) define os *cadres* como trabalhadores pertencentes ao setor terciário da economia mercantil, desempenhando em sua maioria serviços ligados à administração ou comércio. São chamados *white-collar workers* (trabalhadores de colarinho branco) em inglês, e podem ser entendidos como os integrantes da classe média em ascensão. Como suas atividades não demandam o emprego exaustivo de força física como os operários ou camponeses, os *cadres* não se enxergam como trabalhadores explorados e tendem a se identificar mais com os burgueses. Mas assim como os proletários, seu tempo de vida também é expropriado na atividade reificada do trabalho-mercadoria.

mercadorias e das vedetes. Iludidos pelas ínfimas concessões feitas pela razão mercantil, por promessas de ascensão social e por vislumbres delirantes de uma liberdade desfrutada somente pelo consumo e pelo acesso à informação, os *cadres* contribuíram para a apologia do próprio sistema que falsificou suas vidas e as levou ao extremo de sua negação: “a falsa consciência”⁸⁵, a “consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela *tela* do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada” (DEBORD, 1997, p.137, grifo do autor).

O *cadre* é o espectador por excelência, atirado ao coração das trevas da falsa consciência e da alienação social, que acredita fervorosamente poder reivindicar o mínimo da vida por meio do consumo semi-abundante de mercadorias e de informações (DEBORD, 2006).

Diante da possível dissolução inevitável do homem em espectador, a teoria crítica de Guy Debord revela como seu objetivo como a busca da verdade crítica sobre o espetáculo, que deve ser obrigatoriamente uma crítica verdadeira e irreconciliável de todos os elementos que ainda separam o homem da possibilidade de emancipar-se e de possuir conscientemente a própria vida para, enfim, poder encaminhar o processo revolucionário de derrubada da sociedade capitalista e de destruição do mundo do espetáculo.

Segundo Debord (1997, p.138) “Emancipar-se das bases materiais da verdade invertida, eis no que consiste a autoemancipação de nossa época. [...]”, no entanto, nem o indivíduo isolado e nem a multidão atomizada sujeitos à manipulação poderiam realizar tal tarefa.

Apenas a classe composta por aqueles que “se veem obrigados a encarar suas relações sem ilusão” e que, por isso, têm a potência para tornar-se mestres e possuidores de seu mundo, poderia conduzir esse processo revolucionário: o proletariado (DEBORD, 1997, p.42).

Debord conservou de Marx a confiança no potencial revolucionário da classe proletária, expandindo sua definição para abarcar “a imensa maioria de trabalhadores que perderam todo poder sobre o uso de sua própria vida” (DEBORD,

⁸⁵ Segundo Zacarias (2018), a falsa consciência, conceito caro a Lukács e aos marxistas tradicionais, consistia no desnível entre a representação subjetiva e a realidade social objetiva, isto é, entre a representação que o sujeito faz da sociedade e sua participação concreta no processo produtivo. Isso significa que a falsa consciência oculta a condição subalterna do proletário no modo de produção, bloqueando, por meio de uma representação falseada da realidade, a possibilidade de revolta e mobilização política. Para Debord, o conceito de falsa consciência é atualizado para denominar a consciência espectadora.

1997, p.78)⁸⁶.

Apesar de os trabalhadores, operários e empregados que compõem esse moderno proletariado ainda estarem subjetivamente afastados de sua consciência de classe por só terem conhecido a impotência e a mistificação em suas existências, o autor situacionista acreditava que a tomada de conhecimento de sua condição precarizada seria o estopim de seu próprio reconhecimento como o princípio destrutivo e remodelador dessa sociedade.

Mesmo reconhecendo no proletariado a potência latente do espírito da revolta, Debord (1997, p.51) observou que a condição imprescindível para a revolução proletária, a tomada de consciência revolucionária como consequência do abandono da falsa consciência, somente seria possível após a superação do homem de sua condição de passividade. Isto é, para derrubar o mundo do espetáculo é preciso, primeiro, deixar de ser espectador. Pois assim como a burguesia chegou ao poder por ser a classe da economia que se desenvolve, o proletariado “só poderá ser o poder se ele se tornar *a classe da consciência*” (grifo do autor).

E isso não pode ser garantido nem pelo amadurecimento das forças produtivas (algo que ficou provado com a continuidade das relações alienadas e reificadas nas sociedades da abundância de mercadorias) nem por meio da despossessão ampliada (como no caso das sociedades regidas pela economia burocratizada ou nas sociedades capitalistas periféricas). Eis o grande desafio enfrentado pela teoria crítica do espetáculo: como instigar a saída das pessoas de sua condição de espectadoras, se tudo na sociedade moderna convergia para a manutenção dessa condição deplorável?

Não há uma resposta simples para a questão levantada acima, mas é certo que a semente da crítica radical do mundo havia sido finalmente plantada com uma teoria que se propôs a explicar fundamentalmente da sociedade capitalista moderna e seus efeitos devastadores na vida dos indivíduos. O próximo passo foi levar a

⁸⁶ Jappe (1999) defende que o conceito de proletariado abordado por Debord e pelos situacionistas é mais abrangente do que aquele definido por Marx ou pelos marxistas tradicionais, por também englobar indivíduos pertencentes a grupos considerados minoritários que sofrem com misérias e despossessões particulares dentro da despossessão geral infligida pela dominação da economia mercantil, como as mulheres, os jovens, os negros, os homossexuais. Essa tese pode ser confirmada com a seguinte declaração de Debord, dita em *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps* (1972): “Partout le respect de l'aliénation s'est perdu. La jeunesse, les ouvriers, les gens de couleur, les homosexuels, les femmes et les enfants s'avisent de vouloir tout ce qui leur était défendu; en même temps qu'ils refusent la majeure partie des misérables résultats que l'ancienne organisation de la société de classes permettait d'obtenir et de supporter” (DEBORD, 2006, p. 1094).

agitação do plano da teoria crítica para o terreno da prática concreta, algo que os situacionistas já tinham certa experiência com a divulgação de seus textos em revistas, panfletos e manifestos.

Textos como o já mencionado “A miséria do meio estudantil” (posto em circulação em novembro de 1966) tiveram grande aceitação entre as alas mais radicais de jovens universitários, possivelmente servindo como inspiração para as revoltas que abalaram a França em maio de 1968, nas quais a juventude revolucionária se uniu à massa de trabalhadores em greves e protestos violentos na luta contra o trabalho alienado, contra a dominação mercantil sobre a vida e, em suma, para retomar o controle do seu mundo.

“O que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser *perigosas*” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 70, grifo do autor), declararam os situacionistas em “Nossos objetivos e métodos no escândalo de Strasbourg” (*Internationale Situationniste* nº 11, outubro de 1967), e esse pensamento acompanhou Debord em toda a sua trajetória.

No prefácio à 4ª edição italiana de “A sociedade do espetáculo”, afirmou que “Os situacionistas foram capazes de propor a única teoria da temível revolta de maio; e a única que apresentava novas acusações estrepitosas, que ninguém havia feito”, pois a revolta que os situacionistas procuravam desencadear era, acima de tudo, uma busca desenfreada por uma vida verdadeiramente e intensamente vivida, que só poderia ser saciada com o fim dos “tempos mortos” que se apoderaram da vida cotidiana, com o fim do mundo organizado pelos desmandos da economia mercantil, o fim do homem-espectador e seu renascimento como homem possuidor da vida (DEBORD, 1997, p. 151).

4 A INTEGRAÇÃO DA VIDA AO ESPETÁCULO

4.1 O espetacular integrado: comentários sobre o último estágio da colonização mercantil da vida

Publicados pouco mais de vinte anos depois de sua obra mais conhecida, os “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (1988) surgiram da necessidade de Guy Debord em revisitar sua própria teoria crítica, tanto para reafirmar sua importância e sua precisão diante da continuidade do poder espetacular e da inconsciência do homem-espectador, quanto para atualizá-la em alguns pontos.

A expansão rápida do espetáculo durante o período de tempo que separou as duas obras significou não somente sua sobrevivência, mas também sua renovação, de modo a trazer profundas transformações na configuração na ordem espetacular e na vida cotidiana. Por isso, confrontar as ideias expostas nos Comentários, concebidas mediante a observação da renovação e do fortalecimento contínuos do espetáculo e da vida aprisionada pelo espetáculo, com as reflexões iniciais de Debord exploradas nos dois capítulos anteriores parece ser o caminho mais adequado a ser tomado por esta pesquisa.

As críticas tardias de Debord contra a sociedade espetacular continuaram a se concentrar sobre a interferência de todos os aspectos da vida social pela lógica mercantil, o que resultou na banalização e falsificação da vida. Processo que pôde ser observado na consumação suprema do fetichismo capitalista com o devir-imagem das mercadorias e até mesmo com o devir-imagem de certos seres humanos, como no caso das vedetes.

No entanto, mesmo com a teoria crítica do espetáculo se empenhando em evidenciar os indícios de desencantamento daquela que costumava ser a sociedade do encantamento e do fetiche por excelência, o espetáculo não pareceu retroceder em seu processo de colonização do mundo.

Ao contrário, parecia fortalecer cada vez mais o seu controle absoluto sobre as decisões e sobre as percepções de mundo dos indivíduos, isto é, seu poder de falsificação da vida, corroborado principalmente pela incontrolável renovação

tecnológica no âmbito da exploração de recursos naturais, da indústria alimentícia⁸⁷ e, principalmente, da mídia e da comunicação de massa, cuja onipresença no cotidiano o figurou como o instrumento essencial de manutenção da lei e da ordem espetaculares.

Conforme Debord declarou no Prefácio à 4ª edição italiana de “A Sociedade do Espetáculo” (1997, p.153):

Foi possível ver a falsificação tornar-se mais densa e descer até a fabricação das coisas mais banais, qual bruma pegajosa que se acumula no nível do solo de toda a existência cotidiana. Foi possível ver, até a loucura “telemática”, a pretensão de absoluto controle técnico e policial sobre o homem e as forças naturais, controle cujos erros aumentam tão depressa quanto os recursos que movimenta. Foi possível ver a mentira estatal desenvolver-se em si e por si, no perfeito esquecimento de seu vínculo conflituoso com a verdade e a verossimilhança, a ponto dessa mentira descrever de si mesma e se substituir de hora em hora.

Passados pouco mais de vinte anos desde “A sociedade do espetáculo” até os “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, Debord continuava definindo os tempos espetaculares ainda como a era da falsificação radical da vida. Contudo, a principal mudança no decorrer desse tempo (que se refletiu nos ajustes feitos em sua teoria crítica) foi identificada na transformação do discurso outrora sedutor do espetáculo para um autoritarismo mais severo acarretado pelo fracasso da economia mercantil em prover as satisfações materiais mais banais que eram tidas como suficientes para obter a adesão passiva das massas espectadoras.

Para Debord (1997), ao início de sua imposição colonizadora sobre a sociedade, pela ilusão e pelo sangue, o espetáculo prometia um prosseguimento feliz para a sociedade que o aceitasse pois acreditava poder ser amado por ela com a continuidade de seu sistema geral de ilusões. Mas agora o espetáculo não promete mais nenhum final feliz.

Seu discurso mudou de “O que aparece é bom, o que é bom aparece” para “É assim” enquanto reúne todos os especialistas da organização de seu poder para ajudar a manter a aparência de vida dessa sociedade doente, até além do coma (DEBORD, 1997, p. 161).

⁸⁷ Essas questões, que foram mais abertamente abordadas por Debord nos textos *La planète malade* (1971), *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps* (1972) e *Abat-faim*, (1985), serão mencionadas novamente na segunda parte deste último capítulo.

Foi diante da constatação de uma nova configuração adotada pelo poder espetacular que Debord baseou as reflexões contidas nos “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”, denominando essa nova fase da dominação do espetáculo de espetacular integrado.

Enquanto que em 1967, Debord distinguia duas formas antagônicas de manifestações do poder espetacular, o concentrado e o difuso — classificadas a partir da oposição entre as sociedades espetaculares que impunham sua ideologia concentrada na figura de uma personalidade ditatorial e aquelas que cultivavam uma aparência de liberdade para os indivíduos através do consumo —, na obra de 1988 o autor passou a identificar o espetacular integrado como uma terceira forma surgida da combinação das duas anteriores.

O poder espetacular integrado conservou características tanto do concentrado quanto do difuso a fim de abarcar o mundo inteiro em sua área de influência, se impondo autoritariamente sobre a totalidade dos comportamentos e dos objetos produzidos socialmente ao mesmo tempo em que deixava oculto o seu centro diretor, dispensando a presença de um líder ou de uma ideologia clara: “Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa” (DEBORD, 1997, p.173).

Esse processo se desenrolava globalmente, segundo Agamben (2002) na medida em que os países do Leste abandonavam a ideologia do partido leninista e os países do Oeste suprimiam em segredo a liberdade de pensamento e de comunicação em nome da máquina eleitoral majoritária e do controle midiático da opinião.

Desse modo, o novo cenário mundial que se desenhava aos moldes do espetacular integrado parecia convergir para falsificação de tudo o que existe — “já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna” —, inclusive para a alteração e manipulação da realidade apresentada aos espectadores (DEBORD, 1997, p. 173).

Em linhas gerais, a característica primordial do espetacular integrado se encontra no fato deste “se ter integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela”; e na medida em que reconstrói a realidade por meio das narrativas dominantes falsificadoras, estabelece seu controle sobre tudo e sobre todos (DEBORD, 1997, p. 173).

De acordo com Debord, a evolução do espetáculo mercantil até o estágio de espetacular integrado foi acompanhada pela combinação de cinco fatores principais. O primeiro deles, “a fusão econômico-estatal”, refere-se à tendência mais manifesta da dominação espetacular no século XX que logo se tornou o motor do desenvolvimento econômico recente, uma vez que a aliança firmada entre as forças econômica e estatal garantiu a ambas os maiores ganhos comuns em todos os domínios. E mais, “pode-se dizer que cada uma das duas possui a outra; é absurdo opor uma à outra, ou fazer uma distinção entre as suas razões e desrazões” (DEBORD, 1997, p. 175).

Os outros fatores, resultados diretos desse primeiro, estão profundamente inter-relacionados entre si e ditam o que há de novo na dominação da sociedade moderna pelo espetacular integrado: a incessante renovação tecnológica, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo.

Como já foi dito, o movimento de inovação tecnológica e de introdução dessas novas técnicas em cada setor da vida cotidiana, em especial aquele voltado para a comunicação de massa, contribuiu extraordinariamente para a manutenção da autoridade espetacular.

E tendo em vista o crescente poder da mídia como aparato do espetáculo para instrumentalização das mentalidades e o monopólio da difusão de informações pelos conglomerados midiáticos como consequências dessa simbiose, Debord ressalta que a possibilidade de se conhecer a verdade — por verdade, entende-se aquilo que está além da falsificação que é permitida ao espectador ser vista e vivenciada — encontra-se secretamente encoberta ou reduzida a uma incerteza relegada aos bastidores do espetáculo, enquanto a mentira é amplamente difundida e aplaudida sem qualquer contestação ao subir no palco do espetáculo, pois o consumo sem contestação de mentiras através da mídia concluiu o desaparecimento da opinião pública — de início impedida de se fazer ouvir e, logo em seguida, de ao menos poder se formar —, trazendo consequências drásticas para o conjunto das relações dos espectadores entre si mesmos e com o mundo que habitam, onde estes sequer são autorizados a conhecer outro ponto de vista que não seja aquele imposto pela ordem vigente.

Por sua vez, o presente perpétuo construído para aprisionar os espectadores nos seus muros reforçados com a abundância de informações — seja de tolices anunciadas com entusiasmo como se fossem novidades importantes ou de

pseudonotícias que escondem do espectador os fatos e entregam a eles somente o ponto de vista em que devem acreditar — revela querer fazê-los esquecer o passado e, com essa atitude, dá a impressão de já não acreditar no futuro do mundo que o próprio espetáculo comanda, pois este mundo começa a demonstrar os sinais de sua autodestruição programada (DEBORD, 1997).

A manifestação dessa tendência mundial do espetáculo em unir o midiático ao controle policial das vidas dos indivíduos pôde ser melhor compreendida por meio de duas noções que descrevem com precisão a nova era da dominação mercantil: a desinformação e a recuperação. A primeira, se aproveitando das fragilidades sociais já extensivamente exploradas pelos poderes espetaculares precedentes, atingiu seu mais pleno estágio em um contexto onde já não existe *ágora*, nem comunidade geral, “nem nenhum lugar onde o debate sobre as verdades que concernem àqueles que lá estão possa se liberar de modo durável da esmagadora presença do discurso midiático e das diferentes forças organizadas para substituí-lo” (DEBORD, 1997, p. 181).

O conceito de desinformação, “sempre muito utilizado pelo poder, ou por pessoas que detêm um fragmento de autoridade econômica ou política para manter o que está estabelecido”, pôde se desenvolver abertamente num mundo onde foi suprimido o espaço outrora destinado ao diálogo, à comunicação direta entre as pessoas e à experimentação direta dos acontecimentos (DEBORD, 1997, p. 201).

Desse modo, a principal ligação do indivíduo com o mundo sensível que o rodeia passa a ser através do resumo simplificado desse mundo feito a partir do fluxo ininterrupto de imagens construídas e escolhidas por outrem⁸⁸.

“A partir de então”, diz Debord (1997, p. 182-188), “é evidente que a imagem será a sustentação de tudo”, ou melhor, as imagens escolhidas pelos organizadores do poder espetacular serão a sustentação de tudo aquilo que é permitido aos indivíduos-espectadores conhecer e experimentar desse mundo tornado

⁸⁸ É importante destacar que o conceito de *desinformação* definido por Debord não se trata simplesmente da veiculação midiática de boatos e mentiras ou da negação de fatos quando convém às narrativas dominantes. Segundo o autor: “Ao contrário da pura mentira, a desinformação — e é nisto que o conceito é interessante para os defensores da sociedade dominante — deve fatalmente conter uma certa parte de verdade, mas deliberadamente manipulada por um hábil inimigo” (DEBORD, 1997, p. 202).

Um exemplo que ilustra com bastante precisão o conceito de desinformação conforme colocado por Debord é o fenômeno contemporâneo das *fake news*, informações manipuladas e discursos enviesados sobre fatos com pretensão de se passar por verdade incontestável, que se tornaram o principal artifício utilizado nas atuais disputas pelo poder político e econômico e, acima de tudo, na manutenção da ordem estabelecida.

raso: “Aquilo de que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala então de outra coisa, e é isso que, a partir daí, afinal, existe.”

Com o espetáculo integrado à vida cotidiana, as imagens que compõem as narrativas espetaculares se tornam indiscerníveis dos acontecimentos reais por se desenvolverem “*num mundo onde já não há espaço para nenhuma verificação*” em meio a estatísticas incontáveis, explicações inverossímeis e raciocínios insustentáveis, retificados e disseminados a todo momento pelos agentes midiáticos (DEBORD, 1997, p. 204, grifo do autor).

O impacto real dessas medidas e suas consequências práticas são logo sentidas na vida social, com o ocultamento de todo conhecimento histórico que não interesse à manutenção da ordem, de modo a fazer seu poder soar sempre familiar e natural aos espectadores. Afinal, como colocou Debord, “Qualquer usurpador tenta fazer esquecer *que acabou de chegar*” (1997, p. 178, grifo do autor).

Na sociedade do espetacular integrado, a desinformação consiste numa forma mais sofisticada de censura, que opera não só pelo ocultamento de informações, mas principalmente pela profusão de informações contaminadas pela mentira (DEBORD, 1997, p. 215).

Essa observação lança luz sobre a questão de a censura não ser uma particularidade de regimes autoritários, mas também ser uma ferramenta essencial para o funcionamento das sociedades ditas democráticas, cujos integrantes se gabam de possuir acesso a restos de informações para compensar o fato de que, na realidade, são sempre deixados à margem das decisões que dizem respeito às suas próprias existências:

Nunca a censura foi tão perfeita. Nunca a opinião daqueles a quem ainda se faz crer, em alguns países, que continuam a ser cidadãos livres foi menos autorizada a se fazer ouvir, cada vez que se trata de uma escolha que vai afetar sua vida real. Nunca foi possível mentir com tão perfeita ausência de consequências. *O espectador é suposto ignorante de tudo, não merecedor de nada. Quem fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age: assim deve ser o bom espectador.* (DEBORD, 1997, p. 183, grifo nosso).

Aliada da desinformação, a recuperação (ou cooptação) veio a sedimentar a censura e o autoritarismo à prova de contestação na fase integrada do espetáculo. Podendo ser definida como “a neutralização de ideias subversivas que acabam por ser incorporadas ao corpo da ordem estabelecida” (ZACARIAS, 2014, p. 72, tradução

nossa).

A noção de recuperação já havia sido mencionada por Debord (2003, p. 44) nos “Relatórios sobre a construção de situações” de 1957, referindo-se ao processo de apropriação de ideias vanguardistas outrora revolucionárias e anti-burguesas (em especial as ideias surrealistas) pelo *status quo* capitalista: “A ideologia dominante organiza a banalização das descobertas subversivas e as difunde amplamente depois de esterilizá-las”.

Esse conceito é retomado brevemente nos “Comentários” em razão de Debord (1997, p. 205) ter reconhecido traços de recuperação dentro do terreno da crítica pós-maio de 68 na figura de desinformadores que “dissimulavam ao máximo as manifestações práticas através das quais se afirmara a crítica que eles se vangloriam de adotar” e “sem o menor escrúpulo de diluir-lhe a expressividade”.

Com efeito, o fato de que muitas das pautas reivindicadas nas greves do Maio de 68 — como a libertação do trabalho, a recusa à toda forma de autoridade e a liberdade sexual — terem sido contornadas por meio de pequenas concessões cedidas pela ordem capitalista aos revoltosos atestou a efetividade dessa estratégia adotada pelo espetáculo moderno na prevenção de futuras tentativas de subversão de sua ordem, pois “de todos os crimes sociais, nenhum será considerado pior do que a pretensão impertinente de desejar mudar algo nesta sociedade, a qual acha ter sido até agora paciente e boa demais; mas que *já não aceita ser criticada*” (DEBORD, 1997, p.187, grifo do autor).

Complementando o ponto de vista de Debord, Vaneigem (2002, p. 78) afirma que a economia somente pôde atingir seu êxito especializando-se em fazer o homem se identificar com a maior quantidade possível de valores consumíveis, ou seja, “não-valores ou valores vazios, fictícios, abstratos”.

Portanto, a rebeldia adolescente e a contracultura, quando recuperados pela ordem dominante, voltam aos consumidores espectadores como tendência de moda *teenager* que “tende a conformar o comprador ao produto comprado, a reduzir sua variedade a uma gama variada, mas limitada, de objetos (discos, guitarras, *blue jeans*, *piercing*, *games...*)” (VANEIGEM, 2002, p. 78).

Conforme prosseguem os argumentos expostos nos “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo”, percebe-se como, aos olhos de Debord, fortalecia-se a ideia de que o funcionamento do mundo organizado pelas regras do poder espetacular integrado se assemelhava cada vez mais ao funcionamento de uma máfia: “A máfia

está sempre muito bem situada no terreno da sociedade moderna. Cresce com a mesma velocidade dos outros produtos do trabalho por meio do qual a sociedade do espetacular integrado modela seu mundo” (DEBORD, 1997, p. 218).

“A máfia não é estranha nesse meio; sente-se nele perfeitamente em casa. No momento do espetacular integrado, ela reina como *modelo* de todas as empresas comerciais avançadas” (DEBORD, 1997, p. 220, grifo do autor).

Apesar de pouco sutil, essa analogia demonstra ser bastante incisiva ao evidenciar na estrutura do espetacular integrado, características semelhantes às de uma organização secreta que age nas sombras e que adota a instauração do segredo e do engano como estratégias essenciais para seu funcionamento. No caso do capitalismo atual, seu mecanismo também é conduzido ao estilo dos serviços secretos, com a institucionalização de “engodos, desinformação, dupla explicação” que se refletem “na impossibilidade [dos espectadores] de gerir um mundo do qual ignoram as principais realidades” e se solidificam com os imensos progressos da informática, da alimentação industrial e do analfabetismo (DEBORD, 1997, p. 214-218).

E assim como ocorre na máfia, o capitalismo espetacular integrado também conta com redes de vigilância-desinformação para ocultar suas decisões e procedimentos do campo de visão dos espectadores, ou ainda para fazer crer aos espectadores que suas operações foram vítimas de exageros e de calúnias pouco científicas. Depois de infiltrada nas camadas mais profundas da sociedade, essa lógica passou a ditar todos os aspectos das relações cotidianas e da vida em si, onde os novos espectadores são educados desde cedo na pedagogia da ignorância, da submissão e da obediência cega aos códigos de conduta do espetáculo (DEBORD, 1997).

Por mais que as sociedades modernas tenham sido construídas com base no segredo, no *omertà*⁸⁹ e no manejo da ignorância dos espectadores, ao mesmo tempo sustentam a aparência de serem mais flexíveis e avançadas do que as sociedades espetaculares anteriores. O apontamento desse paradoxo do poder espetacular integrado demonstrou como é frágil a perfeição dessas sociedades, que se viram na necessidade de conspirar contra si mesmas para sustentar narrativas que legitimem sua dominação, mesmo não havendo mais nenhuma força que ameace

⁸⁹ Voto de silêncio imposto pela máfia. Faz parte tanto do *modus operandi* quanto das regras de conduta de diversas organizações secretas criminosas de proveniência italiana (DEBORD, 1997).

efetivamente pôr em xeque a sua ordem.

“De fato, ela [a democracia] *prefere ser julgada a partir de seus inimigos e não a partir de seus resultados*” (DEBORD, 1997, p.185, grifo do autor).

Esse procedimento acarretou na fabricação do terrorismo como seu principal antagonista a ser combatido, um inimigo intangível e inconcebível, de forma a justificar os excessos cometidos em nome da proteção da chamada democracia liberal burguesa: o assassinato de Abu Jihad e de outros militantes da causa palestina cometidos pelo Mossad israelense; a perseguição dos irlandeses pela SAS⁹⁰ inglesa e dos bascos pela polícia espanhola paralela do GAL⁹¹; os esquadrões da morte no Brasil (DEBORD, 1997).

O outro lado apontado por Debord (1997, p.216) desse permanente estado de conspiração foi observado no crescente número de assassinatos dentro da própria cúpula de dirigentes do poder espetacular. Esses casos possuíam em comum, além de seu caráter de “produção em série”, o fato de permanecerem sem nenhuma explicação a respeito das misteriosas circunstâncias sob as quais foram cometidos, de estarem envoltos sob mentirosas e ambíguas declarações oficiais e de terem sido utilizados em futuras manobras políticas: “Kennedy, Aldo Moro, Olaf Palme, ministros ou financistas, um ou dois papas, outros que valiam mais que eles.”

Segundo Debord (1997, p. 210-211), as vítimas de crimes cometidos sob a tutela da ordem espetacular não são enterradas de modo convencional, mas “encontram-se em algum lugar entre o ‘Aqueronte e o Lete’⁹², tornando-se meras constatações de que pessoas vivem e morrem trivialmente de acordo com as demandas de um “mundo oficialmente tão cheio de respeito para com os imperativos econômicos.”

O aspecto mais inquietante sobre a obra de Debord está na “obstinação” com a qual o desenrolar da história parece se aplicar em confirmar as suas teses, em dar-lhes razão em suas denúncias mais alarmantes. É o que defende Agamben nas

⁹⁰ *Special Air Service.*

⁹¹ Grupos Antiterroristas de *Liberación.*

⁹² Nessa citação, Debord (1997) menciona dois rios que fazem parte da geografia do mundo dos mortos, de acordo com a mitologia grega. Ali, os mortos recém-chegados deveriam atravessar o rio Aqueronte numa balsa para adentrar no submundo, mediante o pagamento de uma moeda ao barqueiro. As águas do rio Lete, por sua vez, faziam aqueles que a bebessem experimentarem o completo esquecimento do que fizeram em vida. Com esta referência, o autor dá a entender que o poder do espetáculo em ludibriar e manipular acontecimentos a seu favor é capaz de jogar ao obscurantismo ou ao esquecimento indefinidos os crimes cometidos dentro de seu ordenamento, condenando suas vítimas à condição de meras estatísticas que comprovem esse poder totalitário.

Glosas marginais aos “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo” de 1990, sua tentativa de esclarecer a “luz crepuscular” dessa obra tardia do autor francês.

Como escreve Agamben (2002), o espalhamento global do modelo de poder político-econômico baseado no poder espetacular integrado implicou na constituição de Estados policiais supranacionais cujos mecanismos de organização e de ação política real espelham o funcionamento de seus próprios serviços secretos, habituados desde sempre a agir sem levar em conta os limites das soberanias nacionais nem das leis de seus próprios territórios. Debaixo da frágil aparência externa de democracia, as duas grandes potências que polarizaram o mundo continuavam a ser dirigidas por emanações de seus respectivos serviços secretos: Bush, o antigo chefe da CIA, e Gorbachev, o protegido de Andropov (antigo chefe da KGB).

Desse modo, entre esses Estados as leis podem ser tacitamente revogadas uma a uma, de modo a justificar, no âmbito internacional, a invasão aberta de uma nação soberana como a execução de um ato de jurisdição interna, ou no âmbito doméstico, o cerceamento das liberdades individuais, medidas de austeridade econômica e censura.

Diante da continuidade dessas condições, o filósofo italiano prossegue alertando para o desenrolar da pior tirania jamais conhecida na história da humanidade, “a qual toda resistência e oposição se tornarão mais difíceis, visto que assim ela terá por tarefa administrar *a sobrevivência da humanidade para um mundo habitável pelo homem*” (AGAMBEN, 2002, p. 77, grifo do autor).

Um dos casos mais sintomáticos da nova era do espetacular integrado mencionado por Agamben (2002) é o do suposto “massacre de Timisoara”, momento crítico da revolução de 1989 que derrubou o regime comunista na Romênia em nome da abertura democrática. Um evento construído para tornar-se documento histórico por meio do espetáculo televisivo, cujo efeito colateral foi o de desnudar sem falso pudor a função política real das mídias em uma sociedade que conspira contra si mesma de acordo com as demandas do espetacular integrado. O autor escreve:

Pela primeira vez na história da humanidade, cadáveres recentemente enterrados ou alinhados sobre as mesas dos necrotérios foram exumados rapidamente e torturados para simular diante das câmeras o genocídio que deveria legitimar o novo regime. O que o mundo inteiro assistia ao vivo no visor da televisão como a verdade verdadeira foi a não-verdade absoluta e a despeito de que a falsificação tenha aparecido por momentos evidente, ela foi autenticada, entretanto, como verdadeira pelo sistema mundial das

mídias para que ficasse claro que a verdade, não obstante, não era mais do que um momento no movimento necessário do falso. Assim, a verdade e o falso tornaram-se indiscerníveis e o espetáculo se legitimava unicamente através do espetáculo (AGAMBEN, 2002, p. 75).

Também é pertinente mencionar a política intervencionista dos Estados Unidos aplicada em outras nações soberanas como uma das amostras mais emblemáticas da bem-sucedida escalada do poder espetacular integrado nas últimas décadas. O filósofo Noam Chomsky toma como exemplo o caso da Guerra do Golfo para denunciar a atuação dos meios de comunicação na manipulação das mentalidades das massas em uma sociedade que se diz democrática e liberal.

Segundo Chomsky (2013), a aceitação da invasão norte-americana ao Iraque e ao Kuwait pela opinião pública, que normalmente é pacifista e não vê motivos para seu país se envolver em aventuras e conflitos externos, se deveu a um intenso e eficiente processo de propaganda política executado pelas mídias.

Uma ofensiva ideológica empenhada na criação de monstros imaginários (ou “anti-vedetes”, em termos debordianos) seguida de campanhas para destruí-los — terroristas internacionais, narcotraficantes, árabes enlouquecidos, e ainda Saddam Hussein, o novo Hitler que ia dominar o mundo — assim como na exaltação de “valores marciais” que normalizem “uma sociedade violenta que utiliza a força mundo afora para alcançar os objetivos de sua elite doméstica” (CHOMSKY, 2013, p. 35-46).

A continuação dos conflitos no Oriente Médio após os atentados de 11 de setembro de 2001 veio a consolidar essa prática do governo norte-americano em produzir narrativas que cultivem o constante estado de medo entre a população, fazendo parecer compreensíveis e necessárias as violações das normas do direito internacional e dos direitos humanos infligidas em solo estrangeiro. Nem mesmo o vazamento extraoficial das atrocidades cometidas em Abu Ghraib⁹³ fez a opinião

⁹³ Trata-se do vazamento de fotos da tortura de prisioneiros iraquianos na prisão de Abu Ghraib registradas pelos próprios algozes, os soldados norte-americanos. Segundo a análise da teórica da comunicação Sontag (2008), o que chamou atenção nesse caso não foi somente o nível de barbárie e horror das situações retratadas — nas quais os torturadores se colocavam dentro dos registros fotográficos fazendo poses e expressões de contentamento enquanto aplicavam castigos físicos e humilhações psicológicas aos prisioneiros —, mas principalmente o fato de as declarações oficiais dos Estados Unidos não utilizarem a palavra “tortura” para descrever o acontecimento. Para o autor, reconhecer que os norte-americanos torturam “seria contradizer tudo o que esse governo pediu que o público acreditasse a respeito da virtude das intenções americanas e da universalidade dos valores americanos, o que é a suprema e triunfalista justificativa do direito americano a uma ação unilateral no mundo, [...] ao seu objetivo hegemônico de levar ‘a liberdade e a democracia’ ao ignorante Oriente Médio” (SONTAG, 2008, p. 143).

pública retroceder em relação ao intervencionismo norte-americano no Oriente Médio, pois tudo é justificável se for em nome da Guerra ao Terror, da defesa da democracia burguesa e da economia liberal.

Diante dessas observações, o que se constata efetivamente nas democracias mais perfeitas é que as populações espectadoras “não podem saber tudo a respeito do terrorismo, mas podem saber o suficiente para ficar convencidas de que, em relação a esse terrorismo, tudo mais deve lhes parecer aceitável”, e que por trás do espetáculo “de tantas sondagens de opinião, de eleições, de reestruturações modernizantes”, aquilo que o público pensa, quer ou prefere não tem a menor importância, pois sempre “*vai levar o que há de pior*” (DEBORD, 1997, p.185-222, grifo do autor).

As críticas contemporâneas feitas por Agamben e Chomsky comprovam aquilo que Debord já denunciava: a farsa e a falsificação se entranharam na realidade cotidiana de tal modo que se tornaram indissociáveis uma da outra; o espetáculo se integra à vida e a vida é absorvida pelo espetáculo. Em poucas palavras, é nisso que consiste o espetacular integrado que se apoderou do mundo:

Como era teoricamente previsível, a experiência prática da realização sem obstáculos dos desígnios da razão mercantil logo mostrou que, sem exceção, o devir-mundo da falsificação era também o devir-falsificação do mundo. [...] O governo do espetáculo, que no presente momento detém todos os meios para falsificar o conjunto da produção tanto quanto da percepção, é senhor absoluto das lembranças, assim como é senhor incontrolado dos projetos que modelam o mais longínquo futuro. Ele reina sozinho por toda parte e *executa seus juízos sumários*. (DEBORD, 1997, p. 174, grifo do autor).

Apesar de todas as vitórias conquistadas pelo modo de produção capitalista até chegar à sua fase suprema como espetacular integrado, esse progresso trouxe consigo os indícios de sua fragilidade, da irracionalidade e insustentabilidade de sua lógica que convergia cada vez mais para seu autocanibalismo.

Essa preocupação encontra embasamento na observação de que o progresso do capitalismo caminha tanto para a sua autodestruição quanto para a destruição do mundo que parasita e, com isso, para a destruição dos homens que explora: “A poluição dos oceanos e a destruição das florestas equatoriais ameaçam a renovação de oxigênio na Terra; a camada de ozônio não suporta o progresso industrial; as radiações de origem nuclear se acumulam de modo irreversível”

(DEBORD, 1997, p. 193).

A ciência e a tecnologia, que na prática sempre estiveram sujeitadas aos imperativos da rentabilidade mercantil, não são requisitadas para compreender o mundo ou para torná-lo melhor, mas para justificar instantaneamente tudo o que é exigido pela ordem espetacular. A nova era do espetáculo corresponde, pois, ao período em que a todo-poderosa economia declara abertamente guerra contra a humanidade, contra as possibilidades de vida do homem e também contra as de sua própria sobrevivência (DEBORD, 1997).

Nesse cenário, tanto os espectadores sujeitados à ordem espetacular quanto os próprios governantes deverão sofrer os efeitos da inconseqüência de ainda pensarem em viver nesse mundo: “O destino do espetáculo não é o de terminar como despotismo esclarecido”, pois no final ninguém será poupado pela ruína do mundo dos homens (DEBORD, 1997, p. 236).

A iminência da catástrofe que ronda o destino da humanidade, trazida pelo descontrole da economia autonomizada, faz Debord (1997, p. 196) lamentar “que a sociedade humana encontre tão graves problemas no momento em que se tornou materialmente impossível fazer ouvir a mínima objeção ao discurso mercantil”.

Numa infeliz confirmação daquilo que ele e os situacionistas denunciavam há décadas: “Aqueles que, há muito tempo, haviam começado a criticar a economia política definindo-a como a ‘negação completa do homem’ não estavam enganados. Ela será reconhecida por essa característica” (DEBORD, 1997, p. 197).

Essas declarações demonstram que além do caráter mais formal dos *Comentários*, pela sua importância de dar continuidade à teoria crítica do espetáculo, essa obra também chama a atenção pela sua personalidade ao transmitir o peso de uma melancolia acentuada que vinha se acumulando nas últimas obras de Debord.

Em *In girum imus nocte et consumimur igni*, realizado dez anos antes, já declarava esse sentimento: “A meio do caminho da verdadeira vida, uma lúgubre melancolia então nos rodeava, que tantas vezes palavras zombeteiras e tristes exprimiram, no café da juventude perdida” (DEBORD, 1995, p. 42).

Essa melancolia acabou sendo agravada pela sensação de impossibilidade de construir uma existência liberta das amarras da lógica mercantil, a verdadeira vida, em uma sociedade que condenou seu futuro a tornar-se uma tragédia orquestrada pela economia mercantil.

Por isso, apesar de ter utilizado a máfia como analogia para descrever o espetáculo em sua fase integrada, a metáfora que se mostrou mais adequada para transmitir o caráter trágico assumido pela humanidade foi a do *theatrum mundi*. A concepção do mundo como um grande teatro — o reino do falso e das vãs esperanças fadado a desaparecer — esteve diluída ao longo de toda a produção de Debord, principalmente como crítica à artificialidade da existência humana enquanto regida por uma razão capitalista que se passa por natureza imutável. No entanto, aos poucos essa metáfora passou a se referir também à futilidade de um mundo prestes a colapsar, um mundo que privou os seres humanos de experimentarem verdadeiramente suas vidas já tão curtas integrando-as ao espetáculo.

4.2 Da falsificação ao adoecimento: principais sintomas da vida integrada ao espetáculo

Para o fechamento da presente dissertação, pretende-se discorrer brevemente sobre a faceta mais contundente da crítica de Guy Debord contra a sua época: a denúncia dos efeitos ou sintomas do enraizamento da lógica espetacular na vida cotidiana. Depois de relatar como a teoria crítica do espetáculo revelou que a continuidade das leis do mercado e o aperfeiçoamento de técnicas especializadas na falsificação da realidade experimentada pelos homens — o aparato midiático atuando na manipulação das mentalidades e das percepções humanas e as tecnologias industriais na modificação profunda das condições de existência no mundo — espoliaram a vida deles de diferentes maneiras, faz-se igualmente importante relatar como essas espoliações se manifestaram, promovendo não somente a banalização e a falsificação da vida em um sentido qualitativo, mas também um adoecimento físico e mental dos indivíduos induzido pela economia mercantil.

Assim, a perda social e subjetiva da vida, observada na alienação e na reificação do homem, se completa com a degeneração psíquica e fisiológica da vida humana no espetáculo, onde resta apenas a aparência de vida ou falsa vida. Em *In girum imus nocte et consumimur igni*, Debord fornece uma descrição concisa, porém impiedosa, do perfil do homem moderno tornado espectador:

E, com efeito, estes se iludem sobre tudo e não conseguem mais que delirar sobre suas mentiras. São assalariados pobres que se julgam proprietários, ignorantes mistificados que se imaginam instruídos, e mortos que supõem

votar. Quão duramente os tratou o modo de produção! De progressos em promoções, assim foram perdendo o pouco que ainda tinham, ganhando aquilo que ninguém queria. Colecionam as misérias e as humilhações de todos os sistemas de exploração do passado; e destes só a revolta ignoram. Parecem-se muito com os escravos, visto serem arrebanhados em massa, exiguamente, em maus edifícios doentios e lúgubres; visto serem mal sustentados graças a uma alimentação poluída e sem gosto; maltratados nas suas doenças sempre renovadas; contínua e mesquinamente vigiados; mantidos no analfabetismo modernizado e nas superstições espetaculares correspondentes aos interesses de seus donos. [...] Suas terríveis condições de existência acarretam sua degenerescência física, intelectual, mental. A eles fala-se sempre como a crianças obedientes, a quem basta dizer “é preciso”, nisso aceitando logo acreditar. Mas além do mais e sobretudo são tratados como crianças imbecis. (DEBORD, 1995, p. 13-14)⁹⁴.

Apesar do visível escárnio do autor, essa passagem contém uma triste e realista descrição da condição deplorável e ao mesmo tempo trágica dos indivíduos que habitam no mundo ainda governado pelas leis mercantis, sendo que esta condição constitui um resumo exato e suficiente de tudo o que o espetáculo é capaz de impedir e de permitir, pois, segundo o provérbio árabe apropriado por Debord (1997, p. 182), “*os homens estão mais parecidos com seu tempo do que com seus pais*” (grifo do autor).

Para Debord (1997, p. 171-172), o maior êxito do espetáculo não decorreu somente do avanço da técnica nem da instrumentação midiática, mas sim (mais do que qualquer outro elemento de sua formação, pois validou todos os outros) do fato de “a dominação espetacular ter podido educar uma geração submissa a suas leis”. Isto é, o sucesso do espetáculo decorreu principalmente da normatização da falsa vida como a única forma de existência possível para todos aqueles que nascem e morrem sob o domínio do espetáculo.

Em outras palavras, a lógica da falsificação infiltrou-se tão profundamente na vida cotidiana e lá fixou suas raízes que os efeitos de seu aviltamento — como a

⁹⁴ “*Et en effet ceux-ci se trompent sur tout, et ne peuvent que déraisonner sur des mensonges. Ce sont des salariés pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits, et des morts qui croient voter. Comme le mode de production les a durement traités! De progrès en promotions, ils ont perdu le peu qu'ils avaient, et gagné ce dont personne ne voulait. Ils collectionnent les misères et les humiliations de tous les systèmes d'exploitation du passé; ils n'en ignorent que la revolte. Ils ressemblent beaucoup aux esclaves, parce qu'ils sont parqués en masse, et à l'étroit, dans de mauvaises bâtisses malsaines et lugubres; mal nourris d'une alimentation polluée et sans goût; mal soignés dans leurs maladies toujours renouvelées; continuellement et mesquinement surveillés; entretenus dans l'analphabétisme modernisé et les superstitions spectaculaires qui correspondent aux intérêts de leurs maîtres. [...] Leurs éprouvantes conditions d'existence entraînent leur dégénérescence physique, intellectuelle, mentale. On leur parle toujours comme à des enfants obéissants, à qui il suffit de dire 'il faut', et ils veulent bien le croire. Mais surtout on les traite comme des enfants stupides*” (DEBORD, p. 1336-1338).

perda da linguagem da comunicação, a perda do senso de comunidade e do contato com o outro, a expropriação do tempo de vida depositado na produção e no consumo de mercadorias, a alteração da percepção da realidade causada pelo consumo excessivo de imagens — também são normalizados como parte da ordem natural da sociedade⁹⁵.

Isso significa indivíduo marcado pela pauperização do pensamento espetacular “coloca-se de antemão a serviço da ordem estabelecida” mesmo que sua intenção subjetiva seja o oposto disso ou que repudie a retórica espetacular, pois “ele obedecerá à linguagem do espetáculo, a única que conhece, aquela que lhe ensinaram a falar” (DEBORD, 1997, p. 191).

Assim, os espectadores aceitam passivamente tudo o que lhes é imposto, pois não conhecem outra realidade, e acreditam que não existe mais nada além daquilo que lhes é permitido observar e experimentar.

Como a falsificação espetacular passou a se integrar a todos os aspectos da vida dos homens, é pertinente começar a explicar sobre seus efeitos desde o âmbito mais corriqueiro e cotidiano da existência moderna: a alimentação. No artigo *Abat-faim* (1985), Debord discorreu sobre a questão alimentar moderna concentrando sua denúncia tanto da degeneração da qualidade dos alimentos produzidos e distribuídos em escala industrial quanto na degeneração dos sentidos humanos depois de acostumados ao consumo desses produtos.

Para o autor, a degradação extrema da comida e da bebida obedece à mesma lógica imposta pelos tempos espetaculares. O uso de técnicas a fim de aumentar o rendimento da produção em detrimento de quaisquer outras considerações — primeiramente pela química que se impôs massivamente na agricultura e na criação de animais e em seguida pelo emprego de novas práticas de conservação e de armazenamento — sacrifica, dentre outras qualidades, o sabor.

Os alimentos, que perderam seu gosto, são apresentados ao público consumidor-espectador como perfeitamente higiênicos, dietéticos e saudáveis em oposição às formas arcaicas e não-científicas de alimentação. Mas isso não passa de

⁹⁵ Para ilustrar essa tese, Jappe cita o exemplo da relação das novas gerações com as tecnologias de informação, para quem a existência da televisão, por exemplo, é algo tão evidente e natural quanto o ar que se respira. E mesmo o simples exercício especulativo de imaginar um mundo sem o aparelho eletrônico lhes parece tão absurdo quanto imaginar o mundo sem gravidade (2005, p. 263). Esse ponto de vista ainda encontra validade nos tempos atuais, podendo ser observado na relação de dependência das mais novas gerações com a internet e com as redes sociais.

uma mentira cínica, pois eles já chegam aos pratos contendo inacreditáveis doses de veneno (agrotóxicos, hormônios na carne animal) e o potencial de favorecer toda sorte de enfermidade. Debord chega a comentar que o tipo de câncer mais frequente nos Estados Unidos não é aquele que ataca os pulmões dos fumantes ou dos habitantes de cidades cujo ar é poluído, mas aquele que corrói as entranhas dos indivíduos (incluindo o presidente Reagan e seus comparsas)⁹⁶.

Uma vez que as condições sob as quais a alimentação é fabricada são tratadas como segredo de Estado (assim como tantos outros setores que fazem parte da sociedade moderna), os consumidores dessa comida insípida e infectada desconhecem o que lhes é posto nos pratos tanto quanto desconhecem os mistérios da economia que governa seu mundo (DEBORD, 2006, p. 1585). E para consolidar a mistificação no âmbito alimentar, Debord argumenta que o recuo das capacidades humanas de percepção da realidade provocado pelo espetáculo foi acompanhado pela degradação do paladar, do olfato e da sensibilidade em geral, como uma forma de autodefesa contra o mau-gosto do que são obrigados a engolir. Assim, para o espectador, sempre ocupado em conduzir seu próprio carro ou em assistir à televisão, não faz diferença se a falta de gosto da carne e da cerveja é proveniente dos produtos que consome ou da perda progressiva de seu paladar⁹⁷.

Segundo Debord (2006), o adoecimento fisiológico do homem na sociedade do espetáculo encontraria seu principal agravante quando as forças produtivas do capitalismo alcançarem, enfim, um ponto de incompatibilidade radical com o mundo do qual tira seu sustento, pelo fato já possuir os meios técnicos suficientes para alterar definitivamente as condições de vida na Terra. É o que defende em textos como *La planète malade* (1971) e *Thèses sur l'IS et son temps*

⁹⁶ “*La nourriture qui a perdu son goût se donne en tout cas pour parfaitement hygiénique, diététique, saine, pour rapport aux aventures risquées dans les formes pré-scientifiques d'alimentation. Mais elle ment cyniquement. Elle contient une invraisemblable dose de poisons (la célèbre Union Carbide usine ses puissants produits pour l'agriculture), mais en surplus elle favorise toutes sortes de carences (par la suppression d'oligo-éléments etc.) dont on mesure les résultats après la fête dans la santé publique. Le licite dans le traitement de l'alimentation quoique épouvantable, s'accompagne en prime d'une part d'illicite toléré, et du franchement illicite qui existe quand même (doses d'hormones dépassées dans la veau, etc.). On sait que le principal cancer répandu aux États-Unis n'est pas celui qui fait ses délices des poumons du fumeur de tabac pollué ou de l'habitant des villes plus polluées encore, mais celui qui ronge les tripes du président Reagan, et des soupeurs de son espèce*” (DEBORD, 2006, p. 1584).

⁹⁷ “*La saveur, l'odeur, le tact même sont abolis au profit des leurres qui éragent en permanence la vue et les oreilles. D'où le recul général de la sensualité, qui va de pair avec le recul extravagant de la lucidité intellectuelle (qui commence à la racine avec la perte de la lecture et de la plus grande partie du vocabulaire). Pour l'électeur qui conduit lui-même sa voiture et regarde la télévision, aucune sorte de goût n'a plus aucune sorte d'importance*” (DEBORD, 2006, p. 1583, grifo do autor).

(1972), onde manifestou uma crescente preocupação com as questões da poluição e da degradação do meio-ambiente, encarando-as como problemas tão graves referentes ao capitalismo moderno quanto são a proletarização do mundo e a redução dos indivíduos a espectadores, e também encarando-as como provas irrefutáveis da irracionalidade da lógica da economia autonomizada que controla a ordem social.

De certa forma, Debord retoma a desconfiança em relação aos meios técnicos iniciada por autores como Benjamin (2011, p. 69) — “porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue”— elevando-a a um nível nunca antes concebido de catástrofe mundial irreversível:

A sociedade que possui todos os meios técnicos para alterar as bases biológicas da existência sobre a Terra é igualmente a sociedade que, pelo mesmo desenvolvimento técnico-científico separado, dispõe de todos os meios de controle e de previsão matematicamente incontestáveis para medir exatamente e com antecedência em qual grau de decomposição do meio humano pode alcançar [...] o crescimento das forças produtivas alienadas da sociedade de classes. Se até a poluição química do ar respirável ou até a falsificação dos alimentos, se até a acumulação irreversível de radioatividade pelo emprego industrial de energia nuclear ou até deterioração do ciclo da água desde os lençóis subterrâneos até os oceanos, se até a lepra urbanística que se espalha sempre e cada vez mais sobre onde um dia foram a cidade e o campo ou até a “explosão demográfica”, se até a progressão do suicídio e das doenças mentais ou até o limite atingido pela nocividade do barulho. (DEBORD, 2006, p. 1099, tradução nossa)⁹⁸.

O desenvolvimento da produção capitalista pôde ser verificado na produção social da miséria proveniente do trabalho alienado, cujo processo invadiu e danificou o próprio meio de vida dos homens e cujo resultado final lhes aparece como resultado de estranhamento e de expropriação da vida, ou seja, de morte. É o que já dizia a teoria marxiana clássica. Contudo, a última fase do desenvolvimento econômico, verificada por Debord, anunciava sinais de um desenrolar trágico para a

⁹⁸ Trecho de *Thèses sur l’I.S. et son temps*: “La société qui a tous les moyens techniques d’altérer les bases biologiques de l’existence sur toute la Terre est également la société qui, par le même développement techno-scientifique séparé, dispose de tous les moyens de contrôle et de prévision mathématiquement indubitable pour mesurer exactement par avance à quelle décomposition du milieu humain peut aboutir — et vers quelles dates, selon un prolongement optimal ou non — la croissance des forces productives aliénées de la société de classes. Qu’il s’agisse de la pollution chimique de l’air respirable ou de la falsification des aliments, de l’accumulation irréversible de la radioactivité par l’emploi industriel de l’énergie nucléaire ou de la détérioration du cycle de l’eau depuis les nappes souterraines jusqu’aux océans, de la lèpre urbanistique qui s’étale toujours plus à la place de ce que furent la ville et la campagne ou de ‘l’explosion démographique’, de la progression du suicide et des maladies mentales ou du seuil approché par la nocivité du bruit” (DEBORD, 2006, p. 1099).

sociedade capitalista (DEBORD, 2006).

A extração incessante dos recursos naturais, a destruição irremediável do meio-ambiente e a constatação de que a administração da água potável e do ar ainda respirável nas cidades tornou-se dependente dos desmandos da economia mercantil são indicadores que as forças produtivas do capitalismo atingiram um nível limite de hostilidade contra a existência humana, oficializando a produção de não-vida (falsa vida) como produção direta e manifesta de morte (DEBORD, 2006).

Considerando as ideias de Debord, a sociedade mais poderosa economicamente é também a mais doente, aquela que possui a capacidade para recriar concretamente o mundo inteiro como um planeta doente aos moldes de sua enfermidade⁹⁹.

O caráter trágico dessa sociedade reside no fato de que o mundo sobreviverá às agressões que lhe são feitas — “O velho oceano é ele mesmo indiferente à poluição”, mas a humanidade não, pois “o sistema social estabelecido pela dominação mercantil ligou seu destino à uma deterioração desenfreada e literalmente insuportável de todas as condições de vida”, colocando em xeque não somente a possibilidade de construção da verdadeira vida (cada vez mais distante de uma realização), mas também a sobrevivência humana dentro do próprio sistema espetacular (DEBORD, 2006, p.1066-1101, tradução nossa).

Em relação à identificação de um processo de adoecimento psíquico nos indivíduos resultante da interferência da lógica mercantil na vida cotidiana — ou como havia colocado Gilles Ivain, o reconhecimento da banalização econômica e social da vida como doença mental —, a teoria crítica do espetáculo também fundamentou esse argumento a partir dos conceitos de alienação, fetichismo e reificação definidos por Marx e Lukács.

Seguindo o exemplo do filósofo e sociólogo Joseph Gabel (autor de *La Fausse conscience*), Debord (1997) abordou esses conceitos marxianos sob uma perspectiva psicológica para tentar compreender a degeneração da consciência humana em consciência espectadora ou falsa consciência.

Em “A sociedade do espetáculo”, Debord (1997) defende que o agravamento do fetichismo característico dos tempos espetaculares, conforme

⁹⁹ Trecho de *La planète malade*: “Une société toujours plus malade, mais toujours plus puissante, a recréé partout concrètement le monde comme environnement et décor de sa maladie, en tant que planète malade” (DEBORD, 2006, p.1.064, grifo do autor).

observado na transformação de mercadorias em imagens e de pessoas em vedetes, impulsionou uma série de crises de ordem psicopatológica entre os indivíduos. A eles, só é permitido estabelecer vínculos com “interlocutores fictícios” que os deixem cada vez mais dependentes dos imperativos econômicos: mercadorias e vedetes, ambas bombardeadas à exaustão na vida cotidiana sob a forma de imagens.

Desse modo, a formação da consciência humana se torna dependente da mediação das imagens, pois elas se tornaram a única forma de contato dos indivíduos com a realidade distorcida do espetáculo. Na sociedade do espetáculo, a consciência humana dissolvida em consciência espectadora pode ser comparada a uma espécie de “autismo generalizado”, onde cada indivíduo submerso na dominação espetacular “torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade” ao mesmo tempo em que se torna incapaz de reconhecer o outro e de ser reconhecido pelo outro (DEBORD, 1997, p.136-137). E complementa o autor:

O espetáculo é o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência. Quem sofre de modo passivo seu destino cotidianamente estranho é levado a uma loucura que reage de modo ilusório a esse destino, pelo recurso a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no cerne dessa pseudoresposta a uma comunicação sem resposta. A necessidade de imitação que o consumidor sente é esse desejo infantil, condicionado por todos os aspectos de sua despossessão fundamental. Segundo os termos que Gabel aplica em outro nível patológico, “a necessidade anormal de representação compensa aqui o sentimento torturante de estar à margem da existência” (DEBORD, 1997, p.137, grifo do autor).

Esse “apagamento dos limites entre o eu e o mundo” — processo constituinte da noção psicanalítica de narcisismo, segundo os textos finais de Freud, que apareceria na primeira infância como uma defesa psíquica da criança contra a sensação de separar-se da mãe através da construção de uma autoimagem onipotente e autossuficiente — e essa “supressão dos limites entre o verdadeiro e o falso” seriam consumados com a assimilação da vida ao espetáculo em sua fase integrada, conforme apontado nos “Comentários sobre a sociedade do espetáculo” (LASCH *apud* ZACARIAS, 2018, p. 49).

De acordo com Debord (1997), a imposição de relações unilaterais entre as imagens e os homens levaria estes últimos a uma progressiva perda da capacidade

de estabelecer diálogo entre si mesmos, a uma atrofia da linguagem da comunicação direta e, com isso, ao fim de qualquer espaço de comunidade humana (*ágora*). A raiz psicológica da adesão unânime e da submissão das massas ao espetáculo se encontra no fato de as imagens terem se tornado o único contato dos espectadores com a vida que lhes foi extraviada e com a comunicação que lhe foi proibida, mas nesse caso será sempre uma falsa vida e uma pseudocomunicação.

Ao estabelecer diálogo somente com as imagens, o eu (*moi*) — podendo ser entendido como a identidade e individualidade humana, a personalidade outrora considerada inviolável — passa a compreender o mundo somente sob a ótica de imagens, ao mesmo tempo em que passa a enxergar a si próprio e ao outro como imagem estereotipada (DEBORD, 1997).

Como diria Vaneigem (2002, p. 78):

A imagem, o estereótipo do astro, do pobre, do comunista, do assassino passional, do cidadão honesto, do rebelde, do burguês, irá substituir o homem pondo no seu lugar um sistema de categorias ordenadas de maneira mecanográfica segundo a lógica irrefutável da robotização.

Para Debord (1997), aceitar o devir-imagem da vida e o esfacelamento da própria personalidade em nome da adequação à ordem espetacular resultaria em sofrimento psíquico aos indivíduos espectadores:

[...] A supressão da personalidade acompanha fatalmente as condições de existência submetida às normas espetaculares – *cada vez mais afastada da possibilidade de conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais*. Paradoxalmente, o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios. *Trata-se de correr atrás da inflação dos sinais depreciados da vida. A droga ajuda a pessoa a se conformar com essa organização das coisas; a loucura ajuda a evitá-la.* (DEBORD, 1997, p. 191, grifo nosso).

Talvez a manifestação contemporânea mais explícita do diagnóstico de Debord se encontre nas chamadas redes sociais. Com a consolidação da *Internet* como a Tecnologia de Informação dominante a partir do começo do século XXI (bem como a popularização esmagadora de novos aparelhos eletrônicos que comportem essa tecnologia), esses espaços de convívio virtual acabaram por suplantar a *ágora* e o diálogo direto já em declínio no espetacular integrado, tornando-os obsoletos. O próprio mecanismo das redes sociais incentiva e facilita a expressão de seus usuários pelo compartilhamento de fragmentos distorcidos de suas próprias vidas sob forma

de imagens.

Assim, o compartilhamento massivo de imagens e a superexposição em imagens tornaram-se uma exigência no convívio social contemporâneo ao passo que esses meios se tornavam a única forma de sociabilidade conhecida pelas novas gerações espectadoras.

Zacarias (2018) defende que a migração em massa dos indivíduos em direção às redes sociais resultou em mais um sintoma patológico da sociedade espetacular na contemporaneidade: a generalização narcísica da condição de vedete. Embora a função das vedetes pouco tenha mudado desde a época de Debord até os dias atuais, as condições de produção de vedetes se transformaram drasticamente. Quando a comunicação de massa ainda se dava em sentido único, a partir de um grande centro emissor que distribuía o conteúdo produzido para os aparelhos receptores (cinema, rádio e televisão), os papéis de vedetes eram restritos às personalidades com grande projeção midiática: celebridades, atores, políticos e artistas.

Atualmente, quando as novas mídias superaram esse princípio e os novos aparatos técnicos passaram a ser tanto receptores quanto emissores de informação (computadores, *smartphones*), qualquer indivíduo pode se tornar uma vedete dentro do seu círculo de amigos virtuais, qualquer um pode simular ser o protagonista de sua própria história espetacular. Como vedetes virtuais, os usuários de redes sociais não mais se detêm a apenas contemplar e a consumir vidas espetaculares de outros, mas principalmente se empenham em encenar um vivido aparente de si mesmos diante da necessidade de preencher o esvaziamento de suas experiências cotidianas.

Para Zacarias (2018), as condições estabelecidas por esses novos meios de sociabilidade deixam claras a inter-relação entre a dominação subjetiva do espetáculo e a moderna cultura do narcisismo, pois o condicionamento do gozo ao consumo de imagens e à autorrepresentação imagética encobre, em suas promessas de satisfação plena, um sentimento de dependência impotente ao aparato técnico, ao sistema de produção e reprodução de imagens, em suma, ao espetáculo vigente.

Desse modo, o narcisismo falacioso do vedetismo virtual Zacarias (2018, p.50), enquanto configuração ideológica da atual sociedade do espetáculo, apenas “oferece compensatoriamente a ilusão da onipotência, da autossuficiência pessoal ao alcance de um clique”. Portanto, o sujeito narcísico do mundo virtual não escapa à sua condição de espectador passivo conforme definida por Debord. Pelo contrário.

Numa sociedade onde a simples sobrevivência não pode ser obtida sem a mediação da economia, onde a percepção da realidade e as relações interpessoais tornaram-se dependentes da mediação das imagens, o narcisismo como sintoma social demonstra a fragilidade e o desamparo dos homens perante a pauperização hostil da vida nas atuais condições de existência, fazendo-os buscar conforto na ilusão e no engano¹⁰⁰.

Paradoxalmente ao aumento das doenças físicas e disfunções mentais desencadeadas pelo andamento das atuais condições de existência, a ordem mercantil espetacular tenta a todo momento oferecer paliativos para amenizar o sofrimento fisiológico e psíquico dos indivíduos¹⁰¹. Embora seja um defensor do capitalismo, apologista do consumo e crítico de Debord e dos situacionistas, o teórico francês contemporâneo Gilles Lipovetsky pode contribuir para esse debate.

Para Lipovetsky (2007, p. 52), a sociedade de consumo moderna (ou hiperconsumo, segundo seus termos) caracteriza-se pela construção de “um novo imaginário associado ao poder sobre si, ao controle individual das condições de vida”, isto é, ao “gozo de exercer uma dominação sobre o mundo e sobre si.”

Essa nova roupagem do consumo se reflete principalmente na mudança do perfil do consumidor, agora estimulado a buscar nas novas indústrias de lazer experiências prazerosas, orgias

[...] de simulações, de artifícios hiper-espetaculares, de estimulações sensoriais destinadas a fazer os indivíduos sentir sensações mais ou menos extraordinárias, a fazê-los viver momentos emocionais sob controle em ambientes hiper-realistas, estereotipados e climatizados. (LIPOVETSKY, 2007, p. 64).

A consumir experiências prazerosas artificiais (cujos começo e fim são previamente cronometrados, como em um filme de cinema) para suprir essa necessidade de aventura e de controle sobre o destino sem os riscos nem os inconvenientes inerentes ao próprio destino, pois, segundo o autor, o que o

¹⁰⁰ Nesse sentido, a seguinte colocação do filósofo Rosset (2008, p. 108, grifo nosso) sintetiza muito bem a condição impotente e miserável do sujeito narcísico, que apenas consegue aprender o mundo quando intermediado por imagens plenas de poder-fetichismo: “Intimamente, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, *no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação*. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as outras cópias [...] Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro nem a ele mesmo, *já que o amor é um assunto importante demais para que se delegue a outro a responsabilidade de negociá-lo*”.

¹⁰¹ De modo semelhante ao antigo uso do ópio e de outros narcóticos pela medicina para anestésiar a dor dos pacientes.

neoconsumidor procura é uma “maneira de lutar contra a fatalidade natural, [...] um antidesestino”; uma constante busca por “aliviar os pesos do espaço-tempo” numa espécie de regressão voluntária à simplicidade da infância (LIPOVETSKY, 2007, p.52-55).

Desse modo, se entre os neoconsumidores os mais velhos querem parecer jovens e os mais jovens se recusam a crescer, renunciando ao fluxo do tempo histórico e à finitude da vida para permanecer num eterno prolongamento de suas infâncias e adolescências, é porque desejam o retorno das sensações felizes experimentadas na infância que lhes foram negadas na vida adulta por meio do consumo de objetos, de informações e de vivências produzidas sob encomenda. O neoconsumidor pensa poder reviver seu passado com nostalgia mercantilizada, comprando junto com os produtos as emoções da infância que o fazem viajar no tempo (LIPOVETSKY, 2007).

A contradição crucial do capitalismo, observada na mesma esfera do consumo contemporâneo analisada e defendida por Lipovetsky, revela-se na impossibilidade da concretização plena do desejo de onipotência e de controle de si prometida pelo consumo, ou seja, o indivíduo consumidor apenas pode encontrar satisfação aparente, dentro de determinadas condições e dentro de um determinado espaço de tempo, na simulação oferecida pela experiência do consumo. Essa sensação de poder, prazer, gozo ou simplesmente alívio não pode se estender até a vida efetiva dos indivíduos, pois se dá mediante uma fuga da realidade, uma interrupção momentânea do cotidiano, e ainda por cima está irremediavelmente condicionada ao consumo.

Conforme apontado por Lipovetsky (2007, p.56), o aumento exponencial do consumo de medicamentos psicotrópicos para regular os estados mentais dos indivíduos sintetiza essa observação. Para o autor, se por um lado o investimento da indústria farmacêutica no ramo psiquiátrico ilustra um aumento no desejo dos sujeitos por controlar sua experiência vivida cotidiana e suprimir seus problemas existenciais consumindo substâncias que os possibilitem escolher seu humor e gerir os males da mente, por outro lado a banalização desses recursos demonstra, na efetividade, “uma certa impotência subjetiva, renunciando o sujeito a todo esforço pessoal ao entregar-se à onipotência dos produtos químicos que agem sobre ele.”

Desse modo, a reivindicação da soberania sobre o corpo e sobre a vida retorna ao indivíduo como uma nova forma de sujeição, dessa vez à ação de

substâncias químicas para suprimir os dissabores e as doenças que o assolam na vida cotidiana: fadiga, insônia, ansiedade, depressão, bulimia, anorexia, câncer, problemas relacionados à libido (LIPOVETSKY, 2007).

Quanto ao retorno simulado à infância por meio do consumo, isso também volta como impotência ao homem-consumidor por se tratar de um efeito colateral da economia mercantil desenvolvida. Assim, a escassez de novas experiências excitantes e a insatisfação na vida cotidiana reificada faz ser preferível atenuar o sofrimento de uma vida mal vivida com a nostalgia reacionária, com a permanência na menoridade, na ilusão otimista de autossuficiência característica do estágio de narcisismo primário.

Embora tente se afastar das ideias de Debord, Lipovetsky acaba involuntariamente reafirmando-as ao reconhecer que o consumo não pode trazer conforto efetivo aos seres humanos, e muito menos eliminar os sofrimentos externos ou internos que os afligem na vida cotidiana. Ao tentar justificar os benefícios do consumo associando-o à satisfação das necessidades humanas, seu pensamento conciliatório com a ordem vigente demonstra interesse em apenas encontrar um efeito anestésico passageiro para atenuar os sintomas produzidos ou acentuados pelo próprio desenvolvimento do capitalismo contemporâneo. Debord, ao contrário, manteve-se irredutível em suas convicções desde suas primeiras ideias de influência vanguardista para reivindicar um novo e autêntico uso da vida até seus escritos teóricos derradeiros que denunciavam a negação da vida no capitalismo definido como espetacular.

Uma negação que ultrapassou o nível da modificação qualitativa da vida — isto é, da capacidade de alterar o modo como as pessoas utilizam ou desperdiçam seu tempo de vida — e atingiu um aspecto mais palpável nas modernas condições de existência, onde a própria conservação dos corpos humanos e do meio-ambiente para o uso da economia mercantil se tornou inviável pela natureza autofágica do sistema econômico, que já carrega consigo o germe de sua autodestruição programada.

“Nada, porém, traduzia este presente sem saída e sem repouso como aquela frase antiga que integralmente sobre si mesma roda, por ser construída letra a letra qual labirinto de onde se não escapa”, diz o autor, referindo-se ao significado do nome de seu último filme, que, segundo ele, exprime em sua forma e conteúdo a perdição desta época: *“In girum imus nocte et consumimur igni. Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo”* (DEBORD, 1995, p. 44).

O uso literário original desse antigo palíndromo latino, como aponta Agamben (2017), costumava vir associado à figura das falenas, borboletas noturnas que se atraem irresistivelmente pela luz das lamparinas e do fogo e, quando chegam perto demais das chamas, são consumidas por elas. As falenas foram amplamente utilizadas na literatura como metáfora para paixões amorosas avassaladoras ou, em certos casos, para atos de imprudência que levam à ruína.

Por isso, a apropriação dessa metáfora por Debord pode ser encarada tanto como uma referência à existência humana no capitalismo espetacular, fadada à banalização e à deterioração em função da negação extrema da vida no espetáculo, quanto como uma lembrança da fugacidade da vida, compreensão que orientou ele e seus companheiros na busca pela afirmação da verdadeira vida.

O decorrer do tempo se encarregou de atestar a atualidade e a precisão da teoria crítica do espetáculo, confirmando não ser possível qualquer espécie de afirmação da vida dentro dos limites da ordem mercantil. No entanto, isso também significou a concretização dos temores de Debord em relação às condições de existência humana, visto que a falsificação espetacular da vida passou a ser a única realidade conhecida e aceita por eles. Enquanto isso, a verdadeira vida que os vanguardistas, letristas e situacionistas tanto se empenharam em alcançar — a princípio pela superação da arte, passando pela reivindicação de uma transformação radical na vida cotidiana reificada por meio da “construção de situações”, até chegar à elaboração de um diagnóstico preciso da sociedade capitalista moderna para expor seu âmago com o intuito de derrubá-la — parecia distanciar-se cada vez mais da realização concreta.

A impressão passada pelos textos tardios de Debord é que a consolidação do espetacular integrado como o conjunto das dominações que abarca toda a vida estabelecida pelas modernas condições de existência foi um golpe fatal desferido pela sociedade moderna contra si mesma, contra a possibilidade de construir uma verdadeira vida em nome da permanência de uma lógica de exploração e mistificação fadada ao colapso.

Essa impressão se fortalece com a percepção de uma mudança no tom ao rememorar o conceito de *theatrum mundi* nos seus escritos. Nos primeiros, a referência à metáfora do mundo como teatro exprimia a convicção de que, uma vez que o mundo e toda a vida terrena são passageiros, a configuração da sociedade também é transitória e poderia ser demolida e reconstruída livremente pelo desejo

autêntico.

Nos escritos finais, o autor volta a evocar essa ideia para indicar seu crescente sentimento de decepção em relação ao mundo moderno por conta da falsificação generalizada da vida. Como pode ser conferido no *Panegírico* (1989), Debord recorre a escritores como François Villon — ““O mundo é só desilusão”¹⁰², resumiu Villon num único octossílabo” e aos já mencionados Shakespeare e Calderón de la Barca para complementar sua afirmação de que a decadência geral da vida “é um meio a serviço do império da servidão, e é somente por ser esse meio que lhe é permitido fazer-se denominar progresso” (DEBORD, 2002, p.75-76).

É como se, por meio desses autores, Debord concluísse que o destino das sociedades onde reinam as modernas condições de sujeição da vida à economia se anunciasse como uma tragédia orquestrada pelo deus-mercado. No palco montado e estipulado pelas leis mercantis, ao invés de a vida começar quando se encerra o espetáculo, a vida se encerra junto com o espetáculo.

¹⁰² “*Le monde n’est qu’abusion*” (DEBORD, 2002, p. 76).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM BUSCA DA VIDA PERDIDA

Esta dissertação procurou compreender o desenvolvimento da teoria crítica do espetáculo de Guy Debord tomando como ponto de partida a questão fundamental que perpassou todas as etapas de seu percurso intelectual, a vida. O olhar crítico sobre as condições de existência do homem no mundo, em outras palavras, sobre a vida, foi o denominador comum entre as ideias, os autores e as teorias que influenciaram o pensamento de Debord: a crítica da economia política marxista procurou elucidar as razões da dominação dos homens vivos pela economia não-viva autonomizada através das noções de alienação, reificação e fetichismo da mercadoria; as reivindicações dadaísta e surrealista pela destruição da cultura burguesa continham em si um anseio pela afirmação autêntica (verdadeira) e livre da vida através da afirmação dos desejos humanos; inclusive os autores que exploraram a noção de *theatrum mundi* em suas obras iniciaram um debate sobre a percepção da efemeridade da vida em confronto com a fatalidade do destino. Debord transformou a questão da vida na força motriz de suas considerações sobre a sociedade moderna, pois a crítica da vida é a crítica mais germinal e a mais radical que se pode ser feita.

Desse modo, a presente pesquisa se propôs a investigar as diversas facetas do pensamento de Debord — a superação da arte, a crítica do cotidiano, a análise da sociedade capitalista como espetáculo, a crítica da mercadoria como imagem, a crítica da pseudocomunicação e da alienação pelas novas mídias — sob o viés de uma denúncia da negação da vida e, ao mesmo tempo, de uma reivindicação pela verdadeira vida.

Ao analisar de modo geral o conjunto da obra de Debord, é possível observar uma profunda mudança no modo como o autor encarava a possibilidade de construção de uma verdadeira vida pelos indivíduos. A princípio, havia uma urgência na reivindicação por um uso consciente e pleno da vida, por compreender a escassez de sua duração, através da diversão, do jogo, da boemia e do rompimento com o cotidiano estéril e rotineiro.

Essas atividades, chamadas “situações”, atuariam como catalisadoras de microrrevoluções na vida cotidiana, pavimentando o caminho para a revolução total da sociedade e do mundo existentes e, desse modo, para a verdadeira vida. Esse contexto proporcionou a elaboração de “A Sociedade do espetáculo”, uma obra que, se lida isoladamente, fornece um diagnóstico preciso da sociedade capitalista

moderna. Mas quando compreendida dentro do conjunto da obra de Guy Debord, pode ser encarada como um manifesto pela derrubada da sociedade capitalista, pelo fim dos fetiches (a mercadoria, a imagem) que aprisionaram os sujeitos numa condição espectadora paralisante, pela devolução do poder sobre o uso da vida às pessoas.

No entanto, nas últimas obras de Debord, torna-se visível a presença de uma “sombria melancolia” no seu discurso. Um sentimento desencadeado, em grande parte, pela percepção de uma conciliação generalizada dos indivíduos com a ordem vigente após o arrefecimento das revoltas populares de Maio de 68, que, acreditando poder extrair benefícios da ordem vigente, voltaram a aceitar passivamente a vida falsificada como a única forma possível de viver dentro das modernas condições de existência. O fechamento do cerco do espetáculo contra a possibilidade de romper com a lógica mercantil seria ainda mais agravado com o surgimento e a expansão do poder político-econômico totalitário conhecido como espetáculo integrado, conforme analisado nos “Comentários sobre a Sociedade do espetáculo”.

Não somente os textos teóricos, mas as reflexões de cunho mais pessoal de Debord também refletiram o espírito dessa época que não conseguiu se libertar das ilusões que a aprisionava. Diz o autor, em *In girum imus nocte et consumimur igni*:

Paris, naquela altura, nos limites dos seus vinte distritos, nunca de todo dormia, permitindo que a libertinagem todas as noites andasse de bairro em bairro. Nesse tempo ainda os seus habitantes não haviam sido expulsos e dispersos. Mantinha-se ali um povo que dez vezes nas ruas erguera barricadas e pusera em fuga reis. Era um povo que não se contentava com imagens. Quando ele vivia naquela sua cidade, não teria sido possível pô-lo a comer ou beber aquilo que a química de substituição se não atrevera ainda a inventar. As casas, o centro, ainda não estavam desertas, nem haviam sido vendidas a espectadores de cinema nascidos fora dali, debaixo de outros artifícios aparentes. A mercadoria moderna ainda não tinha vindo mostrar-nos tudo quanto se pode fazer numa rua. Ninguém se via obrigado, por causa dos urbanistas, a ir dormir a lugares distantes. Ainda não se vira então por culpa do governo o céu escurecer e o bom tempo sumir-se, nem a bruma artificial da poluição cobrir em permanência a circulação mecânica das coisas neste vale da desolação. As árvores ainda não tinham morrido por asfixia; e as estrelas ainda não se viam apagadas pelo progresso da alienação. Os embusteiros estavam, como sempre, no poder; mas o desenvolvimento econômico ainda não lhes tinha fornecido os meios de mentir a respeito de todas as questões, nem de confirmar os seus embustes falsificando o conteúdo efetivo de toda a produção. (DEBORD, 1995, p. 31-32).

Em diversos momentos de sua produção teórica e prática, Debord traz à memória as noções barrocas de colheita do tempo (*carpe diem*) e de lembrança da

morte (*memento mori*) para reforçar sua compreensão de que a vida é finita e que, por isso, deve ser experienciada integralmente em sua curta duração sem os impedimentos impostos por uma sociedade governada pelo mercado. Nesse sentido, o autor demonstrou um apreço intenso pela sensação do escoar do tempo e, por isso, demonstrou ter amado os prazeres de sua época, uma época que se permitiu atentar tomar de assalto a ordem estabelecida: “É um belo momento, esse em que se põe em marcha um assalto à ordem do mundo”; “Neste sentido, amei a minha época, que viu desaparecer toda a segurança existente e esvaírem-se todas as coisas naquilo que socialmente era regulado” (DEBORD, 1995, p. 57-68).

Uma postura que muito lembra os versos de Brecht: “Entre os homens cheguei em tempo de tumulto / E me revoltei junto com eles. / Assim passou o tempo / Que sobre a terra me foi dado” (BRECHT, 1986, p. 215).

Desse modo, a melancolia em relação passado pode ser encarada como uma reação a um futuro irremediavelmente corrompido pela razão mercantil e aceito sem resistência pelas novas gerações, educadas desde o nascimento a tomar essa realidade falsificada mostrada pelo espetáculo como natureza.

Debord parece lamentar que a falsificação e a mentira (os pilares do poder espetacular integrado) tenham se entranhado na vida dos indivíduos até se tornar parte dela, interferindo desde as necessidades humanas mais básicas — o aroma do vinho e o gosto da carne não foram mais os mesmos desde que a indústria alimentícia passou a adulterar quimicamente em larga escala a comida e a bebida; inclusive o ar não é mais tão respirável e a água não é mais potável como antes da poluição industrial envenenar o que sobrou do meio-ambiente — até a maneira como os seres humanos vivenciam a realidade.

Para Kaufmann (2006), o mundo do espetáculo descrito por Debord é um mundo desumanizado, onde não há mais espaço para a comunicação direta entre as pessoas, nem para a realização de desejos que não estejam submetidos ao consumo e nem para o vivenciar de experiências e de acontecimentos que não tenham antes passado pelo filtro do discurso midiático espetacular. Só há espaço para a servidão inconsciente dos indivíduos que ainda se creem atores políticos, quando na verdade são manipulados como marionetes pela lógica da economia mercantil autonomizada.

Diante da percepção de que espetáculo se integrou à vida de tal maneira que ambos se tornaram indiferenciáveis um do outro, e que o conjunto de novas técnicas que acompanhou seu reinado atua como um sistema de defesa impenetrável

para o capitalismo tardio, pode ser formulada a seguinte questão: qual o sentido em criticar o espetáculo se ele se tornou imune à possibilidade de subversão para construção da verdadeira vida?

Kaufmann (2006) tentou oferecer uma possível resposta para essa pergunta ao afirmar que Debord sempre adotou um posicionamento irreduzível de confronto contra a ordem social estabelecida e, por esse motivo, se declarou como inimigo do espetáculo desafiando a obediência que lhe era esperada e recusando conciliar-se com o mundo do espetáculo.

Essa postura seria ainda mais explicitada nos “Comentários”, onde Debord (1997) assume a postura de um estrategista de guerra (como veio a se declarar em certa ocasião) ao utilizar as mesmas armas do inimigo contra ele. Se o espetáculo se tornou uma presença massiva e totalitária sobre a existência dos homens, a ofensiva contra o espetáculo também deve se direcionar a todos os aspectos da vida moderna. Se o mecanismo do espetáculo reflete o funcionamento dos serviços secretos e da máfia, o crítico do espetáculo deve estar preparado para decifrar as táticas do inimigo, como um agente infiltrado. Como o próprio autor disse, nenhum crime pode ser mais inaceitável e mais imperdoável do que questionar a ordem social estabelecida ou tentar transformá-la.

Pode-se dizer que Debord cumpriu esse requisito, tornando-se inaceitável em uma sociedade que já não aceita críticas e muito menos insubordinações.

Seguindo por essa perspectiva iniciada por Kaufmann, a melancolia transmitida pelas últimas produções Guy Debord deixa de parecer uma lembrança nostálgica e inócua de um passado dourado distante e passa a ser interpretada de uma maneira revolucionária.

Debord vivifica a memória de um mundo anterior ao estabelecimento do espetacular integrado (e que este tenta fazer esquecer a todo custo), um mundo onde as fronteiras do falsificado e do verdadeiro ainda estavam bem delimitadas e, portanto, onde era possível vislumbrar um caminho para a construção da verdadeira vida. Não se trata de uma melancolia saudosista e imobilizadora, mas de um sentimento de inconformismo contra uma sociedade que negocia a obediência dos indivíduos em troca de pseudogozo e pseudoprazeres atrelados à lógica do mercado, que confunde qualidade de vida com consumo.

Debord (2006, p. 1797, grifo do autor) nunca aceitou o mundo existente, nem nenhuma concessão oferecida por esse mundo pois não reconhece outra forma

de existência se não a verdadeira vida: “*je n’ai jamais cru que rien dans le monde avait été fait dans l’intention précise de me faire plaisir*”.

Do mesmo modo, seu amor à finitude da vida jamais implicou num *amor fati* irrestrito que aceita todas as reificações que a interditam. O sentimento de não-pertencimento de Debord na sociedade falsificada do espetacular integrado é perceptível em seus escritos mais pessoais, como o “Panegírico”:

Ainda que eu seja um notável exemplo do que esta época não queria, saber o que ela quis talvez não me pareça suficiente para estabelecer minha superioridade. [...] Pelo que procede, eu estou seguro de, pelo menos, ter conseguido transmitir elementos que serão suficientes para que se faça compreender muito precisamente, sem que possa restar nenhum tipo de mistério ou de ilusão, tudo o que sou. (DEBORD, 2002, p. 76-77).

Se fosse possível condensar o cerne da teoria crítica de Guy Debord em poucas palavras, com o claro risco de haver prejuízo nas ideias do autor durante esse processo, pode-se dizer que se trata tanto de uma denúncia da condição de minoridade espectadora do sujeito moderno — abandonado no conforto ilusório da contemplação e da falsa consciência, impossibilitado de encarar suas reificações de frente por estar mediado por imagens — quanto de um apelo para a derrubada do palco onde se encena a tragédia do capitalismo, em outras palavras, para saída do homem de sua condição de espectador e sua elevação à categoria de possuidor da própria vida, de senhor de seu destino. Não mais espectador nem ator, mas *viveur* (vivenciador, vivedor, aquele que vive).

Resta saber se os homens ainda se contentam em permanecer confortáveis como espectadores passivos, rendidos a formas cada vez mais sofisticadas de submissão, ou se desejam arriscar mais uma marcha para o noroeste em direção à verdadeira vida. É na evidenciação desse conflito que reside o caráter incômodo que Guy Debord tanto reivindicava para sua teoria crítica do espetáculo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Difference and repetition: on Guy Debord's films. In: McDONOUGH, Tom. **Guy Debord and the situationist international: texts and documents**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. p. 313-319.

AGAMBEN, Giorgio. Glosas marginais aos comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: RIZOMA.NET. **Potlatch**. Tradução de João Gabrie. 2002, p. 72-78. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/46876553/Potlatch-Rizoma-net>. Acesso em: 13 abr. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. Tradução de Selvino J. Assann. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIAR, Odílio Alves. O lúdico em Guy Debord. In: ALMEIDA, José Carlos Silva de; BARROS, Fernando R. de M.; GERMANO, Emanuel Ricardo. (Org.). **Filosofia e cultura**. Fortaleza: UFC, 2011. v. 1, p. 351-359.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Anotações sobre “A sociedade do espetáculo”: apresentação de uma edição pirata. In: RIZOMA.NET. **Potlatch**. 2002, p. 79-93. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/46876553/Potlatch-Rizoma-net>. Acesso em: 13 abr. 2018.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERNAYS, Edward. **Propaganda**. New York: Horace Liveright, 1928. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.275553>. Acesso em: 09 maio 2019.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo Cesar Sousa. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 220-260.

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

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. **Socialismo ou barbárie**: o conteúdo do socialismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHOMSKY, Noam. **Mídia**: propaganda política e manipulação. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CÍCERO, Antônio. A falange das máscaras de Waly Salomão. In: CÍCERO, Antônio. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.31-53.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: a comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: a comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. **Correspondence**: The Foundation of the Situationist International (June 1957-August 1960). Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

DEBORD, Guy. **Guy Debord présente Potlatch** (1954-1957). Paris: Gallimard, 1996.

DEBORD, Guy. Le surréalisme est-il mort ou vivant? In. BÉRREBY, Gérard (Org.). **Textes et documents situationnistes (1957-1960)**. Paris: Allia, 2004. p. 85-86.

DEBORD, Guy. **Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo**. Tradução de Júlio Henriques. 2. ed. Lisboa: Fenda, 1995.

DEBORD, Guy. O declínio e a queda da economia espetacular mercantil. In: INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. Tradução de Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad2002. p. 117-129.

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

DEBORD, Guy. **Panegírico**. Tradução de Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002b.

DEBORD, Guy. Perspectivas de modificação conscientes na vida cotidiana. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.p. 143-152.

DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b. p. 43-59.

DEBORD, Guy. Report on the Construction of Situations and on the terms of organization and action of the international situationist tendency. In: McDONOUGH, Tom. **Guy Debord and the situationist international**: texts and documents. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. p. 29-50.

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

FEITOSA, Luiz Tadeu. Mídia, espelho da cultura. **Revista Passagens**, Fortaleza, v.2, n.1, p.1-16, jun. 2011.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FEUERBACH, Ludwig. **Preleções sobre a essência da religião**. Tradução de José da Silva Brandão. Campinas: Papirus, 1989.

GALBRAITH John Kenneth. A sociedade afluenta revista. In: GALBRAITH, John Kenneth. **A sociedade afluenta**. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Pioneira, 1987. p.XI-XII.

GALBRAITH, John Kenneth. **A sociedade afluenta**. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Pioneira, 1987.

GUMBRECHT, Hans. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. (Orgs). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 50-63.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

HORKHEIMER, Max. Filosofia e teoria crítica. In: ADORNO. Theodor W.; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Textos escolhidos**. Tradução de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Jansen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. A miséria do meio estudantil. In: INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. Tradução de Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad, 2002. p. 25-57.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. **Internationale Situationniste**, n. 1, jun. [s.l.]: [s.n.], 1958. Disponível em: https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf. Acesso em: 09 maio 2019.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Le sens du deperissement de l'art. In: **Internationale Situationniste**, [s.l.]: n. 3, [s.n.], dez. 1959. Disponível em: https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf. Acesso em: 26 out. 2018.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Notes editoriales. **Internationale Situationniste**, [s.l.], n. 5, [s.n.], dez. 1960. Disponível em: https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_5.pdf. Acesso em: 23 jul. 2018.

IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.67-71.

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

JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. Tradução de Juliana Zanetti de Paiva. São Paulo: Senac, 2005.

JAPPE, Anselm. Terão os situacionistas sido a última vanguarda? **Sinal de Menos**, Tradução de Marcos Barreira, [s.l.], v.5, n. 9, p. 247-260, 2013.

JORN, Asger. Guy Debord e a questão do maldito. In: DEBORD, Guy. **Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo**. Tradução de Júlio Henriques. 2. ed. Lisboa: Fenda, 1995. p. 73-84.

KANT, Immanuel. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: KANT, Immanuel. **Textos seletos**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 63-71.

KAUFMANN, Vincent. **Guy Debord**: revolution in the service of poetry. Tradução de Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. Tradução de Rosemary Duarte. **Líbero**, [s.l.], v. 6, n.11, p.4-15, abr. 2004.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KURZ, Robert. **Dinheiro sem valor**. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Antígona, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of everyday life: the one-volume edition**. New York: Verso, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo, Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

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

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital**. Tradução de Rubens Enderle. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

MATOS, Olgária Chain Féres. Guy Debord: Theatrum Mundi e os palíndromos do tempo. **Limiar**, São Paulo, v.1, n.1, p.1-11, jan/jun 2013.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. Tradução de Luiz João Gaio e J. Gainsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENEGAT, Marildo. **A crítica do capitalismo em tempos de catástrofe: o giro dos ponteiros do relógio no pulso de um morto e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Consequência, 2019.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Robson José Feitosa de. **Fetichismo da mercadoria e subjetividade contemporânea: uma análise psicossocial da crise do potencial de transcendência à realidade imediata no quadro das novas gerações de jovens**. 2011. 155f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza-CE, 2011.

PAIVA, Juliana Zanetti de.; OLIVEIRA, Robson José de. A sociedade do espetáculo: uma autotradução como crítica. **Revista Non Plus**, [s.l.], v.4, n.7, p.139-155, dez. 2015.

PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX**. Tradução de Álvaro García-Ormaechea. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies derniers vers une saison en enfer: illuminations**. Paris: Librairie Generale Française, 1981.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Tradução de José Thomas Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Comédias e romances**. Tradução de Barbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016b.

SHAKESPEARE, William. **Peças históricas**. Tradução de Barbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016a.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. London: Wordsworth, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016c.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SONTAG, Susan. Sobre a tortura dos outros. In: SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TOLEDO, Plínio Fernandes. **A astúcia da dialética**: o desvio em Guy Debord. São Paulo: LiberArs, 2015.

TRUDEL, Alexandre. **Une sagesse qui ne vient jamais**: esthétique, politique et personnalité dans l'œuvre de Guy Debord. 2010. Thèse (Philosophiæ Doctor = Ph.D en Littérature) - Département de littérature comparée - Faculté des arts et sciences, Université de Montréal, 2010.

TZARA, Tristan. Manifesto Dadá. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 176-187.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. Tradução de Leo Vinícius. São Paulo: Conrad, 2002.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Expérience et représentation du sujet**: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord. 2014. 604f. Thèse. (Doctorat en Littérature Générale et Comparée / Esthétique) – Erasmus Mundus Joint Doctorate Cultural Studies in Literary Interzones, Université de Perpignan Via Domitia / Université de Bergamo, Perpignan, 2014

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **No espelho do terror**: jihad e espetáculo. São Paulo: Elefante, 2018.