



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CÉSAR CARLOS MOTA

O DESVIO NO CINMA DE GUY DEBORD

FORTALEZA

2024

CÉSAR CARLOS MOTA

O DESVIO NO CINEMA DE GUY DEBORD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em comunicação. Área de concentração: Ciências Sociais Aplicadas.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Acselrad

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M871d Mota, César Carlos.

O desvio no cinema de Guy Debord / César Carlos Mota. – 2024.

170 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Marcio Acselrad.

1. Desvio. 2. Cinema. 3. Guy Debord. 4. Semiótica. 5. Arte. I. Título.

CDD 302.23

CÉSAR CARLOS MOTA

O DESVIO NO CINEMA DE GUY DEBORD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em comunicação. Área de concentração: Ciências Sociais Aplicadas.

Aprovada em: 26 / 06 /2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcio Acselrad (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Sousa Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Carolina Lindenberg Lemos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Luninha, cuja existência ilumina meus
passos em todos os sentidos.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP pelo suporte financeiro sem o qual não teria sido possível para mim empreender esta pesquisa.

À Alexandrina, secretária do PPGCOM, pela sua extrema competência, atenção e humanidade no trato. Um exemplo de excelência no serviço público.

Ao meu orientador, Marcio Acselrad, pelo companheirismo e as valorosas contribuições para a pesquisa e o meu crescimento intelectual.

Ao professor Ricardo Jorge, pela paixão e a ludicidade que marcam suas aulas.

Ao professor Fábio Parode, pela condução serena e generosa das reflexões.

À professora Gabriela Reinaldo, que de modo afetuoso, me iniciou na semiótica.

Ao professor Marcelo Dídimo, por compartilhar seu profundo conhecimento sobre o cinema brasileiro.

Ao professor José Claudio, pelos ensinamentos e a importância das discussões.

À professora Carolina Lindenberg do PPGLING, que me apresentou a semiótica discursiva com tanta competência e entusiasmo, cultivando uma relação tão carinhosa.

À professora Shirley Martins, do Curso de Cinema e Audiovisual, pela calorosa acolhida em sua disciplina.

À Dona Cleide, pela paciência e o apoio de sempre.

Ao Svirino pela presença, o incentivo e o apoio.

À Kakazinha, pela cumplicidade e o afeto.

Ao Paulo, pelo convite para cursar a disciplina de semiótica discursiva, a ajuda na compreensão dos conceitos, as reflexões, e o presente de sua amizade.

À Aline Bussons, pela revisão, a interlocução e os divertidos momentos de reflexão que tivemos. Pela nossa antiga e renovada amizade.

À Bárbara Jéssica, pela amizade, o incentivo, e a reiterada manifestação de confiança na minha capacidade.

À Fernanda Luá, pelo auxílio no início do curso.

Ao Thiago Henrique, que sempre esteve pronto a me ajudar em qualquer dúvida.

Ao Rogério Maia, por toda ajuda e representar tão bem os discentes do PPGCOM.

Ao Robson Oliveira, que me cedeu generosamente os filmes de Guy Debord.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o sucesso desta empreitada, incluindo os que aqui esqueço ou omito.

“No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso” (Debord, 1997, p. 16).

RESUMO

As vanguardas europeias marcaram o século XX com o desejo de reformular a arte e transformar o mundo por meio da experimentação da linguagem e da ação política. Herdeira dos dadaístas e surrealistas, a Internacional Situacionista foi o grupo que, reunindo arte e política, levou às últimas consequências o desejo de transformação, culminando com sua decisiva influência na insurreição de maio de 68, na França. Esta pesquisa trata do desvio (*Détournement*), uma técnica comunicacional que sintetiza a teoria e a prática situacionista. É uma modalidade de paródia que, ao apoderar-se dos signos de um discurso, faz com que se voltem contra ele. Como recorte da pesquisa, estudamos este dispositivo no cinema de Guy Debord, fundador e um dos principais representantes da Internacional Situacionista. O objetivo é localizar a importância do desvio na sua obra cinematográfica, como se manifesta, qual a sua relação com a montagem e seus mecanismos de construção de sentido. Elegemos para *corpus* um dos seis filmes que Debord realizou: “A sociedade do espetáculo”. A metodologia consiste em pesquisa bibliográfica que contextualiza e define o desvio pelos seus pressupostos, pelas relações que contrai, e pelas teorias que lhe dão fundamento. As semióticas de Peirce e Greimas serão apresentadas discutidas e articuladas para que nos sirvam de ferramenta analítica e pano de fundo para a compreensão dos problemas envolvidos na construção do sentido. Só então passaremos a tratar do desvio no filme de Guy Debord, buscando responder às nossas indagações.

Palavras- chave: desvio; cinema; Guy Debord; semiótica; arte; política.

ABSTRACT

The European avant-gardes marked the 20th century with their desire to reformulate art and transform the world through experimentation with language and political action. Heir to the Dadaists and Surrealists, the Situationist International was the group that, bringing together art and politics, took the desire for transformation to its ultimate consequences, culminating in its decisive influence on the May 68 uprising in France. This research deals with deviation (*Détournement*), a communication technique that synthesizes Situationist theory and practice. It is a form of parody which, by seizing the signs of a discourse, turns them against it. As part of the research, we studied this device in the cinema of Guy Debord, founder and one of the main representatives of the Situationist International. The aim is to locate the importance of deviation in his cinematographic work, how it manifests itself, what its relationship is with editing and its mechanisms for constructing meaning. We chose as our corpus one of the six films that Debord made: "The Society of the Spectacle". The methodology consists of bibliographical research that contextualizes and defines the deviation by its presuppositions and the theories that underpin it. The semiotics of Peirce and Greimas will be discussed and articulated so that they can serve as an analytical tool and a backdrop for understanding the problems involved in the construction of meaning. Only then will we move on to deal with the deviation in Guy Debord's film, seeking to answer the questions posed by the film.

Keywords: deviation; cinema; Guy Debord; semiotics; art; politics.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Desvios situacionistas em fotografias da revista erótica LUI [Ele], o equivalente francês da Playboy, utilizados na propaganda de agitação em apoio à greve dos mineiros do Principado das Astúrias, em 1964, durante o regime ditatorial de Francis Franco, na Espanha 22
- Figura 2 – Panfleto com desvio em fotografias eróticas, da campanha situacionista *ESPAÑA EN EL CORAZÓN*, em apoio à greve dos mineiros asturianos, em 1964, período em que a Espanha estava sob a ditadura do general Francisco Franco..... 24
- Figura 3 – Quadrinhos desviados e também produzidos pelos próprios situacionistas..... 25
- Figura 4 – Anúncio publicitário desviado na revista *Internationale Situationniste* de nº 11, de 1967, por meio do título que lhe foi atribuído: “A dominação do espetáculo sobre a vida” 26
- Figura 5 – Experimento de montagem do cineasta russo Levi Kuleshov, conhecido por Efeito Kuleshov 34
- Figura 6 – *Frames* sequência 01 do Efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock..... 35
- Figura 7 – *Frames* sequência 02 do Efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock..... 35
- Figura 8 – Cartaz do *Atelier Populaire* produzido por estudantes do maio de 68 e sua influência sobre a arte do *single* “*God save the Queen*”, da banda Sex Pistols, idealizada por Jamie Reid 41
- Figura 9 – Técnica de colagem na arte de Jamie Reid para o *single* “*God save the Queen*” dos Sex Pistols..... 42
- Figura 10 – Fotomontagem do dadaísta alemão John Heartfield, 1932: “Adolf, o Super Homem, Engole Ouro e Cospe Lixo” 44
- Figura 11 – Intervenções do movimento B.U.G.A. U.P. em outdoors.....46
- Figura 12 – Exemplos da contrapropaganda criativa dos *jammers*.....48

Figura 13 – Desvio da logomarca da empresa têxtil Mango na composição da logomarca do coletivo <i>Yomango</i>	51
Figura 14 – publicidade do cartão Mastercard desviada pelo coletivo <i>Yomango</i>	52
Figura 15 – Imagem publicada na edição nº 8 da revista <i>Internationale Situationniste</i> , em janeiro de 1963, muito próxima do que hoje nós consideramos um meme.....	53
Figura 16 – Exemplos de memes e a natureza paródica de suas apropriações.....	55
Figura 17 – Exemplo de signo icônico.....	73
Figura 18 – Exemplos do modo de significar do índice. As pegadas e a fumaça indicar uma relação de causa e efeito entre dois existentes do mundo físico. Um indício de que alguém passou por ali, e como se diz no adágio popular: “onde há fumaça, há fogo”	75
Figura 19 – Exemplo de signo simbólico. O esquema de cores dos semáforos e o que elas representam é uma convenção. Uma decisão completamente arbitrária sobre o que cada uma significa. Portanto, neste caso, a relação entre o signo e seu objeto só existe na mente interpretante	77
Figura 20 – A progressão nos modos de significar que vai do sensível (mais simples) ao cognitivo (mais complexo). Ícone e índice, da ordem do sensível e símbolo da ordem do cognitivo. O índice é mais complexo do que o ícone pois leva consigo informação.....	82
Figura 21 – Quadrado semiótico.....	92
Figura 22 – As modalidades veridictória do quadrado semiótico	93
Figura 23 – <i>Frames</i> retirados do filme “A sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, com imagens de teor publicitário.....	101
Figura 24 – Fotografia com imagem de Mao Tsé-Tung desviada na revista <i>Internationale situationniste</i> por meio do título: “Retrato da alienação”	104

Figura 25 – Multidão erguendo o retrato de Mao Tsé-Tung, em 1970, no período da chamada revolução cultural chinesa, considerada pelos críticos uma campanha opagandística do pensamento maoísta.....	105
Figura 26 – Paradigma e sintagma, os dois arranjos básicos da forma. O primeiro alicerçado na semelhança, pelo princípio da equivalência, e o segundo alicerçado na contiguidade que se estabelece no encadeamento ou sequenciamento significativo, combinando as formas previamente escolhidas.....	111
Figura 27 – O efeito Kuleshov e suas relações paradigmáticas e sintagmáticas que estão na base da construção do sentido também na montagem cinematográfica.....	112
Figura 28 – O efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock introduz novos arranjos na forma, tornando o experimento mais complexo e construindo novos planos de sentido. Uma demonstração de que o arranjo da forma determina a construção do sentido.....	113
Figura 29 – Sequência inicial de “A sociedade do espetáculo”, com fotografias de Alice Beker-Ho. Com exceção da quarta fotografias em que figuram duas mulheres, uma negra e a outra branca.....	134
Figura 30 – Sequência com imagens intercaladas do que para Debord seria vida real e representação espetacular.....	135
Figura 31 – Sequência com panorâmica de modelos em trajes de banho, em que Debord trata do fetiche da mercadoria e da dominação das imagens, “coisas suprassensíveis”, em “A sociedade do espetáculo”	135
Figura 32 – Sequência com novas imagens do corpo feminino fetichizado, em que Debord denuncia o caráter mercantil e mediador das relações na sociedade do espetáculo, consideradas responsáveis pelo empobrecimento da vida e o distanciamento entre as pessoas.....	136
Figura 33 – Sequência em que são justapostas as imagens de Durruti e do marinheiro do cruzador Aurora. Referências para Debord, de dois momentos revolucionários distintos. Durruti representando a revolução espanhola de 1936, e o marinheiro, a revolução bolchevique de 1917.....	137

- Figura 34 – Comparação da sequência de “A sociedade do espetáculo”, de Debord, com a de “Outubro”, de Eisenstein, revelando que no desvio operado por Debord, a cartela é substituída: “A hora aproxima-se” é trocada por: “A meia-noite se aproxima”. Também é modificada a ordem dos planos do relógio coruja..... 140
- Figura 35 – Sequência desviada do filme *Shanghai Gesture*, de Josef Von Sternberg, em que o personagem Doutor Omar em diálogo com a jovem Poppy Smith encarna o próprio Debord e seus valores..... 142
- Figura 36 – Sequência em que temos a Coluna Verdôme destruída, evocando a memória da Comuna de Paris, e as imagens intercaladas de Marx e Bakunin, em um diálogo entre as duas referências para Debord, em termos de luta revolucionária da classe trabalhadora..... 145
- Figura 37 – Início da sequência de entrada da trilha musical, pela quinta e última vez: assembleia na Sorbonne ocupada; uma fotografia de Debord na assembleia; cartela com um comunicado do Comitê de Ocupação da Sorbonne; assembleia dos bolcheviques, em uma cena do filme de Eisenstein; um cartaz do Comitê de Ocupação na Sorbonne; Portos, estações de trem e fábricas paralisadas pela greve geral; cartela afirmando que o mês de maio sempre evocará a memória dos situacionistas..... 149
- Figura 38 – Continuação da sequência de entrada da trilha musical, pela quinta e última vez: Christian Sebastiani; Debord; Patrick Cheval; grafite em muro de Paris; Sorbonne ocupada durante a noite; Cena de “Outubro”, de Eisenstein, em que os bolcheviques tomam o Palácio de Inverno..... 150
- Figura 39 – Nesta sequência as imagens desviadas do filme, “Outubro”, de Eisenstein, criam pela semelhança, um paralelismo entre a insurreição de maio de 1968 e a revolução de outubro de 1917, de modo a apresentar aquela como atualização desta. Na coluna esquerda, imagens do maio de 1968. Na coluna da direita, imagens do filme de Eisenstein que retratam a revolução de outubro de 1917..... 151

Figura 40 – Sequência da distribuição de panfletos em que as imagens desviadas do filme de Eisenstein estabelecem um paralelismo entre os dois eventos históricos revolucionários.....	152
Figura 41 – Imagens que precedem o final da quinta e última sequência com a trilha musical, Sonata em Ré Maior para violoncelo e espineta, de Michel Correte.....	153
Figura 42 – Imagens finais da quinta e última sequência com a trilha musical, Sonata em Ré Maior para violoncelo e espineta, de Michel Correte, com barricadas em chamas durante a noite e bombeiros tentando conter o fogo.....	154
Figura 43 – Encontro do presidente Richard Nixon com Mao Tsé-Tung, na China, em 1972. Para Debord, este encontro é significativo no sentido de desvelar a falsa contradição entre o espetacular difuso e o espetacular concentrado, que só pode ser apreendida com clareza do ponto de vista da totalidade.....	155

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O DESVIO E SEUS FUNDAMENTOS: ESTÉTICO, POLÍTICO E TEÓRICO.....	20
2.1	O conceito de desvio.....	20
2.2	Guy Debord e sua arte política vanguardista.....	27
2.3	A montagem cinematográfica e o efeito kuleshov.....	32
2.4	O pioneirismo de Lautréamont.....	37
2.5	Ecos do desvio.....	40
2.6	Culture Jamming.....	45
2.7	Movimento antiglobalização.....	48
2.8	Coletivo Yomango.....	50
2.9	O meme como atualidade do desvio.....	52
2.10	A Paródia e o <i>ethos</i> do desvio.....	56
3	A DIALÉTICA DO DESVIO E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO.....	61
3.1	Duas semióticas.....	61
3.2.	A semiótica de Peirce.....	62
3.2.1	<i>Pressupostos fenomenológicos</i>	62
3.2.2	<i>A intencionalidade da consciência</i>	63
3.2.3	<i>As categorias fenomenológicas</i>	66
3.2.4	<i>Primeiridade</i>	71
3.2.5	<i>Secundidade</i>	73
3.2.6	<i>Terceiridade</i>	76
3.2.7	<i>Progressão um, dois, três</i>	79
3.3	A semiótica de Greimas.....	84
3.3.1	<i>Arbitrariedade do signo</i>	84
3.3.2	<i>Significante e significado</i>	86
3.3.3	<i>Plano da expressão e plano do conteúdo</i>	88
3.3.4	<i>A semiótica do discurso</i>	89
3.3.5	<i>O percurso gerativo de sentido</i>	91
3.3.6	<i>O nível fundamental</i>	91

3.3.7	<i>O nível narrativo</i>	93
3.3.8	<i>O nível discursivo</i>	94
3.4	Lógica, dialética e oposição fundamental	96
3.5	O desvio como metalinguagem	100
3.6	Um exemplo para análise	103
4	O DESVIO NO CINEMA DE GUY DEBORD	109
4.1	A primazia da forma no desvio e na montagem	109
4.2	Sintagma e paradigma	110
4.3	A possível influência de Eisenstein	114
4.4	A influência de Marx	117
4.5	A influência do Letrismo de Isou	121
4.6	Do livro ao filme, o desvio na sociedade do espetáculo	123
4.7	Análise fílmica	133
4.8	A crítica ao cinema espetacular	156
5	CONCLUSÃO	161
	REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO

Em maio de 1968 a França foi palco de uma das revoltas sociais mais radicalizadas e profundas do século XX que uma rebelião estudantil poderia desencadear. “Maio de 68 foi a prova de que um evento muito próximo de uma revolução poderia, efetivamente, ocorrer nas sociedades modernas, e mais ou menos nos termos anunciados pelos situacionistas” (JAPPE, 1999, p. 131). Os situacionistas eram os membros de um movimento internacional, a Internacional Situacionista - I.S., que postulava a superação da arte e do capitalismo. Herdeira das vanguardas europeias que marcaram o início do século passado, especialmente o dadaísmo e o surrealismo, a I.S. reunia arte e política como a essência de sua natureza. O grupo tinha Guy Debord como um dos principais representantes e um de seus membros mais atuantes. As teorias e os métodos de agitação da I.S. tiveram papel decisivo no movimento das ocupações estudantis das universidades, que se estendeu às ocupações das fábricas, desembocando em uma greve geral, em 1968:

De modo geral, hoje se reconhece que 68 foi uma das cesuras profundas deste século. Mas o reflexo simplificado de uma “revolta estudantil” tornou sua imagem opaca; é necessário lembrar-se de que, então, houve a primeira greve geral selvagem - e até o presente a única - com dez milhões de trabalhadores parando seu trabalho e ocupando parcialmente as fábricas (JAPPE, 1999, p. 132).

Ainda segundo Jappe, citando trecho de um dos filmes de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), “a agitação de 68 e do período seguinte é essencialmente um resultado da difusão da teoria situacionista, ‘tão grande é a força da palavra dita em seu tempo’” (Ibid., p. 185). A trajetória da I.S. e a de Guy Debord se confundem e são desde sua origem atravessadas por um imbricamento entre arte e política. Antes da criação da I.S., Debord já havia fundado a Internacional Letrista, em 1952. Uma dissidência do Letrismo, movimento de cunho artístico encabeçado pelo romeno Isidore Isou, que tinha a pretensão de “levar até o fim a autodestruição das formas artísticas começada por Baudelaire” (Ibid., p. 70). Segundo Júlio Henriques, “a I.S. resulta da unificação de três agrupamentos de artistas em dissidência com a arte: o comitê Psicogeográfico de Londres, a Internacional Letrista e o Movimento por uma Bauhaus Imaginista” (SITUACIONISTA, 1997, p. 11).

Na atuação de Debord e os situacionistas um dispositivo de comunicação que congrega tanto o aspecto político quanto o artístico, a crítica social e o jogo das formas artísticas, é a técnica do desvio. O desvio é um procedimento linguageiro que encerra um conteúdo central da teoria e da prática situacionista. “Desvio” é o termo que adotamos como

tradução da palavra francesa “*détournement*”, que também pode ser encontrada na sua forma aportuguesada em alguns autores, “deturcação”, ou “afastamento”, como é traduzido na obra de Anselm Jappe:

Esta técnica do “reemprego” que remonta, de um lado, à colagem dadaísta e, de outro, às citações deformadas adotadas para Marx e Lautréamont, é chamada de *afastamento* - palavra que, habitualmente, significa “desvio”, mas também “subtração” (ou “sequestro”) e distanciamento. Trata-se de uma citação, ou de uma reutilização num sentido mais geral, que “adapta” o original a um novo contexto. É também uma maneira de superar o culto burguês da originalidade e da propriedade privada do pensamento (JAPPE, op. cit., p. 84, grifo do autor).

A fundamentação teórica do desvio foi realizada ainda no período da Internacional Letrista em um artigo escrito por Guy Debord e Gil Wolman, em 1956, traduzido no Brasil como “Um guia prático para o desvio”. “O afastamento [desvio] foi um dos aspectos mais característicos dos letristas e dos situacionistas” (Ibid.). De acordo com Mário Perniola:

[...] por meio dele, objetos e imagens estritamente ligados à sociedade burguesa (obras de arte, mas também anúncios publicitários, cartazes de propaganda, fotografias pornográficas etc.) são subtraídos do seu destino e postos em um contexto qualitativamente diverso, em uma perspectiva revolucionária (PERNIOLA, 2009, p. 28).

Para Greil Marcus, o desvio era um meio tático para “virar as palavras dos inimigos contra si próprios, obrigando o novo discurso crítico a ser enunciado pelos supostos guardiões do bem e da ordem” (MARCUS, 2000 apud Vieira, 2007, p. 41). O desvio pode ser concebido como uma contrapropaganda revolucionária, “um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo rumo a um comunismo literário” (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.). Na revista *Internationale Situationniste*¹ nº 9, de agosto de 1964, os situacionistas afirmam o caráter autocrítico do desvio, entendido como “‘uma comunicação que contém a sua própria crítica’, experimentada em todos os suportes acessíveis, do cinema à escrita, e que teorizamos com o nome de *desvio*” (SITUACIONISTA, op. cit., p. 172).

No filme “A sociedade do espetáculo”, 1973, obra baseada no seu livro homônimo de 1967, Debord refere-se ao desvio como anti-ideológico, atributo que, como veremos mais adiante, está relacionado à dialética e ao materialismo histórico em Karl Marx. Seu estatuto de

¹ A revista *internationale situationniste* (seção francesa) publicou doze números, entre junho de 1958 e setembro de 1969. A reedição de uma coletânea de seus textos foi organizada em 1997 por Júlio Henriques com tradução para o português, e lançada em Portugal sob o título: “Internacional Situacionista - Antologia”.

verdade fundar-se-ia na coerência interna e no seu poder de atualizar o passado pela crítica presente. Para Debord a verdade é móvel no tempo, e este pressuposto da verdade como algo transitório é o que confere ao desvio sua natureza autocrítica e anti-ideológica:

O desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe não poder deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto ponto, a linguagem que nenhuma referência antiga e supra crítica pode confirmar. É, pelo contrário, a sua própria coerência, em si próprio e para com os fatos praticáveis, que pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele volta a trazer consigo. O desvio não fundou a sua causa sobre nada de exterior à sua própria verdade como crítica presente (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973-legendado português, 2015, entre 11min36s e 12min15s).

O desvio é uma modalidade de comunicação e a linguagem dialética empregada por Guy Debord e os situacionistas para estabelecer a correspondência entre forma e conteúdo revolucionário: “A teoria crítica deve *comunicar-se* na sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na sua forma e como o é no seu conteúdo” (DEBORD, 1997, p. 132).

A nossa pesquisa, pois, trata do desvio, especialmente do desvio enquanto linguagem, e o recorte do nosso objeto é o desvio no cinema de Guy Debord. Busca responder às questões sobre o lugar e a importância que ocupa na sua obra cinematográfica, como se manifesta, qual a sua relação com a montagem, seus mecanismos de construção do sentido etc. As dimensões: estético, político, e teórico do desvio, deverão ser abordadas previamente em capítulo inicial, antes de tratarmos especificamente do desvio no cinema. Debord realizou seis filmes ao longo de sua trajetória: “Uivos para Sade” (1952); “No Caminho de Algumas Pessoas por um Curto Período de Tempo” (1959); “Crítica da Separação” (1961); “A sociedade do espetáculo” (1973); “Refutação de Todos os Julgamentos, Pró ou Contra, Sobre o Filme A Sociedade do Espetáculo” (1975); “*In girum imus nocte et consumimur igni*” (1978). A princípio, elegemos para compor o nosso *corpus*, os filmes “A sociedade do espetáculo e “*In girum imus nocte et consumimur igni*”. Mas pela grande representatividade de “A sociedade do espetáculo” no uso do desvio, e a sua complexidade, decidimos tomá-lo unicamente para nosso *corpus*.

Quanto à metodologia, trabalharemos basicamente com a pesquisa bibliográfica e a pesquisa de imagem para ilustrar alguns exemplos do desvio. Também lançaremos mão de uma modalidade de análise fílmica, muito mais voltada à articulação das teorias utilizadas para descrever o desvio e compreender melhor seus mecanismos de construção de sentido, do que proceder uma análise fílmica exaustiva nos moldes convencionais. Também não realizaremos

uma análise segundo a metodologia de análise da semiótica discursiva, mas buscaremos combinar estes modelos de análise na medida em que mobilizamos as teorias de Greimas e Peirce, que também já é uma combinação de teorias semióticas bem distintas, na perspectiva de um olhar totalizante sobre o nosso objeto.

Esclarecemos que a ideia de totalidade perseguida nesta pesquisa não está relacionada a uma visão ontológica que remeta à filosofia metafísica e uma realidade em si, ou uma crença positivista na verdade. Mesmo porque as teorias aqui mobilizadas não autorizam falar em verdade nestes termos. Tampouco abandonamos completamente a perspectiva da verdade ou da realidade, uma vez que a vida nos convoca a todo momento a nos posicionarmos sobre o que é real e irreal, verdadeiro e falso, sobre o que é realidade e aparência. Totalidade aqui diz respeito a um olhar plural que busca abordar o nosso objeto sob seus diferentes aspectos e a crença de que, muito embora uma verdade seja inalcançável em sua plenitude, quanto mais multiplicamos o olhar, maior as chances de nos aproximarmos dela. Podemos até parafrasear Karl Marx, para quem a realidade é sempre mais complexa do que qualquer teoria. Ainda que a verdade, ou mais precisamente, a oposição entre verdade e falsidade ou entre realidade e aparência, não sejam nosso objetivo nesta pesquisa, é um tema transversal que permeio todo o trabalho, dada a natureza das questões abordadas e as teorias das quais nos servimos.

Pela multiplicidade das questões que aborda e o olhar difuso que adota, esta pesquisa corre o risco de ser classificada como carente de foco. Para conferir-lhe legitimidade metodológica recorreremos a uma analogia que em mais de uma ocasião foi possível acessar nas reflexões em sala de aula, ao longo do curso. Em tais ocasiões, foi afirmado que algo pode ser definido pelo que não é. Na medida em que se diz tudo que algo não é, se está a defini-lo, por pressuposição lógica. Identificamos esta ideia como um princípio fundamental da construção do sentido, em Greimas. A chamada oposição fundamental, que está na base da construção de todo e qualquer sentido. “A significação se constrói sobre a diferença, mas esta se erige sobre a identidade” (GREIMAS, 1973, p. 290, apud FIORIN, 1996, p. 33). Um bom exemplo é a oposição entre verdade e falsidade, em que os termos se definem mutuamente e um participa da construção do sentido do outro.

Mas no caso da nossa pesquisa, o objeto não será definido pelo o que ele não é, mas pelas relações que contrai. Quando neste trabalho estabelecemos as relações, as mais supostamente improváveis, como o nexos existente entre a lógica formal em Peirce, a oposição fundamental da significação em Greimas, e a Dialética de Marx, contida no desvio situacionista, estamos exatamente buscando definir o nosso objeto pelas relações que

estabelece e perseguindo a pluralidade do olhar sobre ele. É por este mesmo caminho que podemos falar na relação entre a colagem dadaísta, a montagem cinematográfica e o desvio situacionista. Podemos dizer que damos vazão a uma espécie de compulsão associativa que Peirce classifica como “consciência sintética degenera”, que segundo este autor, “é aquela em que existe uma compulsão externa sobre nós que nos faz pensar as coisas juntas” (PEIRCE, 2000, p. 16).

Inspirados, pois, neste princípio da construção do sentido, pelo qual é possível definir algo pelo que este algo não é, postulamos a definição do nosso objeto pelas diferentes relações que estabelece. O método de abordagem do nosso objeto busca defini-lo pelas bordas, pelo contexto em que está inserido, seus pressupostos, e as teorias as quais se liga. De modo que ao final dos dois primeiros capítulos tenhamos dado conta, em boa medida, de sua complexidade antes mesmo de abordá-lo no cinema. Daí partirmos do contexto de uso do desvio, abordando também seus precedentes, em seguida sua relação com a semiótica, a montagem no cinema, até a análise do corpus, num processo crescente de construção do objeto, resultando nos achados da pesquisa.

2 O DESVIO E SEUS FUNDAMENTOS: ESTÉTICO, POLÍTICO E TEÓRICO

2.1 O conceito de desvio

Neste capítulo discutiremos o conceito de desvio tomando como referência, entre outros, o texto publicado em 1956 por Guy Debord e Gil Wolman, intitulado: “Um guia prático para o desvio”. Abordaremos aspectos estéticos, políticos e teóricos, de forma que possamos dar conta de suas diferentes dimensões, compreender melhor sua natureza e o contexto de suas condições de produção. Trataremos da aproximação entre montagem cinematográfica e desvio, da originalidade do desvio na obra de Lautréamont, além de seu desdobramento e influência em diferentes movimentos e manifestações da atualidade como os *Culture Jamming*, o meme e o coletivo *Yomango*.

O desvio, aqui tratado, refere-se a uma das traduções possíveis do termo francês *détournement*. Entre as suas acepções, temos desvio, roubo, subtração fraudulenta. Quando exploramos seus sinônimos encontramos reencaminhamento, malversação, sequestro, sedução, diversão, peculato, fraude, desfalque etc. (CORRÊA, 1975). Além da ideia de redirecionamento, encerra um sentido transgressor e ardiloso, podendo ser entendido como o ato de desviar algo por meio da fraude, ilegitimamente, e em benefício próprio; de retirar algo de sua destinação normal; virar ao contrário do curso ou propósito normal; apropriação indevida; plágio (Ibid.). O desvio pode ser definido como uma apropriação paródica cujo sentido se volta contra o discurso da obra apropriada. Também podemos pensar o desvio como o oposto da ideia situacionista² de “recuperação”, em que obras originalmente subversivas são apropriadas pela cultura de massa, ou sofrem uma ressignificação domesticadora, realizada pela grande mídia e a publicidade. O desvio possui uma dimensão lúdica, constituindo uma espécie de jogo semiótico crítico às estruturas socioculturais do capitalismo e seu modo de vida. Atua como uma dialética da negação que reivindica a construção da vida como um jogo de aventuras, rico e apaixonante. É também, pois, como veremos, o postulado da realização da arte na vida.

O desvio não era algo novo no tempo de Debord. Da paródia à intervenção em cartazes políticos por ativistas de oposição, o jogo semiótico que subverte o sentido de um discurso, seja uma imagem, uma música ou um texto, já era há muito tempo conhecido. O que

² Os situacionistas foram os membros de um movimento internacional de caráter político e artístico, a Internacional Situacionista, que atuou de 1957 a 1972 e teve Guy Debord como um de seus principais representantes. O movimento foi constituído pela fusão de diferentes vanguardas da época e o termo “situacionista” está ligado à teoria do grupo sobre o indivíduo que constrói situações.

Debord e os situacionistas apresentaram de novo foi a sua conceituação, o direcionamento e a forma particular de utilizar esta técnica. O desvio constitui tanto uma crítica à sociedade capitalista quanto uma crítica à arte. Sua intenção é servir ao propósito da transformação social por meio da educação e uma contrapropaganda questionadora dos valores de sua época. “Uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes [...] É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo rumo a um comunismo literário” (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.). Perniola define assim a sua operação básica:

A importância desse procedimento consiste no fato de que, por meio dele, objetos e imagens estritamente ligados à sociedade burguesa (obras de arte, mas também anúncios publicitários, cartazes de propaganda, fotografias pornográficas etc.) são subtraídos do seu destino e postos em um contexto qualitativamente diverso, em uma perspectiva revolucionária: sinal de que as coisas mais excelsas, assim como aquelas mais banais, possam ser objeto de uma apropriação muito mais profunda do que sua simples fruição passiva ou posse econômica (PERNIOLA, op. cit., p. 28).

Um bom exemplo do desvio situacionista foi a sua propaganda de agitação em apoio à greve dos mineiros asturianos, em 1964, período em que a Espanha estava sob a ditadura do general Francisco Franco. Referência da estratégia de propaganda situacionista, a campanha adotou o título de uma coletânea de poemas de Pablo Neruda. A coletânea, *ESPAÑA EN EL CORAZÓN* (Espanha no coração), é de 1937, e trata dos horrores da guerra civil espanhola (*ESPAÑA EN EL CORAZÓN*, 2024). Utilizando panfletos clandestinos com fotografias de modelos nuas da LUI [Ele], revista francesa de erotismo equivalente à *Playboy*, o desvio foi operado por meio da inserção de balões contendo textos satíricos, críticos, e de inspiração revolucionária, sobre as fotografias. O humor, a provocação, e a alusão ao sexo, destoavam completamente do tipo de agitação e propaganda dos trabalhadores da época, o que causou grande impacto (ONTAÑÓN, 2016). Em uma das imagens, uma modelo nua deitada no convés de um barco, olhando para a câmera, tem inserido o balão com a seguinte frase: “*NÃO HÁ NADA MELHOR DO QUE FODER COM UM MINEIRO ASTURIANO. AQUELES SEI QUE SÃO HOMENS!*” A grafia das palavras iniciais simula um sotaque francês. Em outras fotografias de modelos seminuas podemos ler: “*A EMANCIPAÇÃO DOS TRABALHADORES SERÁ OBRA DELES MESMOS!*”; “*DEIXE QUE A SITUAÇÃO VIRE, QUE OS POBRES COMAM PÃO E OS RICOS COMAM MERDA!*”; “*A FELICIDADE É UMA IDEIA NOVA NA ESPANHA*” (ONTAÑÓN, 2016, n.p. tradução nossa). Nesta última frase, “parece que, para a modelo, a felicidade é um conceito tão novo na Espanha que não sabe como pronunciá-lo bem, e faz isso imitando a pronúncia catalã: ‘*felicitat*’.” (Ibid., tradução nossa).

Figura 1 – Desvios situacionistas em fotografias da revista erótica LUI [Ele], o equivalente francês da Playboy, utilizados na propaganda de agitação em apoio à greve dos mineiros do Principado das Astúrias, em 1964, durante o regime ditatorial de Francis Franco, na Espanha



Fonte: ONTAÑÓN, Antonio. *El retorno de la Columna Durruti: La visión de España de la Internacional Situacionista y de Guy Debord*. Revista *Situaciones*, abril, 2016. Disponível em: <http://situaciones.info/revista/el-retorno-de-la-columna-durruti-1-%c2%b7-la-vision-de-espana-de-la-internacional-situacionista-y-de-guy-debord/>. Acesso em: 02 out. 2023.

É possível identificar um conteúdo machista na maneira como as imagens foram utilizadas na propaganda situacionista, especialmente se considerarmos as demandas atuais do feminismo. Entretanto, para uma tal avaliação é preciso levar em consideração não apenas o contexto histórico, mas também os pressupostos teóricos envolvidos no desvio situacionista. Ontañón afirma que as fotografias utilizadas da revista LUI haviam sido publicadas alguns meses antes, na França. E que a comercialização deste tipo de imagem constituiria um recente e importante evento para a sociedade do espetáculo³:

³ A “Sociedade do Espetáculo” é um conceito central para Guy Debord. É o título de seu livro publicado em 1967, e também o título de seu filme de 1973. O termo refere-se ao capitalismo avançado e a imposição de relações sociais mediadas por imagens e pelo consumo. Segundo Debord, o espetáculo é a “inversão concreta da vida”, onde “tudo que era diretamente vivido” perdeu-se na representação das imagens, tornadas autônomas. É o lugar

O erotismo, em particular as fotografias de mulheres jovens nuas em poses eróticas feitas por homens, tornam-se uma mercadoria no mesmo nível que os carros, roupas ou acessórios masculinos que também são anunciados na mesma publicação. Por outro lado, o uso do pin-up⁴ torna-se uma prática frequente para ilustrar os artigos da revista IS e explicitamente no filme de Debord *A Sociedade do Espetáculo*, de 1973. No entanto, essa denúncia da coisificação do corpo feminino, esse novo aspecto da alienação na cultura contemporânea, não é acompanhada na revista de qualquer artigo que aprofunde em qualquer aspecto do feminismo em geral ou das políticas específicas de gênero (ONTAÑÓN, 2016, n.p., tradução nossa).

Conforme Ontañón, a causa feminista não está presente na pauta situacionista, senão pressuposta ou indiretamente. É possível concluir que, para o grupo, a superação das relações patriarcais seria resultado da superação do capitalismo, não sendo afirmada a necessidade específica da luta feminista. Pois, de acordo com o entendimento da Internacional Situacionista, a transformação postulada com a derrocada da sociedade capitalista deveria ser total, incorporando as questões de gênero. No texto de um dos panfletos da campanha *ESPAÑA EN EL CORAZÓN*, cujas imagens foram reproduzidas na revista *Internationale Situationniste* nº 9 de agosto de 1964, os situacionistas afirmam:

Estas fotos que circulam na Espanha demonstram, com o seu êxito, até que ponto o amor à liberdade e a liberdade no amor continuam a definir o espírito revolucionário, em todos aqueles lugares onde a sua proibição e as suas várias falsificações definem, sem dúvida, um regime opressivo. Denunciando a sagrada união da hipocrisia clerical e a ditadura franquista, este tipo de propaganda recorda - o humor não exclui a oportunidade - aos responsáveis pelas próximas insurreições que não pode haver mudança que não seja total, que não cubra a totalidade da vida cotidiana. Não se pode suprimir alguns detalhes da opressão, senão suprimir a opressão em sua totalidade. Não se trata de mudar proprietários ou chefes, como tendem a crer os dirigentes e os políticos especializados dos partidos socialistas, comunistas, cristãos progressistas, trotskistas. Se trata de mudar o modo de vida, de nos tornarmos donos de nós mesmos. É para impor **diretamente** o seu poder que as massas revolucionárias, dispostas a liquidar o franquismo, lutam **espontaneamente**. Os situacionistas se reconhecem perfeitamente neste tipo de propaganda, neste porvir.

Julho de 1964.

Publicado pela Internacional Situacionista (Região da Europa ocidental) (GUY, Emmanuel; LE BRAS, 2013, p. 138 apud ONTANÓN, 2016, grifo do autor, tradução nossa).

da falsa consciência e da perda da unidade da vida. “A unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada”. “É simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente” (Guy Debord: *A sociedade do espetáculo*).

⁴ *Pin-up* é um termo em inglês surgido na década de 40 para designar imagens femininas com apelo erótico. Este tipo de imagem era produzido em larga escala, seja na forma de ilustração, pintura ou fotografia, constituindo uma marca da cultura pop e muito utilizadas em cartões postais e calendários.

Figura 2 – Panfleto com desvio em fotografias eróticas, da campanha situacionista *ESPAÑA EN EL CORAZÓN*, em apoio à greve dos mineiros asturianos, em 1964, período em que a Espanha estava sob a ditadura do general Francisco Franco



Fonte: elAstillero - Documentos y Libros de Arte: *ESPAÑA EN EL CORAZÓN*. Editado por la Internacional Situacionista (Región Europea del Oeste), Julio de 1964. Disponível em:

<https://libreriaelastillero.com/documentos/espana-en-el-corazon-editado-por-la-internacional-situacionista-region-europea-del-oeste-julio-de-1964.html>.

Acesso em: 06 mai. 2023.

Na perspectiva de Debord, a mercantilização da imagem do corpo feminino constituía uma mercadoria por excelência da sociedade do espetáculo, onde mercadoria e

imagem ocupam um lugar central. Por isto, as imagens do mercado erótico que exploram o corpo feminino são muito recorrentes nos desvios realizados por Guy Debord, incluindo seus desvios no cinema.

Outro suporte muito utilizado no desvio situacionista foram as revistas em quadrinho, onde também eram inseridos textos críticos, criativos e bem humorados, da sua propaganda contestadora. Por ser um meio muito difundido na cultura de sua época, os situacionistas chegaram a produzir seus próprios quadrinhos de teor crítico.

Figura 3 – Quadrinhos desviados e também produzidos pelos próprios situacionistas



Fonte: **Imagens 1 e 3:** SITUACIONISTA, Internacional. Antologia. Tradução Júlio Henrique. Lisboa: Antígona, 1997, p. 21 e 315. **Imagem 2:** COURI, Aline, blog da turma 2012-2 da disciplina Comunicação e Artes EC1 ECO/UFRJ.

Disponível em:

https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2012/11/28/desvio-internacional-situacionista/p_02/. Acesso em: 05 out. 2023⁵.

⁵ A **Imagem 2** foi editada para a inserção do texto traduzido por nós, conservamos suas características. Texto original: “MY THOUGHTS HAVE BEEN REPLACED BY MOVING IMAGES”. A imagem de número 3 é referente aos quadrinhos produzidos pelos situacionistas.

Os anúncios publicitários também eram alvos constantes e destacados do desvio. Na revista *Internationale Situationniste* nº 11, de 1967, foi publicada a imagem de um anúncio publicitário em que uma jovem segura uma câmera filmadora e exalta seu poder de “registrar os melhores momentos da existência”:

Figura 4 – Anúncio publicitário desviado na revista *Internationale Situationniste* de nº 11, de 1967, por meio do título que lhe foi atribuído: “A dominação do espetáculo sobre a vida”



Fonte: RIGOLE, Jasper. *La domination du spectacle sur la vie*. Disponível em: <https://www.jasperrigole.com/1349-2/>. Acesso em: 05 out. 2023⁶.

O anúncio publicitário foi desviado na revista situacionista por meio da inserção do título: “A DOMINAÇÃO DO ESPETÁCULO SOBRE A VIDA”. Nesta operação, o desvio consiste em inverter o sentido do discurso publicitário, que associa o seu produto à vida, desvelando-o como uma imposição do modo de vida alienado na sociedade espetacular. Portanto, o oposto da vida, reduzida à mera contemplação, falsificada e alienada pela

⁶ Editamos a imagem para inserir a tradução realizada por nós, conservando as características originais do anúncio publicitário. Texto original: “J’aime ma caméra parce j’aime vivre. J’enregistre les meilleurs moments de l’existence. Je lès ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat. *LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE*”.

representação espetacular. O desvio, enquanto discurso, propõe a reversão do que considera a falsificação da vida, botando em jogo a oposição entre verdade/autenticidade e falsidade/dissimulação. É também uma autenticidade do vivido que os situacionistas perseguem quando postulam a realização da arte na vida. Fazem oposição entre uma arte vivenciada cotidianamente e ao alcance de todos e uma arte separada da vida, associada ao artista especializado. O caso da arte publicitária que estaria a serviço da dissimulação. Na legenda explicativa sobre o anúncio publicitário em questão, os situacionistas afirmam:

Esta publicidade da câmera EUMIG (Verão de 1967) evoca muito precisamente a glaciação da vida individual, que na perspectiva espetacular se inverteu: o presente é dado a viver imediatamente *como recordação*. Através desta espacialização do tempo, submetido à ordem ilusória dum presente acessível em permanência, o tempo e a vida perderam-se para os homens (SITUACIONISTA, 1997, op. cit., p. 08, grifo do autor).

Para Debord e os situacionistas o desvio funciona como uma técnica discursiva que, por meio da negação dialética, distingue o verdadeiro do falso, deixando transparecer as inversões produzidas na sociedade do espetáculo, que falseiam e empobrecem a vida. Nesta perspectiva, podemos pensar a máxima segundo a qual, “a vida imita a arte”, como uma destas inversões, realizada no horizonte da arte separada e do artista especializado. Neste caso, trata-se de uma arte separada da vida a que esta deve estar subordinada e não uma arte a serviço da realização plena da vida, ou que se confunda com ela, na medida em que é sua expressão. No postulado situacionista a arte deve ser expressão da vida, não o contrário. No anúncio da câmera filmadora, a arte publicitária representaria a separação e seu discurso a falsificação da vida.

2.2 Guy Debord e sua arte política vanguardista

É oportuno fazer uma pequena digressão para lembrar que a obra, a vida e toda trajetória de Debord são profundamente marcadas pela articulação entre arte e política. Debord inicia sua atuação vanguardista em 1951 sob influência do poeta, crítico de cinema e artista visual, Isidore Isou, fundador do movimento artístico e literário, Letrismo. Um movimento herdeiro do legado revolucionário de esquerda do dadaísmo e do surrealismo (MARCUS, 2000). No ano seguinte ao seu ingresso no grupo de Isou, Debord criou uma dissidência que passou a se chamar Internacional Letrista, cuja tônica foi cada vez mais o direcionamento à crítica social, privilegiando nas publicações de sua revista *Potlatch*, temas como a superação da arte, vida cotidiana e a integração da arte na vida.

Este processo de “politização” na atuação vanguardista de Debord culminou na criação da Internacional Situacionista-I.S.. Mesmo a I.S., teve uma maior atuação política na sua fase final. Segundo Conceição, “a I.S. é compreendida em duas fases: uma primeira (1957 - 1962) relacionada a aspectos artísticos e urbanísticos e uma segunda (1962 - 1972) relacionada a aspectos mais estritamente políticos” (CONCEIÇÃO, 2015, p. 340). O direcionamento político na segunda fase da I.S. teve como marco uma conferência de 1962. De acordo com Anselm Jappe, este encontro definiu “que cada produção artística fosse, doravante, classificada como “anti-situacionista”. Tratava-se, agora, de *realizar* a arte (JAPPE, 2011, p. 194, grifos do autor). Devemos considerar as resoluções da conferência de 1962 como uma radicalização do caráter político da atuação situacionista. Tanto no sentido de orientar qualquer produção artística para a transformação social e sua realização na vida cotidiana, quanto combater as produções artísticas fora deste propósito. Daí ser considerada anti-situacionista toda arte que não estivesse a serviço da “construção de situações”, da transformação social e sua realização na vida.

O desvio pode ser considerado uma intervenção que sintetiza este movimento dialético entre arte e política na atuação situacionista. Mais do que uma técnica, o desvio guarda um princípio filosófico que exige sua realização na vida cotidiana. A ação efetiva para levar a termo a realização da arte na vida, ao passo que denuncia a miséria da vida na sociedade do espetáculo. Para Debord, a realização da arte e a superação do capitalismo eram inseparáveis. Daí serem também inseparáveis estética e política, forma e conteúdo:

A teoria crítica deve *comunicar-se* na sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como o é no seu conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita”, mas a sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação. (DEBORD, 1997, p. 132, grifo do autor).

Foi ainda na Internacional Letrista que Guy Debord, juntamente com Gil Wolman, deram as bases teóricas do conceito de desvio, no artigo: “Um guia prático para o desvio”, publicado em 1956 na revista belga surrealista *Les Lèvres Nues*. Logo no início do texto, afirmam que “a arte não pode mais ser considerada uma atividade superior”. Isto, em razão do que consideram a sua deterioração, provocada pela “emergência de forças produtivas que necessitam de outras relações de produção e de uma nova prática de vida” (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.).

Seguem afirmando que “todos os meios de expressão vão convergir num movimento geral de propaganda e precisam englobar todos os aspectos perpetuamente

interativos da realidade social” (Ibid.). É no âmbito do questionamento da arte, e do modo de vida no capitalismo espetacular que, portanto, o desvio é concebido como uma forma de propaganda educativa e revolucionária. “A herança literária e artística da humanidade deve ser usada para objetivos propagandísticos de guerrilha” (Ibid.). Em última análise, o que Debord e Wolman propõem é usar as armas da sociedade do espetáculo contra ela própria. O desvio seria equivalente ao conhecimento e o domínio que a propaganda e a publicidade capitalistas têm sobre o uso da linguagem. Mas com um propósito revolucionário, tendo em vista “a realização da comunicação direta *ativa*, na qual terminam a especialização, a hierarquia e a separação” (DEBORD, 1997, op. cit., p. 83, grifo do autor).

Debord também possuía uma concepção dialética da arte. Uma dialética da superação/realização, relacionada com uma revolução da vida cotidiana e o questionamento das separações operadas pela sociedade de consumo espetacular capitalista. “O *détournement* baseia-se numa dialética de desvalorização e revalorização, negando o valor da organização anterior da expressão” (JAPPE, 1999, p. 84). Segundo Debord, a arte deveria estar a serviço da riqueza da vida e uma comunicação direta, ao invés de figurar em uma esfera separada e distante do cotidiano das pessoas. Tal postulado pode ser encontrado na formulação crítica dirigida às duas principais vanguardas europeias no seu livro “A sociedade do espetáculo”: “O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*” (DEBOR, 1997, op. cit., p. 125, grifo do autor). Os dadaístas teriam empreendido uma demolição das formas na arte, sem, contudo, erigir algo que pudesse ocupar o lugar de seus destroços. A arte que sobreviveu depois disso não teria se tornado mais interessante ou deixou a vida mais rica. Pelo contrário, o que se seguiu foi a integração da arte ao mercado e à lógica da sociedade espetacular. Para Debord não bastava questionar a separação da arte expressa na ideia do artista como um gênio iluminado, era preciso realizar a arte na vida em toda sua plenitude:

Já que a oposição à noção burguesa de arte e gênio artístico se tornou há muito um sapato velho, o bigode que Duchamp pintou na Mona Lisa não é mais interessante do que a própria Mona Lisa sem bigode. Nós precisamos empurrar este processo ao ponto de negar a negação (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.).

Já os surrealistas imaginaram a realização de uma arte superior, sem acertar contas com as velhas formas e relações socioculturais impostas pelas ideologias de uma sociedade arcaica. Portanto, nem os dadaístas nem os surrealistas foram capazes de operar a dupla tarefa de superar e realizar a arte, o que para Debord e os situacionistas, significava

realizar a arte na vida, cotidianamente, superando a arte enquanto esfera separada, o artista enquanto especialista e a passividade contemplativa do espectador.

O desejo de realizar a arte na vida pressupõe a transformação do mundo e a crítica do modo de vida no capitalismo, com seu imperativo econômico e a fragmentação da vida em esferas separadas. Já não se tratava de realizar um postulado estético vanguardista da época, mas da realização de uma nova forma de viver como princípio estético, alicerçada na crítica da vida cotidiana. O situacionista belga Raoul Vaneigem, em *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, obra publicada no mesmo ano que “A sociedade do espetáculo” de Guy Debord, e que no Brasil recebeu o título “A Arte de Viver Para as Novas Gerações”, afirma:

É sabido que a sociedade de consumo reduz a arte a uma variedade de produtos de consumo. E quanto mais se vulgariza essa redução, mais a decomposição se acelera, mais crescem as possibilidades de uma superação. A comunicação tão imperativamente desejada pelo artista é impedida e proibida mesmo nas relações mais simples da vida cotidiana. De tal modo que a busca de novos modos de comunicação, longe de estar reservada aos pintores ou aos poetas, é parte hoje de um esforço coletivo. Assim acaba a velha especialização da arte. Já não existem artistas uma vez que todos os são. A futura obra de arte é a construção de uma vida apaixonante (VANEIGEM, 2002, p. 212 - 213).

É na perspectiva dialética da superação e realização da arte para a construção de uma vida plena que Debord e os situacionistas direcionam sua atuação. E neste sentido, toda e qualquer obra precedente deve ser alvo da crítica necessária à sua superação, enquanto fragmento de uma sociedade arcaica, e realização de um modo de vida superior. O princípio do desvio realiza uma espécie de sublimação de toda arte entendida como superada, na medida em que a perda de importância de uma obra pode ser recuperada na composição de outra, superior. Para Debord, algumas obras só tinham valor na medida em que servissem de matéria-prima para compor outras. É o caso de seus filmes, compostos majoritariamente por fragmentos de obras do cinema, da literatura e da publicidade. Por isto, a sua defesa do plágio e o questionamento da propriedade intelectual.

Na formulação dos princípios do desvio, Debord e Wolman destacam a superação da propriedade intelectual e da arte precedente como uma necessidade associada ao movimento da história. Uma inspiração, ou um pressuposto, ligado à dialética marxiana e o Materialismo Histórico⁷, segundo o qual, o advento de novas formas produtivas exigiria novas formas de

⁷O Materialismo Histórico é a teoria marxiana que inverte o idealismo hegeliano, defendendo a ideia de que “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (Karl Marx: Contribuição à Crítica da Economia Política). “A concepção materialista da história parte da tese de que a produção, e com ela a troca dos produtos, é a base de toda a ordem social” (Friederich Engels: Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico). O Materialismo Histórico fundamenta o pensamento marxiano acerca das contradições no interior da luta de classes, mas também uma concepção de evolução da história, segundo a qual, as mudanças nas condições

relações. O que para Debord significava uma nova forma de arte e uma nova forma de vida, integradas e inseparáveis:

Na verdade, é necessário eliminar todos os vestígios da noção de propriedade pessoal nesta área. A aparição de novas necessidades torna as obras “inspiradas” anteriores obsoletas. Elas se tornam obstáculos, vícios perigosos. Não se trata de discutir se nós gostamos ou não delas. Nós precisamos superá-las (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.).

A superação de toda a arte do passado estaria intrinsecamente ligada à superação dos modelos de sociedade precedentes pelo movimento dialético da história. Uma tendência evolutiva formulada no Materialismo Histórico de Marx que fundamenta a necessidade de superação do passado. Assim como o capitalismo superou o feudalismo, e seria superado pelo proletariado, a arte também deveria ser superada por uma arte superior. Para os situacionistas superar a arte anterior pressupunha a transformação social por meio de uma teoria e uma atuação política revolucionária. De acordo com Anselm Jappe (Op. cit., p. 125), “a tarefa de vanguarda não era, portanto, segundo a I.S., suscitar movimentos revolucionários, mas fornecer teorias aos movimentos já existentes”. Apesar da grandiosidade da tarefa e da presunção de um grupo tão pequeno, não passando de vinte membros, segundo Jappe, as ideias situacionistas culminaram com a sua influência sobre a insurreição do maio de 68 na França. Citando a revista situacionista de nº 8, de 1963, Júlio Henriques destaca a singularidade do modelo de organização situacionista que não buscava seguidores: “A I.S. só poderá ser uma Conspiração dos Iguais, um estado-maior que não quer tropas [...] Nós apenas organizamos o detonador; a livre explosão deve subtrair-se nos para sempre, e subtrair-se também a qualquer outro controle” (SITUACIONISTA, op. cit., p. 11). Quanto à realização de uma tarefa de tamanha magnitude, Jappe argumenta:

Trata-se, pois, de uma “crítica imanente” da sociedade, como já havia formulado Marx, o que significa confrontar a realidade da sociedade com suas promessas e suas pretensões, ao invés de propor uma utopia abstrata e supra histórica. É por isso que os situacionistas recusam, decididamente, que suas ideias sejam qualificadas de “utópicas” (IS, 9/25 [27]); suas ideias são não apenas realizáveis, mas, sobretudo, são “populares” e estão na cabeça de cada um (IS, 7/17), porque a I.S. identifica-se “com o mais profundo desejo de liberdade que existe em todos” (IS, 7/20). Explicar ao proletariado o que pode fazer, e incitá-lo a fazê-lo, representa uma forma de vanguarda que exclui qualquer possibilidade de manipulação (JAPPE, op. cit., p. 125).

de produção exigiriam novas relações sociais. Para Marx, foram exatamente tais mudanças materiais que determinaram a passagem do feudalismo ao capitalismo, e o que possibilitaria a suplantação do capitalismo pelo proletariado.

Debord e Wolman descrevem o desvio como um procedimento dialético que se efetiva a partir do confronto entre signos, produzindo uma síntese. Reportam-se às “descobertas da poesia moderna” para justificar o argumento. Podemos supor que as descobertas referidas são os estudos, em sua época, acerca da linguística estrutural, da semiótica e do experimentalismo no campo da linguagem, tão marcadamente presentes na atuação das vanguardas europeias. Segundo Anselm Jappe, a semiótica estava entre as invenções consideradas revolucionárias pelos situacionistas, como resultado do progresso da história (Ibid., p. 129 - 130). Debord e Wolman descrevem o fundamento do desvio como uma linguagem dialético de superação do passado:

Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna a respeito da estrutura analógica das imagens demonstram que quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. Se restringir a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. Qualquer coisa pode ser usada (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.).

O desvio corresponderia, na linguagem, ao progresso dialético da história que supera o passado pelo confronto com o presente, realizando uma síntese superior. Neste sentido, o desvio não seria a proposta de uma arte aleatória ou uma técnica artística composta por fragmentos da arte anterior, mas um recurso efetivo da linguagem para realizar o postulado da superação da própria arte como era concebida até então.

Esta passagem de “Um guia prático para o desvio” suscita um ponto importante da pesquisa aqui proposta, que diz respeito a uma abordagem do desvio no cinema de Guy Debord, a partir da semiótica. O princípio do desvio que envolve a “interferência mútua de dois mundos sensíveis”, corresponde à mobilização de um jogo de sentidos cuja compreensão com maior propriedade pertence ao campo de estudo dos signos. Trataremos especificamente dessa abordagem, no próximo capítulo, lançando mão de noções da semiótica de Charles Peirce e da semiótica de Algirdas Greimas, considerando as influências que este recebeu dos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev.

2.3 A montagem cinematográfica e o efeito Kuleshov

Uma outra dimensão que tem relação com o jogo de sentidos envolvido no desvio, diz respeito à montagem cinematográfica. O princípio da montagem no cinema cria sentido

especialmente a partir da justaposição de planos, de forma semelhante à confrontação sígnica que ocorre no desvio. O cineasta russo Sergei Eisenstein talvez seja o teórico da montagem que nos permita melhor pensar a confrontação de sentido no desvio em termos de montagem, não só por ser um dos principais teóricos sobre o tema, mas porque também possui uma perspectiva dialética da montagem, uma concepção de que “montagem é uma ideia que surge da colisão de planos independentes” (EINSENSTEIN, 2002, P. 52).

O experimento de outro cineasta russo, Lev Kuleshov, também é muito instrutivo para uma aproximação entre desvio e montagem cinematográfica. Kuleshov resolveu pôr à prova sua teoria sobre montagem cinematográfica realizando um experimento. Editou um pequeno vídeo e exibiu para grupos de pessoas, pedindo para que fizessem uma descrição de suas impressões acerca da interpretação do ator. O vídeo era composto pelo rosto do ator Ivan Mosjouskine, instruído para que fizesse uma expressão o mais neutra possível. Foram realizadas três montagens: uma em que o rosto de Mosjouskine foi intercalado com a imagem de um prato de sopa, outra intercalado com a imagem de uma criança morta, e a terceira, intercalado com a imagem de uma mulher jovem em um divã. Kuleshov observou que as impressões das pessoas sobre a interpretação do ator foram decisivamente influenciadas por cada imagem intercalada. Quando o rosto do ator aparecia diante do prato de sopa, as pessoas descreviam sua expressão como sendo de fome. Ao ser mostrado ao lado da menina morta, tristeza e sofrimento. O terceiro grupo viu libido na expressão de Mosjouskine, ao ser mostrado seu rosto ao lado da mulher no divã (EFEITO KULESHIV, 2022):

Figura 5 – Experimento de montagem do cineasta russo Levi Kuleshov, conhecido por Efeito Kuleshov



Fonte: OOPPAH. Disponível em: <https://ooppah.com.br/news/efeito-kuleshov>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Kuleshov chegou à conclusão de que a montagem é tão ou até mais importante para a construção do sentido de um filme quanto o papel desempenhado pelo ator. Os princípios do Efeito Kuleshov ocupam lugar de destaque na teoria da montagem e passaram a compor a linguagem cinematográfica, sendo largamente utilizados pela sua capacidade de construção narrativa e dramática. Prescinde de recursos mais racionais como os diálogos, por exemplo, e oferece uma apreensão mais intuitiva, inconsciente, contemplativa e não intelectual dos filmes.

A despeito de um estudo mais conclusivo sobre os resultados da experiência de Kuleshov, o cineasta inglês Alfred Hitchcock, em uma entrevista sobre o assunto, atualiza a experiência de forma a demonstrar o princípio gerador de sentido do efeito Kuleshov: “Agora temos um close-up. Vamos mostrar o que ele vê. Vamos supor: ele vê uma mulher, segurando um bebê em seus braços. Agora cortamos de volta, para a sua reação ao que vê. Ele sorri. Então

como é esse personagem? Ele é um homem bondoso. Isso é hipotético” (HITCHCOCK..., 2015):

Figura 6 – Frames sequência 01 do Efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock



Fonte: HITCHCOCK e o efeito Kuleshov. Vídeo. 00h01min17s. Publicado pelo canal Pure Cinema - Youtube, 01 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

“Agora vamos tirar o pedaço do filme do meio, a mulher com a criança, mas deixe os outros dois pedaços de filme como estavam. Agora nós colocamos um pedaço de filme com uma jovem de biquíni. Ele olha... Jovem de biquíni. Ele sorri... O que ele é agora? Um velho safado. Não é mais o cavalheiro bondoso que ama bebês” (Ibid.).

Figura 7 – Frames sequência 02 do Efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock



Fonte: Fonte: HITCHCOCK e o efeito Kuleshov. Vídeo. 00h01min17s. Publicado pelo canal Pure Cinema - Youtube, 01 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

Há muito foi difundida a ideia de que a montagem é o fundamento do cinema e o que confere a esta arte a sua particularidade. Aquilo que pode ser considerado específico da linguagem cinematográfica. Para Giorgio Agamben, “o carácter mais próprio do cinema é a montagem” (AGAMBEN, 2007, n.p.). Segundo Agamben, um paradigma que Debord teria sido o precursor:

Godard reencontrou o mesmo paradigma que Debord tinha sido o primeiro a traçar. Qual é esse paradigma, qual é essa técnica de composição? Serge Daney, acerca das

Histoire(s) de Godard, explicou que era a montagem: “O cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do século XX tinha uma necessidade terrível” (Ibid., n.p.).

Essa ideia de primazia da montagem no cinema já estava presente em Eisenstein, para quem a montagem “foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema”. E que, “determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema” (EISENSTEIN, op. cit., p. 52.). Podemos afirmar que o princípio do desvio está intimamente relacionado aos fundamentos da montagem, na medida em que realiza uma confrontação entre signos, ou a interação entre mundos de sentidos. Talvez por esta razão é que Debord considerava o cinema como o lugar, por excelência, de aplicação e efetividade do desvio:

É obviamente no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua maior eficácia e, para os que se preocupam com este aspecto, a sua maior beleza. Os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre espectadores ou críticos profissionais. Apenas o conformismo dessas pessoas as impede de descobrir encantos igualmente sedutores e defeitos igualmente óbvios mesmo nos piores filmes (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.).

Ainda sobre o poder crítico que o desvio pode alcançar no cinema, os autores de “Um guia prático para o desvio” demonstram as possibilidades que o desvio pode alcançar no cinema, tomando como referência o filme de D.W. Griffith:

Nascimento de uma Nação”, um filme épico mudo sobre a história dos Estados Unidos, de Griffith, é um dos filmes mais importantes da história do cinema, graças às inovações que introduziu. Por outro lado, é um filme racista e, portanto, não merece ser exibido em sua presente forma. Mas sua proibição total poderia ser tida como equívoco do ponto de vista secundário, mas potencialmente mais importante, do cinema. Seria melhor desviá-lo por completo, sem necessariamente alterar mesmo a montagem, adicionando uma trilha sonora que fizesse uma poderosa denúncia dos horrores da guerra imperialista e das atividades do Ku Klux Klan, que continuam até o presente dia (Ibid., n.p.).

Na definição dos princípios e aplicação do desvio, Debord e Wolman estabelecem duas modalidades de desvio, segundo o tipo de signo usado como matéria-prima, seu alcance ou modo de significar:

Desvios menores são os desvios de um elemento que não tem importância própria, e que, portanto, toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum. Desvios enganadores, também chamados desvios com proposta premonitória, são por outro lado o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. Um slogan de Saint-Just, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein (Ibid., n.p.).

Também estabeleceram quatro normas de efetividade na aplicação do desvio que se aproximam do caráter intuitivo e inconsciente que o efeito Kuleshov pressupõe para a sua eficácia na montagem cinematográfica:

O elemento que contribui mais decisivamente para a impressão geral é o elemento mais distante, e não os elementos que determinam diretamente a natureza da impressão. [...] As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos. [...] O desvio se torna menos efetivo à medida que se aproxima de uma resposta racional. [...] O desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo (Ibid., n.p.).

Os autores afirmam que tais métodos não são de sua autoria e que são práticas bastante difundidas, cabendo-lhes os créditos apenas pela sua sistematização. Afirmam ainda que a prática do desvio em sua época, na maioria das vezes, ocorria de forma inconsciente ou acidental. E que os melhores exemplos poderiam ser encontrados na indústria do marketing. O desvio, pois, pode ser considerado tanto um instrumento de transformação social quanto de manutenção da ordem estabelecida. De acordo com Anselm Jappe, “toda a concepção social de Debord baseia-se no afastamento [desvio]: todos os elementos para uma vida livre já estão presentes tanto na cultura como na técnica; é necessário apenas modificar seu sentido e organizá-los de modo diferente” (JAPPE, op. cit., p. 85).

2.4 O pioneirismo de Lautréamont

Uma exceção no emprego do desvio, considerado muito à frente de sua época, foi Lautréamont, pseudônimo do poeta uruguaio Isidore Lucien Ducasse, que viveu a maior parte da sua vida na França. Lautréamont foi uma grande referência para as vanguardas europeias, especialmente para os surrealistas, pelo uso singular que faz da linguagem e a originalidade com que se serviu da obra de diferentes autores para compor a sua. O legado de Lautréamont situa-se no campo da literatura fantástica e é dividido em “Os cantos de Maldoror” e “Poesias”. A maior parte de “Poesias” é composta pelo desvio de variadas obras e autores, especialmente as máximas de Pascal e Vauvenargues: “Maldoror é um vasto desvio de Buffon e de outras obras de história natural, além de outras coisas” (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.). Segundo afirmam Debord e Wolman, “Lautréamont avançou tanto nessa direção que ele é ainda parcialmente mal-entendido, mesmo pelos seus mais ostentosos admiradores” (Ibid.). O desvio realizado por Lautréamont envolve diferentes graus de complexidade, como pode ser observado

nos exemplos de alguns autores desviados:

DANTE: Vós que entraís, deixai toda esperança.

Lautréamont: *Vós que entraís, deixai todo desespero* (LAUTRÉAMONT, 2005, P. 298).

SHAKSPEARE: Fragilidade, teu nome é mulher.

Lautréamont: *Bondade, teu nome é homem* (Ibid.).

LA ROCHEFOUCAULD: O amor pela justiça nada mais é, na maioria dos homens, que o medo de sofrer a injustiça.

Lautréamont: *O amor à justiça nada mais é, na maioria dos homens, que a coragem de suportar a injustiça* (Ibid., p. 310).

VAUVENARGUE: Quando um pensamento se oferece a nós como uma profunda descoberta, e nos damos ao trabalho de desenvolvê-lo, verificamos com frequência que é uma verdade que “corre pelas ruas”.

Lautréamont: *Quando um pensamento se oferece a nós como uma verdade que corre pelas ruas, ao nos darmos ao trabalho de desenvolvê-lo, verificamos que é uma descoberta* (Ibid., p. 319).

PASCAL: O homem não passa de um junco, o mais frágil da natureza; mas é um junco pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota d’água, bastam para matá-lo. Mas se o universo o esmaga, o homem ainda seria mais nobre do que aquilo que o mata, pois sabe que morre, e a vantagem que o universo tem sobre ele, o universo não a sabe.

Lautréamont: *O homem é um carvalho. A natureza não conta com nada mais robusto. Não é preciso que o universo se arme para defendê-lo. Uma gota d’água não basta para sua preservação. Mesmo quando o universo o defendesse, não faria mais desonrado que aquilo que não o preserva. O homem sabe que seu reino não tem morte, que o universo possui um começo. O universo nada sabe; é, quando muito, um junco pensante* (Ibid., p. 299).

Como é possível notar, o desvio operado por Lautréamont não é mera substituição ou simples referência. Envolve diferentes mecanismos de apropriação e construção do sentido. Por exemplo, em Dante/Lautréamont, ele mantém toda a estrutura sintática permutando apenas esperança/desespero em uma relação clara de oposição. Em Vauvenargue/Lautréamont, ele antecipa a expressão "corre pelas ruas" amarrando os sentidos de todo o raciocínio de Vauvenargue, já no início de sua apropriação. Enquanto técnica que atua na cadeia significante, o desvio possui muitas formas de se efetivar.

Debord e Wolman fazem a defesa do “plágio criativo” na perspectiva da ruptura com a propriedade intelectual, lançando mão de uma máxima de Lautréamont: “Um slogan como ‘O plágio é necessário, o progresso o pressupõe’ é ainda pouco compreendido, e pelas

mesmas razões, como na frase famosa sobre a poesia que ‘deve ser obra de todos’” (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.).

No próprio texto de suas “Poesias”, Lautréamont justifica o desvio realizado nas máximas de outros autores e descreve suas intenções com a prática do desvio:

As palavras que expressam o mal estão destinadas a vir a ter uma significação de utilidade. As ideias melhoram. O sentido das palavras participa disso. O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga sua ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa. Uma máxima para ser bem-feita não precisa ser corrigida. Precisa ser desenvolvida (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 306).

Segundo o emprego e a concepção de Debord, “o desvio não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes” (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.). Debord e Wolman finalizam o texto de “Um guia prático para o desvio” com referência a uma aplicação do desvio ao próprio cotidiano da vida social. O equivalente à realização da arte na vida, redirecionando os gestos condicionados e recusando o que consideram a pobreza da vida na sociedade do espetáculo. A “construção de situações”, que viria dar o nome da Internacional Situacionista, é o postulado de Debord e os situacionistas da “construção de uma vida apaixonante”, como um jogo de aventuras, rompendo com os constrangimentos sociais impostos pela ordem espetacular capitalista. Dessa forma, “realizar aquilo que os artistas apenas sonharam”. A ideia de realizar o desvio na própria vida e criar situações é expresso no conceito de “ultradesvio”, como podemos destacar:

Finalmente, faremos breve menção a alguns aspectos do que chamamos de ultradesvio, ou seja, as tendências para o funcionamento do desvio na vida social cotidiana. Gestos e palavras podem tomar outros sentidos, como de fato ocorreu durante toda a história, por várias razões práticas [...] Finalmente, quando chegarmos ao momento de construir situações - o objetivo último de toda nossa atividade - todos serão livres para desviar situações inteiras através de mudanças deliberadas desta ou daquela condição determinante (Ibid.).

O conceito de ultradesvio, portanto, está diretamente ligado à ideia de transformação prática da vida e do mundo, negando a sociedade do espetáculo. Em se tratando de um recurso da linguagem, é uma forma de comunicação correspondente ao postulado desta transformação sociocultural. Uma forma que encerra a crítica dialética, subversiva e lúdica da vida cotidiana, da arte, da cultura, e do modo de vida na sociedade da época.

2.5 Ecos do desvio

Segundo observa Anselm Jappe (Op. cit., p. 200), no combate às velhas estruturas da sociedade, “o poder se apropria de muitas inovações propostas ou concretizadas por seus contestatários”. Por isto, a prática do desvio situacionista se torna irrelevante diante da imensa “recuperação” a que foram submetidas todas as tendências revolucionárias do século. “Também os situacionistas sabiam disto: “O poder não cria nada, recupera” (I.S., 10/54)”. Portanto, o próprio desvio situacionista não era imune a um redirecionamento ou apropriação para fins domesticadores. Após o maio de 68, a prática do desvio ecoou no mundo tanto na sua forma contestatória, quanto na sua forma recuperada e a serviço do mercado espetacular.

Em sua obra, “Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte”, Greil Marcus argumenta que as ideias situacionistas, sua arte subversiva, e o desejo de transformar o mundo, repercutiram no movimento *punk*, surgido na década de 70:

Aquilo que continua irredutível nesta música é o desejo de mudar o mundo. É um desejo óbvio e simples, mas tem nele inscrita uma história que é infinitamente mais complexa – tão complexa como o jogo de reciprocidades que constituem os gestos quotidianos e organizam o modo como o mundo tem funcionado. Esse desejo nasce com a exigência em viver a vida não como objeto, mas como sujeito da história – viver como se, de facto, algo dependesse das ações de cada um – e essa exigência não podia senão conduzir a um caminho de liberdade (MARCUS, 2000, p. 10).

Muito embora o *Punk* fosse um movimento de contracultura, contra a indústria e a ordem capitalista, ele surgiu com características mercantis próprias da cultura de massa. Estas características podem ser associadas à apropriação que o empresário Malcolm McLaren fez das ideias situacionistas, seus slogans, e do próprio desvio, em benefício de seus interesses comerciais. Malcolm McLaren foi um jovem que na década de 60 identificou-se com Guy Debord e os Situacionista, chegando a participar de algumas manifestações. Nos anos 70, percebendo o potencial do comércio com *Punk Rock*, adaptou as ideias situacionistas ao mundo empresarial, culminando com a “invenção” e lançamento de uma das bandas mais emblemáticas do *Punk* inglês, os Sex Pistols. Que McLaren fundou, criou o estilo e orientou as atitudes (LEÃO, 2015. n.p.). Considerado criador do *Punk* e dono de um grande talento para manipular a mídia e o público, McLaren ficou conhecido por criar situações e polêmicas para chamar a atenção, além de utilizar a estética e frases de efeito da cartilha situacionista para promover comercialmente os Sex Pistols. O que ensejou a realização do documentário inglês produzido na década de 80 com o título “A grande farsa do *Rock ‘n’ Roll*”. Apesar do apelo comercial, a atuação de McLaren não deixou de encerrar um conteúdo crítica e o desejo de

“converter a arte em ação” (BOVE, 2010, p. 32 apud FELIPE, 2013, P. 73).

O artista gráfico britânico, Jamie Reid, conseguiu notoriedade ao se tornar o *designer* da banda Sex Pistols e conceber a capa do álbum *Never Mind the Bollocks* e do *single* *God Save the Queen*. Trabalhos que marcariam a estética *Punk*, deixando transparecer a influência e a apropriação das técnicas do desvio situacionista por Malcolm McLaren:

As ideias da Internacional Situacionista tiveram grande influência em estudantes de arte como Jamie Reid, Malcolm McLaren e John Stezaker. As hoje icônicas primeiras colagens criadas por Reid para as capas dos Sex Pistols foram o trabalho de um verdadeiro *détourneur* que redireciona poderosos símbolos existentes em direção a uma leitura subversiva e assim expõe a natureza ideológica do imaginário da cultura de massa e a usurpa para objetivos críticos (SLADEN, YEDGAR, 2007, p. 173 apud FELIPE, 2013, P. 74).

Figura 8 – Cartaz do *Atelier Populaire* produzido por estudantes do maio de 68 e sua influência sobre a arte do *single* “*God save the Queen*”, da banda Sex Pistols, idealizada por Jamie Reid



Fonte: **Imagem 1**: Artlyst: <https://artlyst.com/previews/may-68-posters-revolution-marking-50-years-lazinc/>.

Imagem 2: Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/the-sex-pistols-the-stolper-wilson-collection/jamie-reid-god-save-the-queen-gummed-sticker>. Acesso em: 11 out. 2023⁸.

O alfinete utilizado no cartaz do *Atelier Populaire* produzido pelos estudantes do maio de 68 e incorporado na arte de Jamie Reid, Segundo Felipe, se tornaria o símbolo do movimento *punk*: “uma peça tão pequena e, contudo, tão rica em significados, expressando a

⁸ Tradução do texto da **Imagem 1** da figura 07: *Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent* (Um jovem muitas vezes preocupado com o futuro). Tradução do texto da **Imagem 2** da figura 07: *God save the Queen - She isn't no human being* (Deus salve a rainha - Ela não é um ser humano)

repulsa, a recusa, a intrusão e a condição espiritual de arremedo de toda uma geração” (FELIPE, op. cit., p. 73). Ainda de acordo com Felipe (Ibid., p. 15), a colagem é outra marca do *Punk*, sua “expressão visual máxima”. Uma técnica que remonta o dadaísmo e que possui uma íntima relação com o desvio situacionista e a montagem cinematográfica. A colagem seria a técnica que encarna a destruição criativa do *punk*, o impulso negativo e destruidor herdado dos dadaístas (Ibid., p.73). Mas também, “um dos primeiros gestos no sentido de aproximar o cotidiano da arte, através do uso em colagens pioneiras de objetos banais como os tíquetes e as manchetes de jornal” (Ibid., p.71). Uma postura muito próxima do questionamento dos situacionistas à especialização da arte e a defesa da ideia de que não existem artista, porque todos o são:

(...) a teoria formal dadá de que a arte pudesse ser feita a partir de qualquer coisa combinava com a teoria formal punk de que qualquer um pudesse fazer arte. A lógica dadaísta de ater-se a toda trivialidade, ao lixo e às sobras do mundo e então marcar um novo sentido na assemblagem (...) estava lá tanto na música quanto no regime indumentário punk. (...) uma jaqueta punk de Londres, 1977, podia parecer igual a uma colagem dadá de Berlim, 1918 (MARCUS, 2011, p. 186 apud FELIPE, 2013, P. 70).

Figura 9 –Técnica de colagem na arte de Jamie Reid para o *single* “*God save the Queen*” dos Sex Pistols



Fonte: TITTON, Isadora. Vivienne Westwood e a estética punk da Sex Pistols. Disponível em: <https://medium.com/@isadoratitton/vivienne-westwood-e-a-est%C3%A9tica-punk-da-sex-pistols-8c098e3c9898>. Acesso em: 11 out. 2023.

Anselm Jappe observa que a técnica do desvio posta em prática pelos membros da Internacional Letrista, grupo que precedeu à Internacional Situacionista, tem sua origem na colagem dadaísta, mas também nas citações desviadas de Marx e Lautréamont. Uma citação desviada muito conhecida de Marx é o título de sua obra: “miséria da filosofia”, que é a inversão e uma resposta crítica à obra do filósofo anarquista, Proudhon: “filosofia da miséria” (JAPPE, op. cit., p.127). Este tipo de inversão seria uma criação de Feuerbach e Marx, segundo Jappe (Ibid.), e é um dos fundamentos do desvio:

Os letristas, ao invés de criar formas inteiramente novas, querem retomar elementos já existentes para dispô-los de modo distinto. Esta técnica do “reemprego” que remonta, de um lado, à colagem dadaísta e, de outro, às citações deformadas adotadas para Marx e Lautréamont, é chamada de afastamento - palavra que, habitualmente, significa “desvio”, mas também “subtração” (ou “sequestro”) e distanciamento. (JAPPE, op. cit., p. 84).

A inversão realizada por Marx possui um caráter dialético que fundamenta a ideia de que o desvio, enquanto linguagem, é a forma dialética do conteúdo crítico e revolucionário que também é dialético. Em “um guia prático para o desvio”, Debord e Wolman, afirmam que a linguagem da contradição “deve ser dialética na forma como o é no seu conteúdo” (DEBORD, op. cit., p. 132). A influência desta inversão dialética de Marx pode ser observada na escrita situacionista onde é muito recorrente o emprego da paronomásia, na forma do trocadilho. Um jogo de palavras em que está presente a inversão dialética: “os espectadores não encontram o que desejam, mas desejam o que encontram” (DEBORD, 1994 apud PAIVA; OLIVEIRA, 2015, P. 154); “Os nossos desejos de infância reencontrados, reencontram a infância de nossos desejos” (VANEIGEM, 2002, p. 234). Este tipo de trocadilho também aparece em uma frase anônima do maio de 68: “As reservas impostas ao prazer excitam o prazer de viver sem reservas” (MANIFESTO JEOCAZ LEE-MEDDI, 2008, n.p.).

O potencial crítico e a semelhança que a colagem dadaísta tem com o desvio situacionista em seu redirecionamento sígnico podem ser observados na obra do dadaísta John Heartfield, que no período entreguerras, denunciou a relação entre capitalismo e nazismo na Alemanha:

Figura 10 – Fotomontagem do dadaísta alemão John Heartfield, 1932: “Adolf, o Super-Homem, Engole Ouro e Cospe Lixo”



Fonte: Germina revista de literatura e arte, disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/2015/arsnova_josealoisebahia_ago15.htm. Acesso em: 11 out. 2023.

No caso de Malcolm McLaren, ainda que possua um conteúdo crítico, a técnica do desvio foi utilizada para fins inerentes à própria sociedade do espetáculo, já que seu fim último não era a transformação social, mas a promoção comercial dos Sex Pistols. O desvio foi sequestrado e endereçado no sentido oposto do conceito de desvio concebido por Guy Debord e Gil Wolman. O que não seria uma surpresa, já que Debord reconhecia na publicidade o terreno mais desenvolvido da técnica do desvio para fins espetaculares. Como já mencionamos, Debord e os situacionistas tinham um conceito para esta modalidade de desvio espetacular, ou a apropriação e domesticação de signos subversivos pela indústria cultural, a “recuperação”. A recuperação é uma constante na cultura de massa e no universo da publicidade, em que há um deslocamento dos signos de contestação, sendo incorporados à lógica de consumo espetacular. Nesta perspectiva, o movimento *Punk* foi portador de uma contradição inconciliável, como também o próprio *Rock and Roll*, o movimento *hippie*, etc. Questionavam os valores da

sociedade de sua época, mas sua ascensão, enquanto movimento de contestação, dependia da sua inserção no mercado, seja pela indústria do entretenimento ou pelo universo da moda.

Cada um à sua maneira, e segundo seus objetivos, ainda que opostos, tanto McLaren quanto Debord eram defensores declarados do plágio. Pois a apropriação “indevida” de uma obra ou fragmento dela, constitui a matéria-prima desta operação semiótica potente que é o desvio. Que tanto pode representar uma crítica ao consumismo e à propriedade privada, como pode estar a seu serviço. Debord e McLaren tinham plena consciência deste potencial e habilidade para manejá-lo.

2.6 Culture Jamming

A manifestação da atualidade que talvez guarde a maior semelhança e constitui uma herança direta do desvio situacionista é o *Culture Jamming* (Interferência Cultural), uma forma de ativismo comunicacional que mobiliza os recursos da semiótica em uma “propaganda de guerrilha”. Suas ações são direcionadas contra o consumismo, a cultura da mídia, as grandes corporações e a publicidade que, por meio de seus mecanismos de persuasão, impõe uma cultura massificada de consumo, saturada com seus símbolos, imagens e mensagens dissimuladas.

O termo foi cunhado pela primeira vez em 1984 pela banda norte-americana *Negativland* em uma das músicas do álbum “Over The Edge, Vol. 1: Jam Com '84”. A inspiração foram os *jammers* dos anos 80, adeptos do rádio amador, que faziam transmissões radiofônicas tocando trechos engraçados de fitas, causando interferência e subvertendo a programação das rádios. O contato da banda com esta experiência dos *Culture Jamming* se deu pelo fato de alguns de seus membros estarem envolvidos com o rádio amador e a *Negativland* ser uma banda de áudio-colagem, defensora da apropriação livre de trechos de músicas para compor outras (MESQUITA, 2001, p. 200 - 201). O ativismo anticonsumo e anti-propagandas dos *Culture Jamming* geralmente envolve artistas e coletivos determinados a combater a manipulação da mídia de massa, assumindo uma postura tática e contracultural, em termos de comunicação. Além do ingrediente subversivo, encerram também um teor divertido, irônico e lúdico, próprios do universo das vanguardas artísticas que os precederam.

Em sua pesquisa “Insurgências Poéticas, Arte Ativista e Ação Coletiva”, Mesquita ressalta que antes mesmo do termo ter sido criado pela banda *Negativland*, dois coletivos *jammers* já atuavam realizando intervenções em outdoors:

Muito antes do termo ser inventado, pelo menos dois grupos já praticavam suas interferências antipublicidade. Um deles, o *Billboard Utilizing Graffitiists Against Unhealthy Promotions* (BUGA UP), foi formado em Sydney, em 1978, e atuou até 1985. “Subverter o paradigma dominante” era, segundo um dos participantes do BUGA UP, Brian Robson, a ideia que motivava os *détournements* do grupo sobre os *outdoors* de bebidas alcoólicas, refrigerantes e cigarros. “O BUGA UP sempre defendeu a ideia de que os *outdoors* são propriedade pública. Era apropriado responder aos anúncios prejudiciais à saúde pintando-os, pois eles continham mensagens que não estavam de acordo com o interesse público” (Ibid., p. 20, grifo do autor).

A técnica utilizada pelos *Culture Jamming* é muito semelhante à do desvio, interferências estéticas e comunicacionais, mobilizando interações sígnicas, no sentido de desmascarar as grandes marcas em suas próprias peças publicitárias. Desde a edição crítica de logotipos de empresas, adulteração de publicidade em *outdoors* com pichações, subversão de mensagens políticas, uso da paródia e da ironia, as ações *Jamming* ocorrem nos espaços públicos urbanos, mas sobretudo na internet, onde a atuação é mais efetiva, pelo alcance e a rapidez com que conseguem disseminar sua contrapropaganda.

Figura 11 – Intervenções do movimento B.U.G.A. U.P. em outdoors



Fonte: B.U.G.A. U.P. Disponível em: https://www.bugaup.org/gallery_autumn.htm. Acesso em: 13 out. 2023⁹.

⁹ Na **Imagem 1** a letra “H” é subtraída de “ROTHMAS”, que assume o sentido, em inglês, de “homem pode”. O texto escrito em spray denuncia: “assassinos licenciados. Como é isso para o tráfico de drogas?”. Na **Imagem 2** os membros do movimento esclarecem: “Participante do B.U.G.A U.P. não é um grupo, é um movimento”. **Imagem 3**: respondendo ao anúncio que convoca ao aperto de mão com uma cerveja KB gelada, retruca: “Cerveja mantém os trabalhadores em seus lugares”, ou seja, passivos e conformados com a exploração. **Imagem 4**: No anúncio de refrigerante, alerta: “Coca tira a vida! É a coisa cruel”. Ainda chama a atenção, de forma bem humorada, para o açúcar que agride os dentes.

O crítico cultural Mark Dery, um dos primeiros a escrever sobre o tema, em um artigo no *The New York Times* na década de 1990, refere-se à *Culture Jamming* como uma forma de “guerrilha semiótica”. Em uma entrevista de 2006, Dery afirma a importância da resistência simbólica que o ativismo dos *Culture Jamming* tem no combate à dissimulação da cultura do consumo, expondo suas mesquinhas intenções no contexto das mídias e sistemas de comunicação globalizados. Destaca que, paralelamente aos ativistas do movimento de reforma da mídia, existem:

Os bandidos de outdoor que sequestram o sistema da publicidade nas ruas, desconstruindo sua retórica visual para expor o materialismo em busca do sucesso, o sexismo da Idade da Pedra, o distúrbio de ansiedade, a rejeição do corpo, o falso alternativo e a rebelião de mentira que lubrifica as engrenagens da maioria das campanhas publicitárias. [...] Agora, o mundo paralelo das narrativas das notícias, do simbolismo da publicidade, das fábulas de Hollywood e das imagens de videogame é um teatro de guerra onde a competição das narrativas - a luta pelo controle do significado das coisas e pelo mundo paralelo da opinião pública - está sendo disputada (DERY, apud MESQUITA, Ibid., p. 327).

Mark Dery define bem o que está em jogo no ativismo dos *Culture Jamming* ao mencionar a guerra dirigida aos símbolos do capitalismo e a sua narrativa hegemônica, apoiado na grande mídia e na publicidade. Trata-se de uma guerrilha no campo da comunicação onde a criatividade e o manuseio dos mecanismos de construção do sentido ocupam um lugar de destaque no combate ao discurso espetacular da mentira fabricada e do consumo exacerbado. Como já afirmamos, é uma guerra que está nas ruas, mas sobretudo, no ambiente da internet onde as ações *jammers* fluem com muita rapidez, atraindo novos adeptos e atuando em escala global.

Figura 12 – Exemplos da contrapropaganda criativa dos *jammers*



Fonte: **Imagem 1:** DEVIANT ART. Disponível em: <https://www.deviantart.com/latuff/art/The-Coca-Cola-series-final-1951548>. Acesso em: 13 out. 2023; **Imagens 2 e 3:** ADBUSTERS. Disponível em: <https://www.adbusters.org/spoof-ads>. Acesso em: 13 out. 2023; **Imagem 4:** Etuff. LEWIS, Chris. Street art talk of the town, 2011. Disponível em: <http://www.stuff.co.nz/nelson-mail/lifestyle-entertainment/arts/5853349/Street-art-talk-of-the-town>. Acesso em: 14 out. 2023; **Imagem 5:** NOBLE SAPIEN. Disponível em: <https://noblesapien.com/mind/the-billboard-liberation-front-a-beginners-guide-to-brandalism/>. Acesso em: 14 out. 2023; **Imagem 6:** DESMOG. Shell Brandalism and the Pop Stars of Big Oil, 2018. Disponível em: <https://www.desmog.com/2018/06/15/shell-brandalism-and-pop-stars-big-oil/>. Acesso em: 14 out. 2023.

2.7 Movimento antiglobalização

As manifestações de Seattle, nos Estados Unidos em novembro de 1999, por ocasião da terceira conferência ministerial da Organização Mundial do Comércio (OMC), foram um marco para o movimento antiglobalização. Naquele ano, a pauta dos diferentes coletivos estava diretamente ligada à crítica das grandes corporações capitalistas em um ativismo que reunia arte e política, ensaiando um movimento de caráter global. Ainda no calor dos acontecimentos, em 2000, a jornalista canadense, Naomi Klein, publicou nos Estados Unidos seu livro, *No Logo*, que no Brasil recebeu o título: “Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido”. Nele, Klein trata das estratégias das grandes corporações na manipulação e uso de suas marcas para impor a cultura massificada de consumo capitalista, e dedica um

capítulo aos *jammers*: *Culture Jamming*: “a publicidade sob ataque” (Ibid., p. 29 - 30). À maneira de “Um guia prático para o desvio”, Klein traça alguns aspectos conceituais da intervenção *Jamming* e as suas implicações para as empresas, alvo de suas ações subversivas:

As mais sofisticadas *jams* não são paródias publicitárias isoladas, mas interseções – contra mensagens que interferem com o método de comunicação das corporações para mandar uma mensagem completamente diferente daquela que elas pretendiam. O processo obriga a empresa a pagar por sua própria subversão, seja literalmente, porque é a empresa que paga pelo outdoor; seja figurativamente, porque sempre que uma pessoa interfere com um logo, ela está drenando os vastos recursos para tornar o logo significativo (KLEIN, 2002, p. 309).

O caráter lúdico, político e artístico do ativismo dos *Culture Jamming* os aproxima do desvio. Contudo, a heterogeneidade dos coletivos e artistas, em muitos casos, a superficialidade de sua crítica, os distancia da perspectiva situacionista. Não raro a contestação *Jamming* passa ao largo da crítica dos fundamentos do capitalismo, tendo maior interesse por aspectos como a criatividade, a ironia e suas questões imediatas, podendo até nutrir uma certa identificação com a sociedade espetacular e as técnicas do discurso publicitário:

Os *culture jammers* são atraídos pelo mundo do marketing como traças ao fogo, e o brilho de seu trabalho é alcançado precisamente porque eles ainda sentem uma afeição - embora profundamente ambivalente - pelo espetáculo da mídia e a mecânica da persuasão (KLEIN, 2002, p. 323).

Talvez possamos associar essa afeição dos *jammers* pelo “espetáculo da mídia,” a que se refere Klein, ao contexto da sociedade da informação, da cibercultura e do ambiente da internet, para onde migrou a maior parte das intervenções dos *Culture Jamming*. Neste novo contexto, ao mesmo tempo em que o ativismo ganha contornos globais e rapidez vertiginosa na propagação de suas intervenções, parece perder em permanência e profundidade. O universo das redes sociais, com sua velocidade e excesso de informação, é o lugar do efêmero e do superficial. Não que uma crítica mais assertiva seja impossível no ambiente das redes, mas a cultura que lhe é inerente, enquanto meio de comunicação, tende à uma profusão de experiências heterogêneas e dispersas, se compararmos ao contexto do desvio situacionista, por exemplo. A depender do contexto, dos grupos e interesses envolvidos, o desvio pode assumir diferentes feições:

O *détournement* virou uma fórmula estética domesticada nas mãos dos “artistas da apropriação” (como Jeff Koons e Richard Prince), com seu discurso pós-moderno e institucionalizado de crítica à originalidade. Tal como os *culture jammers*, a publicidade também aprendeu com as práticas de colagem e desvio dos situacionistas (MESQUITA, 2001, p. 211).

2.8 Coletivo Yomango

Um exemplo bastante atual do ativismo contra o capitalismo globalizado é o coletivo *Yomango*, surgido em Barcelona, 2002, na Espanha. Como os situacionista, e os ativistas antiglobalização de modo geral, reúne arte e política para combater a sociedade de consumo, empregando o humor e a guerrilha da comunicação (ACSELRAD; CABRAL, 2007, p. 32). De acordo com Acselrad e Cabral (Ibid.), a própria logomarca do coletivo é um desvio da logomarca da multinacional espanhola, Mango. Empresa de fabricação de roupas e alvo de sua crítica:

A palavra *Yomango* é construída pela junção do pronome *yo* (eu) e *mango* (primeira pessoa do singular do verbo ‘mangar’, equivalente a ‘roubar’ em linguagem coloquial), ou seja, “eu roubo”. Mas, é também o nome de uma fruta e de uma popularíssima marca de roupas para jovens que representa hoje uma das mais importantes multinacionais espanholas (e uma das mais criticadas por suas práticas laborais). (ACSELRAD; CABRAL, 2007, p. 32).

O desvio realizado na logomarca da empresa pela sua apropriação e adição do pronome “yo” modifica seu significado original redirecionando-a contra si própria, ao associá-la ao roubo. Há uma quebra de isotopia¹⁰, ou seja, o universo de sentido a que o termo “*mango*” pertencia é deslocado. Antes associado a uma fruta, passa a pertencer ao campo semântico do crime. O sentido que era positivo, passa a ser negativo, pois o leitor ao deparar-se com a adição do pronome, é convocado a dar outro sentido ao termo “*mango*” e converter fruta em roubo. Ao mesmo tempo em que denuncia a empresa têxtil pela exploração do trabalho, associando-a ao roubo, o desvio do coletivo *Yomango* estabelece a natureza de seu ativismo como sendo o de apologia ao roubo. Não o roubo ligado ao crime, mas um roubo legítimo, a justa expropriação do expropriador.

¹⁰ Isotopia é um conceito de A. J. Greimas que se refere à “interatividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso enunciado a homogeneidade” (GREIMAS; COURTÉS, 1979). Em outras palavras, a repetição de um traço de sentido básico, ou unidade mínima de significação (sema) que, pela repetição, estabelece algum nível de familiaridade dentro do discurso, permitindo uma interpretação uniforme, sem ambiguidades. Podemos pensá-la como campo ou contexto do sentido. No caso da palavra “mango”, seu contexto foi modificado pela combinação com o pronome “yo”. Tal mudança de contexto, provocada pelo novo arranjo na cadeia sintagmática, promove a mudança do sentido de “mango”. É este mesmo mecanismo de quebra de isotopia que geralmente tornam as piadas engraçadas. Quando, por exemplo, alguém diz que um homem sobe um morro a cavalo, e em seguida revela que se trata do verbo (cavá-lo), e não do animal, ocorre a quebra de isotopia, causando surpresa e riso.

Figura 13 – Desvio da logomarca da empresa têxtil Mango na composição da logomarca do coletivo *Yomango*



Fonte: **Imagem 1:** MARTÍN, Leonidas. Arte. Yomango. Disponível em: <https://www.leonidasmartin.net/artes/yomango-2>. Acesso em: 13 out. 2023.

Imagem 2: PORTUGAL TEXTIL. Inditex, Mango e Tendam ganham mais com menos, 2023. Disponível em: <https://portugaltextil.com/inditex-mango-e-tendam-ganham-mais-com-menos/>. Acesso em: 13 out. 2023.

Os membros do coletivo têm como ação fundamental o roubo em grandes empresas e centros comerciais. Também produzem ferramentas e acessórios para o furto, além de ensinar diferentes técnicas para burlar os sistemas de segurança das lojas (Ibid., p. 42). De acordo com Acelrad e Cabral, as ações do coletivo constituem a sabotagem do capitalismo e a desobediência civil, de maneira bem humorada e lúdica:

Yomango se opõe à lógica desse sistema capitalista e se baseia numa sabotagem ao capital. É um projeto de desobediência civil cotidiana. É também uma marca-campanha que oferece um estilo de vida baseado no furto em lojas de grandes corporações como forma de ação direta contra o capital. Prega o furto de maneira consciente e politizada e sua ideologia de subversão divertida, a SCCPP – Sabotaje Contra el Capital Pasandosele Pipa (Sabotagem Contra o Capital Tirando Onda). (Ibid., p. 33).

Um outro desvio do *Yomango* foi produzido a partir do *slogan* da campanha publicitária do cartão Master Card: “Tem coisas que o dinheiro não compra. Para todas as outras, existe Mastercard”. Este segundo exemplo possui um efeito de sentido semelhante ao

desvio da logomarca da têxtil Mango, “onde graciosamente eles trocam a última frase do slogan publicitário: “Existem coisas que o dinheiro não compra. Para todas as outras, Yomango” (Ibid., p. 46). Aqui também a empresa é associada ao roubo ao mesmo tempo em que o roubo é estimulado como forma de ação direta contra o capitalismo. Editamos a imagem da publicidade com a intervenção do coletivo *Yomango*, traduzida, para uma melhor apreensão do efeito de sentido produzido:

Figura 14 – publicidade do cartão Mastercard desviada pelo coletivo *Yomango*



Fonte: Os Alquimistas digitais. Facebook, 2000. Disponível em: <https://www.facebook.com/osalquimistasdigitais/photos/a.2177571979229206/2694016654251400/?type=3>. Acesso em 16 out, 2023.

As manifestações daquilo que estamos considerando um desdobramento do desvio podem ser muito variadas, segundo o contexto histórico e suas condições de produção, como pudemos observar. Para concluir este pequeno inventário das formas de manifestação do desvio na atualidade, tomemos mais um exemplo. Talvez o mais atual, se considerarmos que surgiu no ambiente das redes e hoje coloniza a vida social de forma espontânea e massificada, com uma capacidade de multiplicação nunca vista antes. Nos referimos ao meme.

2.9 O meme como atualidade do desvio

A rapidez e o volume de informação, a facilidade com que um arquivo é copiado, imitado, plagiado e replicado infinitas vezes e espalhado na internet é a própria razão de ser do meme, cuja manifestação constitui uma espécie de linguagem típica do ambiente das redes sociais. Considerando a operação semiótica, o jogo de linguagem, a apropriação que realiza, a

recriação paródica, a dimensão lúdica e crítica envolvida no meme, podemos dizer que se trata de uma versão do desvio atualizada para o mundo das redes sociais. Ainda que possua um caráter mais espontâneo, eclético, e geralmente mais voltado para o humor, o meme guarda o ingrediente dialético do desvio que realiza sua síntese pelo confronto e deslocamento dos signos apropriados. Um desvio publicado na revista *Internationale Situationniste*, há seis décadas atrás, pode ser considerado uma espécie de antecipação do que viria ser o meme. Trata-se de uma crítica bem humorada à TV como veículo de espetacularização da vida:

Figura 15 – Imagem publicada na edição nº 8 da revista *Internationale Situationniste*, em janeiro de 1963, muito próxima do que hoje nós consideramos um meme



Fonte: GARCÍA [Anonymous](#). Situacionismo *in*: Homo Velamine – Colectivo Ultrarracionalista. Disponível em: <https://www.homovelamine.com/situacionismo/>. Acesso em 15 out. 2023¹¹.

O termo “meme” foi criado pelo etólogo Richard Dawkins em 1976, quando da publicação de sua obra “O gene egoísta”. É uma analogia ao universo da biologia em que “meme” equivaleria a “gene”, estendido ao campo da cultura. O conceito refere-se à imitação (mimese) ou replicação da cultura por meio dessa “unidade de transmissão cultural”. Assim, segundo a teoria de Dawkins, a reprodução da cultura ocorreria de forma semelhante à transmissão genética, cuja unidade básica de transmissão seria o meme. Desse modo, toda cultura seria determinada por esse processo de imitação (HORTA, 2015). Conforme Dawkins, era preciso atribuir um nome para o novo conceito que pudesse dar conta de seu caráter multiplicador da cultura:

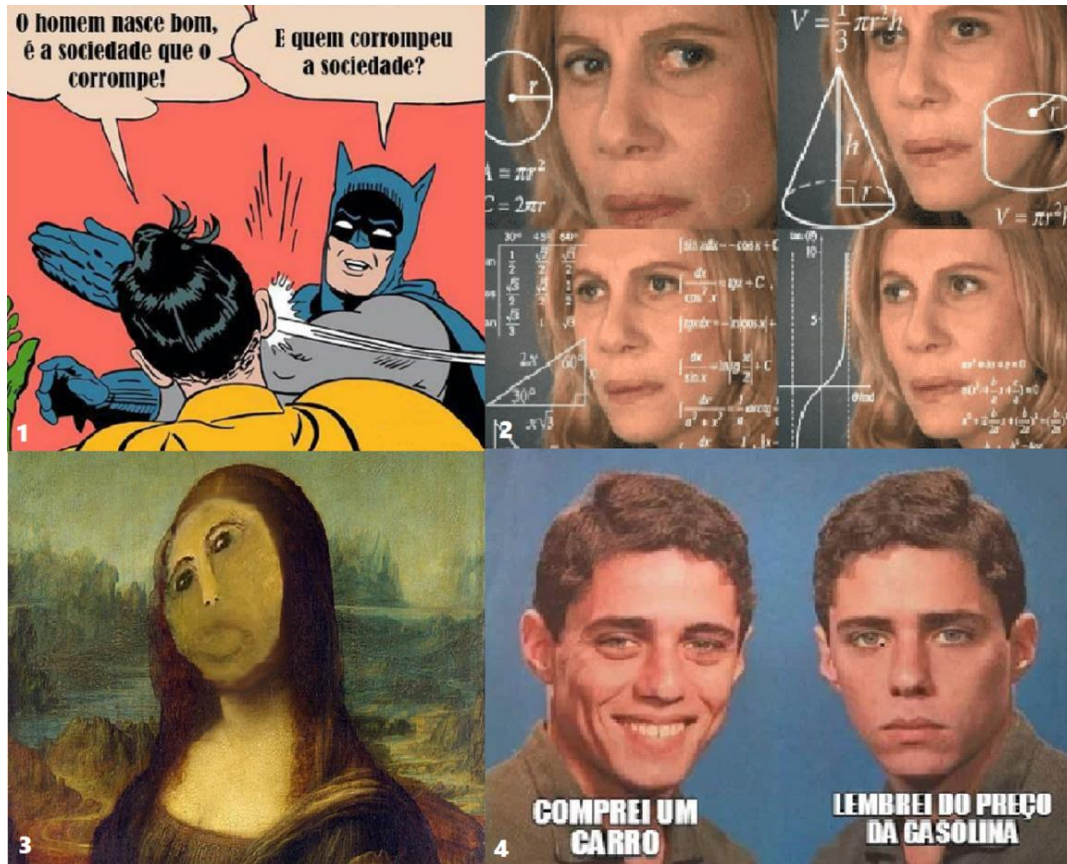
¹¹ A imagem foi editada para inserir a tradução do texto, buscando conservar suas características originais.

Precisamos de um nome para o novo replicador, um nome que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas eu procuro uma palavra mais curta que soe mais ou menos como “gene” (DAWKINS, apud HORTA, 2015, p. 32).

Segundo Horta (2015, p. 13), portanto, a acepção que hoje nós temos de meme é uma herança do conceito de Dawkins. O termo “meme” surgiu pela primeira vez na internet no final dos anos 90, momento da popularização da internet, da produção e disseminação de conteúdos diversos na *web*. Neste contexto, o sentido do termo passou a ser associado aos conteúdos virais da época, designando tudo que se propagava rapidamente pela internet. Esta passou a fazer parte do cotidiano das pessoas e a produzir uma quantidade excessiva de informações, ambiente em que teriam surgido os primeiros memes. A cultura dos excessos promovida pela era digital favoreceu a apropriação indiscriminada dos diferentes conteúdos na composição dos memes. De tal sorte que falar em propriedade intelectual e autoria neste terreno não faz muito sentido. Por isto, a reutilização e apropriação “indevida” de conteúdos, a partir dos quais se faz uma releitura, caracteriza um aspecto fundamental da construção do meme.

É pertinente notar que Guy Debord e Gil Wolman, em “Um guia prático para o desvio”, já manifestavam um grande desprezo pela ideia de autoria e relegavam boa parte da produção cultural de sua época à condição de matéria-prima para a composição de outras obras. Menos pela ideia de excesso que pela ideia de supérfluo ou arcaico a ser superado. De acordo com estes autores, o desvio, ou os “métodos parodísticos,” teriam o papel de uma superação recriadora de tudo que consideravam ultrapassado (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.).

Figura 16 – Exemplos de memes e a natureza paródica de suas apropriações



Fonte: **Imagem 1:** PINTREST. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/671880838144498100/>. Acesso em 16 out. 2023. **Imagens 2 e 4:** COELHO, Taysa. 18 melhores memes brasileiros de todos os tempos, 2022. Disponível em: <https://www.dicionariopopular.com/melhores-memes-brasileiros/>. Acesso em: 16 out. 2023. **Imagem 3:** EL PAÍS UY. Face book, 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/elpaisdigital/photos/a.10151209548266754.507433.128439881753/10151209549026754/>. Acesso em: 16 out. 2023.

Devemos aqui evocar mais uma vez a dialética marxiana e o conceito de Materialismo Histórico, pois o que está na base do desvio situacionista é a superação do passado e suas formas de relações, na perspectiva da construção de uma síntese superior, por meio do processo dialético, que dê vazão à marcha evolutiva tendencial da história. Se olharmos o desvio pela perspectiva do Materialismo Histórico, desde as primeiras manifestações da paródia, passando pelo desvio situacionista, os *Culture Jamming*, e o meme, é possível concluir que o contexto histórico, as condições materiais de produção e os meios de comunicação tiveram papel determinante na perspectiva de uso que se fez desta técnica até aqui. Para Marx, tal variação na maneira de conceber o desvio pode ser considerada um exemplo das condições materiais de produção, no processo histórico, determinado os modos de pensar.

Tais métodos parodísticos foram frequentemente usados para obter efeitos cômicos. Mas tal humor é o resultado de contradições dentro de uma condição cuja existência não é posta em questão. Já que o mundo da literatura nos parece quase tão distante

quanto a idade da pedra, tais contradições não nos fazem rir. Torna-se necessário conceber então um estágio paródico-sério no qual a acumulação de elementos desviados, longe de procurar despertar indignação ou riso ao aludir a um trabalho original, expressará nossa indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação (DEBORD; WOLMAN, 2009, n.p.).

Como já observamos, um aspecto relevante desta pesquisa a ser tratada posteriormente é o desvio enquanto linguagem, sua natureza discursiva, e os mecanismos de construção de sentido nele envolvidos. Este tema será tratado no capítulo seguinte com o auxílio da semiótica, mas anteciparemos a natureza parodística do desvio, buscando delinear suas particularidades e verificar a pertinência de um “estágio paródico-sério”, reivindicado por Debord e Wolman.

2.10 A Paródia e o *ethos* do desvio

Debord e Wolman questionam a recorrência do uso da paródia para obter um efeito cômico e postulam um “estágio paródico-sério,” condizente com o objetivo crítico e transformador que atribuem ao desvio. De modo geral, a paródia está associada à comicidade. Contudo, na sua investigação acerca do meme, a partir da obra de Linda Hutcheon¹², Horta apresenta a paródia, enquanto gênero discursivo, não como essencialmente cômica. Afirmar que, apesar de alguns autores a definirem assim, “não há nada na ideia de paródia que inclua necessariamente o humor ou o ridículo. O conceito de paródia, no entanto, perpassa por essas ideias, podendo ela ser uma crítica séria ou mesmo uma zombaria” (HORTA, 2015, p. 117). Vejamos o que diz Linda Hutcheon sobre o tema:

Para outros, todavia, a paródia é uma forma de crítica artística séria, embora a sua acutilância continue a ser conseguida através do ridículo. Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. [...] Esta função mais séria da paródia tem potencial para permitir um âmbito pragmático mais vasto, para além do ridículo, não obstante poucos optarem por a alargarem nessa direção; “o ridículo crítico” (Householder 1944, 3) continua a ser o propósito mais vulgarmente citado da paródia (HUTCHEON, 1985, p. 70 - 71).

Para exemplificar a paródia séria tomemos o poema “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias, parodiado por Oswald de Andrade em “Canto de regresso à pátria”:

Texto original: Gonçalves Dias:

¹²A obra mencionada é: “Uma Teoria da Paródia”. Lisboa: Edições 70, 1985.

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorgem
Não gorgem como lá.* (SANT'ANNA, 2003, p. 23).

Paródia de Oswald de Andrade:
*Minha terra tem palmares
onde gor gela o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá.* (Ibid. p. 24).

Podemos notar neste exemplo a proximidade com o desvio realizado na obra de Lautréamont. O tipo de inversão de sentido realizado pela apropriação parodística do poema de Gonçalves Dias, fazendo com que as palavras do poeta se voltam criticamente contra ele, é uma marca distintiva do desvio situacionista. Aqui nós temos um exemplo de paródia em que não há lugar para o cômico, constituindo uma crítica séria e irônica. Poderíamos até concluir que a reivindicação de um “estágio paródico-sério,” por Debord e Wolman, explica-se pela equivalência entre desvio e paródia séria. Embora o desvio admita a ironia e o humor, sua função essencial é a crítica. Como no desvio, a paródia de Oswald de Andrade é marcada pela crítica social:

[...] no texto de Oswald o *distanciamento* [Desvio] é absoluto. Ocorre um processo de inversão do sentido, com um deslocamento completo. Substitui-se logo o nome comum “palmeiras” — pelo nome próprio “Palmares”, mas com letra minúscula. Introduce-se logo uma crítica histórica, social e racial. A substituição do ingênuo termo romântico “palmeira” pelo nome do famoso quilombo onde os negros liderados por Zumbi foram dizimados, em 1695, tem um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social (Ibid., p. 25, grifo do autor).

Hutcheon argumenta que a paródia moderna possui muito mais utilizações do que as definições tradicionais estavam dispostas a considerar. Boa parte delas, restringindo a função paródica ao ridículo e ao cômico. Teria sido a partir do século XVIII que a paródia foi indistintamente relacionada à sátira, limitando seu *ethos*¹³. Hutcheon assevera que “de então para cá, a paródia tinha de ser engraçada e pejorativa” (HUTCHEON, op. cit., p. 70 - 71).

Para a autora, trata-se de uma confusão terminológica entre sátira e paródia, pelo fato de ambas fazerem uso da ironia como estratégia retórica. Daí a importância do exame da

¹³À noção de *ethos*, em Hutcheon, esta implicada na ação comunicativa que envolve a intenção do destinador (codificador) e a apreensão do destinatário (decodificador), segundo um conhecimento compartilhado. Ou seja, “a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário”. “Um *ethos* é, pois, uma reação intencionada inferida, motivada pelo texto” (HUTCHEON, 1985, p. 76).

ironia, na definição e distinção dos dois gêneros, para desfazer a confusão. A ironia verbal, explica Hutcheon, para além do texto em si, e mais do que um fenômeno semântico, implica um valor pragmático, um efeito prático do signo. A função pragmática da ironia, era tradicionalmente ignorada, ficando limitada à função semântica. Esta segunda, constitui a oposição entre um sentido pretendido e afirmado, ou a marcação de um contraste. Já “a função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa”. (Ibid., p. 73 - 75).

Ambas as funções - inversão semântica e avaliação pragmática estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar (Ibid., p. 73).

De acordo com Hutcheon, a paródia opera da mesma forma que a função semântica da ironia, porque também é um assinalar de diferença. Enquanto a sátira estaria ligada à sua função pragmática, de caráter avaliador. De acordo com Hutcheon, “visto que ambas se servem da ironia, ainda que por meio de afinidades diferentes (uma estrutural, a outra pragmática), são com frequência confundidas uma com a outra” (Ibid., p.75).

Diferente da sátira que possui um *ethos* marcadamente desdenhoso ou escarecedor, o *ethos* da paródia é definido pela autora como “não marcado, com uma série de possibilidades de ser marcado”, incluindo aí o reverencial, o lúdico e o desdenhoso (Ibid., p.79). Embora possa parecer contraditório falar em paródia reverente, tomemos como exemplo uma campanha publicitária de governo para o enfrentamento da COVID-19. A canção de um artista renomado pode ser parodiada utilizando-se um texto informativo para que a população se proteja. Neste caso, o prestígio do artista servirá para alavancar a campanha e a paródia uma reverência à sua canção.

Na sua pesquisa sobre o meme, Horta conclui que “os textos originados pela linguagem do meme, compreendidos nas situações comunicativas de seus proferimentos, localizados em determinado contexto cultural, possuem um *ethos* que se definiria pelo risível” (HORTA, 2015, p. 121). Podemos acrescentar que tal definição diz respeito, também, às condições materiais e históricas determinantes na constituição do meio em que ocorre esta manifestação paródica, típica do ciberespaço e do mundo globalizado. Foram estas particularidades, suas condições de produção, que em cada época, definiram um *ethos* à paródia.

Aqui, podemos inferir a pertinência da reivindicação de Guy Debord e Gil Wolman por “um estágio paródico-sério”, na medida em que o gênero paródico permite, como pontuou Hutcheon, uma diversidade de marcações de *ethos*. Considerando as funções da ironia presentes no desvio situacionista podemos inferir que, de um lado, a função semântica mobiliza o

confronto de ideias e o jogo de sentidos, de outro, a função pragmática encerra uma avaliação crítica da sociedade. Entendido assim, talvez possamos marcar o *ethos* do desvio como um jogo crítico, ou uma crítica lúdica, capaz de reunir arte e política, linguagem e pensamento crítico.

Hutcheon ainda menciona a distinção feita pelo crítico Yunck, “entre as paródias que se servem do texto parodiado como alvo e as que se servem dele como arma”. Afirma que, “a última está mais próxima da verdadeira paródia moderna, irônica, alargada, ao passo que a primeira é o que tem sido considerado, de maneira mais tradicional, como paródia” (Ibid., p. 71 - 72). Na perspectiva crítica do desvio, a combinação das duas formas alcançaria uma maior efetividade e estaria idealmente mais próxima de seus fundamentos. Contudo, exigiria um maior refinamento e grau de complexidade na sua composição, tornando o modo de apropriação paródico mais específico, neste caso.

Com relação ao *ethos* crítico e lúdico, aqui sugerido para caracterizar o desvio, podemos encontrar na obra, “Intertextualidade - Diálogos Possíveis”, de Koch, Bentes e Cavalcante, opiniões que ajudam a reforçar a presença destes dois aspectos como marcas definidoras essenciais do desvio. Em um capítulo dedicado ao *détournement*, as autoras mencionam a defesa que Grésillon e Maingueneau fazem de um tipo lúdico de *détournement*, em termos de “simples jogos com a sonoridade das palavras, como aqueles que as crianças - mas não só elas - gostam de inventar, que não estejam a serviço de uma manobra política ou ideológica” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, P. 45).

As autoras, entretanto, discordam que possa existir um desvio estritamente lúdico, afirmando que “todo e qualquer exemplo de *détournement* é “militante” em maior ou menor grau, visto que ele sempre vai orientar a construção de novos sentidos pelo interlocutor” (Ibid.). Quando se referem à orientação política, ideológica ou militante, as autoras afirmam que “o objetivo é levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele; ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações, ou orientá-lo para um outro sentido, diferente do sentido original” (Ibid.).

O que as autoras entendem por caráter militante, podemos aqui definir como a essência crítica do desvio. E aquilo que Grésillon e Maingueneau têm por tipo lúdico de *détournement*, podemos considerar a sua segunda característica essencial. O desvio é, pois, um dispositivo que busca aliar forma e conteúdo, na perspectiva debordiana de que “a teoria crítica deve comunicar-se na sua própria linguagem” (DEBORD, 1997 p. 132). E esta é para Debord, a linguagem dialética, da contradição, que confronta e contradita. O situacionista Raoul Vaneigem, em seu livro “a arte de viver para as novas gerações”, traduz bem a natureza crítica

e a dimensão lúdica do desvio, no enfretamento da sociedade do espetáculo, como um jogo subversivo:

O condicionamento tem por função colocar e deslocar cada pessoa ao longo da escala hierárquica. A inversão de perspectiva implica uma espécie de anticondicionamento, não um condicionamento de tipo novo, mas uma tática lúdica: o jogo da subversão, o desvio (*détournement*). (VANEIGEM, 2002, p. 198).

Neste capítulo, buscamos definir o conceito de desvio abordando três aspectos que lhe são inerentes: político, estético e teórico. Antes de tratar especificamente do desvio no cinema de Guy Debord, é oportuno aprofundar a discussão teórica iniciada no final deste capítulo acerca do desvio enquanto linguagem. No capítulo seguinte discutiremos os mecanismos de construção de sentido nele envolvidos, sua dimensão discursiva, seu caráter metalinguístico etc., apoiados na semiótica de Charles Peirce e Algirdas Julius Greimas.

3 A DIALÉTICA DO DESVIO E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

3.1 Duas semióticas

Para investigar o desvio no cinema de Guy Debord, buscaremos analisar os mecanismos de construção de sentido e o aspecto discursivo nele engendrados. Matéria das teorias do sentido, mais especificamente da semiótica. Esta se propõe ao estudo dos signos como a base do sentido que conferimos ao mundo, ou a representação que fazemos dele. Portanto, uma ciência do sentido que se debruça sobre todas as linguagens possíveis (SANTAELLA, 2007).

Para fins desta pesquisa, tomaremos como referência duas perspectivas semióticas distintas para nos ajudar a pensar o desvio enquanto linguagem. A semiótica norte-americana, fundada por Charles Sanders Peirce, próxima de uma filosofia do conhecimento e influenciada pela fenomenologia do filósofo Edmund Husserl (Ibid.). E a semiótica francesa, representada por Algirdas Julius Greimas, influenciada especialmente pelos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev (HÉNAULT, 2006).

O foco da semiótica peirceana é o processo de constituição do signo, a partir de pressupostos fenomenológicos que envolvem a percepção e a consciência. Já a perspectiva greimasiana concentra-se na dimensão prática da comunicação e nas relações entre os signos. A primeira trata do “processo de construção do signo” e a segunda do “sistema de significação”. “Uma que responde pela visada sistematizante, e outra que é adepta da visada processualizante” (SARAIVA, 2016, p. 123).

Apresentaremos a semiótica peirceana a partir de seus fundamentos fenomenológicos expressos nas categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, buscando delinear sua conceituação de signo e os modos pelos quais se manifestam na construção do sentido. Em seguida, apresentaremos a perspectiva greimasiana e alguns de seus conceitos elementares, ao passo em que estabeleceremos algumas relações e contrapontos com a semiótica peirceana. Na abordagem das duas teorias tomaremos como tema transversal a noção de realidade, ou a oposição entre verdade e falsidade, pois são categorias que atravessam o conceito de desvio em Debord. Verdade e falsidade estão implicadas nos conceitos de ideologia e dialética em Karl Marx, e participam decisivamente da fundamentação do desvio. A lógica também receberá atenção de nossa parte pois está relacionada ao princípio oposicional da linguagem, à dialética e o desvio. Realizada a apresentação e a discussão das noções

elementares das duas semióticas, buscaremos aplicar seus ensinamentos na análise do nosso objeto.

3.2 A semiótica de Peirce

3.2.1 Pressupostos fenomenológicos

Lucia Santaella, comentadora de Peirce, ressalta a amplitude do campo de investigação em que a semiótica peirceana se inscreve:

A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida, visto que, desde a descoberta da estrutura química do código genético, nos anos 50, aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem, isto é, a própria noção de vida depende da existência de informação no sistema biológico (SANTAELLA, 2007, p. 02).

Em se tratando de uma espécie de filosofia do conhecimento, a semiótica peirceana encerra uma preocupação epistemológica acerca de como conhecemos o mundo. Quando Santaella refere-se ao seu objeto de investigação como “*fenômeno* de produção de significação e de sentido”, está fazendo alusão à fenomenologia como fundamento filosófico da semiótica peirceana.

A fenomenologia constitui uma ruptura com a metafísica, perspectiva filosófica que tem por objeto de investigação a realidade em si, a ontologia do ser. A fenomenologia não concebe a realidade senão pela mediação dos sentidos, de modo que uma realidade objetiva, em si, não lhe interessa por ser inalcançável. A sua questão central é saber como conhecemos o mundo pela experiência do sensível, portanto, situa o problema do conhecimento no âmbito da percepção. Mas trata não somente do sensível, pois perceber o mundo é também ter consciência dele, e por isto, envolve o pensamento, os atos mentais da consciência (PIRES, 2012; TOURINHO, 2013; BRAGAGNOLO, 2018). A consciência é concebida aqui como uma qualidade da mente. A capacidade de perceber a relação entre si e um ambiente. É a percepção do sujeito daquilo que ocorre dentro ou fora dele.

Para Edmund Husserl, fundador da fenomenologia, fenômeno é o que aparece aos sentidos. Mas como observamos, este aparecer também envolve uma dimensão cognitiva, os “atos de consciência”, que participam da nossa percepção do mundo, na condição de atos mentais. De acordo com a fenomenologia, a única coisa que podemos saber acerca de nós e do

mundo encerra-se nos fenômenos, entendidos como manifestações indiretas da realidade que nos chega por meio do sensível e do cognitivo. Para além disso, o que se poderia falar da realidade é mera especulação já que não podemos acessá-la diretamente (Ibid.).

Partindo da premissa de que não é possível conhecer a realidade, enquanto tal, de forma direta, o que Husserl propõe é um debruçar-se sobre como esta realidade chega para nós. Daí o interesse da fenomenologia não ser a realidade em si, mas como a conhecemos e como ela se realiza por meio da experiência sensível e dos atos mentais. Nesta perspectiva, a fenomenologia afasta-se das especulações metafísicas em favor daquilo que se pode estudar sem mediação, na medida em que se pode acessar diretamente os modos de percepção e cognição, envolvidos na nossa apreensão da realidade (Ibid.).

Foi a partir deste deslocamento, que situa o problema do conhecimento na percepção e na consciência, ao invés de buscá-lo em uma realidade em si, que Peirce orientou seus passos na construção da sua semiótica, teoria cujas categorias elementares são referidas por ele, não por acaso, como categorias fenomenológicas.

3.2.2 A intencionalidade da consciência

Husserl vai chamar de “vivência originária” o fenômeno que reúne a experiência sensível e os atos de consciência, nesta espécie de unidade primordial do sentido que atribuímos ao mundo. São estes dois aspectos (sensível e cognitivo) da vivência, que interessam à investigação fenomenológica. “A tarefa da fenomenologia, ou pelo menos uma das tarefas, é justamente a de descrever essa correlação entre os atos de consciência e os objetos visados” (PIRES, 2012, p. 299).

Em Husserl, o conceito de vivência pode ser entendido como a experiência de apreensão da realidade que engloba tanto o aspecto sensível quanto o cognitivo. Mas seria este segundo aspecto a sua característica mais importante, de modo a definir a natureza das próprias vivências em geral, pois é onde reside uma característica fundamental da nossa percepção do mundo, e parte essencial da consciência: a intencionalidade. “As vivências cognoscitivas possuem – isto pertence à sua essência – uma *intentio*, visam alguma coisa, se reportam de tal ou tal maneira a um objeto” (HUSSERL, 1950, p. 55, apud TOURINHO, 2013, p. 41). Em outras palavras, é da natureza da consciência a intencionalidade, visto que a consciência é sempre a consciência de alguma coisa. “A palavra intencionalidade não significa outra coisa senão esta particularidade fundamental e geral da consciência de ser consciente de alguma

coisa, de portar, em sua qualidade de *cogito*, seu *cogitatum* nela mesma” (Ibid., p. 41 - 42). Intencionalidade aqui tem uma ideia de direção. A consciência apontando e dirigindo-se a algo exterior, seu objeto. Segundo Pires (Ibid., p. 298), a consciência é entendida em Husserl como “não mais fechada em si mesma como na concepção cartesiana. A intencionalidade é o que permita a consciência sair de si mesma em direção aos fenômenos”. Ter consciência de algo é necessariamente dirigir o pensamento, a consciência ou a intencionalidade a este algo. O que não ocorre com a dimensão sensível, com as sensações, que é um modo não-intencional de perceber o mundo.

O conceito de “vivido” (*Erlebniss*) remete-nos, então, no § 36 de *Ideias I*, para o fluxo de vividos em geral, englobando tanto os vividos desse fluxo que possuem a propriedade de “ser consciência de algo”, quanto os “momentos reais” que, por serem apenas dados, nada designam ainda e, por consequência, encontram-se desprovidos de tal propriedade intencional, tais como os dados de sensação (*Empfindungsdaten*), os dados de cor, de tato, de som e semelhantes (TOURINHO, op. cit., p. 44).

Notemos que é no aspecto cognitivo da vivência que Husserl localiza a intencionalidade, sua característica essencial. A intencionalidade é apresentada como fundamento dos atos de consciência, mas também das próprias vivências em geral. É considerada “uma propriedade essencial da consciência transcendental cuja presença “vivifica” a vivência (*Erlebniss*), tornando-a designativa de um objeto” (Ibid., p. 42). A ideia de consciência transcendental diz respeito exatamente à propriedade da consciência de transcender seus limites internos e dirigir-se para fora de si, na direção de um objeto externo, por meio da intencionalidade.

Essa ideia de que os atos de consciência, os fenômenos psíquicos, seriam intencionais, é uma herança do filósofo Franz Brentano, mestre de Husserl e considerado um dos precursores da fenomenologia (Ibid.):

Todo fenômeno psíquico contém em si algo a título de objeto, mas não da mesma maneira. Na representação, alguma coisa que é representada, no juízo alguma coisa que é admitida ou rejeitada, no amor alguma coisa que é amada, no ódio alguma coisa que é odiada, no desejo alguma coisa que é desejada e, assim por seguinte. Esta *inexistência* intencional é exclusivamente peculiar aos fenômenos psíquicos. Nenhum fenômeno físico apresenta algo de semelhante. E com isso, *podemos então definir os fenômenos psíquicos, dizendo que são os fenômenos que contêm intencionalmente um objeto* (Gegenstand) *neles*. (BRENTANO, 1944, p.102, apud NUNES FILHO, 2013, p. 31 - 32, grifo nosso).

É importante esclarecer a confusão causada nesta citação de Brentano pelo termo “inexistência”, já que se está a tratar exatamente da existência intencional. Isto se deve ao fato

de que o prefixo “in” está designando uma noção de lugar: “em”, ou “no interior de”, ao invés de uma negação. “Trata-se aí de uma “in-existência” não no sentido de “não existir”, mas no sentido de “existir em”: o objeto intencionado “in-existe” como tal no próprio pensamento” (TOURINHO, op. cit., p. 42).

Na teoria husserliana os atos de consciência assumem uma preponderância com relação aos dados da experiência sensível, pois são eles que movem e dão vida ao conjunto das vivências por meio da intencionalidade. Contudo, os dados sensíveis possuem uma importância fundamental, pois servem de matéria sobre os quais atuam os atos intencionais. Sem os dados sensíveis, não haveria para onde direcionar a intencionalidade. Conforme Tourinho (2013, p. 36), “a doação de sentido que se dá através dos atos intencionais da consciência não *deriva* dos dados sensíveis, porém, *não começa* sem eles”. Ainda referindo-se ao dado sensível, Tourinho (Op. cit., p. 44 - 49) afirma: “ele é suporte de uma intencionalidade, mas não é ele mesmo uma consciência de algo”. “Substrato” sensível que, como tal, nada designa, uma vez que é “não-intencional”.

[...] no vivido como um todo, os dados sensíveis seriam como a “matéria” (que nada tem de intencional, mas que, todavia, serve de “substrato” para a formação intencional), ao passo que a camada intencional seria como a “*forma*” (cujo papel no vivido seria propriamente o de promover a *doação de sentido*). Ainda que essa doação de sentido não derive da matéria, não começa sem ela, pois é sobre a matéria que a camada intencional agiria, atribuindo-lhe *significação* (TOURINHO, op. cit., p. 45, grifo nosso).

Conforme Pires (2012, p. 299), a consciência intencional é o que confere sentido ao mundo. “O sentido que a consciência dá ao mundo não exclui esse próprio mundo, pois este é percebido de modo imediato e intencional. Assim, a intencionalidade é uma doação de sentido”. Sobre o tema, Pires menciona Lyotard:

Desse modo, a intencionalidade é por si mesma uma resposta à questão: como pode haver um objeto-em-si para mim? (...) O sentido do mundo é assim decifrado como sentido que eu dou ao mundo; mas tal sentido é vivido como objetivo, descubro-o, de outra forma não seria o sentido que o mundo tem para mim. [...] (...) a intencionalidade é um objetivo, mas é igualmente uma doação de sentido (LYOTARD, 2008, p. 38 - 39 apud PIRES, Ibid.).

A esta altura é possível enxergar na fenomenologia de Husserl o princípio da ação do signo, conforme o conceito de “semiose” em Peirce. Este princípio é apresentado na obra de Husserl como uma camada intencional que, atuando sobre a matéria sensível, realiza a “doação de sentido”. Na citação de Lyotard podemos entender o sentido como uma realização

simultânea à construção do objeto, ou seja, dar sentido ao mundo é construí-lo como representação. Para que o mundo faça sentido ao sujeito, é preciso reconstruí-lo como objeto, de modo que possa ser vivenciado. Reconstruir na consciência este objeto como representação do mundo físico¹⁴, equivale a dar sentido ao mundo. Esta ideia não está muito distante do postulado de Peirce, segundo o qual, “um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente” (PEIRCE, apud SANTAELLA, 2007, p. 12).

Também é possível ver a intencionalidade como ato fundador do sujeito. Ou melhor, da relação sujeito e objeto, pois como observamos, há na fenomenologia husserliana uma reciprocidade nesta relação. Apesar da primazia que Husserl confere ao ato intencional (sujeito) sobre os dados do mundo físico (objeto), aquele não pode prescindir deste, existindo uma mútua determinação. Para Husserl, um termo participa da constituição do outro, mas é a intencionalidade que tem um papel ativo na relação global das vivências. É quem cruza os limites do interior (imanência) para o exterior (transcendência), na direção do seu objeto. Ou seja, a intencionalidade permite à consciência dar um salto para fora de si mesma na medida em que se dirige a um objeto externo. Este movimento de dentro para fora pode ser pensado como o momento de reconhecimento da alteridade, mas também da fundação do próprio sujeito que, em um jogo de espelhamento, precisa do outro para também se reconhecer. Para que o sujeito vivencie o outro, o externo, que está fora dele, é preciso reconstruí-lo no seu interior como objeto. Reconstruo o “objeto-em-si”, mas para mim, como afirma Lyotard, e isto nada mais é do que o princípio da representação que nos permite dar sentido ao mundo, que de outro modo, não teria sentido para nós.

Estes são aspectos que estão implicados tanto na semiótica de Peirce quanto na semiótica greimasiana, de modo particular em cada uma, e que nos servem de pano de fundo para compreendermos os processos de construção do sentido.

3.2.3 As categorias fenomenológicas

¹⁴ Optamos pelo termo “mundo físico” para nos referir ao mundo “real”, exterior, que existe independente da apreensão que fazemos dele pelos sentidos. Como alguns autores, inicialmente adotamos o termo “mundo sensível”, mas para evitar confusão, já que o termo “sensível” remete aos sentidos, preferimos “mundo físico”. Contudo, o termo “sensível”, por referir-se a apreensão do “mundo físico” pelos sentidos, sempre vai estar remetendo a ele indiretamente.

A mesma questão de ordem epistemológica pode ser atribuída a Peirce, para quem a realidade também só interessa na medida em que se apresenta como fenômenos da consciência. Como manifestação indireta da realidade por meio dos dados sensíveis, e dos atos mentais que agem sobre eles. É desta relação entre sensível e cognitivo que decorrem os mecanismos de significação e representação¹⁵ que interessam à semiótica peirceana.

É oportuno lembrar que Husserl propõe uma postura metodológica diante do mundo que ele chama de “redução fenomenológica”. Tal postura consiste em suspendermos os nossos valores, crenças e juízos acerca das coisas, de forma a reduzi-las à sua manifestação pura, ou seja, ao fenômeno. Esta ideia está contida no termo *epoché*, utilizado por Husserl, que significa “colocar entre parênteses” (PIRES, op. cit., p. 256 - 257).

Peirce define suas categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade em termos de categorias fenomenológicas por serem consideradas os três modos básicos, essenciais, de atribuição de sentido ao mundo, ou os três modos elementares de manifestação dos signos. Estas categorias obedecem a uma progressão que parte do mais simples ao mais complexo. O mais simples está associado ao sensível e o mais complexo ao cognitivo. Assim, primeiridade refere-se ao que é mais primário e elementar, o sentimento puro, que é anterior ao pensamento. Por exemplo, a sensação ou sentimento que nos causa a cor vermelha antes que possamos fazer qualquer juízo sobre ela. A secundidade também precederia o pensamento, segundo Peirce. Contudo, esta seria mais complexa pois nos faz perceber uma relação de causa e efeito entre dois fatos da realidade. Por exemplo, quando as ondas se precipitam sobre as pedras na praia, percebemos, de forma automática, uma relação entre o som produzido e o movimento das ondas. Ou quando avistamos o movimento das folhas de uma árvore e associamos ao vento. Primeiridade e secundidade são formas de consciência imediata, ou seja, dadas exclusivamente pelos sentidos, sem a participação do pensamento. Mas diferente da primeiridade, que é sentimento puro, indefinível, e que não pode nos informar sobre nada, mas apenas nos fazer sentir, a secundidade leva consigo informação. Tal informação é produzida ao constatarmos a conexão entre dois existentes da realidade. Por exemplo, ao ser verificada a relação de causa e efeito entre a fumaça e o fogo, isto permite com que, ao avistarmos fumaça, automaticamente sejamos informados sobre a existência do fogo. Mas de acordo com Peirce, esta é uma informação puramente sensorial, que não tem a participação do pensamento, sendo anterior a este.

¹⁵Observemos que dar sentido e representar são dois aspectos do mesmo ato. Pois de acordo com Husserl, construir na mente um objeto que representa o mundo equivale a dar sentido ao mundo. Para Peirce, este objeto construído na mente como representante do mundo é o signo, ou “Representamen”.

A terceiridade, que Peirce também chama de “signo-pensamento”, seria a forma mais desenvolvida e complexa dos três modos básicos de manifestação dos signos, porque envolve o pensamento. Na terceiridade a relação do signo com seu objeto é dada exclusivamente pela razão, por uma convenção. Uma ideia ligada arbitrariamente a uma coisa, de modo a representá-la. Mais à frente voltaremos a tratar destas três categorias com mais detalhes.

Uma outra tríade peirceana, relacionada à primeira, é o Interpretante (sujeito do conhecimento), o Objeto (mundo físico) e o Signo ou Representamen. Devemos esclarecer que, para Peirce, Interpretante não é simplesmente o ato interpretativo de um sujeito, mas também um signo interpretando outro. De acordo com Saraiva (2014, p. 65 - 66), a partir de Santaella, estes dois aspectos do conceito não devem se confundir: “Primeiro, porque “o signo é sempre um tipo lógico, geral, muito mais geral do que um intérprete-particular, existente, psicológico - que dele faz uso. Segundo, porque ‘o interpretante, que o signo como tipo geral está destinado a gerar, é também ele outro signo’”. As categorias de Peirce são sempre apresentadas em tríades, como que obedecendo a uma espécie de princípio lógico universal: “Vimos que as ideias de um, dois e três são-nos impostas pela lógica, e realmente não podem ser postas de lado. Deparamo-nos com elas não de vez em quando, mas, sim, a todo momento” (PEIRCE, op. cit., p. 13).

No seu esquema teórico estas tríades se relacionam entre si e as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade recebem uma nova classificação de acordo com o ponto de vista da relação, se com o signo, o objeto ou o interpretante:

- 1) Relação do **signo** consigo mesmo: quali-signo, sin-signo e legi-signo.
- 2) Relação do signo com seu **objeto**: ícone, índice e símbolo.
- 3) Relação do signo com seu **interpretante**: rema, dicissigno (ou dicente) e argumento.

De acordo com Peirce (Op. cit., p. 52), do ponto de vista da **relação do signo consigo mesmo**: um **qualissigno** é uma qualidade que é um signo, ou funciona como um signo. Mas como uma qualidade em si é da ordem do sensível, não pode representar nada a não ser formas e sentimentos. Daí que seu modo de significar só pode ocorrer pela semelhança, pois pela semelhança evoca-se as formas e os sentimentos. Um exemplo são as figuras ou ícones utilizados para representar os objetos a que se referem, como o ícone do fogo para representar produtos inflamáveis. Um **sinsigno** é uma coisa existente ou real que é um signo. Também é definido como algo singular, expresso pelo prefixo “sin”. A ideia de singularidade aqui está relacionada à representação do todo por uma de suas partes. Por exemplo, o latido de um cão

que indica e representa sua existência, pegadas que indicam a passagem de alguém, ou o índice de um livro que representa o seu conteúdo. Em todos os casos, são coisas reais representadas por uma de suas partes, ou seja, por uma singularidade sua. As partes são indícios do todo, possuindo com ele uma conexão real de causa e efeito, independente da interpretação do sujeito. Um **legissigno** é uma lei que é um signo. Este modo de significar não é regido pelo sensível, mas pelo cognitivo, por um mecanismo racional. Seu modo de significar é dado por uma convenção, por uma relação arbitrária entre o signo e o objeto que representa. Peirce o considera uma lei, pois estas também são convenções de uma cultura e de uma época, que passam a valer como regra geral. No legissigno o único elo que liga o signo ao seu objeto é a ideia. No cristianismo e no judaísmo, por exemplo, um pombo branco carregando um ramo de oliveira simboliza a paz. Para os *hippies*, o conceito de paz era simbolizado por três linhas e um círculo. Em se tratando de uma lei que é um signo, qualquer coisa pode simbolizar a paz, bastando para isto que assuma um caráter de regra geral ou convenção.

Do ponto de vista da **relação do signo com o objeto: ícone** é um signo que se liga ao seu referente pela semelhança, pois trata-se do signo cujo modo de significar, é por excelência, regido pelo sensível. Como o sensível é de uma natureza diferente da razão, a única maneira de ser representado, sensivelmente, é pela semelhança. Podemos dizer que, para representar um sentimento, em seus próprios termos, temos que fazê-lo ser sentido novamente por meio de algo semelhante que o evoque. A semelhança não deve ser entendida aqui, pois, como uma operação racional de comparação, mas como pertencente ao universo da forma, da qualidade e do sentimento. Portanto, da ordem do sensível. Para Peirce, qualidade e sentimento são termos para se referir à forma, em oposição ao conteúdo. A forma seria uma espécie de matéria desprovida de sentido, mas que é a base para a construção dos sentidos, sua motivação. O Conteúdo seria o sentido construídos a partir desta matéria prima, que inclui os estímulos sensoriais e os sentimentos. O próprio conteúdo também possui uma forma, pois a combinação e o arranjo de sentidos, serve de matéria prima para novos sentidos. Mas o que aqui interessa é reter a ideia de que o ícone é um modo de significar que se refere ao seu objeto sensivelmente por meio da semelhança.

O **índice** também pertence à dimensão sensível, mas o que caracteriza o modo particular de referir-se ao seu objeto é o fato de ser realmente afetado por ele, de ter com ele uma relação de causa e efeito. O índice e seu objeto são fatos da realidade, fora do sujeito. Para que o índice funcione como um signo, basta ser constatada a conexão com o todo do qual faz parte, pois o índice é uma parte que representa o todo. Quando avistamos fumaça, associamos ao fogo, que é o todo, e assim ela funciona como um signo, um indício de sua existência. Se

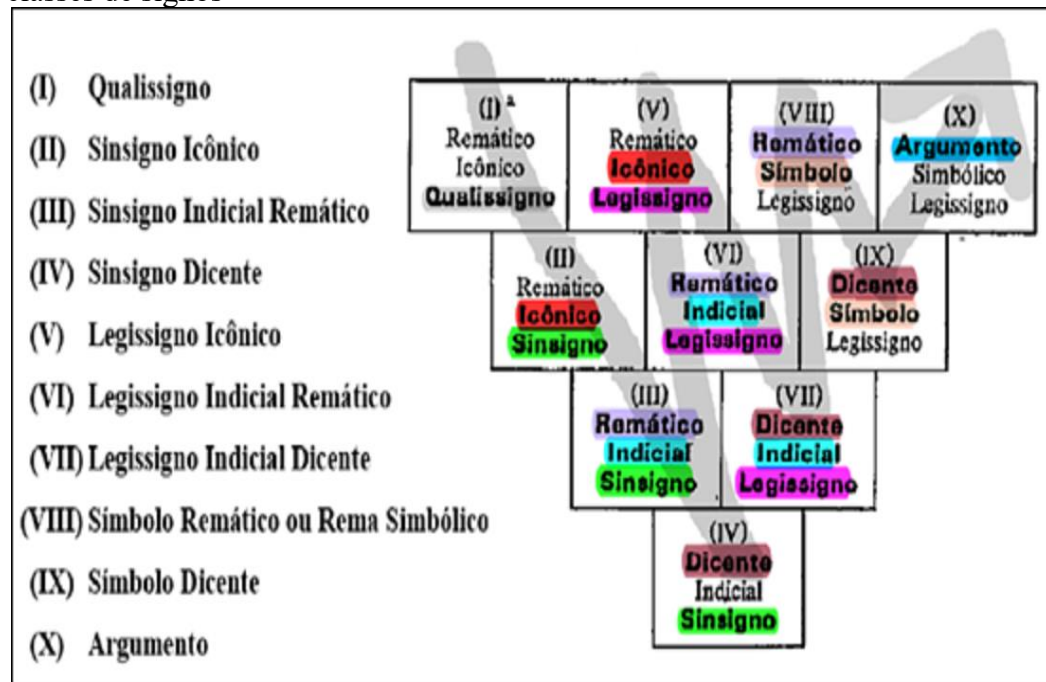
esta relação de causa e efeito não for constatada, a fumaça não pode funcionar como signo, mas ainda assim, a fumaça e o fogo não deixarão de existir por serem um fato da realidade independente do sujeito.

O **símbolo** é o modo de significação baseado na racionalidade. Se refere ao seu objeto unicamente por uma associação de ideias, por uma convenção que liga o signo ao objeto, de forma arbitrária. É uma espécie de invenção da razão para representar as coisas do mundo, como no exemplo mencionado acima, em que uma representação abstrata de três linhas e um círculo é utilizado para representar a paz. Em si mesmo, este símbolo não guarda qualquer relação com o seu objeto, que é a paz. A relação de representação é construída exclusivamente por uma ação do pensamento.

Do ponto de vista da **relação do signo com o interpretante**: um **rema** é um signo que, para o seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa. O **dicente**, para o seu interpretante, é um signo de existência real. O **argumento** é um signo que, para o seu interpretante, é um signo de lei (PEIRCE, op. cit., p. 53).

Primeiridade, secundidade e terceiridade são, portanto, as categorias que definem as manifestações fenomênicas dos signos, segundo seu modo particular de significar, de se relacionar com seu objeto, atribuindo-lhe sentido. A partir da combinação das três tricotomias, Peirce obtém dez classes de signos que podem ser subdivididas em muitas outras. As relações entre elas podem ser observadas no quadro triangular que colorimos e usamos uma seta para facilitar a visualização. As que não estão em destaque, em negrito ou em cores, são consideradas supérfluas por Peirce:

Quadro 1 – Combinação das três tricotomias peirceanas em que se obtém dez classes de signos



Fonte: PEIRCE, Charles. Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 3ª Ed., 2000, p. 58.

3.2.4 Primeiridade

Nos voltamos à categoria de primeiridade tendo em mente o que até aqui foi dito acerca da fenomenologia e as categorias analíticas empregadas por Husserl. Primeiridade em Peirce está relacionado àquilo que no universo dos signos é primário. Da ordem do sensível, da sensação, do presente absoluto, da qualidade que se apresenta sem qualquer juízo ou análise. Por seu caráter qualitativo é que Peirce o chama de qualissigno (Peirce, 2000; Santaella, 2007).

A partir de Husserl, podemos dizer que é o sentimento puro que precede ao ato intencional da consciência.

Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil. Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. (SANTAELLA, op. cit., p. 9).

De acordo com Peirce (Op. cit., p. 24), em se tratando de um presente absoluto, sem continuidade temporal, “não poderia haver ação alguma”. O que poderia existir seria “uma espécie de consciência, ou ato de sentir, sem nenhum “eu”. Afirma ainda que “sem

continuidade, as partes desse ato de sentir não poderiam ser sintetizadas e, portanto, não haveria partes reconhecíveis”.

Por isto o signo de primeiridade tem como característica a indeterminação e a virtualidade que o define como mera possibilidade. “Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (Ibid., p. 52).

A indeterminação é realmente o caráter do primeiro. Mas não a indeterminação da homogeneidade. O primeiro está cheio de vida e variedade. Todavia, essa variedade é apenas potencial, não está ali presente definidamente (Ibid., p. 12).

“É a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível” (SANTAELLA, op. cit., p. 13).

Como vimos, do ponto de vista da relação com seu objeto, o signo de primeiridade é nomeado por Peirce como ícone. Mas também é referido como quase-signo em função da sua latência significativa.

É por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação (Ibid.).

O fundamento da ação de um signo é que ele ocupe o lugar de uma coisa diferente de si e a represente. O signo icônico, por sua natureza sensível, qualitativa, e na condição de mera possibilidade, não representa, mas se apresenta, aparece. Ele não é uma coisa que deseje tomar o lugar de outra, ele quer ser a própria coisa, sua imagem e semelhança. Daí a relação com seu objeto ser dada pela similitude. Como afirma Santaella: “aquilo que só aparece, parece”. Quando, pois, a ligação de um signo ao seu objeto se dá por semelhança, trata-se de um signo icônico, o signo-qualidade, de primeira ordem.

[...] porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones têm um alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem, por isso, condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ele se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem. Daí que os ícones sejam capazes de produzir em nossa mente as mais imponderáveis relações de comparação (Ibid., p. 14).

Um exemplo prático são os signos icônicos que representam os banheiros masculino e feminino. O que era possibilidade se realizou e o comportamento do signo com relação ao seu referente (aqui no caso, homem e mulher) é dado pela semelhança:

Figura 17 – Exemplo de signo icônico



Fonte: ISTOCK by Getty Images. Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/vetor/sinal-de-banheiro-masculino-e-feminino-s%C3%ADmbolo-padr%C3%A3o-gm866459670-143994335>. Acesso em 10 ago. 2023.

O ícone é o signo cujo modo de representar está voltado às qualidades puras do objeto a que se refere. Como estas qualidades, em si mesmas, são indefinidas, mergulhadas no presente absoluto, da ordem do sentimento, inapreensíveis ao pensamento, seu modo de referir só pode ocorrer pela semelhança.

3.2.5 *Secundidade*

Já o signo de secundidade, nomeado por Peirce como índice, possui uma “relação genuína” com seu objeto, no sentido de real e concreta, da ordem da qualidade materializada. Como já observamos, Peirce também classifica o índice (na sua relação consigo mesmo) como sinsigno, dado seu caráter singular, expresso no prefixo “sin”.

Enquanto o signo icônico é caracterizado pela indeterminação, o índice é marcado pela singularidade de sua existência. Mas uma singularidade “em relação com”, daí a binariedade ser outra característica sua, pela conexão com o todo de que é parte, formando com ele um par. De acordo com Santaella:

Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um sin-signo. Isto porque qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte. Daí que todo existente seja um índice, pois, como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte. Tudo que existe, portanto, é índice ou pode funcionar como índice. Basta, para tal, que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado (SANTAELLA, op. cit., p. 14).

Podemos fazer uma analogia com a relação de causa e efeito, em que o índice é o resultado da ocorrência de um fato concreto e sua afetação por ele. É o efeito significativo decorrente do fato, indicando sua existência e informando sobre suas qualidades. O índice está fisicamente ligado ao seu objeto, em uma conexão real e orgânica, de forma tal, que é diretamente afetado por ele. E assim sendo, leva consigo as qualidades que tem em comum com seu objeto, por ser parte dele. Por isto, o ícone está contido no índice. O índice envolve o aspecto qualitativo do signo icônico para dar corpo, existência material, à informação do objeto a que se refere. Como vimos, em Peirce as classes de signos se combinam de diferentes maneiras, criando diversas subdivisões. No caso da incorporação qualitativa operada na constituição do índice, esta subdivisão é denominada de Sinsigno Icônico. Vejamos o que diz Santaella acerca deste tema:

É claro que todo índice está habitado de ícones, de qualissígnos que lhe são peculiares e que nele inerem (a Secundidade pressupõe a Primeiridade). Porém, não é em razão dessas qualidades que o índice funciona como signo, mas porque nele o mais proeminente é o seu caráter físico-existencial, apontando para uma outra coisa (seu objeto) de que ele é parte (SANTAELLA, op. cit., p. 14).

É exatamente por meio destas qualidades em comum que o índice aponta, remete ao seu objeto. Peirce oferece um bom exemplo desta relação causal do modo genuíno de significar do índice:

[...] “quando vemos um cata-vento apontando numa certa direção, nossa atenção é atraída para essa direção e, quando vemos o cata-vento girando com o vento, somos forçados, por uma lei do espírito, a pensar que essa direção tem uma relação com o vento”. (PEIRCE, op. cit., p. 67).

Segundo Peirce, “uma batida na porta é um índice. Tudo o que atrai a atenção é um índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência” (Ibid.).

Quando alguém acredita estar em uma praia deserta, e em seguida depara-se com pegadas humanas na areia, eis o indício de que não está sozinho. As pegadas significam, indicam, que outra pessoa esteve ali. Elas possuem uma relação material com seu objeto, o humano que passou e as deixou marcadas na areia. Mesmo que as pegadas não fossem vistas, a relação entre elas e quem as produziu, continuaria a existir. Esta ligação concreta e efetiva do índice com seu objeto é independente de qualquer interpretação que se possa fazer dela. Contudo, para que tal fato existente, singular e concreto, possa funcionar como um signo, é preciso que um interpretante identifique a conexão entre estes dois fatos da realidade. Entre as pegadas e o ser humano que as imprimiu na areia.

Figura 18 – Exemplos do modo de significar do índice. As pegadas e a fumaça indicam uma relação de causa e efeito entre dois existentes do mundo físico. Um indício de que alguém passou por ali, e como se diz no adágio popular: “onde há fumaça, há fogo”



Fonte: Freeimages. Disponível em: <https://www.freeimages.com/pt/photo/footsteps-in-the-sand-2-1498370>. Shutterstock. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/fr/image-photo/images-smoke-fire-city-59045665>. Acesso em 10 ago. 2023.

Lembremos aqui a tríade envolvida nos processos de semiose, ou seja, da ação do signo: signo-objeto-interpretante. De acordo com Peirce, na relação com seu interpretante o índice é chamado de dicente ou dicissigno. Pois bem, a ação significativa do índice parte de

uma existência objetiva, independente do interpretante. Se no ícone, signo de primeiridade, a existência é apenas uma possibilidade, no índice, esta materialidade existencial é o que lhe define o caráter.

[...] um dicissigno deve professar referência ou relato a algo como tendo um ser real independentemente de sua representação como tal e, mais, que esta referência ou relação não deve ser apresentada como sendo racional, mas sim surgir como uma secundidade cega. No entanto, o único tipo de signo cujo objeto é necessariamente existente é o índice genuíno. Na verdade, este índice poderia ser a parte de um símbolo, porém, neste caso, a relação surgiria como racional (PEIRCE, op. cit., p. 78).

De acordo com Peirce, tanto a primeiridade quanto à secundidade são momentos que precedem à ação da intencionalidade, do pensamento ou da razão. A dualidade que caracteriza o signo de secundidade, ou índice, é uma relação puramente mecânica. “A binariedade é uma de minhas categorias. Não a chamo de concepção, pois pode ser dada através da percepção direta anterior ao pensamento” (PEIRCE, op. cit., p. 23). Mas, enquanto no ícone só se pode derivar informação, no índice se pode veicular informação. Isto porque o índice refere-se a um existente real e partilha de suas qualidades, portanto, informa sobre elas. Isso não ocorre com o ícone: “um ícone não pode, por si mesmo, veicular informação uma vez que seu objeto é tudo aquilo que é semelhante ao ícone, e é seu objeto na medida em que é semelhante ao ícone” (Ibid., p.80).

3.2.6 Terceiridade

O signo de terceiridade, o símbolo ou legissigno, “é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado”. (Ibid., p. 10). Em outros termos, é o signo cujo modo de significar não é dado, nem pela semelhança (em virtude da qualidade), como no caso do ícone, nem por uma ligação física com seu objeto (em virtude de ser um fato da realidade), como ocorre com o índice.

O símbolo relaciona-se com seu objeto por meio de uma convenção. Uma associação da mente que liga a ideia (o nome) à coisa, de forma arbitrária. Sem que este nome (signo) tenha qualquer relação com a coisa representada (objeto), senão por imposição de um decreto do interpretante, com força de lei. Apenas por um “acordo”, uma “decisão coletiva”, de que tal signo passará a designar determinado objeto, e todos partilhem deste entendimento. São coisas díspares, mas que a nossa mente associa.

Figura 19 – Exemplo de signo simbólico. O esquema de cores dos semáforos e o que elas representam é uma convenção. Uma decisão completamente arbitrária sobre o que cada uma significa. Portanto, neste caso, a relação entre o signo e seu objeto só existe na mente interpretante



Fonte: Transitoweb. Disponível em: <https://transitoweb.com.br/semaforo-quebrado-em-caso-de-acidentes-quem-e-o-responsavel/>. Acesso em 10 ago. 2023.

Um índice é um signo que perderia sua razão de ser, caso seu objeto fosse removido. Porque é dele que emana suas qualidades, seu modo específico de significar. É mediante a conexão física com seu referente que o índice o representa. Já o símbolo o perderia se, ao invés do objeto, o interpretante fosse removido, já que parte dele, unicamente, a associação estabelecida entre o signo e a coisa representada. Peirce contrapõe símbolo e índice para mostrar que no primeiro a ligação do signo ao seu objeto depende unicamente do interpretante. No segundo, o interpretante não tem qualquer ingerência sobre esta ligação, podendo apenas constatá-la. É possível afirmar que no símbolo o que liga o signo ao seu objeto é uma criação da mente, e o no índice, é uma constatação da mente sobre algo que ocorre independente e fora dela, em uma realidade exterior.

Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo; mas a característica que o faz ser interpretado como referindo-se a seu objeto pode ser tal que pertença a ele independentemente de seu objeto e apesar de seu objeto nunca ter existido, ou pode estar numa relação tal com seu objeto que ele a teria da mesma forma quer fosse interpretado como signo ou não” (Ibid., p. 76).

Lembremos que para Peirce o interpretante é também, ele mesmo, um signo. Um signo de um signo, ou um signo que interpreta outro signo. Que por sua vez, determina outro interpretante, que também é um signo. Considerando o caráter abstrato e geral que Peirce atribui ao conceito de interpretante, podemos pensar os sujeitos como sistemas de signos. A própria cultura também seria um sistema de signos, se considerarmos a semiótica russa que se interessa por este aspecto (LOTMAN, 1996).

“Um Símbolo é um Representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante” (PEIRCE, op. cit., p. 71). Segundo Peirce, “é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir”. Afirmar ainda que “só pensamos com signos” (Ibid., p. 73). Em Peirce este processo de geração ou tradução de um signo em outro é uma semiose infinita. “Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce.” (Ibid.). O signo de terceira ordem, o símbolo, é referido por Peirce como “signo-pensamento”, “signos mentais” que derivam de um anterior e originam um posterior. “Todo signo-pensamento é transladado para ou interpretado num signo-pensamento subsequente” (Ibid., p. 74).

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum* (Ibid., p. 74).

O símbolo, portanto, é um signo-pensamento, ao mesmo tempo em que é o interpretante de outro signo. Conforme Peirce (Ibid., p. 78), “é uma lei governada seu objeto”, porque parte unicamente da intervenção racional seu modo de significar e referir-se ao seu objeto. A razão é o único elo que liga o signo ao seu referente, por meio de uma convenção, uma relação arbitrária que Peirce compara à arbitrariedade de uma lei. Enquanto ícone e índice são da ordem da percepção imediata, direta, no símbolo, existe a mediação da razão.

O símbolo é aplicável a tudo que possa concretizar a ideia ligada à palavra; em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra (Ibid., p. 73, grifo do autor).

Se nos reportarmos mais uma vez à fenomenologia de Husserl podemos notar que as categorias peirceanas correspondem aos seus modos elementares da consciência. Segundo Peirce, primeira, segunda e terceira ordem são os três elementos, muito distintos, que constituem a consciência. Apenas estes três, nenhum outro. “Sentimento imediato é a

consciência do primeiro; o sentido da polaridade é a consciência do segundo; e consciência sintética é a consciência do terceiro ou meio” (Ibid., p. 16.). O signo terceiro, ou símbolo, é mediado pela razão, e por isto, mais complexo. Ícone e índice possuem modos de significar regidos pelo sensível. O que diferencia o índice do ícone, e lhe confere um grau mais elevado de complexidade, é sua capacidade de veicular informação por meio da constatação que realiza da relação de causa e efeito. O símbolo não apenas veicula informação, mas também sintetiza, ou seja, processa a informação. Se lembrarmos do papel que o sensível e o cognitivo têm na fenomenologia de Husserl, perceberemos uma semelhança. Em Husserl, o sensível é um substrato passivo sobre o qual atua o cognitivo. Em Peirce, o sensível, quando muito, veicula informação, ficando o papel ativo de sua síntese ao signo-pensamento, que confronta, processa e cria novos sentidos a partir da matéria sensível. Mas não somente da matéria sensível, pois também utiliza sentidos como matéria prima para a construção de novos sentidos. Nisto consiste a ideia de semiose infinita: o interpretante é um signo de um signo, que por sua vez, determina outro interpretante, que também é um signo.

3.2.7 *Progressão um, dois, três*

Ao longo de sua exposição, Peirce vai definindo suas categorias fenomenológicas em diferentes tríades e relacionando-as entre si. Mas também a outras categorias triádicas da tradição lógica e filosófica. A sua ideia de que existiria um princípio lógico regendo suas tríades é uma influência desta tradição e da recorrência triádica que reconhece nelas. Reunimos no quadro abaixo algumas das definições triádicas que Peirce relaciona às suas categorias. O propósito do quadro é apresentar uma ideia geral de como a filosofia e a lógica influenciam seu pensamento, contextualizando a sua teoria para um melhor entendimento do processo de construção de seus conceitos fundamentais:

Quadro 2 – Relações triádicas em Peirce a partir de suas categorias fenomenológicas

Definição	Conceito relacionado à primeiridade (Ícone)	Conceito relacionado à secundidade (Índice)	Conceito relacionado à terceiridade (Símbolo)
Ideias puras a que a explicação de um conceito deve se ater	ser puro	ação	substância
departamentos da mente desde Kant	sentimento	conhecimento	vontade

Concepções mais simples segundo a lógica das relações	qualidade	relação	síntese (mediação) (representação) (autoconsciência)
Três tipos de formas na lógica	nomes	proposições	inferências
Três tipos de inferências intelectuais	hipótese	indução	dedução
Temos presente na consciência sempre que pensamos	sentimento	imagem	concepção
Três elementos da consciência	sentimentos	esforços (atenção)	noções (concepção) (pensamento)
Relação dos modos de consciência com a informação	deriva informação	veicula informação	sintetiza informação
Tipo de associação entre signo e objeto	semelhança	contiguidade	intelectual
O que os signos podem ser	termo	proposição	argumento
Modos elementares fundamentais da consciência	sentimento imediato: <ul style="list-style-type: none"> • simples (singular) • fato sobre um objeto • possibilidade • sensação • apenas uma relação de razão entre signo e o seu objeto • consciência singular e imediata 	sentido da polaridade: <ul style="list-style-type: none"> • duplo (dual) • fato sobre dois objetos • fatos • atenção • ligação física direta com seu objeto • consciência dupla/binariedade/ consciência da atividade/ atrai a atenção 	consciência sintética: <ul style="list-style-type: none"> • triplo (geral) • fato sobre três objetos • leis • compreensão • a mente liga o signo ao seu objeto • consciência plural/generalidad e/triplicidade intelectual ou racional da consciência/ conexão habitual/norma/síntese/meio

	<ul style="list-style-type: none"> • presente absoluto/essência/originalidade/primeiridade 	<ul style="list-style-type: none"> • sensação de um evento real ou ação e reação/dualidade mecânica/paridade real/relação existencial/aguda separação entre sujeito e objeto/ sentido de resistência 	<ul style="list-style-type: none"> • reúne tempo, sentido de aprendizado e pensamento/racionalmente persuasivo
--	---	---	---

Fonte: PEIRCE, Charles. Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 3ª Ed., 2000.

Peirce afirma que “uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, ícone, índice e símbolo” (Ibid., p. 73). Concebemos tal progressão no sentido de um termo mais simples para um mais complexo, em que o ícone seria o mais simples e o símbolo o mais complexo. Também é possível pensar uma progressão ou hierarquia quanto à vinculação do signo com o objeto do mundo físico, se mais próxima ou mais distante. Neste caso, o ícone estaria mais próximo e o símbolo mais distante.

Para ilustrar a ideia de como concebemos esta progressão tomemos como exemplo as placas indicativas dos banheiros masculinos e femininos. Note que as imagens, na forma de uma silhueta masculina e uma feminina no item 1, representam os dois gêneros. Este é um modo de significar icônico, em que o signo está ligado por semelhança ao referente do mundo físico¹⁶, ou seja, homem e mulher.

¹⁶ Esclarecemos que para Peirce o signo também pode referir-se a um “existente” do universo imaginário e não somente do mundo físico. Anjos e unicórnios são exemplos do universo fictício a que o signo pode se referir.

Figura 20 – A progressão nos modos de significar que vai do sensível (mais simples) ao cognitivo (mais complexo). Ícone e índice, da ordem do sensível e símbolo da ordem do cognitivo. O índice é mais complexo do que o ícone pois leva consigo informação



Fonte: Freepik copyright. Disponível em:

https://br.freepik.com/search?format=search&last_filter=query&last_value=masculino&query=masculino.

Acesso em 05 ago. 2023.

Por outro lado, se ao invés destas silhuetas houver um cachimbo para representar o banheiro masculino e um sapato para representar o feminino, a relação com o referente do mundo físico é mais distante. Pois a representação de homem e mulher é mediada por um índice. Portanto, temos antes que seguir os indícios cachimbo e sapato para chegarmos até homem e mulher, numa referência indireta, por associação da parte (cachimbo e sapato) com o todo (homem e mulher). Uma relação de causa e efeito que é um modo de representar mais complexo que a mera semelhança, pois a parte leva consigo informação sobre o todo. Uma informação automática que Peirce se refere como “dualidade mecânica” pelo fato de não ser racional, mas que se aproxima da racionalidade por ser um dado informativo. É uma espécie de conhecer irracional, um perceber pelo sensível. No caso da primeiridade, não é possível conhecer nada, mas apenas sentir. Observemos que é possível fazer uma analogia do ícone com a metáfora, pois esta nos evoca sentimentos, e do índice com a metonímico, que é uma forma de se referir ao todo por uma de suas partes.

Cachimbo e sapato também são objetos do mundo físico e a depender do caso, eles próprios podem ser os referentes. Mas como o que estamos analisando é o modo de significar de cada signo, aqui eles funcionam como índice. Segundo Peirce, “um Índice genuíno pode conter uma Primeiridade, e, portanto, um Ícone, como sua parte constituinte” (Ibid., p. 67). Na maioria dos casos os signos não se apresentam de forma pura, mas em diferentes combinações. Lembremos do quadro em que Peirce relaciona suas três tricotomias para obter dez classes distintas de signos. No caso das placas indicativas nos banheiros, em que silhuetas representam

homem e mulher, apesar do modo essencialmente icônico de significar, existe um elemento arbitrário, pertinente ao símbolo, ou signo terceiro. Isto, porque o que distingue a silhueta feminina da masculina é o contorno de uma saia, que é muito específico de uma determinada cultura para representar o feminino. Portanto, arbitrária, da ordem da convenção e do habitual. Além disso, existem culturas que não possuem cachimbo ou sapato para que possam ser associados a homem e mulher. No nosso exemplo, portanto, o ícone não aparece de forma pura, mas combinado com o caráter arbitrário do símbolo. No quadro combinatório das tricotomias em Peirce, acreditamos poder ser possível aproximá-lo de sua quinta definição: Legissigno Icônico. Já o nosso exemplo de índice, por possuir um aspecto icônico, poderia ser associado à sua segunda definição: Sinsigno Icônico. Para além das dez classes de signos a que Peirce chegou no quadro que apresentamos, há uma infinidade de outras possibilidades combinatórias. Podemos ter os três modos combinados e um deles pode ou não ter proeminência sobre os outros.

Não é que ícone seja arbitrário ou que o índice seja icônico, mas que as três formas básicas de significar geralmente se apresentam combinadas. Contudo, é preciso dizer que todo índice necessariamente contém um ícone, ou uma primeiridade, como parte constituinte. Porque qualquer objeto da realidade possui qualidades e evoca sentimentos. Entretanto, sentimento e qualidade não são os modos pelos quais o índice liga-se ao seu objeto. Este é o modo específico do ícone. O índice liga-se ao seu objeto pela relação de causalidade. Assim como o modo específico do símbolo referir-se ao seu objeto é pela racionalidade. Quando falamos em ícone, índice e símbolo, estamos nos reportando a estes três modos específicos do signo ligar-se ao seu objeto. Mas também à primeiridade, secundidade e terceiridade, que são para Peirce, os três modos básicos da consciência. Modos estes, que possuem uma hierarquia do mais simples, direto e irracional, para o mais complexo, mediado e racional. Do sensível ao cognitivo, do sentimento à razão. Um outro aspecto desta hierarquia é que o mais complexo contém o mais simples, de modo que o ícone está contido no índice e o índice está contido no símbolo. Destes três signos, em suas formas puras, somente o símbolo é arbitrário, pois somente ele é racional.

Consideremos agora as placas indicativas com as inscrições “masculino” e “feminino”. Tal modo de significar, característico do símbolo, signo de terceiridade, está ainda mais distante do referente do mundo físico. Homem e mulher são referidos por códigos que não guardam qualquer relação com seu referente. Nem por uma relação de semelhança ou por uma ligação física com ele. Isto fica evidente quando observamos a variação das palavras em cada língua para designar homem e mulher, masculino e feminino. Podemos falar que no modo de

significar do símbolo a relação com o referente do mundo físico é ainda mais distante, abstrata e complexa.

No símbolo, a conexão entre signo e referente está apenas na mente de quem assim representa. É neste sentido que o símbolo é um signo arbitrário, um modo de significar dado por uma convenção e autônomo com relação ao referente do mundo físico: uma norma, uma regra que liga o nome à coisa sem que esta ligação exista senão na mente do interpretante.

A progressão em Peirce também pode ser relacionada à ideia de que “os símbolos crescem”, incorporam novas informações, desenvolvem-se e tornam-se mais complexos. “O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas o seu significado cresce inevitavelmente” (Ibid., p. 67). Nesta passagem podemos novamente evocar a ideia de “semiose infinita” que, pela ação do interpretante, o signo racional, transforma sentidos em novos sentidos. O crescimento do símbolo é o crescimento do pensamento, que para Peirce, tende ao desenvolvimento e à complexidade, adquirindo um valor cada vez maior à medida que progride. Um exemplo deste desenvolvimento racional crescente é a linguagem verbal:

Percepção é a possibilidade de adquirir informação, de significar mais; ora, uma palavra pode aprender. Quanto mais não significa hoje a palavra *eletricidade* do que significava ao tempo de Franklin? Quanto mais não significa hoje o termo planeta do que ao tempo de Hiparco? Estas palavras adquiriram informação, tal como o faz o pensamento de um homem através de uma percepção ulterior. (Ibid., p. 307).

A ideia de que uma palavra pode aprender nos remete ao progresso da linguagem, ao acúmulo de informações, mas também à afirmação de que “todo símbolo é uma coisa viva” (Ibid.). Peirce associa o símbolo a “aprendizado”, “aquisição”, “memória”, “inferência”, “síntese”. Mas é o termo “autoconsciência”, também associado ao signo-pensamento, que melhor podemos relacionar a outro aspecto que enxergamos neste progresso proposto por Peirce, a metalinguagem. A própria semiótica pode ser entendida como o estágio deste progresso em que a linguagem conquistou uma espécie de autoconsciência, possibilitando-lhe refletir sobre seus próprios códigos. O mesmo se pode dizer da outra face da linguagem, o pensamento, que do ponto de vista da ciência, além da busca pelo conhecimento, é também um debruçar-se do conhecimento sobre si próprio, sobre seus próprios métodos. Neste sentido, tanto Peirce quanto Greimas partilham do mesmo interesse metalinguístico e epistemológico.

3.3 A semiótica de Greimas

3.3.1 Arbitrariedade do signo

O signo simbólico em Peirce, portador dessa tendência evolutiva da linguagem e do conhecimento, é também o que conecta a sua semiótica à de Greimas. Isto porque Greimas endossa o princípio de Saussure segundo o qual o signo é arbitrário. E como vimos, é arbitrário para Peirce somente o símbolo (legissigno).

Para entendermos a diferença entre as duas semióticas é preciso levar em consideração que além da arbitrariedade do signo, Greimas também é herdeiro do postulado saussuriano de que, para ter legitimidade científica, um campo do conhecimento deve ser delimitado e possuir coerência interna.

[...] a descoberta da arbitrariedade do signo permitiu a Saussure proclamar a autonomia do objeto linguístico, e desde então o discurso científico pôde, nesse campo, satisfazer-se da sua coerência interna, visto ser adequado ao seu objeto (GREIMAS, 1975, p. 40).

Na medida em que Saussure afirma seu princípio da arbitrariedade do signo, ele circunscreve e define o campo específico da linguística. Tudo que extrapole seu objeto, aquilo que for extralinguístico, deve ser matéria de outra disciplina. Um procedimento epistemológico que garante autonomia à linguística, de modo que não dependa do conhecimento de outras áreas, ou trate de um objeto que não seja de sua competência. Para Greimas, esta é uma preocupação metodológica que uma disciplina científica não pode se furtar. “O estudioso de semiótica tem necessidade de um controle epistemológico do seu método” (Ibid., P. 12).

No caso dos signos não arbitrários, de primeiridade e segundidade, em Peirce, só podemos acessá-los por meio de uma filosofia do conhecimento ou uma teoria da percepção e da consciência, que escapam ao domínio da linguística e da semiótica greimasiana. Daí ser o signo de terceiridade o único da tríade peirceana pertinente ao campo de estudo a que se propõem Saussure e Greimas. Neste sentido, Greimas argumenta:

Vemo-nos assim mergulhados novamente, sem querer, na “eterna filosofia”; continuando por aí, corremos o risco de nos transformarmos de linguistas - situação em que nos sentíamos mais ou menos à vontade - em maus filósofos. (Ibid., p. 10).

Na aproximação que faz entre Peirce e Saussure, Saraiva (2016, p. 131) afirma que o foco de interesse de Saussure “não é o processo de geração do signo desde o *ser*”, mas o sistema efetivo de comunicação. De acordo com sua leitura, o referente, ou seja, os objetos a que estão atrelados os signos de primeiridade e segundidade, em Peirce, “poderiam ser colocados entre parênteses numa visada que priorizasse não mais o processo de constituição do

signo desde as nascentes, mas a estrutura e o funcionamento de sistemas que estão na base da atividade comunicativa”. (Ibid.).

Vê-se que o ponto do qual parte Peirce é o da qualidade sensível do mundo, daí o signo mais básico ser, para ele, o quali-signo. Em contraponto, a tradição saussuriana procurou observar o fenômeno sígnico a partir da dimensão do legi-signo, estrato em que a noção de referente não tem tanta pertinência assim (Ibid., p. 135 - 136).

3.3.2 *Significante e significado*

De acordo com Saussure (1996, p. 79 - 80), “o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. Ambos de natureza psíquica e unidos por um laço associativo. O linguista esclarece que esta “imagem acústica” não deve ser confundida com um fenômeno físico, mas que se trata de uma “impressão psíquica”, uma representação que a mente faz dos fenômenos físicos que nos chegam pelos sentidos. Daí a imagem acústica possuir uma ligação com a dimensão sensorial, mas não se confunde com ela, pois é de natureza puramente psíquica. Saussure depois vai substituir estes termos, para uma melhor compreensão, utilizando “significante” para imagem acústica e “significado” para conceito. A definição de signo, portanto, passa a ser: “o total resultante da associação de um significante com um significado” (Ibid., p. 81). E que, “o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (Ibid., p. 83.), como exemplifica o autor:

Assim, a ideia de “mar” não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual (Ibid., p. 79 - 80).

Para Saussure, a língua é “um sistema de valores puros”, pois o valor e o significado que atribuímos às coisas, não estão nelas mesmas, mas são dados por um sistema de relações que a língua estabelece entre os signos que representam estas coisas. Podemos tomar como exemplo o dicionário, em que o sentido de uma palavra é definido por outra, que é definido por outra, em um jogo sem fim de espelhamento do sentido, sem que se chegue à coisa em si.

Esta coisa em si, o mundo físico, “real” e objetivo, é o que Saussure chama de substância. Uma substância amorfa, que para ser apreendida, precisa ser organizada em uma forma, que é a língua. Segundo Saussure, o nosso pensamento também “não passa de uma massa amorfa e indistinta”, e que “não existem ideias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (Ibid., p. 130).

Podemos estender a questão à linguagem em geral e dizer que ela é intermediária entre “duas massas amorfas” conferindo-lhes forma e sentido, conectando uma à outra, de modo que se determinam mutuamente. Significante e significado são os dois termos desta massa amorfa, contudo, já organizada, definida e significada sob a forma da linguagem. “A linguística trabalha, pois, no terreno limítrofe onde os elementos das duas ordens se combinam; *esta combinação produz uma forma, não uma substância*” (Ibid., p. 131). De acordo com Saussure, “todas as maneiras incorretas de designar as coisas da língua provêm da suposição involuntária de que haveria uma substância no fenômeno linguístico” (Ibid., p. 141).

A linguagem, que encerra os mecanismos de significação, não é outra coisa, senão, uma “forma” que organiza duas “substâncias” diferentes (pensamento e realidade física), conferindo sentido ao mundo. Sentido que só é possível pela codificação do mundo em linguagem. Nisto consiste a significação, uma coisa que toma o lugar da outra, como se fosse a própria coisa representada. Neste sentido é que se pode dizer que o mundo é uma construção da linguagem.

Greimas refere-se ao papel mediador da linguagem, que converte o mundo em mundo representado, como uma “transcodificação”. Define o “processo de comunicação como uma sucessão de operações de transcodificação” (GREIMAS, op. cit., p. 41 - 42). Nos termos de Greimas:

[...] entre a manifestação da *estrutura científica* do universo considerada pelo homem como existente e a manifestação da *estrutura semântica* que projeta este universo como existente e significante, isto é, como um universo semântico, não há solução de continuidade, mas apenas uma série de operações de *transcodificação* (Ibid., p. 43, grifos nossos).

O que Greimas está nos dizendo é que o mundo físico, ou a realidade exterior, só chega até nós pela mediação da linguagem, pela sua tradução em linguagem. Por isto é que o significante não deve ser confundido com o mundo físico, pois já sofreu a transformação que faz dele um código languageiro. Neste sentido, o signo não está atrelado a um referente externo, pois significante ou “imagem acústica” é já a transcodificação deste mundo exterior, que só por meio de sua codificação em linguagem, pode ser apreendido. O objeto a que o signo se refere, portanto, seria uma construção interna da linguagem, independente desta realidade exterior que nos chega pelos sentidos. Daí que nomear ou significar as coisas do mundo é uma operação arbitrária, como no exemplo de Saussure, segundo o qual, “mar” poderia ser designado por qualquer outra palavra. Podemos encontrar uma correspondência entre a transcodificação em Greimas e a ideia de Lyotard sobre a intencionalidade ser uma doação de sentido vivida

objetivamente, ou seja, dar sentido ao mundo é o ato do sujeito recriar este mundo como objeto dentro de si, exatamente o papel da linguagem, segundo Greimas.

3.3.3 Plano da expressão e plano do conteúdo

O linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, partindo do postulado saussuriano de que “a língua é uma forma e não uma substância”, reformula seus conceitos de significante e significado. Passa a chamá-los de “plano da expressão” e “plano do conteúdo”, respectivamente. De acordo com Hjelmslev, cada um dos planos, constituído por uma forma e uma substância. A substância da expressão corresponde ao mundo físico, e a substância do conteúdo, ao pensamento. Quanto à forma, é a “transcodificação” operada pela língua que, organiza a substância dos dois planos, em uma forma, relacionando-os na constituição do sentido. De acordo com Hjelmslev, é entre expressão e conteúdo que está situada a “função semiótica” (HJELMSLEV, 1975, p. 53).

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão (Ibid., p. 54).

De modo prático, quando falamos de “expressão” estamos tratando do aspecto sensível, das sensações, da nossa percepção e afetação pelos sentidos. Quando falamos de “conteúdo”, estamos nos referindo ao aspecto conceitual, ao significado ou sentido que atribuímos às coisas. A música, o teatro, o cinema, a literatura, são diferentes maneiras de expressar um conteúdo, ou seja, construir um sentido, um conceito, uma ideia, um significado. É possível construir um mesmo sentido utilizando diferentes expressões. Posso, por exemplo, contar uma mesma história por meio de cada uma das expressões artísticas acima mencionadas.

A reformulação que Hjelmslev faz dos conceitos de Saussure nos ajuda a compreender melhor a ideia de independência do signo com relação a um referente do mundo físico e o postulado de sua arbitrariedade. Mas também amplia e estende o conceito de signo para dar conta de outras formas de manifestação da linguagem.

Segundo a teoria tradicional, o signo é a expressão de um conteúdo exterior ao próprio signo; pelo contrário, a teoria moderna (formulada em particular por F. de Saussure e, a seguir, por Leo Weisberger) concebe o signo como um todo formado por uma expressão e um conteúdo (Ibid., P. 53).

Como vemos, a relação do signo com um referente do mundo físico é uma questão que remonta à filosofia. É nesta questão que reside a diferença fundamental entre a semiótica de Peirce e a de Greimas. Na medida em que a semiótica greimasiana desconsidera a relação do signo com o mundo físico, ela vai identificar na arbitrariedade o fundamento dos mecanismos de significação. Em outras palavras, que o signo é imotivado, e não há nada que o ligue ao seu objeto, a não ser uma operação racional. Para Greimas e Saussure não interessa uma espécie de arqueologia dos signos relacionando-os aos fundamentos da consciência, pois é matéria da filosofia e é irrelevante para o estudo a que se propõem. Não lhes diz respeito as categorias de ícone e índice pois estas seriam, em Peirce, a dimensão sensível da consciência que atrela signo e mundo físico. O que importa à semiótica francesa é a dimensão prática da comunicação, regida, sobremaneira, pelos processos racionais, portanto, pela arbitrariedade do signo. Posteriormente Greimas e outros autores vão tratar especificamente da dimensão sensível na constituição dos sentidos, mas buscando trazê-la do campo filosófico para o campo específico da linguagem, com a Semítica Tensiva.

Saraiva (op. cit., p. 123) considera a semiótica peirceana um “processo de construção do signo” e a greimasiana uma outra perspectiva, a dos “sistemas de significação”. A primeira trataria do signo isoladamente, enquanto a segunda, da relação entre eles. Com a ressalva, como já observamos, de que o signo de terceiridade em Peirce encontra correspondência na perspectiva da semiótica greimasiana e saussuriana. Em última análise, poderíamos dizer que não há uma incompatibilidade entre as duas semióticas, mas um conflito de interesses quanto ao objeto de análise e a forma da sua abordagem.

3.3.4 A semiótica do discurso

As implicações desta semiótica das relações e de referencial interno, praticada por Greimas, é a de que o aspecto sensível passa a ser visto como um recurso mobilizado internamente à linguagem, para criar efeitos de sentido. O que interessa a Greimas, entre outros aspectos, é como estes recursos sensíveis são articulados em um discurso para gerar determinados efeitos de sentido de verdade e exercer um poder persuasivo.

A semiótica greimasiana é denominada “semiótica discursiva” porque tem no discurso o foco de seu interesse. O discurso pode ser definido como uma intencionalidade persuasiva inscrita no texto que não pode ser apreendida apenas pela estrutura frasal. Trata-se de um conjunto significativo para além das expressões isoladas de modo que o todo é mais do que a reunião das partes. Se pudermos comparar e tomar a ironia ou a metáfora como exemplos,

perceberemos nestes casos que o seu “segundo sentido” não se encerra na estrutura sintática, frasal ou literal, mas em uma dimensão do todo que lhes escapa. O discurso é o aspecto prático da linguagem, porque o seu sentido escapa à estrutura frasal e só pode ser apreendido por relações estabelecidas pelo uso da linguagem, no sistema efetivo de comunicação. É a linguagem vista sob a ótica relacional dos signos, da perspectiva dos sistemas de significação.

O discurso não é uma grande frase nem um aglomerado de frases, mas um todo de significação. Nesse sentido, a frase deve ser entendida como um segmento do discurso - o que não exclui, evidentemente, que o discurso possa ter, em certos casos, a dimensão de uma frase. Considerado como totalidade, o discurso é constituído pela enunciação (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 102 apud FIORIN, 1996, p. 30).

A dimensão prática e a preocupação epistemológica fazem da semiótica discursiva um método de análise extremamente coerente, lógico e operativo, circunscrito ao texto, enquanto lugar de manifestação do discurso. Texto aqui deve ser entendido em um sentido amplo, podendo ser uma pintura, um filme, um poema ou uma música, por exemplo. Para demarcar sua competência e garantir coerência interna enquanto disciplina, Greimas restringiu o objeto de estudo da semiótica discursiva ao texto. Tal postulado ficou muito conhecido pela sua máxima de que “fora do texto não há salvação. Todo o texto, nada senão o texto, nada fora do texto” (GREIMAS, 1975, p. 25). Tudo que interessa à semiótica greimasiana está contido no interior do texto, na sua imanência. Daí possuir um caráter de teoria do texto e do discurso, mas também da enunciação, já que o discurso é constituído pela enunciação que, pressupõe um enunciador, um autor do discurso reconhecível pelas marcas que deixa no texto. Um autor de natureza persuasiva, manipulador, que tem sempre em vista convencer um interlocutor, seu enunciatário. A enunciação, pois, envolve a relação de reciprocidade entre enunciador e enunciatário, o primeiro é condicionado pelo segundo, na medida em que constrói o seu discurso dirigido a ele, influenciado pelo juízo que dele faz, já que para convencê-lo, deve adaptar-lhe o discurso. O enunciatário é condicionado pelo enunciador na medida em que é convencido e adere ao seu discurso, contudo, pode também rejeitá-lo. Enunciador e enunciatário são imagens construídas no interior do texto pois são pressupostos do discurso.

Para Greimas (2014, p. 122) “a verdade é apenas um efeito de sentido”. E o discurso é sempre um ato manipulador, “um fazer-parecer verdadeiro” que não guarda qualquer relação com uma verdade que pudesse ser sustentada por um referente externo à linguagem:

Esse parecer não visa mais, como no caso da verossimilhança, à adequação ao referente, mas à adesão da parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro. Tal adesão, por sua vez, só pode ser obtida se corresponder à sua expectativa; ou seja, a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela

representação que dele fizer o destinador, artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso (Ibid.).

A semiótica discursiva não se ocupa de aspectos como a intenção do enunciador e o contexto da enunciação, pois transcendem a imanência do texto e não podem ser recuperados nele. Por isto é que na semiótica greimasiana não se fala em “intenção” do autor, mas em “intencionalidade”, ou seja, a intenção que pode ser identificada e recuperada por estar inscrita no interior do texto (GREIMAS, 1975; BARROS, 2007).

3.3.5 O percurso gerativo de sentido

Greimas estrutura sua semiótica por meio de um “percurso gerativo de sentido” que vai do nível mais profundo e elementar da construção do sentido até o nível mais complexo e superficial. São eles: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo (FIORIN, 2002, p. 17).

Ainda de acordo com Fiorin (Ibid., p. 44), “o percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do significado, do conteúdo”. Conteúdo aqui deve ser entendido como “plano do conteúdo” em oposição ao “plano da expressão”, ou seja, o aspecto conceitual, o sentido. Bertrand apresenta uma definição do que seria a arquitetura da semiótica greimasiana nos seguintes termos:

Inicialmente a significação como apreensão das “diferenças”, em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a “geração” do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície, e por fim sua operacionalização pelo “filtro que é a instância da enunciação” (BERTRAND, 2003, p. 16 - 17).

3.3.6 O nível fundamental

De acordo com o percurso gerativo de Greimas, no nível fundamental o sentido é construído pela oposição entre dois termos, de maneira que um participa do sentido do outro. Quando falamos em vida, por pressuposição, evocamos a morte. Quando falamos na morte, pressupomos a vida. O sentido de cada termo é construído pela diferença, na oposição de um com o outro. É possível afirmar que toda construção de sentido se dá pela oposição, mas a

oposição implica semelhança. Segundo o postulado de Greimas, “a significação se constrói sobre a diferença, mas esta se erige sobre a identidade” (GREIMAS, 1973, p. 290. apud FIORIN, 1996, p. 33).

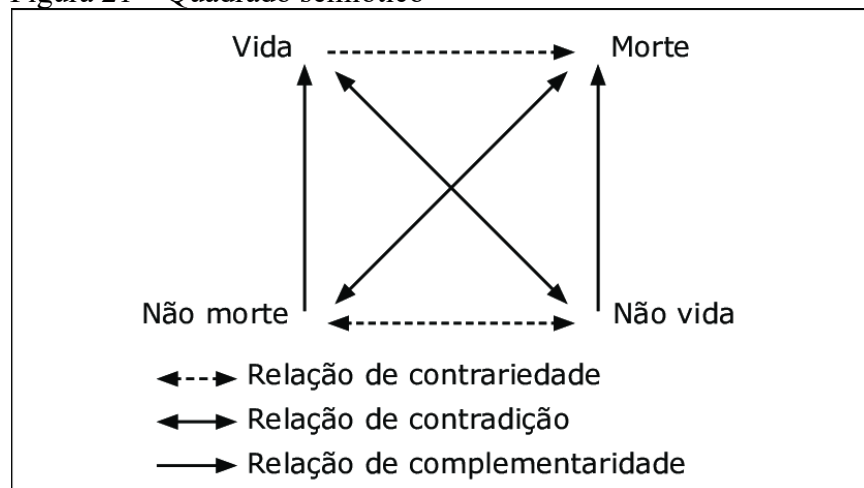
Segundo Fiorin (2002, p. 21 - 22), para que dois termos possam ser opostos é preciso que possuam pelo menos alguma coisa em comum. Somente sobre esta base comum é possível estabelecer alguma diferença:

Não opomos, por exemplo, /sensibilidade/a/horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/a/feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/ (Ibid., p. 22).

Este jogo dialético inerente à construção do sentido que envolve oposição, diferença e semelhança, teve as suas potencialidades estruturais desenvolvidas por Greimas com seu quadrado semiótico. O quadrado que originalmente era utilizado pela filosofia para demonstrar as relações lógicas do raciocínio, passou a ser usado como modelo para analisar as relações lógicas de construção do sentido (BERTRAND, op. cit., p. 172).

A origem do quadrado remonta ao *Organon* de Aristóteles, obra que reúne o conjunto dos tratados que o filósofo dedicou à lógica e à dialética. No tratado “Da interpretação”; Aristóteles introduz a relação canônica que regula a oposição das proposições: a contradição e a contrariedade (Ibid.).

Figura 21 – Quadrado semiótico



Fonte: ResearchGate. Adaptado de Greimas e Courtés (2008). Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Quadrado-semiotico-Fonte-Adaptada-de-Greimas-e-Courtes-2008_fig13_314145156. Acesso em 14 jul. 2013.

Os termos opostos, vida X morte, estabelecem entre si uma relação de contrariedade, ao mesmo tempo uma relação de pressuposição mútua, participando um do sentido do outro. A partir da negação de cada um dos termos contrários, chega-se aos seus

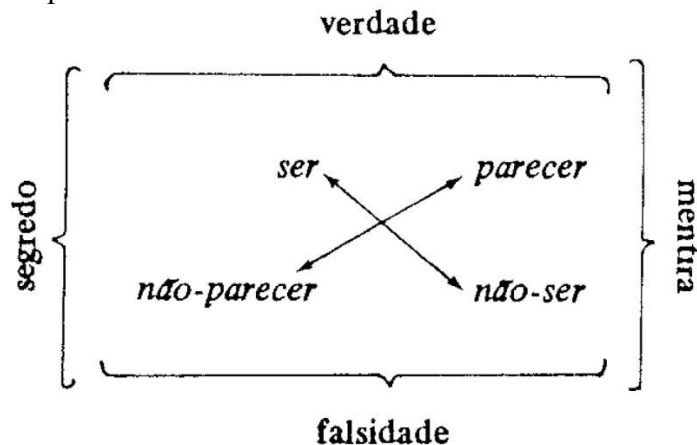
contraditórios: não-vida e não-morte. Cada contraditório, por sua vez, implica o termo do qual é o contraditório, estabelecendo uma relação de complementariedade: não-vida implica a morte e não-morte implica a vida.

O quadrado semiótico cumpre um papel importante no sentido de evidenciar um conjunto de relações próprias da estrutura elementar da significação. Relações fundadas na oposição, em um jogo de espelhamento do sentido que envolve um componente lógico e suas relações de pressuposição e implicação. Portanto, há um imbricamento entre lógica e oposição fundamental que, na perspectiva greimasiana, é muito mais determinante que qualquer referente externo para a construção do sentido. Segundo Bertrand:

O jogo das relações entre as proposições, compatíveis entre si ou mutuamente excludentes, permite calcular os valores de verdade das proposições e reger os modos de funcionamento do discurso argumentativo (Ibid., p. 173).

O quadrado semiótico, em sua modalidade veridictória, nos mostra como os termos são apresentados em sua verdade lógica ao opor as categorias de **ser** e **parecer**:

Figura 22 – As modalidades veridictórias do quadrado semiótico



Fonte: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jean. Dicionário de semiótica. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 488.

De acordo com o esquema do quadrado, a **verdade**: parece e é. A **falsidade**: não parece e não é. O **segredo**: não parece, mas é. A **mentira**: parece, mas não é.

3.3.7 O nível narrativo

O segundo nível do percurso gerativo de sentido trata da construção de sentido pela narratividade, que de acordo com Fiorin, não deve ser confundida com narração. “A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso

significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 200, p. 27 - 28). Por exemplo, alguém que estava triste e ficou feliz, que adquiriu uma promoção, que passou a ter um bem material. São todas pequenas narrativas, pois houve uma transformação entre dois estados. A narratividade possui dois enunciados básicos: o enunciado de estado e o enunciado de fazer. O primeiro, diz respeito à relação de junção e disjunção entre um sujeito e um objeto. Por exemplo, no caso da junção, um sujeito que conseguiu riqueza, ou adquiriu saber. No caso da disjunção, o sujeito que deixou de ser feliz ou perdeu a liberdade. Quanto ao enunciado de fazer, corresponde à passagem de um enunciado de estado para outro.

De acordo com Fiorin (Ibid., p. 36 - 37) “a semântica do nível narrativo ocupa-se dos valores inscritos nos objetos”. Tais valores aparecem de forma abstrata como felicidade, riqueza, liberdade (objeto-valor), que só assumem concretude e conteúdos variados no nível discursivo. O valor liberdade, por exemplo, pode ser concretizado em um dia de folga, ter dinheiro para viajar, não precisar dar satisfação a ninguém, sair da prisão (objeto-concreto) etc. “O mesmo objeto-concreto pode recobrir diferentes objetos-valor. Seja, por exemplo, casa. Numa narrativa, casa pode ser a concretização do valor /abrigo/; noutra, do valor /conforto/; numa terceira, do valor /status/ e assim sucessivamente” (Ibid.).

O nível narrativo trata de dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os primeiros dizem respeito a um objeto como meio de conseguir outro. Por exemplo, o dinheiro para comprar uma casa; conhecimento para passar em um concurso; força de vontade para realizar uma tarefa. Os objetos modais conferem ao sujeito as modalidades de competências para conquistar o objeto-valor, que é o seu fim último. Tais competência são: o querer, o dever, o saber e o poder fazer.

As categorias greimasiana neste nível da geração de sentido vão se desdobrando em muitas outras. Formam uma intrincada rede de relações de pressuposição e implicação que pode ser entendida como uma complexificação do nível fundamental. Dados os limites impostos pela pesquisa aqui empreendida, não nos estenderemos.

3.3.8 O nível discursivo

No nível discursivo as categorias abstratas do nível narrativo são investidas de concretude e materialidade. O sujeito é corporificado e assume a figura de uma mulher, uma criança ou um motorista, por exemplo. O objeto é concretizado na forma de uma casa, um automóvel, uma viagem etc. A felicidade materializada em um delicioso sorvete, em uma festa

com os amigos, pelo encontro com uma pessoa querida, e daí por diante. “Assim, a conjunção com a riqueza aparecerá no nível discursivo como roubo de joias, entrada na posse de uma herança, descoberta de uma mina de ouro, aplicação bem-sucedida na Bolsa de Valores, recebimento de um grande prêmio de uma loteria, etc.” (Ibid., p. 41).

O nível discursivo pode ser visto sob a ótica da promoção da variedade de conteúdos no interior da estrutura invariante e abstrata do nível narrativo. O sujeito, o objeto, e as circunstâncias da conjunção e disjunção, assumem uma gama muito variada de conteúdos. São enriquecidos com uma materialidade que remete ao sensível. No nível discursivo, tempo e espaço também variam como formas de materialização do nível narrativo (Ibid.). “No patamar discursivo, um sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em discurso, por meio da projeção das categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço e da disseminação de temas e figuras que constituem a cobertura semântica do discurso” (TEIXEIRA, 2009, p. 43).

Este terceiro nível do percurso gerativo de sentido trata especialmente da figuratividade, ou seja, da mobilização pelo discurso, de figuras de expressão para simular a experiência sensível e produzir efeitos de sentido de verdade. Acerca da figuratividade Bertrand afirma:

Essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade. Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas (BERTRAND, op. cit., p. 29).

A figuratividade que marca o nível discursivo é uma forma de dar concretude ao que dizemos. Um exemplo disto é o próprio exemplo. Quando exemplificamos algo, estamos recorrendo à nossa experiência sensível no mundo para ilustrar, figurativizar, dar corpo a uma ideia. Evocamos a experiência sensível para ajudar o outro a compreender um conceito abstrato, mas também para que sinta como real, criando, pois, um efeito de sentido de realidade. É por este efeito de sentido de realidade que um enunciador ilustra suas ideias e busca convencer seu enunciatário. Na semiótica greimasiana, portanto, o sensível é abordado como um recurso discursivo, e o signo não guarda relação com o mundo físico, a não ser pelo fato de evoca-lo no seu esforço de representar e convencer. Na passagem acima, Bertrand afirma que essa dimensão figurativa da significação é tecida no texto por “isotopias semânticas”, ou seja, por um mesmo contexto semântico que, pela recorrência de um traço básico de sentido, garante a homogeneidade interpretativa de um enunciado, evitando ambiguidades.

O percurso gerativo de sentido é um modelo que busca apreender os mecanismos de produção do sentido a partir do discurso e de sua inscrição em um texto, de modo que se possa interpretá-lo e desvelar suas estratégias persuasivas. Em última análise, os três níveis do percurso gerativo possibilitam uma radiografia dos atos do sujeito na enunciação e sua manipulação discursiva no sentido de “um fazer-parecer verdadeiro” (GREIMAS, 2014, op. cit., p. 122).

3.4 Lógica, dialética e oposição fundamental

A relação entre a semiótica de Peirce e Greimas nos dá uma ideia do grau de complexidade envolvido na construção do sentido. Desde a problemática da percepção e da consciência, dos aspectos sensível e cognitivo, passando por diferentes concepções de signo até chegar em uma teoria do discurso, um grande número de questões é mobilizado. A semiótica é um campo de conhecimento que está em constante movimento de transformação, complexificação e ramificação. Abordar alguns aspectos e contrapontos entre as duas semióticas nos dá a dimensão deste movimento e os elementos teóricos para um melhor entendimento do nosso objeto. Passemos então a tratar do desvio à luz da semiótica.

Uma primeira relação que podemos estabelecer, é entre a dialética adotada por Debord e o princípio oposicional da linguagem. Em Debord, a dialética é um método de raciocínio que postula um valor de verdade ao passo em que nega e confronta um discurso para expor a sua falsidade. As relações baseadas no consumo e a ideologia da “política especializada” seriam exemplos de falsidade. Segundo Herbert Marcuse (2022, p. 240), “desde sua origem histórica, a dialética envolve a negação, na forma de uma ruptura com a imediatidade da experiência: o caráter negativo do pensamento como o caminho para a verdade”. É pela negação, por meio de uma anti-tese¹⁷, que a dialética aciona o seu mecanismo oposicional em busca da verdade. No seu livro, “A sociedade do espetáculo”, Debord afirma: “A teoria crítica deve *comunicar-se* na sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na sua forma e como o é no seu conteúdo” (DEBORD, 1997, op. cit., p. 132).

O desvio pode ser considerado uma linguagem que carrega consigo a fórmula dialética da negação. É o dispositivo pelo qual Debord busca desvelar, pela contradição, a incoerência e a manipulação por traz de um discurso, separando verdadeiro e falso. Uma operação oposicional comparável à que o quadrado veridictório greimasiano realiza para

¹⁷ De acordo com a filosofia de Hegel, a negação dialética é um método de conhecimento em que se confronta uma tese com uma antítese para chegar a uma síntese deste confronto (MARCUSE, 2022, p. 261).

distinguir os dois termos. Ao tratar “verdade” e “falsidade” pela oposição entre “ser” e “parecer” (figura 06), Greimas infere a verdade, a falsidade, o segredo e a mentira, não por uma opinião particular ou ideológica, mas por um procedimento lógico que garante a generalidade da proposição. O raciocínio lógico funciona como uma espécie de verdade auto evidente. Quando afirmamos que dois mais dois é igual a quatro, nos satisfazemos com a verdade de um proceder lógico do raciocínio, não sendo necessário mais qualquer argumento. No caso de Greimas, que lida especificamente com a linguagem, devemos falar no raciocínio lógico que está por trás do discurso. A lógica pode ser equiparada à coerência, pré-requisito de um discurso que se pretenda verdadeiro. Não que a lógica não possa ser instrumentalizada para legitimar um discurso, ou que o postulado debordiano do desvio como um discurso anti-ideológico não contenha, ele próprio, algo de ideológico. Mas a coerência de um discurso, deve estar pautada em procedimentos lógicos. O desvio em Debord seria portador desta coerência lógica na medida em que adota a oposição dialética como seu procedimento metodológico.

Peirce, que se reivindicava um lógico, nos dá um exemplo semelhante ao de Greimas no sentido de conferir objetividade no tratamento dos termos “verdade” e “falsidade”:

Se os termos “verdade” e “falsidade” usados por você forem tomados em acepções que sejam definíveis em termos de dúvida e crença... [...] Os problemas seriam muito simplificados se, em vez de dizer que deseja conhecer a “Verdade”, você dissesse simplesmente que deseja alcançar um estado de crença inatacável pela dúvida (PEIRCE, 2000., op. cit., p. 288 - 289).

“Verdade” e “falsidade” na acepção do senso comum são investidas de valores ideológicos, de modo que não podem ser outra coisa senão uma verdade e uma falsidade muito particulares, sem validade universal. Quando Peirce propõe substituí-los por “crença” e “dúvida”, confere um tratamento universalizante à questão, relativizando e superando a natureza ideológica contida nas palavras “verdade” e “falsidade”. Eis onde está alicerçada a vocação para a “verdade” na dialética de Debord, nas semióticas greimasiana e peirceana: na coerência da lógica formal¹⁸. De acordo com Peirce, “a verdade lógica está baseada numa espécie de observação do mesmo tipo daquela sobre a qual se baseia a matemática” (Ibid., p. 22 - 23). Neste sentido, podemos pensar a lógica como um procedimento que garante a objetividade em detrimento de uma postura subjetiva e ideológica. A aplicação lógica dada por Greimas e Peirce aos termos “verdade” e “falsidade” é compatível com o postulado de Husserl

¹⁸A lógica formal é o estudo das condições de coerência do pensamento e do discurso. A teoria das condições de verdade. Ela se debruça sobre os argumentos, estabelecendo a relação entre a forma de um argumento e a sua validade, ou seja, sua coerência lógica para que seja considerado um argumento válido. Não diz o que é a verdade, mas quais as condições que uma verdade deve se submeter para ser considerada como tal.

sobre “colocar entre parênteses” os nossos juízos e pré-conceitos para que possamos nos ater somente aos fenômenos. Para Peirce a lógica é o método de raciocínio da ciência e a teoria das condições de verdade. É por meio dela que se deve estabelecer os parâmetros do que deve ser ou não a verdade: “a lógica classifica os argumentos e ao fazê-lo reconhece diferentes espécies de verdades” (Ibid., p. 200). Por isto, a sua intenção é “descobrir o que *deve ser* e não simplesmente o que *é* o mundo real”. (Ibid., p. 46).

Se “só pensamos com signos”, como afirma Peirce, e se a linguagem está baseada em uma oposição fundamental, como defende Greimas, ao homologarmos os dois postulados poderíamos inferir que a dialética é a manifestação deste princípio oposicional no pensamento, sendo a lógica o traço comum. Daí a proximidade entre a dialética da negação em Debord e a oposição fundamental da linguagem, em Greimas. Apesar do que chamamos de uma vocação para a “verdade”, contida na oposição dialética, o seu emprego pode ser usado para outros propósitos, como afirma Marcuse a respeito do seu surgimento:

Dentro de pouco tempo, o caráter paradoxal da dialética foi divorciado de sua relação com a natureza da verdade e considerado exclusivamente uma técnica de retórica. Entendida desse modo, a dialética é posta a serviço de um tipo de argumento que visa a promover uma causa particular qualquer, seja no mercado ou num tribunal de justiça, seja numa assembleia ou num debate (MARCUSE, op. cit., p. 240).

Marcuse, baseado na obra do historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos, Diógenes Laertius, afirma ainda que a dialética e a retórica são partes da lógica e que se deve distinguir uma da outra, pois esta alcançaria seu discurso próprio, na forma de perguntas e respostas, enquanto aquela trataria de um monólogo ininterrupto. “Assim, a dialética é o conhecimento do que é verdadeiro e falso e do que não é nem um nem outro” (Ibid., p. 246). Esta relação entre a lógica, a negação dialética e a oposição como princípio elementar da linguagem é o que justifica o protesto de Greimas no sentido de delimitar o campo específico da semiótica: “vemo-nos assim mergulhados novamente, sem querer, na “eterna filosofia” (GREIMAS, 1975, op. cit., p. 10).

Podemos distinguir três regimes de verdade se considerarmos a perspectiva de Greimas, Peirce e Debord. Na perspectiva greimasiana do discurso, verdade é um efeito de sentido. Na perspectiva de uma teoria do conhecimento científico, em Peirce, a verdade é o resultado de procedimentos lógicos do raciocínio. Em Debord, a verdade é um valor que se opõe à falsificação da vida imposta pela sociedade do espetáculo. Falsificação entendida como “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” (DEBORD,

1997, op. cit., p. 140). Debord também explica a falsidade como a degradação, pela lógica mercantil, “do ser ao ter”, e “do *ter* ao *parecer*”, que resulta em uma “falsa memória”, uma “falsa escolha”, uma “falsa vida” e uma “falsa consciência”. De acordo com Debord, “no mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso” (Ibid., p. 16).

A falsificação da vida para Debord é fruto das relações no interior da sociedade capitalista que precisam ser superadas para a construção de uma ordem social superior. Esta ideia parte do princípio dialético de Karl Marx, segundo o qual, a negação, ou a contradição, é o motor progressista que empurra a história para a frente. Marx afirma que a dialética “é, por essência, crítica e revolucionária” (MARX; ENGELS, 1989, p. 55 apud MARCUSE, op. cit., p. 261). Segundo Marcuse, esta ideia progressista é uma influência da dialética de Hegel, para quem “o que existe destrói a si mesmo, no processo de sua evolução, passando a uma nova forma na qual os ‘limites’ ou a negatividade da antiga são transcendidas” (Ibid., p. 259). Mas, enquanto que para Hegel, esse progresso pela contradição estava circunscrito ao universo da razão e do pensamento, constituindo uma dialética idealista, em Marx, é convertida em uma dialética materialista, da história, e da luta de classes.

Referindo-se à oposição de seu método dialético ao de Hegel, Marx afirma: “para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem. (MARX; ENGELS, 1989, p. 55 apud MARCUSE, op. cit., p. 262). Daí sua teoria, ou método dialético, ser referido como materialista e histórico. “Em sua estrutura fundamental, o materialismo marxiano é ao mesmo tempo histórico e dialético, assim como a dialética marxiana é ao mesmo tempo materialista e histórica” (Ibid., p. 263). Esta é a base filosófica sobre a qual assenta o princípio oposicional do desvio em Debord como método que se reivindica anti-ideológico, de crítica e transformação social. Em diferentes momentos, Debord e os situacionistas se referem ao desvio como uma linguagem Anti-ideológico e portadora de sua própria crítica. Isto porque o desvio encerra o princípio dialético que tem na contradição o motor do progresso histórico que transcende a si próprio. Para Debord o desvio é uma espécie de microcosmo da dialética histórica, que pelo confronto das realizações do passado com as do presente, põe a história a movimentar-se na sua marcha evolutiva tendencial. Neste sentido, a teoria do desvio seria perecível no tempo, precisando também ser superada. Daí ser portadora de sua própria crítica, pois reconheceria a sua própria transitoriedade. O desvio seria anti-ideológico, pois diferente das ideologias, não pretende se fixar no tempo como uma verdade para além da história. Segundo Marx, a ideologia pode ser entendida como uma falsa representação da realidade tomada como verdade, uma “verdade” fixa e cristalizada.

3.5 O desvio como metalinguagem

A falsidade identificada como “organização da aparência” e combatida por Guy Debord na sociedade espetacular tinha uma arma comunicacional reconhecida como tão poderosa quanto a sua, a publicidade e a propaganda. Em Debord, propaganda publicitária e desvio podem ser equiparados como técnicas discursivas assemelhadas, porém, com propósitos antagônicos. No primeiro caso, o objetivo seria dissimular a realidade, no segundo, denunciar e superar a dissimulação. Em “Um guia prático para o desvio”, onde Debord e Gil Wolman deram as bases para o conceito de desvio, esta relação de parentesco entre desvio e propaganda publicitária apresenta-se nos seguintes termos:

[...] as tendências rumo ao desvio observadas na expressão contemporânea são na maior parte inconscientes ou acidentais. É na indústria do marketing, mais do que na produção estética decadente, que podemos encontrar os melhores exemplos (DEBORD; WOLMAN, 2009, op. cit., n.p.).

Em contrapartida, Debord reconhece no desvio um “poder intrínseco de propaganda”, além de acreditar que “todos os meios de expressão vão convergir num movimento geral de propaganda” (Ibid.). Mas uma propaganda educativa e a serviço da causa revolucionária. Segundo uma definição do desvio publicada na revista *Internationale situationniste* de junho de 1958, “o desvio no interior das antigas esferas culturais constitui um método de propaganda, testemunhando o desgaste e a perda de importância destas esferas (SITUACIONISTA, 1997, op. cit., p. 27 - 28).

No livro de Guy Debord, “A sociedade do espetáculo”, propaganda e publicidade são abordados como formas particulares de existência do espetáculo, próprios do modo de produção capitalista.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um complemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. (DEBORD, 1997, op. cit., p. 14, grifo do autor).

Figura 23 – *Frames* retirados do filme “A sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, com imagens de teor publicitário



Fonte: Extraído de Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 (legendado português), 2015, entre 04min16s e 08min33s / entre 27min57s e 29min24s.

Podemos inferir que a ênfase dada por Debord à propaganda, seja ela revolucionária ou alienante, está relacionada com a difusão e o aprimoramento de suas técnicas no período em que os fundamentos do desvio foram concebidos. Tal aprimoramento pode ser atribuído ao acúmulo de conhecimento no campo das teorias do sentido e da linguagem, responsável por desencadarem, no século XX, a chamada “reviravolta linguística” (OLIVEIRA, 1996), especialmente com a publicação da obra de Ferdinand de Saussure, em 1916. A semiótica está na base desta reviravolta linguística que instaurou um novo paradigma filosófico e impactou o modo de conceber o conhecimento. Segundo Oliveira (Ibid., p. 12), a linguagem passa de objeto da reflexão filosófica para a “esfera dos fundamentos de todo pensar”. A reviravolta linguística estava alicerçada “na tese fundamental de que é impossível filosofar sobre algo sem filosofar sobre a linguagem” (Ibid., p. 13).

O desvio, que surge no contexto desta centralidade da linguagem, e no seio da tradição da semiótica francesa, pode ser considerado uma forma de manifestação deste novo paradigma. Em uma passagem de “Um guia prático para o desvio”, Debord e Gil Wolman dão

testemunho dos avanços do conhecimento no campo da linguagem e da semiótica em sua época: “As descobertas da poesia moderna a respeito da estrutura analógica das imagens demonstram que quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada” (DEBORD; WOLMAN, 2009, op. cit., n.p.). No livro, “A sociedade do espetáculo, Debord faz referência à obra do semioticista Roland Barthes, “O grau zero da escrita”, ao tratar da teoria crítica: “É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero das escrita”, mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação” (DEBORD, 1997, op. cit., p. 132). O situacionista Raoul Vaneigem, em “A arte de viver para as novas gerações”, afirma: “a crise histórica da linguagem anuncia uma superação possível em direção à poesia dos gestos, em direção ao grande jogo com os signos (VANEIGEM, 2002, op. cit., p.104). O aspecto artístico, que Debord e os situacionistas aliam ao político, envolve tanto uma dimensão estética, lúdica, poética, de realização da arte na vida, quanto uma dimensão languageira, de manuseio da linguagem como instrumento do pensamento crítico e revolucionário. Por isto é tão importante em Debord a ideia de fazer corresponder forma e conteúdo.

As vanguardas europeias, de modo geral, tinham como um traço marcante de sua atividade a experimentação da linguagem e a investigação dos mecanismos de construção do sentido. Nesta perspectiva, o desvio pode ser classificado como um experimento semiótico. Se nos reportarmos à semiótica peirceana e a sua ideia de uma semiose infinita, que os signos crescem, se tornam complexos e evoluem na direção de uma autoconsciência, é pertinente afirmar que a semiótica é a manifestação desta autoconsciência da linguagem e a reviravolta linguística seu marco histórico. O que nos leva a concluir que a metalinguagem é uma outra característica distintiva do desvio pois é uma linguagem que se volta sobre si mesma, sobre seus próprios códigos, jogando com a oposição de sentidos que é o princípio fundamental de toda e qualquer linguagem. Trata-se de um dispositivo programado para desmontar e desviar o discurso espetacular pela negação e a exposição de suas estratégias de dominação. Uma comunicação dialética, autorreflexiva, crítica do mundo, e autocrítica, pois entende a si própria no processo histórico como algo transitório a ser superado. De acordo com um artigo publicado na revista *Internationale Situationniste*, nº 9, de agosto de 1964:

Nas presentes condições culturais, muito claramente anti-situacionistas, recorremos a “uma comunicação que contém a sua própria crítica”, experimentada em todos os suportes acessíveis, do cinema à escrita, e que teorizamos com o nome de *desvio*. (SITUACIONISTA, 1997, op. cit., p.172, grifo do autor).

O desvio, ao passo em que desvela e denuncia o discurso dominante, expõe o dispositivo de seu próprio discurso, pondo-o à prova pela crítica e a coerência do método dialético. Portanto, consciente da estratégia discursiva do outro e da sua, o que implica tanto o domínio dos efeitos de sentido que deseja produzir quanto os que deseja desacreditar. Por isto, podemos falar em uma metalinguagem que, como a semiótica, é uma linguagem pensando sobre seus próprios mecanismos internos de funcionamento.

3.6 Um exemplo para análise

A crítica de Debord e os situacionistas, que reivindicavam para si um estatuto anti-ideológico, não poupou os regimes comunistas da Rússia e da China, classificando-os como “burocracias totalitárias”. Incluindo os “burocratas esquerdistas” e os “dirigentes comunistas dos sindicatos” (DEBORD, 1997, op. cit., p. 104). O capitalismo avançado foi identificado por Debord como “espetacular difuso” e o comunismo totalitário como “espetacular concentrado”, cuja unificação posterior constituiria o “espetacular integrado” (Ibid., p. 43). Foi na esteira desta crítica que a ostensiva propaganda chinesa foi denunciada em sua imposição totalitária e a autopromoção de Mao Tsé-Tung: “A imagem imposta do bem, em seu espetáculo, recolhe a totalidade do que existe oficialmente e concentra-se normalmente num só homem, que é a garantia da sua coesão totalitária” (Ibid.). Na revista situacionista nº 10 de outubro de 1967, esta autopromoção maoísta foi retratada em um registro do fotógrafo Keystone da abertura dos Jogos Nacionais de Pequim, em 1965. Na fotografia é possível ver os atletas formando uma grande figura em formato de rosa, com a imagem de Mao Tsé-Tung ao fundo (figura 08). Segundo a legenda da fotografia publicada na revista:

Esta multidão chinesa, disposta de tal maneira que compõe um retrato em trama de Mao Tsé-Tung, pode ser considerada um caso extremo de *espetacular concentrado* do poder estatal [...] aqui, a fusão do espectador e da imagem a contemplar parece ter atingido a perfeição policial (SITUACIONISTA, 1997, op. cit., p. 207, grifo do autor).

O título dado à fotografia na revista *Internationale Situationniste* desvia o discurso de autopromoção maoísta, que se volta contra si mesmo, contraditado pelo método crítico e dialético do desvio situacionista: “Retrato da Alienação”.

Figura 24 – Fotografia com imagem de Mao Tsé-Tung desviada na revista *Internationale situationniste* por meio do título: “Retrato da alienação”



Fonte: Foto de Keystone-France/Gamma-Rapho via Getty Images). Disponível em: <https://www.gettyimages.ca/photos/pekin-government>. Acesso em: 20 set. 2023.

Eis um caso típico do desvio que usa os signos que foram apropriados como fonte e ao mesmo tempo como alvo. Este é o tipo que estamos considerando como modelo ideal de desvio, pois em muitos casos o desvio pode ser uma simples inversão de sentido, ou pode não atingir com a sua crítica o material-fonte apoderado. Tomemos este desvio como exemplo para uma breve análise a partir da semiótica de Peirce e Greimas. Para tornar a análise mais efetiva vamos utilizar uma outra fotografia, também com um discurso de exaltação da imagem de Mao Tsé-Tung. Vamos supor que a intervenção com o título “Retrato da alienação” tenha sido realizada sobre um cartaz de propaganda chinesa, composto por uma fotografia, em que uma multidão ergue retratos de Mao:

Figura 25 – Multidão erguendo o retrato de Mao Tsé-Tung, em 1970, no período da chamada revolução cultural chinesa, considerada pelos críticos uma campanha propagandística do pensamento maoísta



Fonte: Foto de Chinafotopress/Sotheby's via Getty Images. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/andy-warhol-and-chairman-mao>. Acesso em 14 jul. 2023.

A partir da semiótica de Peirce podemos identificar na cor vermelha do texto, “Retrato da alienação”, o signo de primeiridade, que é da ordem da sensação e do sentimento, que em si, não veicula informação alguma. Esta primeiridade poderia assumir um significado simbólico, como por exemplo, o sentido de “alerta” nos semáforos, ou nas representações do comunismo, que adota esta cor como um símbolo, etc. Contudo, no nosso cartaz hipotético, o vermelho não assume uma representação simbólica. Cumpre simplesmente a função de dar evidência ao texto por meio do caráter icônico do signo, ou seja, pela sensação que a cor vermelha provoca, chamando a atenção para ele. Já o texto em sua forma gráfica: “Retrato da alienação”, constitui um modo simbólico de significar, pois é arbitrária a relação entre as palavras e o que elas significam. Tal relação é uma mera convenção. Como também é arbitrária a associação da imagem de Mao Tsé-Tung com a ideia de “bem”, apontada por Guy Debord, e que o discurso maoísta quer fazer crer tratar-se de uma verdade factual.

A semiótica de Peirce, por estar focada na gênese do signo e na perspectiva de uma teoria do conhecimento, não permite uma análise mais desenvolvida da dimensão discursiva, fundamental no entendimento do desvio. Mas no caso do efeito de sentido de realidade criado

pelo discurso maoísta, na análise aqui empreendida, o signo peirceano de secundidade, ou índice, pode nos ajudar a compreender. O índice, que na relação com seu interpretante é classificado por Peirce como dicissigno ou dicente, “é um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real (PEIRCE, 2000, op. cit., p. 53). A fotografia, no caso aqui analisado, é o indício de um fato da realidade. É o relato sobre uma existência real, e que, por isto, informa sobre ela, veiculando informação. Sobre a fotografia, Peirce afirma que “a mera impressão, em si mesma, não veicula informação alguma. Mas o fato de ela ser virtualmente uma secção de raios projetados a partir de um objeto conhecido sob outra forma, torna-a um Dicissigno” (Ibid.). De acordo com Peirce, a fotografia é um índice informativo, e como tal, envolve um fato (Ibid.). Uma fotografia, pois, retira seu efeito de sentido de verdade desta conexão factual com o seu referente. Parte-se da constatação de que as pessoas na fotografia erguendo retratos de Mao Tsé-Tung realmente existem. E o discurso proposto por esta imagem fotográfica é o de que, se estas pessoas realmente existem erguendo retratos de Mao, é porque ele é, verdadeiramente, a imagem do bem. Há uma intenção persuasiva de equiparar a existência real do objeto a que o signo fotográfico se refere à suposta veracidade do discurso.

O que a intervenção situacionista denuncia na fotografia é a falácia discursiva e a manipulação ideológica que postula para si um estatuto de verdade. Podemos supor que, para Greimas, o discurso maoísta é ingênuo, pois somente um senso crítico muito reduzido poderia crer na equivalência deste discurso à verdade, por ser verdadeiro o objeto do signo fotográfico. Contudo, a propaganda chinesa não é dirigida a um público semiótico, mas a uma camada do povo chinês com suas particularidades históricas e culturais, de forma que neste contexto, e para este enunciário, o discurso se realiza com a efetividade esperada. Um outro artifício usado pela massiva propaganda maoísta, a partir da fotografia analisada, é o efeito de realidade pela repetição. Uma estratégia que pode ser resumida pela máxima atribuída ao ministro da propaganda da Alemanha nazista, Joseph Goebbels: “Uma mentira dita mil vezes torna-se verdade” (HARARI, 2018).

Como já observamos, na perspectiva da semiótica greimasiana, a fotografia da multidão erguendo retratos de Mao, por exemplo, é um texto discursivo que deve ser analisado em sua imanência, nada além do que esteja contido na imagem. Nem o contexto, nem a intenção do enunciatário fora dela, a menos que tenham sido acrescentados previamente ao *corpus* analisado. Esclarecemos que, no nosso caso, o método de análise tanto inclui aquilo que transcende o texto, admitindo o contexto histórico, cultural, ideológico etc., como também inclui a semiótica peirceana como parte das ferramentas de análise.

Com base no percurso gerativo de sentido greimasiano, e considerando o desvio operado no exemplo que estamos analisando, podemos localizar a oposição do nível fundamental entre verdade e falsidade, ou entre essência e aparência. De um lado, a imagem fotográfica equiparando Mao Tsé-Tung ao bem, de outro, o texto situacionista negando esta “verdade” e tomando-a por uma aparência que resulta da ação manipuladora do discurso ideológico. No nível narrativo, portanto, o desvio promove a transformação do estado inicial, que é a verdade, em um estado final que é a dissimulação. Um Mao Tsé-Tung como a imagem do bem, em um Mao Tsé-Tung como a imagem de uma ideologia alienante. No nível discursivo, o enunciado maoísta é materializado na figura de pessoas que reconheceriam as virtudes de seu líder, ao passo que a negação situacionista é materializada na figura de pessoas alienadas por meio de um sistema de crenças político, centralizado em uma única pessoa.

Além da dialética, o conceito de ideologia é outra influência da teoria marxiana sobre Debord, que nos ajuda a entender a natureza da falsidade que o desvio se propõe a combater. Em Marx, a ideologia está relacionada à noção de falsidade, de uma falsa crença ou uma falsa consciência que resulta das relações de poder e dominação entre as classes sociais (BOBBIO,1998, p. 585.). A ideologia em Marx é contraposta à verdade e é associada a uma falsa representação da realidade. “As imagens que os homens fazem da situação social e de si próprios são imagens que não correspondem à realidade” (Ibid., p. 592). O caráter mistificador das crenças políticas teria a função de garantir a legitimidade do poder e encobrir as relações de opressão e exploração. Uma crença “que encobre e mascara *in primis* os interesses dos detentores do poder” (Ibid., p. 591). É exatamente nesta perspectiva que o desvio aqui analisado busca desmascarar o discurso maoísta em sua falsidade, nas relações de dominação e manutenção do poder a ele subjacentes. A outra face desta dominação mistificadora seria a falsificação da vida por meio de relações baseadas em aparências, impostas pela lógica mercantil capitalista. Um tipo de sociabilidade fundada no consumo de imagens como simulacro da felicidade. Daí a identificação de dois sistemas de crenças da sociedade do espetáculo que Debord tem por “organização social da aparência”: O “espetacular concentrado”, encarnado no poder político totalitário e o “espetacular difuso” encarnado no totalitarismo do poder econômico, ambos convergindo para o “espetacular integrado”.

Até aqui abordamos o nosso objeto por meio de seus pressupostos e sua articulação com diferentes teorias que lhe servem de fundamento. Neste capítulo procuramos investigar as conexões do desvio com a semiótica e os processos de construção de sentido. Acreditamos que esta abordagem nos credencia a investigar o desvio no cinema de Guy Debord com mais propriedade e dimensionar melhor o conjunto das questões que devem ser consideradas para a

sua compreensão. Seguiremos agora para o terceiro capítulo onde trataremos propriamente do desvio no cinema de Guy Debord. Lançaremos mão de uma metodologia que combina a análise fílmica com a articulação teórica. As teorias de Greimas e Peirce, que nos servirão de pano de fundo teórico para pensar as questões relacionadas à linguagem e o sentido, também serão empregadas de maneira combinada. A princípio, havíamos eleito dois filmes de Debord para compor o nosso *corpus*: *A sociedade do espetáculo* (1973) e *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), contudo, vamos nos restringir ao primeiro dada a sua complexidade e representatividade no que diz respeito ao emprego do desvio no cinema.

4. O DESVIO NO CINEMA DE GUY DEBORD

4.1 A primazia da forma no desvio e na montagem

Quando Giorgio Agamben afirma que “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (AGAMBEN, op. cit., n.p.) e Eisenstein corrobora, referindo-se à esta como “o nervo do cinema” (EISENSTEIN, op. cit., p. 52), o que está em jogo é muito mais do que uma simples técnica de composição e arranjo dos planos e da trilha sonora de um filme na *timeline* (linha do tempo) de um *softwer* de edição. Tanto a montagem cinematográfica quanto o desvio situacionista, e também a colagem dadaísta, obedecem a um mesmo princípio geral da construção do sentido postulado pela semiótica francesa. O princípio, segundo o qual, forma gera conteúdo, ou seja, que o sentido é construído pelo arranjo da forma. De acordo com Saussure (Op. cit., p. 141), “a língua é uma forma e não uma substância”. A materialidade do mundo que nos chega pelos sentidos e os pensamentos que nos habitam a mente, só podem ser apreendidos e receber um sentido quando organizados em uma forma: a língua. “Não existem ideias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (Ibid., P. 130). Antes disso, as dimensões sensível e cognitiva são duas “massas amorfas”, duas substâncias sem forma e carentes de sentido. Hjelmslev (Op. cit., p. 55), seguindo os passos de Saussure defende que “a substância depende exclusivamente da forma e que não se pode, em sentido algum, atribuir-lhe uma existência independente”. O mundo só faz sentido por meio da sua transcodificação em uma forma, que é a linguagem, como afirma Greimas (Op. cit., p. 41- 42).

Para Saussure a língua é um sistema de valores em que todos os termos são solidários e definidos na sua relação de reciprocidade, e segundo o arranjo estabelecido. “Assim, o valor de qualquer termo que seja está determinado por aquilo que o rodeia; nem sequer da palavra que significa “sol” se pode fixar imediatamente o valor sem levar em conta o que lhe existe em redor” (SAUSSURE, op. cit., p. 135). Este princípio está na base do desvio, que a depender do rearranjo, acréscimo ou subtração dos termos de um discurso, reconfigura o seu sentido. Na montagem cinematográfica o princípio é o mesmo. Se retomarmos o exemplo do efeito Kuleshov, apresentado no primeiro capítulo, perceberemos que é a disposição dos planos, portanto a forma, que cria os diferentes sentidos: fome, tristeza, libido. Um plano contagia o sentido do outro, de modo a redefini-lo, remodelá-lo, redirecioná-lo. Eisenstein ao tratar deste fenômeno na sua obra, “O Sentido do Filme”, reconhece a generalidade deste princípio na construção do sentido:

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: *uma viúva* (EISENSTEIN, 2002, p. 14, grifo do autor).

Esta “síntese dedutiva” que Eisenstein diz estarmos acostumados a fazer quase que automaticamente pode ser equiparada ao que Peirce considera como uma espécie de compulsão associativa “que nos faz pensar as coisas juntas” (PEIRCE, op. cit., p. 16), reforçando a ideia saussuriana de que “o valor de qualquer termo que seja está determinado por aquilo que o rodeia” (SAUSSURE, op. cit., p. 135). Uma outra aproximação que podemos fazer com a semiótica de Peirce é a afirmação de Hjelmslev de que “o sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer” (HJELMSLEV, op. cit., p. 57). Aqui podemos enxergar a ideia Peirceana de “semiose infinita” e também seu conceito de interpretante que é determinado por um interpretante anterior e determina um posterior, ou seja, que o interpretante é um signo que se desenvolve segundo a lei da variação da forma. A cada nova forma, uma nova substância, um novo sentido, um novo signo.

4.2 Sintagma e paradigma

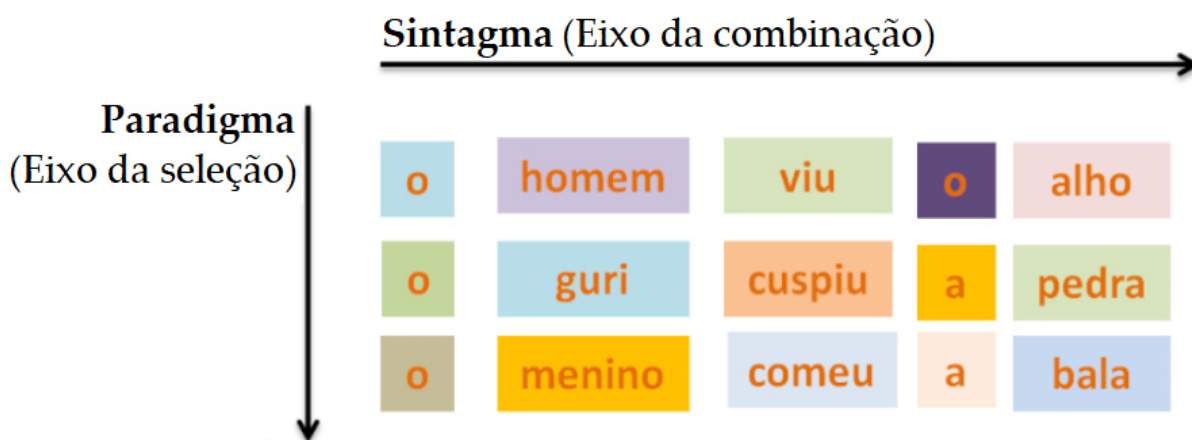
Quando manuseamos a forma na construção do sentido são mobilizados essencialmente dois mecanismos de relação associativa, de acordo com Saussure e os autores que lhe sucederam no tratamento deste tema (Hjelmslev, Jakobson, Greimas). São eles a escolha de uma forma e a da relação desta forma com outra, designados por Saussure como eixo da seleção (paradigma) e o eixo da combinação (sintagma). De acordo com o linguista Roman Jakobson (JAKOBSON, 1995, p. 129), a partir de seu estudo sobre a função poética da linguagem, seleção e combinação são os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal:

Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos - dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia,

ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. (Ibid., p. 129 - 130).

O paradigma ou eixo da seleção, portanto, refere-se às unidades que puderem se alternar como escolha possível dentro do acervo do falante, obedecendo ao princípio da equivalência, que envolve algum aspecto de similaridade, como no exemplo de Jakobson, em que criança, guri, garoto e menino são equivalentes, ou no caso dos verbos dormir, cochilar, cabecear e dormitar que possuem valores de sentido semelhantes. Já o eixo da combinação obedece ao princípio da contiguidade, da relação de proximidade entre duas formas na cadeia verbal, na sucessão dos termos na linha do tempo verbal. Ou seja, o arranjo linear, próprio da linguagem humana, em que os termos não são simultâneos, mas colocados um após o outro de modo a combinarem-se em um alinhamento sequencial. Na figura abaixo temos exemplos das relações paradigmáticas e sintagmáticas:

Figura 26 - Paradigma e sintagma, os dois arranjos básicos da forma. O primeiro alicerçado na semelhança, pelo princípio da equivalência, e o segundo alicerçado na contiguidade que se estabelece no encadeamento ou sequenciamento signifiante, combinando as formas previamente escolhidas



Fonte: Clube do Português, Sintagma e paradigma: os mecanismos ocultos por trás dos grandes textos, 2018. Disponível em: <https://www.clubedoportugues.com.br/sintagma-x-paradigma/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Na primeira linha do exemplo da figura acima, “homem” poderia ser substituído por um termo equivalente como, varão, rapaz, senhor, etc., isto quando o tema ou a isotopia exige uma marcação do gênero, por semelhança. Se esta marcação for por dessemelhança, “homem” poderia ser substituído por mulher, moça, senhora etc. Se o universo de sentido for mais geral, “homem” pode ser equiparado a indivíduo, pessoa ou humano. O mesmo se aplica aos outros termos da oração que podem ser intercambiados por outros, seguindo o princípio da equivalência, seja pelo critério de semelhança ou dessemelhança. A partir do princípio da

oposição fundamental da linguagem, podemos dizer que o sinônimo é uma equivalência por semelhança e o antônimo uma equivalência por dessemelhança ou oposição.

De acordo com Eisenstein (Op. cit., p. 31), “o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio da montagem em geral”. Se considerarmos o experimento de Kuleshov, no âmbito da montagem cinematográfica, veremos que o princípio da seleção (paradigma) e da combinação (sintagma) é fundamentalmente o mesmo. Onde a seleção do plano ou tomada do filme corresponde ao termo intercambiável da cadeia significativa, e sua posição na sequência de planos corresponde à combinação.

Figura 27 - O efeito Kuleshov e suas relações paradigmáticas e sintagmáticas que estão na base da construção do sentido também na montagem cinematográfica



Fonte: OOPPAH. Disponível em: <https://ooppah.com.br/news/efeito-kuleshov>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Como a intenção do experimento de Kuleshov foi produzir uma impressão a partir da combinação de dois planos de um rosto com expressão neutro e outro que remetesse a uma sensação ou sentimento, é possível dizer que o tema ou a isotopia proposta no experimento é da ordem do sensível. Daí que prato de sopa, criança no caixão e mulher no divã são planos intercambiáveis entre si na medida em que o sentido comum que constroem está ligado ao domínio das sensações ou sentimentos. Mas se considerarmos cada sequência isoladamente, na

primeira, o plano do prato de sopa poderia ser substituído por um equivalente que produzisse o mesmo efeito de sentido de fome, um prato vazio, por exemplo. Na segunda, a criança no caixão poderia ser substituída por um plano de choro, e a sequência continuaria a expressar tristeza. E na terceira, a mulher no divã poderia ter um equivalente para o efeito de sentido de libido no detalhe de um corpo nu.

O efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock ao invés de utilizar dois planos idênticos de um rosto com expressão neutra, faz uso do rosto de um homem com mais idade e com duas expressões distintas, uma séria e outra sorrindo. Entre estes dois rostos de expressões diferentes são inseridos, em cada uma das duas sequências, planos que combinados com os planos do rosto, também evocam sensação e sentimento. Na primeira sequência, uma mãe com seu filho evocando ternura, e na segunda, uma mulher jovem de biquíni evocando libido. As alterações introduzidas por Hitchcock na idade do homem e suas duas expressões distintas, somadas ao arranjo dos planos, confere ao experimento uma leitura mais complexa. Segundo Hitchcock, na primeira sequência o sentido construído é “um cavalheiro bondoso”, e na segunda, “um velho safado”:

Figura 28 - O efeito Kuleshov atualizado por Hitchcock introduz novos arranjos na forma, tornando o experimento mais complexo e construindo novos planos de sentido. Uma demonstração de que o arranjo da forma determina a construção do sentido



Fonte: HITCHCOCK e o efeito kulechov. Vídeo. 00h01min17s. Publicado pelo canal Pure Cinema - Youtube, 01 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

Segundo afirma Eisenstein (Op. cit., p. 16), “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano - mas o produto”. O que Eisenstein está nos dizendo é que o confronto de dois planos, pela justaposição, cria um terceiro sentido que não está em nenhum dos dois planos, tomados individualmente. Uma síntese é operada de modo que os planos sofrem influência mútua de sentido, criando um terceiro sentido que lhes escapa isoladamente, ou seja, que o todo criado é mais que a soma das partes. Isto confirma a conclusão Saussuriana de que “o valor de qualquer termo que seja está determinado por aquilo que o rodeia” (Op. cit., p. 135), e, portanto, que a combinação de duas formas produz um novo sentido, o que Eisenstein afirma na sua obra “A forma do filme” nos seguintes termos: “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito” (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Vejamos o exemplo de Eisenstein para ilustrar esta ideia:

A mulher, voltando ao nosso primeiro exemplo, é uma representação, o luto que ela veste é uma representação - isto é, ambos estão plasticamente representados. Mas “uma viúva”, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação - mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem (Ibid.).

4.3 A possível influência de Eisenstein

A partir de algumas coincidências, podemos supor que as ideias de Eisenstein podem ter exercido alguma influência sobre Guy Debord e Gil Wolman na fundamentação de “Um guia prático para o desvio”. Selecionamos dois trechos de um parágrafo desta obra para que possamos comparar com outros dois trechos de um parágrafo da obra “O Sentido do Filme”, de Eisenstein. Ambos os parágrafos já citados:

(...) quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. (...) A interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.).

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. (...) Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (EISENSTEIN, op. cit., p. 14).

Em uma outra passagem, também já citada, de “Um guia prático para o desvio”, Debord e Wolman fazem referência ao filme de D. W. Griffith, “Nascimento de uma nação”,

como um filme racista que deveria ser desviado, “adicionando uma trilha sonora que fizesse uma poderosa denúncia dos horrores da guerra imperialista e das atividades do Ku Klux Klan” (Op. cit., n.p.). Em “A forma do filme”, Eisenstein afirma: “vemos Griffith como um apologista assumido do racismo, erigindo um monumento em celuloide à Ku Klux Klan, e apoiando seu ataque contra os negros em O nascimento de uma nação” (EISENSTEIN, op. cit., p. 204). Mas é em um dos primeiros e mais significativos exemplos de “remontagem” com o redirecionamento do sentido de um filme, mencionado por Eisenstein em “A forma do filme”, que podemos supor sua mais provável influência sobre o conceito de desvio em Debord. Referindo-se a este procedimento como “montagem *tour de force*”, Eisenstein cita o desvio de sentido realizado pela remontagem de Boitler, no filme alemão “Danton/Tudo por uma mulher”, de 1921, dirigido pelo ator e diretor russo Dmitri Buchowetzki, que migrou para a Alemanha em 1919.

De acordo com Eisenstein, na montagem original do filme, quando Camille Desmoulins era condenado à guilhotina, Danton cuspiu no rosto de Robespierre, que em seguida limpava o rosto com um lenço. Na remontagem de Boitler, o conflito entre os dois líderes revolucionários foi omitido, mas o plano de Robespierre limpando o rosto foi mantido. Contudo, não mais com o sentido do gesto original de limpar o rosto, mas dando a impressão de que estava enxugando as lágrimas. Este novo sentido foi construído com a ajuda do acréscimo da seguinte legenda explicativa: “Em nome da liberdade, tive de sacrificar um amigo...” (Ibid., p. 21). E Eisenstein conclui: “Dois pequenos cortes reverteram todo o significado desta cena!” (Ibid.). Quando Debord e Wolman (Op. cit., n.p.) afirmam que “a maioria dos filmes só merecem ser cortados para compor outros trabalhos”, é possível que estivessem inspirados na experiência inicial dos montadores russos do período pós-revolucionário, cuja tarefa consistia basicamente em remontar filmes importados, atendendo aos interesses ideológicos da revolução de outubro de 1917, como revela Eisenstein em “A forma do filme”:

Este foi o fundamento da inteligente e perversa arte de remontar o trabalho de terceiros, cujos exemplos mais profundos podem ser encontrados durante o alvorecer de nossa cinematografia, quando todos os principais montadores de filmes - Esther Schub, os irmãos Vassiliev, Benjamin Boitler e Birrois - estavam ocupados em retrabalhar criativamente os filmes importados após a revolução (Op. cit., p. 20).

Uma outra especulação que podemos fazer acerca de uma suposta influência de Eisenstein sobre Debord diz respeito aos conceitos de espectador e imagem. Não exatamente uma influência, já que estes conceitos não apenas são distintos em cada autor, mas se

contrapõem. O que supomos é que a maneira como Eisenstein aborda estes conceitos pode ter ajudado Debord a desenvolver sua crítica. No caso do espectador, a crítica à passividade. E no caso da imagem, que para Eisenstein é um conceito positivo, uma espécie de síntese conceitual da nova ideia que surge do confronto entre dois planos, mas que para Debord é um conceito a ser negado. Por tratar-se, no capitalismo, de um tipo de abstração que substitui o que antes era diretamente vivido por um simulacro que falseia a vida. De acordo com Anselm Jappe (Op. cit., p. 35), Debord relaciona a imagem com o estágio posterior de desenvolvimento da foma-mercadoria que reduz a multiplicidade do real a uma única forma abstrata e igual.

Não esqueçamos que Debord era crítico tanto do regime chinês quanto do regime russo, e que, portanto, as influências que supostamente recebe de Eisenstein passam pelo crivo da crítica e uma incorporação desviante. Por isto, as vezes torna-se difícil localizar categoricamente as influências de Debord na sua obra, dado que em grande medida aparecem desviadas ou ressignificadas sem deixar explicitamente um rastro que leve à sua origem. Debord omite sem o menor constrangimento suas referências em nome da crítica à propriedade privada do pensamento, do plágio criativo e da correção/atualização histórica que o desvio representa. O que estamos chamando aqui de “correção histórica”, e que pressupõe uma atualização histórica, diz respeito à função do desvio em Debord, que busca redirecionar e recolocar o passado na dinâmica tendencial evolutiva da história. Tal ideia está ligada ao fundamento que constitui uma influência de Marx sobre Debord e Eisenstein, já mencionado neste trabalho, qual seja, o Materialismo Histórico. Na tese/parágrafo 209 do seu livro “A sociedade do espetáculo”, contida também no seu filme homônimo, Debord utiliza a expressão “correção histórica” e “ação histórica” para referir-se à base sobre a qual toda teoria deve estar submetida para ter validade. Portanto, as teorias seriam transitórias e suas verdades só poderiam ser alcançadas em um dado momento do fluxo histórico, tornando-se ultrapassadas em seguida. Neste sentido é que Debord afirma em seu último filme que, “grande é o poder da verdade falada no momento certo” (Cf. IN GIRUM Imus Nocte Et Consumimur Igne - Guy Debord (1978) - Legendado, 2018, entre 01h07min17s e 01h07min21s,). O desvio, pois, seria a recolocação da correta teoria no seu tempo certo, de modo a recuperar sua validade, tornando-a atual:

O que, na formulação teórica, apresenta-se abertamente como *desviado*, ao desmentir toda a autonomia durável da esfera do teórico enunciado, ao fazer nele intervir por *essa violência*, a ação que incomoda e arrasta toda ordem existente, lembra que essa existência do teórico não é nada em si mesma. Só se pode conhecer sua verdadeira fidelidade pela ação histórica e pela *correção histórica* (DEBORD, 1997, p. 134, grifo do autor).

4.4 A influência de Marx

O Materialismo Histórico é uma aplicação da dialética hegeliana, que se situa no campo das ideias, à realidade material e histórica, por Marx. Para este, a história é entendida como um processo evolutivo movido pela contradição. Eisenstein relaciona sua concepção de montagem a este movimento dialético da história. Para Eisenstein a colisão entre dois planos que cria um novo sentido equivaleria, no universo da montagem cinematográfica, à evolução dialética da história que se movimenta e alcança patamares superiores pela contradição. Em “A forma do filme”, Eisenstein afirma que “da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada” (Op. cit., p. 53). Nos parece pertinente afirmar que, para Eisenstein, a criação de um novo sentido pela colisão de dois planos é a confirmação, no plano da montagem cinematográfica, da teoria marxiana. Segundo Marx, a história se move pela contradição, e por meio dela, tendencialmente evolui, transforma, e faz surgir o novo. Ainda sobre o tema, quando trata dos seus tipos de montagem, Eisenstein nos dá mais um testemunho de sua concepção dialética da montagem: “uma construção em métrica simples foi elevada a uma nova categoria de movimento - uma categoria de significação superior” (Ibid., p. 84). Ou ainda quando afirma:

Para nós, o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo (Ibid., p. 205).

Quando relaciona arte e filosofia, Eisenstein identifica na dialética o elo comum, e afirma explicitamente a contradição como movimento que leva à evolução:

Assim: A projeção do sistema dialético de coisas no cérebro, na criação abstrata, no processo de pensamento, produz: métodos dialéticos de pensamento; materialismo dialético - FILOSOFIA. E também: A projeção do mesmo sistema de coisas, ao criar concretamente, ao dar forma, produz: ARTE. O fundamento desta filosofia é um conceito dinâmico das coisas: Ser - como uma evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios. (Ibid., p. 49, grifo do autor).

Em seguida, Eisenstein (Ibid., p. 50) faz referência à fórmula hegeliana da dialética afirmando que a síntese surge da oposição entre tese e antítese, e que o conflito é o “princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte”. Porque de acordo com Eisenstein, “a arte é sempre conflito”. Segundo este, o cinema é uma evolução do teatro, “um passo à frente de todos os campos relacionados” (Ibid., p. 172), “uma síntese de

todas as formas artísticas” (Ibid., p. 174). Talvez por também conceberem o cinema como uma síntese superior das artes do passado é que Debord e Gil Wolman afirmam que é no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua maior eficácia e beleza (Op. cit., n.p.). O cinema seria para Debord, segundo o nosso entendimento, a atualização das artes no movimento evolutivo da história e o desvio um acerto de contas com o passado, representando uma correção nesta direção evolutiva tendencial, um redirecionamento de tudo que foi criado e produzido, até então, visando reconstruir dialeticamente a vida e a arte em uma ordem superior. Nesta perspectiva, Anselm Jappe (Op. cit., p. 193) afirma que, “os situacionistas haviam compreendido que também as ideias de Marx deviam ser submetidas ao afastamento [desvio]; deviam ser modificadas e inseridas em um novo contexto para reencontrarem sua validade”. Jappe menciona uma citação extraída da Ciência da lógica de Hegel, feita por Debord e o situacionista Gianfranco Sanguinetti, em uma publicação de 1972¹⁹, que afirma: “a contradição é a fonte de todo movimento, de toda vida” (Ibid., p. 182). A ideia de que a contradição é a fonte de todo o movimento, e de que este movimento é o processo histórico pelo qual as transformações evolutivas tendenciais ocorrem, está na base do pensamento de Debord. De acordo com Jappe:

Debord deu uma espécie de fundamento existencial ao projeto situacionista: a aceitação da passagem do tempo, oposta à fixação tranquilizadora e à eternidade da arte tradicional. Vimos que concebe a historicidade como essência do homem e que condena a negação da história pelo espetáculo, falso presente eterno. No *Rapport*²⁰, Debord escreve: “O principal drama afetivo da vida, depois do conflito perpétuo entre o desejo e a realidade hostil ao desejo, parece ser a sensação da passagem do tempo. A atitude situacionista consiste em apostar na fuga do tempo, contrariamente aos procedimentos estéticos que tendiam à fixação da emoção” (Ibid., p.149).

Ainda no *Rapport*, Debord afirma:

Nossas situações serão sem futuro, serão lugares de passagem. 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 propósito de seus atos (DEBORD, 2000, p. 40 apud LEANDRO, 2012, p. 14).

Acerca daqueles que temem envelhecer, “que ainda não começaram a viver e se resguardam para um tempo melhor” (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 01h02min13s e

¹⁹ Guy Debord e Sanguinetti, *La Véritable scission dans l'Inter nationale*, Artheme Fayard, Paris, 1998.

²⁰ Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, in *Internationale Situationniste*, Arthcmc Fayard, Paris, 1997.

01h02min15s), Debord e Sanguinetti afirmam que “o tempo lhe dá medo porque é feito de saltos qualitativos, de escolhas irreversíveis, de oportunidades que nunca voltarão” (DEBORD; SANGUINETTI, 1998²¹, p. 47 apud JAPPE, op. cit., p. 150). De acordo com Jappe:

São o oposto dos companheiros de Debord de 1952 que não deixavam “essas poucas ruas e essas poucas mesas onde o ponto culminante do tempo havia sido descoberto”, onde “o tempo queimava mais forte que alhures, e faltaria”, onde se ouvia “o barulho da catarata do tempo” e onde se declamava: “Nunca mais beberemos tão jovens” (Ibid.).

A consciência de Debord acerca da passagem do tempo é marcada pelo uso recorrente da frase de Bernard de Clairvaux, de Bossuet: “Bernard, Bernard, esta vigorosa juventude não durará para sempre ...” (Ibid., p. 85). A concepção de Debord acerca do tempo implica a transitoriedade das coisas e a permanente atualização/correção do passado, eis o papel do desvio. As teorias devem ser entendidas como submetidas à obsolescência do tempo, pois a história está sempre em movimento. É o que deixa transparecer este trecho final de “Um guia prático para o desvio”: “Em si, a teoria do desvio pouco nos interessa. Mas parece-nos que ela está ligada a quase todos os aspectos construtivos do período de transição pré-situacionista” (DEBORD; WOLMAN, op. cit., n.p.). No seu último filme, Debord afirma: “Mas as teorias são feitas apenas para morrer na guerra do tempo. Como unidades militares que precisam ser enviadas para a batalha no momento certo (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 25min56s e 26min06s). Mais a diante, constatando a frequente cooptação e recuperação dos movimentos de vanguarda, defende a sua autodestruição antes que possam se voltar contra as causas que defenderam: “As vanguardas têm apenas um tempo; e a melhor coisa que pode acontecer a elas é estimular seu tempo sem sobreviver a ele (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 01h16min36s e 01h 17min00s). Poderíamos dizer que para Debord a sua teoria encerra a consciência de que persegue a própria superação. De modo que a única teoria que interessa é aquela que se mantém na temperatura da sua destruição.

Na medida em que se assume transitória, a teoria do desvio é para Debord crítica de si mesma e anti-ideológica. Busca superar a si mesma para então se chegar a um patamar superior no curso da história. Este patamar superior confrontado com outra antítese, de acordo com a dinâmica dialético e do ponto de vista da totalidade histórica, produzirá uma realidade ainda mais elevada e assim sucessivamente. A centralidade da história no pensamento de Debord, com sua ideia de movimento, implica uma outra categorial fundamental que também

²¹ Guy Debord e Sanguinetti, *La Véritable scission dans l'Inter nationale*, Artheme Fayard, Paris, 1998.

constitui uma influência de Max: a transformação. Se em Greimas a transformação é um pressuposto da narratividade, para Debord, a historicidade tem como consequência a transformação. Em suas teses sobre Feuerbach, na 11ª tese, Marx afirma: “os filósofos apenas interpretaram o mundo de forma diferente, o que importa é mudá-lo” (MARX, 1990, p. 35). Na legenda de uma cartela do seu filme “A sociedade do espetáculo”, Debord afirma: “Aquilo que o espetáculo tira da realidade precisa ser devolvido a ela. A expropriação espetacular precisa, por sua vez, ser expropriada. O mundo já foi filmado. Falta agora mudá-lo” (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 12min47s e 13min00s). Este desvio da 11ª tese sobre Feuerbach de Marx expressa a atualização do pensamento de Marx por meio do desvio. Neste caso, pela aplicação a um novo contexto, o cinema, e não pela crítica corretiva de recolocação de sua ideia no curso evolutivo da histórica. Pois Debord endossa esta tese, reconhecendo sua pertinência na formulação situacionista de que se deve “realizar a filosofia”, ou seja, que se deve abolir a filosofia, realizando-a cotidianamente na perspectiva de uma prática transformadora, uma intervenção na realidade, e não apenas a sua mera interpretação (JAPPE, op. cit., p. 116). Este desvio também é uma autolegitimação na medida em que propõe a expropriação e ressignificação das imagens já produzidas no cinema e não a produção de novas, pois o que interessa é a transformação do mundo.

Anselm Jappe nos dá o exemplo do desvio realizado por Debord em uma afirmação de Hegel. De acordo com Jappe: “Subordinando tudo a suas próprias exigências, o espetáculo deve, então, falsear a realidade a tal ponto que, como escreve Debord invertendo a célebre afirmação de Hegel, “no mundo *realmente invertido*, o verdadeiro é um momento do falso” (Ibid., p. 21). Eis a célebre afirmação de Hegel a que Jappe se refere: “o falso é, não já como falso, um momento da verdade” (HEGEL, 1990, p. 55). Neste desvio a assertiva hegeliana é aplicada a um novo contexto e tem invertida sua relação entre verdadeiro e falso para que se atualize na crítica que Debord faz à sociedade capitalista. Uma crítica na perspectiva da correção histórica e tendo como fim último a transformação social. Este mesmo pragmatismo transformador está na base da ideia situacionista de realizar a arte na vida. De “realizar aquilo que os artistas apenas sonharam”. Esta expressão é uma atualização do pensamento do poeta romântico Friedrich Hölderlin que escreveu em 1794 ao amigo C.L. Neuffer: “Dane-se! Se for necessário, quebraremos nossas pobres liras e faremos o que os artistas apenas sonharam!” (JAPPE, op. cit., p. 97).

Na introdução do seu livro “A arte de viver para as novas gerações” o situacionista Raol Vaneigem adverte: “Não tenho intenção de tornar compreensível a experiência real contida neste livro aos leitores que não possuem interesse verdadeiro em revivê-la.” (Op. cit.,

p. 19). Aqui nós temos uma manifestação do postulado situacionista de uma teoria da práxis, destinada a intervir na realidade e a ser praticada na vida cotidiana. Para Debord e os situacionistas, do mesmo modo que havia a exigência de uma forma correspondente ao conteúdo, também se impunha a exigência de uma correspondência entre teoria e prática. Em Debord esta correspondência se traduz em uma de suas verdades mais incontestáveis, a coerência entre o que defendia e o modo como viveu. Em seu filme *In Girum ...* ele afirma: “aqueles que normalmente expressam seus pensamentos sobre revoluções se abstêm de nos deixar saber como eles de fato vivem (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 27min27s e 27min34s). E de acordo com Anselm Jappe, mencionando o “Panegírico,” obra autobiográfica de Guy Debord: “Falando de si próprio, cita a afirmação de Chateaubriand: ‘Dos autores franceses de minha época, sou também o único cuja vida se assemelha a suas obras’ (Pan., 53)” (Op. cit., p. 68). Ainda de acordo com Jappe:

E, quando anuncia “que nenhuma ideia pode levar além do espetáculo existente, mas apenas além das ideias existentes sobre o espetáculo” (Sde, §203), Debord resume um dos temas-chave da Internacional Situacionista que, incansavelmente, criticava todos os outros detentores de verdades mais ou menos exatas por se absterem de qualquer prova prática (Ibid., p.44).

4.5 A influência do letrismo de Isou

Anselm Jappe afirma que o espírito que marcaria a atuação de Debord e os situacionistas já está em certa medida presente no letrismo de Isidore Isou com a ideia 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” (Ibid., p. 70). Jappe ressalta também que o desvio teria sido uma invenção de Isou:

Declara-se morta toda a arte tradicional e a alternativa é inventada também por Isou: o afastamento [desvio], uma espécie de colagem que reaproveita elementos já existentes para novas criações. Na arte, segundo Isou, sucedem-se fases ampliativas em que se desenvolve toda uma riqueza de instrumentos expressivos, e fases de cinzelamento²², em que a arte aperfeiçoa e, depois, pouco a pouco destrói esses requintes (Ibid.).

²² O cinzelamento tanto pode ser entendido no sentido da destruição ou decomposição da arte, como afirma Jappe, quanto, no caso específico do filme, referir-se às intervenções físicas na película, provocando ranhuras etc.

Segundo Uchôa, “entre 1951-52, haverá a transposição das práticas e teorias letristas para outras artes, considerando-se a exibição de *Traité de Bave et d’Éternité*²³ (1951) de I. Isou em Cannes, como marco inicial na área do cinema” (UCHÔA, 2019, n.p.). Em sua primeira versão, o filme de Isou teve sua banda sonora gravada previamente e só posteriormente adicionados fragmentos de imagens. “Apenas o primeiro terço era acompanhado por imagens, sendo os demais extratos sonoros apresentados sobre a escuridão total” (Ibid.). Somente na versão final o filme é completamente preenchido por imagens. De acordo com Uchôa, o filme era dividido em três capítulos:

No primeiro, vemos Isidore Isou e outros letristas perambulando por Saint-Germain-des-Prés, através de imagens realizadas em 16mm. Não há ações ou motivos particulares. Paralelamente, um narrador nervoso, centrado em Daniel como duplo de Isou, duela com um escracho de vozes vociferantes, em suas explicações sobre a arte cinematográfica discrepante. No segundo capítulo, haverá imagens de Isou, somadas a restos de documentários, apresentados de modo embaralhado, com intervenções de cinzelamento. (...) na terceira parte, chega-se ao cinzelamento extremo, restando ao espectador observar o desfile de ranhuras sobre o celuloide, que formam uma base visual para experiências sonoras letristas (Ibid.).

Uchôa ressalta uma variedade de elementos na composição de um dos trechos do filme: “São especialmente pontas de rolos de filme, apresentando números, figuras geométricas, fragmentos de palavras ou apenas o branco e o preto em suas sucessões” (Ibid.). O filme de Isou foi referência para que no ano seguinte Gil Wolman e Debord também realizassem seus primeiros filmes com um tipo de experimentalismo semelhante. Wolman realizou o *L’anticoncept*²⁴ (1952). “Em *L’anticoncept*, a experiência visual se reduzirá à projeção intermitente de um círculo branco sobre um balão meteorológico, acompanhada por poesias letristas e sonoridades corporais que, por vezes, jogam com a desintegração da fala” (Ibid.).

Em seu primeiro filme, *Hurlements en faveur de Sade* (Uivos para Sade, 1952), Debord busca a superação do filme de Isou “com a radicalização da negação das imagens e a transformação da sala em um espaço de ação e debate” (Ibid.). O filme não possui imagens, “a negação das imagens em movimento é associada a uma única sincronia: uma tela uniformemente branca durante os diálogos e, inversamente, a completa escuridão durante os momentos de silêncio” (Ibid.). “Já o som, será composto por fragmentos vocais, unidos em um todo inconsequente: poemas e coros letristas, gritos, notícias radiofônicas, leituras do código penal francês, ou ainda, extratos de narrativas literárias”. (Ibid.).

²³ Tratado sobre o Lodo e a Eternidade.

²⁴ O anticonceito.

Uchôa também destaca no primeiro filme de Debord: “o desejo de superação do cinzelamento enquanto mera prática formal, inscrevendo-o no campo social. O letrismo e o ataque à película se colocariam como necessidade e expressão da revolta, contra uma ordem a ser ultrapassada”; “na sobreposição de extratos sonoros, pode-se identificar, em germe, a futura experiência situacionista do desvio”; “a ação propriamente dita, por sua vez, deverá ser construída pelos espectadores, incomodados ante à desagregação proposta por *Hurlements...*” (Ibid.). A primeira projeção do filme, no dia 30 de junho de 1952, seria interrompida devido às reações do público:

Enquanto a tela está ora branca, ora negra, ouve-se uma série de citações provenientes das mais variadas fontes, observações sobre a vida dos letristas e algumas afirmações teóricas, tudo interrompido por frequentes silêncios. No final, sucedem-se 24 minutos de silêncio e escuridão totais. Embora tenha sido apresentado num cineclube “de vanguarda”, o filme é interrompido ao cabo de vinte minutos por um público indignado (JAPPE, op. cit., p. 71 - 72).

Segundo Anselm Jappe, os dois filmes seguintes de Debord passam a fazer uso de imagens desviadas na sua composição:

Fiel à sua ideia de que a obra de destruição dos velhos valores não pode ser perseguida indefinidamente e de que é necessário passar a um uso novo e positivo dos elementos existentes no mundo, faz com que seu primeiro filme sem imagens seja seguido por outros com imagens. São poucas as imagens filmadas por ele mesmo, enquanto o resto é desviado de outros filmes, de documentários históricos, de atualidades políticas e de spot publicitários. Acompanham, normalmente sem ilustrá-lo diretamente, um texto lido em *voz off*. Em dois médias metragens, um de 1959 (*Sur le passage quelques personnes à travers une assez curte unité de temps*²⁵), o outro de 1961 (*Critique de laséparation*²⁶), o texto contém reflexões às vezes melancólicas sobre a vida dos situacionistas e seu papel histórico (Op. cit., p. 140).

4.6 Do livro ao filme, o desvio na sociedade do espetáculo

Em 1973, é realizada a versão filmica de seu livro “A sociedade do espetáculo”, em que a leitura de trechos do livro é acompanhada por diferentes imagens desviadas. “Às reações da imprensa, muito díspares, Debord responde, em 1975, com um outra média metragem: *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film ‘La Société du Spectacle*²⁷” (Ibid., p. 140 - 141). Seu último filme, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, é realizado em 1978 e lançado em 1981. “O título é um

²⁵ No caminho de algumas pessoas por um curto período de tempo.

²⁶ Crítica da separação.

²⁷ Refutação de todos os julgamentos, pró ou contra, sobre o filme A Sociedade do Espetáculo.

palíndromo latino - isto é, pode ser lido também partindo do fim - que pode ser traduzido por “Rodamos à noite e somos devorados pelo fogo” (Ibid., p.141). Jappe refere-se a este último filme como a maior obra cinematográfica de Debord, talvez pelo seu teor autobiográfico e a beleza de sua poesia. Contudo, para o propósito da nossa pesquisa “A sociedade do espetáculo” é a obra mais significativa. Pois como afirma Anselm Jappe:

Os filmes de Debord quase exclusivamente construídos a partir de fragmentos de outros filmes, constituem diferentes formas de afastamento [desvio]. O exemplo máximo é A sociedade do espetáculo. Reconhecer todas as citações alteradas presentes no texto exige uma sólida cultura (Ibid., p. 84 - 85).

Para se ter uma ideia da complexidade e da numerosa quantidade de citações e desvios em “A sociedade do espetáculo”, Ken Knabb publicou na sua página da web (*Bureau of Public Secrets*) uma lista com mais de cento e trinta parágrafos onde são mapeadas as diferentes referências teóricas, fatos históricos, autores, paráfrases, citações e desvios. Esta lista é baseada na lista que o próprio Debord fez em 1973 para ajudar os tradutores de seu livro (*Relevé provisoire des citations et des détournements de La Société du Spectacle*²⁸). Knabb fez a tradução do francês para o inglês além de adicionar a apresentação de autores e suas teorias, a definição de conceitos, comentários e indicações de leituras. De acordo com Knabb, além de constar em outras publicações, esta lista²⁹ pode ser encontrada também em *Oeuvres cinématographiques complètes*, Gallimard Quarto, 2006, p. 862 - 872 (DEBORD, 2014, n.p.). Na página de Knabb a lista recebeu o título de *Translator's Notes* (notas do tradutor) e é organizada com base na numeração das teses, como está no livro. Cada um dos duzentos e vinte e um parágrafos do livro corresponde a uma tese, e estão distribuídos em nove capítulos, cada um deles com uma citação em epígrafe. Entre os autores citados, parafraseados, desviados ou que Debord faz alusão às suas teorias e obras, estão: Marx, Engels, Hegel, Georg Lukács, Feuerback, Karl Korsch, Werner Sombart, Kierkegaard, Joseph Gabel, Freud, David Riesman, Alfred Korzybski, Jorge Luis Borges, Shakespeare, Homero, Virgílio, Pascal, Schopenhauer, Heráclito, Baltasar Gracián, Maquiavel, Ruge, Jessica Mitford, Lewis Mumford, Karl Wittfogel, entre outros.

Com base na tradução que realizamos da lista de Ken Knabb (DEBORD, 2014, n.p.), produzimos um quadro com alguns dos desvios contidos em “A sociedade do espetáculo”,

²⁸ Lista provisória de citações e desvios de A Sociedade do Espetáculo.

²⁹ Anselm Jappe menciona a mesma lista em: Guy Debord e Sanguinetti, *La Véritable scission dans l'Internationale*, Arthème Fayard, Paris, 1998.

tanto no livro quanto no filme, para termos a dimensão do uso do desvio na obra de Guy Debord. O quadro é organizado a partir da numeração das teses, seguido pelos desvios realizados por Debord, os conteúdos desviados, os autores e as obras desviadas:

Quadro 3 - Lista de alguns desvios realizados por Guy Debord, com o conteúdo, a obra, e os autores desviados. Estes desvios estão contidos tanto no livro quanto no filme “A sociedade do espetáculo”

Tese	Desvio realizado por Debord	Conteúdo desviado	Autor e obra desviada
1	Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos.	“A riqueza das sociedades em que prevalece o modo de produção capitalista apresenta-se como uma imensa acumulação de mercadorias”. (Marx está, por sua vez, a aludir à Riqueza das Nações, do seu grande antecessor Adam Smith).	Frase inicial de O Capital, de Marx .
4	O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.	“O capital não é uma coisa; é uma relação social entre pessoas que é mediada por coisas”.	O Capital de Marx (Vol. I, cap. 33).
6	Ele [o espetáculo] não é um suplemento ao mundo real, uma decoração adicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real.	“A religião é o suspiro dos oprimidos, o coração de um mundo sem coração, o espírito de condições sem espírito”.	Introdução de Marx a uma Crítica da Filosofia do Direito de Hegel.
18	Lá onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico.	“Para quem o mundo sensivelmente perceptível se torna uma mera ideia, para ele meras ideias transformam-se em seres sensivelmente perceptíveis. As figuras do seu cérebro assumem uma forma corpórea”.	A Sagrada Família, de Marx e Engels (cap. VIII.3.a).
21	O espetáculo é o sonho ruim da sociedade moderna acorrentada, que finalmente não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono.	Na interpretação dos sonhos Freud afirma que os sonhos refletem “o desejo de dormir” e que “os sonhos são os guardiães do sono”.	A interpretação dos sonhos de Freud (cap. 5, secção C).
29	O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado.	“No amor, o separado ainda existe, mas existe como unificado, não mais como separado”.	“O Amor” de Hegel (um texto fragmentário incluído nos seus Primeiros Escritos Teológicos).
71	O espetáculo é absolutamente dogmático, ao mesmo tempo não pode chegar a nenhum dogma sólido. Para ele, nada pára; este é seu estado natural e, no entanto, o mais contrário à sua propensão.	“Quando tentamos fixar-nos num ponto qualquer, ele vacila e abandonamos; e se o perseguimos, ele escapa continuamente ao nosso alcance. Nada fica parado para nós. Esta é a nossa condição natural, mas é completamente contrária à nossa inclinação”.	Pensamentos de Pascal (Brunschvicg #72).
90	A mais alta verdade teórica da Associação Internacional dos Trabalhadores, era já a sua própria existência na prática.	“A maior medida social da Comuna de Paris foi a sua própria existência ativa”.	Guerra Civil em França, de Marx (secção 3).

156	o trabalho morto continua a dominar o trabalho vivo, no tempo espetacular o passado domina o presente.	“Na sociedade burguesa, o passado domina o presente; na sociedade comunista, o presente domina o passado”.	o Manifesto Comunista (Parte 2) de Marx e Engels .
165	Este poder de homogeneização [acumulação de mercadorias] é a pesada artilharia que fez cair todas as muralhas da China.	“O baixo custo das suas mercadorias é a artilharia pesada que derruba todas as muralhas da China”.	o Manifesto Comunista (Parte 2) de Marx e Engels .
188	Quando a arte tornada independente representa o seu mundo com cores resplandcentes, o momento da vida envelhece e não rejuvenesce com as cores resplandcentes. Ele deixa-se somente evocar na recordação. A grandeza da arte não começa a aparecer senão no poente da vida.	“Quando a filosofia pinta o seu cinzento sobre o cinzento, uma forma de vida envelheceu. A filosofia cinzenta pode compreendê-la, mas não pode rejuvenescê-la. A coruja de Minerva [a deusa da sabedoria] só levanta voo ao anoitecer”.	o Prefácio à Filosofia do Direito de Hegel .
204	A teoria crítica deve comunicar-se na sua própria linguagem. É a linguagem da contradição, que deve ser dialética na sua forma como no seu conteúdo. Ela é crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita”, mas a sua reinversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação	Título de um livro de Roland Barthes (traduzido para o inglês como Writing Degree Zero). Significa a escrita totalmente despojada de substância e significado, deixando apenas o esqueleto nu: a escrita “como tal”. A sua “inversão” é, portanto, a escrita que tem toda a substância e significado possíveis.	O grau zero da escrita de Roland Barthes .
205	Mesmo no seu estilo, a exposição da teoria dialética é um escândalo e uma abominação segundo as regras da linguagem dominante, e também para o gosto que elas educam, porque no emprego positivo dos conceitos existentes ela inclui ao mesmo tempo a inteligência da sua fluidez reencontrada, da sua destruição necessária.	“Na sua forma racional, a dialética é um escândalo e uma abominação para a sociedade burguesa e para os seus professores doutrinários, porque, ao compreender o estado de coisas existente, reconhece simultaneamente a negação desse estado, a sua destruição inevitável; porque considera toda a forma social historicamente desenvolvida como estando em movimento fluido, e tem assim em conta a sua natureza transitória, bem como a sua existência momentânea.”	o posfácio de Marx à segunda edição alemã de O Capital.
208	O desvio não fundou a sua causa sobre nada de exterior à sua própria verdade como crítica presente.	“Não fundei a minha causa em nada”.	a abertura de O Ego e o Seu, de Max Stirner .

Fonte: DEBORD, Guy. The Society of the Spectacle. Translated and annotated by Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2014. Disponível em: <https://www.bopsecrets.org/SI/debord/notes.htm>. Acesso em: 31 jan. 2024.

Anselm Jappe chama a atenção para o fato de que “A sociedade do espetáculo aproxima-se muito da proposta de Walter Benjamin sobre escrever uma obra composta só de citações” (Op. cit., p. 85). Podemos também compará-la à obra de Lautréamont, composta de citações desviadas. Jappe lembra que “o § 207 [do livro “A sociedade do espetáculo”] é uma derivação de uma frase de Lautréamont que preconiza o afastamento [desvio]”: “As ideias melhoram. O sentido das palavras participa disso. O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga sua ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 306). Esta tese também foi incorporada ao

filme “A sociedade do espetáculo”, e segundo a tradução que estamos utilizando do filme, a modificação é muito sutil: “As ideias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele se achega à frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa”. (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 11min17s e 11min33s). Decerto Guy Debord considerava este postulado de Lautréamont suficientemente justa e atual para merecer uma citação e não o desvio.

Um outro desvio da lista de Knabb que não foi incorporado ao filme, mas que é aqui digno de nota por seu caráter dialético e grande poder atualizador, é aquele que trata da dupla crítica feita pelos situacionistas ao dadaísmo e ao surrealismo:

191. O dadaísmo procurava abolir a arte sem a realizar; o surrealismo procurava realizar a arte sem a abolir: Cf. Introdução de Marx a uma Crítica da Filosofia do Direito de Hegel: “A filosofia não pode ser realizada sem abolir o proletariado, e o proletariado não pode ser abolido sem realizar a filosofia.” (DEBORD, 2014, n.p., tradução nossa).

Na transposição do livro “A sociedade do espetáculo” para o filme, Debord faz uma seleção das teses, ou trechos das teses que devem compor o filme. Há um reordenamento dos capítulos, e no interior dos capítulos V e, VIII o reordenamento das teses. Construímos um quadro para mostrar a arquitetura de montagem do filme a partir do reordenamento dos capítulos do livro e da seleção das teses na sua composição. Quando no quadro a numeração da tese estiver em negrito é porque a tese foi incorporada parcialmente. E quando a numeração da tese estiver em itálico é porque teve a sua ordem alterada no interior do capítulo. O último capítulo no livro não entrou na composição do filme:

Quadro 4 - No quadro temos o reordenamento dos capítulos e das teses do livro na montagem do filme. Há a supressão parcial ou integral de algumas teses. Quando a supressão é parcial indicamos com negrito no nº da tese. Em itálico, as teses que tiveram sua ordem alterada no interior do capítulo. O último capítulo não entrou na composição do filme

Capítulos (ordenação no filme)	Teses	Teses incorporadas ao filme
I. A separação consumada	1 a 34	1,2, 3, 4, 6 , 7 , 9, 10 , 12, 16, 18 , 21, 22, 23, 29 , 31, 33, 34.
VIII. A negação e o consumo da cultura	180 a 211	204, 205, 206 , 207, 208 , 209, <i>187</i> , <i>188</i> , <i>195</i>
II. A mercadoria como espetáculo	35 a 53	35, 36, 37, 41, 44, 46, 48, 50

III. Unidade e divisão da aparência	54 a 72	54, 55, 56, 59, 60, 63, 64 , 65, 66, 69, 70, 71, 72
VII. O planejamento do espaço	165 a 179	165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 178
VI. O tempo espetacular	147 a 164	147 , 148, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 162
V. Tempo e história	125 a 146	134 , 133, 141, 143, 145, 146
IV. O proletariado como sujeito e como representação	73 a 124	75, 76 , 77, 85 , 86, 88, 90 , 100, 104 , 106, 107, 114 , 115 , 122, 123 , 124
IX. A ideologia materializada	212 a 221	

Fonte: Sociedade do espetáculo (manuscritos do filme). Traduzido da versão inglesa de Ken Knabb por Railton Sousa Guedes, 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/sefilme.htm>. Acesso: 09 out. 2023; DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997; SOCIEDADE DO ESPETÁCULO Guy Debord 1973 (legendado português). Vídeo. 1h28min16s. Publicado pelo canal Filosofia em vídeo -Youtube. 11 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Considerando que o filme é uma transposição do livro, e a concepção de Debord a respeito da imagem, podemos afirmar que no seu filme a imagem está subordinada à palavra. Mais do que isto, que a imagem é alvo de sua crítica fundamental, que constitui a negação do próprio cinema. Acerca da experiência cinematográfica do letrismo de Isou, Uchôa afirma que “tomados em seus paralelos, tais exercícios sonoros e visuais unem-se em uma operação rítmica de ataque às palavras e às imagens em seus usos naturalistas” (Op. cit., n.p.). Afirma ainda que:

Na cinematografia letrista, o projeto de agressão às imagens, ou à tela como local de projeção, soma-se às reaproximações entre cinema e teatro. Inicialmente, nas obras de I. Isou e M. Lemaître, há sobretudo uma negação propiciada pelas intervenções de cinzelamento sobre o celuloide. Posteriormente, com Gil Wolman e G. Debord, chega-se à pura presença do negro ou do branco, em suas intermitências (Ibid.).

No seu primeiro filme Debord negava o cinema pela ausência da imagem. Segundo Jappe, “Para Debord, que não pecava por modéstia excessiva, com seu [primeiro] filme se havia atingido o ponto extremo da negação na arte, ao qual haveria de se seguir uma nova positividade” (Op. cit., p. 248). Em “A sociedade do espetáculo”, esta negação extrema dá lugar ao desvio, que trata de converter o negativo em positivo. O que antes era um gesto de negação da arte passa a constituir-se em um ato de negação da sociedade espetacular, onde a imagem retira a substância da vida. Mas agora, uma negação na perspectiva de construir

afirmativamente um novo modo de vida. Portanto, não se trata da negação da imagem em si, mas do comportamento social frente às imagens, como argumenta Anselm Jappe:

Entretanto, o problema não é a “imagem” nem a “representação” enquanto tais, como afirmam tantas filosofias do século XX, mas a sociedade que precisa dessas imagens. É verdade que o espetáculo utiliza sobretudo a visão, “o sentido mais abstrato e mais passível de mistificação” (Sde, § 18), mas o problema está na independência atingida por essas representações que escapam ao controle dos homens e lhes falam sob a forma de monólogo, banindo da vida qualquer diálogo. Elas nascem da prática social coletiva, mas se comportam como seres independentes (Op. cit., p. 21).

Jappe observa que a primeira frase do livro “A sociedade do espetáculo” é um desvio da primeira frase de “O Capital” de Marx, onde a palavra “mercadorias” é substituída pela palavra “espetáculos”. E no quarto parágrafo/tese, a palavra “coisas” é substituída pela palavra “imagens”. A correspondência entre estes termos nos desvios de Debord é uma forma de atualizar a crítica social de Marx na perspectiva da correção/atualização histórica. “Imagem”, portanto, seria para Debord o termo/modo atual de coisificação das pessoas pelo capitalismo. Jappe afirma que “o espetáculo consiste na recomposição, no plano da imagem, dos aspectos separados. Tudo o que falta à vida se encontra nesse conjunto de representações independentes que é o espetáculo” (Ibid., p. 20). No seu último filme, Debord usa novamente o recurso da ausência de imagens, mas desta vez, com foco na crítica à passividade do espectador. Em uma cartela do filme, Debord exorta o espectador novamente à rebelião com uma provocação escarnekedora: “AQUI OS ESPECTADORES, PRIVADOS DE TUDO, SERÃO PRIVADOS DE IMAGENS³⁰” (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 01h20min32s e 01h20min42s). A voz *off* de Debord segue sua narrativa por dois minutos e dez segundos com a tela completamente branca.

Nos créditos iniciais do filme, “A sociedade do espetáculo”, Debord menciona os filmes desviados: **John Ford**: *Rio grande*, 1950; **Nicholas Ray**: *Johnny guitar*, 1954; **Josef Von Sternberg**: *Shanghai gestures* (Tensão em Xangai), 1941; **Raol Walsh**: *La charge fantastique* (A carga fantástica), 1941; **Orson Welles**: *Arkadin*, 1956; **Sam Wood**: *pour qui sonne Le glas* (Por Quem os Sinos Dobram), 1943. “Assim como algumas obras de um certo número de diretores burocratas dos chamados países socialistas”. Nestes termos, Debord refere-se aos filmes de **Serguei Eisenstein**: *Couraçado Potemkin*, 1925 e “Outubro”, 1927; **Georgy Vasiliev** e **Sergey Vasiliev**: *Capaev*, 1934; **Efim Dzigan**: *My iz Kronshtadta* (Nós somos de Kronstrad), 1936; **Slatan Dudov**: *Stärker als die Nacht* (Mais Forte que a Noite), 1954. Este

³⁰ *Ici les spectateurs, privés de tout, seront en otre privé d'images.*

último, um filme alemão de diretor búlgaro, realizado pela DEFA, empresa cinematográfica estatal alemã, que detinha o monopólio da produção cinematográfica na zona soviética e na posterior República Democrática Alemã - RDA (PIKARSKI, 2021). Debord também menciona nos créditos iniciais que o texto da narração é inteiramente extraído da 1ª edição de seu livro “A sociedade do espetáculo” e que a trilha musical é de Michel Corrette.

Além dos filmes desviados, a obra de Debord é composta basicamente por Imagens de arquivo. A partir do roteiro do filme “A sociedade do espetáculo”, disponível na página de Ken Knabb, traduzido por Railton Sousa (DEBORD, 2009, n.p.), realizamos um inventário de parte significativa destas imagens e organizamos por temas:

Quadro 5 – Parte significativa das imagens de arquivo do filme “A sociedade do espetáculo” organizadas por tema, a partir do roteiro disponível na página de Ken Knabb e traduzido por Railton Sousa

Tema	Imagens
Mercado e consumo	<ul style="list-style-type: none"> - Desfile de moda apresentado pelo costureiro Courrèges. - Resplandcentes lojas recentemente instaladas nas plataformas do metrô de Paris. - Corretores frenéticos em uma Bolsa de Valores. - Casal relaxa em sofá-cama diante de um aparelho de televisão. - Detalhes dos cômodos de uma típica casa moderna, montada em um estúdio de televisão. - Detalhe de automóveis em mostruário giratório. - Multidão enfileirada na entrada de um cinema.
Turismo	<ul style="list-style-type: none"> - Turistas passeiam em barcos no Sena, com guias comentando os pontos turísticos. - Multidão durante um feriado em Saint-Tropez. - Um aerobarco no mar.
Vedete	<ul style="list-style-type: none"> - Johnny Halliday canta para o delírio de sua ruidosa audiência, ele rola no chão. [Cantor, compositor e ator francês]. - Os Beatles, saindo de um aeroplano. - Eddy Mitchell canta é aplaudido. [Cantor e ator francês]. - Dick Rivers canta, na França. [cantor de <i>rock and roll</i> e ator francês]. - Marilyn Monroe na época de seu último e não terminado filme.
Espetacularização do corpo feminino	<ul style="list-style-type: none"> - Um longo <i>estriptease</i>. - Uma garota saindo do mar de biquíni.

	<ul style="list-style-type: none"> - Panorâmica de uma série de modelos em traje de banho. - <i>Close up</i> de algumas mulheres bonitas. - Uma série de garotas nuas ou quase nuas posando como modelos. - Três mulheres negras em trajes e dança sensuais. - Duas mulheres taitianas num barco a vela com seios à mostra.
Degradação capitalista	<ul style="list-style-type: none"> - Uma fábrica em Marghera poluindo o ar de Veneza. - Fumaça de fábricas e carros poluindo a Cidade do México. - Pilhas de lixo perto da igreja de Saint-Nicolas-des-Champs em Paris. - A água podre do Rio Sena. - Um engarrafamento urbano.
Controle repressivo	<ul style="list-style-type: none"> - Polícia parisiense monitora ruas e estações de metrô através de circuito-fechado de televisão instalado em seu quartel. - Policial montado em um cavalo espanca repetidamente um rapaz sentado em um banco. - Tropa de choque da polícia francesa treina para confrontos de rua. - Tropa de choque da polícia francesa ocupa área escolhida para ser urbanizada. - Itália: policiais da tropa de choque saltam de suas viaturas e começam a espancar o povo. - Longa seqüência em que policiais estadunidenses espancam negros amotinados durante a noite.
Guerra	<ul style="list-style-type: none"> - Submarino nuclear manobra em banco de gelo. - Seqüência de um bombardeio aéreo do Vietnã. - Navios de guerra em alto mar. - Marinheiros franceses, depois ingleses desembarcam em Changai. - Pelotões de soldados e marinheiros marcham pelas ruas. - Aviões alçam vôo e pousam em um porta-aviões. - Parada da Infantaria do Exército Vermelho. - Tanques alemães em ação.
Burocracia totalitária	<ul style="list-style-type: none"> - Fidel Castro fala às câmeras de televisão. - O estalinista Marchais [político francês, foi secretário do Partido Comunista Francês] fala em um comício eleitoral com Mitterand a seu lado. Eles se aplaudem mutuamente.

	<ul style="list-style-type: none"> - Paternalmente Mao Tsé-tung dá boas vindas ao Presidente Nixon em Beijing. - Pequim, 1966. Mao Tsé-Tung, Lin Biao, Zhou Enlai e Chen Boda durante a Revolução Cultural Chinesa. - Stalin é aplaudido em seu palanque por um monolítico congresso partidário. - Brezjnev e outros chefes burocratas em seu posto em Moscou, com marechais do Exército Vermelho.
Trabalhadores	<ul style="list-style-type: none"> -Trabalhadores na linha de montagem de fábrica de automóveis. - Trabalhadores imigrantes diante de estruturas de concreto que constroem em um novo subúrbio de Paris, La Défense. - Linha de montagem de fábrica de biscoitos. - Trabalhadores em uma fábrica de embalagens. - Trabalhadores em uma fábrica de pneus. - Trabalhadores da Renault, trancados dentro das fábricas pelos seus sindicatos em 1968.
Insurreições revolucionárias	<ul style="list-style-type: none"> - Longa tomada da revolta de Watts, EUA 1965: tiroteio, as forças de ordem em ação, prisões. - Budapeste 1956: trabalhadores insurretos demolem uma gigantesca estátua de Stalin. - Revolta na Páscoa, Alemanha, 11 a 15 de abril de 1968, pela tentativa de assassinato de Rudi Dutschke, líder do movimento estudantil alemão. - Recentes conflitos nas ruas da Holanda, Irlanda e Inglaterra. - Oficiais das Brigadas Internacionais na Espanha. - Portos, estações de trem e fábricas paralisadas pela greve geral, em maio de 1968. - Flagrantes da Sorbone ocupada. - Uma barricada em chamas durante a noite.
Imagens do espaço	<ul style="list-style-type: none"> -Um astronauta move-se no espaço - Astronautas na lua com uma bandeira - Terra filmada da Lua - Movimento de rotação da Terra filmada do espaço

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo (manuscritos do filme)**. Traduzido da versão inglesa de Ken Knabb por Railton Sousa Guedes, 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/sefilme.htm>. Acesso: 09 out. 2023.

Entre as imagens também encontramos algumas pinturas: dois ancoradouros ao pôr do sol (Caude Lorrain), A Batalha de São Romano (Paolo Uccello), Juramento do Tribunal de

Tennis (Auguste Couder), Edifícios e paisagens em uma velha pintura italiana. A imagem do próprio Debord aparece em duas ocasiões, e também de alguns de seus companheiros: Alice Baker-Ho, Ivan Chtcheglov, Asger Jorn, Christian Sebastiani, Patrick Cheval. Muitas também são as imagens de personagens históricos como: Marx, Hegel, Bakunin, Durruti, Maquiavel, Lenin, Trotsky, Stalin, Mao Tsé -Tung e outros. O filme possui vinte e uma cartelas contendo textos de Debord, citações ou desvios. Nove delas são citações de autores variados. Em sete momentos do filme a voz *off* dá lugar a legendas de textos complementares aos extratos do livro. A trilha musical, Sonata em Ré Maior para violoncelo e espineta, de Michel Corrette, possui um estilo clássico e tom emotivo que assume para Debord uma nostalgia ligada à sua trajetória e as revoluções passadas.

4.7 Análise fílmica

Tomaremos a sonata como fio condutor da nossa análise do filme “A sociedade do espetáculo”, pois ela pontua cinco momentos marcantes pela emoção e a poesia que evoca na sua combinação com o texto e as imagens. Funciona como *leitmotiv*, ou seja, o motivo condutor melódico que anuncia temas centrais como a vida e a revolução. Segundo Anselm Jappe, “a situação criada pelo fim - real ou presumido - da poesia, bem como o desejo de se forjar uma vida quotidiana apaixonante, estavam no centro dos interesses de Debord bem antes que refletisse sobre a teoria marxista” (Op. cit., p. 193 - 194). Daí que, em última análise, o desvio estava a serviço da poesia e da vida, passando pela crítica à não-vida na sociedade do espetáculo, seja o espetacular difuso, concentrado ou integrado. Nos remetendo à semiótica greimasiana, identificamos na dicotomia vida X não-vida a oposição fundamental no discurso de Debord. Oposição que também pode ser expressa em termos de vida X sobrevivência / vida consciente X vida alienada / verdadeira vida X falsa vida.

A trilha musical (Sonata em Ré Maior) surge logo no início do filme com uma sequência de fotografias de Alice Beker-Ho, última esposa de Debord, e que esteve com ele até o fim de sua vida. A quem o filme é dedicado:

Figura 29 – Sequência inicial do filme “A sociedade do espetáculo”, com fotografias de Alice Beker-Ho. Com exceção da quarta fotografias em que figuram duas mulheres, uma negra e a outra branca



Fonte: Extraído de La Société du Spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01min37s e 02min21s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Na legenda que acompanha as imagens, Debord trata da vida, relacionando-a ao amor. Recorre a uma paráfrase de Hegel para postular a riqueza da vida, sua multiplicidade e totalidade:

Como cada sentimento particular é apenas parte da vida e não a vida em sua totalidade, a vida anela [anseia] por uma completa multiplicação dos sentimentos como que redescobrimo a si mesma em toda sua diversidade... *No amor, o separado ainda existe, mas existe dentro do conjunto, não fora dele*: um encontro entre vivos (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01min40s e 02min09s, grifo nosso).

Não conseguimos identificar a origem da quarta imagem em que uma mulher branca parece deferir palmadas em uma mulher negra, deitada sobre suas pernas e fazendo uma expressão de choro. Se considerarmos que esta imagem pode ser interpretada como uma alusão ao fetiche sexual de caráter racista, e que provavelmente foi desviada do contexto do mercado erótico capitalista,    possível concluir que esteja criticando a espetacularização do corpo feminino. Mas também a representação pela imagem do que antes era diretamente vivido, o amor reduzido à imagem sexual fetichizada. “O fetichismo da mercadoria descrito por Marx era a transformação das relações humanas em relações entre coisas; agora se transformam em relações entre imagens” (JAPPE, op. cit., p. 222). Consideramos que a intenção de Debord    confrontar duas formas bem distintas de relação. A primeira, habitada pela vida e representada por momentos genuínos de amor com Alice. E a segunda, a conversão da experiência vivida    mera contemplação pela imagem, mercadoria por excelência da sociedade do espetáculo.

Uma outra imagem das duas mulheres retorna mais ou menos na metade do filme em que Debord confronta o que seria imagens da vida real e imagens da representação espetacular:

Figura 30 – Sequência com imagens intercaladas do que para Debord seria vida real e representação espetacular



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 43min50s e 44min09s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 djun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laHMgToJjJA>. Acesso em: 22 set. 2023.

As imagens do copo feminino desviadas do mercado erótico capitalista são muito recorrentes no filme de Debord. Um outro trecho parece revelador no sentido de explicar o tipo de reflexão que Debord pretende com a utilização de tais imagens. Em um movimento de câmera da esquerda para a direita (panorâmica), várias modelos em traje de banho são acompanhadas pela voz *off* de Debord (tese/parágrafo 38 do livro), que afirma:

É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas suprassensíveis embora sensíveis”, que o espetáculo se realiza absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 16min41s e 17min03s).

Figura 31 – Sequência com panorâmica de modelos em trajes de banho em que Debord trata do fetiche da mercadoria e da dominação das imagens, “coisas suprassensíveis”, na sociedade do espetáculo



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 16min41s e 17min03s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 djun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laHMgToJjJA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Na sequência seguinte, novas imagens com o corpo feminino em evidência. Debord denuncia o esvaziamento da vida pela representação das imagens. De acordo com Debord, as relações ao serem mediadas pelas mercadorias, na forma de imagens, faz com que as pessoas se afastem umas das outras, mesmo estando juntas. Como na expressão do situacionista Raoul Vaneigem: “Acotovelamo-nos sem nos encontramos” (Op. cit., 2002, p. 46):

O mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o *espetáculo apresenta* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. O mundo da mercadoria é mostrado *como ele é*, com seu movimento idêntico ao *afastamento* dos homens entre si, diante de seu produto global (Cf. Sociedade do Espectáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 17min06s e 00h17min27s, grifo do autor).

Figura 32 – Sequência com novas imagens do corpo feminino fetichizado em que Debord denuncia o caráter mercantil e mediador das relações na sociedade do espetáculo, consideradas responsáveis pelo empobrecimento da vida e o distanciamento entre as pessoas



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 17min05s e 17min28s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

No segundo momento de entrada da trilha musical Debord volta a tratar do tema vida. Desta vez, no contexto de luta do proletariado. Utilizando uma fotografia do revolucionário anarquista Buenaventura Durruti, Debord dá-lhe voz em uma cartela que indaga:

Companheiros proletários, estamos realmente vivendo? Esse tempo quando não temos absolutamente nada daquilo que precisamos para viver, pode ser chamado de vida? Quando é que descobriremos que cada ano que passa é mais um ano de vida jogado

fora? (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 32min26s e 32min42s).

A imagem seguinte é de um marinheiro, do filme “Outubro” de Eisenstein, gesticulando negativamente a cabeça. Em seguida uma segunda cartela:

Descanso e comida não seriam remédios fracos demais para essa doença crônica que nos aflige? Aquilo que chamamos de “último suspiro” não seria o derradeiro e supremo ataque dessa doença que sofremos desde o momento de nosso nascimento? (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 32min47s e 33min04s).

E novamente o marinheiro gesticula negativamente a cabeça:

Figura 33 – Sequência em que são justapostas as imagens de Durruti e do marinheiro do cruzador Aurora (Filme “Outubro” de Eisenstein). Referências para Debord, de dois momentos revolucionários distintos. Durruti representando a revolução espanhola de 1936, e o marinheiro, a revolução bolchevique de 1917



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 32min22s e 33min06s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 djun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

A justaposição da imagem de Durruti e do marinheiro, diria Eisenstein, cria uma nova ideia, um novo conceito, por meio da síntese dedutiva que realizamos, “quase que automaticamente”. Mas a síntese que Debord propõe exige o conhecimento dos personagens e fatos históricos em questão. Durruti morreu durante a guerra civil espanhola com um tiro em circunstâncias que nunca foram completamente esclarecidas. Pesa sobre seus rivais comunistas,

que lutavam na mesma frente de batalha em uma aliança contra os nacionalistas, a suspeita de sua morte (BUENAVENTURA DURRUTI, 2024, n.p.). No filme “Outubro” de Eisenstein, o marinheiro gesticula a cabeça negativamente em desobediência às ordens recebidas. Em seguida faz o sinal para disparos de canhões, indicando o momento para os bolcheviques tomarem o poder pela ocupação do Palácio de Inverno e a deposição do governo provisório, instalado após a queda da monarquia czarista, em fevereiro de 1917. Esta cena reproduz um fato histórico em que a tripulação do cruzador Aurora apoia os bolcheviques na revolução de outubro de 1917 (Cf. OUTUBRO, de Serguei Eisenstein, 2023; AURORA (CRUZADOR), 2024, n.p.). A imagem do marinheiro do cruzador Aurora evoca um outro fato histórico que depõe contra o regime soviético, a revolta dos marinheiros de Kronstrad duramente reprimida pelos bolcheviques, em 1921 (REVOLTA DE KRONSTADT, 2023, n.p.). Mais adiante, Debord utiliza cenas do filme de Efim Dzigan, *My iz Kronshtadta* (Nós somos de Kronstrad), para retratar este fato e dirigir sua crítica ao regime soviético, afirmando: **“Esta alienação ideológica da teoria já não pode, então, reconhecer a verificação prática do pensamento histórico unitário que ela traiu, quando uma tal verificação surge na luta espontânea dos operários”** (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h01min45s e 01h01min58s).

Nesta justaposição de Durruti e o marinheiro, o desvio consiste em utilizar a imagem do filme de Eisenstein contra seu próprio discurso de enaltecimento do regime soviético. Denuncia o que considera uma perversão da teoria revolucionária e a traição de sua causa pelo que chama de burocracia totalitária. É uma crítica aos regimes socialistas históricos e também ao filme de Eisenstein. Mas a intenção primordial de Debord é resgatar a memória das revoluções por meio dos filmes desviados. Durruti e o marinheiro encarnam a “luta espontânea dos operários”, considerada a teoria revolucionária posta em prática e na direção do movimento tendencial evolutivo da história. É também um resgate da memória das revoluções derrotadas, na perspectiva de sua retomada e atualização. A revolução espanhola de 1936 é apresentada como uma correção histórica da revolução bolchevique de outubro de 1917. E como veremos mais à frente, Debord vai identificar na insurreição de maio de 1968 outro momento de correção histórica desta primeira revolução da classe trabalhadora. Para Debord, uma ação revolucionária que também foi derrotada, mas que deixa a sua memória para a posteridade: “De hoje até o fim do mundo do espetáculo, o mês de maio nunca passará sem que evoque nossa memória...” (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h16min07s e 01h16min16s). Eis aqui algo do passado que para Debord vale a pena conservar até que o mundo seja transformado: a memória das revoluções.

Uma memória que contribui para a atualização e correção do passado pela transformação do presente.

Já mencionamos a afirmação de Jappe, segundo a qual, “o *détournement* baseia-se numa dialética de desvalorização e revalorização, negando o valor da organização anterior da expressão” (JAPPE, 1999, p. 84). Na página de Ken Knabb encontramos o artigo da revista *Internationale situationniste*, de 1966, *The Role of Godard* (o papel de Godard), em que afirmam:

O *détournement*, formulado originalmente por Lautréamont, é um retorno a uma fidelidade superior do elemento. Em todos os casos, o *détournement* é dominado pela desvalorização-revalorização dialética do elemento no desenvolvimento de um significado unificador. (INTERNATIONAL, 2006, n.p., tradução nossa).

Esta é uma ideia que remonta às fases ampliativa e de cinzelamento defendidas por Isidore Isou no campo da expressão, e que Debord e os situacionistas aplicam ao terreno social e histórico. Por meio da negação do modo de vida capitalista, postulam a ampliação da riqueza da vida. Em outro texto de 1989, *The Use of Stolen Films* (A utilização de filmes roubados), disponível na página de Ken Knabb, que também organiza uma antologia dos textos situacionistas (*Situationniste International Anthology, Revised and Expanded Edition*), Debord esclarece sua intenção com o desvio no cinema:

Assim, no filme *A Sociedade do Espetáculo*, os filmes (de ficção) usados por mim não são utilizados como *ilustrações* críticas de uma arte da sociedade espetacular (ao contrário dos documentários e dos noticiários, por exemplo). Pelo contrário, estes filmes de ficção roubados, exteriores ao meu filme mas nele introduzidos, são utilizados, *independentemente do seu significado original, para representar a retificação da “inversão artística da vida”*. (DEBORD, 2003, n.p., grifos do autor, tradução nossa.)

Mais uma vez temos aqui a ideia do desvio como um instrumento de correção histórica, na perspectiva da “construção de uma vida apaixonante”. Tarefa que para Debord e os situacionista passa por uma revolução que ponha abaixo a sociedade do espetáculo, tanto na sua versão burguesa quanto burocrática. No cinema, Debord faz os personagens dos filmes desviados encarnarem a causa e os valores da revolução que deseja realizar. No trecho do filme de Sam Wood, *pour qui sonne Le glas* (Por Quem os Sinos Dobram), que precede o terceiro momento de entrada da trilha musical, as cenas retratam a guerra civil espanhola: “uma patrulha montada franquista, e depois todo um esquadrão, lentamente passa diante dos guerrilheiros escondidos e armados com metralhadoras” (DEBORD, 2009, n.p.). As imagens são seguidas pela voz *off* de Debord:

O espetáculo, como organização social presente da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é *a falsa consciência do tempo*. Sob os *modos* aparentes que se anulam e se recompõem à superfície fútil do tempo pseudocíclico contemplado, o *grande estilo* da época está sempre no que é orientado pela necessidade evidente e secreta da revolução (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 46min14s e 46min44s, grifos do autor).

Em seguida, entra a Sonata pela terceira vez juntamente com a imagem do filme “Outubro” de Eisenstein. Trata-se de uma cena que antecede a tomada do Palácio de Inveno pelos bolcheviques. A imagem é de um relógio mecânico que tem no centro uma coruja mexendo a cabeça de um lado para o outro. O corte vai para uma cartela escrito em russo: “**A meia-noite se aproxima**”. A próxima imagem é novamente o relógio em um plano mais aberto, e depois, uma fotografia de Debord. Comparando a sequência do filme de Debord com a do filme de Eisenstein, na figura abaixo, notamos que Debord modifica a cartela e a ordem dos planos. Na cartela de “Outubro” está escrito: “**A hora aproxima-se**”:

Figura 34 – Comparação da sequência de “A sociedade do espetáculo”, de Debord, com a de “Outubro”, de Eisenstein, revelando que no desvio operado por Debord, a cartela é substituída: “A hora aproxima-se” é trocada por: “A meia-noite se aproxima”. Também é modificada a ordem dos planos do relógio coruja



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du Spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 46min47s e 47min20s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023; OUTUBRO, de Serguei Eisenstein. Vídeo. 1h39min11s, entre 01h14min06s e 01h14min23s. Publicado pelo canal Edições Avante - Youtube. 16 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywE2NOnlNoQ&t=4982s>. Acesso em: 24 fev. 2024.

Não conseguimos identificar o filme de onde Debord retirou a cartela utilizada. Possivelmente de outro filme de Eisenstein. Contudo, podemos entender a troca de uma cartela pela outra como um investimento figurativo, iconográfico, que amplia a dimensão sensorial da mensagem, no seu efeito de sentido. Considerando os termos isoladamente, dizer que: “**A meia-**

noite se aproxima”, é uma forma de conferir materialidade à expressão: **“A hora aproxima-se**”, pois nesta, a referência à passagem do tempo é mais abstrata. No primeiro caso, uma sensação mais emocional do tempo, no segundo, um caráter mais informativo. Também podemos pensar que ao reposicionar a cartela entre os dois planos do relógio, criando um efeito de sentido de reiteração, Debord confere mais solenidade à passagem do tempo, que tanto no filme de Eisenstein quanto no filme de Debord, busca marcar um momento decisivo. No caso de Eisenstein, a tomada do Palácio de Inverno durante a revolução de outubro de 1917. No caso de Debord, a ocupação da Sorbonne durante a insurreição do maio de 1968. Em Debord a referência ao “momento decisivo” é mais sutil. Ocorre pelo tema da revolução na sequência precedente, pelo uso das imagens do filme de Eisenstein, e pela sua própria fotografia, que evoca a Sorbonne ocupada em 1968. Na fotografia de Debord surge a legenda: **“Já que não posso usufruir das coisas boas dessa vida, estou determinado a provar de seus vis e poderes prazeres”**. Esta legenda parece ter a função de evidenciar Debord como tema e destacar seu protagonismo histórico.

Identificamos neste terceiro momento de entrada da trilha musical o tema da vida, da revolução, mas também o próprio Debord. Ao tratar de si mesmo, Debord exalta o postulado situacionista de uma revolução da vida cotidiana em que se deve tomar as rédeas do próprio destino e escrever sua própria história. Na época da realização do seu filme “A sociedade do espetáculo”, Debord já era considerado uma lenda viva, e como já mencionamos, segundo Jappe, Debord nunca foi dado à falsa modéstia, e sempre afirmou a relevância de sua atuação e de seu papel histórico. No seu filme *In girum...*, Debord afirma: “Assim, em vez de acrescentar mais um filme aos milhares de filmes banais, prefiro explicar por que não fiz nada desse tipo. Substituí as frívolas e típicas aventuras recontadas pelo cinema pelo exame de um tema importante: eu mesmo” (Cf. *IN GIRUM...*, 2018, entre 23min37s e 23min55s). Debord tinha a si próprio em alta conta e seu autoelogio pode ser identificado na sequência seguinte à da sua fotografia, onde o tema é a vida, mas também ele próprio. Neste trecho, é como se Debord e os valores que defendia e praticava, fossem protagonizados pelo personagem Doutor Omar do filme *Shanghai Gesture*, de Josef Von Sternberg. A sequência é um diálogo entre o Doutor Omar e a jovem Poppy Smith:

No bar *Shanghai Gesture* um chinês idoso apresenta uma jovem garota ao Doutor Omar, que está vestido com roupas árabes. “Este é meu melhor amigo, Omar. Senhora Poppy Smith”. Depois que o chinês sai, a jovem pergunta: “Você é um mercador egípcio?” “Não, sou um médico - Doutor Omar de Shanghai... e Gomorra”. “Tem algo a ver com o poeta Omar? ‘O livro de poemas proibido’ [“Ah! Uma árvore...”] Ele continua sua citação: “...muito pão, um jarro de vinho, e você do meu lado cantando no deserto...”. Ela pergunta: “Você disse ‘Doutor’ Omar, doutor de quê?” Ele

responde pacientemente: “Doutor de Nada, senhorita Smith. Apenas soa importante e não fere ninguém, ao contrário da maioria dos doutores”. Ela: “E seu manto é real? Onde você nasceu?”. Ele: “Meu nascimento aconteceu durante a lua cheia nas areias perto de Damasco. Meu pai era um vendedor de tabaco armênio. E minha mãe - o mínimo que posso dizer a respeito dela é que foi a melhor mãe do mundo. Metade dela era francesa e a outra metade perdida na poeira do tempo. Em suma, eu sou um mongrel [vira-lata] puro-sangue. Sou parente de qualquer pessoa na terra e para mim nada que é humano...é estranho”. Com um sorriso, ela pergunta: “Então talvez você possa explicar como nossos amigos desapareceram de repente”. Ele responde: “Estávamos sozinhos quando vimos o primeiro” (DEBORD, 2009, n.p.).

Figura 35 - Sequência desviada do filme *Shangai Gesture*, de Josef Von Sternberg, em que o personagem Doutor Omar em diálogo com a jovem Poppy Smith encarna o próprio Debord e seus valores



Fonte: Extraído de LA SOCIETE du Spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo, entre 47min20s e 49min14s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

A primeira coisa que podemos destacar nesta sequência, e que deve ter agradado Debord, é o jogo de palavras construído com o trocadilho “**Shangai... e Gomorra**”, que evoca Sodoma e Gomorra, constituindo uma crítica irônica à religião. Outra referência com a qual Debord se identifica é a menção ao poeta persa Omar Khayyan, que desafiou o islamismo celebrando a vida e o vinho em seus poemas: “Bebe vinho, ele te devolverá a mocidade, a divina estação das rosas, da vida eterna, dos amigos sinceros. Bebe, e desfruta o instante fugidivo que é a tua vida” (KHAYYAM, 2003, p. 15). Supomos que a citação do poema de Omar Khayyan, iniciada pela jovem Poppy Smith e continuada pelo Doutor Omar (“**Ah! Uma árvore**” ... **...muito pão, um jarro de vinho, e você do meu lado cantando no deserto...**”), na verdade

seja a combinação de versos de dois poemas distintos. No primeiro: “Um pouco de pão, um pouco de água, a sombra de uma árvore, e o teu olhar...” (Ibid., p. 22). E no segundo: “Um jardim florido, uma bela mulher, e vinho...” (Ibid., p. 18).

Debord na sua obra autobiográfica, *Panegírico*, dedica algumas de suas memórias ao vinho e outras bebidas. Sobre sua juventude no início dos anos cinquenta, ele afirma: “Entre a rua do Four e a de Buci, onde a nossa juventude de todo se perdeu, bebendo copos, podíamos sentir com toda a certeza que nada melhor algum dia faríamos” (DEBORD, 2003, p. 15). Em um outro trecho, afirma:

No reduzido número das coisas que me agradaram, e que soube fazer bem, aquilo que por certo fiz melhor foi beber. Embora tenha lido muito, bebi mais. Escrevi muito menos do que a maior parte das pessoas que escrevem; mas bebi muito mais que a maioria das pessoas que bebem (Ibid., p. 16).

Quando no diálogo a jovem Poppy Smith pergunta sobre o título de doutor de seu interlocutor, tem como resposta: **“Doutor de Nada, senhorita Smith. Apenas soa importante e não fere ninguém, ao contrário da maioria dos doutores”**. Aqui nós temos a identificação de Debord pelo desprezo que tinha à vida acadêmica e a arrogância de seus intelectuais. Para Debord era um motivo de orgulho nunca ter frequentado a universidade. Sobre esta recusa de “participação no mundo existente”, Anselm Jappe afirma:

Os situacionistas não participam de modo nenhum desse universo. Não têm relações com o mundo acadêmico, não participam de nenhuma mesa-redonda ou encontro cultural, não escrevem artigos em outras revistas ou jornais, não aparecem em rádio ou televisão (JAPPE, op. cit., p. 112).

No seguimento do diálogo, podemos identificar outros valores que fazem alusão à vida de Debord, expressos na fala do Doutor Omar: a descrição poética de seu nascimento, a referência à mãe francesa, a afirmação de que é parente de qualquer pessoa na terra e nada que é humano lhe é estranho, além da ironia jocosa quando o personagem afirma ser um vira-lata puro-sangue.

Saltemos para o quarto momento de entrada da Sonata em Ré Maior. Esta nova entrada da trilha musical é precedida por imagens do avanço dos marinheiros de Kronstrad em uma linha de batalha, filme de Efim Dzigan: *My iz Kronshtadta* (Nós somos de Kronstrad), e pela tomada do Palácio de Inverno, com imagens do filme, “Outubro”, de Eisenstein. Aqui o tema permanece sendo a revolução. Mais especificamente “a luta espontânea do proletariado”, que a “alienação ideológica da teoria” sempre reprimiu “a manifestação e a memória”. Para Debord, a revolta dos marinheiros de Kronstrad, a revolução bolchevique e a insurreição do

maio parisiense de 1968, são exemplos da luta espontânea do proletariado. Já a repressão aos marinheiros de Kronstrad, a burocratização do regime bolchevique e a contenção da radicalidade dos trabalhadores nos eventos de maio de 1968, pelos dirigentes sindicais e o Partido Comunista Francês, são manifestações da “alienação ideológica da teoria”. No trecho em que há a tomada do Palácio de Inverno, com imagens do filme, “Outubro”, de Eisenstein, a voz *off* de Debord afirma:

Todavia, estas formas históricas aparecidas na luta são justamente o meio prático que faltava à teoria para que ela fosse verdadeira. Elas são uma exigência da teoria, mas que não tinha sido formulada teoricamente. O *soviète* não era uma descoberta da teoria. E a mais alta verdade teórica da Associação Internacional dos Trabalhadores, era já a sua própria existência na prática (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h02min03s e 01h02min31s).

Aqui Debord exalta a luta espontânea do proletariado, identificando-a à prática da teoria revolucionária. Os *soviètes* seriam o melhor exemplo da história, pois foram conselhos operários surgidos ainda na revolução russa de 1905, em que os trabalhadores se organizaram de forma autogestionária, ou seja, governavam a si próprios (CONSELHOS OPERÁRIOS, 2021, n.p.). Acreditamos que a luta espontânea em Debord pode ser associada ao conceito de Materialismo Histórico formulado por Marx, na medida em que postula uma revolução do proletariado amparada no movimento evolutivo, tendencial, da história. O “espontâneo”, acreditamos, tem uma correspondência ao “tendencial” do movimento história. Mais ou menos de acordo com a crença de Marx em uma tendência evolutiva da história que levaria à suplantação do capitalismo pelo proletariado, assim como a burguesia suplantou o feudalismo. Debord refere-se à “luta espontânea do proletariado” como a “verificação prática do pensamento histórico unitário”. Aqui, acreditamos ser possível entender, “pensamento histórico”, como esta tendência evolutiva. E “unitário”, o movimento geral da história, e não apenas episódios isolados, que podem não corresponder à sua totalidade, apresentando-se, portanto, como uma falsa contradição, vista parcial e isoladamente. Sobre este tema Debord afirma, no momento imediatamente anterior à entrada das imagens dos marinheiros de Kronstrad e dos bolcheviques, mencionadas acima:

As duas únicas classes que correspondem efetivamente à teoria de Marx, as duas classes puras às quais leva toda a análise no *Capital*, a burguesia e o proletariado, são igualmente as duas únicas classes revolucionárias da história, mas a títulos diferentes: a revolução burguesa está feita; a revolução proletária é um projeto, nascido na base da precedente revolução, mas dela diferindo qualitativamente. (...) A burguesia veio ao poder porque é a classe da economia em desenvolvimento. O proletariado não pode ele próprio ser o poder, senão tornando-se a *classe da consciência*. (Cf. Sociedade do

Espectáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, ente 01h00min22s e 00h01min48s / entre 01h01min06s - 01h01min16s).

As imagens que seguem este trecho da voz *off* é da Guerra Civil Estadunidense, com cenas do filme de Raoul Walsh: *They Died with Their Boots On* (lançado na França com o título *La charge fantastique*, e no Brasil, O Intrépido General Custer). No livro “A sociedade do espetáculo” este trecho encontra-se na tese/parágrafo de número oitenta e oito.

Após a cena do filme “Outubro” de Eisenstein, em que os bolcheviques avançam sobre o Palácio de Inverno de armas em punho e atirando, há o corte para uma fotografia da Coluna Vendôme, destruída. E logo em seguida, a entrada da Sonata em Ré Maior, pela quarta vez. A Coluna Vendôme Foi erigida por ordem de Napoleão Bonaparte, em 1806, para celebrar a sua vitória na batalha de *Austerlitz* e homenagear seus soldados. Em maio de 1871, a coluna foi demolida por força de um decreto do conselho dos insurretos da Comuna de Paris, que a definiu como um símbolo bárbaro do militarismo e da negação do direito internacional. (COLUNA DE VENDÔME, 2003, n.p.). A imagem seguinte à da Coluna Verdôme, é uma fotografia de Marx acompanhada da legenda: **“Você aprenderá quão amargo é o pão estrangeiro, e quão difícil é escalar degraus alheios”**. Corta para a fotografia de Bakunin e segue a legenda: **“E o fardo mais pesado no vale do exílio será ver-se condenado na forma de uma companhia tola e desagradável. Mas depois virá a honra pela coragem...”** Corta para a fotografia de Max outra vez, e a última frase da legenda na fotografia de Bakunin, permanece ainda na fotografia de Marx **“...Mas depois virá a honra pela coragem de se levantar sozinho e formar um partido de uma só pessoa”**. A trilha musical se encerra e corta para o plano seguinte.

Figura 36 – Sequência em que temos a Coluna Verdôme destruída, evocando a memória da Comuna de Paris, e as imagens intercaladas de Marx e Bakunin, em um diálogo entre as duas referências para Debord, em termos de luta revolucionária da classe trabalhadora



Fonte: Extraído de LA SOCIETE du Spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo, entre 01h01min35s e 01h02min22s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Nesta sequência, a imagem da Coluna Verdôme destruída é uma alusão à Comuna de Paris. Este evento revolucionário ocorrido em 1871, durou apenas três meses, 18 de março

a 28 de maio, mas representou, na época, a experiência mais próxima dos *soviets* da revolução russa de 1905. Esta semelhança ocorre pela criação de conselhos operários e a experiência de autogestão dos trabalhadores franceses, cujos membros passaram a ser conhecido por *communards* (COMUNA DE PARIS, 2023, n.p.). Somos levados a crer que, na lógica do pensamento histórico em Debord, os *communards* seriam uma atualização dos *soviets* e os situacionistas a atualização dos *communards*. Nesta sequência, portanto, ainda está presente o tema da luta espontânea dos trabalhadores, e prenuncia os eventos de maio de 1968 como atualização da Comuna de Paris e da luta revolucionária histórica, em geral.

Quando são introduzidas as fotografias de Marx e Bakunin, é possível afirmar que Debord está aludindo às duas dimensões da luta da classe trabalhadora, a teoria e a prática. Possivelmente, também, ao comunismo e o anarquismo. Tanto Marx quanto Bakunin são referências na atuação prática e teórica, contudo, Bakunin se destaca mais pela atuação prática, e Marx, pela atuação teórica (MIKHAIL BAKUNIN, 2023, n.p.). A justaposição da imagem destes dois líderes revolucionários também evoca as disputas teóricas e ideológicas no seio da organização da luta dos trabalhadores. Bakunin, diferente de Marx, era contra qualquer tipo de Estado, e a autogestão é uma experiência que lhe é associada pela sua defesa intransigente da organização autônoma dos trabalhadores, sem os típicos representantes do Estado, que no socialismo histórico, Debord identifica como burocratas. Bakunin questionava em Marx, por exemplo, a ideia de uma “ditadura do proletariado”, enxergando neste conceito um caráter autoritário. Nas suas disputas, Bakunin chegou a ser expulso por Marx do Congresso de Haia, da Associação Internacional dos Trabalhadores, em 1872, sob a alegação de manter uma organização internacional secreta (Ibid.). Por outro lado, Marx também criticava as ideias e os métodos de Bakunin, e sempre foi reconhecido como o grande teórico da análise da sociedade capitalista, na qual Debord fundamenta parte essencial de suas ideias. São, portanto, duas referências para Debord, que no diálogo construído entre os dois, pela justaposição das imagens e o acréscimo da legenda, é convergente, e não divergente.

A legenda que dá voz a Marx, na primeira aparição de sua fotografia, possivelmente alude à vida de Bakunin, marcada pelo exílio, as prisões e seu envolvimento em levantes revolucionários em diferentes países (Ibid.): **“Você aprenderá quão amargo é o pão estrangeiro, e quão difícil é escalar degraus alheios”**. Quando a legenda dá voz a Bakunin, é no sentido de corroborar e complementar: **“E o fardo mais pesado no vale do exílio será ver-se condenado na forma de uma companhia tola e desagradável. Mas depois virá a honra pela coragem...** Esta última frase, que atravessa as duas fotografias, parece ter a intenção de dar voz aos dois personagens em uma afirmação concomitante, que é finalizada por Marx:

“...Mas depois virá a honra pela coragem de se levantar sozinho e formar um partido de uma só pessoa”. Esta frase final pode estar fazendo alusão ao esforço individual de Marx na organização dos trabalhadores e o seu famoso Manifesto do Partido Comunista, publicado em 1848. Pode também estar referindo-se à grandiosidade do papel individual que Marx e Bakunin tiveram na luta revolucionária, remetendo à própria vida de Debord, que foi marcada por uma atuação persistente e coerente com seu ideal de transformação do mundo, assim como foi o caso de Marx e Bakunin. Para Debord, a sua luta contra o espetáculo era uma guerra sem cessar.

A legenda desta sequência posta no diálogo, construído por Debord entre Marx e Bakunin, é o desvio de um trecho do canto XVII, do paraíso de Dante Alighieri, em a Divina Comédia:

Sentirás quanto amargo; quanto anseia o sal de estranho pão; que é dura estrada subir, descer degraus da escada alheia. Tua angústia há de ser mais agravada, te acompanhar no val do exílio vendo ignóbil gente, estólida malvada. Ingrato, louco e mau te acometendo o bando se há de unir: será corrido ele, não tu, o opróbrio merecendo. Seu bestial instinto conhecido terão seus feitos; glória consumada terás; tu só formando o teu partido (ALIGHIERI, 2023, p. 653 - 654).

A quinta e última entrada da trilha musical, Sonata em Ré Maior, se comparada às anteriores, ocupa um trecho bem maior do filme. É antecedida por imagens de confrontos entre manifestantes e a polícia nos eventos de maio de 1968. As imagens são precedidas e anunciadas por uma cartela que afirma: **“Esta paz social restabelecida com grande dificuldade não durou mais do que alguns poucos anos quando aparecerem, para anunciar seu fim, aqueles que entrariam na história do crime sob o nome de ‘situacionistas’”**. A Sonata entra junto com a imagem de uma multidão em uma assembleia realizada na Sorbonne ocupada. Em seguida a câmera passeia por uma fotografia da assembleia, localizando e detendo-se nos membros do Comitê Enragés³¹ - Internacional Situacionista, entre eles, Guy Debord. Em seguida, uma cartela que reproduz um comunicado do Comitê de ocupação da Sorbonne:

“Camaradas, considerando que a fábrica de aviação de Nantes foi ocupada por dois dias pelos trabalhadores e estudantes daquela cidade e que hoje o movimento está se espalhando por diversas fábricas (NMPP em Paris, Renault em Cléon, e outras.), o Comitê de Ocupação da Sorbonne chama para a imediata ocupação de todas as fábricas na França e a formação de Conselhos de Trabalhadores. Camaradas, espalhem e reproduzam este apelo tão rápido quanto possível. Sorbonne, 16 de maio, 15:00 horas” (Cf. Sociedade do Espectáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h15min12s e 01h15min39s).

³¹ Na Revolução Francesa, o grupo de revolucionários mais radicais passou a ser chamados de *enragés* (raivosos). Em sua alusão, um dos grupos de inspiração anarquista mais radicalizados durante os eventos de maio de 1968 passou a ser conhecido por este termo. Os *Enragés* se aliaram aos situacionistas durante o movimento das ocupações.

A imagem seguinte é do filme, “Outubro”, de Eisenstein. Uma assembleia de trabalhadores pouco antes da tomada do Palácio de Inverno pelos bolcheviques. Corta para uma fotografia da fachada da Sorbonne com um cartaz preso, escrito: **“OCUPAÇÃO DE FÁBRICAS. CONSELHOS OPERÁRIOS”**³². O cartaz é assinado pelo Comitê Enragés-Internacional Situacionista. Os *Enragés* juntamente com os situacionistas foram os dois grupos mais radicais no movimento das ocupações durante o maio de 1968 (Cf. PATRICK CHEVAL, 2023, n.p.). As próximas imagens são de Portos, estações de trem e fábricas paralisadas pela greve geral, desencadeada pelo levante de maio de 1968. Uma nova cartela afirma: **“De hoje até o fim do mundo do espetáculo, o mês de maio nunca passará sem que evoque nossa memória...”**

³² *Occupation des usines. Conseils ouvriers.*

Figura 37 – Início da sequência de entrada da trilha musical, pela quinta e última vez: assembleia na Sorbonne ocupada; uma fotografia de Debord na assembleia; cartela com um comunicado do Comitê de Ocupação da Sorbonne; assembleia dos bolcheviques, em uma cena do filme de Eisenstein; um cartaz do Comitê de Ocupação na Sorbonne; Portos, estações de trem e fábricas paralisadas pela greve geral; cartela afirmando que o mês de maio sempre evocará a memória dos situacionistas



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du Spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h15min02s e 01h16min16s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 djun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Em seguida, a fotografia de Christian Sebastiani, integrante dos *Enragés* e responsável por grande parte dos famosos grafites nos muros de Paris. Logo após os eventos de maio de 1968, Christian se tornaria membro da Internacional Situacionista (Cf. VIVRE SANS TEMPS MORT, JOUIR SANS ENTRAVES, 2023, n.p.). A próxima imagem é uma fotografia de Debord, e depois, a de Patrick Cheval, membro dos *Enragés* que também entraria para a Internacional Situacionista na mesma época que Christian Sebastiani (Cf. PATRICK CHEVAL, 2023, n.p.). Junto com as fotografias, a legenda: “**Nós poucos, poucos e felizes, unidos, irmanados**”. Diferente das legendas anteriores, em francês, Debord usa uma legenda em inglês, talvez aludindo ao caráter internacional do seu grupo. A imagem seguinte é um grafite: “**Camaradas, a humanidade não será feliz até que...**”

Segue a fotografia da Sorbonne ocupada, durante a noite com um ocupante de pé na janela, e logo após, imagem da ocupação do palácio de Inverno do filme de Eisenstein.

Figura 38 – Continuação da sequência de entrada da trilha musical, pela quinta e última vez: Christian Sebastiani; Debord; Patrick Cheval; grafite em muro de Paris; Sorbonne ocupada durante a noite; Cena de “Outubro”, de Eisenstein, em que os bolcheviques tomam o Palácio de Inverno



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h15min19s e 01h15min40s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Nesta sequência, as imagens desviadas de “Outubro”, de Eisenstein, criam um paralelo entre a insurreição de maio de 1968 e a revolução de outubro de 1917. Consideramos que há, pois, a intenção de Debord em apresentar o maio de 1968 como atualização histórica da revolução de 1917. Imagens semelhantes dos dois eventos são articuladas para criar uma associação: a assembleia na Sorbonne ocupada, equivale à assembleia dos bolcheviques; a Sorbonne ocupada, ao Palácio de Inverno ocupado; os Panfletos lançados pelas janelas do *Room Jules Bonnot*, sede do Comitê de Ocupação da Sorbonne, corresponde aos panfletos que os bolcheviques pegam no momento em que saem das impressoras; o arco e as colunas da fachada da Sorbonne equivalem ao arco e as colunas do interior do Palácio de Inverno:

Figura 39 – Nesta sequência as imagens desviadas do filme, “Outubro”, de Eisenstein, criam pela semelhança, um paralelismo entre a insurreição de maio de 1968 e a revolução de outubro de 1917, de modo a apresentar aquela como atualização desta. Na coluna esquerda, imagens do maio de 1968. Na coluna da direita, imagens do filme de Eisenstein que retratam a revolução de outubro de 1917



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h14min03s e 01h16min32s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Nas imagens que se seguem da sequência de distribuição de panfletos, diferentes planos marcam este paralelismo criado por Debord entre os dois eventos: Panfletos lançados pela janela da Sorbonne; bolchevique apanhando maços de panfletos; bolchevique descendo escada com maço de panfletos; plano mais aberto de bolchevique apanhando maços de panfletos; plano de detalhe de bolchevique entregando maço de panfletos; Cartaz de maio de

1968 pregado na parede, escrito: “ABAIXO COM A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO MERCANTIL”; cartela com uma citação de Maquiavel que finaliza afirmando: “uma vitória abre o apetite para mais vitórias”; câmera acompanha um menino com maço de panfletos embaixo do braço, que caminha entre os ocupantes da Sorbonne:

Figura 40 – Sequência da distribuição de panfletos em que as imagens desviadas do filme de Eisenstein estabelecem um paralelismo entre os dois eventos históricos revolucionários



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h15min43s e 01h16min29s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laHMgToJjJA>. Acesso em: 22 set. 2023.

A cartela desta sequência com uma citação de Maquiavel tem o mesmo propósito atualizador, pois o seu sentido é renovado pelo novo contexto empregado. De modo que, na perspectiva de Debord, o comentário de Maquiavel serve perfeitamente ao maio de 1968, como se fossem suas próprias palavras acerca do evento:

“Não se iluda pensando que eles não têm um plano. Eles têm sim; se eles não tivessem, as circunstâncias por si só os forçaria a desenvolver um. Uma conquista conduz a outra; uma vitória abre o apetite para mais vitórias”. (Maquiavel, carta a Francesco Vettori). (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h15min43s - 01h16min29s).

As imagens que precedem o final desta última e mais longa sequência de entrada da trilha musical, é do paralelismo já mencionado, entre a Sorbonne e o palácio de Inverno, pela semelhança de seus arcos e colunas; imagens do maio de 1968, entre elas, um grafite que diz: “Corra, camarada, o velho mundo está atrás de você!”; e mais uma cartela, que possui função semelhante à anterior, ou seja, o registro textual sobre um evento revolucionário do passado que se ajusta perfeitamente ao maio de 1968:

“Desde 25 de fevereiro, milhares de sistemas estranhos afluem diante da imaginação impetuosa de inovadores e se espalham através da mente agitada da multidão... Parece

que o choque da revolução reduziu toda a sociedade em poeira, e que existe uma competição aberta para determinar a forma de uma nova estrutura a ser colocada em seu lugar. Cada um tem seu próprio esquema. Alguns estão impressos em jornais; outros em cartazes que logo são colados nos muros; outros ainda são proclamados em encontros ao ar livre. Uns defendem a abolição da desigualdade da riqueza; outros a desigualdade na educação, um terceiro propõe dar um fim à mais velha de todas as desigualdades, entre homens e mulheres. São prescritos remédios contra a pobreza e contra a maldição do trabalho que vem atormentando a humanidade desde os primeiros dias.” (Alexis de Tocqueville, “Lembranças da Revolução Francesa de 1848”). (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h17min40s e 01h18min43s).

Figura 41 – Imagens que precedem o final da quinta e última sequência com a trilha musical, Sonata em Ré Maior para violoncelo e espineta, de Michel Corrette



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h16min29s e 01h17min46s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjJA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Por fim, imagens de barricadas em chamas durante a noite, seguidas de outras com bombeiros tentando conter o fogo. Estas imagens finais, somadas à trilha musical, constitui uma catarse de grande força poética, reforçada pela legenda que lhe acompanha: **“Nem a madeira nem o fogo acham qualquer paz ou satisfação no calor, seja ele grande ou pequeno, ou semelhante a eles, até o momento em que o fogo se torna um com a madeira e lhe dá sua própria natureza”** (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01h18min49s e 01h19min11s).

Figura 42 – Imagens finais da quinta e última sequência com a trilha musical, Sonata em Ré Maior para violoncelo e espineta, de Michel Corrette, com barricadas em chamas durante a noite e bombeiros tentando conter o fogo



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 01h17min46s e 01h18min28s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

A legenda é desviada de um trecho da obra, “Tratados e Sermões”, do frade dominicano, teólogo e filósofo alemão, Eckhart von Hochheim (1260 - 1328), mais conhecido como Mestre Eckhart (ECKHART, 2009):

E nosso Senhor pediu a seu Pai que nós sejamos Um com Ele e nele, e não somente unificados. Para estas palavras e esta verdade também temos exteriormente um exemplo perceptível e um testemunho verificável na natureza. Quando o fogo produz o seu efeito e inflama a madeira e a incendeia, então o fogo torna a madeira tão fina e diferente de si mesma, que lhe tira o que tem de grosseiro e de frio, de pesado e de úmido, e torna a madeira cada vez mais semelhante ao próprio fogo. Mas nem o fogo nem a madeira se tranquilizam, sossegam ou se satisfazem com qualquer calor, ardor ou igualdade até que o fogo se gere a si próprio na madeira e lhe transmita a sua própria natureza e o seu próprio ser, para que tudo se torne em um fogo, ambos propriamente iguais, indiferenciadamente, sem mais ou menos. E por isso é que há sempre, até se chegar a esse ponto, um fumo, um combate contra si mesmo, uma crepitação, um esforço e uma luta entre o fogo e a madeira. Mas quando toda a diferença for removida e deposta, então o fogo cala-se e silencia-se a madeira (ECKHART, 2009, p. 127 - 128).

O desvio operado neste trecho da obra do Mestre Eckhart ocorre fundamentalmente pelo deslocamento do contexto religioso para o contexto da luta revolucionária. O sentido básico da ideia é conservado, tratando-se, pois, de uma paráfrase. Supomos que Debord reconheceu na metáfora do Mestre Eckhart, além da beleza poética, o princípio filosófico que envolve a ideia de totalidade e da relação das partes com o todo. Um princípio norteador para Debord, que repercute na sua concepção da história, e está presente em alguns momentos do filme. Quando por exemplo, logo no início, parafrazeando Hegel, afirma: “No amor, o separado ainda existe, mas existe dentro do conjunto, não fora dele” (Cf. Sociedade do Espetáculo Guy

Debord 1973 - legendado português, 2015, entre 01min40s e 02min09s). Ou quando argumenta sobre o que considera a linguagem da contradição: “ela é crítica da totalidade e crítica histórica” (Cf. Sociedade do Espetáculo..., 2015, entre 09min46s e 10min03s). Segundo Anselme Jappe:

Para os situacionistas, é necessário fornecer um julgamento *global* que não se deixe ofuscar pelas diversas opções que, aparentemente, existem no interior do espetáculo; portanto, recusam qualquer mudança que seja apenas parcial. (...) O espetáculo, pelo menos em sua forma “difusa”, sempre se apresenta sob diversos aspectos: tendências políticas diferentes, estilos de vida contrários, concepções artísticas opostas. Incita os espectadores a exprimirem um julgamento e a escolherem uma ou outra dessas falsas alternativas a fim de que nunca ponham em dúvida o conjunto. (Op. cit., p. 39, grifo do autor).

De acordo com Jappe, citando György Lukács, que exerce considerável influência sobre Debord: “só o marxismo autêntico - cujo método deriva de Hegel, como Lukács afirma explicitamente - reconhece em todos os fatos isolados momentos de um processo total (Ibid., p. 40). No filme “A sociedade do espetáculo”, a ideia de falsa contradição ou “as falsas lutas espetaculares das formas rivais”, como classifica Debord, é exemplificada pelas imagens do encontro do presidente Richard Nixon com Mao Tsé-Tung, em que a voz *off* de Debord afirma:

Estas diversas oposições podem exprimir-se no espetáculo, segundo critérios completamente diferentes, como formas de sociedades absolutamente distintas. Mas segundo a sua realidade efetiva de setores particulares, a verdade de sua particularidade reside no sistema universal que as contém: no movimento único que faz do planeta seu campo, o capitalismo (Cf. Sociedade do Espetáculo..., 2015, entre 21min56s e 22min20s).

Figura 43 – Encontro do presidente Richard Nixon com Mao Tsé-Tung, na China, em 1972. Para Debord, este encontro é significativo no sentido de desvelar a falsa contradição entre o espetacular difuso e o espetacular concentrado, que só pode ser apreendida com clareza do ponto de vista da totalidade



Fonte: Extraído de LA SOCIÉTÉ du spectacle (1973) - Guy Debord [MultiSub]. Vídeo. 01h27min18s, entre 21min56s e 22min20s. Publicado pelo canal desirante - Youtube. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJjA>. Acesso em: 22 set. 2023.

Até aqui observamos que o desvio pode ocorrer por diferentes maneiras: uma citação ou paráfrase deslocados de seu contexto; modificações em partes de um texto de modo a alterar o seu sentido; alteração em um texto de maneira que se volte contra o seu sentido

original; construção textual que evoque um outro sentido ou contexto. Em todos os casos, o que está em jogo é a construção do sentido pelo arranjo da forma, e que no cinema damos o nome de montagem. Portanto, é um princípio que se aplica a toda espécie de construção de sentido, e que no caso do cinema, é mais rico e complexo pela combinação de texto, imagem e som. Neste último exemplo, as imagens de arquivo do encontro de Mao e Nixon, inseridas no contexto discursivo de Debord, e acompanhadas de um texto (*voz off*) que trata das oposições como parte de um todo, constroem a ideia crítica da falsa contradição. Neste caso, as imagens que em um outro contexto discursivo, poderia significar abertura política e diplomacia, são apresentadas como imagens da falsificação. Para além da dissimulação diplomática que encobre os interesses particulares de Mao e Nixon neste encontro, Debord chama a atenção para a equivalência destes interesses quando vistos do ponto de vista do todo que os contém, o capitalismo. Quando Debord cria os conceitos de espetáculo difuso e espetáculo concentrado, é no sentido de reconhecer um antagonismo, mas no interior do capitalismo. Por isto, um falso antagonismo, pois do ponto de vista do conjunto, são convergentes.

4.8 A crítica ao cinema espetacular

No texto de 1989, já mencionado, *The Use of Stolen Films* (A utilização de filmes roubados), Debord manifesta sua concepção crítica acerca do cinema, concebido como parte da engrenagem espetacular que esvazia a experiência vivida pela imposição do consumo das imagens. Ao mesmo tempo, nos dá uma informação valiosa sobre suas intenções com o uso do desvio no cinema:

O espetáculo deportou a vida real para trás do ecrã. Tentei “expropriar os expropriadores”. Johnny Guitar evoca memórias reais de amor, Shanghai Gesture outros ambientes de aventura, For Whom the Bell Tolls a revolução vencida. A sequência de Rio Grande pretende evocar a ação histórica e a reflexão em geral. O Sr. Arkadin é inicialmente trazido para evocar a Polônia, mas depois sugere a vida autêntica, a vida como ela deve ser. Os filmes russos evocam também, de certa forma, a revolução. Os filmes americanos sobre a Guerra Civil e Custer pretendem evocar todas as lutas de classes do século XIX; e mesmo o seu futuro potencial (DEBORD, 2003, n.p., grifos do autor, tradução nossa).

Para Debord o cinema é considerado uma arma alienante da sociedade espetacular que deve ter os seus poderes desviados e direcionados contra esta mesma sociedade e seu modo de vida. É a forma de alienação por excelência e a mais atual, pois no seu entendimento, “a dominação da economia sobre a vida social”, que já havia degradado o *ser* ao *ter*, em sua fase mais recente, degradou o *ser* ao *parecer* (Op. cit., 1997, p. 18). Reduziu a vida à representação

pela imagem e o cinema seria a manifestação mais acabada disso. No seu *filme in girum...*, Debord dedica um trecho à sua crítica mordaz ao cinema:

O cinema a que me refiro é uma imitação desordenada de uma vida desordenada, uma produção habilmente projetada para nada comunicar. Não serve a nenhum propósito fora daquela hora de enfado que reflete o mesmo enfado. Esta imitação covarde é a enganação do presente e a falsa testemunha do futuro (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 15min44s e 16min02s).

Quando fala do uso que fez de filmes desviados, Debord afirma:

No presente filme, por exemplo, simplesmente declaro algumas verdades sob um fundo de imagens totalmente triviais ou falsas. Este filme desdenha a imagem-sucata que o compõe. (...) Orgulho-me de ter feito um filme a partir do lixo que me chegou às mãos; e acho divertido ver que as pessoas que se queixam são justamente as que permitiram que esse belo lixo dominasse suas vidas por completo (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 19min05s e 19min19s / entre 19min34s e 19min45s).

Em artigo da revista *Internationale Situationniste*, de 1966, *The Role of Godard* (o papel de Godard), já aqui mencionado e disponível na página de Ken Knabb, os situacionistas fazem uma crítica não menos ácida aos artistas e cineastas contemporâneos. Questionam a asusência da crítica no tipo de colagem realizada pela Pop Art e na montagem de Godard, onde o princípio da desvalorização e revalorização do desvio limitar-se-ia ao primeiro termo:

Em todos os casos, o *détournement* é dominado pela desvalorização-revalorização dialética do elemento no desenvolvimento de um significado unificador. Mas a colagem do elemento meramente desvalorizado foi amplamente utilizada, muito antes de se constituir como doutrina da Pop Art, no esnobismo modernista do objeto deslocado (fazer um frasco de especiarias a partir de um frasco de química, etc.). Esta aceitação da desvalorização está agora a ser alargada a um método de combinação de elementos neutros e indefinidamente permutáveis. Godard é um exemplo particularmente aborrecido de uma tal utilização sem negação, sem afirmação e sem qualidade. (INTERNATIONAL, 2006, n.p., tradução nossa).

Para os situacionistas, “em última análise, a função atual do Godardismo é impedir uma utilização situacionista do cinema” (Ibid.). Em um outro artigo da revista *Internationale Situationniste*, de 1969, também disponível na página de Ken Knabb, *Cinema and Revolution* (Cinema e Revolução), os situacionistas questionam uma matéria do jornal *Le Monde*, onde o correspondente do Festival de Berlim, J.P. Picaper, se diz admirado com o filme *Le Gai Savoir*³³ de Godard, lançado em 1969, pelo fato de “Godard ter levado a sua admirável autocrítica ao ponto de projetar sequências filmadas no escuro ou mesmo de deixar o espectador durante um

³³ A Gaia Ciência

tempo quase insuportável diante de um ecrã em branco” (Le Monde, 8 de julho de 1969 in: *Internationale Situationniste*, 1969, n.p., tradução nossa). À afirmação do jornalista, os situacionistas respondem fazendo alusão aos filmes letrista do início dos anos 50 e o primeiro filme de Debord, *Uivos para Sade*, de 1952, que não possuía imagens:

Sem procurar mais precisamente o que constitui “um tempo quase insuportável” para este crítico, podemos ver que Godard, seguindo as últimas modas como sempre, adota um estilo destrutivo tão tardiamente plagiado e inútil como todo o resto da sua obra, tendo esta negação sido expressa no cinema antes de ele ter começado a longa série de pseudo-inovações pretensiosas que suscitaram tanto entusiasmo entre o público estudantil durante o período anterior (INTERNATIONAL, 2006, n.p., tradução nossa).

O artigo finaliza dirigindo a sua crítica também à Eisenstein, considerado submisso politicamente ao regime soviético, e anuncia a realização do filme “A sociedade do espetáculo de Guy Debord:

É sabido que Eisenstein queria fazer um filme sobre O Capital. Tendo em conta as suas concepções formais e a sua submissão política, é de duvidar que o seu filme fosse fiel ao texto de Marx. Mas, de nossa parte, estamos confiantes de que podemos fazer melhor. Por exemplo, assim que for possível, Guy Debord fará ele próprio uma adaptação cinematográfica de A Sociedade do Espectáculo que não ficará certamente aquém do seu livro (Ibid.).

A natureza da crítica e a insolência com que Debord e os situacionistas tratavam os artistas e cineastas de sua época lhes rederam tanta animosidade que Debord chega a afirmar: “Mereci o ódio universal da sociedade de meu tempo, e ficaria aborrecido se tivesse qualquer outro mérito aos olhos de tal sociedade. Mas notei que foi no cinema que despertei a afronta mais extrema e unânime” (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 19min53s e 20min12s). Como já demonstramos, uma outra classe digna do desprezo e da crítica mais ferrenha de Debord, é o espectador. Para Debord, esta é uma categoria, que para além do universo do cinema, encerra o papel da passividade, considerada cúmplice da sociedade espetacular. Ainda no seu filme *In girum...*, afirma:

Que respeito infantil pelas imagens! Esta Feira das Vaidades é bem adequada para espectadores plebeus, que constantemente oscilam entre o entusiasmo e a decepção; falta-lhes gosto porque eles nunca tiveram nenhuma experiência feliz em coisa alguma, e recusam admitir suas experiências infelizes porque lhes falta além da coragem também o gosto. Isso explica porque nunca cessam de sofrer todo tipo de fraude, geral e particular, que apela para auto-influenciada credulidade (Cf. IN GIRUM..., 2018, entre 16min14s e 16min41s).

O tratamento dado por Debord aos cineastas, ao próprio cinema, e aos espectadores, nos leva a questionar qual seria o público a que se destina o seu discurso. Usando um termo de Greimas, quem seria seu enunciatário? Talvez devamos buscar a resposta para esta pergunta na própria coerência de seu discurso. Debord e os situacionistas não faziam proselitismo e não admitiam discípulos (JAPPE, op. cit., 1999, p. 123); não lhes interessava que suas ideias fossem acessadas por quem não desejava praticá-las (VANEIGEM, op. cit., 2002, p. 19). Daí que o discurso de Debord não busca adaptar-se ao universo axiológico de um enunciatário que se deseja convencer. De acordo com Anselm Jappe, “nada é fortuito naquilo que Debord apresenta ao mundo: sua própria imagem é elaborada em todos os detalhes e, no entanto, inteiramente espontânea e verdadeira (Ibid., p. 145). Debord e os situacionistas consideravam-se “senhores sem escravos” e portadores do princípio anti-hierárquico, de modo que o seu discurso era dirigido à uma “conspiração dos iguais, um estado maior que não quer tropas”. Destinado à grupos e pessoas autônomas que partilhassem o mesmo desejo de transformar a vida e o mundo (Ibid., p. 123 a 125).

No plano da linguagem, o desvio é o dispositivo que tem a função de redirecionar o discurso dominante contra ele próprio, realizando a atualização histórica na perspectiva da superação do capitalismo e seu modo de vida alienado. A sociedade do espetáculo seria a forma mais desenvolvida desta alienação, inerente ao capitalismo, a ser ultrapassada por uma formação social superior. De acordo com Debord, “o espetáculo é 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” (DEBORD, 1997, p. 140). Quanto à oposição entre verdade e falsidade no discurso de Debord, o que está sendo postulado não é uma verdade inquestionável, mas uma falsidade passível de reconhecimento, como bem esclarece Anselm Jappe: “Se não é possível decidir qual seria uma sociedade ‘ontologicamente’ verdadeira ou autêntica, pode-se, no entanto, determinar ‘ontologicamente’ a falsidade ou a não-autenticidade da sociedade da mercadoria” (Op. cit., p. 180). Para Debord a colonização da vida pela sociedade do espetáculo implica a perda de sua unidade e também a “Perda geral das condições de comunicação” (Op. cit., p. 240), impondo-se uma comunicação unilateral, uma “pseudocomunicação” que deve ser destruída radicalmente em todas as suas formas para se chegar a uma comunicação “real e direta” (Ibid.):

“A separação é o alfa e o ômega do espetáculo” (Sde, § 25) e, se estão separados uns dos outros, os indivíduos só encontram sua unidade no espetáculo, onde “as imagens que se afastaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum” (Sde, § 2). Mas os indivíduos encontram-se reunidos nele apenas “como separados” (Sde, § 29), porque o espetáculo açambarca para si toda a comunicação: esta se torna

exclusivamente unilateral, o espetáculo sendo aquele que fala enquanto os “átomos sociais” escutam. E sua mensagem é uma só: a incessante justificativa da sociedade existente, isto é, do próprio espetáculo e do modo de produção de que é originário. (Ibid., p. 20).

Nesta perspectiva, o projeto situacionista era também um projeto de comunicação que buscava superar o monólogo capitalista pela libertação de outras formas de expressão, para além do julgo da mercadoria. O conceito de imagem e o próprio cinema, segundo Debord, constituíam o porta voz, sem réplica, da sociedade espetacular que “reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado”. No seu filme *Critique de la séparation* (1961), Debord afirma que “a função do cinema é apresentar uma coerência falsa e isolada, seja dramática ou documental, como um substituto para a comunicação e uma atividade ausente” (DEBORD, 2009, n.p.). Em *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), define o cinema como uma forma de comunicação alienante:

A única aventura interessante é a libertação da vida cotidiana, não só sob uma perspectiva histórica, mas para nós mesmos, e nesse momento. Este projeto implica o esvaziamento de todas as formas alienadas de comunicação. O cinema, também, deve ser destruído (DEBORD, 2009, n.p.).

O desvio é, portanto, a técnica comunicacional de maior importância para a realização do projeto situacionista, constituindo o cinema de Guy Debord o lugar de sua maior eficácia e beleza, como haviam antecipado Guy Debord e Gil Wolman, em 1956. Mas desvelar todo o significado deste dispositivo é reconstituir a história fascinante de uma busca que pode ser resumida na indagação e resposta que Debord dá em seu último filme:

Eventualmente já encontramos aquilo que procuramos? Há razão para acreditar que pelo menos o vimos de relance; porque é inegável que do ponto em que estávamos éramos capazes de compreender a falsa vida à luz da verdadeira vida, e possuído com um poder muito estranho de sedução: desde então ninguém se aproximou de nós sem desejar nos seguir. Tínhamos redescoberto o segredo de dividir o que estava unido (Cf. IN GIRUM Imus Nocte Et Consumimur Igni - Guy Debord (1978) - Legendado, 2018, entre 01h00min19s e 01h00min50s,).

5 CONCLUSÃO

Concluimos nossa pesquisa com muita clareza das lacunas que deixamos em função do tempo limitado, da riqueza e complexidade do tema, e também do tipo de abordagem que adotamos. Nos filmes de Debord podemos sempre esperar uma isotopia secreta, um significado oculto, um enigma a ser decifrado. O que exige um minucioso trabalho de pesquisa, a mobilização de um grande número de informações já disponíveis sobre o tema, e o domínio do arcabouço teórico envolvido. Buscamos tratar nosso objeto em suas diferentes dimensões, de modo que o seu aprofundamento é perseguido na diversidade do olhar que lançamos sobre ele.

No primeiro capítulo buscamos definir o conceito de desvio a partir das formulações de Guy Debord e Gil Wolman, em “Um guia prático para o desvio”. Tratamos de sua especificidade em Debord, relacionando-o ao contexto das vanguardas europeias, a trajetória de Debord na Internacional Letrista e Internacional Situacionista, destacando o imbricamento entre arte e política que marca sua concepção do desvio. Dedicamos também uma seção a Lautréamont, por tratar-se daquele que primeiro fez uso deste recurso de linguagem na perspectiva adotada por Debord, constituindo uma grande referência para este e também para os surrealistas. Antecipamos a aproximação entre desvio e feito Kuleshov, que desenvolvemos no terceiro capítulo. Finalizamos este capítulo com as manifestações mais recentes e atuais que consideramos herdeiras do desvio, e o início da discussão sobre o desvio enquanto linguagem, seu status de paródia e seu *ethos*.

O segundo capítulo é dedicado ao caráter linguageiro do desvio, discussão introduzida no final do primeiro capítulo com a sua caracterização como paródia. Neste segundo capítulo, o tema do desvio enquanto linguagem é aprofundado lançando-se mão da semiótica para tratar dos mecanismos de construção de sentido nele envolvidos. Iniciamos com a apresentação da semiótica de Charles Peirce, seus pressupostos fenomenológicos, seus conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade, além de alguns exemplos que nos permitiram dimensionar as questões envolvidas na construção do sentido. Em seguida, apresentamos a semiótica de Algirdas Julius Greimas, seus fundamentos, sua ideia de uma semiótica do discurso, e seu “percurso gerativo de sentido”, com seus níveis: fundamental, discursivo e narrativo. Após a apresentação das duas semióticas, buscamos fazer alguns contrapontos entre os dois autores para enriquecer o nosso domínio sobre o tema e emprega-lo como ferramenta analítica do nosso objeto. Recorremos também a Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev para abordar os conceitos de arbitrariedade do signo, significante e significado, plano da expressão e plano do conteúdo. Buscamos ainda relacionar lógica, dialética, e o

conceito de oposição fundamental em Greimas, além de caracterizar o desvio como uma metalinguagem e relacioná-lo ao período da chamada “reviravolta linguística”. Por fim, tomamos um exemplo de desvio situacionista para análise, mobilizando alguns conceitos da semiótica.

No terceiro e último capítulo, abordamos nosso objeto propriamente dito, começando por demonstrar a relação do desvio com a montagem cinematográfica. Para isto, partimos do princípio, segundo o qual, forma gera conteúdo, ou seja, que todo sentido é construído pelo arranjo da forma. Esta discussão é apoiada nos conceitos de sintagma e paradigma de Saussure, e que posteriormente foram desenvolvidos pelo linguista Roman Jakobson. Sintagma (combinação) e paradigma (seleção) são as duas manifestações básicas de arranjo da forma, segundo Jakobson. Neste ponto retomamos a discussão sobre o experimento do cineasta Lev Kuleshov, e sua atualização por Alfred Hitchcock, no sentido de identificar na montagem cinematográfica o mesmo princípio de construção do sentido.

Em seguida, pontuamos algumas influências teóricas de Marx sobre Debord, que tiveram implicações na sua concepção de desvio, especialmente a dialética e o conceitos de Materialismo Histórico. Também as influências de Isidore Isou, por meio do seu filme de 1951, *Traité de bave et d'éternité*, e sua concepção de que haveria na arte “fases ampliativas” e “fases de cinzelamento”. Momentos de valorização e desvalorização que estão contidos no fundamento do desvio. Por meio de coincidências textuais, sugerimos também a influência de Eisenstein. No caso deste último, apenas especulações que, caso fossem confirmadas, seriam indiretas e negativamente apropriadas, dado o posicionamento crítico de Debord com relação ao pensamento deste cineasta.

No tópico seguinte, tratamos da transposição do livro ao filme, e em seguida, procedemos à análise do filme “A sociedade do espetáculo”, tomando como recorte metodológico da análise, os momentos de entrada da trilha musical, já que seria inviável a análise de todas as cenas do filme. Nesta análise, buscamos dar conta da proposição da pesquisa em investigar o desvio no cinema de Guy Debord, especialmente, suas diferentes formas de manifestação. Buscamos também, ainda que de maneira incipiente, aplicar alguns conhecimentos da semiótica na análise dos efeitos de sentido construídos no desvio. E por último, evidenciamos o posicionamento crítico de Debord com relação ao cinema.

Apesar das lacunas deixadas, consideramos satisfatórios os resultados alcançados no sentido de responder às nossas indagações iniciais acerca do desvio no cinema de Guy Debord: sua origem e fundamentos; suas formas de manifestação e importância na obra cinematográfica de Debord; a relação com o efeito *Kuleshov* e a montagem cinematográfica; os

aspectos: teórico, político e estético. Também consideramos que, em linhas gerais, as nossas hipóteses foram confirmadas: Debord como maior artífice do Desvio; a estreita relação entre desvio e efeito *Kuleshov*, se vistos do ponto de vista do arranjo formal; o desvio como forma correspondente ou adequada à dialética. Neste último caso, consideramos um achado interessante a relação que pudemos estabelecer entre lógica, dialética e oposição fundamental. A lógica encerra uma espécie de verdade auto evidente, presente tanto na dialética, que se propõe a ser um método de raciocínio, quanto no conceito de oposição fundamental em Greimas, que é definido como um princípio fundamental da linguagem. Em ambos, são mobilizadas oposições e relações de implicação e pressuposição, de modo que o caráter auto evidente da lógica manifesta-se na dialética e na oposição fundamental da linguagem sob a forma de um princípio que regula a coerência. Consideramos que esta coerência, este proceder lógico, também é reivindicado e perseguido como fundamento do desvio, que recebe influência da negação dialética de Marx. Daí atribuímos ao desvio o que chamamos de “vocação para a verdade”. Verdade aqui deve entendida como coerência lógica, um postulado de Charles Peirce.

Um outro achado teórico que nos ajuda a compreender os fundamentos do desvio, é a ideia de “corre o histórica” a que se propõe, derivada da dialética e do conceito de Materialismo Histórico em Marx. Para Debord o desvio é portador de sua própria crítica na medida em que se entende submetido à passagem do tempo e ao perecimento histórico. E neste sentido, reconhece a transitoriedade de sua própria validade e existência, conferindo-lhe uma natureza autocr tica. Em Debord, a própria ideia de verdade seria transitória e teria sua validade submetida à passagem do tempo. A fun o do desvio seria exatamente a atualiza o crítica do passado na perspectiva de um caminhar para frente, histórico. Este caminhar para frente obedeceria a uma tendência evolutiva da história, que ao fim e ao cabo, seria a supera o da sociedade capitalista por uma ordem social superior. Consideramos o conjunto das influências teorias que fundamentam o pensamento de Debord e dos situacionistas descobertas relevantes para o tipo de abordagem que realizamos do nosso objeto. Como também, o grande número de informa es encontradas, por exemplo, na obra “Guy Debord”, de Anselm Jappe, e na página de Ken Knabb, *Bureau of Public Secrets*.

Em uma pesquisa posterior, de maior fôlego, compreendemos ser necessário realizar uma articula o maior entre o nosso objeto e as teorias do campo da semiótica, um aprofundamento das teorias que fundamentam o pensamento de Debord e um debruçar-se maior sobre os desvios contidos no filme “A sociedade do espetáculo”, incluindo também os desvios do filme *In girum imus nocte et consumimur igni*.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Marcio; CABRAL, Naina Araújo. **Yomango**: o papel do humor na guerrilha da comunicação. *Comunicação & Política*, Revista Arauto, v. 25, p. 31- 49, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**, 2007. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Versão para e-book: eBooksBrasil.com, 2023. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=203. Acesso em: 03 mar. 2024.

AURORA (CRUZADOR). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Aurora_\(cruzador\)&oldid=67390480](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Aurora_(cruzador)&oldid=67390480). Acesso em: 29 jan. 2024.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. 1990. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOBBIO, Norberto, 1909 - **Dicionário de política I** Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C, Varriale et ai.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacais. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11a ed., 1998.

BRAGAGNOLO, Felipe. **A tarefa da experiência antepredicativa na constituição do sentido do objeto: um estudo da Vª investigação lógica husserliana**. *Griot: Revista de Filosofia*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 177–192, 2018. DOI: 10.31977/griofi.v17i1.802. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/802>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BUENAVENTURA DURRUTI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Buenaventura_Durruti&oldid=67291698. Acesso em: 12 jan. 2024.

COLUNA DE VENDÔME. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Coluna_de_Vend%C3%B4me&oldid=65604599. Acesso em: 30 mar. 2023.

COMUNA DE PARIS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Comuna_de_Paris&oldid=66654693. Acesso em: 23 set. 2023.

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

CONSELHOS OPERÁRIOS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Conselhos_oper%C3%A1rios&oldid=62444092. Acesso em: 17 nov. 2021.

CORRÊA, Roberto Alvim. **Dicionário escolar francês-português, português-francês**. 5. ed. Rio de Janeiro. MEC/FENAME, 1975.

DEBORD, Guy (1973). **Translator's Notes** in: *The Society of the Spectacle*. Translated and annotated by Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2014. Disponível em: <https://www.bopsecrets.org/SI/debord/notes.htm>. Acesso em: 31 jan. 2024.

DEBORD, Guy (1989). **The Use of Stolen Films** in: *Guy Debord's Films*. Tradução e edição para a língua francesa de Ken Knabb, a partir de *Debord's Complete Cinematic Works* (AK Press, 2003). Foi publicada originalmente pelo Bureau of Public Secrets em 2003. Disponível em: <https://www.bopsecrets.org/SI/index.htm>. Acesso em: 28 fev. 2024.

DEBORD, Guy. **Crítica da Separação (manuscritos do filme)**. In: Introdução à *Obra Cinematográfica Completa* de Guy Debord. Traduzido da versão inglesa de Ken Knabb por Railton Sousa Guedes, 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/introbra.htm>. Acesso: 04 jun. 2023. Introdução à *Obra Cinematográfica Completa* de Guy Debord

DEBORD, Guy. **No Caminho de Algumas Pessoas Por um Curto Período de Tempo (manuscritos do filme)**. In: Introdução à *Obra Cinematográfica Completa* de Guy Debord. Traduzido da versão inglesa de Ken Knabb por Railton Sousa Guedes, 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/introbra.htm>. Acesso: 04 jun. 2023.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo (manuscritos do filme)**. In: Introdução à *Obra Cinematográfica Completa* de Guy Debord. Traduzido da versão inglesa de Ken Knabb por Railton Sousa Guedes, 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/sefilme.htm>. Acesso: 09 out. 2023.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. **Panegírico**. Tradução de Hilário Val Xavier. Formatação e revisão do *Coletivo Sabotagem*, 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/novao/Downloads/42768271-Guy-Debord-Panegirico.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2024.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia prático para o desvio**. (*A User's Guide to Détournement*). Publicado originalmente em: *Les lèvres nues*. Número 8, maio de 1956. Tradução para o inglês de Ken Knabb: <http://bopsecrets.org/SI/detourn.htm>. Tradução para o português de Railton Sousa Guedes com base na versão inglesa de Ken Knabb (com ligeiras modificações da versão “Métodos de Deturcação” na *Antologia Situacionista Internacional*),

2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/projetoperiferia4/detour.htm>. Acesso em: 29 de maio de 2022.

DINIZ, Juliana Ribeiro. **Culture Jamming – Ativismo e contra-hegemonia**, 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/novao/Downloads/68127-Texto%20do%20artigo-89577-1-10-20131126.pdf>. Acesso em 14 ago. 2022.

ECKHART, Mestre. **Tratados e Sermões**. Tradução de Jorge Telles de Menezes, Prior Velho, Paulinas Editora, 2009.

EFEITO KULESHOV. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Efeito_Kuleshov&oldid=64238288. Acesso em: 21 ago. 2022.

EISENSTEIN, Serguei **A Forma do Filme**, Tradução: Teresa Ottoni, Rj, Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**, Tradução: Teresa Ottoni, Rj, Zahar, 2002. em: 05 mar. 2024.

FELIPE, Leonardo Azevedo. **Rock my art: ou O novo esteticismo de Porquê choras? ou O dia em que Eduk entrou para a história da arte**. Orientador: Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/87668/000911766.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 fev. 2023.

FENÔMENO. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2009-2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/risco/>. Acesso em: 11. jul. 2023.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo, Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. L'énonciation: une posture épistémologique. **Significação. Revista Brasileira de Semiótica**, n. 2, 1975. p. 9-25.

GREIMAS, Algirdas Julien. **sobre o sentido II**. Ensaios semióticos. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo/; Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz César et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jean. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas. Juliens, COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 1979.

GUY, Emmanuel. LE BRAS, Laurence. **GUY DEBORD Un art de la guerre**, Paris, Bibliothèque national de France. Gallimard, 2013.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

HEGEL, Friedrich (1807). **Prefácio do Sistema da Ciência**. In Prefácios. Trad., introdução e notas de Manuel J. Carmo Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, pp. 2793.

HÉNAULT, Anne. **História Concisa Da Semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HITCHCOCK e o efeito kulechov. Vídeo. 00h01min17s. Publicado pelo canal Pure Cinema - Youtube, 01 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HORTA, Natália Botelho. **O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica**. 2015. 191 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18420>. Acesso em: 01 de jun. 2023.

HUSSERL, Edmund. **Conferências de Paris**. Lisboa: Edições 70.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

IN GIRUM Imus Nocte Et Consumimur Igni - Guy Debord (1978) - Legendado. Vídeo. 1h35min07s. Publicado pelo canal Guilherme Bianchi -Youtube. 06 dez. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qIuEFYSs_68&t=199s. Acesso em: 11 fev. 2024.

INTERNATIONAL, Situationist. **Cinema and Revolution** in: Situationist International Anthology, editada e traduzida do francês por Ken Knabb. Foi publicada pelo Bureau of Public Secrets em 1981 (2ª impressão em 1989, 3ª impressão em 1995). A edição revisada e ampliada foi publicada em 2006. Apareceu originalmente na revista Internationale Situationniste nº 12, Paris, setembro de 1969. Disponível em: <https://bopsecrets.org/SI/12.cinema.htm>. Acesso em: 28 fev. 2024.

INTERNATIONAL, Situationist. **The Role of Godard** in: Situationist International Anthology, editada e traduzida do francês por Ken Knabb, foi publicada pelo Bureau of Public Secrets em 1981 (2ª impressão em 1989, 3ª impressão em 1995). A edição revisada e ampliada foi publicada em 2006. Apareceu originalmente na revista Internationale Situationniste nº 10, Paris, março de 1966. Disponível em: <https://www.bopsecrets.org/SI/index.htm>. Acesso em: 28 fev. 2024.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e poética**. In Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118 - 162.

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

JAPPE, Anselm. **Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos**. Baleia na Rede, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, dezembro de 2011.

KHAYYAM, Omar. **Os Rubayat**. Versão em português de Alfredo Braga. Versão para e-book: eBooksBrasil.com. Fonte Digital: <http://www.alfredo-braga.pro.br>, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/37120012/Os_Rubayat_Omar_Khayyan. Acesso em: 01 mar. 2024.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido**. SP: Record, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina.; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo, Cortez, 2008.

LAUTRÉAMONT, Conde de - **Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas, obra completa**. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer, Iluminuras, 2005.

LEANDRO, Anita. (2012). **Desvios de imagens**. *E-Compós*, 15(1). <https://doi.org/10.30962/ec.769>. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/769/569>. Acesso em: 16 fev. 2024.

LEÃO, Tiago. **Malcolm McLaren não foi só o homem que inventou os Sex Pistols**. Mundo de Musicas, 2012. Disponível em: <https://mundodemusicas.com/malcolm-mclaren/>. Acesso em: ago. de 2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MANIFESTO JEOCÁZ LEE-MEDDI. Paris, maio de 1968, 2008. Disponível em: <https://jeocaz.wordpress.com/2008/07/19/paris-maio-de-1968/>. Acesso em 19 out. 2023.

MARCUS, Greil, **Marcas de baton: uma história secreta do século XX**, Frenesi, Lisboa, 2000.

MARCUSE, Herbert. **A história da dialética**. Tradução de Andrade, J. P.; Saldanha, V. H. *Trans/formação*, Marília, v. 45, n. 4, p. 239-270, Out./Dez., 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/MgQbbJ577gMLPqmMfyFmFJg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 set. 2023.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. In: Labica, G. *As teses sobre Feuerbach de Karl Marx*. Trad. Arnaldo Marques; revisão técnica João Quartim de Moraes. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva**. 1 ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>. Acesso em: 14 mai. 2022.

MIKHAIL BAKUNIN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mikhail_Bakunin&oldid=65962041. Acesso em: 30 mai. 2023.

NUNES FILHO, Laura de Matos. **Bretano e o conceito de objeto intencional: uma leitura pragmática a partir de Twardowski**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106815?show=full>. Acesso em: 11 jul. 2023.

OLIVEIRA, Manfredo. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Loyola, 1996.

ONTAÑÓN, Antonio. **El retorno de la Columna Durruti: La visión de España de la Internacional Situacionista y de Guy Debord**. Revista Situaciones Web – Revista de história y crítica de las artes, Barcelona, Textos imprescindibles, n.p., abril, 2016. Disponível em: <http://situaciones.info/revista/el-retorno-de-la-columna-durruti-1-%c2%b7-la-vision-de-espana-de-la-internacional-situacionista-y-de-guy-debord/> Acesso em: 02 out. 2023.

OUTUBRO, de Serguei Eisenstein. Vídeo. 1h39min11s. Publicado pelo canal Edições Avante -Youtube. 16 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywE2NOnINoQ&t=4982s>. Acesso em: 24 fev. 2024.

PAIVA, Juliana Zanetti de, & de OLIVEIRA, Robson José Feitosa (2015). **a sociedade do espetáculo: uma autotradução como crítica**. *non plus*, 4(7), 139-155. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v4i7p139-155>. Acesso em: 20 out. 2023.

PATRICK CHEVAL. (2023, juin 4). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Patrick_Cheval&oldid=204887143. Acesso em: 23 out. 2023.

PEIRCE, Charles. Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 3ª Ed., 2000.

PERNIOLA, Mario. **Os Situacionistas: O movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”**. São Paulo: Annablume, 2009.

PIKARSKI, René. **O esquecido cinema socialista de Slatan Dudow**. Tradução de Mauro Costa Assis. Revista Jacobina, 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/06/o-esquecido-cinema-socialista-de-slatan-dudow/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

PIRES, Jesuino. Junior. **Considerações sobre o conceito de intencionalidade em Edmund Husserl**. KÍNESIS (MARÍLIA), v. IV, p. 286-302, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4471>. Acesso em: 18 mai. 2022.

REVOLTA DE KRONSTADT. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Revolta_de_Kronstadt&oldid=66868719. Acesso em: 28 out. 2023.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 7ª. ed. São Paulo, Ática, 2000.

SANTAELLA, Lucia. (org.). Charles Sanders Peirce: **Excertos.** São Paulo: Paulus, 2020.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTOS, Flavia Karla Ribeiro. **O conceito de figuratividade e as práticas de institucionalização da semiótica no Brasil e na França.** 2020. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/192989>. Acesso em: 21 ago. 2023.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **A trama poética em Caetano Veloso.** Fortaleza: Editora UFC, 2014.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Saussure e Peirce: dois conceitos de signo complementares.** In: BEVIDAS, Waldir; LOPES, Ivã Carlos; BADIR, Sémir (orgs.). Cem anos com Saussure. Tomo 1. São Paulo: Annablume, 2016, p. 123-140.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** Tradução Antônio Cheliniet al. 27ª edição. São Paulo: Cultrix, 1996.

SITUACIONISTA, Internacional. **Antologia.** Tradução Júlio Henrique. Lisboa: Antígona, 1997

SOCIEDADE do Espetáculo Guy Debord 1973 (legendado português). Vídeo. 1h28min16s. Publicado pelo canal Filosofia em vídeo -Youtube. 11 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>. Acesso em: 12 mar. 2022.

TEIXEIRA, Lucia. **Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais.** In: Oliveira, Ana Claudia; Teixeira, Lucia (org.) Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TOURINHO, Carlos. Diógenes. C. (2013). **O Lugar da Experiência na Fenomenologia de E. Husserl: de Prolegômenos a Ideias I.** *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia*, 36(3), 35–52. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732013000300004>. Acesso em: 30 jun. 2022.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952.** *Revista Significação*, v. 46, n. 51, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765275012/html/#B11>. Acesso em: 30 jan. 2024.

VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver para as Novas Gerações.** São Paulo, Conrad, 2002.

VIEIRA, Tereza de Jesus Batista, **Artivismo - Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural.** Porto, 2007.