

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO:

UMA AUTOTRADUÇÃO COMO CRÍTICA

Juliana Zanetti de PAIVA¹

Robson José Feitosa de OLIVEIRA²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo mostrar a crítica à sociedade capitalista madura elaborada por Guy Debord, em seu filme *A Sociedade do Espetáculo* (1973). Trata-se de uma forma cinematográfica peculiar, baseada estritamente na obra homônima (1967-1997), pois a forma é definida pelo próprio conteúdo expresso pela crítica. Assim, Debord faz do filme uma crítica à forma cinematográfica e ao mesmo tempo à sociedade mercantil de seu tempo. Assim, o filme de Debord não é uma autotradução comum, não tem o mesmo processo de adaptação dos filmes de sua época, pois seu objetivo principal é construir uma autotradução que seja a negação da própria forma cinematográfica enquanto encaideamento de imagens e atores vedetes idealizados, e isso em proveito de uma crítica à sociedade espetacular mercantil. Portanto, trata-se de uma autotradução que se constitui numa forma também crítica ao fato de que as imagens constroem uma realidade invertida, uma “realidade falsa”, mas que é vivida e encarada como a realidade por excelência. Para alcançarmos o nosso objetivo, recorreremos ao próprio autor do livro *A sociedade do espetáculo*, bem como a Benjamim (2010), Adorno (1986), e Alice Gonçalves (2009), que são o nosso alicerce teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Debord, *A sociedade do espetáculo*, autotradução, cinema.

¹ Estudante de Doutorado em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp.

² Estudante de Doutorado no Instituto de Psicologia Social da UERJ.

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE: UNE AUTO TRADUCTION COMME CRITIQUE

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est de mettre en lumière la critique de la société capitaliste développée établie par Guy Debord dans son film *La Société du spectacle* (1973). Il s'agit d'une forme cinématographique assez particulière basée strictement sur son œuvre homonyme (1967-1997). Cette forme est celle définie par le contenu de la critique, puisque Debord fait de son film une critique de la forme cinématographique elle-même et de la société marchande. Le film de Debord n'est donc pas une autotraduction au sens propre, il n'a pas subi les mêmes processus d'adaptation des films en général, puisque son but, c'est la construction d'une autotraduction qui soit la négation même de la forme cinématographique en tant qu'enchaînement d'images et d'acteurs-vedettes idéalisés, au profit d'une critique de la société spectaculaire marchande. Cela revient à dire que l'autotraduction elle-même se constitue en tant que forme critique au fait que ces images bâtissent une réalité inversée, une « fausse réalité », qui, cependant, est vécue comme la réalité par excellence. Pour mener à bien notre entreprise critique, on puisera dans le livre *La société du spectacle*, dans quelques concepts de Benjamin (2010), Adorno (1986) et Alice Gonçalves (2009).

MOTS-CLÉS: Debord, *La société du spectacle*, autotraduction, cinéma.

INTRODUÇÃO

O filme *A sociedade do espetáculo* (1973-1994), mais que uma autotradução, ou uma transposição de um livro para o cinema, é a crítica na prática do objeto do próprio livro. E por quê? Como tentaremos explicitar, este autor empreendeu teórica e praticamente uma crítica profunda da sociedade mercantil desenvolvida de sua época — segunda metade do século XX. E sua crítica, como sabemos, teve consequências no movimento contestatório conhecido como Maio de 68, sobretudo na França. Guy Debord sempre esteve perto da crítica da arte e foi por meio dela que ele pretendeu “perturbar” a paz da sociedade de seu tempo. Como diz o crítico Anselm Jappe, Debord, “aos vinte anos, em 1952, reclama uma arte que seja a *criação* de situações e não a expressão de situações já existentes.” (1999: 19). E o conceito de espetáculo vai ocupando lugar cada vez mais central nas publicações da revista fundada por Debord, a *Internacional Situacionista*, publicada entre 1958 e 1969. Sua crítica sempre esteve colada à vida vivida e isso foi decisivo para que descrevesse tão bem fenômenos que não só já existiam em sua época, mas que ganharam corpo nos nossos dias, fazendo sua teoria crítica aparecer sempre mais renovada quanto mais a vida social capitalista se desenvolve.

A obra de Guy Debord é de tal modo cortante e nova que, quando a crítica francesa ainda não havia aceitado nem compreendido a sua crítica da sociedade moderna desenvolvida em nível do espetáculo, ele usou a própria forma cinematográfica como meio de colocar em questão não só o próprio cinema, mas toda a sociedade que ele definia como espetacular mercantil. Ao escolher este autor e especificamente sua obra *A sociedade do espetáculo*, lançada pela primeira vez na França em 1967 na forma de livro (no Brasil apenas em 1997) e em 1973 na forma de filme, estamos cientes do desafio de analisar esta autotradução. A palavra desafio não é meramente retórica, é porque há uma especificidade dessa empreitada de Debord em relação às autotraduções a que estamos habituados, por mais diferentes e ousadas que sejam aquelas de que se tem notícia. Nosso desafio deve-se ao fato de que a análise dessa autotradução precisa encarar forma e conteúdo em unidade tensa, e não como dois terrenos unidos como duas metades distintas. Como veremos, a forma cinematográfica cultivada por Debord vai ser ao mesmo tempo a expressão de um conteúdo crítico. Assim, em função do aspecto crítico do autor, nosso caminho deverá ser o de analisar e refletir sobre o porquê de o filme adaptado do livro não ter seguido o caminho que normalmente se espera em tal empreitada. Somente explicitando o conceito central desenvolvido pelo autor, poderemos compreender por que ele tomou esta via de fazer a crítica ao espetáculo em seu filme usando imagens cuja concatenação em nada se relaciona com o que se está habituado em termos de filmes que bem ou mal mantêm uma certa estrutura narrativa. Isso não significa que Debord não tenha feito uma autotradução, entendida como “[...] essencial e fundamentalmente uma atividade de transformação pelo próprio autor de um original [...]” (GONÇALVES, 2009: 52). Ao contrário, a nosso ver, *sua autotradução é das mais originais*, porque a transformação não se dá de fato enquanto mudança do original. É a forma cinematográfica que precisa acolher o potencial formal vindo da forma crítica exposta no livro. Assim, acontece uma espécie de acréscimo de crítica, como se o autor construísse no filme uma nova linha de combate crítico no qual o conceito crítico de espetáculo vai alinhavando as formas de expressão literária e fílmica. A crítica do *espetáculo* – que como veremos não é visto por Debord no sentido corrente de algo extravagante ou no sentido de uma apresentação artística a que se assiste – é, portanto, central em sua obra e em sua vida. Mas o que seria o espetáculo que ele critica? Por que é tão fundamental a apreensão desse conceito para se proceder a uma apreciação da tradução do livro para o filme?

DEBORD, O FETICHISMO DA MERCADORIA E O ESPETÁCULO

O espetáculo é, para Debord, o momento do desenvolvimento pleno da lógica mercantil descrita por Marx, é o momento em que a abundância ultrapassa seu próprio limiar, não abundância de bens disponíveis à reprodução humana, mas

abundância de mercadorias que mais do que nunca se tornam suprassensíveis, cheias de manhas teológicas; mercadorias que se tornam imagens independentes em relação aos homens e à sociedade. Para o autor, o espetáculo é o momento em que “as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação” (DEBORD, 1997: 13).

O espetáculo criticado por Debord é o momento em que tudo que era vivido diretamente distancia-se numa representação em que a unidade da vida já não pode ser restabelecida (DEBORD, 1997). E assim, são as imagens do mundo mercantil que pretendem restabelecer tal unidade, mas agora como um pseudomundo à parte que só pode ser contemplado como espetáculo, um mundo em que os sujeitos sociais se confundem com espectadores do espetáculo da própria organização social. Essas imagens são tanto as imagens cinematográficas quanto as imagens das publicidades, pois ambas, para Debord, pretendem reconstituir um vivido que se perdeu.

O conceito de espetáculo de Guy Debord ganha grande dimensão quando entendido junto do conceito marxiano de fetichismo da mercadoria, visto que o espetáculo é, para Debord, enquanto inversão concreta da vida, o movimento autônomo do não vivo ou o momento em que a mercadoria domina tudo o que é vivido (DEBORD, 1997) e se entranha no meio da vida social com sua lógica dinâmica.

Por esse movimento essencial do espetáculo que consiste em retomar nele tudo o que existia na atividade humana em estado fluido para possuí-lo em estado coagulado, como coisas que se tornaram o valor exclusivo em virtude da formulação pelo avesso do valor vivido, é que reconhecemos nossa velha inimiga, a qual sabe tão bem, à primeira vista, mostrar-se como algo trivial e fácil de compreender, mesmo sendo tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas, a mercadoria. (DEBORD: 27)

Assim, poderíamos afirmar que a sociedade do espetáculo é o momento em que o fetichismo da mercadoria chega a um alto grau de desenvolvimento. E esse fetichismo da mercadoria, a nosso entender, tal qual Marx expõe no primeiro capítulo de *O capital*, na seção *O caráter fetiche da mercadoria e seu segredo*, deverá ser entendido, trazendo este autor para a atualidade, como algo mais do que uma mistificação, ou uma ideologia. O fetichismo da mercadoria em termos de Marx não é uma espécie de aura projetada sobre a mercadoria que esconderia para o comprador as verdadeiras relações de produção baseadas na exploração do trabalhador. Antes de ser um ofuscamento das relações de produção ocorrido após a produção, o fetichismo moderno se apresentaria como verdadeiro fundamento de tais relações já na produção, porque o fundamento das relações sociais modernas é o mo-

vimento incessante e autojustificado da valorização do dinheiro – objetivo último da produção de mercadorias. Para Marx, trata-se de “uma formação social em que o processo de produção domina os homens e ainda não o homem o processo de produção” (1985: 76). Ou seja, o fetichismo da mercadoria é, em primeira análise, para Marx, o automovimento de valorização incessante do dinheiro, algo que não se vê, mas que está contido no seio da mercadoria, um movimento que é a substância precípua do objeto-fetice³. Esse objeto-fetice não existe apenas para ser adorado, mas para alimentar uma dinâmica social. E neste ponto há o que se diferencia em relação aos outros fetiches primitivos e pré-modernos que não tinham uma dinâmica incessante e inexorável. Como diz Jappe (1999: 32) na sua leitura da obra de Debord, o fetichismo da mercadoria significa o fato de que “toda a vida humana está subordinada às leis que resultam da natureza do valor, a primeira delas sendo sua necessidade contínua de aumentar.” Portanto, esse movimento dinâmico – em que dinheiro tem sempre que ser transformado em mais dinheiro, numa lógica que nunca pode parar no mesmo ponto, que sempre precisa encontrar um novo ponto de expansão ilimitada tendendo sempre a romper barreiras, tanto do ponto de vista da objetividade quanto da subjetividade – é o que caracteriza o fetice moderno (JAPPE, 2006). Nesse sentido, tanto para uma leitura heterodoxa de Marx (POSTONE, 2014, KURZ, 2015), quanto para a crítica do espetáculo de Debord, o que fundamenta a sociedade capitalista não é a luta de classes ou a mais-valia extorquida do trabalhador, mas o fetichismo da mercadoria, o movimento do capital como sujeito automático, ao qual tanto o trabalhador como a classe burguesa estão submetidos, assim como estão submetidos ao espetáculo. Portanto, a crítica do fetichismo e do espetáculo se desloca de uma crítica do ponto de vista dos explorados – como é a crítica da mais-valia – para ser uma crítica à forma de vida social guiada pela mercadoria e sua lógica.

O conceito de espetáculo de Debord, assim, é uma denúncia de uma inconsciência social, fundada no domínio do fetice da mercadoria. Na base mesma do fetichismo da mercadoria e do espetáculo está uma inconsciência que não é individual, mas coletiva. Porque o conceito de espetáculo remete ao fato de que os sujeitos sociais não detêm o controle sobre a organização social. O fato mesmo de o mundo das imagens se erigirem face aos sujeitos como um mundo digno de ser levado em conta já aponta para essa inconsciência. Ou seja, embora a modernidade pretenda ter representado o nascimento do sujeito autodeterminado, que vale

³ Não pretendemos aqui defender que não há diferenças de classe ou que as classes não vivam em condições materiais diferentes. O que nos interessa é saber qual a base sobre a qual vivem tanto pobres quanto ricos. A miséria da vida mercantil e os ideais que ela impõe são compartilhados por ricos e pobres. Devido a seu caráter político e ideológico de sempre colocar a luta de classes como o centro, os marxistas em geral não deram importância à crítica do fetichismo por julgarem ser filosófica e sem importância, ou implicação na realidade. Quando analisam a questão, expressam que o fetice apenas oculta a exploração sofrida pelo operário. Veja-se o caso de um expoente marxista como Althusser na sua introdução de 1969 à edição francesa de *O capital* – e retomada pela edição da Boitempo – na qual aconselha ao leitor começar a leitura pelo capítulo 2 do livro de Marx.

por si mesmo, pode-se dizer que os sujeitos modernos possuem uma consciência apenas relativa, uma vez que constituíram coletivamente uma organização social cujo controle lhes escapa (JAPPE, 2006; KURZ, 2015). Isso quer dizer que ainda reinam no terreno social automatismos sobre os quais os seres humanos não têm controle, como se vivêssemos uma espécie de segunda natureza, uma sociedade na qual reinam os automatismos do reino animal.

E se sabe que esse conceito de fetichismo tem por que incomodar o sujeito da modernidade que se crê assentado no cume da Razão, que se crê, portanto, muito longe de qualquer aspecto primitivo para o qual aponta o conceito de fetichismo. Ora, a passagem da pré-modernidade à modernidade foi marcada por uma forte crítica à transcendência religiosa enquanto irracionalismo, fetichismo, crítica que atingiu seu cume no ideário iluminista, entendido como Esclarecimento (ADORNO & HORKHEIMER, 1986). O que essa crítica pretendia era fazer com que emergisse um sujeito livre da heteronomia, identificada com a monarquia e a religião: um sujeito livre da menoridade, um sujeito que ousa saber (KANT, 2005). Esse sujeito autocentrado e autodeterminado é, poderíamos dizer, o sujeito burguês⁴, uma forma abstrata de subjetividade. No entanto, ao “esvaziar o céu” (DUFOUR, 2005), sob o pretexto de rompimento com a irracionalidade religiosa e, assim, com suas posições sociais estáticas, a modernidade viu se instalar uma razão não menos transcendental, mas que comanda os desígnios terrenos: a razão mercantil e instrumental.

E essa razão, que em seu desenvolvimento inexorável desemboca no espetáculo, é uma forma de razão que cria um mundo impessoal em que o chefe, em vez de coagir concretamente pela força, como em sociedades anteriores, apresenta-se de forma abstrata com “sutilezas metafísicas e manhas teológicas” (MARX, 1985) que permitem o domínio pela aceitação racional dos sujeitos. É esta sociedade que é apresentada por Zygmunt Bauman como uma sociedade na qual, ao mesmo tempo, “ninguém pode se tornar sujeito, sem primeiro virar mercadoria, [...] uma mercadoria vendável” (2008: 20).

No espetáculo, uma inversão aparece de fato objetivamente, e as mercadorias se erigem face aos sujeitos como seres dotados de plenos poderes: os produtos da mão humana parecem dominar o próprio humano, cheios de “sutilezas metafísicas e manhas teológicas, objetos que parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (MARX, 1985: 71). Esses objetos ganham um quê de mistério, de forma que uma simples mesa “desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa” (MARX, 1985: 70).

⁴ É importante nesse estudo distinguir sujeito burguês e classe burguesa. O conceito de sujeito burguês (KURZ, 2010) se refere a uma espécie de ideal abstrato de subjetividade, a uma série de padrões de pensamento e de ação que independem da classe burguesa. O sujeito burguês seria, assim, uma espécie de *máscara de caráter* (MARX) subjetiva que com o amadurecimento do capitalismo todos os indivíduos precisam vestir bem ou mal para ter lugar na sociedade. Não por acaso, em termos subjetivos, as diferenças entre as classes vão diminuindo conforme o capitalismo se desenvolve.

O CAPITALISMO DESENVOLVIDO É A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Com sua lógica fetichista sem limites, o capitalismo só sobrevive, como já explicitamos, transformando uma soma inicial de dinheiro em mais dinheiro. Como diz Adorno (2008: 122): “[...] a constituição específica da sociedade em que vivemos [...] é governada por um princípio dinâmico. Ou seja, simplesmente que, vista nos termos de um protótipo, a sociedade capitalista [...] só se conserva na medida em que se expande”. Essa dinâmica da forma social capitalista significa um contínuo transtorno das técnicas de produção e sobretudo das forças produtivas. Historicamente, o desenvolvimento da vida social capitalista sempre significou revoluções nas forças produtivas e, com isso, a produção de sempre maior quantidade de mercadorias. Se, de início, o capitalismo apenas transformava os objetos úteis já existentes em mercadorias, com o seu desenvolvimento, novas mercadorias foram sempre sendo criadas e a produção sempre se expandindo. No entanto, o grande surto produtivo, o grande desenvolvimento em termos objetivos que o capitalismo alcançou com o fordismo e o taylorismo nos países mais desenvolvidos não necessariamente ia de par com o desenvolvimento de uma subjetividade em sintonia com o consumo desmedido, ou seja, não se desenvolvia no mesmo ritmo um mercado consumidor tão ávido quanto era necessário para absorver todas aquelas mercadorias. E é fato que produção ilimitada e consumo limitado estiveram na base da crise de 29.

Nos países de vanguarda em termos capitalistas, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos, onde a mercadoria se entranhava cada vez mais na vida social, os próprios hábitos dos sujeitos, até a metade do século XX, condenavam a desmedida em benefício do acúmulo – o dito ideal protestante. Embora muitos países por essa época, incluindo o Brasil, não estivessem vivendo esse surto senão de forma limitada, e também não tivessem desenvolvido essa chamada ética protestante (WEBER, 2014) como nos países centrais capitalistas, não significa dizer que a desmedida fosse um ideal subjetivo. Ao contrário, os indivíduos se caracterizavam no geral por subjetividades bastante regradas, para as quais a desmedida não era pensável como forma de vida cotidiana.

Ora, é importante ressaltar que para Marx a substância da mercadoria é o próprio trabalho incorporado em cada mercadoria. Com a ampliação da produtividade, cada mercadoria passa a conter menos substância de trabalho (valor). Ou seja, para dar um breve exemplo baseado em Marx (1985), se num determinado nível de desenvolvimento técnico, o tempo médio para produzir 60 camisas é de 1 hora, cada camisa possui uma riqueza social de 1 minuto. Se com um novo desenvolvimento técnico são produzidas 120 camisas em 1 hora, num primeiro momento, enquanto esse novo tempo não se tornar tempo médio, quem conseguir lançar mão de tal avanço técnico estará melhor posicionado perante a concorrência e terá mais lucros, pois produzirá mais em menos tempo. Mas quando essa técnica se

espalhar entre os concorrentes, ou seja, quando o novo patamar de produção se tornar tempo médio de produção, cada camisa vai perder a metade de sua riqueza social, pois, com o novo desenvolvimento técnico, serão produzidas não mais 60 camisas em 1 hora, mas 120 camisas em 1 hora. Sendo assim, esse desenvolvimento técnico contínuo vai obrigar o capitalismo a vender o dobro de camisas, no mínimo, para manter o mesmo nível de produção de riqueza. Assim, para o capitalismo se manter como vida social, precisa sempre ampliar a produção e o consumo de mercadorias. Mas como vender sempre mais mercadorias para sujeitos cuja subjetividade se funda no consumo do estrito necessário? Com sujeitos apegados a essa mentalidade, o capitalismo não se manteria. A crise de 1929 pôde ser debelada principalmente porque havia uma não simultaneidade histórica do capitalismo⁵ (KURZ, 2002) e por isso havia grandes partes do globo onde a mercadoria podia deitar sua aura. E também grandes terrenos da subjetividade a ser explorada pela lógica da mercadoria que desemboca no espetáculo.

Mas para isso era preciso desenvolver uma subjetividade para a qual a falta de limites — não aquela que também existia no seio de certa nobreza, mas uma falta de limites estritamente ligada aos atos de mercado — não era algo criticável, mas, antes de tudo, uma conduta naturalmente humana. Isso significa dizer que, para realizar sua lógica sem limites, o capitalismo tinha que apelar para os espíritos. As imagens idealizadas da publicidade, do cinema, das revistas e das vedetes foram imprescindíveis para lograr esse feito. Ou seja, essas imagens passam a desenvolver uma ação pedagógica nos sujeitos desde a mais tenra idade, de modo que cada nova geração vai mostrando mais intimidade com a dinâmica da lógica mercantil e com o mundo espetacular que ela dissemina.

Dito de outro modo, esses aparatos da Indústria Cultural ajudaram a desenvolver o capitalismo de tal modo que ele venceu sua não simultaneidade histórica (KURZ, 2002). E hoje temos dificuldade de imaginar algum recanto onde a mercadoria ou a sua pura imagem idealizada não tenha chegado. E é esse um dos grandes saltos críticos de Debord, pois o espetáculo é o estágio de desenvolvimento mercantil em que a lógica capitalista pode chegar a qualquer canto do mundo como forma de subjetividade, como forma de mundo idealizado pela imagem, sem que necessariamente as formas de exploração econômicas cheguem ao mesmo tempo.

Adorno critica esse aspecto totalitário da *Indústria Cultural* onde a publicidade é um princípio negativo: “um dispositivo de bloqueio: tudo aquilo que não traga seu

⁵ Este conceito foi explicitado pelo filósofo alemão Robert Kurz para explicar o fato de que o capitalismo não se instalou da mesma forma em todos os lugares. Portanto, havia uma não simultaneidade interna aos próprios países e externa, na relação de concorrência entre os países. E o capitalismo desenvolveu sua lógica sempre buscando acabar com essa não simultaneidade para alcançar nível global. Segundo este autor, o capitalismo hoje alcançou uma simultaneidade, o que significa que, para levar à frente sua lógica desmedida de produção e consumo crescente, ele precisa destruir mais para produzir mais e destruir mais os aspectos subjetivos para que se consuma mais. Para ele, o capitalismo está agora correndo sempre para fugir da sua crise de *dessubstancialização do capital* em função da revolução da microeletrônica que economiza mais trabalho, a substância do capital.

sinete é economicamente suspeito” (ADORNO & HORKHEIMER, 1986: 152). Nesse mesmo sentido vai o aforismo de Debord para o qual na sociedade do espetáculo “o que é bom aparece e o que aparece é bom” (1997: 17). Assim, aquilo ou aquele que aparece passa a ser objeto digno de importância, não por possuir em si características importantes para a construção de relações sociais, mas pelo simples fato de que se investiu de uma *pseudoaura* conferida pelo simples fato de aparecer e não de ser.

Nesse desenvolver-se, o espetáculo é, de fato, o momento em que a mercadoria domina tudo o que é vivido, de modo tal que tudo o que era diretamente vivido distancia-se numa representação na qual a unidade da vida já não pode ser restabelecida (DEBORD, 1997: 13), visto que a unidade da vida é substituída pelas imagens. Segundo Debord, “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997: 18).

O FILME A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO COMO AUTOTRADUÇÃO CRÍTICA

Em outras palavras, o espetáculo deve ser entendido, portanto, como suplementação de alienação. Ou seja, não mais apenas em relação ao fato de que o produtor não possui o que produziu, quer dizer, ao fato de que ele produz uma potência que lhe é estranha (DEBORD, 1997), que tem poder sobre ele próprio objetivamente, embora, na verdade, seja um poder que se origina do próprio sujeito. Além dessa projeção primeira, há uma segunda projeção que atinge o nível da própria subjetividade que busca na mercadoria individualidade e diferenciação (ou singularização). Assim, as mercadorias passam a ser portadoras de imagens de atributos que sem elas, supostamente, o sujeito não poderia ter em si mesmo, sobretudo sentimentos de potência face aos outros não dotados dos mesmos “poderes” emanados do objeto fetiche. Essas características passam a não mais se construir nas relações com o outro, mas nas relações com o objeto-fetiche-mercadoria e nas imagens idealizadas que se constituem em torno de tal objeto, sobretudo via publicidade. De qualquer modo, os sujeitos já não reconhecem a própria teia social como obra sua. E é essa a essência do espetáculo: o fato de sermos espectadores da mercadoria que objetivamente organiza a sociedade inteira. O que Debord denuncia não é o fato de que existem imagens, ou o fato de que existem técnicas de reprodução. O problema central é o fato de que essas imagens se tornam o sensível por excelência, e o espetáculo se erige não como um conjunto de imagens, “mas [como] uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997: 14).⁶

⁶ Marx escreve no primeiro capítulo de *O capital* de uma relação social entre pessoas mediada por coisas.

O que Debord coloca como centro de sua crítica é o fato de que as imagens em nossa sociedade ganharam um estatuto de independência em relação ao que representam, de modo que essas imagens “se fundem num fluxo comum” e constroem um pseudomundo à parte que é objeto apenas de contemplação (1997: 13). Desse modo, passamos a ser espectadores da mercadoria objetivamente, mas também subjetivamente, visto que, nós, atores sociais, somos espectadores das imagens de mercadoria, desde a imagem de um carro que me investe de poder, passando pela imagem de óculos que tem pretensamente o poder de deixar o (a) espectador(a) sexy como tal atriz, até a pura e simples imitação de determinados perfis imagéticos da moda. E são essas imagens que são consumidas.

No filme *A sociedade do espetáculo* (1973), a crítica de Debord se manifesta nas imagens do filme. Não nas imagens propriamente ditas, mas no uso das imagens feito por Debord. Não são imagens filmadas para a produção do filme. As imagens estão todas submetidas à técnica fundamental que Debord chama de *desvio*, ou seja,

a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que ela não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. O desvio é, em seu mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga e supra-crítica pode confirmar. É ao contrário sua própria coerência, em si mesmo e em relação aos fatos praticáveis, que pode confirmar o antigo núcleo da verdade que ele traz consigo. O desvio não fundou sua causa em nada de exterior à sua própria verdade como crítica presente” (DEBORD, 1994: 76-77).

O *desvio* para Debord não é, portanto, um mero plágio. Ele faz uso das ideias e construções que já existem, modificando-as no sentido de buscar um núcleo de validade para seu intuito em relação aos fatos praticáveis do presente. Por exemplo, Debord inicia sua obra, tanto no livro quanto no filme, com um *desvio* de Marx: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma enorme acumulação de *espetáculos*” (DEBORD, 1997: 13). No primeiro capítulo de *O capital*, Marx escreve “imensa acumulação de mercadorias” (MARX, 1985: 45).

Nesse sentido, tanto do ponto de vista do texto como do ponto de vistas das imagens, há desvios interessantes. No plano textual, *desvios* de Marx, Hegel, Maquiavel etc. No plano das imagens, não há só *desvios* de publicidades, mas também de clássicos do cinema como *Arkadin* de Orson Wells, *Por quem os sinos dobram*, de Sam Wood, *Rio Grande* de John Ford etc. Mas não são imagens escolhidas para ilustrar o seu texto ou para ilustrar o desenvolvimento de uma trama narrativa. Suas imagens estão na quase totalidade descoladas do seu texto. Por exemplo, quando Debord utiliza cenas de bailarinas ou cenas de guerras, de

chefes de Estado ou de grupos de artistas, de espectadores ou de fãs em delírio, essas imagens se constroem em um mundo à parte em seu próprio filme. A impressão é de que o autor pretende, pela forma absurda com que concatena as imagens em relação ao texto, desnudar o aspecto absurdo da própria sociedade do espetáculo, onde as imagens não tensionam com a visão dos sujeitos sobre o mundo. Ao contrário, as imagens do espetáculo pretendem distender a relação dos sujeitos com o mundo. No filme de Debord, o descompasso entre as imagens e a força do texto causa no mínimo um mal-estar no espectador – é o efeito esperado pelo autor. Daí que a sua crítica se dê no plano do conteúdo, mas também no plano da forma, visto ser essa forma de utilização das imagens algo que vai de encontro à organização das imagens idealizadas, quer seja na publicidade quer seja nos filmes de sua época.

É exatamente essa separação entre o vivido e a aparência, ou o monopólio da aparência, que Debord pretende afrontar. Em seu filme, como já explicitamos, em raros momentos — quando fala de Stálin ou de Fidel Castro, mas apenas para mostrar a imagem — utiliza imagens que se relacionam com o texto que sua própria voz em *off* pronuncia. Na maior parte do filme, composto de trechos do livro homônimo, como pano de fundo à leitura do texto, nada há senão imagens desviadas de publicidade, de outros filmes, enfim, imagens de cinema e televisão que foram utilizadas, como ele próprio explica, numa nova significação. Para Debord, não se trata de colocar o fluxo das imagens escolhidas por outrem acima da vida vivida, mas antes, de fazer a crítica na prática da arte cinematográfica como expressão da forma de vida dominante na terra em sua época, uma forma de vida que se desenvolveu e tornou suas análises atuais e precisas.

Assim, contrariamente ao que pensava Walter Benjamin (2010) a respeito do aspecto positivo da reprodutibilidade técnica da obra de arte, esta, enquanto objeto reprodutível, não só perdeu sua aura de obra de arte, mas também sua aura de objeto, passando a figurar no rol das outras mercadorias igualmente consumíveis, não por ser reproduzível, mas porque a técnica não está fora de um contexto social. Ora, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (2010) explicita como o desenvolvimento da técnica foi também o desenvolvimento de um afastamento das imagens – portanto uma valorização do visível – em relação ao produzido diretamente em sua unidade. É isso que ele exprime quando analisa a passagem da litografia à fotografia:

Pela primeira vez no processo de produção da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal acelera-

ção que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIM, 2010: 167).

Para Benjamin, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (2010: 167). É esse aqui e agora do original que constitui sua autenticidade para Benjamin. Para Debord (1997), no espetáculo, é o “aqui e agora” da vida que se perde. Esse “aqui e agora” poderia ser encontrado na criação de situações – não por acaso, o movimento por ele fundado nos anos 1950 na França se chamava *situacionista* –, de uma existência também única, digna de ser vivida como contrária à vida espetacular coagulada no ritmo da reprodutibilidade de uma vida especular admirada como mundo à parte, onde são as próprias atividades humanas que se tornaram reprodutíveis, repetitivas e atividades que obedecem às leis mercantis. Se para Benjamin constitui-se algo positivo o fato de que a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual, para Debord (1997), é exatamente essa autonomia da técnica que conduz à autonomia mesma das imagens que constroem seu próprio mundo que, para ele, é um mundo que possui, em estado coagulado e alienado, o que existia em estado fluido, e o mais funesto é que este mundo coagulado das imagens é tido por real. Quer dizer, se não existe mais o “aqui e agora” da obra de arte reproduzível tecnicamente é porque os próprios momentos da vida vivida se tornaram reproduzíveis.

O problema central para Debord não é a questão das técnicas de reprodução, pois, para ele, “o espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. O espetáculo é uma visão de mundo que se objetivou” (DEBORD, 1997: 14).

A ingenuidade de Benjamin em relação à técnica que, como demonstraram Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1986), não é de modo algum neutra, mas inscrita num determinado contexto histórico-social, leva-o a positivar o que mais tarde o *espetáculo* fará com as imagens, modificando-as:

[...] acentuando certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode também, graças a procedimentos como ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. (BENJAMIN, 2010: 168).

É isso que faz o espetáculo, mas não enquanto uma técnica apenas, mas enquanto uma relação social que passa a ser mediada pelas imagens que se erigem acima da própria sociedade como ideal de vida.

A questão da originalidade a que alude Benjamin neste artigo é fundamental para Debord, pois é exatamente a desvalorização do vivido em proveito da valorização de imagens, que são escolhidas por outrem, mas que se mostram como a realidade por excelência, que o espetáculo realiza. Na sociedade mercantil desenvolvida, a realidade vivida é, de fato, invadida pela contemplação do espetáculo encenado pela mercadoria, e retoma em si própria a ordem espetacular à qual essa mesma realidade adere de forma positiva (DEBORD, 1997: 15).

E a publicidade – quer seja diretamente, ou por meio de filmes, novelas etc. – é apenas o palco encantado onde se apresentam as mercadorias, quer sejam objetos ou pessoas-objetos, que representam imagens de ideais, como Debord explica:

As vedetes existem para representar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres para agir globalmente. Elas encarnam o resultado inacessível do trabalho social, imitando subprodutos desse trabalho que são magicamente transferidos acima dele como sua finalidade: o poder e as férias, a decisão e o consumo que estão no início e no fim de um processo indiscutido. [...] Aparecendo no espetáculo como modelo de identificação, ele renunciou a toda qualidade autônoma para identificar-se com a lei geral de obediência ao desenrolar das coisas. A vedete do consumo, embora represente exteriormente diferentes tipos de personalidade, mostra cada um desses tipos como se tivesse igual acesso à totalidade do consumo, e também como capaz de encontrar a felicidade nesse consumo. (1997: 41)

Esse trecho se encontra tanto no livro quanto no filme. As imagens que aparecem enquanto Debord lê esse texto são sobretudo as dos Beatles, como metáfora do que seriam essas vedetes do consumo que aparecem como se vivessem um mundo mais rico de possibilidades do que o cotidiano oferece para os seres comuns, os fãs. Os Beatles representariam esse mundo onde tudo é o contrário das decepções cotidianas. Onde na vida cotidiana é frustração, as imagens idealizadas das vedetes aparecem à época como evocação de um mundo de riquezas infinitas, onde não há frustração. É um dos raros momentos do filme em que as imagens têm alguma relação com o texto narrado.

Assim como o sujeito-vedete, cujo espírito parece condensar poderes sobrenaturais, aparece como invejável, como algo digno de interesse, admiração, imitação, identificação, as mercadorias “normais” também. O mundo coagulado do espetáculo pretende poupar o sujeito de um processo de reflexão e, o que é mais funesto, pretende poupar o sujeito do processo de construção de sua própria identidade ao

disponibilizar, como outras mercadorias nas prateleiras, identidades *prêt-à-porter* que podem mudar ao sabor da moda.

Theodor Adorno, na sua crítica à *Indústria Cultural* (1986), deixa clara a discordância em relação ao pensamento de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e principalmente o cinema. Apesar de amigos, Adorno se mostrou crítico em relação a esse entusiasmo de Benjamin em relação à técnica. Para Adorno, não existe mais a cultura de massa posto que essa expressão pretende que haja uma cultura que emana das massas. Antes o que há, segundo ele, é uma Indústria Cultural que segue o “poder absoluto do capital” que impõe às massas uma determinada cultura, sobretudo a cultura da conformação à realidade existente. E assim:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO & HORKHEIMER, 1986: 113).

Não há nos escritos de Debord referência explícita a Adorno ou ao conceito de indústria cultural, mas não é difícil encontrar nesse atrofiamento da imaginação de que fala Adorno os aspectos característicos do espetáculo tal como conceitua Debord. E seu filme pretende ir de encontro a esse atrofiamento, de encontro a qualquer forma de aprisionamento da vida vivida em padrões estabelecidos a partir de fora da criação coletiva, como criação inconsciente. A imaginação atrofiada de que fala Adorno tem estreita relação com o espetáculo, com uma reprodução em série dos próprios momentos da vida, algo que faz com que o “aqui e agora” da vida social, que para Debord deveria ao menos ter a pretensão de ser único, seja repetido, mas raramente criado. Assim como a reprodutibilidade técnica no reino

do espetáculo pretende preencher pretensamente a necessidade da criação de obras de arte únicas, também pretende criar relações humanas dignas deste nome, mas somente num mundo das imagens coaguladas, idealizadas e inalcançáveis.

No filme de Debord (1973), em momento algum, como tentamos deixar claro, as imagens pretendem ser objeto de identificação por parte do espectador. Todas as imagens pretendem atacar as próprias imagens do mundo. Por isso seu filme é uma crítica não só no plano do conteúdo crítico de um mundo capitalista em desenvolvimento, mas no plano de uma forma de expressão que acompanhava esse desenvolvimento, uma forma, a cinematográfica, que expressava para o autor francês a tendência própria à sociedade mercantil desenvolvida ao afastamento do vivido em proveito do mundo coagulado das imagens idealizadas.

O processo, portanto, de autotradução elaborado por Debord se deu em estreita relação com o conteúdo de seu “roteiro”, que em verdade não é também um roteiro no sentido tradicional. Sua autotradução é o projeto de levar diretamente à tela uma teoria crítica e pôr em destaque essa teoria. Debord não deixa em nenhum momento que as imagens falem em seu lugar. Há nele uma extrema desconfiança em relação às imagens, que são vistas, assim como o arcabouço técnico criado pela modernidade, como contendo em si um imenso potencial de independentização dos sujeitos que as criaram e as puseram em curso. Seu roteiro não tem diálogos – a não ser aqueles *desviados* de outros filmes –, as marcações indicam apenas quais imagens estarão em cada trecho teórico. Especificamente no filme *A sociedade do espetáculo* não há qualquer outro personagem que não seja a própria teoria. Não que Debord fosse um autor que acreditasse na onipotência da teoria, ao contrário. A crítica que ele faz do espetáculo é exatamente uma tentativa de contribuir para que os indivíduos se apoderassem da vida vivida e se opusessem à pretensa onipotência do mundo das imagens no mundo da mercadoria. O roteiro do filme é seu próprio texto teórico. Debord leva diretamente à tela, sem adaptações, uma teoria crítica da sociedade que é ao mesmo tempo uma crítica da própria forma que ele usa para expressar sua crítica – a forma cinematográfica.

O processo de autotradução da obra de Guy Debord, portanto, não se deu na construção de uma nova obra totalmente independente do original. Antes o que se deu foi um processo no qual a obra autotraduzida tornou-se uma nova crítica do ponto de vista da forma. O amante de cinema que vai assistir ao filme não descobre um novo olhar sobre a obra escrita, novas perspectivas de interpretar a obra. Ele encontra muito mais um acréscimo de crítica, porque o conteúdo crítico expresso no livro encontra nova forma de expressão. É digno de nota que o desafio de Debord é fazer uma crítica do espetáculo sem, no entanto, lançar mão do próprio espetáculo como quiseram fazer crer seus críticos⁷.

⁷ Às críticas dirigidas a seu filme, Debord respondeu com outro filme intitulado *Refutação de todos os julgamentos tanto elogiosos quanto hostis dirigidos até aqui ao filme “A Sociedade do Espetáculo”* (Simar Filmes, 1975).

Neste sentido, a crítica de Debord dirige-se a uma sociedade do espetáculo em que os espectadores não encontram o que desejam, mas desejam o que encontram (DEBORD, 1994). É uma crítica, portanto, na forma e no conteúdo, de uma forma social que pretende tudo dar para que o desejo não vá além do que nela encontra e se mantenha cativo no mundo das imagens idealizadas que pretendem substituir ou modelar o vivido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Unesp, 2008.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Para Consumo*. Trad. Carlos Albert Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política”. In: *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

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

_____. *Oeuvres cinématographiques complètes*. Paris: Gallimard, 1994.

DUFOUR, Dany-Robert. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud editora, 2005.

GONÇALVES, Maria Alice. *O respeito pelo original*. São Paulo: ANNABLUME, 2009.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Trad. Iraci D. Poleti. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. *As aventuras da mercadoria. Para uma nova crítica do valor*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2006.

KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

KURZ, Robert. *Dinheiro sem valor*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

_____. *Razão sangrenta*. Trad. Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *A leitura de Marx no século XXI*. Trad. Tito Lívio. Fortaleza: Editora Sem Fronteiras, 2002. [Este texto é o primeiro capítulo do livro *Ler Marx, os textos mais importantes de Karl Marx para o século XXI*, ainda não totalmente traduzido].

MARX, Karl. *O capital*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

POSTONE, MOISHE. *Tempo, trabalho e dominação social. Uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. Trad. Amilton Reis e Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.