

O CINEMA DE GUY DEBORD: HISTÓRIA, ANÁLISE E COMPARAÇÕES HERÉTICAS

*Fabiano de Souza**

Resumo

Neste artigo, o autor procura evidenciar a importância do pensamento de Debord - autor de "A sociedade do espetáculo" - também no cinema. Debord defenderia filmes que não buscam mais brincar com a narrativa e com o visual, mas os que sinalizam para a relação do cinema negando o uso das imagens. Tudo isso renova o debate a respeito do polêmico teórico, de acordo com Fabiano de Souza.

Palavras-chave

Cinema - Interpretação - Pós-modernismo

Abstract

In this article, the author tries to evidence the importance of the thought of Debord - author of the "The society of the spectacle" - also in the movies. Debord would defend films that do not want to play anymore with the narrative and the visual, but the ones following the relation between the movies and the negative use of the images. All this renews the debate regarding the controversial author, according to Fabiano de Souza.

Key Words

Cinema - Interpretation - Post-modernity

A obra de Guy Debord vem recebendo muita atenção nesse início de século. No Brasil, Maria Rita Kehl e Eugênio Bucci (2004) lançaram "Videologias", estudo em que a noção de "espetáculo" aparece com frequência nas reflexões sobre a televisão. Ao mesmo tempo, o ciclo de palestras "Muito além do espetáculo" foi transformado em livro, organizado por Aduino Novaes (2005). Nele, há vários artigos que discutem temas relacionados ao pensador francês, em que pese muitos textos se incumbirem preponderantemente da questão da imagem na sociedade contemporânea. Já na França, neste ano, foi lançada a obra completa de Debord, em que cartas e notas somam-se aos livros já conhecidos. Tudo isso renova o debate sobre o polêmico teórico, que parece (como sempre é mencionado) preso na teia do seu próprio conceito, tendo virado personagem da "sociedade do espetáculo".

Neste panorama, novas luzes brilham sobre a obra cinematográfica de Debord. Afinal, seus filmes - antes reduzidos a poucos espectadores - finalmente voltaram a ser exibidos ao público, em 2001. Já em 2005, a editora Gallimard disponibilizou aos interessados toda a filmografia de Debord, lançando em DVD uma obra radical

que, com certeza, merece ser discutida.

Talvez por essa disponibilidade, não chega a ser difícil encontrar diagnósticos gerais sobre a filmografia de Debord. Por exemplo, Ken Knabb afirma:

Técnica e esteticamente, os filmes de Debord estão entre as obras mais brilhantes e inovadoras da história do cinema. Mas realmente estão mais para provocações subversivas do que para «obras de arte». Em minha opinião, podem ser qualificados como os filmes radicais mais importantes feitos até hoje, não só por expressarem a perspectiva radical mais profunda do último século, como também por não terem nenhum real paralelo no mundo cinematográfico. Muitos filmes expuseram este ou aquele aspecto de sociedade moderna, mas Debord foi o único que encarnou uma crítica consistente ao sistema global como um todo (2003).

Independente da concordância com Knabb, nos parece relevante tentar fazer um corpo a corpo com cada filme e, ao mesmo tempo, buscar diálogos entre as películas de Debord com

outras propostas, deixando de lado uma certa “reserva de mercado”, que proíbe a comparação com filmes de cineastas ditos alienados¹.

Para situarmos o cinema de Debord, é relevante lembrar o Festival de Cannes de 1951. Segundo Anselm Jappe (1999, p.69), foi lá que Debord encontrou o grupo dos letristas que, naquele ano, apresentava o polêmico *Traité de bave et d'éternité*, de Isidore Isou. O filme não tinha imagens, e o som era formado por poesias onomatopéicas e diversos monólogos. Apesar (ou talvez por causa) do escândalo, o filme acabou recebendo o “Avant-garde Special Prize”, prêmio especialmente criado pelo júri, presidido por Jean Cocteau.

No *letrismo*, que buscava reduzir a poesia ao essencial, ou seja, à letra, havia a idéia – depois adotada por Debord – de que o mundo precisava ser “desmontado e, depois, reconstruído, não mais sob o signo da economia, mas sob o da criatividade generalizada” (JAPPE, 1999, p.70).

É como contribuição aos letristas que Debord estreia no cinema. Anselm Jappe resume *Uivos para Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952)³:

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 informações teóricas, tudo interrompido por freqüentes silêncios. No final, sucedem-se 24 minutos de silêncio e escuridão totais (1999, p. 71).

É claro que *Uivos para Sade* causou polêmica e continua suscitando reações extremas até hoje. Porém, nos interessa não só a afirmação veemente feita no começo do filme (“o cinema está morto”), mas as películas citadas antes dela: *Viagem à lua* (Méliès, 1902); *O gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1919); *Entr'acte* (René Clair, 1924); *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925); *Um cão andaluz* (Buñuel e Dalí, 1929); *Luzes da cidade* (Chaplin, 1931); *Tratise on slime and eternity* (Isou, 1951); *Anticoncept* (Gil J. Wolman, 1952) e *Uivos para Sade*.

Uma análise dessas citações pode diferenciar alguns tipos de filme. Por um lado, há o cinema das ditas vanguardas históricas, com representantes do expressionismo, surrealismo, impressionismo e cinema de montagem. Além disso, há filmes que encantaram o público, como *Viagem à lua* e *Luzes da cidade*. Porém, *Uivos para Sade* não cita nenhum filme feito entre os

anos 1931 e 1951. Aliás, quando lembra produções mais contemporâneas à sua realização, o filme traz obras de uma vanguarda mais agressiva, dos anos 1950.

Se os três últimos títulos citados no filme têm ampla simpatia de Debord⁴, os anteriores parecem se situar num pólo ambíguo: ao mesmo tempo em que o autor considerava-os como exemplos interessantes do cinema, ele insinua que as experimentações propostas pelos filmes de vanguarda estavam ultrapassadas. Afinal, os filmes que Debord defende não buscam mais brincar com a narrativa e com o visual, mas sim apontam para a relação do cinema com a negação da utilização de imagens.

Outra sutileza interessante na citação é que Debord coloca seu próprio filme entre os “destaques”. Essa observação é relevante, na medida em que na sua filmografia observa-se em todos os filmes menções pessoais. Nesse sentido, a filmografia de Debord não faz apenas uma radiografia das relações sociais de diversas épocas, mas sugere como ele e seu grupo se posicionavam frente a estas questões.

No final de 1952, Debord fundou a Internacional Letrista. Para os participantes,

a poesia deveria transbordar para a vida. Dadá, pensavam eles, tentou suprimir a arte sem realizá-la, já o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir. Tratava-se de superar esse antagonismo (SCARPETTA, 2006).

Nessa afirmativa, percebe-se novamente a relação ambígua de Debord com outros movimentos artísticos. Se havia desprezo pelos movimentos de Breton e Duchamp, também existia admiração (pelo menos na comparação com outras manifestações mais acomodadas).

O certo é que a Internacional Letrista exigia de seus poucos membros “uma ruptura incondicional de todos os elementos da vida circundante tanto no plano do pensamento como no do vivido” (JAPPE, 1999, p. 79). Talvez o que sintetize o lema desse grupo que muitas vezes pichava os muros e queria destruir a igreja seja a frase: “A busca da aventura, da paixão e do jogo deve desenvolver-se com o rigor de uma organização revolucionária do tipo leninista (Idem)”.

Em 1958, Debord, inserindo também a política no seu centro de interesse, criou a Internacional Situacionista, que influenciaria os acontecimentos de Maio de 1968.

Os situacionistas se viam como herdeiros de Karl Marx, embora se opusessem aos marxistas do pós-guerra, que – segundo eles – não entendiam que a sociedade tinha atingido um novo estágio de desenvolvimento, um estágio que pedia novas explicações e novas técnicas de oposição. (WILLIAMS, 2000, p.54)¹.

Scarpetta (2006) afirma que o que distinguia o marxismo de Debord e de seus amigos é que eles entenderam que a lógica da “mercadoria”, que Marx avia analisado, passara a se estender por todos aspectos da vida cotidiana. Dessa forma, o lazer torna-se uma problemática tão ou mais importante do que o trabalho. Como veremos, essa questão vai aparecendo cada vez mais na filmografia de Debord.

Já pelo espírito situacionista, Debord lança em 1959, o curta-metragem *No caminho de algumas pessoas por um curto período de tempo* (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*). Ao contrário do filme anterior, este não só apresenta imagens, como uma grande variação de formas imagéticas. Bordwell & Thompson (1994, p.587) lembram que a realização combina material filmado por Debord, cinejornais, filmes publicitários e pedaços de filmes antigos.

No caminho... é uma peça fundamental na filmografia de Debord, porque traz procedimentos que vão aparecer em todos os outros filmes. Além dos tipos de materiais usados, alguns expedientes que também se tornarão recorrentes: a tela branca, as legendas e a narração onipresente.

Mas o que mais chama a atenção são as imagens que reaparecerão nas películas

Ao contrário de um roteiro enclausurador, Close-up se abre aos chamados riscos do real

Resnais, 1957) e apontam *No caminho...* como precursor das colagens cinematográficas que marcaram o cinema moderno europeu, nos anos 1960. Ao mesmo tempo, para os historiadores americanos, o filme teria antecedentes no já citado *Traité de bave et éternité*, de Isadore Isou (1951) e em uma película mais antiga, *Rose Habart* (1939), de Joseph Cornell.



Em 1961, Debord apresentou *Crítica da separação* (*Critique de la séparation*)². Este filme, como os posteriores, concentra preocupações de Debord; afinal, estão lá a crítica ao cinema tradicional; o desnudamento de um cotidiano tão veloz quanto alienado; as diversas lógicas de fascinação da sociedade; o poder militar como representação tanto da coação imposta aos indivíduos quanto da busca ilimitada de poder.

Em relação ao cinema, Debord faz críticas gerais sobre os dogmas cinematográficos, mas chama a atenção uma observação que concerne ao gênero documentário. Para ele, os documentários são muito didáticos e, porque não dizer, cheios de pleonasma. O som e a imagem sempre repetem a mesma expressão. Agindo contra isso, o diretor apresenta um mosaico, onde imagens, narração e legendas formam associações diversas, às vezes contraditórias ou mesmo incompreensíveis. Ele mesmo afirma durante o filme que essas livres associações buscam despertar a subjetividade do espectador; ou seja, ao invés de um documentário objetivo o que se tem é, segundo ele mesmo, um “papo de bêbado”.

Retomando os temas de Debord, percebemos que em *Crítica da separação* o cotidiano veloz aparece principalmente através de tomadas de Paris, feitas de dentro de um carro. Com pessoas caminhando, carros andando, Debord explicita o seu olhar para a convulsão urbana.

Fazendo uma ponte entre a rapidez da

sociedade e seus mecanismos de fascinação, o diretor apresenta anúncios de publicidade, páginas de histórias em quadrinhos e fotos de mulheres de biquíni. Nesse sentido, é interessante perceber que a primeira imagem do filme mostra justamente uma garota bonita tomando banho de mar. Ou seja, ao contrário de negar a imagem ao espectador, como fez no filme de 1952, Debord usa a sedução da sociedade para fascinar o espectador e, só depois, aplica sua “lavagem cerebral”.

Uma imagem marcante da urbanidade “alienante” e *pop* dos anos 1960 é o plano que mostra uma máquina de fliperama, com a bola indo de um lado para outro. Mais do que apanágio da modernidade, essa imagem parece servir antes a demonstrar a condição do indivíduo numa sociedade – ele já afirma – do espetáculo: o indivíduo vai de um lado para o outro, sem consciência das causas disso e muito menos de quem está manipulando este jogo.

Se a cidade só transborda conflitos em seu subtexto, as imagens militares são bastante violentas, e as que mostram uma prisão na África chegam a ser chocantes. Além disso, o filme mostra exércitos marchando e militares batendo continência. Essas imagens da guerra, sempre usadas nos filmes por Debord, salientam o caráter perverso dos poderosos, podem ser associadas à violência invisível que a sociedade do espetáculo promove, insinuam a necessidade de uma atitude violenta para mudar essa mesma sociedade e funcionam como exemplo da espetacularização da guerra.

Debord ainda oferece cenas que ilustram a busca do poder a todo custo: vemos o homem explorando o mar e a lua, e também, foguetes lançados ao céu. As imagens dos foguetes merecem atenção por trazerem uma grande quantidade de fumaça, que preenche mais da metade do enquadramento. Como vemos na filmografia de Debord, os usos da fumaça e do fogo são fundamentais, pois simbolizam uma sociedade já desestruturada, liquefeita.

Depois desse filme de 1961, Debord publicou “A sociedade do espetáculo” (1967). Anselm Jappe sintetizou a expressão do título:

Trata-se de uma sociedade baseada na contemplação passiva, onde os indivíduos, em vez de viverem em primeira pessoa, olham as ações dos outros. Isto acontece não somente sob o plano televisivo, e não somente na publicidade, mas também sob

muitos outros planos: na sociedade do espetáculo, também a política – incluindo uma boa parte daquela que se proclama revolucionária – a cultura, o urbanismo, as ciências baseiam-se sempre na distinção entre espectador e ator (2005, p.255).

No ano seguinte, os acontecimentos de maio de 1968 são muito associados a ele a aos situacionistas. Então, para se proteger de uma possível espetacularização, Debord dissolveu o grupo e acabou só voltando ao cinema em 1973, dirigindo justamente o filme homônimo ao livro de grande repercussão. Desta forma, o longa se baseia nas teses do livro (nem sempre dispostas em ordem), mostrando imagens que reiterarão a sua idéia mais profunda e sintética: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 1997, p 14.)”.

A *sociedade do espetáculo* mantém Debord como o cineasta que opera grandes misturas de materiais fílmicos diversos, enquanto discorre suas idéias em uma narração onipresente. As guerras, os chefes políticos, o cinema e a alienação da sociedade são mostrados de forma parecida com a dos filmes anteriores. Em *A sociedade do espetáculo*, chama a atenção a abundância de cenas que mostram momentos de lazer e a presença de filmes de cineastas do porte de Nicholas Ray e Orson Welles.

A grande variedade de chefes de estado alerta para a visão de Debord de que os sistemas políticos “vendidos” como inimigos, na verdade se complementam na sociedade do espetáculo. Por um lado, no espetáculo difuso do capitalismo, o espetáculo aparece pela abundância de mercadorias e, por isso, o filme mostra a produção de embalagens, biscoitos, pneus e carros. Por outro lado, ele alerta para o fato de que o espetáculo concentrado (típico de sistemas totalitários) como não vende mercadorias, oferece ideologia.

Saindo do âmbito do poder, Debord enfoca o trabalhador e, mais precisamente, realça momentos de lazer, que aparecem de forma insistente. Essa concepção – diferente do resto da sua filmografia - parece sinalizar não só uma transformação do olhar do cineasta Debord, mas uma mudança na sociedade. Uma das representações do espetáculo está ligada ao rock, presente pela aparição de cenas de gente dançando e tomadas de astros, como os Beatles e Johnny Halliday.

Além da música, há o cinema, e nada melhor

do que fotos de Marlyn Monroe para (junto com os Beatles) estampar a tese 60:

A vedete do espetáculo, a representação espetacular do homem vivo, ao concentrar em si a imagem de um papel possível, concentra pois essa banalidade. A condição de vedete é a especialização do *vivido* aparente, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas (DEBORD, 1997, p.40)³.

Aliado a esses ícones pop, Debord também enfileira imagens de lazer “alienado”: um casal vê TV, pessoas entram em um cinema etc. Nesse sentido, o cúmulo desse tempo livre que não serve para reflexão parece ser o turismo. Enquanto vemos turistas na França, Debord recita a tese 168: “Subproduto da circulação das mercadorias, o turismo, circulação humana considerada como consumo, resume-se fundamentalmente no lazer de ir ver o que se tornou banal (1997, p. 112)”.

Mas se é fácil especular sobre o lazer em si, fica mais difícil pensar sobre as inserções dos filmes; afinal, filmes de John Ford, Nicholas Ray, Josef Von Sternberg, Raoul Walsh e Orson Welles não são propriamente exemplos de “cinema alienado e escapista”. Aqui nos parece que acontece o mesmo procedimento do primeiro filme de Debord; por um lado, há uma crítica aos filmes citados, neste caso pela maneira como a fascinação é usada (mesmo que, por exemplo, Nicholas Ray coloque uma mulher protagonizando um filme de cowboy); por outro, existe uma certa admiração quando se compara estes filmes a outros feitos por Hollywood⁴.

Saindo das observações à sociedade contemporânea, chegamos nas reflexões sobre o passado. *A sociedade do espetáculo* ainda fornece uma possível explicação para a grande quantidade de figuras históricas que aparecem não só nesse filme, mas em toda obra cinematográfica de Debord: “O espetáculo, como organização social 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*” (1997, p.108). Essa noção, que faz lembrar o tema da vivência do presente de Baudrillard, evidencia a necessidade de consciência histórica defendida por Debord, mesmo que ele relativize e afirme que essa consciência só adianta para entender o

passado e não para modificar o presente.

O filme não recebe as melhores críticas e Debord contra-ataca com *Refutação de todos os julgamentos, pró ou contra, do filme A sociedade do espetáculo (Refutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La société du spectacle", 1975)*. Apesar das cenas recorrentes de Debord (guerras, governantes...), o filme é basicamente uma desqualificação das críticas que o filme teve e uma acusação a cineastas ditos de esquerda, como Costa Gavras.

In girum imus nocte et consumimur igni, de 1978, traz em seu título um palíndromo em latim, que pode ser traduzido, como “De noite andamos em círculos e somos consumidos pelo fogo”. Como em outros filmes de Debord, temos uma mescla de materiais diversos.

A primeira parte do filme centra-se prioritariamente em criticar o cinema, tanto os filmes quanto a platéia. O início é impactante, com o título aparecendo da seguinte maneira: surgem, ao mesmo tempo, a primeira e a última letra, depois a segunda e a penúltima, e assim sucessivamente, lembrando que o título é um palíndromo. Essa aparição das letras lembra inevitavelmente a entrada em ordem alfabética das letras dos créditos iniciais de *O demônio das onze horas* (Godard, 1965). Nesse sentido, a aproximação entre os dois pensadores e cineastas franceses – que será abordada posteriormente – ganha mais um paralelo. Ambos utilizam os créditos de uma maneira distante da convencional.

Enquanto a narração de Debord inicia o filme dizendo que não fará concessões ao espectador, vemos uma fotografia de uma platéia de cinema, tirada do ponto de vista da tela. É interessante que essa foto aparece de duas maneiras: ainda nos créditos do diretor, temos um rápido *flash* dessa foto e voltamos para o cartão do realizador; depois, quando a narração inicia, a foto permanecesse cerca de um minuto. Se a foto em si já coloca o espectador diante de si mesmo, abolindo qualquer possibilidade de ilusão cinematográfica, a diferença de duração dos dois momentos em que ela aparece sugere reflexões: o *flash* rápido, que pode passar despercebido ou mesmo ser não compreensível por causa da sua rapidez, não deixa de ser uma metáfora do discurso de Debord sobre a relação entre público e cinema: o público não interpreta, não vê, não entende o que as imagens cinematográficas propõem. Ao mesmo tempo, a duração de quase um minuto de uma foto estática,

lembra uma das exigências que o Debord cineasta faz de seu público: trabalhar desde o início com uma relação com o tempo diferente daquela experimentada pela vida social e pelo próprio cinema em geral.

Depois de algumas observações que atingem mais amplamente a sociedade, Debord volta a atacar o público e também os cineastas. Em relação aos cineastas, ele acaba fazendo uma divisão tradicional. Por um lado, existem aqueles que até são atualizados, mas que naufragam em modismos, numa alusão clara aos *cinemas novos*. Nesse sentido, pode-se associar Debord com teóricos do *Terceiro cinema*, como Fernando Solanas e Octavio Getino. Este, teórico de um cinema revolucionário principalmente na América Latina, clamava por um cinema que alterasse inclusive os meios de difusão das obras e, ao mesmo tempo, considerava o trabalho da Nouvelle Vague apenas coisa de alienado. Por outro lado, Debord evidentemente afronta o cinema calcado em histórias fantasiosas, baseado na popularidade de atores e atrizes, que não tem pudor em desnudar sua vida nas revistas de grande circulação.

Se o cinema para Debord é uma “imitação desordenada de uma vida desordenada, uma produção habilmente projetada para nada comunicar⁵”, ele pensa que o único jeito de tirar o público da passividade é justamente com o cinema. Aliás, enquanto ele tece seu discurso em sua narração intermitente, Debord trabalha um procedimento recorrente em suas realizações, reutilizando imagens já existentes, atribuindo-lhes outro significado: então, quando vemos imagens de um filme chamado *A seta negra de Robin Hood* não embarcamos nas peripécias da tela, mas sim sentimos o quão questionável é o comportamento do público para com estes filmes.

Ao abordar a reutilização de material já filmado, Debord afirma que fez seu filme com imagens desprezíveis, porque assim os são os filmes, os cinejornais e a publicidade. O que ele acha curioso é que as pessoas que desdenham sua obra cinematográfica são as mesmas que se fascinam pelas imagens desprezíveis. Por mais distante que pareça, essa idéia da remontagem de imagens, muitas vezes tiradas do contexto, lembra alguns procedimentos usados atualmente por Michael Moore. Sem entrarmos na discussão sobre o fato dos filmes de Moore acabarem legitimando ou não o universo que ele critica, é inevitável relacionar *Tiros em Columbine*, com sua remontagem de trechos de telejornais americanos,

com *In girum imus nocte et consumimur igni*.

Outro elemento interessante no filme é que Debord se coloca na primeira pessoa. Ela começa se intitulado um grande revolucionário do cinema, afirma que foi plagiado e conclui que não foi aceito por sua recusa total e ataque frontal à sociedade. Nessa parte, a maioria dos momentos mostra um filme do Zorro, reiterando a diferença do cineasta Debord daqueles que produzem filmes “alienantes”.

Então o cinema passa a ficar em segundo plano e Debord começa a rememorar sua trajetória, confrontando pelo menos duas épocas: a que ele lutava contra a sociedade e o fim dos anos 1970. Nesse sentido, pode-se perceber no discurso de Debord dois sentimentos: a nostalgia em relação ao passado e a agressividade, ao presente.

Uma das imagens nostálgicas que vai ser usada reiteradamente mostra um barco cruzando pela água. Esse enquadramento acaba emprestando um certo lirismo ao relato de Debord, que rememora “dias e noites, cidades e pessoas, e essencialmente, uma guerra incessante.” Nesse sentido, o rio acaba sendo emblema dos anos 1950. Para Debord, apesar dos ladrões também estarem no poder, ainda não havia um desenvolvimento econômico que propiciasse uma arruinação sem precedentes.

Em suas lembranças, Debord evoca o seu primeiro filme. Mesmo que fale sobre os problemas que a película causou e acuse seus detratores, o que melhor sintetiza sua primeira realização é a tela branca, sem imagens. Essa tela branca parece transcender a auto-citação e sua concepção de cinema, podendo ser interpretada também como uma filosofia de vida que ele e seu grupo tinham na época, a de não aderir à sociedade: “nossa vida foi principalmente caracterizada por uma prodigiosa inatividade; e de todos os crimes e ofensas que as autoridades nos acusaram, esta foi sentida como a mais ameaçadora”.

A nostalgia de Debord também está relacionada com a passagem do tempo. Ele se vê como a única pessoa que, nessa trajetória entre os anos 1950 e 1970, não foi tragada pela sociedade do espetáculo. Então, ele utiliza fotos suas com várias idades. Quase sempre com o rosto desfocado, vemos Debord ser castigado pelos anos.

Além da nostalgia, o filme apresenta um discurso corrosivo sobre a sociedade. O filme alia as sempre contestadoras palavras de Debord a um caldeirão de imagens, rigorosamente pinçadas

por um demiurgo que ainda crê na revolução.

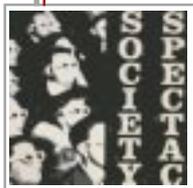
A eterna Paris é mostrada por fotos que exibem uma vista aérea. Essas imagens contundentes mostram a cidade de longe, abstraíndo-a. Tal abstração não deixa de lembrar o livro “A sociedade do espetáculo”, em que Debord defende que o espetáculo abstraiu uma série de coisas: as relações sociais, o tempo, o mercado, o poder e os valores.

Ao mesmo tempo, essa abstração não deixa de trazer à tona algo mais palpável, a destruição urbana. Paixão de Debord desde a época da Internacional letrista, o urbanismo não poderia estar mais atingido, como enfatiza o próprio Debord no filme: “A destruição de Paris é apenas um exemplo notável da doença fatal que está destruindo atualmente todas as principais cidades, e tal doença é por seu turno apenas mais um entre os numerosos sintomas da decadência material”.

Além das imagens de Paris, chamam a atenção os planos de um “war game” (Kriegspiel), onde dois exércitos se preparam para o combate. Esse jogo de guerra traz significações plurais: primeiramente, ressalta a idéia de que a guerra também foi transformada em espetáculo; afinal, por mais que se trate de um momento onde muitas pessoas perdem a vida, ela inspira jogos, inclusive infantis. Ainda, a noção de guerra que o filme apresenta não se relaciona apenas com conflitos bélicos, mas à idéia de que para alterar a organização social são necessárias estratégias típicas de guerra. Não é à toa que *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988) abre com uma citação de Sun Tsé e seu “A arte da guerra”.

Análoga a imagem do “jogo de guerra” aparecem cenas de um navio pegando fogo e momentos de guerra. Na cena do navio pegando fogo temos uma idéia já explicitada: a fumaça, que tem um poder plástico impressionante, funciona como emblema da abstração social; já as batalhas reaparecem organizadas por montagens eisensteinianas: por exemplo, ao montar planos contíguos de dois canhões, um apontado para o outro, Debord reitera a idéia de que a sociedade do espetáculo é formada por indivíduos que “se matam”.

Depois de *In girum imus nocte et consumimur igni*, Debord se retirou do cinema. Em 1984, Gerard Lebovici, amigo e uma espécie de mecenas do pensador francês, foi assassinado. Injuriado com uma série de acusações da imprensa, Debord tirou seus filmes de circulação. Ainda bem que eles voltaram...



Ao passarmos por toda a filmografia de Debord, parece interessante – já num epílogo que sugere próximos estudos – propor dois tipos de reflexão. Primeiramente, aproximar a obra do cineasta de outras e, num segundo momento, sugerir como alguns filmes espelham as teorias de Debord, mesmo que de maneira inconsciente e mesmo que tais filmes façam o teórico “se remoer no túmulo”, por serem produtos assimilados pela tão criticada sociedade do espetáculo. Porém, se a própria obra de Debord parece ter sido apropriada, isso pode não ser visto como um problema.

A obra de Debord encontra dois paralelos preponderantes. De um lado, os filmes dele, por sua arquitetura, dialogam com diversos exemplares do cinema *underground* americano. Nesse sentido, vale lembrar que Bordwell & Thompson (1994, p.587) classificam *No caminho de algumas pessoas por um curto período de tempo* como um “filme experimental de compilação” (“experimental compilation film”). Para os historiadores americanos, o método empregado por Debord na sua segunda película encontra paralelo em experimentações de Bruce Conner, Gregory Markopolous, Stan Brakhage, que também mesclaram materiais diversos em seus filmes.

Ao mesmo tempo, Olivier Assayas (2005, p.117) aproxima a obra de Debord do trabalho cinematográfico de Andy Warhol. Para Assayas, Warhol, como Debord, tentou reduzir o cinema a nada. Sublinhando que os filmes de Warhol que lhe interessam foram feitos entre 1963 e 1968, o crítico e cineasta francês lembra que os primeiros filmes do *magô pop* não apresentavam som e eram compostos basicamente de fotos em preto e branco, o que não deixa de lembrar a utilização massiva que Debord fazia de *stills*. Por fim, ao mesmo tempo em que afasta os filmes dos dois (Warhol pendia ao documentário e Debord, à desconstrução de formas cinematográficas), Assayas especula que um filme como *Sleep* (1963), que mostra um homem dormindo por oito horas, agradaria o teórico da *Sociedade do Espetáculo*.

Um paralelo cada vez mais inevitável aparece entre as obras de Debord e Godard. Deixado de lado por muito tempo devido à inimizade dos dois, essa comparação vem ressurgindo com mais força. Se Assayas (2005, p.119) afirma que deve haver paralelo, mas prefere deixar o assunto de lado, Guy Scarpetta (2006) aponta (sem aprofundar) a relação entre a obra de

Debord e os últimos filmes de Godard. De fato, um filme como *Nossa música* (2004) tem tudo a ver com a obra de Debord. Dividido em três partes (purgatório, céu e inferno), o filme começa por este último e apresenta uma montagem vigorosa de cenas de guerra, algumas de filmes antigos, outras de noticiário.

Porém, a comparação entre e reflexão sobre a guerra em Debord e Godard pode indicar a distância desses dois pensadores. Sim, nos dois há a idéia de que a guerra representa o extremo do ser humano e também simboliza a violência que caracteriza o cotidiano agressivo das cidades ditas democráticas. Porém, em Debord, a guerra pode ser lida em duas outras maneiras: tanto pelo lado do espetáculo (em *In grim*, isto é levado ao paroxismo com os “war games”) e, numa visão análoga e oposta, lembra da necessidade de intervenção radical na sociedade. Godard, de outra forma, parece não crer nessa intervenção direta e talvez por isso – pensaria Debord – a guerra apareça num contexto que permite dramatização: se a primeira parte de *Nossa música* traz uma técnica típica de Debord, a de retrabalhar materiais pré-existentes, os dois outros momentos (o purgatório e o céu) encenam dramaticamente os dramas de indivíduos envolvidos nessa guerra. É como se Debord mirasse o social e Godard, o individual.

Outro paralelo entre Debord e Godard surge quando este apresenta o seu projeto mais ambicioso, *Histoire(s) du cinéma*. Estes quatro vídeos, com oito capítulos apresentam “o cinema como arte e indústria, o cinema em relação a outros discursos estéticos e sociais, o cinema como testamento do século... buscando abrir uma dimensão reflexiva na superfície da imagem” (OUBIÑA, 2003, p.13). Se Godard sempre fez filmes como crítico de cinema, é nesse projeto que ele meditou mais profundamente sobre o cinema como meio de dominação. A sua frase clássica “Tudo o que é preciso para fazer um filme é uma mulher e uma arma” ganhou contornos de crítica aberta ao público, que pacientemente vê sempre as mesmas histórias. Ou seja, Godard, como Debord, também faz ampla crítica à platéia de cinema. Aliás, o projeto também lembra os filmes de Debord no sentido formal, graças à utilização de filmes antigos, a exploração das legendas e da narração.

Se há outras possibilidades de comparação entre os filmes de Debord e Godard – a fase do grupo Dziga Vertov, os ensaios em parceria com

Anne-Marie Miéville... - , nos parece interessante finalizar este paralelo lembrando que parte da filmografia de Godard se desenvolveu nos anos 1960, época de grande influência dos situacionistas.

Allain Willians faz uma associação interessantíssima entre *O demônio das onze horas* e o movimento situacionista. Apesar de lembrar que Godard nunca fez qualquer menção ao grupo, o ensaísta afirma que a protagonista, vivida por Anna Karina, pode ser vista como uma proto-situacionista; afinal, ela larga a vida burguesa em busca de uma vida repleta de aventuras – como se seguisse um dos lemas da “turma” de Debord. Ao mesmo tempo, Willians associa o uso que Godard faz de certas palavras com a técnica de recontextualização, típica de Debord. Por exemplo, quando os protagonistas passam por um posto ESSO, Godard destaca o “SS”, cirando a idéia dupla de que “o fascismo é um gás” ou que “o capitalismo não deixa de ser um fascismo disfarçado”. Sem dúvida, muito próximo de Debord⁶.

Deixando de lado as comparações com Godard, é importante fazer algumas citações de filmes que de uma forma ou de outra surgiram à mente nesse percurso sobre a obra de Debord.

Um cineasta sempre muito associado ao tédio burguês também realizou filmes que mantêm relações com o pensamento de Debord. Vendo o filme *A sociedade do espetáculo* fica evidente a proximidade com as idéias de Antonioni, principalmente aquelas presentes em *Blow-up – Depois daquele beijo* (1965). É claro que o filme seria visto por Debord como a clássica crítica à sociedade do espetáculo que é facilmente apropriada por ela⁷, porém a cena do show não deixa de ser uma ilustração dos conceitos do pensador francês. Um bando de jovens parados assistem ao concerto de uma banda ruidosa. Mas quando o guitarrista joga o braço da guitarra para a platéia, todos brigam ensandecidamente pelo souvenir. Com certeza, essa é uma das cenas do cinema que melhor exprime as idéias de fetichismo da mercadoria, da distância que as pessoas mantêm do mundo real (na sociedade do espetáculo) e, claro, da importância do souvenir. Através dessa cena, poderíamos fazer um amplo percurso, chegando à insignificância da arte para as pessoas, mais preocupadas com o parecer do que com o ser. Inclusive, numa interpretação guiada pela leitura de Debord, poderíamos chegar aos megaeventos, aos multiplex, às lojas dos

museus... mas vamos adiante.

A obra de Antonioni também traz outros pontos de contato: em *O eclipse* (1963) há uma cena que se passa na Bolsa de Valores. Como um dos funcionários do lugar faleceu, é necessário que os agentes financeiros façam um minuto de silêncio. Então, o tempo adquire um outro status, passa mais devagar do que nunca. Aliado a isso, nota-se como o dinheiro acaba modificando a noção de tempo e como aquele circo da bolsa de valores não deixa de ser um espetáculo. Nesse sentido, vale lembrar que no filme *A sociedade do espetáculo* aparecem imagens de uma Bolsa de Valores movimentada, evidenciando que trata-se de um lugar que abriga as contradições da “sociedade do espetáculo”.

Cidade dos sonhos parece uma tradução da “sociedade do espetáculo” de Debord .

Por fim, o último paralelo que faremos é com o filme que martela não só quando se vê *A sociedade do espetáculo*, mas quando se lê os ensaios de Maria Rita Kehl sobre Debord. Kehl (2004), ao falar de fenômenos como Big Brother, lembra que uma das idéias presentes na nossa sociedade, mais espetacular que na época de Debord, é a busca do estrelato. Nesse sentido, um dos filmes que melhor resumiu essa busca foi *Cidade dos sonhos* (2001), de David Lynch, em que vemos uma atriz fazendo de tudo para buscar um lugar em Hollywood. Mas mais do que isso, *Cidade dos sonhos* parece uma tradução da “sociedade do espetáculo” de Debord por mostrar a realidade fragmentada, a amnésia como característica social, o cinema como coordenador das vidas e personagens que são antes clichês do que representações de pessoas.

É evidente que outras relações poderiam ser feitas. Poderíamos lembrar o cinema militante atual (Ken Loach, irmãos Dardenne), mas que muitas vezes parece ancorado naquele marxismo tão criticado pelos situacionistas; poderíamos falar dos filmes que mostram personagens vivendo aventuras no cotidiano (*Os idiotas*, de Lars Von Trier – 1998; *A concepção*, de José Eduardo Belmonte – 2005), mas as próprias películas talvez não acreditem muito nelas, pois mostram a

dissolução de tais experiências. Porém, o que fica nesse momento é um terreno aberto para que mais estudos pensem a relação entre Debord e o cinema. Uma relação que deve ser cada vez menos ABSTRATA.



NOTAS

*Prof. Me. da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / doutorando PPGCOM - PUCRS

¹ O próprio Knabb (2003) alerta para a impossibilidade de certas comparações.

² Allan Williams (2000, p.56) lembra que apenas um ano depois desse episódio, Eric Rohmer escreveu um artigo na Cahiers du Cinéma afirmando que o filme de Isou não era sério. Talvez aí esteja um dos pontos iniciais de grupos (a Nouvelle Vague e os Letristas) que hoje não parecem tão distantes.

³ As traduções dos títulos dos filmes de Debord foram tiradas da página www.geocities.com/projetoperiferia4. Acesso em setembro de 2006.

⁴ A simpatia de Debord pelo filme de Isou fez com que ele entrasse no *lettrismo*. Ainda, podemos encontrar louvores de Debord (1953) a *Anticoncept*. Já o último filme citado é dele mesmo.

⁵ Tradução da narração de Debord, extraída de: www.geocities.com/projetoperiferia4/girum. Acesso em setembro de 2006. As outras citações do filme são da mesma fonte.

⁶ Este curta-metragem utiliza vários procedimentos que lembram obras posteriores de diversos cineastas. Os créditos são apresentados por um narrador, o que pode ser associado ao fim de *O processo* (1962), em que Welles apresenta a equipe com a voz e não com letras; as legendas, usadas para criar significados, trazem à mente *Noivo neurótico, noiva Nervosa*, onde Woody Allen põe em cena dois amantes que falam sobre seus sentimentos, enquanto a legenda expressa o pensamento secreto das personagens; a abundante quantidade de palavras vistas na tela recordam que este expediente foi muito usado por Godard.

⁷ Como espetáculo grandioso aparece também a Fórmula-1, com seus pilotos, verdadeiros ídolos

¹⁰ Seria interessante também fazer um paralelo entre os dois, levando em conta o Maio de 68. Enquanto o grupo situacionista sempre é celebrado como grande instigador das revoltas, sempre é bom lembrar que Godard fez o filme que “previu” de tais acontecimentos. Em 1967, A chinesa mostrava – criticamente - um grupo de jovens que resolviam se rebelar, querendo, inclusive incendiar universidades.

¹¹ Chamou muita atenção o fato de que num filme “pipoca” recente, *Terapia do amor* (Ben Younger, 2005), os personagens vão ao cinema ver justamente *Blow-up*. Ah, a sociedade do espetáculo.

REFERÊNCIAS

ASSAYAS, Olivier. L'ouvre caché: entretien avec Olivier Assayas. In: *Guy Debord: auteur des films – documents*. Paris: Gallimard, 2005.

BUCCI, Eugênio. KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: an introduction**. Nova York: McGraw Hill, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Totem et Tabu. Internationale letriste**. Paris, ago. 1953.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

KEHL, Maria Rita. Visibilidade e espetáculo. In: BUCCI, Eugênio. KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.

KNABB, Ken. **Introdução à obra cinematográfica completa de Guy Debord**. 2003. Disponível em (www.geocities.com/projetoperiferia4/introbra). Acesso em setembro de 2006.

NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OUBIÑA, David (Org.). **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

SCARPETTA, Guy. **Guy Debord, o irrecuperável. Le Monde Diplomatique**. Disponível em (diplomatique.uol.com.br). Acesso em setembro de 2006.

WILLIAMS, Alan. Pierrot in Context(s). In: WILLS, David (Org.). **Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.