



Artigo – Temáticas Livres

O desvio em Guy Debord e a crítica ao cinema espetacular

La desviación en Guy Debord y la crítica al cine espectacular

The deviation in Guy Debord and the criticism of spectacular cinema

Marcio Acselrad^I
 Universidade de Fortaleza, CE, Fortaleza, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-4926-2277>
César Carlos Mota^{II}
 Universidade Federal do Ceará, CE, Fortaleza, Brasil
<https://orcid.org/0009-0009-3335-3471>

Resumo: Este artigo trata da crítica que Guy Debord dirige simultaneamente ao cinema e ao modo de vida capitalista utilizando-se do próprio cinema e da técnica do desvio (*Détournement*), uma técnica cujo fundamento consiste em se apoderar dos signos de um discurso e fazer com que se voltem contra seu enunciador. Debord mobiliza este dispositivo pela recontextualização dos fragmentos de diferentes obras do cinema, da literatura e da publicidade em seus filmes. A pesquisa, portanto, busca relacionar crítica social e crítica ao cinema na obra cinematográfica de Debord, para quem a lógica do capitalismo avançado teria reduzido a vida ao mero consumo de imagens, incluindo o cinema comercial que estaria, assim, a serviço deste propósito. Tal ideia está contida no conceito debordiano de sociedade do espetáculo e possui grande influência teórica de Marx. Nesse sentido, o artigo ressalta o materialismo histórico e a dialética de Marx como fundamentos filosóficos da técnica do desvio e faz referência à influência teórica dos autores marxistas Henri Lefebvre e Georg Lukács com o objetivo de abordar o desvio como uma técnica formal ou um tipo de montagem que, pela influência teórica de Marx, extrapola o universo do cinema para constituir-se em uma crítica social, estética e política.

Palavras-chave: Guy Debord; Cinema; Desvio; Crítica; Capitalismo.

Resumen: Este artículo aborda la crítica simultánea de Guy Debord al cine y al modo de vida en el capitalismo, utilizando el propio cine y la técnica de la desviación (*Détournement*), cuyo fundamento consiste en apoderarse de los signos de un discurso y volverlos contra su enunciador. Debord moviliza este dispositivo recontextualizando en sus películas fragmentos de diferentes obras del cine, la literatura y la publicidad. La investigación, por lo tanto, pretende vincular la crítica social y la crítica del cine en la obra cinematográfica de Debord, para quien la lógica del capitalismo avanzado ha reducido la vida al mero consumo de imágenes, incluyendo el cine comercial, sirve a este propósito. Esta idea está contenida en el concepto de Debord de la sociedad del espectáculo y tiene una gran influencia teórica de Marx, que este artículo pretende demostrar. En este sentido, el artículo destaca el materialismo histórico de Marx y la dialéctica como fundamentos filosóficos de la técnica de la diversión, y hace referencia a la influencia teórica de los autores marxistas Henri Lefebvre y Georg Lukács, con el fin de abordar la desviación como una técnica formal, o un tipo de montaje que, debido a la influencia teórica de Marx, va más allá del universo del cine para convertirse en una crítica social, estética y política.

Palabras clave: Guy Debord; Cine; Desviación; Crítica; Capitalismo.





Abstract: This article deals with Guy Debord's simultaneous critique of cinema and the way of life in capitalism, using cinema itself and the technique of deviation (*Détournement*), a technique whose basis consists of seizing the signs of a discourse and turning them against their enunciator. Debord mobilizes this device by recontextualizing fragments from different works of cinema, literature and advertising in his films. Therefore this research seeks to link social criticism and criticism of cinema in Debord's cinematographic work, for whom the logic of advanced capitalism would have reduced life to the mere consumption of images, including commercial cinema which would be at the service of this purpose. This idea is contained in Debord's concept of the society of the spectacle and has a strong theoretical influence from Marx, which this article seeks to demonstrate. In this context, the article highlights Marx's historical materialism and dialectics as the philosophical foundations of the technique of detour, and refers to the theoretical influence of Marxist authors Henri Lefebvre and Georg Lukács for the purpose of addressing the deviation as a formal technique, or a type of montage that, through Marx's theoretical influence, goes beyond the world of cinema to become a social critique that encompasses both political and aesthetic questions.

Keywords: Guy Debord; Cinema; Deviation; Criticism; Capitalism.

Introdução

O objetivo do presente artigo é investigar o conceito de desvio na obra de Guy Debord (1931-1994) e como o mesmo evoluiu para constituir-se no seu principal dispositivo formal de crítica social bem como de crítica ao cinema. Para tanto, é necessário realizar uma arqueologia do conceito que leve em consideração seus pressupostos e a rede de relações que estabelece com diferentes teorias ao longo da trajetória de Debord. Trata-se de uma rede complexa que envolve os campos da arte, da política e da filosofia de modo que, em Debord, a crítica da arte, do cinema e do capitalismo são inseparáveis. Além do desvio, a arquitetura teórica de Debord contém outros conceitos centrais como os de “sociedade do espetáculo”, “especialização da arte”, “passividade do espectador” e “criação de situações”, cuja elucidação é necessária para uma melhor compreensão do nosso objeto. Debord é herdeiro das vanguardas europeias, movidas pelo desejo de superar a arte de sua época com inovação e experimentação, mas também pelo desejo de questionar os valores sociais e políticos da época.

A trajetória de Debord inicia-se, portanto, em um campo da arte que possuía um forte ingrediente político. Este caráter político vai se acentuando e a criação da I.S. – Internacional Situacionista (1957-1972) é expressão disso. Movimento de cunho internacional encabeçado por Debord, a própria I.S. também vai cada vez mais migrando do campo da arte para o campo político ao longo de sua existência. A forma genuína com a qual os situacionistas estabeleceram o imbricamento entre arte e política na sua atuação confere a esta experiência grande relevância histórica e complexidade teórica.



Para tentar dar conta desta complexidade, estruturamos este artigo da seguinte forma: na seção que se segue, “A trajetória de Guy Debord e os fundamentos do desvio”, apresentamos a trajetória vanguardista de Debord que levou à formulação do conceito de desvio e ao questionamento da arte estabelecida; a I.S. como vanguarda que reunia arte e política; a definição do conceito de desvio; o desenvolvimento e a fundamentação teórica do desvio – apoiado na influência prática e teórica de Isidore Isou e os letristas, no texto *Um guia prático para o desvio*, de Debord e Wolman (2009) e em autores da nossa revisão bibliográfica – e a natureza da crítica que Debord faz à imagem, articulada ao seu conceito de “sociedade do espetáculo”.

Na próxima seção, “A influência teórica de Marx”, buscamos traçar a influência de Marx a partir dos conceitos de materialismo histórico, dialética e transformação, que fundamentam o desvio. Aqui serão apresentados e discutidos: a concepção de Debord sobre a transitoriedade das teorias; aspectos da teoria de Eisenstein como contraponto à concepção debordiana do cinema e da imagem (apesar de ambos receberem influência de Marx). O objetivo é demarcar o tipo de apropriação que Debord faz da teoria de Marx, muito distinta da apropriação de Eisenstein, que se detém em aspectos mais formais da montagem cinematográfica. Apresentamos ainda a centralidade da história no pensamento de Debord; a influência de Henri Lefebvre com sua crítica da vida cotidiana e de Georg Lukács (2003) com a obra *História e consciência de classe* e seus conceitos de alienação, contemplação (passividade) e totalidade.

Na seção seguinte, “Crítica ao cinema”, apresentamos a crítica de Debord ao cinema, mais especificamente tratando do uso prático do desvio, crítica esta que se estende à arte, ao uso que Godard faz do princípio do desvio e às concepções de Eisenstein acerca do cinema. Discutimos também a montagem como paradigma do cinema e princípio geral da significação, aproximando o desvio da montagem. Por fim, nas “Considerações finais”, apresentamos a concepção debordiana acerca do monopólio da comunicação na sociedade do espetáculo.

A trajetória de Guy Debord e os fundamentos do desvio

Guy Debord realizou seis filmes ao longo de sua trajetória como cineasta. Porém, ficou mais conhecido pelo seu livro *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, cujas ideias tiveram significativa influência sobre a insurreição de maio de 1968,



na França. Em 1973, realizou a versão fílmica do seu livro, que recebeu o mesmo título. “Sociedade do espetáculo” é um conceito central para Guy Debord. O termo refere-se ao capitalismo avançado e à imposição de relações sociais mediadas por imagens e pelo consumo. Segundo Debord (1997b, p. 13), o espetáculo é a “inversão concreta da vida”, onde tudo que era vivido diretamente perdeu-se na representação das imagens, tornadas autônomas. É o lugar da falsa consciência e da perda da unidade da vida. “A unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada” (Debord, 1997b, p. 14). “É ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente” (Debord, 1997b, p. 13-14).

Guy Debord foi fundador e um dos membros mais atuantes da I.S. – Internacional Situacionista, grupo 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 termo “situacionista” está ligado à teoria do grupo sobre o indivíduo que constrói situações na perspectiva de tomar nas mãos as rédeas do próprio destino. 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. O letrismo tinha a pretensão de “levar até o fim a autodestruição das formas artísticas começada por Baudelaire” (Jappe, 1999, 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” (Internacional Situacionista, 1997, p. 11).

Na atuação de Debord e os situacionistas, o desvio foi largamente utilizado como um dispositivo que congrega tanto o aspecto político quanto o artístico. Trata-se de uma modalidade de comunicação central na teoria e na prática situacionista. É também uma marca distintiva da obra cinematográfica de Debord. “Desvio” é o termo que adotamos como tradução da palavra francesa “*détournement*”, que também pode ser encontrada na sua forma aportuguesada, “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, 1999, p. 84, grifo do autor).

A fundamentação teórica do desvio foi realizada ainda no período da Internacional Letrista. Em um artigo de 1956, escrito por Guy Debord e Gil Wolman, traduzido no Brasil como *Um guia prático para o desvio*. “O afastamento [desvio] foi um dos aspectos mais característicos dos letristas e dos situacionistas” (Jappe, 1999, p. 84). De acordo com Mário Perniola (2009, p. 28):

[...] 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.

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).

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” (Jappe, 1999, p. 70). O autor ressalta, portanto, que “o *détournement* baseia-se numa dialética de desvalorização e revalorização, negando o valor da organização anterior da expressão” (Jappe, 1999, p. 84). De acordo com Jappe, o desvio teria sido uma invenção de Isidore 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 cinzelamento*¹, em que a arte aperfeiçoa e, depois, pouco a pouco destrói esses requintes (Jappe, 1999, p. 70, grifo do autor).

Segundo Uchôa (2019, p. 231), “entre 1951-52, haverá a transposição das práticas e teorias letristas para outras artes, considerando-se a exibição, em 1951, de *Traité de Bave et d’Éternité* (Tratado de baba e eternidade), de I. Isou em Cannes, como marco inicial na área do cinema”. 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” (Uchôa, 2019, p. 238). 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 (Uchôa, 2019, p. 238-9).

Uchôa ressalta uma variedade de elementos na composição de um dos

¹ O cinzelamento tanto pode ser entendido no sentido da decomposição ou desvalorização da arte, como afirma Jappe, quanto, no caso específico do filme, referir-se às intervenções físicas na película, provocando ranhuras etc.



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” (Uchôa, 2019, p. 240). 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 *L’anticoncept* (O anticonceito, 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” (Uchôa, 2019, p. 243).

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” (Uchôa, 2019, p. 245). 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” (Uchôa, 2019, p. 246). “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” (Uchôa, 2019, p. 246).

Uchôa (2019, p. 246) também destaca no primeiro filme de Debord os seguintes aspectos:

[...] 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*....

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 cineclubes “de vanguarda”, o filme é interrompido ao cabo de vinte minutos por um público indignado (Jappe, 1999, 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 *spots* publicitários. Acompanham, normalmente sem ilustrá-lo diretamente, um texto lido em *voz off* (Jappe, 1999, p. 140).

Em seu primeiro filme, Debord já manifesta uma tendência de relacionar a demolição da arte de seu tempo com a superação do capitalismo. O que para as vanguardas era, sobretudo, um gesto de negação da arte, em Debord passa a constituir-se cada vez mais em um ato de negação do modo de vida capitalista. A ausência de imagens no filme é uma crítica ao cinema e à passividade do espectador, que deve revoltar-se e criar situações que o elevem à condição de protagonista da própria vida. Em Debord, a negação da imagem equivale à negação da sociedade do espetáculo, que teria substituído a vida por um conjunto de imagens a serem contempladas passivamente. O cinema seria a forma, por excelência, de imposição da alienação espetacular pela imagem, mas também o lugar ideal para o seu combate. Acerca da experiência cinematográfica do letrismo de Isou, Uchôa (2019, p. 240) 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”.



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 (Uchôa, 2019, p. 248).

Em *Hurléments en faveur de Sade*, Debord negava o cinema pela ausência das imagens. Nos filmes seguintes, pelo desvio. 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” (Jappe, 1999, p. 248). Esta negação extrema dá lugar ao desvio como o dispositivo que opera a conversão do negativo em positivo, uma espécie de sublimação. Reúne fragmentos de obras do cinema comercial espetacular em um novo contexto, desviando seu discurso alienante na perspectiva da construção de um novo modo de vida. É importante ressaltar que, para Debord, não se trata da negação da imagem em si, mas do comportamento social frente às imagens, como argumenta Anselm Jappe (1999, p. 21):

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.

Jappe observa que o primeiro parágrafo² do livro *A sociedade do espetáculo*

² § 1 do livro *A sociedade do espetáculo*: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas



é um desvio da primeira frase de *O Capital*, de Marx, onde a palavra “mercadorias” é substituída pela palavra “espetáculos”. E no quarto parágrafo³, a palavra “coisas” é substituída pela palavra “imagens”. A correspondência entre estes termos nos desvios realizados por Debord na obra de Marx é uma forma de atualizar sua crítica ao capitalismo. “Imagem”, portanto, seria, para Debord, o termo/modo atual de coisificação das pessoas pelo capitalismo. Jappe (1999, p. 20) 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”. No seu último filme, Debord usa novamente o recurso da ausência de imagens, mas desta vez, com foco exclusivo na crítica à passividade do espectador. Em uma cartela, Debord exorta o espectador novamente à rebelião com uma provocação escarnecedora: “Aqui os espectadores, privados de tudo, serão privados de imagens⁴” (In girum..., 2018 [1978], entre 01h20min32s e 01h20min42s). A voz *off* de Debord segue sua narrativa por dois minutos e dez segundos com a tela completamente branca.

A influência teórica de Marx

Para Debord, o desvio funciona como um dispositivo de atualização e “correção histórica”. Busca redirecionar e recolocar as realizações do passado na dinâmica tendencial evolutiva da história. Tal ideia está ligada ao fundamento que constitui uma influência de Marx, o materialismo histórico. Este conceito encerra uma concepção evolutiva da história segundo a qual as mudanças nas condições materiais de produção exigiriam novas relações sociais, e as contradições no seu interior atuariam como o impulso evolutivo que levaria a uma formação social superior. Para Marx, foram exatamente as mudanças materiais que determinaram a passagem do feudalismo ao capitalismo, e o que, tendencialmente, levaria à suplantação do capitalismo pelo proletariado. No curso tendencial evolutivo da história, uma formação social é sucedida por outra, mais elevada. No parágrafo 209 do seu livro *A sociedade*

condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculo*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997b, p. 13).

³ § 4 do livro *A sociedade do espetáculo*: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997b, p. 14).

⁴ Do original: *Ici les spectateurs, privés de tout, seront en otre privé d'images.*



do espetáculo, presente também no seu filme homônimo, Debord utiliza as expressões “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” (In girum..., 1978, 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, 1997b, p. 134, grifo do autor).

Para Debord, a falsificação da vida é fruto das relações no interior da sociedade capitalista que precisam ser superadas para a construção de uma ordem social superior. Esta ideia está ligada ao materialismo histórico, mas também à dialética de Marx, segundo a qual a negação, ou a contradição, seria 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, 2022, 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” (Marcuse, 2022, 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”. (Marcuse, 2022, p. 262). Daí sua teoria, ou método, ser referido como materialista, histórico e dialético. “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”



(Marcuse, 2022, p. 263). Esta é a base filosófica sobre a qual assenta o princípio oposicional do desvio em Debord e seu postulado da transformação social.

A título de contraponto, podemos citar aqui o cineasta russo Sergei Eisenstein, que também recebeu influência de Marx, contudo, em uma perspectiva mais restrita a aspectos formais, relacionando sua concepção de montagem ao movimento dialético da história. Em Eisenstein, a influência de Marx tem consequências muito diversas daquelas a que chegou Debord com sua teoria crítica. Talvez a maior contradição entre os dois autores seja a concepção de “imagem”. Para Debord, a imagem está na base da falsificação social operada pela sociedade espetacular que empobrece a vida, devendo ser superada. Na concepção formal de Eisenstein, a síntese dialética do confronto de dois planos tem como resultado uma imagem qualitativamente superior. A imagem em Eisenstein assume um caráter positivo, representa a transformação dialética da história, pois no plano formal da montagem o confronto dialético de duas imagens constituiria uma nova e mais elevada imagem. O centro gravitacional da obra de Eisenstein é a arte, o cinema e seus aspectos formais e conceituais. Muito embora Debord também tenha partido deste ponto, o cerne de sua obra passou a ser, cada vez mais, a crítica social. Em linhas gerais, podemos dizer que Eisenstein trata da crítica social no interior do seu cinema, enquanto Debord trata do cinema no interior da sua crítica social. É oportuno mencionar que Eisenstein era alinhado às concepções do regime soviético, enquanto Debord era crítico tanto do regime capitalista quanto do regime comunista, referidos respectivamente por Debord como “espetacular difuso” e “espetacular concentrado”.

Para Eisenstein a colisão entre dois planos que cria um novo sentido equivaleria, no universo da montagem cinematográfica, à evolução dialética da histórica 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” (Eisenstein, 2002, p. 53). Nos parece pertinente afirmar que, para Eisenstein, a criação de um novo sentido pela superposição de dois planos é a confirmação, no universo 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 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” (Eisenstein, 2002, 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 (Eisenstein, 2002, 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:

A projeção do sistema dialético de coisas no cérebro, *na criação abstrata, no processo de pensamento*, produz métodos dialéticos de pensamento. 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. (Eisenstein, 2002, p. 49).

Em seguida, Eisenstein (2002, 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”. De acordo com Eisenstein, “a arte é sempre conflito”. Para ele o cinema é uma evolução do teatro, “um passo à frente de todos os campos relacionados” (Eisenstein, 2002, p. 172), “uma síntese de todas as formas artísticas” (Eisenstein, 2002, 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 (Debord; Wolman, 2009).

O cinema seria, para Debord, a atualização das artes no movimento evolutivo da história e o desvio seria um acerto de contas com o passado, representando uma correção nesta direção evolutiva tendencial. O 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 (1999, 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 de *A Ciência da lógica* de Hegel, feita por Debord e o situacionista Gianfranco Sanguinetti, em uma publicação de 1972 (Debord; Sanguinetti, 1998), que afirma: “a contradição é a fonte de todo movimento, de toda vida” (Jappe, 1999, 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 (1999, p. 149):

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*⁵, 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”.

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).

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 ...” (Leandro, 2012, p. 85). A concepção de Debord acerca da passagem do tempo implica a transitoriedade das coisas e a constante atualização/correção do passado, eis o papel do desvio. Aliás, a própria

⁵ Debord (1997a).



teoria do desvio é entendida como perecível na medida em que a história está sempre em movimento, como 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, 2009). Poderíamos dizer que, para Debord, sua teoria encerra a consciência de que persegue a própria superação. 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 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 dialética e do ponto de vista da totalidade histórica, produziria uma realidade ainda mais elevada e assim sucessivamente. Entretanto, Debord não partilhava de uma concepção linear da história, como Marx. Concebia a não simultaneidade evolutiva da história, de modo que momentos evolutivos distintos poderiam coexistir, e que o desenvolvimento do capitalismo não era igual nos diferentes lugares do mundo. Além do mais, para Debord, a tarefa do proletariado não seria simplesmente apoderar-se dos instrumentos de dominação pela tomada do poder, como teria ocorrido na Rússia, mas superar formas de relações alienadas em que as criações do homem passaram a dominá-lo. O postulado da ruptura com a alienação e a falsificação da vida na sociedade do espetáculo era resumido na condição de “senhores sem escravos”, que Debord reivindicava para si e os situacionistas (Jappe, 1999, p. 50).

A centralidade da história no pensamento de Debord, com sua ideia de movimento, implica uma outra categoria fundamental que também constitui uma influência de Marx: 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” (Sociedade... 2015 [1973], entre 2min44s e 2min58s). Este desvio da 11ª tese sobre Feuerbach 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 desta ideia no curso evolutivo da história. Pois Debord endossava esta tese, reconhecendo sua pertinência na formulação situacionista de que se deveria “realizar a filosofia”, ou seja, que a filosofia deveria ser abolida, na medida em que é realizada cotidianamente. Na



perspectiva de uma prática transformadora, uma intervenção na realidade, e não apenas a sua mera interpretação (Jappe, 1999, 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.

Para Debord a transformação é indissociável da crítica da vida cotidiana, influência do filósofo marxista Henri Lefebvre, que publicou, em 1946, o primeiro dos três volumes de sua obra *Critique de la vie quotidienne*. Em Lefebvre o conceito diz respeito à ruptura com a alienação imposta pela parcelização do trabalho e à consequente fragmentação e separação impostas pelo regime de produção capitalista. De acordo com Lefebvre, é no cotidiano, e não nos momentos extraordinários, que a alienação se impõe. Mas é também no cotidiano que a alienação deve ser combatida e superada. Portanto, a transformação social passaria por um olhar crítico sobre o cotidiano, a partir de uma perspectiva marxista. Ao conjunto das cisões operadas no capitalismo, Lefebvre opõe a ideia de “homem total”, conceito que encerra o postulado do fim das separações e a realização da filosofia na vida cotidiana, como postula Marx em sua 11ª tese sobre Feuerbach (Lefebvre, 1977). Para Debord e os situacionistas, a crítica da vida cotidiana se traduz na construção de uma vida plena e livre das coerções alienantes da sociedade do espetáculo. Daí que a arte, por consequência, também deve ser realizada cotidianamente, em vez de constituir uma esfera separada da vida, onde o artista figura como um especialista. Segundo o situacionista Raoul Vaneigem, na sua obra *A arte de viver para as novas gerações*: “Assim acaba a velha especialização⁶ da arte. Já não existem artistas uma vez que todos o são. A futura obra de arte é a construção de uma vida apaixonante” (Vaneigem, 2002, p. 213).

Debord também teve grande influência da obra *História e consciência de classe*, de Georg Lukács. A obra trata de conceitos marxianos como o de “alienação”, que em Lukács pode ser traduzido como “reificação”, e em Debord como “falsificação”. Este conceito está relacionado à ideia marxiana de “fetichismo da mercadoria”, que se refere ao mecanismo de alienação no capitalismo, onde as relações sociais são mediadas por coisas. Aqui o trabalhador perde o controle do processo de produção, tendo sua atividade fragmentada de modo a não se reconhecer nos produtos de seu trabalho. O trabalhador assumiria, segundo Lukács, uma postura contemplativa diante deste processo. Para Debord, a sociedade do espetáculo seria o estágio mais avançado da alienação capitalista, marcado pelas separações e a falsificação das

⁶ Para Guy Debord e os situacionistas “especialização” é sinônimo de cisão e remete ao conjunto das separações operadas no capitalismo, iniciadas com a parcelização do trabalho.



relações sociais. Ao “indivíduo contemplativo” que Lukács identificou no processo produtivo, Debord associa o conceito de “espectador”, entendido como condição de passividade imposta pela sociabilização capitalista ao conjunto da sociedade. Segundo Debord, “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 1997b, p. 24). É somente na imagem que o espetáculo reúne o conjunto das coisas que promove, mas as reúne enquanto separando, devolvendo, na forma de imagem, tudo aquilo que retira da realidade e sonega à vida. No seu filme, *A sociedade do espetáculo*, em um movimento de câmera (panorâmica) sobre fotografias de uma campanha publicitária com jovens modelos de biquíni, na praia, Debord afirma em voz *off*:

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 (Sociedade... 2015 [1973], entre 16min41s e 17min03s).

O que Debord deseja denunciar é a etapa espetacular atingida pelo desenvolvimento do capitalismo, onde as relações sociais são mediadas por imagens que se tornam autônomas diante da realidade; uma forma de alienação que esvazia a vida e condena as pessoas a uma postura de meros espectadores. No capitalismo, tanto o cinema quanto a TV e a publicidade cumprem o papel de realizar, no plano das imagens, o que não se realiza na vida cotidiana; uma inversão que justifica a máxima segundo a qual a vida imita a arte.

Outra categoria, de natureza filosófica, que podemos creditar à influência de Lukács sobre Debord, é a “totalidade”. Embora este conceito ocupe um lugar importante na obra de Marx, que por sua vez recebeu influência de Hegel, desenvolvedor e popularizador do conceito (Hegel, 2007), Lukács o atualizou em suas reflexões, o que Debord também fez⁷. Em Hegel, totalidade diz respeito à unidade e às relações de todos os aspectos da realidade. A totalidade reuniria dialeticamente as diferentes oposições que compõem o dinamismo da realidade (Hegel, 2007). Daí que, para Marx, o dinamismo da realidade que se move pelas contradições internas é

⁷ É pertinente notar que a apropriação, atualização e desenvolvimento que Debord faz das ideias dos diferentes autores dos quais recebe influência são realizados, geralmente, por meio do desvio.



idêntico à história. Somente por um olhar totalizante seria possível enxergar para onde caminha a história sem se perder no engodo de suas contradições internas.

Debord mobiliza o conceito de totalidade quando, por exemplo, logo no início do filme *A sociedade do espetáculo*, parafraseia Hegel afirmando que: “No amor, o separado ainda existe, mas existe dentro do conjunto, não fora dele” (Sociedade... 2015 [1973], entre 01min40s e 02min09s). Ou quando argumenta sobre o que considera a linguagem dialética da contradição: “ela é crítica da totalidade e crítica histórica” (Sociedade... 2015 [1973], 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 (Jappe, 1999, p. 39).

Ainda de acordo com Anselm Jappe (1999, p. 40), citando Georg Lukács: “só o marxismo autêntico – cujo método deriva de Hegel – reconhece em todos os fatos isolados momentos de um processo total. 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 (Sociedade..., 2015 [1973], entre 21min56s e



22min20s).

Crítica ao cinema

No artigo *The use of stolen films* (A utilização de filmes roubados), Debord manifesta sua concepção crítica acerca do cinema e nos revela suas intenções com os desvios realizados por meio da apropriação de cenas de diferentes filmes:

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, 1989 *apud* Knabb, 2003, p. 223, tradução nossa e grifos do autor).

Para Debord o cinema é concebido como parte da engrenagem espetacular que esvazia a experiência vivida pela imposição do consumo das imagens. O cinema é considerado uma arma alienante que deve ter os seus poderes desviados e direcionados contra a própria sociedade do espetáculo. 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* (Debord, 1997b, 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 parte de seus comentários a uma crítica mordaz ao cinema espetacular:

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 (In girum..., 2018 [1978], entre 15min44s e 16min02s).

Quando fala do seu filme e dos desvios operados, Debord afirma:

Eis por exemplo um filme em que declaro unicamente verdades sob um fundo de imagens todas insignificantes ou falsas. Um filme que desdenha a poeira de imagens que o compõe. [...] Orgulho-me de fazer um filme com qualquer coisa; e é prazeroso que os reclamões sejam aqueles que deixaram fazer de toda sua vida qualquer coisa. (In girum..., 2018 [1978], entre 19min05s e 19min19s, e entre, 19min34s e 19min45s, tradução nossa).

Se considerarmos o estilo do cinema de Guy Debord e seu emprego da técnica do desvio, podemos aproximá-lo do cinema de montagem de Eisenstein, para quem a montagem é o fundamento do cinema. A técnica do desvio está intimamente relacionada à montagem, pois opera, por meio dela, a confrontação entre signos que constroem novos sentidos, geralmente críticos e antagônicos aos signos apropriados. De acordo com Giorgio Agamben (2007), que corrobora o pensamento de Eisenstein, “o carácter mais próprio do cinema é a montagem”. Segundo Agamben, um paradigma de 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. É o que mostra Godard nas *Histoire(s) du cinéma*”. (Agamben, 2007).

A montagem como paradigma do cinema, que Debord teria descoberto, segundo Agamben, precede o próprio cinema e constitui um princípio geral da



construção do sentido. Como bem observou Eisenstein, ao afirmar que “o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio da montagem em geral” (Eisenstein, 2002, p. 31). No campo da linguagem verbal, tal princípio é matéria de estudo da semiótica francesa, inaugurada pelo linguista Ferdinand de Saussure (1996), e dos formalistas russos, em especial, Roman Jakobson (1995, p. 118-162). Segundo este princípio, forma gera conteúdo. Forma, entendida como as possibilidades combinatórias de diferentes signos, e conteúdo, o sentido criado a partir das combinações. Um bom exemplo deste princípio, no cinema, é o efeito Kuleshov. Neste experimento, a combinação do mesmo plano do rosto de um homem com um prato de comida, uma criança em um caixão e uma jovem em um divã, constroem sentidos muito distintos, segundo o arranjo da forma, ou seja, de acordo com a ordem e a combinação dos planos na *timeline*. O sentido construído na montagem está baseado na contiguidade dos planos, na interferência mútua de sentido dos planos na sucessão temporal do filme.

O desvio obedece ao mesmo princípio, contudo, carrega consigo o ingrediente dialético, que busca combinar signos antagônicos para, com isto, operar uma montagem autorreflexiva, crítica e da negação que busca distinguir o verdadeiro do falso no movimento evolutivo das contradições. O desvio também pode ser considerado um tipo particular de paródia, um “estágio paródico-sério” como reivindicavam Debord e Wolman pois, embora o desvio admita a ironia e o humor, sua função essencial é a crítica.

O que distingue a montagem de Debord é o tipo de proposição crítica e a fundamentação teórica que pretendem ir além do formalismo da arte e do cinema, transcendendo os seus limites. Em artigo da revista *Internationale Situationniste*, de 1966, *The role of Godard*⁸ (O papel de Godard), os situacionistas condenam a ausência da crítica no tipo de colagem realizada pela Pop Art e na montagem de Godard, onde o princípio da desvalorização/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

⁸ O artigo *Le rôle de Godard* foi publicado originalmente na revista *Internationale Situationniste* nº 10, Paris, março de 1966 (Knabb, 2006, p. 228-9).



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. (*Internationale Situationniste* n.10, 1966 *apud* Knabb, 2006, p. 230, tradução e grifo nossos).

Em um outro artigo da revista *Internationale Situationniste*, de 1969, *Cinema and Revolution*⁹ (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 (A Gaia Ciência)* 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 tempo quase insuportável diante de um ecrã em branco (*Le Monde*, 8 de julho de 1969)” (*Internationale Situationniste*, 1969 *apud* Knabb, 2006, p. 378, tradução nossa). À afirmação do jornalista, os situacionistas respondem fazendo alusão aos filmes letrista do início dos anos 1950 e ao primeiro filme de Debord, *Uivos para Sade*, de 1952, que criticava o cinema por meio da ausência de 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 (*Internationale Situationniste* n.12, 1969 *apud* Knabb, 2006, p. 378, tradução nossa).

⁹ O artigo *Le cinéma et la révolution* foi publicado originalmente na revista *Internationale Situationniste* nº 12, Paris, setembro de 1969 (Knabb, 2006, p. 378-9)..



O artigo finaliza dirigindo a sua crítica também a 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 Espetáculo* que não ficará certamente aquém do seu livro (*Internationale Situationniste* n.12, 1969 *apud* Knabb, 2006, p. 379, tradução nossa).

A natureza da crítica que Debord dirige, simultaneamente, ao capitalismo, à arte e ao cinema, por meio do próprio cinema, o coloca na senda dos cineastas malditos: “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” (In *girum...*, 2018 [1978], entre 19min53s e 20min12s). Debord afirma que a aversão a sua obra cinematográfica é tão grande que foi bem menos plagiado neste universo do que em qualquer outro. A crítica que Debord dirige ao cinema transcende o domínio da crítica cinematográfica, de modo que até a sua condição de cineasta é refutada: “Vejo a mim mesmo colocado fora de todas as leis do gênero. Como alguém observou, ‘não há nenhuma satisfação em apresentar uma obra além da crítica’” (In *girum...*, 2018 [1978], entre 20min26s e 20min39s).

Considerações finais

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”, 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”. Citando três teses do livro *A sociedade do espetáculo*, Jappe resume bem a dinâmica espetacular que monopoliza a comunicação:



“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 (Jappe, 1997, p. 20).

A unificação que o consumo social das imagens realiza no espetáculo seria, na realidade, a cisão entre as pessoas e a redução do que era diretamente vivido à mera representação. Neste sentido, Debord também considera o espetáculo como detentor do monopólio da organização social da aparência que falsifica a vida. E o cinema, parte integrante da comunicação espetacular, não deveria ser confundido com um simples aparato do desenvolvimento técnico, considerado neutro ou natural, mas como um conteúdo técnico escolhido pelo próprio espetáculo. Em sua revista, os situacionistas afirmam: “O cinema, que virtualmente possui poderes mais fortes do que as artes tradicionais, está por demais preso a cadeias econômicas e morais para alguma vez poder ser livre nas presentes condições sociais” (*Internationale Situationniste* n.3, 1959 *apud* Internacional Situacionista, 1997, p. 48).

O cinema de Guy Debord é inseparável da crítica ao próprio cinema, já que este está inserido nas duas frentes de batalha que resumem a atuação de Debord e os situacionistas. Por um lado, a crítica da arte, especialmente dirigida à noção do artista como gênio, da arte como esfera separada da vida e do espectador como expressão da passividade. Por outro, a crítica social ao modo de vida alienante, no capitalismo, que falseia a vida e submete o homem ao domínio de suas próprias criações. Podemos afirmar que o desvio encerra a mesma duplicidade: ao mesmo tempo em que constitui uma técnica formal gestada no universo das vanguardas artísticas, possui a sua fundamentação teórica alicerçada na tradição marxista, destinada à crítica do modelo de sociedade capitalista.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**, 11 abril 2007. Disponível em: <https://aindanaocomecamos.blogspot.com/2007/04/o-cinema-de-guy-debord.html>. Acesso em: 04 dez. 2025.

DEBORD, Guy. 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*. Paris: Arthème Fayard, 1997a. pp. 689-701.

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

DEBORD, Guy; SANGUINETTI, Gianfranco. **La véritable scission dans l'Internationale**. Paris: Arthème Fayard, 1998.

DEBORD, Guy. The use of stolen films. *In: KNABB, Ken (ed.). Guy Debord complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Tradução de Ken Knabb. Oakland: AK Press, 2003.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia prático para o desvio**. Tradução de Railton Sousa Guedes com base na versão inglesa de Ken Knabb, 2009. Disponível em: https://www.oocities.org/projetoperiferia4/detour.htm#N_1_. Acesso em: 29 maio 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Direção: Guy Debord, França, 1952. 64 min., sonoro, preto e branco.

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=qLuEFYSs_68&t=199s. Acesso em: 11 fev. 2024.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Internacional Situacionista - Antologia**. Tradução Júlio Henrique. Lisboa: Antígona, 1997.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In: Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.

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

KNABB, Ken (ed.). **Situationist International Anthology - Revised and Expanded Edition**. Tradução de Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006. Disponível em: <https://www.bopsecrets.org/SI/index.htm>. Acesso em: 04 dez. 2025.

L'ANTICONCEPT. Direção: Gil J. Wolman, França, 1952. 61 min., sonoro, preto e branco.



LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. **E-Compós**, Brasília, v. 15, n. 1. jan./abr. 2012. <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.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne I: Introduction**. Paris: L'Arche Éditeur, 1977.

LUKÁCS, George. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

MARCUSE, Herbert. A história da dialética. Tradução de João Paulo Andrade e Victor Hugo Saldanha. **Trans/form/ação**, 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, George. **As teses sobre Feuerbach de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques; revisão técnica João Quartim de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

PERNIOLA, Mario. **Os Situacionistas: O movimento que profetizou a "Sociedade do Espetáculo"**. São Paulo: Annablume, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini et al. 27ª edição. São Paulo: Cultrix, 1996.

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.

UCHÔA, Fábio Raddi. Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952. **Revista Significação**, v. 46, n. 51, p. 229-250, jan-jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/download/144901/150412/>. 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**. 2007. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto, Porto, 2007.



^I Marcio Acselrad

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Titular do Curso de Psicologia da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: macselrad@gmail.com

^{II} César Carlos Mota

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: novao_2@hotmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
O desvio no cinema de Guy Debord.

Fontes de financiamento:
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
César Carlos Mota e Márcio Acselrad.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
César Carlos Mota.

Redação do manuscrito:
César Carlos Mota e Márcio Acselrad.

Artigo recebido em: 21/06/2024. Aprovado em 12/11/2025.