



GUY DEBORD E RONALDO BRITO: O *ZEITGEIST* DOS ANOS 1970

GUY DEBORD AND RONALDO BRITO: THE 1970S *ZEITGEIST*

Eduard Marquardt*

* eduard@contextodigital.com.br

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.
Professor do Mestrado em Práticas Transculturais da Facvest (Lages)
e da Graduação em Produção Multimídia do Cesus (Florianópolis).

RESUMO: Aproximação teórica detalhada entre as teses lançadas por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* e os textos críticos que Ronaldo Brito publicou no jornal carioca Opinião entre os anos de 1972 e 1977. Pesquisa bibliográfica. Entre outros aspectos, discute-se a dicotomia estabelecida por Brito entre o esquema “artes e espetáculos” e o universitário como a “divisão das tarefas espetaculares” ou “crítica espetacular do espetáculo”. Brito chama a atenção para a ideologia da imprensa: postar-se fora do espaço cultural, como se esta neutralidade pretensa estivesse distante de qualquer implementação de valores, argumentação muito semelhante à que Debord levanta em relação aos limites da sociologia, na “não-conferência” “Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life”. Em suma, Brito percebe a inevitabilidade de o jornalismo cultural postar-se fora do processo de mediatização: de um ou de outro modo se está sempre no espaço do mercado, mesmo quando de uma posição *underground*. Debord, por sua vez, percebe a ideologia como a consciência deformada das realidades, sendo o espetáculo a ideologia por excelência, que estabelece a essência de todo sistema: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real. Tal como um espectro, portanto, interessa perceber Debord como a sombra não citada, propriamente, na escrita de Ronaldo Brito. Um possível *Zeitgeist* dos anos 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Guy Debord; Ronaldo Brito; espetáculo; arte; jornalismo.

ABSTRACT: Theoretical approach between the theses launched by Guy Debord in “The Society of the Spectacle” and the critical texts written by Ronaldo Brito for Opinião, a newspaper from Rio de Janeiro, between the years 1972 and 1977. Bibliographical research. Among other aspects, we discuss the dichotomy established by Brito between the “arts and shows” and the university schemes as the “division of spectacular tasks” or “spectacular criticism of the spectacle”. Brito draws attention to the media’s ideology: to stand outside the cultural space, as if this supposed neutrality were far from any implementation of values, a very similar argument to the one raised by Debord in relation to the limits of sociology, at the “non-conference” “Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life”. Brito realizes the inevitability of cultural journalism to stand outside the process of mediatization: one way or another, one is always in the market space, even in an underground position. Debord, on the other hand, perceives ideology as a deformed consciousness of realities, being the spectacle the ideology par excellence, which establishes the essence of every system: impoverishment, subjection and denial of real life. It is interesting to perceive that, like a spectrum, Debord is the unquoted shadow in Ronaldo Brito’s discourse. A possible *Zeitgeist* of the 1970s.

KEYWORDS: Guy Debord; Ronaldo Brito; spectacle; art; journalism.

Há vários tempos do espectro. O próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retomado espectro de um vivo prometido. Intempestividade ainda, e desajuste do contemporâneo.

Jacques Derrida¹

Em *Downcast eyes* (1993), Martin Jay caracterizou o que podemos chamar ‘discurso ocularcêntrico’ (ou ocularcentrismo). Jay mostra o processo de decomposição das certezas da Ilustração; mostra o processo de fragmentação das postulações do perspectivismo cartesiano; mostra que a diluição do *ethos* produzido pelo positivismo, pelo naturalismo, decorre em função da possibilidade de novos regimes escópicos, resultantes da disseminação de novas experiências visuais realizadas por mudanças sociais e tecnológicas que introduziram incertezas nas verdades e ilusões produzidas pelos olhos. Assim, a visão seria uma construção cultural e histórica que atravessa o tempo, e que, quando distanciada do historicismo progressista, assume sua melhor caracterização no nomadismo. Daí que hegemonizar um modo de ver, o da Ilustração, p. ex., seja equivalente à instituição de um centro – *ocular-centro*. E o centro, como ensina Derrida, já não o é:

Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. Eis por que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, na estrutura e fora da estrutura. Está no centro da totalidade e contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade tem o seu centro noutra lugar. O centro não é o centro. O conceito de estrutura centrada – embora represente a própria coerência, a condição da episteme como filosofia ou como ciência – é contraditoriamente coerente. E como sempre, a coerência na contradição exprime a força de um desejo.²

A força deste desejo requer novas análises dos processos de fabricação das ficções, a formulação de outros regimes escópicos, que, antes de estabelecer, dão novas possibilidades ao passado – como se este estivesse sempre passando – sem dá-lo como fato, e sim como construto, portanto passível de reformulação. Emerge aí, então, a tarefa da crítico da cultura.

Partindo desta estratégia, interessa aqui dar foco ao modo como Guy Debord, autor de, entre outros, *A sociedade do espetáculo*, relevou a seu modo esta questão; ao mesmo tempo, considerar o estado do problema em algumas das

colaborações de Ronaldo Brito no jornal carioca Opinião, apostando na convergência de ambos os discursos.

1 DEBORD

“Eu não sou um filósofo, eu sou uma estratégia.” Nessas palavras, Guy Debord, quem assina *A sociedade do espetáculo*, resume a si próprio numa conversa, como nos relata seu interlocutor Giorgio Agamben.³ Porém, na primeira edição brasileira de um trabalho seu, exatamente *A sociedade do espetáculo*, o pré-texto ao livro em si não hesita em definir Debord, justamente, como um “filósofo”. Talvez valha a pena nos determos um pouco mais sobre esta nota que, à orelha do volume, nos informa:

Filósofo, agitador social, diretor de cinema, Guy Debord se definia como ‘doutor em nada’ e pensador radical. Ligou-se nos anos 50 à geração herdeira do dadaísmo e surrealismo. Em julho de 1957, com artistas e escritores de diferentes países, fundou na Itália a Internacional Situacionista, cuja revista, editada por mais de dez anos, inaugurou o discurso libertário que ganharia o mundo a partir dos acontecimentos de maio de 1968. Um ano antes da eclosão do movimento, Debord publicou a mais importante obra teórica dos situacionistas, *A sociedade do espetáculo*, um livro espantosamente lúcido e demolidor, precursor de toda análise crítica da moderna sociedade de consumo. Quanto mais o tempo passa,

mais atual se torna este texto, pois, como disse Jean Jacques Pauvert, ‘ele não antecipou 1968, antecipou o século XXI’.⁴

Tentemos reter a imagem que esta pequena nota elabora; voltaremos a ela mais adiante. Consideremos, todavia, que entre esta nota e o texto de Debord está circunscrita toda a problemática à qual o próprio livro se debruça, ou ainda, a problemática do ocularcentrismo.

Antes, porém, gostaria de trazer à tona alguns outros dados. Se nos perguntarmos sobre a recepção do trabalho de Guy Debord na órbita da crítica brasileira, tendo em vista jornais ou revistas dos 1970 aos anos 1990, tais como *34 Letras*, *Almanaque*, *Argumento*, *Civilização Brasileira*, *Código*, *Cult*, *José*, *Letras*, *Nicolau*, *Novos Estudos CEBRAP*, *Opinião*, *Oitenta*, *Remate de Males*, *Revista USP*, *Tempo Brasileiro*, *Vozes*, dentre outras que, com maior ou menor alcance ou influência, compõem parte do cenário da crítica contemporânea no país até o início dos anos 2000, nos depararíamos com um sonoro “nada consta”,⁵ à exceção de duas menções. A primeira se dá em 1985, na Revista do Brasil, numa citação *en passant* em texto de Silviano Santiago, intitulado “O narrador pós-poderno”, no qual o autor de *Nas malhas da letra* analisa alguns contos de Edilberto Coutinho, focalizando o narrador destas estórias no espaço da “sociedade do espetáculo”. A segunda, no suplemento *Folhetim*, da Folha de S.

Paulo, em 1988, é um artigo de Serge Daney, ex-editor de Cahiers du Cinéma e crítico do jornal *Liberation*, intitulado “Do Odéon a Bombaim”, que testemunha sua experiência nos acontecimentos de maio de 1968, anotando: “Estava claro para mim (apesar de tudo, eu tinha lido Debord) que a ‘sociedade’ do espetáculo tinha acabado”.⁶ A essas duas passagens, e nada mais, resume-se a recepção brasileira de Debord até aquele momento. Podem haver outras, porém caberia perguntar onde estariam. A primeira tradução de *A sociedade do espetáculo* aparece somente em 1997, já acrescida de três outros textos: a “Advertência da edição francesa de 1992”, o “Prefácio à 4ª edição italiana de *A sociedade do espetáculo*”, e os “Comentários sobre *A sociedade do espetáculo*”. Ou seja: trinta anos após a publicação do livro na França, e quarenta após o início das atividades da Internacional Situacionista. Em última análise, diríamos que no espaço de 40 anos, Debord não passa, entre nós, de um ilustre desconhecido, emergindo, como na nota citada, quase como uma “personalidade exótica”.⁷ Passemos ao livro.

A sociedade do espetáculo tem sua primeira edição em novembro de 1967, pela editora Buchet-Chastel, Paris. Conforme notícia a “Advertência da edição francesa de 1992”, o texto não sofreu qualquer tipo de alteração (“Uma teoria crítica como esta não se altera”,⁸ diz Debord), embora as traduções sejam severamente criticadas pelo autor. A

título de exemplo, vejamos o que ele escreve sobre a primeira tradução italiana, de 1968, quando estabelece o “perfil adequado a um tradutor”:

[...] não houve nada pior que na Itália, onde, em 1968, o editor De Donato lançou a mais monstruosa de todas. Ela foi parcialmente melhorada pelas duas traduções rivais que se seguiram. Aliás, na época, Paolo Salvadori, tendo ido ao escritório dos responsáveis por esse absurdo, acabou agredindo-os e chegou a cuspir-lhes na cara: naturalmente é essa a maneira de agir dos bons tradutores quando encontram o mau. Não carece dizer que a quarta tradução italiana, feita por Salvadori, é, enfim, excelente.⁹

Nesse tom podemos iniciar a leitura de Debord. Talvez a melhor metáfora para compreendermos seu “anti-livro” seja a de uma sociedade tal como um campo minado, em que para adentrá-la e permanecer vivo é necessário um eficiente equipamento de guerra. As várias teses que compõem *A sociedade do espetáculo* são isto: granadas e bombas discursivas contra a aniquilação espetacular. A essa escrita, seu autor não hesita chamar “incomum”.

No § I, Debord parte da premissa de que há uma “separação consumada”. Afirma: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se

apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”.¹⁰ Note-se aqui que qualquer semelhança à frase com que Marx inicia *O capital* não é mera coincidência: “Toda a vida das sociedades modernas nas quais reinam as condições modernas de produção apresenta-se como uma imensa acumulação de mercadorias.”¹¹ Em outros termos, digamos que não é possível, na contemporaneidade, almejar ou simplesmente estabelecer qualquer tipo de unidade com relação à vida: nosso fluxo comum é a proliferação de pseudomundos que, a mais de reiterarem essa separação/especialização/fragmentação da vida, requerem, cada um em si, o reconhecimento, o estatuto fundador daquilo que tomamos por real. Daí que o espetáculo seja, concomitantemente, a sociedade em si, parte dela, e um instrumento de unificação. Dada a proliferação de imagens, estas constituem um todo, mas um todo em separado, o lugar da falsa consciência.

Se nos preocuparmos em estabelecer um conceito exato do que vem a ser o espetáculo para Debord, nos deparamos com uma teoria semovente, que a cada momento, a cada tese, reelabora ou dá novas facetas ao termo. Trata-se da “expressão da separação e do afastamento entre o homem e ‘o homem’”, de um “movimento autônomo do não-vivo”, uma condição da qual já não nos é possível estar fora:

“o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real.”¹² Não se trata de um abuso da visão, mas de uma visão de mundo que se objetiva através da economia, ou seja, de uma linguagem homogeneizadora que se sobrepõe a todos os territórios e a qualquer divergência cultural. “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem.”¹³ Porém, o espetáculo não é um conjunto de imagens, diz, mas uma relação entre pessoas mediada por imagens, que constantemente está a afirmar uma aparência: tudo é, até que o contrário se mostre e assim sucessivamente. Não há princípio quanto à contradição no espetáculo, pois nele já está prevista a sua própria crítica: “O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”.¹⁴

Semelhante ao uso que Susan Buck-Morss (1996) faz do conceito de *anestésica*, Debord nos fala, à tese 18, de *hipnose*. Diz:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se

da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.¹⁵

E considerando que “o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar”, na tese seguinte, a 19, Debord enfatiza o espetáculo como

o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo especulativo.¹⁶

A ideia de “separação” ficará melhor delineada ao entrar no § II, “A mercadoria como espetáculo”. Debord mostra que o espetáculo se constitui justamente no movimento daquele que, destituído da noção de sua ação, separado do produto de seu trabalho – vendido, assalariado –, separado do produto de sua produção, compra a sobrevivência fazendo com que outrem realize o mesmo processo; todavia, isso acontece sem que ambos possam se dar conta de que todo esse real é resultado direto de sua ação. Ou seja, por

mais que tentemos, ao refletir sobre, nos postarmos fora, ou concebermos o espetáculo no exterior à condição de sujeito, “Ele está aqui, bem no meio de nós”.

O consumo – a compra e a venda de trabalho, o humanismo da mercadoria –, a essa altura, anota Debord, funciona como um dever suplementar à produção alienada, constituindo uma mercadoria total. E como para que esse ciclo se efetive, essa mercadoria só pode retornar ao indivíduo fragmentadamente, num estado coagulado de sua própria atividade – caracterizando um processo patológico que não possibilita a apreensão de discursos, mas a simples posse de objetos.

A essa mesma condição está sujeita a questão da experiência e a natureza do saber. Jean-François Lyotard argumenta, em *O pós-moderno* (1986), que à medida que o saber se submete a novos canais que visam a uma maior operacionalidade, tudo o que não possa ser traduzido em quantidades de informação passa a ser descartado. O antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso: “O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção; nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde seu ‘valor de uso’”.¹⁷

Este princípio, regido pelo espetáculo, é o que em Debord aparece como “supressão da personalidade”, implicada na impossibilidade de o sujeito conhecer experiências autênticas e, ao mesmo tempo, desenvolver preferências individuais. “Paradoxalmente”, diz, “o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios”.¹⁸

Ao § III, Debord afirma não ser a economia que passa a controlar o mundo, mas sua imagem. Reforça que se de alguma forma o espetáculo se constitui como um todo, o consegue somente pela soma do esfacelamento por ele mesmo causado. Esse esfacelamento constitui a divisão multiplicadora que nos mais diversos territórios esboça a homogeneidade, até mesmo naqueles onde a base material ainda não guarda tanta importância. Daí que possamos entender que todo regionalismo cultural ou chauvinismo sejam os mais autênticos produtos do espetáculo. “Assim como ela [a sociedade moderna] apresenta os pseudobens a desejar, também oferece aos revolucionários locais, os falsos modelos de revolução”, como uma “divisão das tarefas espetaculares”.¹⁹

Nesta “unidade da miséria”, Debord caracteriza duas formas de manifestação do espetacular: em primeiro, o espetacular *concentrado*, que concerne ao capital burocrático,

cujas mercadorias controladas são, justamente, o trabalho. Só há relação individual de posse da economia, dirá Debord, por intermédio da comunidade burocrática. Em segundo, o espetacular *difuso*, que diz respeito à abundância das mercadorias e sua difusão, formando um catálogo apolo-gético. Nessa categorização, há de se notar o adendo que a ela Debord faz nos *Comentários*, 30 anos depois, e, posteriormente, na “Advertência da edição francesa de 1992”: na primeira forma do poder espetacular, a concentrada, diz, haveria a emergência de uma personalidade ditatorial como necessidade burocrática; a segunda, difusa, representaria a americanização do mundo, que instiga o assalariado a livremente escolher entre uma grande variedade de mercadorias que se enfrentam. Da combinação destas duas formas de poder espetacular, surge a terceira: trata-se do espetacular *integrado*. “Quando o espetacular era concentrado – anota Debord –, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la.”²⁰ Ou seja que, para Debord, a noção de espetáculo ultrapassa a comum relação estabelecida com os meios midiáticos; estes constituem apenas seu aspecto mais restrito e, ao mesmo tempo, mais esmagador.²¹

Na sequência, ao § IV, “O proletariado como sujeito e como representação”, Debord se detém sobre a história do

movimento revolucionário moderno. Como anota Anselm Jappe, Debord “encontra a origem do problema no pensamento do próprio Marx e na confiança excessiva que atribui aos automatismos produzidos pela economia, em detrimento da prática consciente”.²² É nesta seção do livro que Debord, sem mencionar, passa à defesa dos princípios da Internacional Situacionista. À tese 78, o autor, em seu habitual tom afirmativo, diz que “O pensamento da história só pode ser salvo ao se tornar pensamento prático”;²³ daí que ação da IS almeje justamente corrigir a falha de Marx.²⁴ Detenhamo-nos um instante sobre esta “organização”, a IS.

Estela dos Santos Abreu, a tradutora, anota sucintamente, à margem na tradução brasileira, que a IS se tratava de

um movimento contestador surgido em 1957, cuja atuação foi marcante em todo o processo de luta política, ideológica e cultural que culminou nos acontecimentos de 1968. O movimento, que teve em Guy Debord seu pensador mais influente, deixou como principal herança teórica *A sociedade do espetáculo*. A IS deixou de existir em 1972.²⁵

Para uma exposição não tão breve, tem-se de recorrer, por exemplo, a uma edição espanhola de 20 anos antes, *La Creación abierta y sus enemigos*, antologia de textos situacionistas organizada por Julio González del Río Rams (1977), em cuja introdução define a IS como algo situado

à margem da “política” e fruto da dissidência: pela unificação de artistas de vanguarda reunidos em conselho na cidade de Cosio d’Arroscia, Itália, em julho de 1957, que manifestam a morte da arte pós-Dadá e Surrealismo; as manifestações posteriores não fazem mais que reiterar essa decomposição ou repetição de formas passadas. Trata-se de retirar a arte do confinamento espetacular, que a conserva como algo exterior à vida cotidiana e, portanto, consumível como qualquer outro bem.

Seguindo a argumentação de González del Río Rams, não se trata de criar um novo tipo de arte ou de lhe arrancar a possibilidade criativa: a utopia situacionista seria a sabotagem das relações sociais e econômicas (a sociedade de classes) que estabelece arte = entretenimento, a fim de gerar uma arte total, não confinada ao espaço museológico, mas efetivada na própria vida cotidiana, de forma que em cada indivíduo brote uma criação livre, gerando uma coletividade da diferença, sem espectadores, e superando a velha divisão entre trabalho imposto e diversões passivas.²⁶ Sintetizando essa operação, teríamos a desintegração da ideia de arte em sua metafísica, suprarreal ou mesmo ficcional, tornando-a festa da democracia. A fim de efetivar estes pressupostos teóricos, portanto, a IS propõe alternativas práticas, que se resumem, fundamentalmente, em três: a construção de situações, a deriva e a tergiversação.

De certa forma, poderíamos equacionar as atividades da IS em uma palavra, *intervenção*: no espaço urbano, construir situações que arrastem o espectador (o “homem desprezível”, prisioneiro de um “universo achatado”) para dentro da atividade, retirando-o de sua passividade, tergiversando-o. Talvez, ainda, requeira-se uma revisão do conceito de representação: à medida que o público gradativamente sai de sua posição contemplativa, ao fazer parte da ação, a própria representação se desintegra como atividade separada das demais; torna-se uma prática que, também gradativamente, não será mais reconhecida como tal. De atores a viventes, de espectadores a integrantes. É “fundar a próxima civilização”, diz Gilles Avain,²⁷ a partir da “criação aberta” do “urbanismo unitário”.²⁸

Por outro viés, poderíamos argumentar que os situacionistas partiam de uma total descrença nos suportes artísticos tradicionais, adotando o espaço urbano como único *locus* possível de uma ação experimental que se distancie da condição de morte a que a arte se sujeita no espaço do mercado, e que no homem se manifesta ao vender sua força de trabalho, abdicando da vida em seu valor de uso. O espetáculo, assim, sujeita o homem a trajetos específicos e com destinos delimitados, na compra da sobrevivência. Nesse sentido é que a deriva emerge como um ócio necessário e casual, a que Debord não hesita denominar

como “passatempo”, todavia diferido do que comumente entendemos por viagem ou passeio: definida como “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana”, ou seja, uma “técnica de passo apressado através de ambientes distintos”, “indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo”.²⁹ A deriva, portanto, expõe um indivíduo ou um pequeno grupo ao estudo de um terreno, de um bairro, de uma estação, de uma cidade, por tempo indeterminado, de forma a criar novos mapas do espaço, enxergá-lo de modos inusitados, ou seja, de modos que o caminhar ordinário ou o passeio não possibilitam. Debord ainda esclarece que

As experiências da deriva permitem esboçar os primeiros mapas das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna. Mais que o reconhecimento de unidades de ambiente, de seus principais componentes e de sua localização espacial, percebem-se seus principais pontos de caminhada, suas saídas e defesas. Chega-se à hipótese central da existência de plataformas giratórias psicogeográficas. Medem-se as distâncias que separam efetivamente duas regiões de uma cidade e não guardam relação com o que uma visão aproximativa de um plano poderia fazer crer. Pode-se construir, com ajuda de mapas antigos, de fotografias aéreas e de derivas experimentais, uma cartografia influencial que faltava

até o momento, e cuja momentânea incerteza, inevitável antes de que se haja cumprido um imenso trabalho, não é pior que a dos primeiros cartógrafos, com a diferença de que não se trata de delimitar precisamente continentes duradouros, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo.³⁰

Ampliar a visão, construir novos mapas. Um estar-sem-rumo; suspensão que refuncionaliza o campo espacial, na elaboração da psicogeografia. Fundamentalmente, como “passatempo”, a deriva é uma forma de se burlar o tempo espetacular (tema do § VI), de se contrariar a mais-valia temporal.

As experiências situacionistas, especialmente via Debord, colocam o proletariado como o único pretendente à vida histórica, como “a classe da consciência”. Assim, a maior premissa é a de que “a teoria revolucionária é agora inimiga de toda ideologia revolucionária”, e que, portanto, deve ser vivida pelas massas – daí que a deriva difira da *flânerie* e se equipare como instrumento, talvez, de uma tentativa de reelaboração da *Erfahrung*, o que, em si, esboça um certo caráter iluminista (embora com várias ressalvas, pois o próprio espetáculo constitui uma versão do Iluminismo) da teoria debordiana ao almejar a “tomada de consciência” do homem – o proletariado –, ao reconhecer, em última análise, que este possa vir a ser responsável por sua história.

Talvez isto assemelhe Debord a Sartre; no entanto, a teoria situacionista elaborou-se a partir de severas críticas ao existencialismo. A mais visível delas, para ser breve, seria a de que o existencialismo repousa numa concepção do real como algo dado, que parte do vivido tal como este se apresenta, identificando-o com um “horizonte possível”, o que, em si, descarta a ideia de utopia. Basta pensarmos na teoria da má-fé (*mauvaise foi*), de Sartre: “alguém pode ser consciente da intenção de seus próprios atos num nível não temático e não autoconsciente, ao mesmo tempo em que não é capaz de conhecer essa intenção tematicamente ou ‘conscientemente’, no sentido comum da palavra”.³¹ Pois bem, aos olhos dos situacionistas isso não passaria de inércia. A liberdade, para Sartre – ao menos o de *O ser e o nada* –, existe sob um agir confinado à série de limites que não estão nem dentro nem fora do sujeito, mas que emergem a partir da necessidade. Dirá:

A história de uma vida, qualquer que seja, é a história de um fracasso. O coeficiente de adversidade das coisas é de tal ordem que anos de paciência são necessários para obter o mais íntimo resultado. E ainda é preciso ‘obedecer à natureza para comandá-la’, ou seja, inserir minha ação nas malhas do determinismo. Bem mais do que parece ‘fazer-se’, o homem parece ‘ser feito’ pelo clima e a terra, a raça e a classe, a língua, a história da coletividade da qual participa, a

hereditariedade, as circunstâncias individuais de sua infância, os hábitos adquiridos, os grandes e pequenos acontecimentos de sua vida.³²

Como resposta, talvez, os situacionistas considerarão Sartre stalinista, eclético, e, mesmo, “um imbecil”.³³ Apenas para finalizar o destôo entre as concepções, à tese 189 Debord observa que o capitalismo experimenta “o primeiro poder de classe que se confessa despejado de toda qualidade ontológica”, que “um poder enraizado na simples gestão da economia é também a perda de toda maestria humana”³⁴.

Anselm Jappe admite que não se pode falar de influência em sentido estrito, mas reconhece que dificilmente Debord não teria assimilado um certo clima cultural que formou sua geração. Porém, mais que semelhanças, as teorias diferem em muito: enquanto o existencialismo aniquila qualquer perspectiva construtiva, os situacionistas desejam – e o desejo aparece para eles como algo *não inconsciente* – uma práxis do lúdico, que possua efetivamente a comunidade do diálogo; um para além do sujeito, contra a sujeição.

A partir daí, constituirão problemas para Debord a questão da noção de tempo e de história. Ao § V, Debord cunha o conceito de “tempo cíclico” – sem conflitos, a eternidade lhe sendo interior – como característica dominante no nomadismo; em seguida, apresenta a ideia de “tempo

irreversível”, característico da sociedade estática, que se confina no interior da localização onde se estrutura, berço da sociedade em classes. Neste espaço, sublinha, é que surgirá a escrita como suspensão do tempo, suspensão da relação imediata entre os vivos e, outrossim, como o pensamento do Estado. Daí que a história se constitua como algo possuído, e como o principal produto do desenvolvimento econômico. Ao § VIII, Debord dirá que “Porque a própria história assombra a sociedade moderna como um espectro, surge uma pseudo-história construída em todos os níveis do consumo da vida, para preservar o equilíbrio ameaçado do atual tempo congelado”.³⁵ O implante do tempo irreversível juntamente à revolução da indústria, a ascensão do burguês (o possuidor da história em sua imobilidade), negará àquele que sujeita o *uso* desse tempo.

Com o desenvolvimento do capitalismo, esse tempo irreversível irá unificar-se mundialmente, como tempo do mercado mundial, tempo das coisas. Do nomadismo ao sedentarismo estático, e, deste, à sociedade *extática*: trata-se do tempo espetacular (§ VI), tempo da produção, tempo-mercadoria, tempo de consumo da sobrevivência, que tem sua base na produção de mercadorias, sendo ele próprio uma mercadoria consumível. As reiteraões de Debord nesse capítulo são crescentes a cada tese. Digamos, à guisa de resumo, que “a realidade do tempo foi substituída pela

publicidade do tempo”³⁶; daí que o pressuposto de partida da IS seja, justamente, a mais de um sonho, a *consciência do tempo*.

Ao capítulo seguinte, § VII, “O planejamento do espaço”, Debord retorna ao problema da separação numa sociedade que suprime a distância geográfica e, ao mesmo tempo, recolhe-a interiormente. O urbanismo, tema recorrente do ideário situacionista, aparece como próprio da técnica da separação: é o “tratamento do solo que convém a seu desenvolvimento”, atomizando blocos de produção (o centro, o subúrbio, as fábricas, a universidade etc.), que, simultaneamente, representam uma ameaça ao mesmo poder que realiza essa atomização, dada a possibilidade do motim. Contudo, essa possibilidade se desmancha no tempo espetacular, com a propagação dos meios de comunicação de massa, os quais representam um meio de isolamento e controle da população muito mais eficaz. Isolamento em conjunto.

Sobre a arquitetura, Debord mostra que pela primeira vez há um modelo arquitetônico destinado às massas. Trata-se de uma nova experiência de *habitat*, miserável na forma e de extensão gigantesca. Lembre-se aqui de Walter Benjamin, quem nos fala sobre a cultura do vidro: “um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério.

É também o inimigo da propriedade”.³⁷ Eis os construtos de Le Corbusier. Eis a despesa da Bauhaus de Gropius – experiência que foi potencializada pela Escola de Ulm, na Alemanha pós-guerra.

Em “A negação e o consumo na cultura”, § VIII, Debord estabelece esta como “o lugar da busca da unidade perdida”. E diz mais: “Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria”.³⁸ No confinamento espetacular, a cultura é organizadamente mantida como objeto morto, congelado. A função do espetáculo aqui emerge como para “fazer esquecer a história na cultura”. Na era do saber especializado, Debord mapeia dois problemas dentro da divisão das tarefas espetaculares: 1) a “crítica espetacular do espetáculo”, efetivada pela sociologia moderna, que se detém sobre a separação apenas com os instrumentos que esta mesma lhe concede, e 2) a “apologia do espetáculo”, que se mostra como um “pensamento do não-pensamento”, um “esquecimento explícito da prática histórica”, cujo maior expoente seria o estruturalismo (“o pensamento garantido pelo Estado”)³⁹.

Retomando a temática que desenvolvera na “não-conferência” intitulada “Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life”, apresentada em maio de 1961 no Centro de Estudos Sociológicos da CNRS,⁴⁰ Debord delata, na esteira de Henri Lefebvre, a falência da sociologia que se

quer fora, que se retira do plano a que analisa, “que pensa poder isolar do conjunto da vida social uma racionalidade industrial que funciona à parte”, de forma que a vida cotidiana está sempre noutra lugar. Ou seja, tanto na deriva, na tergiversação, na construção de situações, assim como na alteração do cotidiano, Debord está sempre investindo contra a necropsia da cultura.

Ao capítulo final, § IX, “A ideologia materializada”, Debord estabelece esta como “a consciência deformada das realidades”, sendo que o espetáculo seria a ideologia por excelência, ao estabelecer “a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real”. Como profilaxia ao espetáculo, à ideologia achatada, Debord encerra investindo contra a atualidade, contra o ponto de vista da atualidade, de forma que a crítica não se equipare a um delírio “na própria posição que pretende combatê-lo. Ao contrário, a crítica que vai além do espetáculo deve saber esperar”.⁴¹ E isto não será possível nem ao indivíduo isolado nem à multidão atomizada, mas sim “à classe que é capaz de ser a dissolução de todas as classes”, ou seja, o Conselho, “no qual a teoria prática controla a si mesma e vê sua ação”. Como anota Anselm Jappe, é absolutamente vão estudar Debord caso não se almeje, por fim, abolir o Mercado e o Estado.

Passemos agora ao nosso interlocutor, Ronaldo Brito.

2 BRITO⁴²

Colaborador assíduo do jornal *Opinião*,⁴³ tendo como lugar de enunciação a editoria de “Tendências e Cultura”,⁴⁴ Ronaldo Brito redige, quase ao fim da vida do tablóide, um ensaio intitulado “Entre os spots e as academias” (edição de 14/01/1977),⁴⁵ inserido dentro de um debate, promovido pelo jornal, cujo desejo seria analisar o estatuto do chamado “jornalismo cultural” – como se, chegada a hora do “juízo final”, *Opinião* se dispusesse a um balanço daquilo que propusera, em seu manifesto de estreia, e o que de fato proporcionara, ao fim das contas. Vale a pena acompanhar este ensaio em detalhe, com a observação de que o discurso que nele emerge – espécie de “teoria da resistência” proposta por Brito – vinha sendo formulado já em textos anteriores, como veremos mais adiante.

No texto em questão, Brito define o jornalismo cultural a partir de duas linhas dominantes: a primeira se refere ao esquema “Artes e espetáculos” (variedades), característico da grande imprensa; a segunda guarda seu foco à universidade, figurando a imprensa como um apêndice do processo acadêmico por meio de revistas culturais de circulação restrita. A mistura de ambos os esquemas se dá

nos “suplementos de livro” da grande imprensa, que, a nota Brito, “está longe de ser explosiva”.

No esquema “Artes e espetáculos” tem-se um dispositivo avançado da indústria cultural, que “vende uma ideia despolitizada de cultura”, girando em torno da construção e especulação das personalidades (nomes e figuras) que a constituem. A cultura, neste plano, está posta fora do espaço do real, retirando-se-lhe a função emancipadora de sujeitos. “No máximo, a materialidade da cultura é sublimada pela ideologia da moral e costumes.” Nesse caminho, a indústria da cultura operará sob a lógica da genialidade e do escândalo.

Ali onde se apresenta a distância crítica, o heterodoxo, a transversalidade, a grande imprensa produz uma aproximação recuperadora, [que] esvazia e mundaniza. Ali onde se apresenta o concreto dessa distância, a materialidade dessa heterodoxia e dessa transversalidade, a grande imprensa afasta e platoniza. A lua e as estrelas.⁴⁶

De outro lado estaria a “imprensa universitária”, que estabelece um mercado específico, o acadêmico, funcionando como uma espécie de extensão do trabalho e da voz do professor, como um espaço de retenção do saber. Estas

revistas, conforme Brito, não se configuram como veículos, mas ecos, “*house-organs* acrescidos de prestígio acadêmico”.

O problema não está, assevera Brito, nessa dicotomia em si, que é fato. O problema emerge quando dos projetos de uma nova prática de jornalismo cultural que se distancie de ambos os modelos, a grande imprensa e a academia, ainda que no espaço do mercado. O rompimento com ambas as bases “implica um processo de desconstrução das malhas ideológicas que apreendem amplamente as práticas culturais vigentes (entenda-se aí também a própria leitura dessas práticas)”. Brito frisa haver uma “ideologia mundana sobre a leitura dos fatos culturais. Mundanidade de direita, mundanidade de esquerda, é bom reconhecer. O fantasma da personalidade circula obsessivamente pelas redações”, característica maior do jornalismo burguês. Há, no jornalismo, sustenta o crítico, uma linha de montagem do fenômeno cultural – montagem do circuito ideológico –, muito semelhante ao *show-business* norte-americano: ao mesmo tempo que não considera o jornalismo um produtor de saber, o que o coloca em posição inferior à academia, essa linha de montagem lhe impõe regras de leitura do cultural que estão muito longe de serem neutras. Trata-se, agora, da paranoia da objetividade,⁴⁷ como demonstra Brito em texto anterior, intitulado “A imagem da imprensa”. Veja-se:

A suposição mais evidente da imprensa é a de permitir um contato puro e objetivo com a realidade. Essa ideologia está surdamente presente no trabalho cotidiano da imprensa e impõe aos seus agentes uma espécie de esquecimento estrutural: a de que o material primeiro de sua manipulação são técnicas e convenções de linguagem, em última instância métodos de aproximação ao terreno dos fatos. [...]

Por sua própria natureza e funcionalidade, o discurso do jornal é ideológico e empírico. Isso não significa no entanto que a imprensa esteja condenada a desenvolver-se cegamente, impossibilitada de refletir sobre as próprias determinações de sua prática. É necessária essa reflexão não apenas sobre o campo de ação onde opera, mas sobre o próprio modo dessa operação. [...] É precisamente na medida em que pretende efetuar uma intervenção crítica sobre o real que a imprensa se vê na obrigação de transformar seus procedimentos habituais, muito provavelmente solidários desse real. [...] Tenho a impressão de que a imprensa brasileira em geral, sua ala crítica inclusive, tende a subestimar o alcance dessa imposição e acreditar numa possibilidade ingênua: a de manipular esta estrutura com um sentido inverso.

[...] Acho que na hierarquia de questões de uma imprensa brasileira progressista deve haver lugar para a *crítica da objetividade jornalística*. É preciso afinal saber a quem inte-

ressa o mito da transparência imediata do real, e mesmo a quem serve a ideologia da ‘verdade dos fatos’.

A ‘objetividade’ a que me refiro pressupõe, entre outras coisas, uma extrema docilidade à estratégia dos *mass media* de manipular o público enquanto mero espectador de um mundo que seria um vasto e maravilhoso (embora às vezes trágico, às vezes triste) espetáculo.⁴⁸

Se há um saber jornalístico, ele tem em sua demanda, fundamentalmente, a sua exterioridade, um compromisso para com a objetividade do real. No caso do esquema “Artes e espetáculos”, a sua proposta não é interferir, mas acolher. O jornalismo cultural seria sobretudo um posto de observação, seu comprometimento seria com as regras e a moral da função de observar, não propriamente com o objetivo de sua crítica. De certo modo, o seu desejo é estar fora do processo sobre o qual atua. Ora, isso é objetivamente impossível, a imprensa é um elemento decisivo na configuração do campo cultural local. Resulta daí um trabalho ambíguo que se imagina acima de tudo trabalho de mediação: o jornal agiria como mediador entre os fatos culturais e o espaço ideológico coletivo.

Se na grande imprensa há uma mediatização dos fenômenos culturais para uma abertura mercadológica, o mesmo processo não se dá na imprensa alternativa, pois

nesta entra como componente o “desejo de transformação cultural”. Essas publicações tentam retirar do mercado a posição de único fabricante dos artefatos da cultura; atuam de forma a valorizar determinadas formações (para nos valermos do conceito de Raymond Williams), “a desmontar e desmistificar esquemas de linguagem (que são também esquemas de poder), a manipular conceitos e sintagmas críticos etc.”.⁴⁹

Brito mostrará que mesmo as tentativas de saída deste jargão, contraditoriamente, dão-se dentro do mesmo espaço do esquema “Artes e espetáculos”, gerando uma inadequação entre os propósitos e meios utilizados, pois “o repertório já está gasto e diluído, a linguagem previamente neutralizada. A proximidade mundana e o distanciamento platônico que caracterizam o esquema [...] amortecem os possíveis efeitos transgressivos”.⁵⁰ A contradição, sustenta, também não se descaracteriza pela presença dos agentes universitários, pois isso requereria um contexto cultural mais político e explosivo. A presença destes agentes, mostra, é não raras vezes apenas ornamental. Brito então aponta o próprio meio cultural como problema, pois, sob a lógica do mercado, o mesmo exige da imprensa o papel de divulgação a partir de questões previamente escolhidas. “Exige ainda uma ‘fidelidade’ dos veículos a seus públicos que implica um a priori difícil de conciliar com o uso da

inteligência crítica.”⁵¹ Este a priori estabelece como função da imprensa “aproximar o público dos fatos, torná-los legíveis”, e a imprensa, conforme Brito,

fala do que já está lá [...] É preciso fazer crer que os eventos ocorrem naturalmente, não são produzidos pelo mercado. E também, é lógico, fazer crer que a imprensa está fora dessa produção, julgando. Esta exterioridade forjada é o meio pelo qual a imprensa participa do sistema da indústria cultural. Exclua-me dentro disso, certo.⁵²

Ao mesmo tempo, Brito percebe a inevitabilidade de o jornalismo cultural postar-se fora do processo de mediação: de um ou de outro modo se está sempre no espaço do mercado, mesmo quando de uma posição *underground*. “Estariamos sempre no terreno de uma negatividade – desmontagem de esquemas, desmistificação de conceitos-fetiches, desvelamento de bases institucionais do processo cultural e assim por diante.”⁵³ O crítico mostra, em suma, que o jornalismo enquanto prática não está fora daquilo a que propriamente analisa. Postar-se fora dos interesses do mercado significa romper o ciclo da indústria da cultura, daí que a prática de um jornalismo cultural seja, antes de mais nada, uma batalha contra o mercado e seus dispositivos de poder. “A questão é a de um interrelacionamento

ativo com as diversas outras práticas culturais, o jornalismo não pode ser vitrina, *press release* ou instrumento de esquemas de poder a serviço de linguagens cristalizadas e devidamente apropriadas pelo mercado.”⁵⁴

3 DEBORD E BRITO

Como mencionado anteriormente, o tom assumido por Ronaldo Brito, que culmina no ensaio “Entre os spots e as academias”, se constitui a partir de textos anteriores, principalmente ao longo de 1976. Praticamente um ano antes, em texto intitulado “Agora, a arte” (edição de 26/03/1976), Brito já observa que

O interesse do mercado é promover leituras fáceis e lineares do trabalho de arte, é salvaguardar a ideologia de patrimônio cultural e sobretudo preservar a eficácia da arte como traço distintivo de classe. As posições de leitura que assimila e incentiva estão comprometidas com o imaginário das classes altas: o seu terreno é a sensibilidade, o gosto, o dom, o talento etc. Os artistas contemporâneos, por sua vez, estão fartos da ideologia da arte e têm, via de regra, uma posição crítica frente aos efeitos sociais de sua própria prática. A eles interessa, portanto, novas posições de leitura que possam questionar esses efeitos, direcioná-los num outro sentido, transformá-los em matéria de combustão cultural.⁵⁵

(Cabe também incluir neste perfil do artista contemporâneo o perfil de crítico que Brito vem requisitando, que o retira da ordem de simples juiz e coloca-o na ordem de produtor das ficções de interpretação e dos próprios objetos artísticos – o que, aliás, confere à própria postura de Brito.)

Semelhante ao raciocínio que aplica para borrar os limites regrados a que a imprensa se restringe, Brito formula sua crítica ao realismo e à ideia da arte como refletora, ou seja, confinada aos limites da ideologia do realismo, e sucede à ideia de nação, em política: a arte tem sua qualidade enquanto reservatório fetichista de uma identidade. Diz:

Não é necessário nenhum comprometimento com a ideologia da vanguarda para se perguntar se a função da arte é dizer as coisas ou questionar as próprias formas vigentes do dizer e abrir novas possibilidades nesse sentido. É muito possível que, como meio de dizer as coisas, a arte seja um instrumento dos mais ineficazes e limitados.⁵⁶

Podemos notar, ainda, que esta postura de Brito é perceptível desde o primeiro texto publicado no jornal. Trata-se de uma resenha do livro *Histórias de cronópios e de famas*, de Julio Cortázar, em que reconhece este livro do ficcionista como uma “alusão, distante e caricatural, à irracionalidade do sistema que se faz passar pela realidade natural

e objetiva”,⁵⁷ estendendo suas considerações para o “novo estilo” que, junto com Borges, Cortázar formaria na literatura latino-americana, seguido por escritores como García-Márquez ou Vargas-Llosa. Vale registrar: representando outra ala da redação, Aguinaldo Silva, resenhando outro escritor latino-americano, Manoel Scorza, não deixa de emitir seu juízo sobre os mesmos ficcionistas tematizados por Ronaldo Brito. Diz:

Ninguém pode negar o fato de que Borges é um escritor genial, e que Cortázar lhe segue os passos. Mas nem um nem outro, pelas características muito pessoais de suas obras, pode ser considerado representativo da literatura latino-americana. Um mundo sem conflitos que não os existenciais – o dos livros de Borges e Cortázar – serve, à revelia dos seus criadores, para que se promova oficialmente uma literatura que pouco tem a ver com nosso continente. O problema é que os índios do Peru e adjacências têm, através de escritores como Scorza, muita coisa a contar.⁵⁸

Por meio destes exemplos acredito ser possível reconhecer ao menos duas das perspectivas teóricas que compunham o jornal. A de Aguinaldo Silva visaria um emprego social imediato do texto, uma utilidade imediata da linguagem e, em última análise, equacionando literatura =

Erlebnis.⁵⁹ As colaborações de Ronaldo Brito, em contrapartida, podem ser lidas como que pela manutenção de uma “literatura elitista”, cuja presença em um veículo de grande escala seria, diante de uma perspectiva realista, completamente descartável. E o realismo, “cuja única definição é a de que entende evitar a questão da realidade implicada na questão da arte, encontra-se sempre em qualquer ponto entre o academismo e o *kitsch*” – é o que nos diz Lyotard.⁶⁰

Ainda, se levarmos em conta o modo como Brito se debruça sobre questões de ordem da arquitetura, seu discurso não é diferente. Em “A arquitetura e sua prática” (edição 30/04/1976), anota que

Desde a falência do Movimento Moderno e seus postulados funcionalistas, como projeto de reorganização do espaço social, há uma questão pendente em arquitetura e urbanismo: como é possível a essas práticas levarem adiante seus propósitos de modernidade e se inscreverem de um modo revolucionário na sociedade contemporânea?⁶¹

Ou seja: o que constantemente interessa não é um fim em si, mas o modo como os objetos da cultura (a imprensa, a arte, a literatura etc.) são postos em questão, pois, à medida que estes objetos não são fatos a priori, são os modos de apreensão – seus *comos* – o que os constituirá, e,

consequentemente, também aquilo a que denominamos cultura.

Numa primeira tentativa de aproximação, registre-se a semelhança com as recorrentes temáticas abordadas pelo situacionistas. Se consideramos a dicotomia que Brito estabelece entre o esquema “artes e espetáculos” e o universitário, percebemos que não há tensão em si, trata-se apenas, via Debord, da “divisão das tarefas espetaculares”, ou da própria “crítica espetacular do espetáculo”. Ainda, a pretensão que Brito nota na ideologia da imprensa que se quer fora do espaço cultural, como se de modo neutro estivesse apenas a julgar os fatos, distante de qualquer implementação de valores, em nada difere do problema levantado por Debord com relação aos limites da sociologia, em “Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life”. Registre-se, todavia, que em momento algum Brito se utiliza explicitamente de Debord – aliás, seu nome sequer é mencionado no conjunto de textos, incluindo os dos demais colaboradores que compõem o jornal. Porém, notadamente sua teoria é tributária dos construtos ficcionais do editor da revista *Potlatcht*.

Na antologia *La creación abierta y sus enemigos*, Julio González colige um dos textos derradeiros da Internacional Situacionista. Trata-se de “Ahora, la IS”. Neste texto, não

datado, tampouco assinado, faz-se um balanço da organização: seu fracasso repousa, justamente, no que se costuma atribuir por seu êxito: o avatar de um valor artístico, a produção de uma moda sociológica. O êxito estaria, sim, ligado à ideia de se ter provado que o caráter vanguardista da IS estaria em justamente não se deixar assimilar, de não se deixar considerar por ninguém, nos marcos atualmente estabelecidos; a qualidade, em suma, de não se integrar à sociedade, de não se coagular.

Contudo, o espetáculo dá seu jeito. Na nota introdutória à versão brasileira do livro está um exemplo: Debord, souvenir de um tempo revolucionário, personalidade excêntrica, “doutor em nada”, “filósofo”, “agitador social”. Eis uma imagem coagulada, congelada, do espetáculo. Mas, ao mesmo tempo, um espectro que nos assombra, um buraco, uma granada que se planta em meio à ordem achatada do espetacular. “Há vários tempos do espectro”, nos ensina Derrida. “O próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido. Intempestividade ainda, e desajuste do contemporâneo”.⁶²

Como espectro, Debord é a citação engolida, a sombra que paira em discursos tais como o de Hal Foster:

A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um *álibi*. Como condição geral, o pluralismo tende a absorver o argumento – o que não quer dizer que não promova antagonismo de todos os tipos. Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a arte e a crítica tendem a se dispersar e portanto a se tornar impotentes.⁶³

Como espectro, Debord é a sombra não citada, propriamente, nos textos de Ronaldo Brito. É como um *Zeitgeist*, um espírito da época que Brito percebia bastante além da maior parte de seus colegas de redação.

Em tempo, como digressão, teríamos outras questões, tais como a leitura redutora que Martin Jay realiza de Debord: mero marxista que “castigava a sociedade do espetáculo”, de orientação consumista. Munindo-se de uma citação de *Vigiar e punir*, Jay instaura um dilema: “Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância. [...] Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens”.⁶⁴

Antes de uma disputa teórica Foucault versus Debord, panóptico versus espetáculo, preferiria pensar o espetáculo

como a função panóptica generalizada, em modalidade difusa; função esta que, nas palavras de Ronaldo Brito, constitui justamente a ideologia paranoica da imprensa para com a veracidade e objetividade dos fatos. Eis a torre. Se no fascismo a verdade está no líder, Debord nos mostra que o espetáculo é o fascismo sem líder, “o arcaísmo tecnicamente equipado”.

Poderíamos, à guisa de conclusão, notar ainda que ambas as escrituras, a de Debord e a de Brito, advêm de artifícios duchampianos, como dispositivos de sabotagem: o primeiro abdica de uma narrativa contínua, aditiva, positiva, inscrevendo-se como o movimento da espiral de Duchamp mas, ao mesmo tempo, figurando como o melhor exemplo de uma filosofia a golpes de martelo, tal como queria Nietzsche. Brito, *flanêur* das mostras de artes plásticas no circuito Rio-SP – e por um determinado tempo, fora do país –, por sua vez questiona os modos de apreensão dos objetos da cultura, requisitando um para além da ideologia que aprisiona os fatos à objetividade mercadológica. Já em Debord, resistente à dialetização sistêmica através de uma heterogênesse multiplicada, podemos estipular que o conceito de deriva realiza um processo que nos possibilita ampliar a visão, re-funcionalizar o campo espacial, por meio de uma técnica lúdica que redesenha o espaço, colocando-nos de igual maneira diante do inusitado.

À tese 9 de *A sociedade do espetáculo*, Debord nos mostra que “No mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso”.⁶⁵ Nesse sentido, uma teoria progressista da história, baseada na acumulação, na objetividade e na veracidade dos “fatos” é o melhor eixo do controle espetacular, do saber que se institui. Se nenhuma instância verídica é superior às demais, temos de partir do pressuposto de que nenhuma escritura é permanente, ou de que toda hermenêutica é provisória.

É como se apostássemos que *A sociedade do espetáculo* se constitui como uma tentativa menardiana (lembramos de Jorge Luis Borges) de Debord de escrever *O capital*, e que Ronaldo Brito, leitor de Borges, não faz outra coisa, via *Opinião* e de forma folhetinesca, senão à sua maneira redigir *A sociedade do espetáculo*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Le Cinéma de Guy Debord. **Image et mémoire**. Col. Arts & Esthétique. S/l: Hoebeke, 1998.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 29. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política**: Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BRITO, Ronaldo. O novo jogo de Cortázar. **Opinião** n. 2, 13 nov. 1972.

BRITO, Ronaldo. Agora, a arte. **Opinião** n. 177, 26 mar. 1976a.

BRITO, Ronaldo. A arquitetura e sua prática. **Opinião** n. 182, 30 abr. 1976b.

BRITO, Ronaldo. Verdades convencionais. **Opinião** n. 184, 4 maio 1976c.

BRITO, Ronaldo. A imagem da imprensa. **Opinião** n. 191, 2 jul. 1976d.

BRITO, Ronaldo. Entre os spots e as academias. **Opinião** n. 219, 14 jan. 1977.

BUCK-MORSS, Susan. Una lógica de la desintegración: el papel del sujeto. **Origen de la dialéctica negativa**. México: Siglo XXI, 1981.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. **Travessia**. Ilha de Santa Catarina, EdUFSC, n. 33, ago.-dez/1996.

DANEY, Serge. Do Odéon a Bombaim. **Folhetim** n. 587. **Folha de S. Paulo**, 6 maio 1988.

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

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 29. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. Em nome da revolução, a dupla barricada. **Espectros de Marx**. Trad. Anamaría Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**: 2. O canto do cisne, de 1967 a nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

FOSTER, Hal. Contra o pluralismo. **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. O panoptismo. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

Gagnebin, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 29. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS, Julio (ed.; trad.). **La Creación abierta y sus enemigos**: textos situacionistas sobre arte y urbanismo. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1977.

JAMESON, Fredric. Sartre e a história. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Maria Simón et al. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Trad. Iraci D. Poleti. Col. Zero à Esquerda. Petrópolis: Vozes, 1999.

JAY, Martin. **Downcast eyes**: The denigration of vision in Mentielh-century french thought. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.

JAY, Martin. En el imperio de la mirada: Foucault y la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. In HOY, David Conzens (ed.). In: **Foucault**. Trad. A. Bonano. Buenos Aires: Nueva Vision, 1988.

LYOTARD, Jean-François. O campo: o saber nas sociedades informatizadas. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LYOTARD, Jean-François. Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno? **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982-1985. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. **Revista do Brasil** n. 5, a. 2, 1985, p. 4-13.

SANTOS, Antonio Carlos. **Um intelectual entre os spots e as academias**: a crítica de Ronaldo Brito em *Opinião 1972-1977*. 1996. Dissertação (Mestre) – Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. Liberdade e facticidade: a situação. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SILVA, Aguinaldo. A literatura vai mudar o mundo? **Opinião** n. 11, 15 jan. 1973, p. 22.

Recebido em 12/02/2018.

Aceito em 04/05/2018.

NOTAS

- 1 DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 136.
- 2 DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 228.
- 3 AGAMBEN. *Image et mémoire*, p. 65.
- 4 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, contracapa.
- 5 Para esta afirmação, valho-me das pesquisas desenvolvidas com esses periódicos durante a escrita de minha dissertação de mestrado, *Cultura em Opinião: as páginas de "Tendências e Cultura" (1972-1977)*, UFSC, 2003.
- 6 DANÉY. Do Odéon a Bombaim, p. b-9
- 7 DOSSE. *História do estruturalismo*, p. 132. Nos dois tomos que compõem *A história do Estruturalismo*, de François Dosse, Debord aparece citado uma única vez, em subcapítulo dedicado a Alain Touraine e Henri Lefebvre. Até o início dos anos 2000, o interesse sobre Debord no Brasil ainda é tímido. Depois de esgotada a primeira edição de *A sociedade do espetáculo*, a editor Vozes publica, em 1999, a tradução do estudo de Anselm Jappe. É o que se tinha até o momento de desenvolvimento desta pesquisa.
- 8 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 9.
- 9 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 145.
- 10 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 13.
- 11 Apud JAPPE. *Guy Debord*, p. 36.
- 12 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 15.
- 13 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 25.
- 14 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 17.
- 15 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 18.
- 16 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 19.
- 17 LYOTARD. *O pós-moderno*, p. 4-5.
- 18 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 141.
- 19 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 38-39.
- 20 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 173.
- 21 Em tempo, vale registrar outro aspecto importante do § III, que seria a difusão das práticas de análise comportamental que se tem no século XX, especialmente com relação às psicoterapias: para a insatisfação agora temos tratamento.
- 22 JAPPE. *Guy Debord*, p. 116.
- 23 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 51.
- 24 Contra a falsa consciência antidialética, ao § VIII, Debord dirá que "O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se achega à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia errônea, a substitui pela ideia correta" DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 134.
- 25 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*. Nota da tradutora, p. 125.
- 26 Consultar o "Manifesto" lançado pelos situacionistas em 17 de maio de 1960, in GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS. *La creación abierta y sus enemigos*, p. 148-151.
- 27 GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS. *La creación abierta y sus enemigos*, p. 30.
- 28 A esse respeito, ainda no livro organizado por Julio González del Río Rams, consultar os textos "La creación abierta y sus enemigos", de Asger Jorn, e "Crítica al urbanismo", não assinado.
- 29 GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS. *La creación abierta y sus enemigos*, p. 61.
- 30 GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS. *La creación abierta y sus enemigos*, p. 67-68, tradução livre.
- 31 JAMESON. *Marxismo e forma*, p. 176.
- 32 SARTRE. *O ser e o nada*, p. 593.

- 33 JAPPE. *Guy Debord*, p. 163.
- 34 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 124.
- 35 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 130.
- 36 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 106.
- 37 BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 117.
- 38 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 120.
- 39 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 131.
- 40 Publicada no n. 6 de Internationale Situationniste, de 6 de maio de 1961. Para a versão espanhola, consultar GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS. *La creación abierta y sus enemigos*, p. 205-218.
- 41 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 141.
- 42 Registre-se que a leitura que aqui se faz de Ronaldo Brito é tributária em boa parte do trabalho pioneiro de SANTOS. *Um intelectual entre os spots e as academias*.
- 43 Lançado no Rio de Janeiro em outubro de 1972 pela editora Inúbia e extinto em abril de 1977, devido às dificuldades implementadas pela censura. Assina a direção do jornal o empresário Fernando Gasparian; como editor responsável até 1975 figura Raimundo Pereira; após esta data Argemiro Ferreira assume o cargo.
- 44 Paralelamente às editorias de assuntos nacionais e internacionais, “Tendências e Cultura” funciona como uma espécie de suplemento do jornal: além de proporcionar um panorama cosmopolita sobre os fatos internacionais e nacionais de maior relevância, o jornal procura, digamos, “girar o mercado da cultura”, fornecendo o *plus* que esta dá à formação do leitor. Nesta seção, cuja editoria é de Julio César Montenegro, encontramos resenhas sobre os livros recém lançados, peças teatrais e filmes em cartaz no eixo Rio-SP, comentários sobre as mostras de artes plásticas, entrevistas com personalidades da área da cultura e, raramente, ensaios de maior vigor (chamo “ensaio”, aqui, textos que, de certa forma, estão menos ligados à divulgação de produtos culturais, e procuram problematizar os modos de ver a e da cultura).
- 45 As citações subsequentes, sem nota, se referem a este ensaio.
- 46 BRITO. Entre os spots e as academias, p. 20.
- 47 A “ideologia da transparência”, conforme as palavras de Lyotard: “A mercantilização do saber não poderá deixar intacto o privilégio que os Estados-nações modernos detinham e detêm ainda no que concerne à produção e à difusão dos conhecimentos. A ideia de que estes dependem do ‘cérebro’ ou do ‘espírito’ da sociedade que é o Estado será suplantada à medida que seja reforçado o princípio inverso, segundo o qual a sociedade não existe e não progride a não ser que as mensagens que nela circulam sejam ricas em informação e fáceis de decodificar. O Estado começará a aparecer como um fator de opacidade e de ‘ruído’ para uma ideologia da ‘transparência’ comunicacional, que se relaciona estritamente com a comercialização dos saberes” (LYOTARD. *O pós-moderno explicado às crianças*, p. 5-6).
- 48 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32. Itálicos no original.
- 49 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 50 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 51 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 52 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 53 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 54 BRITO. A imagem da imprensa, p. 32.
- 55 BRITO. Agora, a arte, p. 24.
- 56 BRITO. O novo jogo de Cortázar, p. 21.
- 57 BRITO. O novo jogo de Cortázar, p. 21.
- 58 SILVA. A literatura vai mudar o mundo?, p. 22.

59 No prefácio ao primeiro volume das *Obras escolhidas* de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin debruça-se sobre o conceito de “experiência” na filosofia benjaminiana. Atenta para a dificuldade de explicitação do termo, e mesmo pelo receio que Benjamin tinha de sua utilização redutora, de orientação unilateral, matemática e mecânica, a ensaísta percorre os vários textos do filósofo chegando à formulação da *Erlebnis* como a “experiência vivida”, particular e privada, em contrapartida da *Erfahrung*, a experiência de choque, proporcionada pela mecanização, e consequente aceleração, do mundo industrial, capitalista. À *Erlebnis* performaria o sujeito do romance; à *Erfahrung*, o operário, o combatente que retorna do campo de batalha. Mas é propriamente Benjamin quem atenta para os limites da *Erlebnis*, assinalando que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (cf. “A imagem de Proust” in BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 37). Para o prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, “Walter Benjamin ou a história aberta”, cf., especialmente, as páginas 9-16). Assim, penso que os limites da teoria literária esboçada pelas reflexões de Aguinaldo Silva requerem uma literatura fundada a partir do desejo unicista de funcionalizar escritura e efeito, e para isso recorrendo a uma “representação fiel” do real. Susan Buck-Morss, detendo-se sobre a “dialética negativa”, observa: “O conceito de ‘fantasia exata’ foi desenhado para evitar as posições não dialéticas do idealismo subjetivo por uma parte, e do materialismo ‘vulgar’ por outra: adesão estrita ao material, garantindo a prioridade dos objetos; mas disposição ativa de seus elementos, articulação verbal de sua lógica interna, experiência filosófica resgatada desde a simples duplicação do dado. Contudo, este programa era mais simples como projeto do que como prática. O problema era manter ‘exatamente’ o objeto sem copiá-lo, e como dispor e transformar seus elementos através da ‘fantasia’ sem recorrer à ficção?” (BUCK-MORSS. *Origen de la dialéctica negativa*, p. 193, tradução livre). Deste modo, a literatura combatida por Aguinaldo Silva – Borges, Cortázar no caso – supera os limites e os questionamentos sobre a representação naturalística do objeto, não reduzindo experiência apenas à *Erlebnis* mas estendendo-a como uma experiência gerada pela leitura, dobrada, plurissignificante, na qual, antes de se almejar a uma subserviência da escritura para com o real, redimensiona-se a noção desse real, entendendo-o em um

campo semântico infinitamente maior (como, aliás, se pode ler através da metáfora borgeana da biblioteca de Babel). Contudo, um campo semântico que a *Erfahrung* do jornal não comporta, cujos limites, aliás, Ronaldo Brito é quem melhor esboça.

60 Lyotard. *O pós-moderno explicado às crianças*, p. 18.

61 BRITO. A arquitetura e sua prática, p. 21.

62 DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 136.

63 FOSTER. *Recodificação*, p. 33.

64 FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 190.

65 DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 16.