

A sociedade do espetáculo, de Guy Debord: uma transposição intersemiótica?

Pablo Gobiraⁱ (UFMG)

Resumo:

Este artigo tem como objetivo principal discutir a seguinte questão: há uma transposição intersemiótica do livro A sociedade do espetáculo (1967) para o filme A sociedade do espetáculo (1973), ambos de Guy Debord? Ao responder a essa pergunta abordo a idéia de transposição intersemiótica partindo das concepções de transposição e tradução de Julio Plaza (1987), Haroldo de Campos (1992), Márcia Arbex (2006), Leo Hoek (2006), bem como o conceito de “arte” na teoria crítica de Guy Debord.

Palavras-chave: Guy Debord, sociedade do espetáculo, transposição intersemiótica, *détournement*, desvio

1 Introdução

Este trabalho tem como objetivo principal propor a discussão da seguinte questão: há uma transposição intersemiótica do livro *A sociedade do espetáculo* (1967) para o filme *A sociedade do espetáculo* (1973), ambos realizados por Guy Debord?

Para o seu desenvolvimento traz quatro seções, além da introdução e das referências. A primeira apresenta o autor e a obra a ser estudada. A segunda aproxima a questão política do conceito de transposição intersemiótica. A terceira questiona o papel de Guy Debord como um “transpositor intersemiótico”, introduz o conceito de desvio e discute a possibilidade de vê-lo como categoria da intersemiose. A quarta seção realiza um exercício de classificação da transposição intersemiótica de *A sociedade do espetáculo*, procurando levar este trabalho a algumas conclusões.

2 Guy Debord e A sociedade do espetáculo

Guy Debord nasceu em 1931 e faleceu em 1994. Toda sua vida foi devotada a luta contra o que ele teorizou como “sociedade do espetáculo”, o estágio atual da sociedade capitalista. Esse estágio pouco se modificou, na visão do crítico, desde o segundo pós-guerra até a sua morte.

Como cineasta, Guy Debord produziu *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La Société du Spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), *Guy Debord, son art e son temps* (1994).

A vida do autor está relacionada com as vanguardas do segundo pós-guerra, sobretudo a Internacional Situacionista (IS) que, de 1957 a 1972 (JAPPE, 1997), se apresentou na Europa como um grupo que unificou (dentro do contexto da modernidade) as lutas no campo da arte com as lutas no campo político-econômico-social. A IS foi influenciada pelas vanguardas do início do século XX. A prova do êxito na unificação que a IS pratica é a influência que os situacionistas tiveram durante uma das mais importantes expressões da luta anticapitalista no século XX: o maio de 1968 francês.

Os situacionistas propunham, com a unificação crítica à arte e à economia-política, uma nova estratégia, buscando transformar o cotidiano. Para Maria Luiza Belloni

As possibilidades infinitas de desenvolvimento da consciência humana, uma vez liberada da alienação do trabalho, estão no centro das preocupações dos pensadores mais avançados e revolucionários da época e têm sua origem em Marx, como bem revela a seguinte

afirmação dos situacionistas: "Numa sociedade sem classes, pode-se dizer, não haverá mais pintores, mas situacionistas que, entre outras coisas, pintarão" (...), paráfrase de um trecho da *Ideologia Alemã*: "Numa sociedade comunista, não há pintores, mas, no máximo, seres humanos que, entre outras coisas, pintam". (BELLONI, 2003, p.126-127) (Grifo nosso)

Nesse contexto, a crítica à arte unificada com a luta contra a alienação da produção tornou-se importante, uma vez que o artista havia se tornado um ser separado do restante da humanidade, fixando-se em um local de "produtor de representações".

Desse modo, o livro *A Sociedade do Espetáculo*, de 1967, torna-se, para alguns autores (AGAMBEN, 1990; JAPPE, 1997, por exemplo) um dos textos mais importantes do século XX. O motivo dessa afirmação é a revelação que o livro faz do que Debord chamou de "segredo" da sociedade capitalista: a separação das pessoas de todos os momentos de suas vidas através da mediação de suas relações por imagens.

Escrito no formato de teses, 221 teses, *A Sociedade do Espetáculo* desvenda diversas relações que se dão de modo separado no mundo contemporâneo. O agrupamento de todas as separações é o que Guy Debord chama de sociedade do espetáculo.

A constituição do livro *A Sociedade do Espetáculo* se dá por meio de desvios de trechos teórico-filosóficos (com os quais Debord concorda ou não), realizando montagens (por meio de alusões, paráfrases, cópias, etc.). Essa prática significa, para Debord, que:

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

O exemplo mais conhecido dessa subversão é a primeira tese da *Sociedade do Espetáculo* que diz:

[1] 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. (DEBORD, 1997, p.13)

Esse trecho é uma atualização, ou um desvio, da primeira frase do livro *O Capital* de Karl Marx, que diz: "A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como 'imensa acumulação de mercadorias'." (MARX, 1983, p.43)

3 Política e transposição intersemiótica

A transposição intersemiótica pode ser pensada com base em diversas teorias. Em todas temos o critério de que um objeto artístico passa de um meio para outro. Esse meio é dotado de técnicas e/ou linguagem própria a qual o princípio artístico deve se adequar para se manter enquanto arte.

Para Julio Plaza, a transposição é uma tradução intersemiótica

ou "transmutação" [que] foi (...) definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa (...) (PLAZA, 1987, p.1)

Com base nessa noção, é importante lembrar que "o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a História quanto seus procedimentos". (PLAZA, 1987, p.10)

Assim como Plaza, também sob influência de Roman Jakobson, Haroldo de Campos faz a

discussão ficar mais interessante. Podemos entender o que pensa Campos ao ver que ele opta pela idéia de recriação. O autor afirma que

tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p.35)

Entendido isso, é possível pensar a recriação também no âmbito da transposição/tradução de um meio semiótico para outro. As dificuldades e necessidades para o tradutor (intersemiótico ou não) se assemelham. Destaco que as propostas de Haroldo de Campos e de Júlio Plaza são programáticas. **Deve-se** traduzir recriando (CAMPOS, 1992) e **deve-se** transpor traduzindo (PLAZA, 1987).

Porém, o aspecto mais importante que ressalta Campos é a necessidade de ver a posição crítica que emerge nesse processo de recriação (aqui com o sentido aproveitado para a tradução/transposição intersemiótica):

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. (CAMPOS, 1992, p.46)

É essa força da tradução (ou transposição) de colocar o objeto artístico em um lugar crítico e, ao mesmo tempo, permitir à recepção desse objeto ser realizada dentro do mesmo, é que devemos desenvolver leituras tais como a proposta aqui sobre Guy Debord e seu livro e filme. Esse tipo de leitura tende a extravasar os lugares comuns da crítica, daí a dificuldade de ser feita e, destarte, a sua necessidade.

Leo Hoek, em seu texto “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, aborda algumas possíveis divisões do campo artístico ao qual a transposição é inerente. Inicialmente, o autor divide os textos em argumentativos e literários, sendo que os primeiros seriam as análises, críticas, os catálogos, etc., sobre arte, e os segundos seriam os objetos artísticos, especificamente verbais. Feita essa distinção, Hoek traz alguns aspectos da literatura de arte: enquanto imitação, transposição, e descrição literária de obras artísticas. Também aproxima os comentários de arte (dos textos argumentativos) da construção do saber.

Ao fazer essa divisão, Hoek acredita que “os tipos de relações que podem distinguir entre o texto e a imagem dependem (...) da sua situação de produção/recepção, e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem.” (HOEK, 2006, p.168)

A produção, no contexto da transposição, para Hoek se caracteriza pela sucessividade: “o texto existindo antes da imagem, ou a imagem existindo antes do texto” (HOEK, 2006, p.168). Já a recepção se dá pela simultaneidade com “o texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto.” (HOEK, 2006, p.168)

Todo o trabalho de Hoek está empenhado não em constituir o conceito de transposição, mas de classificar as dinâmicas desse processo. Desse modo, para o autor, da perspectiva da produção, a transposição pode se dar com a primazia da imagem ou a primazia do texto. Do ponto de vista da recepção, a transposição se dá com a apresentação simultânea e em co-referência (podendo ser coletiva, individual ou histórica). Aqui nos interessa especialmente, na produção, a primazia do texto e, na recepção, a apresentação simultânea gerando uma co-referência.

Para Hoek, “a primazia do texto implica a transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira: um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem.”

(HOEK, 2006, p.177) Já a apresentação simultânea é a combinação do discurso visual e verbal. Quando o discurso visual e o discurso verbal mantém sua identidade, gera-se um discurso misto (cartazes, quadrinhos, publicidade, etc.).

A co-referência, para o autor, tem três faces: histórica, “quando um poema (...) e uma pintura (...) remetem, independentemente e diferentemente (...), ao mesmo acontecimento histórico” (HOEK, 2006, p.170); individual, “quando uma imagem e um texto são associados em virtude de afinidades pessoais” (HOEK, 2006, p.170); coletiva, “quando um ‘texto’ ou ‘pintura’ ou imagem, ou acontecimento é comum às pessoas de uma determinada cultura” (HOEK, 2006, p.170).

Essas classificações de Leo Hoek podem parecer burocráticas pelo seu caráter técnico, mas são úteis a medida que auxiliam o entendimento dos processos de obras ainda não exploradas em seu aspecto trans-semiótico, tal como é o caso de *A sociedade do espetáculo*.

Mesmo com a necessidade dessas classificações é preciso dizer que a tradição de ruptura trazida pela arte moderna (que não ocorre apenas com relação à estética clássica, mas sim retroage contra a estética enquanto dominadora da vida, como mostrou Walter Benjamin) vem sendo esquecida em alguns setores da crítica acadêmica. Isso ocorre mesmo havendo leitura de autores como Breton, Benjamin, Agamben, assim como Baudelaire e Mallarmé. Esse fenômeno é quase inexplicável, tendo em vista que a crítica à separação entre arte e vida já é apontada desde Charles Baudelaire quando fala da transformação da modernidade em antiguidade quando a beleza da vida humana é dela extraída (BAUDELAIRE, 1991).

A possibilidade de estudarmos a intersemiose sem a discussão política não pode suplantam a necessidade de tal discussão relacionada à produção das obras que analisamos nos meios acadêmico e artístico contemporâneos. Devemos considerar, sobretudo no que tange às vanguardas (Surrealismo, Dada, etc.), que a dimensão intersemiótica era parte de um programa político. Quando tratamos das chamadas “neovanguardas” (de 1940 em diante, tais como Cobra, Letrismo, Internacional Letrista, Associação para uma Bauhaus Imaginista, Internacional Situacionista, etc.) a perspectiva política é ainda mais clara. O uso de vários meios e técnicas artísticas, bem como a transposição ou a mistura entre eles é quase que naturalmente esperado nesses grupos.

Tendo em vista a necessidade pragmática em se separar a produção da recepção na discussão sobre o objeto artístico, como vemos em Hoek, creio que é necessário também pensar politicamente (e culturalmente) o que significa e implica essa separação.

Com Walter Benjamin (1994a) aprendemos que os meios de produção técnica influenciam concretamente não apenas a produção, mas também a difusão (circulação) e a recepção do objeto artístico. Com ele também vimos a constituição da imagem dialética que se apresenta a partir do entendimento da circulação da obra de arte. Observando a circulação, pergunto-me sobre a necessidade humana pela imagem. Giorgio Agamben, ao tratar do aspecto histórico da arte a partir das imagens que dela se desprende, nos diz que:

O homem é o único animal que se interessa pelas imagens enquanto tais. Os animais interessam-se bastante pelas imagens, mas na medida em que são enganados por elas. (...) Podemos mostrar a um peixe a imagem de uma fêmea, ele irá ejetar o seu esperma; ou mostrar a um pássaro a imagem de outro pássaro para o capturar, e ele será enganado. Mas quando o animal se dá conta que se trata de uma imagem, desinteressa-se totalmente. (...) Ora, o homem é um animal que se interessa pelas imagens uma vez que as tenha reconhecido enquanto tais. É por isso que se interessa pela pintura e vai ao cinema. Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que [ele é] o animal que vai ao cinema. Ele interessa-se pelas imagens uma vez que tenha reconhecido que não se tratam de seres verdadeiros. Um outro aspecto é que, como mostrou Gilles Deleuze, a imagem no cinema (e não apenas no cinema, mas nos Tempos Modernos em geral) já não é algo de imóvel, já não é um arquétipo, quer dizer, algo fora da história: é um corte ele próprio móvel, uma imagem-movimento, carregada enquanto tal de uma tensão dinâmica. É essa carga dinâmica que se vê muito bem na fotos de Marey e de Muybridge que estão na origem do cinema, imagens carregadas de movimento. É uma carga deste gênero que via Benjamin naquilo a que chamava uma imagem dialética, que era para ele o próprio elemento da experiência histórica. A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens

estão elas próprias carregadas de história. Poderíamos considerar a nossa relação à pintura sob este aspecto: não se trata de imagens imóveis, mas antes de fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta. Era preciso restituí-las a esse filme (...) (AGAMBEN, 1998)

Pensar a imagem significa enxergar o valor que determinada cultura atribui a ela. Por isso, como ensinaram os modernos, não é possível separar a imagem da vida. Se o fazemos, lembramos permanentemente os valores que a permeiam, todos eles representativos de uma época ou era.

Por essa qualidade é tão importante enfatizar que em cada objeto sobre o qual o crítico se debruça deve fazer como Benjamin (1994b) propõe ao historiador: aprofundar sua leitura por épocas a partir dos sinais dos excluídos e de sua condição. Todo texto, mesmo que não traga um caráter de discussão política, representa uma escolha política: da crítica à passiva (submissa); ou/à dominante em sua era.

4 Guy Debord: transpositor intersemiótico?

A possibilidade de pensar Guy Debord como um transpositor intersemiótico apenas é possível a partir do momento que entendemos a sua inserção em uma extensa tradição moderna de crítica à arte enquanto separada da vida humana. A leitura de Guy Debord realizada por Giorgio Agamben mostra não um teórico que não realizava arte, mas um artista que se propunha um anti-artista, um situacionista enquanto última especialização da sociedade (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Sendo assim, podemos entender Guy Debord como um transpositor intersemiótico se antes o compreendemos como um artista total, na medida em que esse "artista total", ou situacionista, está mais preocupado em descarrilar o trem da alienação artística e político-social, transformando-a em uma expressão de uma linguagem comum verdadeiramente humana.

Portanto, não cabe afirmar que há um papel de transpositor em Guy Debord, uma vez que nem no lugar de artista o autor se coloca. Ele produz, mesmo que em meios semióticos diversos, uma crítica prática ao capitalismo e suas manifestações culturais, artísticas. O único local das especializações que Debord pode ocupar é o de situacionista e, nesse papel, cria situações que dissolvem a falsa linguagem que assombra a sociedade contemporânea.

Neste trabalho, assim, a idéia situacionista de *détournement*, ou desvio, é mais pertinente que a de transposição. O desvio, resumidamente, seria a retirada de um elemento (visual, sonoro, verbal, idéia, prática, etc.) de um contexto e sua conseqüente inserção em meio novo (meio semiótico ou outro meio) melhorando o sentido do trecho para os objetivos do deturpador. Segundo Gil Wolman e Guy Debord, o desvio seria “a única tática historicamente justificada” enquanto uma “inovação extremista”. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Para ambos, os elementos desviados podem ser menores ou enganadores:

Desvios menores são os desvios de um elemento que não tem importância própria, e que portanto toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum. (...) Desvios enganadores, também chamados desvios com proposta premonitória, são por outro lado o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. Um *slogan* de Saint-Just, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Para os autores, “obras extensivamente desviadas serão portando geralmente compostas de uma ou mais séries de desvios enganadores e menores”. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Aqui me pergunto: na medida em que conseguimos aproximar a intersemiose das artes a um contexto de ruptura proposto na modernidade como crítica da representação nas artes e na economia política, poderíamos pensar um dos instrumentos dessa crítica como uma possível categoria comum aos diversos meios intersemióticos? Ou seja, poderíamos pensar que, assim como para Julio Plaza

(1987), Haroldo de Campos (1992) ou para Leo Hoek (2006), há uma categoria que represente esse processo de transposição em Guy Debord?

A resposta a essas perguntas seria óbvia se não implicasse outra grande questão. Há possibilidade de pensarmos as artes hoje como um único meio já interpenetrado por vários outros ao invés de pensarmos as artes como uma pluralidade? Não poderíamos considerá-la a forma unificadora da expressão estética do ser humano? Considerar a arte um meio interpenetrado por outros meios apresenta não o domínio ou prevalência de uma arte sobre outra como, por exemplo, nos debates da *ekphrasis* clássica. Essa visão holística da arte a faria presente em todos os aspectos da vida humana. Presença essa que o situacionista, na teoria de Debord, é o sujeito (especialista) que consegue alcançar (mas com a proposta de que logo todos alcançarão). Com isso, é possível pensar o desvio como uma tática artística para a constituição de situações que contribuem para que a sociedade possa ter uma linguagem comum. A arte seria uma dentre outras várias coisas que cada ser humano realiza, como lavar roupa, comer, dormir, etc.

Com essas hipóteses, apenas é possível pensar o desvio como uma categoria intersemiótica se pensamos que a transposição entre os meios se dá quase que “naturalmente”, sem hierarquias, de modo necessário (segundo as necessidades do situacionista), mesmo reconhecendo a diferença dos meios que compoem a obra.

Por fim, com o aumento das técnicas de reprodução e do acesso as mesmas por parte das pessoas durante o século XX (i.e. o cinema, a fotografia, o gravador e reproduutor de áudio, etc.) e início do século XXI (com os *smartphones*, a câmera digital, gravador e reproduutor digital, aparelhos de DVD/*Blu-ray*, computadores, *tablets*, etc.), houve também um maior acesso às possibilidades de se apropriar de meios para constituição de expressões antes apenas relegadas àquelas pessoas dotadas de “sensibilidade” ou com “mecenas” dispostos a pagar pelas horas que o artista se mantinha frente a um processo de produção.

A próxima seção apresenta um exercício de classificação da transposição intersemiótica de *A sociedade do espetáculo*, procurando levar este trabalho a algumas conclusões.

5 *A sociedade do espetáculo* (1973) como desvio de *A sociedade do espetáculo* (1967)

Dito tudo isso, ainda podemos fazer um exercício de exame do filme *A Sociedade do Espetáculo* a partir da classificação de Leo Hoek (2006). Com base no quadro de Márcia Arbex, do livro *Poéticas do visível*, que atualiza o quadro de Hoek, o filme de Guy Debord se situa na classificação como primazia do texto sobre a imagem por causa do processo de transposição se dar do livro para o filme. O filme seria, portanto, uma obra transmedial, mas ao mesmo tempo, e contraditoriamente, multimedial, por conter imagens, legendas/discurso em *off*, cada um se unificando enquanto elemento não hierarquizado, justapondo-se. (ARBEX, 2006, p.44)

Ao mesmo tempo em que, no ponto de vista da produção, o filme se dá como trans e multimedial, da perspectiva da recepção, mantém-se a proposta do desvio (tal como a publicidade o faz) quadro a quadro do filme se constituindo como uma simultaneidade no discurso misto. Porém, essa mistura, muitas vezes, possui elementos que se justapõem tão bem que se atravessam, construindo um quadro sincrético a partir da montagem elaborada pelo cineasta.

Em Guy Debord, o que parece impossível ocorre: um discurso misto, como o cinema, sincretiza-se. Com a iconicidade num crescente (e não maior que a simbolicidade) Debord combate a sociedade da imagem com imagens.

Pela perspectiva também da recepção, o livro de Debord assume, no filme, a constituição de uma co-referência coletiva. Essa co-referência se expressa no desvio que há: 1) do livro para o filme; 2) das diversas imagens conhecidas pelo público que assumem outro papel ao serem integradas ao texto lido por Debord e pelas legendas que surgem associadas às imagens.

Desse modo, quando Hoek diz que a co-referência é coletiva “quando um ‘texto’ ou ‘pintura’ ou imagem, ou acontecimento é comum às pessoas de uma determinada cultura” (HOEK,

2006, p.170), podemos compreender “cultura” do modo que Debord entende no livro *A Sociedade do Espetáculo*:

[180] A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização que existe *à parte*, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. A cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito, “quando o poder de unificação desaparece da vida do homem e os opostos perdem sua relação e sua interação vivas, ganhando autonomia...” (*Différence des systèmes de Fichte Et de Schelling*). Ao ganhar independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência. A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia, também se expressa como história da cultura. E toda história de vitórias da cultura pode ser compreendida como a história da revelação de sua insuficiência, como uma marcha para sua auto-supressão. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria. (DEBORD, 1997, p.119-120)

Para o teórico francês é essa a cultura comum contemporânea. A co-referência, conforme Hoek, e nessa escala global da cultura mostrada por Debord, pode ser algo realmente coletiva não apenas para uma comunidade, mas como processo estético comum ao qual todos estamos submetidos enquanto espectadores (via cotidiano alienado e demais separações). Vemos isso claramente ao perceber que a maioria das imagens, vídeos, filmes, fotos, etc., que Debord insere em seu filme são imagens reconhecidas amplamente em seu local de inserção original pelos espectadores do filme. Imagens essas que, antes do desvio para o filme, eram simplesmente espetaculares, o que significa: pertencentes à lógica da sociedade do espetáculo.

Feita essa exposição, que mais cria contradições a respeito da relação entre uma leitura da intersemiose do livro *A Sociedade do Espetáculo* para o filme *A Sociedade do Espetáculo* do que clareia os processos, é preciso dizer que acredito ser mais coerente uma leitura que enfatiza a importância do desvio.

Ao propor o desvio como tática que mantém a subversão da linguagem do sistema capitalista Guy Debord constitui o processo de uma linguagem revolucionária que transforma a arte morta (assim como a vida também está morta ou estática no espetáculo) em vida em devir.

A partir do que foi dito até aqui, a categoria do desvio como tática da luta revolucionária não se condiciona a um meio semiótico específico. Desse modo, a razão faz-nos crer que ela seria uma categoria adequada para a discussão da transposição intersemiótica. Porém, o desvio em si supera tal discussão, pois além de categoria teórica também é uma categoria prática, uma vez que ele em si já é um objeto artístico enquanto processo. O conceito de recriação discutido acima, proposto por Haroldo de Campos, é o que mais se aproximaria da idéia do desvio nessa condição de categoria transemiótica. Aproxima, mas também não a alcança pela maior complexidade que possui a prática e a teoria do desvio, como pude demonstrar, pelo seu teor não apenas programático no contexto artístico, mas também no contexto de crítica da economia política.

Pensando com Debord, o desvio torna-se próximo ao plágio, na medida em que se apropria da obra do outro na proposta de constituir uma obra coletiva, como aplicado pelos artistas modernos das vanguardas do início do século XX, através, por exemplo, da escrita automática dos surrealistas, ou da aleatoriedade dos dadaístas.

O desvio, muito mais ousado, provocativo, enfim, deturpador de um sentido "original", estaria mais próximo de uma clandestinidade típica daqueles que lutam contra um sistema que domina todas as instâncias da vida. Um sistema que, quando não consegue recuperar para si aquilo que foge à regra, consegue transformar o certo em errado, assim como o verdadeiro em falso (Tese 9) (DEBORD, 1997, p.16).

Como aqui propus tratar da transposição intersemiótica de *A Sociedade do Espetáculo*, não podia me furtar a deixar claro o que seria o desvio proposto teórico-praticamente por Debord. Nesse

momento é possível revelar o quanto inova Debord ao realizar um desvio de sua própria obra (verbal) ao transpô-la para o meio cinematográfico. O autor desvia sua obra, pois nas legendas e imagens/cenas do filme atualiza alguns dos sentidos das teses para o contexto contemporâneo. Enquanto escutamos Debord dizer no filme a tese 63:

A oposição espetacular dissimula a *unidade da pobreza*. Se diferentes formas da mesma alienação lutam entre si sob a máscara de antagonismos irreconciliáveis, isso ocorre porque estão todas baseadas em contradições reais reprimidas. O espetáculo existe tanto na forma *concentrada* como na forma *difusa*, dependendo dos requisitos do grau particular de miséria ele nega e assiste. Em ambos os casos, ele não é mais do que uma imagem de feliz harmonia, cercada de desolação e de pavor, no centro tranqüilo da miséria.

Assistimos na tela os operários alemães deixando suas fábricas logo após a subida dos Nazistas ao poder. Panfletos são lançados para eles de cima de um terraço. Os trabalhadores pegam e lêem os panfletos. Um comboio de viaturas transporta a tropa de choque francesa para onde está sendo requisitada. No Vietnã, tropas disputam terreno e tomam prisioneiros. A câmera acompanha Hitler desfilando diante de seus seguidores ao lado de uma plataforma monumental. Brezhnev e outros líderes burocratas em um palanque em Moscou. Seus subalternos desfilam diante deles.

Essas imagens em sequência contribuem para a constituição de uma imagem apenas, contraditoriamente orgânica. Há, através das cenas inseridas por Debord, uma atualização da tese 63 de 1967. Por isso, ocorre uma identificação maior do espectador com a crítica que a tese faz. Todas as imagens utilizadas por Debord nesse trecho foram, provavelmente, retiradas de notícias e propagandas de Estados e partidos em busca de divulgar sua ideologia e ampliar a passividade do espectador, justamente o que é invertido com o desvio realizado pelo cineasta Guy Debord.

Outro exemplo é o desvio não apenas da ordem das teses da *Sociedade do Espetáculo* como a crítica que se faz antes de iniciar esse desvio demonstrado por meio da legenda: “Alguns valores cinematográficos poderiam ser reconhecidos neste filme se o ritmo presente fosse mantido; o que não será feito.”

É inegável que houve a transposição do livro para o filme, por termos diversas evidências: a maioria das teses são lidas no filme integralmente; algumas ordens das teses são mantidas no início do filme; a manutenção do título do livro no filme; etc. O filme da sociedade do espetáculo se constitui como uma obra a partir de diversos desvios (menores e enganadores). Guy Debord se apropria da noção de montagem cinematográfica de Eisenstein para constituir: 1) o desvio de seu livro a partir de uma voz em *off* que apresenta as teses aos espectadores do filme; 2) o desvio de imagens (notícias, publicidade, filmes, etc.).

Com base em tudo isso, propus o ESTUDO e não a ANÁLISE da transposição intersemiótica do livro *A sociedade do espetáculo* para o filme *A sociedade do espetáculo*, pois o espaço deste trabalho não comportaria tal aprofundamento. Afirma-se isso, pois além do desenvolvimento profundo necessário das categorias trazidas aqui, teria que analisar como Debord inclui os elementos pictóricos, fotográficos e cinematográficos em seu filme retirando-os de seu meio original (reportagens, filmes, fotografias, etc.) desviando sua função de manutenção do espetáculo para uma situação de crítica a ele. Esse trabalho, provavelmente, poderia se constituir em uma tese, sendo impossível desenvolvê-lo de modo adequado em uma curta comunicação, ou mesmo em um artigo ou ensaio.

Portanto, posso concluir que não apenas o livro ou o filme se realizam enquanto uma crítica completa a sociedade do espetáculo, mas ambos se unem com base na proposta central do desvio para constituir uma crítica, através de uma tática situacionista, apontando caminhos para uma linguagem comum considerada verdadeiramente humana por Guy Debord.

Referências Bibliográficas

- 1] AGAMBEN, Giorgio. Gloses marginales aux "Commentaires sur la société du spectacle".

- Multitudes*: revue politique, artistique, philosophique, 1990. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Gloses-marginales-aux-commentaires>> Acesso em: <10/12/2008>
- 2] AGAMBEN, Giorgio. Le cinema de Guy Debord. In: AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Hoebeke, 1998. p.65-76
- 3] AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. De Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- 4] AQUINO, João Emiliano Fortaleza. Anotações sobre *A Sociedade do Espetáculo*: apresentação de uma edição pirata. In: DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Belo Horizonte: Coletivo Acrático Proposta, 2003.
- 5] AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE/UNIFOR, 2006.
- 6] AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Linguagem e reificação em André Breton e Guy Debord*. (Tese de doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.
- 7] ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma introdução. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- 8] BAUDELAIRE, Charles. Pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, I. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p.102-119
- 9] BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- 10] BELLONI, Maria Luiza. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. *Revista Brasileira de Educação*, n.22, p.121-136, jan./fev./mar./abril. 2003.
- 11] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.165-196.
- 12] BENJAMIN, Walter. El surrealismo. In: BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad: iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980. p.43-63
- 13] BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense,
- 14] 1994b. p.222-232.
- 15] CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.31-48
- 16] DEBORD, Guy; WOMAN, Gil J. Um guia prático para o desvio. *Les Lèvres Nues*, n.8, Bélgica, 1956.
- 17] DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- 18] FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. *Comunicação, Cultura, Consumo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- 19] HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.
- 20] GREGOLIN, Maria do Rosário. *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.
- 21] JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar: um dos principais libelos contra o capitalismo. Trad. Roberta Barni. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 17 ago. 1997
- 22] MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa & Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- 23] NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.
- 24] PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.
- 25] SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

Prof. Ms. Pablo Gobira, Doutorando.
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Pós-Graduação em Estudos Literários
pablogobira@cafecombytes.com