

Nas entranhas de *A sociedade do espetáculo*: a crítica do valor de Guy Debord

In the depths of the *Society of the spectacle*: Guy Debord's value criticism

Fabio Akcelrud Durão*
Mariana Toledo Borges**

29

RESUMO: O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura da principal obra do situacionista francês Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, à luz de basicamente três conceitos pertencentes à crítica marxista: *alienação*, *fetichismo da mercadoria* e *reificação*, este último proposto por Georg Lukács. Pretende-se, desse modo, tomar Debord como um dos intérpretes do marxismo que, juntamente com o filósofo húngaro, é um importante precursor das conclusões teóricas da tendência marxista contemporânea denominada crítica do valor (*Wertkritik*). Primeiramente, realizamos uma passagem por suas reflexões sobre teoria e arte, esta última associada ao programa da vanguarda situacionista. Em seguida, retomamos em seus fragmentos sua atualização dos conceitos marxianos acima mencionados para, a partir deles, decifrar o que significa, em sua obra, a ideia de espetáculo. Por fim, investigamos a influência do conceito de reificação sobre a noção de imagem, igualmente cara à teoria de Debord.

PALAVRAS-CHAVE: Sociedade do espetáculo. Guy Debord. Alienação. Fetichismo da mercadoria. Crítica do valor.

* Professor Livre-Docente do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. De 2014 a 2016, foi presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e, de 2016 a 2019, membro do Comitê de Assessoramento (CA) da área de Letras do CNPq.

** É doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem - IEL/Unicamp.

ABSTRACT: This work aims to carry out a reading of the *magnum opus* of the French situationist Guy Debord *The society of the spectacle* basically in the light of three Marxist concepts: *alienation*, *commodity fetichism* and *reification*, this one put forward by Georg Lukács. Our purpose is to present Debord as one of the interpreters of Marxism that, along with the Hungarian philosopher, is an important precursor of the theoretic results later formulated by the contemporary Marxist strand known as Value criticism (*Wertkritik*). Firstly, we set forth his reflections about theory and art, the latter considered inside the situationist avant-garde program. Then, we rescue in the fragments of the book his actualization of the above-mentioned Marxian concepts in order to decipher the deep meaning of the idea of spectacle. In the fourth and final section, we investigate the influence of the concept of reification in the notion of image that is recurrent in Debord's theory.

KEYWORDS: Society of the spectacle. Guy Debord. Alienation. Commodity fetichism. Value criticism.

1.

Apesar do conceito de sociedade do espetáculo ser hoje um lugar-comum - tanto entre acadêmicos quanto em colunas de jornais, na televisão, em sites e redes sociais -, bem pouco se sabe sobre seu autor e, ainda menos, sobre seu complexo fundamento teórico. O termo é usado como um guarda-chuva debaixo do qual se abrigam indiscriminadamente análises sobre a sociedade contemporânea de toda ordem: desde assertivas sobre os meios de comunicação de massa, as redes sociais, a cultura de celebridades e o sensacionalismo midiático, até julgamentos negativos sobre políticos demagogos e a ostentação do marketing e do branding; tais fenômenos configuram, no entanto, apenas sua “manifestação superficial mais esmagadora” (*Sociedade*, § 24).¹ Desde meados da década de 1990, quando da morte de Debord, falar da “sociedade do espetáculo” está na moda:² de acordo com Jappe (2011, s. d.), o mais célebre estudioso do autor, Debord seria um dos autores mais citados em periódicos franceses - muito mais por conta da banalização de seu conceito, reduzido a um jargão pseudocrítico, do que pela

¹ Todas as referências ao livro de Guy Debord *A sociedade do espetáculo* (1997) serão abreviadas por *Sociedade*, seguido do número da tese a que se refere, para melhor acompanhamento do leitor.

² Sobre isso, Robert Kurz, na primeira sentença de seu *Prefácio à edição brasileira* do livro de Anselm Jappe *Guy Debord* (ed. Vozes, 1999), afirma: “Guy Debord e os outros situacionistas franceses estão na moda. É o pior que lhes poderia acontecer. Pois a moda é o oposto da crítica. Crítica radical não pode virar modismo sem perder a alma” (KURZ, 1999, p. 5).

leitura honesta de seu livro *A sociedade do espetáculo*, lançado em 1967 num contexto pré-revolucionário que se preparava para a ebulição das revoltas de Maio de 68. César Benjamin, editor da Contraponto, em breve sinopse da obra publicada no site da editora - a única a traduzir o livro no Brasil -, apresenta-a como uma crítica ao “império da mídia” e à “sociedade de consumo”. Os “profissionais do espetáculo”, por sua vez, são caracterizados como os responsáveis pela constituição do indivíduo como espectador passivo, e a “tirania das imagens” seria a causadora da falsificação da vida.³ Nenhuma palavra é dita sobre seu conteúdo profundamente anticapitalista ou sobre suas reflexões acerca da forma-mercadoria, largamente influenciadas pela leitura de Marx.

Com efeito, como apontaram tanto Jappe (1999; 2011) quanto Kurz (1999), o livro de Debord é hoje vulgarmente considerado como uma teoria sobre a mídia e os meios de comunicação de massa, e raramente se recordam as raízes marxistas contidas no argumento de suas teses. Esta seria, segundo os autores, uma estratégia para domesticar a radicalidade de sua teoria, absorvendo dela seus pontos mais palatáveis (e transformando a ideia de sociedade do espetáculo em uma espécie de slogan *pop* alternativo) e suprimindo seu núcleo crítico que permanece ainda incompatível com qualquer tentativa de apropriação por parte do mercado, do Estado ou de teorias neoliberais, o que teria colaborado para o esquecimento de Debord mesmo no meio acadêmico. Seus conceitos representam a realização do desejo de Benjamin ([1936] 1993), expresso em seu famigerado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de teorizar de uma forma que torne impossível sua apropriação pelo fascismo, algo que custou ao situacionista seu próprio reconhecimento como teórico e um verdadeiro surrúpio de seu termo por leituras culturalistas e pela cultura de massas; a “sociedade do espetáculo”, agora, é um termo sem autor. Nas palavras de Jappe, “há poucos autores contemporâneos que, como Debord, tiveram suas ideias utilizadas de modo tão deformado e, em geral, sem referência ao seu nome” (JAPPE, 1999, p. 14).

³ Disponível em: <http://www.contrapontoeditora.com.br/produto.php?id=110>, acesso em 27/07/2021.

A ideia de sociedade do espetáculo é de fato sedutora para tentativas de interpretar um imenso leque de fenômenos que irromperam com força no século XXI, notadamente aqueles relacionados a nossa cultura contemporânea excessivamente visual - facilmente verificável na imensa quantidade de imagens que produzimos e consumimos cotidianamente através da televisão, de celulares e de computadores, presentes nas redes sociais, nos seriados, nas *selfies*, nos outdoors, nas embalagens de produtos etc. Não se pretende sugerir aqui que o conceito seja totalmente impróprio para se ler tais fenômenos; pelo contrário, Debord se referia a eles como “formas particulares” do espetáculo e “*modelo atual da vida dominante na sociedade*” (*Sociedade*, § 6). Porém, não se pode descolar essas alusões do contexto teórico geral em que estão inseridas, isto é, sem fazer uma leitura atenta que saiba relacionar tais menções (que são extremamente minoritárias no todo da obra) ao restante das teses expostas. Dito de outro modo, é preciso conhecer com alguma profundidade as referências mobilizadas por Debord (e quase nunca citadas) ao longo de sua exposição argumentativa para perceber que esses fenômenos são apenas a superfície aparente daquilo que Marx há muito chamou de capital - e que, portanto, abordá-los significa falar também da teoria do valor marxiana.

Alguns fatores podem ter colaborado para a baixa popularidade da crítica de Debord, tanto na academia de modo geral quanto entre os próprios estudiosos do marxismo. Em primeiro lugar, o motivo apontado por Jappe e já mencionado acima: sua teoria é inconciliável com qualquer concessão feita àquilo que Kurz (2010) chamou de “moderno sistema produtor de mercadorias”. Portanto, afirmações que amenizem o apetite voraz do mercado dizendo, por exemplo, que a indústria cultural é capaz de proporcionar algum tipo de emancipação por seu caráter progressivamente inclusivo e democrático entrariam em conflito direto com a rejeição completa de Debord à formamercadoria. Em segundo lugar, Debord e seu grupo eram antiacadêmicos inveterados: desprezavam o meio estudantil e universitário, bem como suas críticas ou elogios; não publicavam em jornais e revistas de ampla circulação que não fossem os seus próprios, nem participavam de debates e encontros; não dispunham de uma vida pública mediada pelos meios de comunicação;

incorporavam uma abordagem agressiva e desrespeitosa para com as autoridades, plena de escárnio e insultos; e rejeitavam a ideia de possuir discípulos, preferindo se agrupar com apenas uns poucos “indivíduos autônomos” que agissem por conta própria, como uma forma de proteger seus princípios de qualquer dogmatismo. Além disso, há o fato de sua obra ser pequena; seus trabalhos mais conhecidos se restringem ao livro *A sociedade do espetáculo* e aos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, escritos 21 anos depois, além de uma breve autobiografia, *Panegírico* (2002) - onde afirma, por sinal, que só escrevia o indispensável - e uma filmografia não muito extensa, mas de sólido conteúdo teórico e formalmente experimental.⁴ Soma-se a isso a peculiaridade de seu modo de exposição fragmentário em forma de teses, frequentemente considerado pouco rigoroso e de difícil mapeamento das fontes bibliográficas, que não raro nos obriga a realizar um tratamento mais literário do que propriamente científico. Sua escrita intransigente e por vezes lírica é resistente a paráfrases e exige ser citada literalmente, algo do qual ele próprio estava ciente (Jappe, 1999).

33

A tudo isso se junta a circunstância de que sua leitura de Marx está muito distante das interpretações hegemônicas realizadas pelo marxismo tradicional, cuja análise se centra nas formulações marxianas acerca da luta de classes e da teoria da mais-valia, as quais, na avaliação de teóricos da tendência marxista conhecida crítica do valor (*Wertkritik*), acabam por ontologizar a categoria trabalho como uma suposta essência humana trans-histórica (Kurz, 2004, 2010; Jappe, 2006; Postone, 2014). Debord é adepto daquilo que Jappe (2013) chamou de “Marx esotérico”, um Marx obscuro e de difícil compreensão, teórico de “sutilezas metafísicas e melindres teológicos”, de coisas “sensíveis-suprassensíveis”, do “misticismo do mundo das mercadorias” (MARX, 2013, pp.146-151), cujas principais categorias de análise da sociedade capitalista

⁴ Além do filme *La Société du Spectacle* (1973), provavelmente o mais conhecido, cujo roteiro é constituído por um recorte das próprias teses do livro, Debord dirigiu mais cinco filmes: *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnages à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostis, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La Société du Spectacle'* (1975) e *in girum imus nocte et consumimur igni* (1978), todos eles com a proposta de criticar o império das mercadorias e a dominação do mundo por imagens.

seriam o valor, o dinheiro, o trabalho abstrato e o fetichismo da mercadoria (JAPPE, 2013, p. 13). A este contrapõe-se um “Marx exotérico”, conhecido de toda gente e desejoso por preparar a revolução socialista a partir do desenvolvimento da sociedade industrial e da apropriação dos meios de produção pelo proletariado. É verdade que Debord dedicou longos fragmentos de sua obra na defesa dos “Conselhos operários” e procurou na classe trabalhadora uma possível consciência histórica emancipadora da humanidade; no entanto, pode-se dizer que esta é a parte mais datada de sua teoria, pois que, assim como o *Manifesto do Partido Comunista*, era uma tentativa de elaborar propostas políticas num contexto revolucionário que garantissem os meios práticos para a realização da mudança social; portanto, foram pensadas no calor do momento e estão intimamente relacionadas com as demandas e os levantes populares da época, e parece pouco frutífero procurar nelas alguma atualidade transpondo-as para o capitalismo do século XXI. A atualidade do conceito de sociedade do espetáculo não está no que ele tem de declaradamente propositivo, mas no seu diagnóstico crítico de um mundo colonizado pela forma-mercadoria que, já na década de 60, antecipou muitos dos resultados teóricos elaborados posteriormente pela crítica do valor. Mesmo entre os autores estudiosos da teoria do valor marxiana, Debord permanece esquecido como um arguto leitor de Marx e como referência teórica que colaborou com reflexões qualificadas sobre o fetichismo da mercadoria.

Dentre as valiosas contribuições críticas para o nosso século legadas pelos fragmentos de *Sociedade*, muitas foram dedicadas à arte e à teoria de sua época. Não se deve esquecer de que Guy Debord era membro inveterado da Internacional Situacionista, movimento vanguardista que surgiu da fusão de inúmeras tendências artísticas europeias (dentre elas a Internacional Letrista, da qual Debord fazia parte na ocasião) e que durou de 1957 a 1972, quando foi desfeito. De modo geral, tanto a arte quanto a teoria foram objetos de reflexão e experimentação por parte do autor francês, que se serviu delas para pensar a construção de uma espécie de “linguagem da revolução”, cuja função seria a de reunificar aquilo que foi desagregado durante séculos de submissão a regimes fetichistas ao longo da história. Sua concepção de emancipação passava

fundamentalmente por esses campos, em que a influência da teoria marxista é igualmente inquestionável. Propomos começar a apresentação da obra-prima de Debord por aí; num segundo momento, faremos uma passagem pelo conceito marxiano de *alienação*, tal como aparece nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*, tentando demonstrar sua influência na ideia de sociedade do espetáculo formulada pelo situacionista e a maneira como ele o interpreta como causa e resultado do fetichismo da mercadoria (tal como Marx o formulou n’*O Capital*) e da sociedade organizada em torno da forma-valor. Por último, investigaremos os pontos de contato entre o conceito de *reificação* desenvolvido pelo Lukács da *História e Consciência de Classe* ([1923] 2012) - considerado um precursor da *Wertkritik* - e a ideia de *imagem* que reincide em toda a obra debordiana. Nosso objetivo, portanto, é retomar as categorias da teoria do valor marxista que estão na base da teoria de Debord, apontando de que modo elas aparecem nos fragmentos da *Sociedade*.

2.

As referências mais recentes a Debord se devem em sua maior parte a uma certa popularidade alcançada pela sua vanguarda artística, a Internacional Situacionista, a partir da década de 1990. Antes disso, os situacionistas eram lembrados apenas por poucos simpatizantes mais dogmáticos como um mito ultra-esquerdista, e bem pouco se sabia de seu debate artístico. A coisa se inverteu a partir do final da década de 1980, por ocasião da organização de uma grande exposição das obras dos situacionistas na França, que depois circulou por outros países; a partir de então, o interesse por esse aspecto do situacionismo aumenta, e seu radicalismo político passa a ser considerado uma rebeldia de época (Jappe, 2011). Seu principal mote era a *superção* da arte por meio de sua *realização* na vida cotidiana, de modo que não houvesse mais a separação entre artistas e espectadores, tempo de lazer e tempo de trabalho; todos os indivíduos seriam então situacionistas, que buscariam no dia a dia a “construção de situações” e a transformação de toda atividade produtiva em jogo, como forma de romper com a cadeia de alienações perpetradas pela sociedade do espetáculo. Isso significaria a realização de todos os desejos

humanos de modo consciente e orgânico, integrado ao cotidiano e não mais considerado como uma esfera à parte do mundo do trabalho e das relações sociais (Jappe, 1999). A Internacional Situacionista tomava a si mesma como a última vanguarda: herdeira das propostas do Dadaísmo e do Surrealismo - mas ao mesmo tempo crítica ao fracasso de seu projeto modernista -, considerava que a arte foi progressivamente perdendo sua potencialidade de ser a “linguagem da comunicação” comum, a partir de seu gradual distanciamento da vida mundana e na sua constituição como campo autônomo, cujo ápice haveria se dado nos movimentos vanguardistas do começo do século XX.⁵ O gesto da negação de qualquer comunicação da arte com o mundo terreno a teria erigido como mais uma forma de fetichismo moderno - ao lado da religião, da economia e do Estado - e representaria a derradeira etapa rumo à sua dissolução por meio de sua realização na práxis como diálogo e como forma de vida, “que reúne em si a atividade direta e sua linguagem” (*Sociedade*, § 187). Qualquer tentativa posterior de produzir obras de arte seria rotulada como mera exaltação e estetização dessa incapacidade da esfera artística de se instituir como idioma comum; o situacionismo haveria surgido, então, para superar a arte autônoma e contemplativa institucionalizada pelos museus, realizando-a como prática revolucionária e emancipatória.

36

Dentre as propostas de intervenção e de prática situacionistas, três delas merecem ser mencionadas aqui. A primeira delas é a *deriva*, fruto de seu interesse pela *psicogeografia*, que consistia em longas e apressadas andanças mais ou menos sem rumo pelas ruas da cidade no intuito de testar os diferentes ambientes urbanos sobre o estado de espírito de seus realizadores; a contingência dos passeios diminuía à medida que os lugares fossem se tornando conhecidos e permitissem aos andantes maior consciência nas suas escolhas interativas com o acaso dos espaços. A segunda é a proposta do “Urbanismo Unitário”, projeto de arquitetura antifuncionalista e lúdico que pregava “a

⁵ A crítica aos surrealistas e aos dadaístas, bem como a proposta situacionista, foram sintetizadas por Debord em seu livro da seguinte forma: “O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*” (*Sociedade*, § 191).

construção de ambiências que permitam não expressar mas, sim, suscitar novas sensações” (JAPPE, 1999, p. 83). Por fim, a terceira é a técnica do *afastamento* ou *desvio*, que deveu sua inspiração à colagem dadaísta, e consiste no recorte de elementos já existentes - desde peças publicitárias, fotografias e cenas do cinema até citações não declaradas de diversos autores - e na sua remontagem com o objetivo de criar algo de inteiramente novo unicamente a partir da reorganização de fragmentos já presentes em outras obras. Só que, diferentemente da colagem, que se baseava apenas na desvalorização dos fragmentos, havia no afastamento a proposta de uma destruição construtiva, na medida em que pretendia restabelecer novos contextos ou novas formas a conteúdos que foram desviados de seu cenário original (*id.*, *ibid.*). Todos os filmes de Debord são feitos praticamente apenas de trechos de outros filmes e constituem verdadeiros exemplos de afastamento; igualmente, o livro *A sociedade do espetáculo* é composto de inúmeras citações e referências deformadas, muitas delas tomadas do próprio Marx, em que Debord reinterpreta a obra marxiana de forma a atualizá-la para o contexto do capital da segunda metade do século XX, especialmente na sua leitura da mercadoria como imagem e do modo de produção capitalista como sociedade do espetáculo.

Arte e teoria são analisadas, na *Sociedade*, dentro do que Debord considera a esfera separada da cultura. De acordo com Debord, a arte moderna, ao se decretar como um domínio independente das regras da sociedade, instituiu-se como expressão da perda de “uma linguagem efetivamente comum” (*Sociedade*, § 186) que pudesse unificar novamente os indivíduos em comunidade e, ao mesmo tempo, anunciou sua própria dissolução enquanto “representações do vivido” (*Sociedade*, § 180). Este seria um sinal negativo de que uma nova linguagem da comunicação deveria ser encontrada, não mais, contudo, como um monólogo de uma esfera separada da vida cotidiana, mas como práxis, realizando na realidade “a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram *representados* pela obra poético-artística” (*Sociedade*, § 187). O barroco - que, para o autor francês, foi o primeiro movimento artístico que abrigou em si mesmo a ideia da mudança histórica ao se constituir como a

arte do efêmero e da passagem, da desordem e descentralização do mundo - teria se efetivado de maneira distópica e contemplativa na modernidade na forma como se consomem os objetos de arte: os museus constroem o falso conceito de “arte mundial”, oferecendo aos espectadores, “pela primeira vez, as artes de todas as civilizações e de todas as épocas (...) juntas” (*Sociedade*, § 189) que, descoladas de seus contextos de produção específicos, são enfileiradas lado a lado e passam a significar a mesma ausência de comunicação típica da arte moderna. Ao mesmo tempo, esses objetos artísticos são apresentadas como momentos fugazes de um passado distante, destituídos de seu originário caráter mítico e eterno.

Uma verdadeira arte de vanguarda deveria resgatar a concepção de arte da mudança criada pelo barroco, mas não como “pura expressão da mudança impossível” (*Sociedade*, § 190), ou seja, como transformação que apenas se realiza no âmbito das representações do mundo, senão como eliminação de toda representação separada para sua própria realização no mundo, o que seria o mesmo que seu desaparecimento. É por conta disso que o dadaísmo e o surrealismo são censurados, cada um em seu projeto vanguardista específico: a *superação da arte* deve significar tanto sua supressão enquanto esfera alienada quanto sua realização como atividade comunicativa que verdadeiramente restauraria a unidade do mundo perdida e falsamente recomposta pelo espetáculo. A “pseudocultura espetacular”, de seu lado, propõe uma “*reestruturação sem comunidade*” (*Sociedade*, § 192) ao oferecer ao consumo bens culturais congelados e destituídos de história cujo objetivo seria “comunicar o incomunicável”, ou seja, proclamar e festejar a destruição da linguagem, criando para si uma estética própria da falsa reunião de fragmentos artísticos, sobretudo nas práticas do urbanismo.

O “*pensamento do espetáculo*”, por sua vez, designado como “ciência geral da falsa consciência” (*Sociedade*, § 194), consiste na base teórica que, no plano da produção do conhecimento, possui a missão de justificar o existente a partir de pressupostos e métodos traspassados pelo fetiche da mercadoria. O mundo fragmentado nela se reflete na forma da especialização do saber, e sobretudo a sociologia é alvo da desaprovação de Debord por realizar “a crítica

espetacular do espetáculo (...) que estuda a separação com a ajuda apenas dos instrumentos conceituais e materiais outorgados pela separação” (*Sociedade*, § 196). Sua dificuldade em realizar um movimento metacrítico no interior da disciplina a impede de formular uma análise que parta da imanência de seus objetos, o que produz como consequência uma crítica reformista que apenas atinge os efeitos externos do sistema. O estruturalismo é igualmente condenado como “pensamento anti-histórico (...) da eterna presença de um sistema que jamais foi criado e jamais acabará” (*Sociedade*, § 201), uma vez que congela e eterniza um tempo que é eminentemente histórico, e é definido por Debord como o discurso teórico de exaltação que a própria ordem faz de si mesma, a linguagem científica espetacular que legitima o estado atual de coisas.

Para romper com a inércia espectadora da teoria, o situacionista propõe uma linguagem que seja própria a uma teoria crítica, “a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como o é no conteúdo” (*Sociedade*, § 204) e que deve conseguir apreender a fluidez dos conceitos; “a inversão do genitivo”, isto é, “a substituição do sujeito pelo predicado” (*Sociedade*, § 206), inúmeras e sistemáticas vezes praticada por Debord na sua forma de exposição fragmentária (e encontrado tanto em Hegel quanto em Marx), é tomada como modelo de comunicação dialética e a única capaz de efetuar a “crítica da totalidade social” (*Sociedade*, § 211), unificando a teoria que se torna a base de uma prática rigorosa: “não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação” (*Sociedade*, § 204). Também na teoria Debord se serve da ideia do desvio, não mais simplesmente como técnica de colagem ou de montagem no cinema, mas como mecanismo teórico de ressignificação de palavras e expressões retirados de seu contexto original e utilizados de modo deformado, à maneira de um plágio (a palavra é do próprio Debord) em que seja possível efetuar correções que adaptem o fragmento à sua nova circunstância textual. “O uso desviado é o contrário da citação (...) é a linguagem fluida da anti-ideologia” (*Sociedade*, § 208), ou seja, a total insubmissão à autoridade do autor, o rompimento com a noção burguesa de autoria; além disso, ele atualiza o passado, dando-o um sentido com relação ao todo a partir do presente no qual foi inserido, revelando o movimento essencial

do processo histórico e mostrando a vitalidade do que parecia remoto na própria tessitura do agora. A própria escrita fragmentária do autor se presta facilmente a ser utilizada de forma desviada, pois cada fragmento ou máxima, compacta e agudamente densa, possui uma completude em si mesmo que faz com que possa ser recortada da sequência que compõe originariamente e reempregada em outro contexto sem, com isso, perder seu caráter contundente e sua sólida presença. De todo modo, é inegável que a totalidade da obra possua uma coerência argumentativa inquestionável, possibilitando que se estabeleça relações de sentido tanto com os fragmentos mais próximos quanto com os mais distantes, uma vez que todos eles integram, à maneira de peças de um quebra-cabeça, o conceito de espetáculo.

As propostas de intervenção artística e teórica de Debord são desdobramentos normativos de sua crítica à sociedade do espetáculo como “linguagem oficial da separação generalizada” (*Sociedade*, § 3). A noção de *separação* - e seu correlato *divisão*, com o qual Debord não faz uma diferenciação rigorosa - é elementar e perpassa todos os capítulos de *Sociedade*, devendo, por isso, ser analisada com bastante afincamento para um amplo entendimento da obra de Debord. O conceito de imagem, favorito daqueles que veem o autor francês como um teórico dos meios de comunicação de massa, deve grande parte de seu conteúdo à ideia da separação como o princípio organizador do espetáculo e precisa ser lido à luz de seus desdobramentos.

3.

Como é sabido, o conceito de alienação é desenvolvido por Marx como uma espécie de prelúdio filosófico às suas reflexões da fase madura, nas quais ele formaliza uma crítica à economia política clássica e descreve o funcionamento do capitalismo como um tipo de sociedade e de modo de produção específicos da era burguesa, bem como as categorias econômicas básicas que permitem sua reprodução. Pode-se dizer que nos *Manuscritos* Marx começa a formular alguns desdobramentos lógicos das conclusões proporcionadas pela economia nacional sobre categorias econômicas como salário, propriedade privada, acúmulo de capital, lucro, concorrência etc.

através do desenvolvimento de suas contradições internas, o que o levará ao conceito de *estranhamento* como uma consequência da total separação entre sujeito e objeto promovida pela expropriação das capacidades e potencialidades humanas - transformadas em mercadoria na forma do trabalho - pelos proprietários dos meios de produção.

A alienação no trabalho define-se, em Marx (2010, p. 83), tanto como “*estranhamento-de-si*” como quanto “*estranhamento da coisa*”. A separação entre sujeito produtor e objeto produzido gera uma cisão não só entre o indivíduo e o mundo material por ele mesmo criado, mas também entre o indivíduo e sua própria atividade criativa, que Marx descreve como sendo sua própria substância vital ou “energia espiritual” do gênero humano (*id.*, *ibid.*). Ao produzir um objeto, o sujeito exterioriza, portanto, uma parte de si - concede a ele uma parcela de sua vida, transforma em matéria o que antes existia apenas como potência em sua consciência. No entanto, quando esse sujeito aparece na forma do trabalhador e esse objeto, na forma de mercadoria, ocorre que essa cristalização de sua atividade vital lhe é expropriada e de princípio já não lhe pertence, se lhe defrontando como um ser estranho e hostil, responsável tanto por sua miséria material quanto por seu empobrecimento subjetivo, uma vez que “o trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral” (*id.*, *ibid.*, p. 80). Uma inversão se realiza: enquanto que o indivíduo como trabalhador é desfetivado e reduzido à condição de coisa - isto é, reduzido à sua força de trabalho geradora de lucro -, os produtos por ele mesmo criados, a efetivação de sua força criativa, passam a possuir uma existência fora dele que doravante representa a vida por excelência, “independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele” (*id.*, *ibid.*, p. 81), submetendo-o à servidão e ao sacrifício. Quanto mais o trabalhador produz riquezas e domina a natureza que lhe fornece seus meios de vida, mais ele é desapossado e dominado pelo mundo material por ele mesmo produzido.

Essa ideia - que figura em Debord como uma oposição mais geral entre vida humana e as forças autônomas por ela produzida - constitui um dos

principais motes de sua obra e aparecerá glosada de diferentes maneiras ao longo das teses. Já na segunda tese, o autor discorre sobre uma certa perda da unidade do mundo decorrente de uma realidade que se apresenta fragmentada entre a vida vivida diretamente e aquilo que ele denomina suas “imagens” (conceito que será retomado posteriormente), que dela se destacou e que agora possui existência e funcionamento próprios; o espetáculo é ali definido como “inversão concreta da vida” e como “movimento autônomo do não vivo” (*Sociedade*, § 2). É evidente a referência às reflexões marxianas sobre a inversão das posições entre sujeito produtor e objeto produzido operada pelo regime de acumulação de capital: todo movimento vital agora se restringe à vida das coisas, que concentra toda a atividade e toda consciência humanas, enquanto que ao indivíduo resta se acomodar ao seu destino de mercadoria - é a “proletarização do mundo”, fruto da “separação generalizada entre o trabalhador e o que ele produz” (*Sociedade*, § 26). Mas Debord diz de uma ilusória reunificação promovida pelo espetáculo nessa fase do capitalismo de absoluta realização da abstração da forma-mercadoria como modo de vida concreto: sob seu regime, indivíduo e mundo material são enganosamente reconciliados por meio de sua falsa linguagem comum. A capacidade de comunicação possui, para Debord e os situacionistas, um caráter eminentemente emancipatório, uma vez que é apta a restabelecer a unidade perdida do mundo instaurando relações diretas e não mediadas (Jappe, 1999) - esta seria, inclusive, a missão da proposta da realização da arte por meio de sua superação. A arte vanguardista do início do século XX havia chegado num estágio de alienação completa com relação à vida mundana e rompido com esta qualquer via de comunicação; seu programa revolucionário falido de destruição das formas tradicionais artísticas haveria culminado, nas décadas seguintes, na pura celebração acrítica de tal rompimento, constituindo apenas um resto decadente de arte que deveria ser eliminado no intuito de sua efetivação no cotidiano. Assim, o papel da arte seria o de restaurar na práxis a “comunidade do diálogo” (*Sociedade*, § 187) perdida no movimento de separação e autonomização da esfera artística. Na sociedade do espetáculo, tal atributo transfere-se integralmente para a mágica coletividade das coisas, as quais

detêm seu monopólio e a exercitam como um “monólogo laudatório” (*Sociedade*, § 24), que é “o contrário do diálogo” (*Sociedade*, § 18). A linguagem do espetáculo é, portanto, “*instrumento de unificação*” (*Sociedade*, § 3) que “reúne o separado, mas (...) *como separado*” (*Sociedade*, § 29).

Mais à frente, Debord vai retomar quase literalmente a definição de alienação proposta por Marx nos *Manuscritos*, apresentando o espetáculo como o *mapa* e ao mesmo tempo o *território* sobre o qual se desenrola, “em todo seu vigor”, a “*abundância da despossessão*” perpetrada pela acumulação desenfreada de produtos que são estranhos ao trabalhador e que se voltam contra ele como “força independente” (*Sociedade*, § 31). Quanto mais o ser humano produz, mais se afasta do mundo que cria; “quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida” (*Sociedade*, § 33). Em Marx, o “estranhamento da coisa” significa que a efetivação do trabalho humano - ou a autoexteriorização da consciência num objeto que “está apenas *fora* de si”, mas que é “ser-não-distinto” dela e que possui somente *aparência* de um *ser-outro* (MARX, 2010, p. 129) - adquiriu um *si-mesmo* independente da consciência, tornou-se de fato um *outro* que já não é meio de vida ou atributo do sujeito, mas que é ele próprio o sujeito do qual o indivíduo passa a ser mero predicado. É por isso que o espetáculo é definido como “a *afirmação* da *aparência* e a *afirmação* de toda vida humana - isto é, social - como simples *aparência*” (*Sociedade*, § 10); essa *aparência*, no entanto, não possui um caráter puramente ilusório ou constitui simples *mistificação* da vida real, mas é ela própria *aparência* real, concreta. Desejo e atividade humanas conscientes alhearam-se na forma de coisa que, em última instância, é expressão do alheamento de si mesmo e a perda do poder sobre si em benefício do domínio do “*poder não humano*” (*id.*, *ibid.*, p. 146). Debord retoma tal ideia ao declarar que “quanto mais [o espectador] aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (*Sociedade*, § 30), e completa afirmando que mesmo as atitudes do indivíduo são regidas pela “*exterioridade do espetáculo*” e já não lhe pertencem, mas a “um outro que [as] representa por ele” (*id.*, *ibid.*).

Não é possível, no entanto, fazer uma leitura do modo como o conceito de alienação figura na obra de Debord sem relacioná-lo a um outro conceito marxiano, fundamental em sua teoria do valor e também na posterior crítica do valor - o conceito de *fetichismo da mercadoria*. Por vezes essas duas concepções se confundem em sua noção de separação ou na ideia de uma produção econômica autonomizada; parece razoável, inclusive, considerar o conceito de espetáculo como uma tentativa de formalização do sistema capitalista na qual ambas aparecem como duas faces de uma mesma condição, a qual possui desdobramentos tanto subjetivos quanto objetivos - isto é, que é tanto uma força constituidora de um tipo específico de subjetividade quanto de um modo de organização social, os dois submetidos à economia como esfera totalizante da sociedade moderna.

Há muitas menções indiretas de Debord ao primeiro capítulo d’*O Capital*, cujo tema central, como se sabe, é a forma-mercadoria. Vejamos inicialmente a primeira tese do livro: “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (*Sociedade*, § 1). Um leitor atento já é capaz de reconhecer aí a referência velada ao parágrafo de abertura da obra marxiana: “a riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias’” (MARX, 2013, p. 113). As sutis alterações do texto original realizadas por Debord - “vida” em vez de “riqueza”, “espetáculos” em vez de “mercadorias” - já são um indício do tipo de atualização da obra-mestra de Marx que o autor pretende efetuar: a ênfase de todo seu argumento estará nos desdobramentos de se pensar o capital não somente como uma “economia capitalista” *stricto sensu*, isto é, como um modo específico e bem delimitado de suprir necessidades humanas básicas, mas como um modo de socialização - ou melhor, como o principal vínculo social da modernidade, sem o qual ela deixaria de existir. Isso significa dizer, se formos fiéis aos paralelos textuais traçados entre Marx e Debord, que a célula primordial do modo de produção capitalista - a mercadoria - não é apenas a principal substância produzida pela humanidade desde a Revolução Industrial, materializada em objetos concretos; é também uma *forma* abstrata que molda

todas as esferas da vida comum: a cultura, o tempo e o espaço, os regimes estatais, os mecanismos de representação política, a ciência, desejos e percepções de mundo; todos esses aspectos, que são causa e efeito da existência humana em comunidade, agora apresentam-se como campos *separados*, afastados da própria tessitura comunitária que os criou. A essa forma que tudo subsumiu de maneira a efetivar a sua “realização absoluta” como “devir-mundo da mercadoria, que também é o devir-mercadoria do mundo” (*Sociedade*, § 66), Debord chama espetáculo: “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente a vida social*” (*Sociedade*, § 42).

No início d’*O Capital*, Marx fará o esforço de desnaturalizar a mercadoria como um artefato dado de forma imediata no mundo, procurando encontrar o cerne daquilo que torna possível um hábito tão cotidiano quanto irrefletido - a troca. Marx começa, então, por distinguir duas propriedades necessárias da mercadoria: o valor de uso (ligado ao corpo sensível do produto, expressa seu caráter qualitativo e só se efetiva no momento do consumo) e o valor de troca, que possui com ela uma relação puramente acidental e extrínseca, sendo aquilo que permite que se estabeleça relações quantitativas entre valores de uso diversos entre si. Para que seja admissível trocar objetos tão distintos quanto, por exemplo, cinco pares de chinelo e uma mochila, os quais se diferenciam tanto por seu modo de uso quanto pelo seu material ou tipo de trabalho envolvido, é necessário que haja entre eles, explica Marx, algum elemento em comum “que, em si mesma, não é nem [um] nem [outro]” (*id.*, *ibid.*, p. 115), e que se tornará a medida de equiparação entre tais objetos, constituindo, portanto, o substrato compartilhado de seu valor de troca, sendo absolutamente indiferente ao corpo da mercadoria. Esse elemento é o trabalho humano abstrato, justamente aquilo que dá “substância” - as aspas aqui não são dispensáveis - ao seu valor. A grandeza capaz de medir a quantidade de trabalho contida na produção de uma mercadoria é o tempo, sendo, por isso, o tempo de trabalho socialmente necessário a unidade básica que permite a identidade entre valores de uso diferentes no momento da troca.

Sendo o valor de uso uma qualidade essencial a qualquer produto do trabalho, o misterioso enigma da mercadoria nada tem que ver com ele, mas com algo que permita que ela não seja imediatamente um objeto útil, isto é, com aquilo que oculta momentaneamente desse objeto sua propriedade de satisfazer, a partir de sua determinabilidade direcionada a um fim, uma necessidade humana particular; essa propriedade é seu valor. O caráter fetichista da mercadoria, então, aparece primeiramente no fato de que coisas qualitativamente distintas são igualadas no momento da troca por meio da equivalência puramente quantitativa determinada por seu valor de troca. Ao mesmo tempo, o trabalho útil e privado, que existe concretamente como atividade humana em movimento, cristaliza-se na mercadoria como trabalho abstrato e passa a compor a massa indistinta do trabalho social total, fazendo com que as mercadorias tomem para si, através da troca, as relações sociais que são em verdade as relações entre produtores; inversamente, tais produtores, ao se verem em posse de produtos que não satisfazem suas próprias carências, mas sim carências alheias, estabelecem entre si relações coisificadas, isto é, mediadas por seus produtos em forma de trabalho equivalente. Por fim, os caracteres sociais desses produtos, frutos da objetivação do trabalho humano abstrato, aparecem como propriedades naturais das coisas, cuja produção e circulação adquire um estatuto autônomo, funcionando à margem de seus agentes. Marx toma a ideia de fetiche da religião, na qual “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens” (MARX, 2013, p. 148); a diferença essencial está em que as representações das divindades são “imaginárias”, ao passo que as representações da forma-valor criam vínculos sociais reais, constituindo uma espécie de realização terrena do fetichismo religioso, encarnado em objetos materiais.

Como já mencionado, as referências de Debord ao texto marxiano do fetiche da mercadoria são diversas e de não tão simples mapeamento, visto que aparecem nas teses por vezes de forma indireta ou modificada; no entanto, mesmo que desconsiderássemos tais reescritas do original, esse conceito de

Marx se apresenta como o próprio núcleo pulsante em torno do qual se ergue o conceito de espetáculo e é passível de ser identificado ao longo de todo seu argumento, não raro associado à noção de separação que remete, como vimos, à ideia da alienação entre sujeito produtor e objeto produzido presente na obra de juventude marxiana. O espetáculo é apresentado como uma espécie de desfile do “mundo da mercadoria” que é “idêntico ao *afastamento* dos homens entre si e em relação a tudo que produzem” (*Sociedade*, § 37); a concepção mesma de uma matéria morta que destaca-se de sua base viva e adquire uma existência autônoma já é em si uma evidência de que o autor francês entendia alienação e fetichismo da mercadoria como mecanismos complementares de um mesmo funcionamento social calcado no acúmulo de capital. Ao mesmo tempo, o espetáculo, definido como um “pseudossagrado” (*Sociedade*, § 25), “é a reconstrução material da ilusão religiosa” (*Sociedade*, § 20), substituto da ordem social religiosa que dominava a comunidade medieval ao estabelecer uma forma de fetichismo que não remete a um paraíso celeste, mas que se efetivou na vida mundana. Aquela atividade humana que existia “*em estado fluido*” é agora petrificada no “estado coagulado” do valor (*Sociedade*, § 35), e a perda geral da qualidade expressa a “igualdade confrontada consigo mesma” (*Sociedade*, § 38) e, como consequência, a instituição de uma linguagem espetacular cujo funcionamento tautológico constrói um mundo à parte, apartado e auto-enaltecido que, por estabelecer como fins seus próprios meios, já não deseja fundar qualquer tipo de comunicação com seu exterior humano.

47

Debord discorre sobre a “*baixa tendencial do valor de uso*” (*Sociedade*, § 47)⁶ como uma consequência contraditória da superabundância na produção de mercadorias: o assalariamento, referido como trabalho-mercadoria, retirou

⁶ Percebe-se, nessa formulação de Debord, o uso desviado da expressão marxiana da baixa tendencial da taxa de lucro que, segundo especulou Marx, levaria ao colapso do sistema capitalista: o barateamento da força de trabalho resultante da extrema divisão social do trabalho e do desenvolvimento das forças produtivas levaria, contraditoriamente, a uma diminuição da extração de mais-valia que acarretaria, como consequência, uma queda nos lucros. O termo debordiano é a outra face desse processo descrito por Marx, uma vez que a riqueza e abundância aparentes na esfera da circulação, representadas pela primazia do valor de troca na forma-mercadoria, revela-se, na verdade, como o seu contrário na esfera da produção, ou seja, como tendência de empobrecimento.

a humanidade do estado de escassez constante que caracterizava sociedades anteriores por meio do desenvolvimento das forças produtivas e da produção de excedente. Dessa forma, o indivíduo libertou-se da luta pela sobrevivência outrora imposta por sua inferioridade com relação às forças naturais, mas tornou-se agora servo de sua própria criação; a riqueza material representada pela imensa variedade de produtos se traduz na submissão da vida à economia e a um regime de *sobrevivência ampliada*, visto que a expansão do trabalho abstrato e do valor de troca não significam o retorno necessário de tal produção para os sujeitos produtores na forma da qualidade do valor de uso mas, ao contrário, sintetizam seu empobrecimento gradativo e sua separação de tudo o que produzem: “a economia toda tornou-se então o que a mercadoria tinha mostrado ser durante essa conquista: um processo de desenvolvimento quantitativo” (*Sociedade*, § 40). Nesse movimento, o valor de uso, a princípio motivo e fim necessário de tudo aquilo que é fruto da atividade humana, converte-se em mera propriedade do valor de troca, um meio incontornável mas, ao mesmo tempo, desagradável aos propósitos da acumulação: “o valor de troca, *condottiere* do valor de uso, acaba guerreando por conta própria” (*Sociedade*, § 46). É a “liberdade soberana da mercadoria” (*Sociedade*, § 67) diante de qualquer satisfação de carências humanas reais, idolatrada sem qualquer contrapartida, o que a aproxima cada vez mais do fetichismo religioso e denuncia seu afastamento e independência com relação à vida mundana. Essa seria a essência tautológica do espetáculo, logo identificada com o esquema gerador de lucro, formulado no *Capital*, D-M-D’ (dinheiro-mercadoria-mais dinheiro). Nele, o dinheiro deixa de representar mero *meio de circulação* - como acontecia em sociedades anteriores - e passa a ser um *fim* em si mesmo. Debord define essa tautologia essencial do espetáculo como o “simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim” (*Sociedade*, § 13), em que “o fim não é nada, o desenrolar é tudo” (*Sociedade*, § 14).

4.

Mas não é possível entender plenamente a atualização que faz Debord do fetiche da mercadoria marxiano sem resgatar a influência que o conceito

lukácsiano da reificação exerceu sobre o autor francês, e sem o qual também a compreensão da ideia de imagem acaba por cair em armadilhas de superficialidade. Ao cunhar o conceito de reificação, Lukács ([1923] 2012) está preocupado em apreender o modo como a forma-mercadoria é capaz de moldar formas de subjetividade que emergem da sociedade mercantil moderna; a reificação seria, então, uma reorganização de algumas categorias filosóficas de Marx - já embebidas nas leituras realizadas pelo filósofo húngaro da obra de Max Weber e sua interpretação da modernidade a partir dos crescentes processos de racionalização - que enfatizasse nos sujeitos os efeitos da igualdade formal de todas as mercadorias. Considerar o indivíduo como simples peça quantitativa que deve ser levada em conta na soma total de trabalho abstrato é entendê-lo, afinal, como mercadoria e submetê-lo aos mesmos princípios de cálculo pelos quais passa um objeto munido de valor de troca; dessa forma, qualidades individuais do trabalhador são apagadas em benefício de um processo crescente de racionalização da produção, que promove cada vez mais o distanciamento entre trabalhador e produto por meio da intensa mecanização e fragmentação do processo produtivo, que obriga à repetição, a parcialização e a especialização da atividade humana que outrora era realizada de maneira orgânica.

Essa dessubjetivação do trabalhador acaba colocando-o na posição de mero espectador de um processo produtivo do qual ele, como fornecedor da força de trabalho, é em realidade o principal agente. Assim, o indivíduo assume uma postura *contemplativa* diante de uma sociedade de coisas que, doravante, tomam para si o lugar de autoras da racionalidade econômica e das mudanças históricas, restando ao homem apenas compreender, mas nunca modificar suas leis intrínsecas; o trabalho abstrato se mostra não só como o conteúdo oculto do valor de troca que o separa de sua determinabilidade específica, mas também como aquilo que gera uma cisão no próprio sujeito, dividindo-o entre sua atividade produtiva autonomizada e sua passividade espectadora frente ao movimento fantasmagórico dos objetos. Assim, a economia e a sociedade, elementos criados pela humanidade e dela dependentes para se manterem em funcionamento, acabam por transformar-se em uma “segunda natureza”, ou

seja, como uma realidade imutável, inexorável e eterna, cujo domínio escapou de suas mãos.

O reconciliar-se com uma natureza genuína, que expressasse a verdadeira essência orgânica da humanidade, assume, em Lukács, um caráter emancipatório em contraposição à falsa natureza reificada instituída pelas leis inabaláveis do cálculo e das previsões burguesas decorrentes da forma-valor. Nesse entendimento, o conceito de natureza opõe-se à mecanização e à fragmentação que representam o artificialismo da civilização moderna, reunificando forma e conteúdo, razão e sensibilidade, teoria e práxis, liberdade e necessidade numa ideia de “ser humano autêntico” e autoconsciente, que se enxergue como parte ativa da natureza e não mais como separada dela; desse modo, a forma não seria uma totalidade abstrata que se imporia à matéria, como o faz o valor quando subsume em si todo conteúdo concreto que existe na vida em estado fluido, mas seria uma criação consciente e espontânea desse próprio conteúdo. Para o filósofo húngaro, o campo da arte seria o local que permite a simulação da reconciliação entre a interioridade humana e as formas sociais, superando o caráter contingente da matéria com relação à totalidade e rompendo com o irracionalismo formalista desprovido de sentido. O princípio da arte realiza, ainda que apenas no âmbito estético, a síntese que faz com que a forma seja orientada pelo conteúdo concreto, isto é, a essência natural humana, fazendo com que o primeiro perca seu traço acidental e preencha de sentido a forma a qual ele mesmo é capaz de transformar.

A arte por si só, no entanto, não é apta a reestabelecer no sujeito a consciência de que as leis racionais que regem seu exterior objetificado foram por ele mesmo produzidas (ou, em outros termos, reestabelecer no plano ético a unidade originária entre sujeito e objeto), uma vez que a apreciação estética ainda pressupõe o distanciamento entre o sujeito observador e a obra, que o recoloca na mesma postura contemplativa de antes. Nesse ponto, há uma pequena divergência entre Lukács e Debord com relação à responsabilidade que possuiria a arte no caminho rumo à emancipação humana, uma vez que, para o situacionista francês, tal postura contemplativa seria ainda efeito de um regime artístico anterior ao momento revolucionário, e sua abolição, como vimos, faria

parte da busca por uma linguagem unificadora cujo objetivo seria romper com a “separação generalizada” levada a cabo pelo fetiche da mercadoria, sendo a arte o campo privilegiado dessa missão. Ela não seria apenas expressão ou simulação dessa unificação, mas a própria operadora do reencontro entre sujeito e objeto. Para Lukács, por outro lado, é apenas na realidade histórica do reconhecimento do sujeito como proletário que se instaura a possibilidade da superação da ordem capitalista, isto é, da eliminação da fratura que constitui a subjetividade burguesa, a qual cinde o indivíduo entre o sujeito que se vende como mercadoria e, assim, é apenas objeto, e o sujeito que, situado fora do processo produtivo, é apenas espectador passivo do automovimento das coisas. Reconhecendo-se como mercadoria e, ao mesmo tempo, como força de trabalho que constitui o verdadeiro motor do desenvolvimento econômico, o trabalhador revela a si mesmo o segredo do caráter fetichista da mercadoria e descobre-se, enquanto classe, como a base e a essência do capitalismo: ele é o sujeito-objeto idêntico da história. Assim, a história se mostra como produto da atividade humana em pleno processo de transformação e não mais como um dado transcendente e fixo, isto é, como uma segunda natureza reificada e separada do indivíduo, e sobre a qual, portanto, ele é capaz de agir conscientemente.

O conceito de espetáculo de Debord bebe diretamente da fonte lukácsiana e é herdeiro da ideia de um mundo reificado que, por sua vez, engendra uma consciência igualmente reificada. Voltemos à primeira tese (aquela que imita e subverte o início d’*O Capital*) e completemos o texto que foi mencionado apenas parcialmente acima: “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (*Sociedade*, § 1). Se a princípio parecia fácil associar o sentido da sentença aos fenômenos virtuais da sociedade contemporânea, agora talvez seja preciso fazer algumas mediações a mais para chegar a um entendimento exato do que o autor quer dizer por representação. Se seguirmos a sequência das teses, é possível associar tal noção a uma parcela da realidade que, destacada de sua base concreta (ou, como diria Lukács, orgânica) e destilada como pura abstração, retorna a ela sob uma forma específica - a *imagem* - e passa a moldar fenômenos e modos de interação da

vida em sociedade. Assim, “a realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação” (*Sociedade*, § 2). É nítida a influência da concepção de Lukács de uma postura espectadora do indivíduo com relação a um mundo fragmentado que ele encara como sendo um outro impenetrável e cristalizado, sem que haja possibilidade de sua participação efetiva. Em Debord, essa realidade que se sublima como representação e que adquire um movimento autônomo é destituída de substância viva; significa o congelamento de algo que é processual numa forma estática determinada por suas próprias leis imutáveis, que “se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível” (*Sociedade*, § 12). A “abstração geral da produção”, que se expressa na “abstração de todo trabalho particular” (*Sociedade*, § 29) (ou, em termos marxianos, o trabalho humano abstrato), é aquilo que inverte a realidade e faz da qualidade - ou da matéria, ou ainda da concretude - um mero momento da totalidade imaterial e quantitativa que o contém e o obscurece.

52

Assim, a imagem, que aparenta ser a forma privilegiada de representação do espetáculo, assume sentidos diversos, embora não conflitantes, à medida em que vai aparecendo ao longo das teses; se por vezes ela parece adquirir um certo caráter analógico ou metafórico, visto que materializa perfeitamente a ideia da petrificação daquilo que é processual e, ao mesmo tempo, de algo que se alienou de sua base real e se move sozinha, ditando suas próprias regras; por outro lado, em alguns momentos ela aparece diretamente associada à “informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos” (*Sociedade*, § 6), aos meios de comunicação de massa e às vedetes espetaculares que simbolizam o consumo moderno - ainda que Debord tivesse advertido que são apenas formas particulares e superficiais de manifestação do espetáculo; e outras vezes ainda se liga à concepção de um mundo no qual a visão, considerado “o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação” (*Sociedade*, § 18), ascendeu ao principal sentido de apreensão da realidade. Nessa acepção, é possível avançar numa interpretação do conceito de imagem como o resultado de uma percepção reificada, decorrente de um corpo humano fragmentado e compartimentalizado em áreas específicas de recepção de

estímulos que não se comunicam entre si, extensão da reificação que é resultado da divisão social do trabalho. Seja qual for o sentido de imagem que se queira considerar, é certo e indiscutível que sua validade depende de se analisá-la como uma projeção da teoria do valor marxiana aliada às suas reflexões de juventude acerca da separação, operada pelo sistema capitalista, entre vida humana e mercadoria; é imprescindível, portanto, que seu tratamento se dê à luz do conceito de fetichismo da mercadoria e, ao mesmo tempo, do conceito de alienação.

Uma certa concepção de *aparência*, já mencionada acima, está também implícita no emprego do termo imagem em Debord e nos remete à oposição hegeliana entre aparência e essência trabalhada por Marx (e também por Lukács) tanto na ideia do objeto como aparência de um ser-outro distinto da consciência - ou, em outras palavras, da falsa separação entre produtor e produto implicada na forma-mercadoria perpetrada pelo capital - quanto na descrição da “aparência objetiva das determinações sociais do trabalho” (MARX, 2013, p. 157), quando o valor de troca, associado ao produto do trabalho humano de forma imediata, parece ser uma qualidade natural a ele, e não uma forma social derivada de um modo de produção específico. Assim, aquilo que despontava ainda de forma latente nos *Manuscritos* - isto é, o “estranhamento da coisa” e o “estranhamento de si” como uma percepção de que uma parte do trabalhador é exteriorizada num objeto e adquire existência autônoma - e que é elaborado por Marx, posteriormente, na forma do valor e do trabalho abstrato, é sintetizado no conceito de espetáculo (a “linguagem comum dessa separação” [*Sociedade*, § 29]): duas contradições aparentes que, quando superadas, revelarão a unidade da totalidade social e a economia como uma criação humana determinada historicamente, sendo, portanto, passível de ser modificada. É isso que está por trás da definição do espetáculo como “aparência organizada socialmente” (*Sociedade*, § 10), como “mundo realmente invertido” (*Sociedade*, § 9) e como “monopólio da aparência” (*Sociedade*, § 12), bem como na descrição das relações espetaculares como “aparência fetichista de pura objetividade” (*Sociedade*, § 24).

Há duas teses, contudo, em que a relação entre imagem e forma-valor revela-se de maneira inquestionável. Logo em suas primeiras máximas, Debord afirma: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (*Sociedade*, § 4). É fácil identificar aí a própria definição marxiana do fetiche da mercadoria: “a estes últimos [os produtores], as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas” (MARX, 2013, p. 148). A afinidade entre *imagem* e *coisa* (o adjetivo original utilizado por Marx - na presente edição traduzido por “reificadas” - é *sachlich*, que significa “relativo a coisa [*Sache*]”) demonstra dois aspectos importantes do argumento de Debord. O primeiro é que sua concepção de imagem (ou representação, ou aparência, ou até mesmo espetáculo, que são categorias correlatas em maior ou menor grau em sua obra) é, para dizer o mínimo, muito próxima do que significa a forma-mercadoria n’*O Capital*. Uma sutil diferença textual pode servir de ilustração para se desvendar um ponto central da sociedade do espetáculo. Se, no texto de Marx, a mercadoria é transformada numa propriedade qualificativa das relações sociais entre os produtores (que são “coisificadas”), em Debord a imagem configura - tanto sintática quanto conceitualmente - o próprio *agente* que determina os termos em que se darão essas relações, que a ele estão inexoravelmente subordinadas; ou, dito de outro modo, a imagem é o verdadeiro *sujeito* das relações sociais, que sofrem o efeito de sua ação na posição de simples objetos. Imagem, então, assume o significado de forma social engendrada pelo domínio da forma-mercadoria.

O segundo aspecto (contido já no primeiro) diz respeito justamente à influência de Lukács em sua leitura do fetiche da mercadoria como espetáculo, isto é, como relações humanas modeladas pela imagem. Pois a preocupação de Debord não é apenas entender os mecanismos sociais e econômicos ocultos na forma-mercadoria e a maneira como evoluíram internamente; se assim fosse, toda a sua crítica giraria em torno da categoria trabalho e do modo como ele mesmo é o verdadeiro mediador das relações sociais capitalistas, bem como do

tempo de trabalho socialmente necessário, unidade de medida que explica a hegemonia da economia sobre o uso privado das coisas e que permite a compreensão do salário, do lucro, da mais-valia, do desenvolvimento técnico etc. Em vez disso, o trabalho (e, mais especificamente, o trabalho abstrato) aparece na *Sociedade* à maneira de um “recalcado”: ele é, evidentemente, o pano de fundo sobre o qual se desenvolve toda uma gama de fenômenos e vivências sociais e por vezes retorna de maneira mais ou menos explícita nas teses; entretanto, o principal objetivo da formulação do conceito de espetáculo é desdobrar as consequências do valor de troca transformado em relação social, ou seja, o valor como “fato social total”, como aponta Jappe (1999; 2013) retomando a expressão de Marcel Mauss.⁷

Nota-se, a partir daí, a afinidade entre os projetos de Lukács e de Debord, na medida em que tanto o conceito de reificação quanto o conceito de espetáculo almejam buscar fora da esfera estrita da produção elementos que reafirmam essa mesma esfera como dominante na modernidade. Debord, no entanto, avança com relação a *História e consciência de classe* em sua proposição de que no espetáculo já há, de fato, uma falsa restauração da totalidade; não uma em que se recupera a ideia do fluxo do movimento da passagem temporal e sua capacidade de se transformar, mas como “ditadura *totalitária* do fragmento” (JAPPE, 1999, p. 43), isto é, como reunião das partes estáticas que se apresentam como um presente perpétuo e invariável. Ao conceituar o espetáculo como “ideologia materializada”, Debord se refere exatamente a essa reconstrução enganosa do todo que ele chama de “ilusão do encontro”, em que o “indivíduo torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade” (*Sociedade*, § 217). Dessa forma, o espetáculo enquanto ideologia é descrito como “a *última desrazão* que bloqueia o acesso à vida histórica” (*Sociedade*, § 214); contudo, diferente de Lukács, para quem o irracionalismo do cálculo residia na anarquia das partes com relação ao todo, em Debord a “desrazão” advém justamente da reunificação ilusória dos fragmentos, os quais

⁷ Num sentido sociológico, pode-se dizer que o conceito de espetáculo enfatiza a importância dos aspectos culturais do capitalismo, mas somente se por cultura se entende “tudo o que supera a pura reprodução” (JAPPE, 1999, p. 192).

simulam uma comunicação entre si e com os sujeitos que na realidade é inexistente, sumarizada no conceito de imagem.⁸

A segunda tese que confirma as impressões acima mencionadas é aquela que, provavelmente, é a melhor expressão da capacidade de síntese que atingiu o autor situacionista: “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (*Sociedade*, § 34). Considerando tudo o que já foi dito até agora, o sentido dessa máxima se torna claro: a sociedade do espetáculo não é exatamente uma novidade histórica, que diz de uma ruptura ou descontinuidade com relação à análise feita por Marx em meados do século XIX decorrente de uma crise de produção ou de expansão; tampouco é uma sociedade em que a produção adquiriu um aspecto secundário frente ao consumo, como sugeriu Baudrillard (2017), ou na qual houve uma “mudança de paradigma” em que a informação transmitida pelos meios de comunicação de massa ganha proeminência e assume o lugar de principal mediadora social. Antes, a sociedade do espetáculo é a própria evolução do capital levada a um extremo sem precedentes, onde não há mais “fora” do processo produtivo; o processo de expansão guiado pela lógica do acúmulo transbordou as fronteiras dos locais de trabalho e já não é preciso ir até as fábricas, como fez Marx, ou pensar numa subjetividade particular ao trabalhador, como em Lukács, para enxergar a forma-valor se desenvolvendo a plenos pulmões. A abundância na produção exige que se trate o proletário não mais apenas como mercadoria, isto é, como alguém que vende sua força de trabalho, mas que ele seja abordado como um falso sujeito na posição de consumidor em seu tempo de lazer. Assim, “o *humanismo da mercadoria*” se incumbe de colonizar também os espaços antes livres da forma-valor “com uma amabilidade forçada” (*Sociedade*, § 43), fazendo com que as imagens pré-fabricadas do consumo do

⁸ É importante salientar ainda uma outra diferença entre Debord e Lukács, apontada por Jappe (1999), dessa vez sobre o papel social da ciência e da técnica. Enquanto que, em *História e consciência de classe*, temos as duas como já em si reificadoras, uma vez que seus métodos baseados no cálculo atomizam e fracionam aquilo que deve existir como movimento orgânico e único, os situacionistas acreditavam que o desenvolvimento técnico foi o que permitiu com que se libertasse a humanidade da escravidão e que a automatização da produção poderia se subordinar aos seus desejos em um outro modo de produção, de modos que o problema não era o progresso da técnica em si, mas sim o uso que faz dela o capitalismo.

tempo sejam desejadas à distância e se transformem em “tempo do consumo das imagens” (*Sociedade*, § 153).

O projeto de Guy Debord e da vanguarda situacionista da realização da arte na vida cotidiana acabou por se concretizar da maneira inversa àquela que seus membros desejavam: como apontou Jappe (2011), encontramos hoje pretensões artísticas na moda, na publicidade e, acrescentaríamos, no uso disseminado da câmera e do vídeo, no *streaming* de influenciadores digitais, na indústria cinematográfica hollywoodiana e nas faculdades de marketing e design. Obviamente em nenhum desses espaços há qualquer aspiração à construção de uma “linguagem da revolução”: muito pelo contrário, o que se vê são grandes impérios daquela mesma imagem que Debord exaustivamente censurou, e que apenas confirmaram seu diagnóstico sobre a sociedade do espetáculo, adicionando-lhe uma camada a mais. A imagem é hoje, mais do que nunca, o núcleo monetário em torno do qual se organiza o capitalismo contemporâneo, e a *Sociedade* pode ser lida como uma espécie de epopeia distópica cujo principal personagem é a forma-mercadoria. Nesse sentido, o caráter normativo da teoria de Debord o transformou ironicamente num visionário da mercadoria como arte, demonstrando a caducidade de seu programa vanguardista. Por outro lado, os estudos literários - e o campo da teoria em geral - têm muito a aprender com suas formulações sobre a busca por uma linguagem crítica que seja capaz de romper com o “monólogo laudatório” do espetáculo e restaurar a “comunidade do diálogo” perdida com o processo de separação da esfera da cultura, e sua proposta do afastamento como método de escrita nos parece bastante útil como guia reflexivo sobre a forma ensaística, hoje praticamente um sinônimo de anarquia frente à idolatria do artigo científico no campo acadêmico.

Ainda que pareçam questionáveis ou datados seus esboços sobre uma arte revolucionária, Debord segue sendo um dos grandes intérpretes de Marx do século XX e daquilo que se convencionou chamar de capitalismo tardio. É justo considerá-lo, ao lado de Lukács, como um dos pioneiros dentre os teóricos cuja

obra se dedicou a investigar os desdobramentos sociais, filosóficos, históricos, culturais e políticos da forma-valor para além de sua configuração estritamente econômica. Numa época em que os diagnósticos marxistas tradicionais andam desacreditados pelas novas modas teóricas, Debord não nos deixa esquecer que, conquanto se pretenda a aniquilação da divisão da sociedade em classes ou a construção de regimes socialistas de modelo soviético (como ainda anda em voga pela América Latina), não haverá revolução ou mudança possível sem que se extinga a unidade básica do capital - a forma-mercadoria.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 9-40.
- DEBORD, Guy. *Panegírico*. Tradução de Edilson Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Tradução de José Miranda Justo. 2ª edição. Lisboa: Antígona, 2013.
- JAPPE, Anselm. *Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?* Disponível em: http://www.obeco-online.org/anselm_jappe.htm#_ftnref9, acesso em 17/06/2018.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- KURZ, Robert. *Razão Sangrenta: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e de seus valores ocidentais*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. 6ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

KURZ, Robert. Prefácio à edição brasileira. In: JAPPE, A. *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LUKÁCS, Georg. (1923) *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MARX, Karl. (1867) *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. (1844) *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2004.

POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social*. Tradução de Amilton Reis e Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em: 20 de novembro de 2021.
Aprovado em: 22 de fevereiro de 2021.