

## IMAGEM, PENSAMENTO: APROXIMAÇÕES A GUY DEBORD

José Gomes Pinto<sup>1</sup>

«E quando agora levantar os olhos deste livro  
nada será estranho, tudo grande».

R. M. Rilke

Nas primeiras linhas do contrato que assinam a Simar Films e Guy Debord pode ler-se a seguinte cláusula: «Entende-se que o autor finalizará o seu trabalho com total liberdade, sem controlo de quem quer que seja e sem mesmo ter em conta qualquer observação que possa ser feita sobre qualquer aspecto do seu conteúdo ou da forma cinematográfica que lhe pareça conveniente dar ao seu filme». Debord, neste documento de ofício, declara também que, ele mesmo, deve ser tido não só como o *realizador* do filme, mas também como o seu *autor*. De resto, a palavra que Debord utiliza em todo o documento, depois de as primeiras alíneas terem sido traçadas, é mesmo o de *autor*, aquele de quem vem e a quem pertencem todas as modificações do material vazio, branco, negro. Guy Debord, deveria apresentar-se a si próprio, deveria ser o seu único representante, a matéria e a forma de si mesmo. Este esforço por se apresentar a si mesmo, como único, como motor primeiro, faz lembrar as palavras de Platão, na *Carta VII*, quando dizia que era necessário mostrar aos tiranos, eivados de preconceitos filosóficos, o que é «a obra filosófica em toda a sua extensão, qual é o seu carácter próprio, as suas dificuldades e o trabalho que ela exige». À obra de Guy Debord aplica-se o seguinte princípio, um princípio platónico que parece ter-se já perdido das análises da sua obra: Debord, sujeito, é objecto e o princípio de si próprio, do seu fazer, das suas imagens, do seu pensamento: «não pretendo assemelhar-me seja a quem for», diz no primeiro volume de *Panegírico*, acrescentando em 1978, no filme *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*: «Quanto a mim, nunca me arrependi de nada do que fiz, e confesso que me vejo ainda inteiramente incapaz de imaginar que outra coisa poderia ter feito, sendo eu quem sou»... Debord mostra a afinidade e fidelidade necessárias e elementares para com o seu objecto: a *sua* visão

<sup>1</sup> CICANT/Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [jgomespinto@gmail.com]

mundo. Recordemos, outra vez, as palavras de Platão, «o que não tem nenhuma afinidade com o objecto, não conseguirá a visão, nem pelo entendimento, nem pela memória». O pensamento de Debord, as suas obras cinematográficas são um esforço constante de apresentação do si mesmo. Daí a presença constante de imagens suas nos seus filmes, nos seus livros, a sua presença constante, como figurante, nos dois volumes de *Panegírico*, são o exemplo daquilo que Giorgio Agamben dizia ser a função do rosto «...o rosto é sobretudo, a paixão de revelação, paixão de linguagem». Porque no rosto, se está com toda as suas propriedades, completava Agamben. Debord é, assim, “a coisa em si mesma”, que Platão evoca na *Carta VII*. Quem convive com a coisa em si mesma e com ela mantém afinidade, a saber, consigo mesmo, e se realiza e apresenta no esforço de se expressar, então, como lembra Platão, «brota repentinamente a verdade na alma, como a fagulha do fogo, e alimenta-se a si própria».

Ora, este *auto*-designar-se autor, tem assento na mesma forma e modalidade das teorias de Debord. Num dos filmes de Debord, podemos ler sem surpresa, em forma de nota de rodapé, a seguinte passagem: «tudo pode chegar». Isto designa justamente o espaço de abertura, esse estar aberto a... É esta força da vida que conduz Debord a assumir-se como autor, ou seja, aquele que é por si e a quem qualquer exteriorização lhe cabe. Debord vai mesmo mais longe fazendo-se mesmo designar como autor-realizador-técnico do seu filme, isto é, ele concebe, realiza, faz. Se quiséssemos lembrar Aristóteles, Debord vê-se a si próprio como *causa*, e em todos os seus modos.

Apesar destas curiosidades históricas ou poéticas, das relações imaginárias que possam advir da tomada de posição de Debord num escrito de ofício, o que perturba estética e teoricamente, apesar dos milhares de linhas escritas com fervor e entusiasmo, algumas vezes com raiva, são as imagens do filme com livro homónimo, *A sociedade do espectáculo*, publicado pela primeira vez em livro em 1967 na Editions du Champs Livres. É no filme homónimo, de 1973, que Debord finalmente começa a desenhar-se, e fá-lo com o seguinte moto: «Este filme está dedicado a Alice Becker-ho», lendo-se depois, projectado na tela, a seguinte passagem dos escritos de juventude de Hegel: «Já que cada sentimento particular não é mais que a vida parcial, não a vida inteira; a vida pode ser tomada através da diversidade dos sentimentos e também de se encontrar na soma dessa diversidade... no amor, o separado ainda existe, mas já não como separado, mas como unido, onde vivo reencontra o vivo».

Surpreende ainda mais, porque toda a literatura sobre Debord, que tem condicionado certamente o olhar sobre as imagens montadas sob a sua voz lânguida, assenta no pressuposto de que as suas teses são exauridas da

mais pura forma racional e fundadas num método implacável e destrutivo, da destruição de tudo em que a sociedade moderna se transformou, o *espectáculo*, conceito que acunha com o livro e que ilustra com o filme.

Essa dedicatória relembra, pela aparente contradição que se estabelece entre o interior e o exterior da sua obra, aquela entrada do livro de Max Stirner, *O único e a sua propriedade*. Se recordarmos as teses de Stirner, não deixa de ser surpreendente também que este tenha a seguinte dedicatória: «Meinem Liebchen Marie Dähnhardt». E causa estranhamente porque de seguida se poder ler: «Há tanta coisa a querer ser a minha causa! A começar pela boa causa, depois a causa de Deus, a causa da humanidade, da verdade, da liberdade, do humanitarismo, da justiça; para além disso, a causa do meu povo, do meu príncipe, da minha pátria, e finalmente até a causa do espírito e milhares de outras. A única coisa que não está prevista é que a minha causa seja a causa de mim mesmo! “Que vergonha, a deste egoísmo que só pensa em si”».

Debord foi um leitor de Stirner, com ele terá aprendido a amar a sua própria causa, mas a verdade é que, se prolongarmos contacto com o textos e as imagens de Debord, com alguma da sua literatura, impressionam a afirmação do amor, a dedicatória que exalta o próximo, que o defende das intempéries, como se de um cerco se tratasse. Parece que Debord assume a *vergonha* sublinhada ironicamente por Stirner. Giorgio Agamben, que muitas vezes se tem chegado a Debord, que confessa em algum momento que Debord lhe terá dito que não ser filósofo nem artista, mas sim e *unicamente* um estratega, escreveu num belo texto a seguinte passagem acerca do amor em *Ideia da prosa*: «Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente— tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro».

A julgar pelas coincidências entre interior e exterior, entre próprio e estranho na obra de Debord, somos conduzidos pelo caminho mais de uma ideia romântica que de uma ideia positivista da obra de Debord. Em Debord previve, de facto e de forma bastante clara, uma ideia de paixão, uma ideia de que algo de não sensível, que não pode ter imagem; uma ideia de que a razão e as suas condições de possibilidades, ficam aquém de uma possibilidade de inteligibilidade; uma ideia de que só na abertura se pode o *próprio* realizar. Diz: «O meu método será muito simples. Nomearei aquilo que ame; e o resto, a esta luz, há-de suficientemente mostrar-se e fazer-se entender».

De resto, a última das tarefas que em 1957 no *Relatório sobre a construção de situações* Debord propõe para a instalação de verdadeiros momentos de vida, que romperiam o espectáculo e que deveriam ser colec-

tivas, diz assim: «Devemos pôr em destaque as palavras de ordem do urbanismo unitário, comportamento experimental, propaganda hiperpolítica e construção de ambientes. As paixões já foram por demais interpretadas; trata-se agora de encontrar outras». Poucas linhas antes, dizia: «A nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambientes momentâneos da vida e a sua transformação numa qualidade passional superior». Se a crítica que Debord realiza àquilo a que chama de *estado actual das condições modernas de produção*, ou seja, o espectáculo, surge como implacável, é porque por detrás permanece uma convicção, dir-se-ia mesmo um impulso de fé, uma paixão de que isso a que se chama *comunidade*, propriedade de todos os homens, os mortos, os vivos, os vindouros, em quanto a *coisa própria*, se apresente como algo a que não se pode chegar com a razão, com a crítica transcendental, mas sim através daquilo que desde muito cedo ele se define como paixão, como situação, como o despoletar da vida. É essa a missão daquilo a que Debord chama «as acções apropriadas».

A teoria deve ser sempre um momento da prática, da acção sobre o mundo e sobre o próprio sujeito, de forma a que aquilo que se encontra separado, se possa unir enquanto separado. Essa metafísica das paixões presente nos textos e nos filmes de Debord, apesar da sua designação estilística ou formalidade de género, é constitutiva de todo o seu discurso, de toda a sua obra, de si mesmo como *autor*. É isso que ecoa quando n' *A sociedade do espectáculo*, a obra cinematográfica, sobre umas fotografias registadas no filme do próprio Debord, ouvimos ecoar as palavras de Shakespeare de *Henrique V*, no acto IV, 3: «We few, we happy few; we band of brothers»; ou quando observamos uma passagem do filme de Orsen Welles, *Arkadin*, onde se afirma «brindemos à amizade», «brindemos ao carácter». Também é este pressuposto metafísico que lhe faz escrever no parágrafo 207 do livro *A sociedade do espectáculo*, o livro, a seguinte apropriação de *O único e a sua propriedade*: «o desvio não fundou a sua causa em nada».

O projecto de Debord com este filme de 1973 é o de filmar a teoria, o de pôr em imagem *aquilo* que os conceitos, frios, puros, solitários, históricos, assépticos, não conseguiram por si só exprimir. Se pelo texto nos adentramos pelos caminhos da enunciação e definição, pela imagem conhecemos a possibilidade de um tempo cíclico, mágico, aberto, não linear e fechado, teleológico. O cinema era para Debord o *medium*, o meio apropriado para que a teoria se tornasse prática, para que a teoria fosse só um momento da prática. A imagem junto do pensamento, a imagem e pensamento juntos. Mas isso já o havia conseguido também com *Hurllements en Faveur de Sade*, onde não se ouvem urros nem se fala de Sade, e quando no filme surge somente o branco e negro, consoante a sua voz

recite alguns textos ou quando o silêncio se faz. A partir daí, alguém fará meses mais tarde algo semelhante com a música, o espectador passa a fazer parte do próprio filme. O filme faz agir. De resto, Debord no seu guião faz mesmo ocorrer a seguinte indicação: «No momento em que a projecção começar, Guy-Ernst Debord deve subir ao cenário para pronunciar algumas palavras de introdução. E deverá simplesmente dizer: Não há filme nenhum. O cinema está morto, não pode haver mais filme. Passemos, se quiserem para o debate».

Em Junho do ano de 1958, surge o primeiro número da revista *Internacional Situacionista*. Lá, seis anos mais tarde da realização de *Hurllements...*, Debord assina um artigo que leva por título «Com e contra o cinema». Neste pequeno texto, reconhece a pertinência do cinema como instrumento que pode estar ao serviço da criação de situações, da criação de vida, podendo ser também meio apropriado para que o já constituído, o espectáculo, possa começar a ser desactivado. Para Debord, o cinema, a imagem concatenada, não está fora do espectáculo, pertence-lhe. Todavia, e porque toda a imagem é sintoma, indício e efeito da moderna sociedade, o cinema aparece como o instrumento ideal para que a crítica se torne prática, para que pensamento e imagem se equivalham. O cinema de Debord quer ser acção e é tomado como uma acção apropriada.

Toda a realização cinematográfica de Debord, a sua *coisa própria*, está assegurada por certos princípios, uns princípios traçados já em 1958, nesse primeiro número da *Internacional Situacionista*. Num artigo intitulado *Definições*, podemos encontrar os conceitos-métodos fundamentais para a consecução da *autoria* dos seus filmes, a saber, os conceitos *deriva* e *desvio*. *Deriva* é definida da seguinte maneira: «Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida através de ambientes variados. Emprega-se também, mais particularmente, para designar a duração dum exercício contínuo desta experiência». E *desvio* é definido deste modo: «Emprega-se como abreviação da seguinte fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas actuais ou antigas, numa construção superior do meio ambiente. Neste sentido, é impossível existir uma pintura ou uma música situacionista; o que pode ocorrer é uma utilização situacionista destes meios. Numa acepção mais básica, o desvio no interior das antigas esferas culturais constitui um método de propaganda, testemunhando o desgaste e a perda de importância destas esferas».

Traduzindo e inserindo estas definições no contexto que aqui nos convida, o da imagem e pensamento e da sua coexistência: num mundo onde a mediação está controlada pelas instituições que levam o peso do espectáculo e onde a vida aparece como invertida, manifestação do não-vivo, o

método para desconstruir esse controlo e essa hegemonia, tem fundamento na deriva e no desvio, que devem ser integrados e funcionando em conjunto: na imagem como expressão do pensamento. Mediante este método novo, podem criar-se situações — «momento de vida, concreta e deliberadamente construída pela organização colectiva de um ambiente unitário», e dum jogo de acontecimentos que se manifestam sempre como pontuais e historicamente comprometidos, para que os indivíduos, esses estranhos que se reencontram em quanto tal na paixão do vivo, possam voltar a adquirir todos os elementos e caracteres da sua verdadeira essência, o de serem a *própria coisa*.

Todo o filme *A sociedade do espectáculo* está assente no desvio, nesse modo de diferir o contexto e o significado cultural e histórico dos elementos que o compõem, para que emirjam, e de modo a que possam, a partir deles próprios, manifestar-se uma nova acepção, uma nova forma de fazer viver, de enunciar, de expressar. O desvio, tal como é utilizado neste filme, tem sempre como função diferir a imagem para uma imagem-outra, descomprometida do seu eixo histórico, re-contextualizada, actuante. Se partirmos da definição de Vilém Flusser de que as imagens «são superfícies que pretendem representar algo», e se recordarmos que sempre o fazem de forma particular — não há imagem do universal —, as imagens que nos surgem em fragmentos e num ritmo constante neste filme, remetem para a possibilidade de as transcender. A voz lenta e monocórdica de Debord, que recita parágrafos do seu livro, anulam a validade interna da imagem e a relação texto-imagem e imagem enquanto texto, operando como uma restituição da imagem ao seu valor original: o do particular, de todos os particulares. Assim, são o momento do reencontro do espectadores nas imagens. Para utilizar uma formulação de Giorgio Agamben, as imagens deste filme são imagens *quaisquer*, não imagens de qualquer coisa. Essa deflagração das imagens e concomitantemente a sua minguagem, dão azo a que o pensamento possa ser visto, tocado. O pensamento deixa de pertencer, de estar vinculado ao universo representativo, daquilo de que a representação é objecto, para estar a salvo também do seu significado particular. Os desvios das imagens de Debord, coincidem com aquela tarefa que para Benjamin, referindo-se a Platão, deveriam ter as ideias: a de salvar os fenómenos. Não existe portanto, uma forma iluminada do pensamento de Debord, mas sim sempre uma mística e uma fé, ou melhor, um impulso de fé na imagem enquanto condição de possibilidade: uma potência que o representar tem na imagem, mas já separada do seu conteúdo interno, para poder remeter para o fora daquilo que ela própria possibilitou. A imagem em Guy Debord é sempre uma imagem aberta. Dá-se assim uma superação da imagem por si mesma. Ela torna-se uma espé-

cie: um fazer-se ver. Diz Agamben a este respeito em *Profanações*: «A imagem é um ser cuja essência é a de ser uma espécie, uma visualidade ou uma aparência. É especial o ser cuja essência coincide com o dar-se a ver, com a sua espécie. O ser especial é absolutamente insubstancial. Não tem lugar próprio, mas acontece-lhe a um sujeito e é neste como um *habitus* ou um modo de ser, como a imagem no espelho. A espécie de cada coisa é a sua visibilidade, quer dizer a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fazer-se visível, com a sua própria revelação». A imagem de Debord é sempre *aberta*, sem território definido, próprio. Por via do seu esforço, Debord é, neste sentido, um autor insubstancial.

As imagens que se vêem discorrer em *A sociedade do espectáculo* são, por força desse método da *deriva* e do *desvio*, puras espécies. Nelas pensamento e imagem coincidem. Sabemos que o projecto de Debord era idêntico ao de Eisenstein, já que ambos queriam filmar a teoria, fazer do seu pensamento imagem, coisas. Esse projecto, o de filmar a teoria, é pois a forma como o pensamento devém prática, devém acção. A montagem é, naturalmente a sua condição de possibilidade. Neste filme, a representação é sempre um abrir de possibilidades, não um fechar-se. Mas isso não é algo que se possa fazer de uma só vez. Este filme necessita da repetição e retenção, do pensamento reiterado, do esforço de a ele retornar, de às imagens retornar.

Neste filme o pensamento faz-se imagem e a imagem é *a coisa em si mesma*, não o duplo, do pensamento. Ao vermos a montagem das imagens de *A sociedade do espectáculo*, reconhecemos o choque que este filme produz, e podemos recordar o célebre poema de Rainer Maria Rilke, *A pantera*. Diz assim o poema: «Seus olhos estão cansados/de ver passar os barrotes que já nada retêm./Parece-lhe haver milhares de barrotes/e que por detrás dos milhares de barrotes já não existisse mundo.// O suave andar dos seus pés fortes e elásticos,/que vão traçando um círculo minúsculo,/é como uma dança que vem de fora em direcção a um centro/no qual a grande vontade se levanta surda.//Somente, às vezes, a cortina das pupilas/se levanta em silêncio. E entra uma imagem,/cruza a tensa calma dos membros/e ao chegar ao coração deixa de ser». Mas ao contrário das imagens da pantera aprisionada, desse espectador passivo que reconhecemos na pantera, as imagens *de* Debord, ao chegarem ao coração, abrem-se e querem fazer agir.

## Bibliografia

- Agamben, G. (2005) *Profanações*. Roma: Nottetempo.  
 Agamben, G. (2004) *The open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.  
 Agamben, G. (2001) *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.  
 Agamben, G. (1999) *Idea da prosa*. Lisboa: Cotovia.

Agamben, G. (1987) "The Thing-Itself", *SubStance*, 16, 2, pp. 18-28.

Debord, G. (2006) *Œuvres*, Paris: Gallimard.

Flusser, V. (1998) *Ensaio sobre a fotografia*. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água.

Hamann, J. G. (1998) "Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose", In *Sokratische Denkwürdigkeiten / Aesthetica in nuce*. Stuttgart: Reclam, pp. 78-147.

Platão (1989) *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Harvard: Harvard University Press.

Rilke, R. M. (2000) *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo y otros poemas* (ed. bilingue). Barcelona: Círculo de Lectores.

Rilke, R. M. (2005) *O livros das imagens* (ed. bilingue). Lisboa: Relógio D'água.

Stirner, M. (2008) *O único e a sua propriedade*. Lisboa: Antígona.