

Davi Galhardo Oliveira Filho

**Crítica social e herança cultural em Walter
Benjamin e Guy Debord**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella
Osorio de Almeida

Rio de Janeiro

2024

Davi Galhardo Oliveira Filho

**Crítica social e herança cultural em Walter
Benjamin e Guy Debord**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
PUC-Rio

Prof. Dr. Douglas Rodrigues Barros
Pesquisador independente

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino
UECE

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo
UEMG

Prof. Dr. Rafael Zacca Fernandes
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 21 de Junho de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Davi Galhardo Oliveira Filho

Professor de filosofia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Mestre em filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialista em Gestão Educacional e Escolar pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Licenciado em filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Ficha Catalográfica

Oliveira Filho, Davi Galhardo

Crítica social e herança cultural em Walter Benjamin e Guy Debord / Davi Galhardo Oliveira Filho; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2024.

225 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2024.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Crítica social. 3. Herança cultural. 4. Modernidade. 5. Politização da arte. 6. Sociedade do Espetáculo. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para vovó Tuninha e tia Bibi (*In memoriam*).

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida, orientador da tese, por ter embarcado em minha proposta desde o primeiro contato, além de ter me dado todo o espaço e confiança para que os “desvios” fossem possíveis. Seu gigantesco conhecimento sobre o complexo mundo da arte, sua generosidade filosófica e sua humanidade impactaram decisivamente em todos os momentos da caminhada. Aos diversos interlocutores que leram/criticaram/auxiliaram os primeiros esboços dessa ideia de tese (ou de parte dela): Emiliano Aquino (UECE), Antônio Valverde (PUC-SP), Luís Inácio Costa (UFMA), Vinicius Bezerra (IFMA), Gustavo Baptista (UFPI), Heraldo Aparecido (UFPI), Ernani Chaves (UFPA), Edson Sá (UECE), Luís Gustavo Casale (PUC-SP), Pablo Gobira (UEMG) e Rita Velloso (UFMG). À Deysielle Chagas, amiga de todas as horas, que insistiu inúmeras vezes para que o modesto *insight* dessa tese fosse submetido ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio.

Aos avaliadores das bancas de seleção, pré-qualificação, qualificação e, finalmente, de exame, pela paciência, pela generosidade e pelas críticas.

Aos colegas da PUC-Rio que também integraram o grupo de orientandos do Prof. Luiz Camillo Osorio e o grupo Arte, Autonomia e Política (PUC-Rio/CNPq).

Ao Francisco Valdério, Luís Magno Veras, Paulo Calvet, Priscila Oliveira, Rafael Pinheiro, Roberto Carvalho, Leila Amum, Kamila Sampaio, Fabíola Caldas, Leonardo Ruivo e a todos os colegas docentes que me receberam calorosamente como um dos seus no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão. Ao Daniel Madsson, Diego Matos, Nubia Villas Boas, Cirila Serra, Gairo Garreto, Armando Veras, Zé Filho, Abmalena Sanches, Rebeca Carvalho e todos os amigos e professores do IFMA – Campus Alcântara, que sempre ofereceram as melhores condições possíveis para que eu pudesse ter tempo disponível para a escrita.

Aos queridos do curso de direito da UFMA e do Grupo de Pesquisa em Direito, Natureza e Sociedade (GPDNES/CNPq), que seguraram as pontas em muitos momentos complicados para mim: Ruan Didier, Rayssa Lima, Catharina Rachel, Maria Luiza Nogueira, Luccas Danniell entre outros.

Aos alunos e orientandos que tive a honra de ter durante os anos de doutoramento e ao longo de toda a minha aventura como docente de filosofia na realidade maranhense.

Aos professores que me formaram na educação básica, na graduação e na pós-graduação. Todos os agradecimentos do mundo, certamente, ainda serão vãos para vocês.

Aos amigos que estiveram sempre por perto durante os anos do curso de doutorado: Isnara Frazão, Saulo Costa, Sarah Valois, Davi Alves Rocha, Alice Cassimiro, Emmanuel Bacelar, Joacy França, Fernanda Pereira, Alessandra Pimentel, Bruno Marcus, Aíla Dias, Felipe Luz Neto, Carlos Eduardo Dias, Ana Luiza (informante de Berlin), Christopher Mendonça (pela revisão) Marlzoni Marrelli, Rafael Ribeiro (Parei), Ballton Bastos, Rodolfo Luís, Jorge Davi e Marcos Vinicius Dutra (Pinto). À minha família, Dilcinete Diniz (Mãe), Renatha Lemos, Concita Diniz e, de modo especial, aos filhotes Julia Cutrim e Felipe Oliveira.

À Denise Albuquerque, companheira de lutas, livros e vida que observou/entendeu/criticou pacientemente a descoberta/chegada de cada nova peça dessa proposta de montagem investigativa, desde o seu período germinal. A ela devo ainda o crescimento da constelação do amor e da família: Maria José Melo, Patrícia Albuquerque e Yasmin Oliveira.

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado, que contribuiu decisivamente para que o curso e seu êxito na conclusão se tornassem possíveis. Ademais, a taxa de bancada ofertada por essa instituição também foi a grande responsável pelo acesso à maior parte da literatura aqui escrutinada. Obrigado mesmo, pois, sem esse apoio financeiro nada teria sido possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Oliveira Filho, Davi Galhardo. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. **Crítica social e herança cultural em Walter Benjamin e Guy Debord**. Rio de Janeiro, 2024. 225 p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho constitui um estudo sobre as relações críticas de Walter Benjamin e Guy Debord com a crítica social e a herança cultural. Minha tese é que há nesses autores um esforço comum de tematização sobre a transmissão e interrupção da herança cultural, evidenciando que a questão dos usos e finalidades da herança literária e artística da humanidade, sob a forma do ‘desvio’, está intrinsicamente ligada à problemática filosófico-histórica própria da época moderna. Para mostrar como essas considerações fazem sentido, esse estudo encontra-se estruturado em dois momentos fundamentais. No momento intitulado como “Crítica e modernidade”, investigo as relações entre reificação, modernidade e a crise na arte moderna do século passado, destacando ainda a politização da arte reclamada por Walter Benjamin – como possibilidade de contraponto à barbárie instituída pela cultura moderna. No momento intitulado como “Cultura e herança”, analiso o modo como a crise da cultura e sua potencial transformação esteve no centro das atenções de Guy Debord (e seus camaradas) – enquanto suprassunção dialética de todo dado de antemão em nome de uma existência social emancipada. Por fim, procuro mostrar metodologicamente que uma mudança social significativa requer uma consciência histórica capaz de recepcionar as dívidas passadas em sua crítica do presente.

Palavras-chave

Crítica social; herança cultural; modernidade; politização da arte; sociedade do espetáculo.

Résumé

Oliveira Filho, Davi Galhardo. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. **Critique sociale et patrimoine culturel chez Walter Benjamin et Guy Debord**. Rio de Janeiro, 2024. 225 p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Le présent ouvrage constitue une étude sur les rapports critiques de Walter Benjamin et Guy Debord avec la critique sociale et le patrimoine culturel. Ma thèse est que chez ces auteurs il y a un effort commun pour thématiser la transmission et l'interruption du patrimoine culturel, en soulignant que la question des usages et des finalités du patrimoine littéraire et artistique de l'humanité, sous forme de « déviation », est intrinsèquement liée à le problème philosophico-historique caractéristique de l'ère moderne. Pour montrer le sens de ces considérations, cette étude est structurée en deux moments fondamentaux. Dans le moment intitulé « Critique et modernité », j'étudie les relations entre réification, modernité et crise de l'art moderne du siècle dernier, en soulignant également la politisation de l'art exigée par Walter Benjamin – comme possibilité de contrepoint à la barbarie instituée par culture moderne. Dans le moment intitulé « Culture et patrimoine », j'analyse la manière dont la crise de la culture et sa potentielle transformation ont été au centre de l'attention de Guy Debord (et de ses camarades) – comme une subsomption dialectique de toutes les données antérieures dans le nom d'une existence sociale émancipée. Enfin, je cherche à montrer méthodologiquement qu'un changement social significatif nécessite une conscience historique capable d'accepter les dettes du passé dans sa critique du présent.

Mots-clés:

Critique sociale; héritage culturel; la modernité; politisation de l'art; société du spectacle.

Sumário

1 Introdução	12
2 Crítica e modernidade	25
2.1 Reificação e modernidade	26
2.2 Crise e crítica da arte moderna	50
2.3 Barbárie e politização da arte	85
3 Cultura e herança	121
3.1 Revolução e contrarrevolução cultural	122
3.2 Herança cultural e poesia moderna	165
4 Considerações finais	199
5 Referências bibliográficas	206

Lista de abreviaturas e siglas

AIT	–	Association Internationale des Travailleurs
Comm	–	Commentaires sur la Société du Spectacle
CPL	–	Comité Psychogéographique de Londres
CNT	–	Confederación Nacional del Trabajo
GDSaSt	–	Guy Debord, son art et son temps
GS	–	Gesammelte Schriften
IL	–	Internationale Lettriste
IS	–	Internationale Situationniste
MIBI	–	Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste
PW	–	Das Passagen-Werk
SduS	–	La Société du Spectacle

O erro é apenas um novo alento para a busca da verdade.

Walter Benjamin, *Erfahrung* (1913).

A fórmula para revolucionar o mundo, nós não procuramos nos livros, mas, sim, errando.

Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

1

Introdução

Nesta tese debato criticamente as reflexões de **Walter Benedix Schönflies Benjamin** (1892-1940) e **Guy Louis Marie Vicent Ernest Debord** (1931-1994) sobre a crítica social e a herança cultural: sua transmissão, sua interrupção e, portanto, sua crise na modernidade. Proponho-me a investigar as potencialidades inerentes a essas obras estético-políticas, no que diz respeito ao seu desejo de elaboração de novas possibilidades de usos das experiências/culturas de outrora, de modo “desviado”, no momento presente.

Tanto Walter Benjamin quanto Guy Debord, em suas abordagens críticas da teoria social, notaram que o destino da herança cultural é uma das “questões históricas ou, se preferirmos, filosóficas”¹ mais importantes da reflexão moderna. De maneira bastante direta, o que mostrarei aqui é que nas reflexões desenvolvidas por esses autores as perguntas pelos usos e finalidades da “herança literária e artística da humanidade”² e da “herança cultural”³ estão assentadas em uma única e mesma problemática filosófico-histórica⁴.

Quando de sua chegada à capital francesa, em fins de 1933, Benjamin alojou-se em alguns dos vários hotéis da cidade. Acometido pela malária, que havia contraído na precedente viagem à Ibiza, na Espanha, suas preocupações nesse momento centram-se nas suas frágeis condições de existência, mas, também, nas possibilidades que a cidade luz anunciava⁵. Pouco depois, em melhores condições, esse filósofo nascido em Berlim envia uma epístola do seu primeiro endereço fixo em Paris

¹ Benjamin, 2000, p. 296, tradução minha. *Petite histoire de la photographie* (1931).

² Debord, 2006, p. 221, tradução minha. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

³ Benjamin, 2000, p. 182, tradução minha. *Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937).

⁴ “Os temas e posições comuns a Benjamin e Debord exprimem reflexões e conclusões independentes, ainda que Debord, por hipótese, ainda antes da escrita de *A sociedade do espetáculo*, possa ter lido alguns textos de Benjamin publicados em francês, cujos objetos concernem às vanguardas: *Sobre o conceito de história* (*Les temps modernes*, 1947), e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, *Sobre alguns temas em Baudelaire* e *O narrador* (*Oeuvres choisies*, Julliard, 1959)” (Aquino, 2011, p. 23). Retomo a importante afirmação de Ricardo (2012) de que “com [Mario] Perniola, Debord correspondeu desde a década de 1960, já com [Giorgio] Agamben, **a correspondência se inicia apenas em 1989**” (p. 219, grifo meu). Isso me permite conjecturar que a leitura de Walter Benjamin, por parte do situacionista francês, independe das relações com Agamben, como poderia se concluir apressadamente (afinal, este último é tido como um dos grandes estudiosos do filósofo berlinense na Itália até os nossos dias).

⁵ Carta a Gershom Scholem de 16.10.1933 (Benjamin, 1992).

– pelo menos até abril de 1934 –, a saber, o Palace Hotel, localizado na rue du Four, número 1, Paris VI. Nessa carta, Benjamin mostra-se um tanto mais otimista – após superar uma profunda depressão – com seus escritos em andamento e com os horizontes de trabalho ali dispostos⁶. Não podia imaginar, evidentemente, que dentro de alguns poucos anos seria açoitado dali para encontrar seu derradeiro destino em Portbou, novamente na Espanha, devido às botas nazifascistas⁷.

Com o término da segunda guerra, tem início os anos de ouro do capitalismo mundial (1945-1973). De fato, os planos econômicos Monnet (1946), Marshall (1947) etc. reaqueceram a sociedade capitalista europeia e inauguraram um momento histórico muito singular. “Não se trata de um simples crescimento quantitativo”, diz muito acertadamente Anselm Jappe, “mas de uma passagem qualitativa que abala profundamente a vida cotidiana, introduzindo um ‘estilo’ representado pela expressão ‘*métro-boulot-dodo*’ (metrô-trabalho-descanso)”⁸ na França.

A partir de 1952, sob essa nova atmosfera, um grupo de vanguarda passa a frequentar diariamente o número 22 da mesma rue du Four onde Walter Benjamin estivera menos de duas décadas antes. Trata-se de Debord e a esquerda letrista, que se reunia – geralmente entre as quatro da tarde e meia-noite – para conspirar contra o mundo no café *Moineau*⁹. “Entre a rua do Four e a rua do Buci, onde a nossa juventude se perdeu completamente, bebendo copos, podíamos sentir com certeza que não faríamos nada melhor”¹⁰, relembra Guy Debord no final dos anos 1980. “Foi a poesia moderna, após cem anos, que nos conduziu para lá. Éramos alguns [poucos] pensando que era necessário executar seu programa na realidade e, em todo caso, não fazer mais nada”¹¹. Parafraseando o canção nacional, posso conjecturar que cada paralelepípedo dessa cidade se arrepiava quando via a juventude instruir-se outra vez nesse “bairro da perdição”¹².

⁶ Carta a Gershom Scholem de 31.10.1933 (Benjamin, 1992).

⁷ O detalhamento desse contexto, digamos assim, pode ser encontrado em Fittko, Lisa. **Le chemin Walter Benjamin: souvenirs** (1940-1941). Paris: Éditions du Seuil, 2020.

⁸ Jappe, 1999, p. 75.

⁹ Sobre o público que frequentava esse café e agitava a cidade de Paris, há o clássico foto-livro de Elsen, Ed van der. **Love on the left bank**. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999. De igual modo, no primeiro curta-metragem de Guy Debord esses errantes são retratados nos seguintes termos: “nossa câmera capturou para você[s] algumas visões ligeiras de uma microssociedade provisória [...] [trata-se de um] grupo que circula dentro de uma área bem restrita. Repetidamente vão e voltam sempre para os mesmos lugares. Ninguém quer ir cedo para a cama (Debord, 2006, p. 472, tradução minha. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959)).

¹⁰ Debord, 2006, p. 1668, tradução minha. *Panegyrique I* (1989).

¹¹ Debord, 2006, p. 1666, tradução minha. *Panegyrique I* (1989).

¹² Debord, 2006, p. 1665, tradução minha. *Panegyrique I* (1989).

Façamos as contas então: apenas 19 anos e pouco mais de 200 metros separaram as duas gerações. Se as condições espaço-temporais tivessem sido outras, se o curso da existência tivesse sido outro, esses críticos da sociedade moderna bem poderiam ter se encontrado direta e produtivamente. Todavia, eles se encontraram indiretamente, *hit et nunc*, pela mediação da escrita¹³.

Em uma carta importante e quase desconhecida¹⁴, Debord faz a única menção direta a Benjamin da qual temos notícia¹⁵. Curiosamente, trata-se justamente de uma alusão no contexto de crítica da “Revolução cultural chinesa” produzida por Mao Tsé-Tung que, como é sabido, destruiu tantos bens culturais que se viu forçada a fabricar outros – tão grosseiros e facilmente desmascaráveis quanto possível, segundo Debord. “Por volta de 1980, ficamos maravilhados com um exército de estátuas de milhares de soldados e cavalos”¹⁶, diz Debord, “um pouco maiores que o natural, que os chineses afirmavam ter descoberto em 1974 e que deveriam ter sido enterradas vinte e dois séculos atrás com o imperador Qin Shi Huang”¹⁷. Parecia, sem dúvidas, um verdadeiro milagre, uma espécie de dádiva da história e da memória para os pseudorrevolucionários chineses.

Rapidamente, essa pretensa descoberta foi alarmada por quase todos os jornais e “estudiosos” do período e o ouro de tolo/suposto “tesouro foi exposto em várias grandes cidades europeias”¹⁸. Mas, com o passar do tempo e o sentar da poeira os problemas começaram a aparecer. Lá, nas exposições, segundo Debord, “surgiram dúvidas secundárias sobre se essas maravilhas eram originais, como afirmou o governo neo-maoísta, ou cópias, como foi posteriormente esclarecido”¹⁹. Finalmente, já não se podia esconder que “a fórmula de Feuerbach, que já dizia que seu tempo preferia a cópia ao original, foi ultrapassada pelo progresso, pois tratava-se de cópias cujos originais nunca existiram”²⁰.

¹³ Devo a percepção desse quase encontro a Emiliano Aquino.

¹⁴ Carta a Jaime Semprum de 04.05.1986 (Debord, 2007a).

¹⁵ Levanto essa hipótese com base em Debord (1999; 2000; 2001; 2003; 2004a; 2004b; 2005; 2006; 2007a; 2007b, 2008, 2010; 2018; 2019; 2021; 2022), Martos (1995; 1998; 1999) e Le Bras; Guy (2013; 2016).

¹⁶ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

¹⁷ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

¹⁸ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

¹⁹ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²⁰ Debord, 2007a, n.p., tradução minha. Nesse ponto, Debord reafirma (ou mesmo atualiza) a epígrafe de abertura – a saber, um trecho do Prefácio à segunda edição de *A essência do cristianismo* (1841) de Feuerbach – do seu *Magnum opus*: “e sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, é apenas a ilusão, mas o que é profano, é a verdade. Melhor ainda, o sagrado cresce aos seus olhos

Nesse sentido, Debord argumenta que “em nenhum momento da história mundial, tais figuras poderiam ter sido produzidas antes do primeiro terço do nosso século”²¹. Mais ainda, ele diz que “para criar a forma básica dessas marionetes gigantes, era necessário que os manequins das vitrines do início deste século já tivessem sido fabricados”²² e, em última instância, “que a estatutária stalinista e nazista – que é precisamente a mesma – tivesse surgido nos anos [19]30”²³.

Nessa tentativa de golpe na consciência histórica, “dois séculos de aprofundamento na história das civilizações, na história das formas”²⁴, foram menosprezados²⁵. De fato, “tudo o que Winckelmann, Schiller, Burckhardt, Élie Faure e outros cem que vão desde os Schlegel a **Walter Benjamin** puderam mostrar, são

à medida que diminui a verdade e que a ilusão cresce, de modo que o ápice da ilusão também é para ele o ápice do sagrado. Feuerbach (Debord, 2006, p. 766, tradução minha. *La société du spectacle* (1967)). Doravante, *La société du spectacle* será indicado no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais SduS, seguidas do parágrafo correspondente. Em algumas oportunidades, cotejaremos o original francês com a tradução portuguesa (Debord, 2017), recomendada pelo próprio autor em 1979: “as traduções desse livro, publicado em Paris em fins de 1967, já apareceram em uma dezena de países; mais frequentemente elas foram produzidas na mesma língua, por editores concorrentes; eis o motivo pelo qual são sempre más. As primeiras traduções foram infiéis e incorretas, *com exceção de Portugal* e, talvez, da Dinamarca (Debord, 2006, p. 1460, grifo do autor, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979)). Ao leitor menos familiarizado, lembro que Debord era extremamente criterioso com as traduções de suas obras, posto que cada palavra de seus opúsculos era cirurgicamente pensada. Em uma carta de 7 de junho de 1989, por exemplo, ele faz uma série de correções sobre a edição castelhana então preparada pela editora Anagrama para os seus livros de 1967 e 1988, a começar pelo(s) título(s). “A tradução do título é infiel e desajeitada. Eu falei sobre [isto é, *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*]. Se eu quisesse escrever comentários ‘à’ Sociedade do espetáculo, isso levaria a crer que faria Comentários sobre o meu livro precedente sobre esse assunto; [Mas,] eu trato do desenvolvimento da sociedade mesma, vinte e um anos mais tarde” (Cf. Martos, 1998, p. 256, tradução minha).

²¹ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²² Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²³ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²⁴ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²⁵ Para ser justo, devo advertir ao leitor que a coleção de estatuetas do “Exército de terracota” (ou ainda dos “Guerreiros de Xian” ou mesmo do “Exército do imperador Qin”) é, ainda hoje, alvo de disputas e suspeitas no que tange à sua autenticidade. Contudo, se a crítica de Debord for procedente, ou seja, se essa descoberta arqueológica não passar de uma farsa, torna-se ainda mais curioso e singular notar que, recentemente, as cópias (cujos originais jamais teriam existido!) foram elas próprias copiadas! Nas palavras de Debord, isso ilustra que “em todo lugar em que a representação é independente, o espetáculo se reconstitui” (SduS, §18, tradução minha, grifo do autor). O Jornal Tribuna de Macau assim resume o caso: “duas imitações do famoso Exército de Terracota que protege o primeiro imperador chinês em Xian chamaram a atenção das autoridades do patrimônio que destruíram um das cópias e anunciaram medidas legais contra a outra O último dos falsos exércitos de terracota foi descoberto na cidade de Taihu, na província de Anhui, onde uma réplica com um milhar de guerreiros de barro está à disposição dos turistas por um preço idêntico ao cobrado ao autêntico, a cerca de mil quilômetros a sudeste de Xian. Apesar de funcionar aparentemente desde 2008, foi a sua aparição na imprensa e em fóruns na Internet nos últimos dias que levou o museu original de Xian a publicar um comunicado a criticar a imitação da sua famosa coleção de esculturas e a ameaçar com medidas legais. ‘O museu não deu autorização para mostrarem essas cópias. Reservamo-nos no direito de tomar medidas legais contra quem violar a lei em conformidade com esta’, referia o comunicado, enquanto um advogado da entidade anunciava, por seu turno, ter estabelecido contacto com responsáveis pela atracção de Taihu” (Lusa, 2017, n.p.).

esquecidos no mesmo vazio”²⁶. Nesse xeque mate malogrado, “aqueles que têm a palavra [...] estão bem convencidos de que não há, aqui também, ciência que se imponha; e que a ignorância pode dizer tudo, pois sabe que não tem mais o que temer como resposta”²⁷. Em suma, há muito que a abolição²⁸ da história e da memória²⁹ estão na ordem do dia. Walter Benjamin e Guy Debord sabiam e lutaram contra isso no mesmo lado do campo de batalha.

Desde os escritos juvenis, comparece na obra benjaminiana uma preocupação angular com a tradição, isto é, com aquilo que poderia ser passado de uma geração a outra, enquanto espólio, tesouro, tradição, ou ainda, como fardo. Certamente, ilustrativo desse quadro é a remissão feita à “experiência (*Erfahrung*)” dissimulada “do[s] adulto[s]”³⁰ em um artigo homônimo de 1913 e à “tradição estudantil” no folheto *A vida dos estudantes* (1915)³¹. Daí em diante, a relevância dessa ideia vai

²⁶ Debord, 2007a, n.p., tradução minha, grifo meu.

²⁷ Debord, 2007a, n.p., tradução minha.

²⁸ Todo do trecho supracitado integra o verbete *Abolition*, em anexo na carta de 04 de maio de 1986 enviada por Guy Debord a Jaime Semprum. Como o próprio situacionista francês afirma ao seu remetente, ele poderia “naturalmente cortar ou alterar o que for necessário para a unidade do fascículo” (Debord, 2007a, n.p., tradução minha), já que o intuito era a publicação do mesmo em *L'Encyclopédie des Nuisances* (1984-1992). De fato, isso ocorreu e os editores suprimiram justamente a passagem que menciona Walter Benjamin. Uma recente tradução brasileira não se ateve a esse fato primordial e publicou o verbete sob a forma de livro sem o ponto fundamental sobre o filósofo berlinense. Deste modo, uma edição crítica com os três verbetes preparados por Debord – *Abolition*, *Ab irato* e *Abat-faim* – impressos em *L'Encyclopédie des Nuisances*, ainda é aguardada pelo público de língua portuguesa. *Abat-faim* fora traduzido como *Enganar a fome* em uma primeira versão portuguesa. Cf. Debord, Guy. **Enganar a fome**. Tradução Helder Moura Pereira. Lisboa: Frenesi, 2000. *Ab irato* já fora traduzido para o inglês, contudo, segue inédito nos países de língua portuguesa. Cf. Debord, Guy. **Ab irato**. 2007b. Disponível em: <http://juralibertaire.over-blog.com/article-7022765.html>. Acesso em: 20 jan. 2024. Informo ao leitor interessado na relação de Debord com Semprum que um volume contendo a correspondência entre esses (e com o editor Gérard Lebovici) fora publicado há alguns poucos anos em Portugal. Ver Semprum, Jaime. Debord, Guy. Lebovici, Gérard. **“Aquilo que é”**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Barco Bêbado, 2021.

²⁹ Jorge Luis Borges, em seu livro *Outras inquisições* (1952), escreve um texto sobre *A muralha e os livros* (1950) que apresenta um horizonte de reflexão semelhante. Diz ele: “li, dias atrás, que o homem que ordenou a edificação da quase infinita muralha chinesa foi aquele primeiro Imperador, Che Huang-ti [ou ainda, Qin Shi Huang Di], que também mandou queimar todos os livros anteriores a ele. O fato de as duas vastas operações — as quinhentas a seiscentas léguas de pedra opostas aos bárbaros, a rigorosa abolição da história, isto é, do passado — procederem da mesma pessoa e serem de certo modo seus atributos inexplicavelmente agradou-me e, ao mesmo tempo, inquietou-me [...] Talvez a muralha fosse uma metáfora, talvez Che Huang-ti tenha condenado aqueles que adoravam o passado a uma obra tão vasta quanto o passado, tão néscia e tão inútil. Talvez a muralha fosse um desafio e Che Huang-ti tenha pensado: ‘Os homens amam o passado, e contra esse amor nada posso nem podem meus carrascos, mas um dia há de viver um homem que sinta como eu, e ele destruirá minha muralha, como eu destruí os livros, e ele apagará minha memória e será minha sombra e meu espelho, e não o saberá’” (Borges, 2007, p. 09-11).

³⁰ Benjamin, 1991, p. 54, tradução minha. *Erfahrung* (1913). Doravante, a edição alemã desse texto será indicada pelas iniciais GS, oriundas dos *Gesammelte Schriften* de Benjamin, seguidas dos números dos respectivos volume, livro e página, quando houver. O trecho acima, por exemplo, poderá ser localizado em: GS, II-I, p. 54.

³¹ Benjamin, 2000, p. 125, tradução minha. *La vie des étudiants* (1915).

ficando cada vez maior. Ela ressurgue em contextos variados, por exemplo, quando Benjamin fala sobre “tradição popular”, “tradição insurrecional” etc., até desaguar na “tradição dos oprimidos” – respectivamente no opúsculo *Rua de mão única* (1928)³², no ensaio sobre *O surrealismo* (1929)³³ e nas anotações *Sobre o conceito de história* (1940)³⁴. Mais que uma simples positividade ingênua, contudo, essa questão também é lida pelo filósofo berlinense em sua negatividade, ou seja, isso significa dizer que estamos diante também daquilo que ele – remetendo-se à obra kafkiana em sua epistolografia – nomearia como “adoecimento da tradição”³⁵. De saída, isso me permite tomar como pressuposto então o fato de que essa questão se configura como um dos fios que atravessam o corpus benjaminiano.

Mas, para além de mera coincidência terminológica e/ou temática, há nesse contexto a preocupação fundamental em salvar, ainda que por transferência, aquilo que chega do passado. Em outras palavras, há, pois, um notável apelo benjaminiano à redenção, isto é, um princípio esperança (como diria Bloch) fundamental em suas interpolações. Explico: para Benjamin, no auge do incêndio e/ou do dilúvio, isto é, mesmo nos momentos de perigo – e justamente neles! –, é sempre tempo de coletar/plantar/construir as sementes de um outro mundo possível. “Éramos esperados na terra”, diz ele em seu testamento filosófico-político, “para nós, como para cada geração anterior, foi concedida uma *fraca* força messiânica sobre a qual o passado tem pretensão”³⁶. Esse horizonte, creio, permite levar a sério a promessa de que está marcado “um encontro secreto entre as gerações passadas e a nossa”³⁷.

³² Cotejaremos aqui, respectivamente, as traduções/edições francesa, brasileira e portuguesa de *Rua de mão única* (*Einbahnstraße*, no original alemão) (Benjamin, 2013; 2017; 2021).

³³ Benjamin, 2000, p. 113. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

³⁴ Benjamin, 2000, p. 427. *Sur le concept d'histoire* (1940).

³⁵ Em sua famosa carta a Gershom Scholem, de 12.06.1938, Benjamin dirá que: “a obra de Kafka representa um *adoecimento da tradição*. Tratou-se de definir a sabedoria, às vezes, como um lado épico da verdade. Assim, a sabedoria é caracterizada como um bem da tradição; ela é caracterizada em sua constância ‘hagádica’. É essa constância de verdade que se perdeu. Kafka estava muito longe de ser o primeiro a ver-se confrontando com este fato. Muitos haviam se acomodado à circunstância, apegando-se à verdade ou àquilo que cada um tomou pela verdade; e desistindo, com maior ou menor facilidade, à sua transmissibilidade. O verdadeiramente genial em Kafka foi que ele experimentou algo totalmente novo: ele abriu mão da verdade, a fim de ater-se à transmissibilidade, ao elemento ‘hagadístico’. A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e sua desgraça é ter que ser *mais* do que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina, assim como Hagadá o faz em relação à Halalá. E quando se submete, de repente levanta uma poderosa guerra contra ela. Por isso, não se pode falar em sabedoria na obra de Kafka. Restam apenas os produtos da dissolução” (Scholem; Benjamin, 1993, p. 303-304, grifo meu, grifo do autor).

³⁶ Benjamin, 2000, p. 428, tradução minha, grifo do autor. *Sur le concept d'histoire* (1940).

³⁷ Benjamin, 2000, p. 428, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940).

Por certo, essa alternativa hermenêutica me coloca na contramão de posições que consideram “a concretização da utopia”³⁸ algo do passado, isto é, como se já fosse “tarde demais”³⁹ para mudar o presente, restando, pois, enxergar Benjamin e seu legado como simples “lembranças das possibilidades perdidas da história”⁴⁰. Ao contrário, minha perspectiva advoga “um contínuo vir-a-ser em aberta contaminação/apropriação com o que não é seu”⁴¹. Trata-se, pois, de uma valorização do “inacabamento”⁴², do imperfeito e, portanto, do ainda possível em prol de outro porvir. Em suma, a tradição – em suas mais diversas facetas – é sempre digna de atenção, já que poderá servir de combustível para a esperança transformadora – tal como Benjamin demonstrou.

Nesse mesmo horizonte, o ponto de partida de Debord é singular, qual seja, tal como fora antes para Benjamin, a constatação de que “a *verdade* dessa sociedade não é outra senão a *negação* dessa sociedade”⁴³. Essa posição dialética negativa, no entanto, não implica um retorno ao marco zero da cultura, tampouco à uma simples negação das lutas históricas anteriormente travadas, devido às suas derrotas parciais/momentâneas, mas sim, a sua retomada ampliada.

Assim como acontece no trabalho de Benjamin, a persistência da crítica social, para Debord, só faz sentido se ela mesma se encontrar em compasso com o seu tempo, se ela mesma estiver adequada às novas demandas do seu presente. Isso significa dizer, por exemplo, que não há um autêntico pensamento marxiano, como propunha e propõe o chamado “marxismo ocidental”⁴⁴, a ser (re)encontrado. Aqui, é a própria inconclusão do passado que exige a pergunta pela história da própria crítica social, o que inclui a questão da própria linguagem crítica e a herança cultural.

Ora, com base nesses fundamentos é que podemos compreender sumariamente que, para Debord, a comunicação desenvolvida pela teoria crítica deve ter na forma e no fundo a marca da dialética, ou seja, a insígnia da contradição⁴⁵. Isso significa, em outras palavras, que a teoria crítica deve “expressar a dominação da

³⁸ Tiedemann, 2017, p. 118.

³⁹ Tiedemann, 2017, p. 118.

⁴⁰ Tiedemann, 2017, p. 118.

⁴¹ Osorio, 2016, p. 11.

⁴² Osorio, 2016, p. 11.

⁴³ SduS, § 199, tradução minha, grifos do autor.

⁴⁴ Como ocorre, por exemplo, em Habermas, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. Tradução Rúrion Melo. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

⁴⁵ SduS, § 204.

crítica presente *sobre todo o seu passado*⁴⁶, ou seja, toda a herança cultural pode ser mobilizada para a crítica do presente. Esse prisma, contudo, tem sido descurado por grande parte da recepção da teoria crítica da sociedade do espetáculo⁴⁷.

De fato, a persistência da crítica social tem sido negligenciada por muitos interessados no situacionista⁴⁸ francês. De modo especial, isso se verifica entre aqueles que se contentam com o “fato dos arquivos de Debord terem sido classificados como ‘tesouro nacional’ e terem sido incorporados a uma instituição de conservação como a Biblioteca Nacional da França”, cuja função, sabemos bem, “é precisamente salvaguardar uma certa herança cultural”⁴⁹. Assim, para os entusiastas dessa conjuntura, a questão se resumiria agora no fato de que “a recusa de Debord em aceitar o reconhecimento do *status quo* foi marcada por uma ética pessoal que orientou toda uma vida. Essa vida, portanto, se acabou em 1994”. Por isso mesmo, essa leitura apressada considera que “é muito mais interessante reconhecer que esse gesto de recusa é herança do romantismo e da vanguarda e, portanto, não é desprovido de historicidade”⁵⁰.

Todavia, se observamos esse cenário com maior cuidado, chegaremos à conclusão de que esse posicionamento positivador não se pergunta se resta algo de “negativo” a ser considerado, isto é, “reconhecido” pelo *status quo*. Ao contrário, esse tipo de leitura insidiosa satisfaz-se em colaborar na construção da própria

⁴⁶ SduS, § 206, tradução minha, grifos do autor.

⁴⁷ Utilizarei aqui, em comunhão com o trabalho de Aquino (2006), as expressões sociedade tardo-burguesa, capitalismo mais desenvolvido, capitalismo moderno, capitalismo tardio etc. que “designam a mesma coisa [que sociedade do espetáculo], mas liberam o leitor da repetição nominal do conceito capaz de oferecer inteligibilidade crítica desta teoria” (p. 17).

⁴⁸ Nesse trabalho me referirei a Debord e seus camaradas como “situacionistas”. Essa escolha se justifica pelo fato deles recusarem reiteradamente o termo “situacionismo”, por considerarem que esse “ismo” daria margem à criação de mais uma “ideologia da revolução”. Os situacionistas aqui evocados são os adeptos da “Internacional Situacionista” (1957-1972) – doravante IS –, grupo de contestação social cujas ações – que visavam a reunião das demandas postas pelas vanguardas históricas e pela filosofia/política revolucionária – se alinharam com os acontecimentos da segunda metade do século XX na França, especialmente durante o “Maio de 68”, caracterizado pela ocupação de numerosas fábricas por operários em greve e pela mobilização em larga escala nas ruas em busca do fim do trabalho alienado e da sociedade de classes. Apesar de sua aspiração internacionalista, esse grupo nunca teve mais que quinze membros oficiais em simultâneo em suas fileiras, além disso, o contingente máximo de pessoas que passaram pela organização não ultrapassa o número de sete dezenas. Para uma visão panorâmica dos seus quadros ao longo da sua história, ver Le Bras, Laurence. Guy, Emmanuel (Orgs.). **Guy Debord: un art de la guerre**. Paris: Gallimard; Bibliothèque nationale de France, 2013, p. 104. Um estudo mais aprofundado sobre essa temática cronológica/biográfica pode ser encontrado em Raspaud, Jean-Jacques. Voyer, Jean-Pierre. **L'internationale situationniste: chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultes)**. Paris: Champ Libre, 1972.

⁴⁹ Zacarias, 2014, p. 12, tradução minha.

⁵⁰ Zacarias, 2014, p. 12-13, tradução minha.

herança cultural que deveria criticar⁵¹ enquanto silencia frente ao lema: *sous les paves, la plage*⁵². Em síntese, esse ponto de vista não se pergunta se a tarefa da crítica fora cumprida, ele não se pergunta se a transformação da vida cotidiana fora efetivamente realizada, ou seja, se a realização da filosofia chegou a seu termo⁵³.

Inversamente, pretendo mostrar que também a teoria crítica do espetáculo, formulada por Debord, não pode ser entendida como um artefato a ser simplesmente preservado como mero objeto de dissecação e/ou salvaguarda, como se a sua vitalidade e o seu sentido já tivessem sido concluídos e/ou ficado para trás na marcha histórica. Não se trata, certamente, de renegar a importância de instituições como o Archiv der Akademie der Künste em Berlim para o espólio de Walter Benjamin, da Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Yale University, ou mesmo os Fonds Guy Debord na Bibliothèque Nationale de France. Ao contrário, a questão é sempre mostrar que se ela, a teoria crítica, é fruto de “um jogo, um conflito, uma viagem”⁵⁴, há que se notar então que as condições sociais que lhe fundamentaram

⁵¹ Em termos benjaminianos: “todos os que hoje obtêm a vitória, participam de um cortejo triunfante, no qual os dominantes de hoje marcham sobre os corpos do que jazem por terra. A presa, como sempre, é carregada nesse cortejo. Ela é o que chamamos de bens culturais. Estes terão do historiador materialista um olhar reservado. Tudo o que lhe chega como bens culturais revela uma origem a qual ele não pode notar sem horror” (Benjamin, 2000, p. 432, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940)).

⁵² Essa palavra de ordem fora pixada em alguns muros da capital francesa durante o levante de maio de 1968. A tradução é imprecisa, mas, pode ser definida como algo próximo de “embaixo da pavimentação está a praia!”. Ela nos lembra que embaixo do asfalto e das pedras que calçam/pavimentam a cidade de Paris há areia – semelhante à das praias. Ou seja, metaforicamente, embaixo da civilização burguesa estaria a praia, o ócio. Em suma, já há no presente o germe de uma outra sociedade possível, a sociedade emancipada. Como veremos nesta tese, na seção 3.2, isso tem a ver com o movimento de haussmanização de Paris. Sobre o maio de 1968 francês ver Crespo, Nuno. Dinis, Hugo. **O que pode a arte?**: 50 anos do maio de 68. Lisboa: Documenta, 2019.

⁵³ “A única libertação *praticamente* possível na Alemanha é a libertação do ponto de vista da teoria que declara o homem como o ser supremo do homem. Na Alemanha, a emancipação da *Idade Média* só é possível se realizar simultaneamente com a emancipação das superações parciais da Idade Média. Na Alemanha, *nenhum* tipo de servidão é destruído sem que se destrua todo tipo de servidão. A profunda Alemanha não pode revolucionar sem revolucionar *desde os fundamentos*. A emancipação do alemão é a emancipação do homem. A cabeça dessa emancipação é a filosofia, o proletariado é seu coração. A filosofia não pode se efetivar sem a suprassunção [Aufhebung] do proletariado, o proletariado não pode suprassumir sem a efetivação da filosofia. Quando estiverem realizadas todas as condições internas, o dia da ressurreição alemã será anunciado pelo canto do galo gaulês” (Marx, 2010, p. 162-163, grifos do autor). Ora, é esse o projeto de Marx que Debord e o situacionistas se propuseram levar à prática.

⁵⁴ Debord, 2006, p. 1356, tradução minha. Se preferirmos termos benjaminianos, poderemos formular a questão do seguinte modo: “as ideias nascem e se fazem no tempo. Não num tempo reduzido ao espaço, quantitativamente demarcado, mas num tempo qualitativo, saturado de experiências. Produtoras e produtos do tempo, as ideias não são, entretanto, facilmente apreendidas dessa maneira; está sempre à espreita a tentação de autonomizá-las em demasia, considerando-as fora ou além do tempo, ou a de, inversamente, reduzi-las a ele, aprendendo-as como seu mero reflexo. Fundir ‘texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra’, como queria Antonio Candido, não é tarefa simples” (Figueiredo, 2023, p. 147).

ainda são basicamente as mesmas. Isso permite pensar ainda na própria persistência da sua dimensão radical, para além da simples conformação enquanto herança cultural, ou melhor, como algo a mais que uma simples presa abatida e cerrada entre os dentes dos dominantes⁵⁵.

Para além do interesse institucional no legado de Debord – notado na querela em torno da Biblioteca nacional da França⁵⁶ – que busca realizar exposições de seus manuscritos ou apresentações de seus filmes, há, pelo menos, mais dois domínios em que a obra desse teórico crítico francês tem ecoado na contemporaneidade. Primeiramente, é possível destacar o movimento de reinterpretação e assimilação da teoria crítica do espetáculo, experimentado por distintos autores⁵⁷, evidenciando a robusta influência dos conceitos debordianos no atual debate intelectual. Ademais, o legado de Debord está ligado à aplicação de sua teoria na luta anticapitalista, ilustrada pela integração da revolução social com a crítica estética na virada do milênio⁵⁸.

Em minha perspectiva, que tem por fito recepcionar politicamente a obra de Debord, o que importa é destacar – considerando os limites desta pesquisa – o que ela buscou fazer. Me interessa, portanto, o que Debord tentou efetivar ao longo de suas distintas movimentações e de que modo suas intenções continuam dotadas de sentido político preñado de vitalidade em *meu presente*. Por essa razão, destacarei então que ele buscou trazer ao *seu presente*, através do seu método de reversão/reviravolta (*renversement*), ou simplesmente desvio (*détournement*), a cesura do passado, visando a transformação do agora, da vida cotidiana. É por essa razão que ele, o desvio, quer sempre reestruturar, para suas próprias finalidades, o passado, o presente e o futuro. Em uma palavra, o desvio reinsere na luta de classes as demandas inconclusas do passado⁵⁹, *hic et nunc*. Trata-se, portanto, de uma alternativa

⁵⁵ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁵⁶ Incorporo aqui a interpretação crítica proposta por Ricardo (2012) que, como sabemos, fora a primeira a questionar o status de “tesouro nacional” conferido pelo Estado francês ao espólio de Guy Debord.

⁵⁷ Apenas a título de rápida exemplificação, posso citar Agamben (2007), Didi-Huberman (2009) e Jappe (2012).

⁵⁸ Penso, por exemplo, nas Ações Globais Anticapitalistas (entre 1999 e 2005), mas, também, nas Jornadas de Junho no Brasil (2013). Cf. Nunes, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022. Segundo Anselm Jappe, “considerando o temor da maior parte dos comentaristas profissionais, e a evidente obsolescência de muitas categorias interpretativas, a utilidade parcial das intuições situacionistas de quase meio século [atrás] não pode senão confirmar a sua pertinência” (Jappe, 2016, p. 05) diante dos movimentos de protesto na Turquia e no Brasil em 2013.

⁵⁹ Debord, 2006, p. 617, tradução minha, grifo do autor. *All the king's men* (1963).

concreta de efetivação do anseio benjaminiano de “escovar a história contra a corrente”⁶⁰, em prol da tradição dos oprimidos.

Essas interpolações têm o intuito de escrutinar um questionamento relativamente simples: *o que fazer com a herança cultural?* Ou, em outras formulações, deve-se queimar os produtos culturais das classes dominantes? Deve-se reiniciar a produção cultural? Deve-se reeditar seus melhores exemplares? Em suma, o que se pode fazer diante do horror e da potência sob os quais repousam os bens culturais?

Além disso, lendo o ensaio *Breves considerações acerca do estilo da negação em Walter Benjamin e Guy Debord* (2011), de Pablo Gobira, pude observar como se desenvolvia na oportunidade “uma sinalização de contato entre os teóricos e não uma aproximação definitiva”⁶¹. Ora, esse argumento lançava ainda – mesmo que de modo indireto –, a provocação de que “uma tese que compara dois autores”⁶², Benjamin e Debord, de modo mais adequado, isto é, de modo mais concreto, deveria ser desenvolvida em outra oportunidade. A concordância com esse desafio e com essa necessidade teórico-prática me impulsionou ao desenvolvimento desta exposição.

No intuito de desenvolver essa tese, portanto, tanto quanto os conceitos e proposições que lhe são inerentes, o estudo em tela encontra-se estruturado em dois momentos que fitam explicitar e escrutinar as considerações sumárias já apresentadas. Para fins didáticos, eles se chamam “Crítica e modernidade” e “Cultura e herança”.

No capítulo intitulado como “Crítica e modernidade”, discutirei as relações entre reificação e modernidade – considerando o horizonte da subjetividade burguesa –, a flagrante crise e a conseqüente crítica que permearam a arte moderna do começo do século passado, bem como a tentativa de politização da arte implementada pela geração de Walter Benjamin, em resposta à barbárie promovida pela civilização moderna.

Logo na primeira seção, cujo título é “Reificação e modernidade”, destacarei o horizonte de estranhamento da subjetividade, colocando em cena o modo como a filosofia benjaminiana procede a um astucioso uso da dimensão crítica da existência moderna, sem relegar ao ostracismo os limiares que a própria sociedade capitalista

⁶⁰ Benjamin, 2000, p. 433, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁶¹ Gobira, 2011, p. 86.

⁶² Gobira, 2011, p. 85.

faz emergir. Dito de forma distinta, tematizo nesse instante o lugar do efêmero em Walter Benjamin, enquanto possibilidade de apreensão do ritmo imposto pela forma mercadoria, posto que ela faz o passado se construir mais rapidamente do que a próprio sujeito moderna se mostra capaz de narrar. Em última instância, esse escopo levará ao próprio eclipse do sujeito nas fronteiras da modernidade.

Além disso, na seção segunda, que está assinada como “Crise e crítica da arte moderna”, desenvolvo uma reflexão acerca da compreensão de Walter Benjamin sobre a arte moderna e suas expressões de vanguarda. Ora, isso se mostra frutífero na medida em que essas experimentações apontaram para o uso possível dos bens culturais herdados do passado, em cada presente histórico. Nessa conjuntura, é possível dizer que frente às relações críticas do filósofo berlinense com a vanguarda surrealista (e, em menor escala, com outros grupos de vanguarda), existe uma utilização muito própria da experiência de outrora com o mais moderno (que, sob um certo aspecto, pode ser visto também como o mais arcaico).

Na terceira seção, cujo título é “Barbárie e politização da arte”, o argumento apresentado sustenta que de que maneira as relações entre cultura e barbárie podem ser interpretadas no interior da obra de Walter Benjamin. Em outras palavras, tenho o intuito de mostrar nesse momento que os documentos da cultura ainda são basilares em nosso mundo que permanece intacto no seu essencial, ainda que bastante alterado em seus vários aspectos. Por essa razão, remontar o passado, desviá-lo, é uma tarefa urgente para o presente – tal como Benjamin mostrou em termos práticos ao manusear as epístolas de personagens alemãs que constituíam o seu próprio passado.

No capítulo intitulado como “Cultura e herança”, apresentarei de que modo Guy Debord e seus camaradas colocaram no centro de suas ações e reflexões a que-rela em torno da crise da cultura e da transformação social que estas poderiam ensinar. Conforme creio, eles não mediram esforços para mostrar que a suprassunção dialética das velhas formas de expressão artística – aqui nomeadas como contrarrevolução cultural – são uma estação necessária para o projeto de implementação daquilo que eles chamariam de *vraie vie*, ou ainda, de *poiesis* enquanto modo de vida emancipado na modernidade.

Logo na primeira seção, assinada como “Revolução e contrarrevolução cultural”, explicitarei a forma sob a qual o teórico crítico francês e seus pares compreendem o horizonte moderno como propício, maduro, para a construção de um novo

modo de organização da vida social. Ora, é com base nessa leitura que se tornam compreensíveis os esforços realizados pela Internacional Letrista e pela Internacional Situacionista. Com efeito, nesses grupos, que contaram com a atuação ativa de Debord, torna-se cada vez mais flagrante a tentativa de levar à prática uma revolução capaz de transformar não apenas a cultura, mas, toda a estrutura política e social.

Na seção nomeada como “Herança cultural e poesia moderna”, evidencio que os esforços da Internacional Situacionista se tornam mais bem compreendidos quando se tem sob os olhos a proposição de que fora o programa fundado pela poesia moderna – pelo menos desde Baudelaire! – que levou a geração de Debord à elaboração mais determinada dos seus anseios. Nessa conjuntura, investigarei ainda a forma como a posição debordiana se coloca face ao capitalismo da abundância mercantil, à burocratização no interior das lutas políticas de esquerda e à derrota do maio de 1968 na França. Além disso, destaco que o velho Debord seguirá como crítico e como estrategista na luta contra o espetacular integrado. Esse quadro será mais bem ilustrado com o recurso do derradeiro filme televisivo do teórico crítico francês. Ele demonstra em termos práticos que Guy Debord não se curvou diante da forma de vida burguesa. Ao contrário, ele procedeu incansavelmente realizando aquilo que chamei nesta pesquisa de um ‘comunismo literário’⁶³, mantendo-se, portanto, na contracorrente de qualquer passadismo e/ou reacionarismo, do mesmo modo que Walter Benjamin.

O objetivo dessa tese é mostrar que um horizonte social diferente passa, impreterivelmente, pela construção de uma consciência histórica do presente que se mostre capaz de quitar as dívidas históricas. Em outras palavras, Walter Benjamin e Guy Debord mostram-se frutíferos em nossas interpolações justamente por serem críticos do presente que estão no mesmo front do campo de guerra, isto é, empenhados na interrupção imediata do passado momentaneamente constituído.

Devo avisar que as traduções do inglês e do espanhol são de minha completa e individual responsabilidade. Assumo igualmente o ônus por possíveis ambiguidades nas traduções diretas do francês. Elas somam um maior número e são, principalmente, oriundas do longo volume das *Œuvres* (2006) de Debord e dos três tomos

⁶³ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

das *Œuvres* (2000) de Benjamin – visando facilitar a localização das fontes para o leitor.

2 Crítica e modernidade

Na linguagem da contradição, a crítica da cultura se apresenta unificada: ela deve dominar toda a cultura – seu conhecimento e sua poesia –, e tanto que já não se separa mais da crítica da totalidade social. É essa crítica teórica unificada, e só ela, que vai ao encontro da prática social unificada (Guy Debord, A sociedade do espetáculo).

No presente momento busco evidenciar em que sentido as reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin sobre a modernidade devem ser compreendidas. Ainda que marcadas por uma sociedade mergulhada em um capitalismo primevo⁶⁴, isto é, fordista, penso que as interpolações filosófico-históricas benjaminianas se mostram de grande valia para o mundo em que o neoliberalismo é a norma vigente.

Para levar a minha pretensão ao êxito, articularei nesse capítulo conceitos fundamentais como: modernidade, efêmero, interioridade, subjetividade, individualidade, reificação, crítica, mitologia e despertar histórico dentre outros.

De saída, na primeira seção, intitulada como *Reificação e modernidade*, articulo o modo como a reflexão filosófica de Walter Benjamin lança mão de um astuto exame da vida moderna, bem como as situações limites em que ela coloca os indivíduos deste tempo. Em outros termos, portanto, busco aqui evidenciar o lugar da efemeridade na compreensão do tempo da mercadoria, que transforma tudo em passado, no mesmo passo em que exponho o modo como o sujeito encontrará o seu declínio nesse espaço.

Ademais, na segunda seção, cujo título é *Crise e crítica da arte moderna*, escrutino o entendimento benjaminiano sobre a arte moderna e suas linhas de fuga mais avançadas, a saber, as vanguardas históricas. Isso se justifica pelo fato de que nesse bojo se encontram elementos capazes de orientar o trato adequado para com a cultura sobrevivente hodiernamente. Com efeito, nas “afinidades eletivas” de Benjamin com o surrealismo e com os demais grupos vanguardistas, há uma singular experiência com o mais moderno (que é também o mais arcaico).

Na seção terceira, assinada como *Barbárie e politização da arte*, esta tese dá a ver ainda de que modo as implicações entre civilização e barbárie devem ser

⁶⁴ Benjamin, 2013; 2017; 2021.

entendidas no *corpus* benjaminiano. Dito de outro modo, faz parte do meu esboço mostrar que os bens culturais e a atrocidade ainda dão a tônica a um mundo que, apesar de suas inúmeras transformações, não se modifica no essencial.

Em linhas gerais, portanto, visio explicitar em que perspectiva as proposituras do filósofo berlinense permanecem contemporâneas de nossa própria reflexão/exigência. Afinal, o massacre histórico tem seguido seu baile funesto. Daí a urgência de recolocar em jogo⁶⁵ a teoria crítica da sociedade prenhe do necessário “despertar histórico”⁶⁶, isto é, da intervenção política e democrática, *hic et nunc*, capaz de construir concretamente uma outra imagem histórica em cada presente⁶⁷.

2.1

Reificação e modernidade

A questão acerca da modernidade suscitou a atenção de Walter Benjamin ao longo de boa parte de sua existência. Para grande parte dos atores sociais, ou melhor, para as classes dominadas, o mundo moderno é regido pelo martírio em constante renovação. Em sua efemeridade, esse tempo mostra-se como a própria presentificação do inferno, na medida em que espraia as condições alienadas de manutenção da vida. Por conseguinte, produz-se uma fantasmagoria social, isto é, um alargamento da reificação, capaz de modelar todo existir à imagem e semelhança do capital. Ora, se é assim, o mais moderno é também o mais arcaico, na medida em que o próprio desenvolvimento do capitalismo faz retornar aspectos do “mundo pré-industrial que ele deixou para trás”⁶⁸, ou seja, com a ditadura do tempo da mercadoria, “volta uma dimensão da fatalidade inexorável, fechada, cíclica e naturalizada, da qual o mito traz a imagem mais apropriada”⁶⁹.

⁶⁵ “A noção de jogo consiste nisso: que a partida seguinte não depende da precedente. O jogo nega energicamente toda situação adquirida, todo antecedente [...] o jogo rejeita esse peso do passado [...] [ainda que seja] preciso continuar às voltas com as obras malsucedidas” (Benjamin, 2007, p. 553). Doravante, os escritos sobre as *Passagens* de Paris (*Das Passagen-Werk*) serão indicados pela abreviação PW, seguida da letra do caderno e o número do fragmento entre colchetes ou sinais, salvo os casos não numerados pela edição. O trecho acima, por exemplo, poderá ser localizado em: PW [O 12, 3].

⁶⁶ Benjamin, 2007, p. 51.

⁶⁷ “A transmissão da alta e da baixa cultura, central na tarefa de redenção do passado, é um ato político de grande importância, não porque a própria cultura tenha o poder de mudar o presente, mas porque a memória afeta historicamente, decisivamente, a vontade coletiva de mudança” (Ibarlucía, 1998, p. 12, tradução minha).

⁶⁸ Eagleton, 1993, p. 231.

⁶⁹ Eagleton, 1993, p. 231.

O ponto de partida de Benjamin, no que tange à modernidade, é a percepção de que a fugacidade que é própria à experiência moderna se insere num mais amplo tempo e movimento histórico⁷⁰. Isso significa dizer, portanto, que não há retorno possível a um paraíso perdido⁷¹, do mesmo modo que a protelação de ações concretas para um futuro incerto mostra-se infrutífera de antemão. Nesse contexto, ainda que a imagem histórica de uma (quase imaculada) comunidade insular tenha servido de horizonte⁷² ao filósofo berlinense em alguns momentos – podendo, pois, ser pensada aqui como antônimo do ambiente moderno –, o fato é que é na grande metrópole que a existência hodierna deve buscar o seu termo e a sua realização. Dito de outro modo, para Benjamin, portanto, é no aqui e agora que o ser-social se encontra, daí a sua colocação da urgência em pensar/intervir no presente.

Pelo menos desde meados dos anos 1920, esse filósofo berlinense se afastou do horizonte de interpolação histórica (neo)kantista que conhecera, voltando-se criticamente contra suas bases filosóficas mais profundas⁷³. Em certo sentido, posso dizer que essa inflexão passa por um diálogo entusiasmado – ainda que repleto de ressalvas – com uma outra linhagem de investigação, avessa ao formalismo acadêmico e seus consequentes projetos políticos insidiosos para a classe trabalhadora.

De fato, no corpo da obra de Benjamin há diversos encontros e desencontros⁷⁴ dignos de nota e reflexão mais determinada. Dentre esses, no entanto, há alguns que saltam aos olhos e tornam a compreensão dessa teoria crítica – digamos assim, para fins propedêuticos – prenhe de grande valor heurístico para o enfrentamento do momento que nos contém. É esse o caso do surrealismo⁷⁵.

⁷⁰ “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes” (Marx; Engels, 2010, p. 40).

⁷¹ Penso, entre outras, nas interessantes formulações de Löwy (2019), para quem Benjamin configura-se como “um romântico adversário do conservadorismo, um nostálgico do passado que sonha com o futuro” (p. 137, tradução minha).

⁷² Refiro-me à ilha de Ibiza, na Espanha, no começo dos anos 1930, onde Benjamin viveu por duas vezes. A esse respeito, ver o excelente trabalho de Valero (2017).

⁷³ Mesmo antes, certamente, Benjamin já começa a se distanciar de qualquer tendência (pseudo)moderna e acrítica. Por exemplo, vale lembrar sua ruptura com o belicismo da juventude alemã, que culminaria na defesa da primeira guerra. Sobre essa questão, ver a carta de 9 de março de 1915 ao antigo “mentor” Gustav Wyneken (Benjamin, 1992). Ver também Cantinho, Maria João. **Walter Benjamin: messianismo e revolução**. São Paulo: Editora Circuito, 2022.

⁷⁴ Penso, por exemplo, nos encontros/desencontros com Nietzsche e Freud, muito bem apontados, respectivamente, por Chaves (2003) e Rouanet (2008). No que tange à Freud, parece-me, o interesse do comentário sobre Benjamin é mais largo. Ver, mais recentemente, Souza et ali (2018).

⁷⁵ Esse encontro decisivo terá no ensaio *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929) uma configuração muito singular. Em uma carta a Scholem, de 15.03.1929, Benjamin dirá que esse estudo provisório, ao qual considerava então apenas como um “tapume” e/ou “película” ao que deveria ser o trabalho das *Passagens*, significava uma primeira tentativa de escrutinar a concretude de sua época (Benjamin, 1994, p. 348, tradução minha).

Ainda que, geograficamente falando, a Berlim dos anos 1920 fosse uma grande metrópole – a terceira maior do mundo, naquela altura –, o fato é que na capital francesa experimentada por André Breton, Louis Aragon e o grupo surrealista que a querela em torno da modernidade⁷⁶ desvelava-se com total vitalidade nesse momento. Em outras palavras, em Paris era possível encontrar um ambiente de agitação por excelência, isto é, respirava-se ali a cada esquina o odor prematuramente pútrido da era moderna. Por isso mesmo, para Benjamin, a própria escrita e percepção da sua cidade natal, Berlim, tornar-se-iam mediadas agora pela ótica surrealista⁷⁷ – e não mais por um conceito oculto de experiência herdado do neokantismo.

No breve opúsculo *Rua de mão única* (1928)⁷⁸, Walter Benjamin empreende uma interessante abordagem acerca do fenômeno moderno. Nessa oportunidade, o

⁷⁶ Cumpre sublinhar que, após o término da primeira guerra mundial, Berlim anexou algumas vilas ao seu domínio, pulando de uma área de 66km² para 878 km². Sem dúvidas, se está diante de uma cidade cheia de camadas. Se está diante, portanto, da “Berlim da ‘Liga Spartakus’ de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, a Berlim dos anos 1920, [d]os ‘anos loucos’, a dos Expressionistas (que iam das artes plásticas ao cinema, dos ‘retratos de cidade’ de Ernst Ludwig Kirchner à *Metrópolis* de Fritz Lang), a da Bauhaus, a de Brecht, a de Alfred Döblin (o autor de *Berlin Alexanderplatz*), a de Georg Simmel, Sigfried Kracauer, [e a de] Franz Hessel” (Chaves, 2016, p. 114). Contudo, em certa medida, também se está diante de uma cidade cuja fisionomia especificamente moderna ainda estava em trânsito. Afinal, a República de Weimar é conhecida pela sua crise/inflação/esfacelamento absolutamente precoce. É, pois, a partir desse emaranhado de cidades que Benjamin ecoa.

⁷⁷ Pelo menos desde 1925, esse diálogo crítico ganhará contornos mais bem determinados. Em um texto publicado no número 38 da *Neu Rundschau*, de janeiro de 1927, cujo título era *Onirokitsch*, Benjamin apontaria o que considerava ser os limites do sonho, bem como uma crítica ao romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis – que, por sua vez, já era uma crítica ao romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), livro no qual, segundo Novalis, prevalecia a adesão irrestrita à sociedade burguesa ou, em termos mais poéticos, a vitória do prosaico sobre a poesia. Por isso mesmo, diz Benjamin na ocasião: “Sonhar com a flor azul não está mais em voga. Para acordar hoje na pele de Heinrich von Ofterdingen, você deve ter esquecido que horas são. A história do sonho ainda precisa ser escrita, e o estudo histórico, ao trazer à luz esta área, abrirá uma brecha decisiva no superstiço de uma determinação natural dos fenômenos humanos. O sonho participa da história. As estatísticas do sonho, além da aprovação do cenário anedótico, avançariam no terreno árido de um campo de batalha. Pois os sonhos deram origem a guerras e guerras, nos tempos primitivos, [e as guerras] provaram se o sonho estava certo ou errado, e até ditou seus limites. O sonho não se abre mais para distâncias azuis. Ficou cinza. A camada de poeira cinza sobre as coisas é a melhor parte disso. Os sonhos são agora um caminho direto para a banalidade” (Benjamin, 2000, p. 07, tradução minha). Coincidentemente, Guy Debord também teve contato com o romance de Novalis (Debord, 2019, p. 305)

⁷⁸ Na dedicatória desse livro está escrito: “esta rua chamava-se rua Asja Lacis, do nome daquela que como engenheira a rasgou no autor”. A mais recente edição portuguesa traz uma boa nota de apresentação dessa personagem. “Asja Lacis (1891-1979), atriz e encenadora letã, ligada em especial ao teatro infantil, que Benjamin conheceu em Capri, em 1924, e com quem viria a ter uma marcante relação amorosa, a par com intensas relações de trabalho materializadas em várias formas de colaboração. Estas, nomeadamente, tal como os contactos estabelecidos quando da sua visita a Asja em Moscovo entre Dezembro de 1926 e Fevereiro de 1927, abriram, para Benjamin, perspectivas importantes sobre as vanguardas artísticas soviéticas. No código estético dessas vanguardas, a imagem do ‘engenheiro’ é um conceito central. Nos anos vinte, Asja Lacis teve uma participação importante na vida artística da República de Weimar, através também da sua colaboração com Bertolt Brecht”

pequeno “bazar filosófico”⁷⁹ – no dizer do então amigo Ernst Bloch⁸⁰ – expunha com gracejo e acidez os elementos transeuntes da vida cotidiana, isto é, os objetos quase descartáveis da moderna sociedade capitalista.

Do ponto de vista formal, *Rua de mão única* consiste numa coletânea de aforismos/fragmentos sobre temas aparentemente avessos à tradição filosófica canônica e até mesmo ao pensamento mais moderno no período⁸¹. Artigos de armarinho e de papelaria, antiguidades em geral, luvas, varandas, mercadoria chinesa, material didático, brinquedos, armas e munições comparecem nessa obra. Mas, também, papéis e canetas, materiais de primeiros socorros, achados e perdidos, lembranças de viagem, equipamento de escritório, cerveja no balcão, sonhos, posto de gasolina e planetário podem ali ser encontrados. Em suma, diversas mercadorias, bugigangas e/ou quinquilharias são esquadrihadas de forma breve e/ou jocosa por Walter Benjamin nessa oportunidade, numa escrita tão fugaz quanto seu próprio objeto de dissecação⁸².

De modo mais determinado, é possível ver que o tratamento e a linguagem que são conferidos a esses objetos, à primeira vista triviais, nos permitem enxergar um autor minimamente interessado em estabelecer uma comunicação efetiva com o seu tempo ou, melhor ainda, um diálogo concreto com as massas. Em outros termos, se a dinâmica da cidade moderna é por natureza excitada, frenética, sua tentativa de explicitação/confronto crítico não poderia fazer uso de um ritmo distinto.

De saída, é curioso lembrar que os mais remotos registros da história da filosofia, por nós herdados, encontram-se sob a forma de aforismos e/ou fragmentos cheios de sentido e interpretações possíveis. “Para homens suceder tudo que querem

(Benjamin, 2021, p. 31). Poucos anos antes de sua morte, Asja Lacis escreveu suas memórias revolucionárias narrando, entre outras coisas, suas relações com Walter Benjamin. Cf. Lacis, Asja. **Professione**: rivoluzionaria. Milano: Feltrinelli Editore, 1976.

⁷⁹ Benjamin, 2013; 2017; 2021.

⁸⁰ A publicação recente das fichas de leitura de Guy Debord revelou a feliz coincidência de que ele teve contato com alguns livros do historiador Ernst Bloch – que influenciou e foi influenciado por Walter Benjamin. De modo mais preciso, o teórico crítico francês tomou notas dos livros *Reis e Servos: um capítulo da história capetiana* (1920), *A sociedade feudal* (1940) e o clássico *Apologia da história ou o ofício do historiador* (1944) (Cf. Debord, 2022, p. 55-60).

⁸¹ “O interesse de Benjamin pela forma do aforismo vinha bastante de trás, mas é forçoso constatar que apenas muito pequena parte dos textos em *Rua de Sentido Único* [título da mais recente tradução portuguesa de *Einbahnstraße*] corresponde, em bom rigor, ao perfil canônico do gênero enquanto forma literário-filosófica. Significativamente, noutros contextos o autor refere-se à obra, por exemplo, como ‘livro de apontamentos’” (Ribeiro, 2021, p. 15).

⁸² “A precária situação de Benjamin [...] impõe o recurso à forma breve [...] [Por isso,] Benjamin viu na colaboração regular na imprensa uma estratégia de intervenção literária capaz de aproveitar as potencialidades do *medium* para uma crítica imanente às formas estabelecidas de comunicação e às hierarquias do cânone cultural dominante” (Ribeiro, 2021, p. 15-16).

não (é) melhor”⁸³, registrou Heráclito de Éfeso em uma de suas passagens menos conhecidas e comentadas. Ora, essa máxima permite pensar que a absoluta satisfação dos desejos humanos é, há muito tempo, uma querela inconteste para a civilização ocidental⁸⁴. Walter Benjamin, talvez por mera coincidência e/ou ironia do destino, escreveu em seu pequeno livro de 1928: “Para homens: convencer é estéril”⁸⁵. Como bem lembra o tradutor João Barrento, há no original dessa fugaz passagem uma tensão entre linguagem e sexualidade⁸⁶. Portanto, parece-me lícito sublinhar que em ambos os casos, há um jogo entre Eros e civilização (como diria Marcuse), ou seja, uma latente oposição entre o possível e o desejável em cada época histórica.

Em linhas gerais, posso dizer então que em seu exame sobre a modernidade, em *Rua de mão única*, a postura de Benjamin se caracteriza como a de um sujeito interessado em falar a bela língua do seu século⁸⁷, sem negligenciar o que seus antepassados, isto é, os mortos, lhe sussurram nos ouvidos. Trata-se, pois, de uma “tentativa insistente de, a partir da aparente superfície das situações e das coisas, apreender a lógica da modernidade”⁸⁸. Como é sabido, a lógica dessa época é, antes de mais nada, a da redução a um valor abstrato universalmente mensurável, ou seja, a lógica da mercadoria⁸⁹.

Do ponto de vista político, desde o posto de gasolina até o planetário, textos de abertura e encerramento de *Rua de mão única*, Benjamin apresenta um mundo

⁸³ Heráclito, 1973, p. 95, § 110.

⁸⁴ Arrisco dizer que uma interpretação possível para esse fragmento reside na observação de que ele resguarda a mesma dimensão erótica que se encontra em Walter Benjamin. De fato, se todos os desejos do homem – como indivíduo, não como gênero humano – fossem saciados, a civilização – pelo menos a que conhecemos – se tornaria dificultosa (como diria Freud). Desta forma, tal procedimento não há de ser o melhor possível para esse animal pretensamente racional.

⁸⁵ Benjamin, 2017, p. 12.

⁸⁶ Visando a elucidação da situação, João Barrento, destacado tradutor da obra de Walter Benjamin em Portugal, escreverá que: “este aforismo, o mais curto de todo o livro, pode ter uma dupla leitura, impossível de dar na tradução, mas que é importante comentar, na medida em que cruza um ponto de vista e uma convicção em que práticas de linguagem e práticas sexuais são vistas em analogia, o que não é raro em Benjamin. O original diz: *Überzeugen ist unfruchtbar*. *Überzeugen* significa, numa primeira acepção (a que ficou na tradução), ‘convencer’ (e teria então a ver com uma prática linguístico-retórica meramente instrumental, e não criativa); mas pode também ser lido como *überzeugen*, significando então ‘procriação em excesso’, e referindo-se a uma sexualidade meramente orientada para a procriação e, assim, paradoxalmente ‘estéril’, tal como acontece com a retórica da mera persuasão” (Benjamin, 2017, p. 128).

⁸⁷ Aludo aqui ao trecho final do poema “La solitude”, integrante do volume póstumo “Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose” (1869), quando Charles Baudelaire afirma justamente que em sua vida errante: “je voulais parler la belle langue de mon siècle” (Baudelaire, 2016, p. 80). Em tradução livre: “eu vou falar a bela língua do meu século”.

⁸⁸ Ribeiro, 2021, p. 17.

⁸⁹ Benjamin, 2013; 2017; 2021.

cujas “ruínas” estão postas “antes mesmo de seu desmoronamento”⁹⁰. Assim, a questão essencial da reflexão benjaminiana em torno da experiência moderna repousa, nesse momento, não somente sobre a ininterrupta transformação deste modo de vida e, portanto, sobre o seu inevitável esgotamento. Ao contrário, o ponto fundamental aqui reside, sobretudo, na compreensão de que com a perpetuação da sociedade capitalista “vai-se perdendo a liberdade do diálogo”⁹¹ e, com isso, o próprio saber de outrora tem sua transmissão interrompida.

Grosso modo, em *Rua de mão única*, forma e conteúdo parecem fazer parte de uma única e mesma pretensão crítica. De fato, há aqui uma expectativa de mudança profunda de todos os modos de existência histórica. Trata-se, pois, da adoção da tese de uma postura dialética negativa⁹².

Como é sabido, com a ocupação cada vez maior do espaço social pela formamercadoria, a comunicação entre iguais se torna supérflua e, na maioria das vezes, a partilha de experiências autênticas e de cultura também. “Antigamente era natural, entre pessoas que dialogavam, ir ao encontro do ponto de vista do outro; hoje, pergunta-se logo pelo preço dos sapatos ou do guarda-chuva”⁹³. Esse movimento tem no seu cerne, insisto, a dialética entre a construção dos novos monumentos da cultura e a destruição dos antigos, uma vez que estes estão caducos, isto é, ultrapassados. Dessa forma, acha-se o binômio construção-destruição⁹⁴, não apenas de edifícios, prédios, praças, cidades etc., mas, sim, de modos de vida, memórias e sociabilidades coletivas. Por isso mesmo, toda a cultura surge aqui, pois, com o menor preço possível. Emerge, assim, uma cultura a granel – disponível para ser montada em uma nova experiência cultural.

Ora, esse anúncio benjaminiano, certamente, é o mesmo que se encontra a um só tempo nas vanguardas políticas e estéticas que o filósofo berlinense conheceu nos anos 1920. De fato, nessas duas tradições de pensamento/ação encontra-se o mesmo horizonte de compreensão sobre a modernidade, perspectivas às quais Benjamin se vincula, ainda que com boas ressalvas.

⁹⁰ Benjamin, 2007, p. 51.

⁹¹ Benjamin, 2017, p. 21.

⁹² Adorno, 2009.

⁹³ Benjamin, 2017, p. 21.

⁹⁴ Como veremos, a hipótese materialista de Benjamin centra-se no desenvolvimento das próprias forças produtivas e na necessidade de atualização da economia capitalista, que tornam as coisas velhas/ultrapassadas constantemente. Esse quadro leva ao ininterrupto envelhecimento/apagamento/esquecimento do passado recente (Benjamin, 2000. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929)).

Em *O Capital* (1867), por exemplo, Karl Marx descrevera o modo como “a riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘enorme coleção de mercadorias’, e a mercadoria individual, por sua vez, aparece como sua forma elementar”⁹⁵. Ora, penso que essa avaliação já deixa antever a subversão operada pela moderna sociedade, via reificação social. No lugar da centralidade do ser humano⁹⁶, como ‘forma elementar’ da sociabilidade, Marx constata a forma mercadoria como elemento determinante da sociedade. Em outros termos, na mesma medida em que os objetos ganham significado humano, os seres humanos ganham tratamento objetificado, reificado, já que são as mercadorias e não as pessoas que preenchem os diversos espaços da cena pública.

Ora, atualizando o prognóstico de Marx, György Lukács chama atenção em seu próprio momento, os anos 1920, para o fato de que no capitalismo, de fato, a humanidade perde o protagonismo no espaço coletivo. Em *História e consciência de classe* (1923), ele observa como o proletariado arruína “cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se [portador de] uma atitude *contemplativa*”⁹⁷. Em sua visão, isso ocorre em virtude da “mecanização racional penetra[r] até na ‘alma’ do trabalhador”⁹⁸. Desse modo, esse último “torna-se espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, [uma simples] parcela isolada e integrada a um sistema estranho”⁹⁹. Esse sistema, é claro, dita todas as regras e impõe relações sociais bastante precisas.

Assim, ratificando essas perspectivas, parece-me, Benjamin observou que “as mercadorias de luxo que hoje se exibem ostentam uma brutalidade tão despudorada que toda a emanção espiritual delas se ausenta”¹⁰⁰. Em outros termos, os utensílios da sociedade burguesa, na contramão das coisas manufaturadas de outrora, dispõem de qualquer “aura”, isto é, não há nessas materializações qualquer caráter de unicidade, falta-lhes, portanto, “a unidade da obra de arte e sua integração à tradição, que não são mais que uma única e mesma coisa”¹⁰¹. Essa proposição se mostra

⁹⁵ Marx, 2017, p. 113.

⁹⁶ Ainda que, vale destacar, o ser humano pensado genericamente nas condições modernas de produção seja, em grande medida, produção da forma-valor, da genericidade que o trabalho abstrato institui (Marx, 2017).

⁹⁷ Lukács, 2003, p. 204, grifo do autor.

⁹⁸ Lukács, 2003, p. 202.

⁹⁹ Lukács, 2003, p. 205.

¹⁰⁰ Benjamin, 2017, p. 23.

¹⁰¹ Benjamin, 2000, p. 279, tradução minha. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique – dernière version* (1939).

de fundamental determinação na medida em que dá a tônica da sociedade cujo “eu” autêntico se mostra em declínio – no mesmo passo da própria efemeridade de tudo que agora existe.

Nessa esteira, Charles Baudelaire já havia notado, em seu livro *As flores do mal* (1857), que “Paris muda! mas nada em minha nostalgia / Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos, / Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria, / E essas lembranças pesam mais do que rochedos”¹⁰². Ora, na leitura proposta por esse poeta francês, tão admirado pelo próprio Walter Benjamin, somente assim (leia-se: sob a égide da transformação), torna-se compreensível a generalizada “aceitação do pedacinho do ‘atual’”¹⁰³, o pauperismo da massa e mesmo a prostituta (que submete até o seu próprio corpo à forma mercadoria) etc., alguns dos temas centrais desse e de outros poetas franceses¹⁰⁴. Basta lembrar que, para Benjamin, “os grandes autores fazem sem exceção as suas associações com um mundo que virá depois deles, como se pode ver pelos exemplos das ruas de Paris nos poemas de Baudelaire, que só existiram depois de 1900”¹⁰⁵.

Com essas observações, torna-se possível pensar, com Benjamin, como nesse ambiente agitado até mesmo a prática literária já não pode se dar ao luxo de manter uma atividade em-si-e-para-si (como diria Hegel). De fato, para ele, há de se notar que já nessa altura permanecíamos como se “estivéssemos presos num teatro e fôssemos obrigados a seguir a peça que se desenrola no palco, quer quiséssemos, quer não, e tivéssemos de fazer dela [...] o objeto do nosso pensamento e do nosso discurso”¹⁰⁶.

Se preferirmos as palavras de Guy Debord, num outro contexto, isso significaria dizer então que vivemos numa sociedade do espetáculo, em que a mercadoria, insisto, é a protagonista por excelência. Trata-se, então, de uma sociedade em que “o espetáculo constitui o *modelo* presente de vida socialmente dominante. [Uma

¹⁰² Baudelaire, 2012, p. 59.

¹⁰³ Benjamin, 2000, p. 372, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

¹⁰⁴ Numa espécie de saudação à tradição poética insurrecional, Walter Benjamin escreveu jocosamente que “os livros e as prostitutas podem ser levados para a cama [...] Os livros e as prostitutas entretecem o tempo. Dominam a noite como o dia e o dia como a noite. [...] Olhando os livros e as prostitutas não nos apercebemos de como cada minuto lhes é precioso. Mas quando lidamos com eles mais de perto, começamos por notar como têm pressa. Contam o tempo conosco à medida que nos afundamos neles [...] Livros e prostitutas: ambos têm aquela espécie de homens que vivem deles e os maltratam. Livros e prostitutas – as notas de rodapé estão para aqueles como as notas de banco na meia para estas” (Benjamin, 2017, p. 31).

¹⁰⁵ Benjamin, 2017, p. 13.

¹⁰⁶ Benjamin, 2017, p. 21.

sociedade em que] ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e seu consumo corolário”¹⁰⁷. Em termos quase psicanalíticos, isso tudo significa dizer que “o espetáculo é o sonho ruim da sociedade moderna acorrentada, que em última análise apenas expressa seu desejo de dormir”¹⁰⁸. Portanto, de um ponto de vista benjaminiano, isso tudo implica no fato de que o trabalhador, leia-se, cada indivíduo da sociedade, torna-se sujeito passivo diante de um mundo moldado pelo capital.

Nesse ínterim, portanto, torna-se mister entender com Benjamin que “todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda”¹⁰⁹. Por isso mesmo, “o trunfo é a improvisação”¹¹⁰, isto é, a montagem dos discursos e práticas sob nova determinação deve ser formulada como for possível. Nesse viés, mostra-se imprescindível lançar mão dos mais distintos recursos. Tudo pode servir, pois, tudo pode receber outro uso e significado histórico-filosófico. “As citações são no meu trabalho”, diz ele numa célebre passagem de *Rua de mão única*, “como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção”¹¹¹. Assim, as próprias citações, isto é, as verdades cristalizadas, tornam-se o seu contrário. Elas viram um fragmento que, ao ser expropriado do seu lugar de “direito”, do seu tempo e de sua movimentação ordinária, reaparece na cena pública com uma outra dimensão, isto é, uma dimensão crítica¹¹².

Com base nesses elementos posso ressaltar ainda que, para Benjamin, é o próprio desgaste da vida moderna que gera nas forças dominantes a necessidade de maquiagem ineficaz do tempo que lideram, uma vez que é quase insuportável conviver com suas vísceras à mostra. “Já faz muito tempo que esquecemos o ritual

¹⁰⁷ SduS, § 6, tradução minha, grifos do autor.

¹⁰⁸ SduS, § 21, tradução minha.

¹⁰⁹ Benjamin, 2017, p. 13.

¹¹⁰ Benjamin, 2017, p. 13.

¹¹¹ Benjamin, 2017, p. 57.

¹¹² Esse contexto me permite conjecturar uma ‘teoria da citação’ de e em Walter Benjamin. Pelos limites da presente pesquisa, deixarei o tratamento dessa questão para uma outra oportunidade. Para uma visão introdutória acerca dessa problemática, ver Franco, Ana Luiza Varella. **Walter Benjamin: a arte de citar sem aspas**. 136 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Entre outras coisas, nota-se aí que “quando a história é citada, nela se apresenta sua pré e pós-história, absolutamente livre da repetição. Essa ação, portanto, corresponde ao renomear. Nas obras já mortas, o passado adormecido é reconstruído a partir das marcas, das escritas, das formas que podem ser citadas e transmitidas em novas formas ou, como Benjamin propõe, nas Passagens, em fórmulas que, transportadas para outros textos, expressam a descontinuidade das ideias. A violência desse processo está em estreita correlação com a arte da montagem, porque responde ao momento crítico ou destrutor, que provoca a desintegração da continuidade da narrativa e da história. Somente ela permite que o objeto histórico se constitua” (Franco, 2005, p. 125-126).

segundo o qual foi construída a casa da nossa vida”¹¹³, diz o filósofo berlinense à certa altura em *Rua de mão única*, dando a ver que a construção da época moderna visa encobrir os rastros de outrora. “Mas no momento em que vai ser tomada de assalto”¹¹⁴, complementa Benjamin, “e já rebentam as bombas inimigas, quantas velharias ressequidas e bizarras estas não põem a descoberto nos alicerces!”¹¹⁵. Por isso mesmo, vale questionar: “quantas coisas não foram sepultadas e sacrificadas sob fórmulas mágicas, que coleção de curiosidades mais horripilante não descobriremos lá em baixo”?¹¹⁶. De fato, Benjamin nos ajuda a pensar que lá “onde as mais fundas galerias são reservadas ao que há de mais banal na vida quotidiana”¹¹⁷ residem traços do passado recente que, por diversos motivos, fora esquecido – mas, que pode ser redescoberto com outros trajes, olhares e usos possíveis.

Assim, torna-se viável dizer que em vez de encarar frontalmente essa demanda do desgaste imanente à sociedade moderna, os homens e mulheres preferem tangenciá-lo, envolvendo-se cada vez mais numa cultura que traduz uma espécie de adormecimento social. Em contraposição, o argumento benjaminiano fundamental, em termos quase maquiavelianos, é que “como alguém que dá a volta completa na barra fixa, assim também nós próprios fazemos girar na juventude a roda da fortuna, da qual, mais cedo ou mais tarde, sairá a sorte grande”¹¹⁸.

Desta maneira, o que aqui se destaca é a alternância entre ação e escrita como espinha dorsal das intenções do filósofo alemão. Assim, o uso correto dessa intercalação, segundo Benjamin, é capaz de tensionar a vida cotidiana tal como ela se encontra, tendo em vistas o fito por outras possibilidades existenciais.

Imbuído desta hipótese, logo no início de *Rua de mão única*, no pequeno texto intitulado “Posto de gasolina”, Walter Benjamin anuncia, em certo sentido, o próprio projeto em questão. Em sua proposição, trata-se agora de abdicar ao “gesto universal do livro”, isto é, afastar-se da elucubração pretensamente desvencilhada da concretude do real e da ideia de atemporalidade. Por essa razão, seu apelo pretende servir-se justamente das novas formas de informação (com vistas à

¹¹³ Benjamin, 2017, p. 10.

¹¹⁴ Benjamin, 2017, p. 10.

¹¹⁵ Benjamin, 2017, p. 11.

¹¹⁶ Benjamin, 2017, p. 11.

¹¹⁷ Benjamin, 2017, p. 11.

¹¹⁸ Benjamin, 2017, p. 12. Não constitui novidade que o autor florentino será uma referência fundamental para o pensamento estratégico desenvolvido pelo teórico crítico francês também (Debord, 2018).

comunicação) que encontra na República de Weimar: “no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz”¹¹⁹ etc., é onde se pode/deve atuar na oportunidade. Para ele, isso se justifica pelo fato de que “as opiniões estão para o gigantesco aparelho da vida social como o óleo para as máquinas”, já que “ninguém se aproxima de uma turbina e lhe verte óleo para cima”. Ao contrário, “o que se faz é injetar algumas gotas em rebites e juntas escondidos que têm de se conhecer bem”¹²⁰.

Em sua análise de *Rua de mão única*, presente na famosa biografia que escreveu sobre o filósofo de Berlim, o renomado estudioso Bernd Witte destaca que nessa obra de 1928 localizam-se “textos curtos que ele [Benjamin] publicou nos cadernos culturais de grandes jornais a partir de 1925”¹²¹. Esse esforço, ainda segundo Witte, marcaria a passagem do filósofo berlinense da condição de “esotérico a publicista politicamente engajado, de adepto da mística da linguagem a defensor do materialismo dialético”¹²². De fato, é impossível negar que nesse instante o filósofo berlinense não tenha pretensões teórico-sociais já bastante elaboradas e distintas das que nutria até então. Contudo, não me parece adequado pensar que se está diante de uma “política em imagens alegóricas”¹²³, como recomenda o estudioso.

Certamente, vale lembrar que “desde a descrição da decadência de todas as formas de interação da sociedade burguesa, que se manifestavam nos paroxismos da inflação, até a definição do ‘político verdadeiro’”¹²⁴, como nos diz Bernd Witte, “encontram-se sempre de novo ingredientes da crítica política direta nesse panorama dos anos 1920”¹²⁵. Desta forma, é mister que “as linhas de fuga das ruas convergem em perspectiva para o texto final, dedicado ao Planetarium”¹²⁶, apresentando “os traços gerais de uma teoria da história e do sujeito revolucionário”¹²⁷. Mas, tirar desse prisma o entendimento de um passadismo, como acaba fazendo o próprio Witte, me parece um tanto improdutivo.

Explico: nessas circunstâncias, efetivamente, o que Witte acaba erroneamente intuindo é que “*como época de decadência*, a modernidade será contraposta [...] [por] uma antiguidade idealizada, de acordo com o modo de construções idealistas

¹¹⁹ Benjamin, 2017, p. 09.

¹²⁰ Benjamin, 2017, p. 09.

¹²¹ Witte, 2017, p. 71.

¹²² Witte, 2017, p. 71.

¹²³ Witte, 2017, p. 72.

¹²⁴ Witte, 2017, p. 72.

¹²⁵ Witte, 2017, p. 72.

¹²⁶ Witte, 2017, p. 72.

¹²⁷ Witte, 2017, p. 72.

da história”¹²⁸. Por certo, a leitura apressada dessa interpolação poderia levar a crer que Benjamin se distancia do materialismo, aderindo, pois, a uma dimensão ingenuamente romântica da existência, ou ainda, advogando uma posição conservadora frente ao presente.

Ao contrário, entendo que Walter Benjamin compreendera desde então que o prematuro envelhecimento do ‘novo mundo’, *mimesis* da mercadoria, só poderia ser redimido pela sua própria superação. Na ótica benjaminiana, não há época de decadência na história. Disso resulta, certamente, a ligação de *Rua mão única* com um projeto revolucionário até então embrionário. Mas também, de modo mais preciso e fidedigno, com a sua tese de ‘dissolução da mitologia’ no espaço da história¹²⁹. Afinal, insisto, “se o mito é construído como eterna recorrência, a recorrência que mais importa na esfera do capitalismo monopolista é o eterno retorno da mercadoria”¹³⁰. É ela que de sol a sol, noite após noite, ajuda a manter acesa a ideia do eterno retorno do mesmo na era moderna.

Insisto: não se trata, como quer Witte¹³¹, de pensar o moderno como época de decadência, tampouco o arcaico como época áurea. Trata-se, pois, de perceber, com Benjamin, a angústia mítica que se instaura no presente – e que por ele deve ser resolvido. Nessa perspectiva, vale lembrar a célebre afirmação de Benjamin de que seu pensamento se apresenta como uma espécie de sirene de incêndio, ou ainda, como um tipo de mecanismo de denúncia dos tempos atuais, “antes do dilúvio”¹³² – e não de um simples resgate conservador do passado.

Para Benjamin, “a ideia que se tem da luta de classes pode ser enganadora”¹³³. Logo, “não se trata de uma prova de força em que se tenha de decidir a questão de saber quem ganha e quem perde; não se trata de um combate depois do qual o vencedor ficará bem, e o vencido, mal”¹³⁴. Efetivamente, para o filósofo berlinense, a possibilidade de que as relações sociais continuem como estão, isto é, reificadas, é a verdadeira derrotada anunciada. “Pois, quer a burguesia ganhe, quer ela perca essa luta, ela está condenada a sucumbir às contradições internas que se tornarão fatais

¹²⁸ Witte, 2017, p. 72, grifo meu.

¹²⁹ Benjamin, 2007.

¹³⁰ Eagleton, 1993, p. 231.

¹³¹ Witte, 2017.

¹³² Löwy, 2021, p. 07.

¹³³ Benjamin, 2017, p. 42.

¹³⁴ Benjamin, 2017, p. 42.

ao longo da sua evolução”¹³⁵. Todavia, não há retorno possível a um paraíso nunca experimentado, como sugere Bernd Witte¹³⁶. Ao contrário, “a questão é apenas a de saber se ela [a burguesia] se afundará por si própria ou pela ação do proletariado”¹³⁷. Se confirmada a primeira alternativa, certamente, estaremos fadados ao maior dos precipícios¹³⁸. Por isso mesmo, a revolução proletária apresenta-se como o melhor caminho a ser trilhado aqui, já que a burguesia só tem a oferecer um arremedo de vida, isto é, a ‘sobrevivência ampliada’¹³⁹ para a maior parte da população mundial.

Ora, também em “Agência de apostas”, outro texto curto de *Rua de mão única*, Benjamin exprime interpolações num sentido semelhante. Segundo ele, “a existência burguesa é o regime dos assuntos privados”¹⁴⁰. Ora, isso se explica pelo fato de que a comunicação comum, isto é, a coisa pública, está ocupada por outras personas, não-humanas. É no espaço da interioridade que a vida burguesa encontra a sua morada – de modo literal e figurado. Essa compreensão também é partilhada por alguns dos principais interlocutores de Walter Benjamin.

No início dos anos 1930, em sua tese de *habilitation* em torno do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, publicada sob a forma de livro com o simples título de *Kierkegaard* (1933), Theodor Adorno observou os limites e precariedades da interioridade proporcionada pela vida burguesa. Nessa oportunidade, portanto, ele considerou que “todas as figuras espaciais do *intérieur* são mera decoração [...] o si mesmo é alcançado no próprio domínio pelas mercadorias e sua essência histórica”¹⁴¹. Em outros termos, mostra-se aqui uma simples abstração, o “eu”, que ao não se reconhecer no espaço público volta-se para si mesmo e nisso se encerra, graças à ditadura da forma mercadoria na época moderna¹⁴².

¹³⁵ Benjamin, 2017, p. 42.

¹³⁶ Witte, 2017.

¹³⁷ Benjamin, 2017, p. 42.

¹³⁸ Referente a essa temática, remeto a algumas instigantes reflexões de franca inspiração benjaminiana disponíveis em Löwy, Michael. **Qu'est-ce que l'écossocialisme?** Paris: Le Temps des Cerises, 2020. No mesmo horizonte, vale destacar ainda Angus, Ian. **Enfrentando o antropoceno:** capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre. Tradução Glenda Vicenzi. Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

¹³⁹ Debord, 2012; 2017.

¹⁴⁰ Benjamin, 2017, p. 62.

¹⁴¹ Adorno, 2010, p. 106.

¹⁴² Tenho ciência de que essa interpretação, pelo menos a partir do interior da obra kierkegaardiana, é passível de discussão e crítica. Sobre esse tema, ver a introdução – (Duas ou três palavras prévias sobre a injustiça entre as gerações a partir da “paulada nos Schlegel” ou uma hipótese liminar de leitura da relação Kierkegaard-Hegel) – do texto de Amaral, Ilana Viana do. **O 'conceito' de paradoxo (constantemente referido a Hegel):** fé, história e linguagem em S. Kierkegaard. 2008. 247 f.

Numa resenha ao *Kierkegaard* de Adorno, Walter Benjamin endossa a categorização da fragilidade da “interioridade” disponível na sociedade capitalista. Assim, “a espiritualidade interior de Kierkegaard é determinada por um lugar específico na história e na sociedade. Seu modelo é o interior burguês, no qual elementos históricos e míticos se confundem”¹⁴³. Trocando em miúdos, a interioridade surge aqui como expressão do próprio capital que, por seu turno, faz retornar elementos da mitologia. Ora, é fato que “o capitalismo tem uma história, certamente, mas a dinâmica de seu desenvolvimento [...] é a recriação perpétua de sua própria estrutura ‘eterna’”¹⁴⁴. Assim, a inerente fraqueza da sua alma e a incontornável memória que essa imprime nas relações humanas mostram-se como dois aspectos de uma única e mesma coisa. “Cada ato da troca mercantil é ao mesmo tempo singularmente diferente e a repetição monótona da mesma velha história”¹⁴⁵.

Ratificando a tese de Adorno, o imortal brasileiro Sergio Paulo Rouanet dirá, talvez em termos exagerados, que – tal como Ulisses na Odisseia¹⁴⁶, ousou exagerar também – as posições de Kierkegaard só se justificam pelo seu completo afastamento do processo de produção da vida concreta durante toda a sua existência errante. Dessa forma, a história que se apresenta diante dos seus olhos não é e nem poderia ser a história encarnada, em toda a sua crueza e imensidão. Ao contrário, aquilo que lhe surge é tão-somente um genérico, um correlato, vulto e/ou simples aparição fenomênica, *pauvre et faux*, da realidade¹⁴⁷.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Entre outras coisas, vemos aqui o questionamento possível ao modo como “segundo Adorno, Kierkegaard limita-se a ser ‘um pensador da subjetividade’, razão que condenaria o seu esforço negativo à pura inefetividade” (p. 21).

¹⁴³ Benjamin, 2000, p. 357, tradução minha. *Kierkegaard: la fin de l'idéalisme philosophique* (1933).

¹⁴⁴ Eagleton, 1993, p. 231.

¹⁴⁵ Eagleton, 1993, p. 231.

¹⁴⁶ Homero, 2014.

¹⁴⁷ “Mas como explicar, sociologicamente, o conceito-chave de Kierkegaard, a interioridade? Seu correlato no mundo objetivo é o interior burguês. A obra de Kierkegaard está cheia de pequenas vinhetas descrevendo salões da média e alta burguesia: ornatos, pêndulas, cortinas, quadros e sobretudo espelhos. *É um mundo fechado, que não precisa de ventilação. Pode-se fazer tudo no interior, até mesmo flunar*. É o que fazia o pequeno Kierkegaard, quando o pai o levava pela mão, para passear. Eram passeios esplêndidos, porque o menino tinha o privilégio, só concedido a príncipes de sangue real, de escolher o lugar de destino. Ora os dois viajavam para castelos, ora para praias, ora para montanhas. Passeios intermináveis, porque se davam inteiramente na imaginação [...] enquanto caminhavam, o pai explicava tudo o que viam, conversava com todos os transeuntes, e as frutas expostas nas vitrinas eram mais apetitosas que nunca. Mais tarde, Kierkegaard flanava num espaço mais amplo, mas sempre fechado, grande salão circunscrito pelas muralhas da velha Copenhagen, [...] Mas quem habita o interior? [...] Alguém segregado do processo produtivo, como o próprio Kierkegaard, que não tinha qualquer trabalho remunerado, e vivia do rendimento de ações herdadas do pai, que se tinham desvalorizado no final da vida do filósofo. [...] Ele vê a história acontecendo na rua, pela janela do seu salão, mas é sempre a história como *Schein*, como aparência,

Ora, mas, a própria colocação dessa perspectiva permitirá a Benjamin extrapolar a interpretação de Adorno. De fato, nesse momento o filósofo berlinense acaba inserindo a interioridade – e o próprio Kierkegaard – num mais amplo debate filosófico-histórico. Suprassumindo Adorno, para Walter Benjamin a verdade é que “Kierkegaard está aqui ligado agora com Hegel, agora com Wagner, agora com Poe, agora com Baudelaire”¹⁴⁸. Explico: na medida em que sua “interioridade” busca se afirmar, o dinamarquês demonstra, de modo negativo, a sua paradoxal necessidade de realização plena.

No segundo pós-guerra esse sintoma se agrava, já que há um maior fechamento da interioridade burguesa. Essa reflexão pode ser encontrada nos escritos de Max Horkheimer. De fato, em *Eclipse da razão* (1947), ele desenvolve uma acurada análise sobre o aprofundamento do quadro em tela. De modo mais determinado, precisamente no capítulo assinado como “Ascensão e declínio do indivíduo”, esse autor alemão declara que a loucura da racionalidade capitalista produziu o próprio esfacelamento do sujeito e, pior ainda, viabilizou a “maior catástrofe da história europeia”¹⁴⁹.

Nessa oportunidade, Horkheimer advoga que uma verdadeira “crise da razão é manifesta na crise do indivíduo, que se desenvolveu como seu agente”¹⁵⁰. Dessa perspectiva, a questão fundamental então é que “a ilusão que a filosofia tradicional tem cultivado sobre o indivíduo e sobre a razão – a ilusão de sua eternidade – está sendo dissipada”¹⁵¹ pelas condições avançadas de organização da sociedade capitalista. Certamente, se “o indivíduo outrora concebeu a razão exclusivamente como um instrumento do eu. Agora, ele experiencia o inverso dessa autodeificação”¹⁵². Numa inversão de genitivo, à maneira de Feuerbach ou do Dr. Frankenstein, “a

ilusão – a única maneira pela qual a história pode ser vivida pelo particular no interior burguês. Ela é um ornamento na interioridade vazia da consciência, uma *objektlose innerlichkeit*. Mas esse *Schein* pode ser perverso, demoníaco, provocando mortes e perdas materiais, como em 1848, ano em que Kierkegaard teve grandes prejuízos financeiros” (Rouanet, 2013, p. 150, grifo do autor, grifo do autor). Ademais, é bem conhecida a tese de que o dia do óbito do filósofo coincide com o dia de sua ruína material. Certamente, mais que uma ilustração, esse fato dá a ver sobre a própria tragicidade e fugacidade das bilhões de vidas condenadas a fins como esse – ou, como na maioria dos casos, ainda piores.

¹⁴⁸ Benjamin, 2000, p. 356, tradução minha. *Kierkegaard: la fin de l'idéalisme philosophique* (1933).

¹⁴⁹ Horkheimer, 2015, p. 177.

¹⁵⁰ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵¹ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵² Horkheimer, 2015, p. 143.

máquina ejetou o piloto”¹⁵³, e agora “ela corre cegamente pelo espaço”¹⁵⁴. Por isso mesmo, Horkheimer alerta que “no momento da consumação, a razão tornou-se irracional e estultificada”¹⁵⁵. Portanto, “o tema desta época é a autopreservação, muito embora não exista qualquer eu a ser preservado”¹⁵⁶.

Nos tempos modernos, elucida Horkheimer, “a individualidade entre as massas é bem menos integrada e duradoura do que entre a chamada elite”¹⁵⁷. Ora, isso se justifica pelo fato de que “a elite sempre esteve mais preocupada com as estratégias para conquistar e manter o poder”¹⁵⁸. Nesse sentido, a história do sujeito, isto é, da individualidade, está intimamente ligada com a história da gradual ruptura com a própria herança cultural¹⁵⁹. Assim, “o modelo do indivíduo nascente é o herói grego. Ousado e autoconfiante, ele triunfa na luta pela sobrevivência e emancipa-se tanto da tradição quanto da tribo”¹⁶⁰. Sem dúvidas, Aquiles é o melhor exemplar dessa linhagem¹⁶¹. Ao contrário, na *Dialética do esclarecimento*, Ulisses é o arquétipo da subjetividade moderna, já que ele se põe a zombar de tudo que existe, na medida em que toma “o próprio Poseidon” como o seu “inimigo elementar”¹⁶².

Denota-se que o indivíduo, em seu heroísmo, está fadado ao fracasso – ou pelo menos ao êxito somente mediante o sacrifício. Em termos quase hegelianos, Horkheimer assevera, então, que “o conceito de heroísmo é inseparável do de sacrifício. O herói trágico origina-se no conflito entre a tribo e seus membros, conflito no qual o indivíduo é sempre derrotado”¹⁶³. Esse prisma, parece-me, tem o seu corolário justamente na constatação de que “o único herói de Homero que nos surpreende ao ter uma individualidade, uma mente própria, é Ulisses e ele é demasiado astuto para parecer verdadeiramente heroico”¹⁶⁴. Afinal, apesar de todos os seus

¹⁵³ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵⁴ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵⁵ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵⁶ Horkheimer, 2015, p. 143.

¹⁵⁷ Horkheimer, 2015, p. 144.

¹⁵⁸ Horkheimer, 2015, p. 144-145.

¹⁵⁹ Posição semelhante é adotada por Hannah Arendt em sua investigação sobre *A condição humana* (Arendt, 2019).

¹⁶⁰ Horkheimer, 2015, p. 145.

¹⁶¹ “Advertido por sua mãe, Thétis, que se ele vingar seu amigo Pátroclo e matar Heitor, ele mesmo morrerá em breve; mas que, se ele deixar de lutar, voltará para a pátria e morrerá na velhice depois de uma vida longa e feliz, Aquiles escolhe sem titubear a vida curta — mas gloriosa e lembrada no futuro pela palavra poética — em detrimento da vida longa e obscura” (Gagnebin, 2006, p. 196).

¹⁶² Adorno; Horkheimer, 2006, p. 51.

¹⁶³ Horkheimer, 2015, p. 145.

¹⁶⁴ Horkheimer, 2015, p. 145.

percalços, o rei de Ítaca consegue impor a sua vontade e cai nas graças da própria deusa Atena ao final de sua jornada de retorno para casa.

Não constitui novidade que a conquista da individualidade, ainda em nossos dias, é vendida como o *crème de la crème* da época moderna. Mas, a coisa não se processa como aparenta. Nas palavras de Benjamin, já em seu instante havia se tornado “impossível viver numa grande cidade alemã, onde a fome força os mais miseráveis a viver das notas de banco com que os transeuntes procuram tratar uma nudez que os fere”¹⁶⁵. Em outros termos, o que se mostrou factual foi que o gozo da individualidade sempre esteve completamente atado às condições de produção e reprodução da vida material. Na cena pública hodierna, isto é, para a maioria de pessoas que reproduzem as ideias neoliberais, resta apenas a colaboração passiva com a gestão do sofrimento psíquico¹⁶⁶, na medida em que estas apenas “sobrevivem” – já que não conseguem viver plenamente as suas paixões e/ou inclinações.

Para sermos justos, porém, impende destacar que é também inegável que “o liberalismo em seu alvorecer caracterizou-se pela existência de uma multidão de empreendedores independentes, que tomavam conta de sua propriedade e a defendiam”¹⁶⁷ contra quaisquer ameaças externas. Esse esforço, como dá a ver nosso pioneiro Friedrich Engels, estava intimamente ligado com a consanguinidade e, portanto, com a transmissão da propriedade privada de uma geração a outra¹⁶⁸. Assim, torna-se factual que “a própria empresa, que, presumia-se, seria herdada pela família, dava às deliberações do homem de negócios um horizonte que se estendia para muito além do seu período de vida”¹⁶⁹. Porém, insisto, o desabrochar do capitalismo impôs uma outra dinâmica social a seus personagens.

“Nesta época dos grandes negócios, o empresário independente já não é mais um caso típico”, escreve Horkheimer, posto que “o homem comum encontra cada vez mais dificuldade em fazer planos para seus herdeiros ou mesmo para seu próprio futuro remoto”¹⁷⁰. Se preferirmos parafrasear os jocosos termos autobiográficos de Debord, quase todo indivíduo nasce agora virtualmente arruinado¹⁷¹. Com

¹⁶⁵ Benjamin, 2017, p. 19.

¹⁶⁶ Remeto o leitor interessado no aprofundamento dessa tópica a Safatle, Vladimir Safatle; Dunker, Christian; Silva Júnior, Nelson da (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

¹⁶⁷ Horkheimer, 2015, p. 155.

¹⁶⁸ Engels, 2019.

¹⁶⁹ Horkheimer, 2015, p. 155.

¹⁷⁰ Horkheimer, 2015, p. 155-156.

¹⁷¹ Debord, 2006. *Panegyrique I* (1989).

isso, o que se conclui é que “o futuro do indivíduo depende cada vez menos de sua própria prudência e cada vez mais das lutas nacionais e internacionais entre os colossos do poder. A individualidade perde sua base econômica”¹⁷².

De modo surpreendente, portanto, retornam configurações do que há de mais antigo, isto é, ressurge no capitalismo o aspecto cíclico do tempo vivido, ou melhor, emerge “*um tempo pseudocíclico*”¹⁷³. Em uma palavra, portanto, assistimos ao eterno retorno do mito, sob novos trajes, na sociedade moderna. Por isso mesmo, o capitalismo pode ser equiparado a uma religião, o que significa que ele, em sua essência, está comprometido com a resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações que eram abordadas pelas religiões e mitologias do passado¹⁷⁴.

Ora, essa linha de percepção ancora-se na ética capitalista, de coloração weberiana¹⁷⁵ e até mesmo durkheimiana¹⁷⁶, que assevera o quão natural é que, gradativamente, os seres humanos particulares tendam a perceber que precisam se tornar peças úteis nessa imensa engrenagem social e passem a assimilar, isto é, a mimetizar, os comportamentos dominantes¹⁷⁷. Por isso mesmo, a interpretação benjaminiana de que a crescente proletarização da humanidade e a formação cada vez maior de massas são dois aspectos interligados por um mesmo processo¹⁷⁸ mostra-se bastante precisa e dotada de valor.

Ao burguês, contudo, sobraria apenas o ornamento da coleção de memórias. Ora, mas também essa tentativa de falar a outrem sobre aquilo que passou, sobre o tempo perdido, isto é, um tempo agora já quase imemorável, pois, extremamente

¹⁷² Horkheimer, 2015, p. 156.

¹⁷³ SduS, § 148, grifo do autor, tradução minha.

¹⁷⁴ Benjamin, 2019. *Le capitalisme comme religion* (1921).

¹⁷⁵ Weber, 2004.

¹⁷⁶ Durkheim, 2013.

¹⁷⁷ “Desde o dia de seu nascimento, o indivíduo é levado a sentir que há apenas um caminho para se dar bem neste mundo - desistir da esperança de autorrealização absoluta. Isso ele pode atingir apenas pela imitação. Ele reage continuamente ao que percebe sobre si, não apenas conscientemente, mas com todo o seu ser, emulando os traços e as atitudes representados por todas as coletividades em que se vê enredado - seu grupo de diversões, seus colegas de classe, sua equipe esportiva e todos os outros grupos que, como apontado, forçam um conformismo mais estrito, uma rendição pela completa assimilação mais radical do que aquela que qualquer pai ou professor no século XIX podia impor. Ecoando, repetindo, imitando seu entorno, adaptando-se a todos os poderosos grupos aos quais ele eventualmente pertença, transformando-se de um ser humano em um membro de organizações, sacrificando suas potencialidades pela disposição e habilidade de conformar-se a tais organizações e nelas ganhar influência, ele logra sobreviver. É a sobrevivência alcançada pelo mais antigo meio biológico de sobrevivência, a saber, pelo mimetismo” (Horkheimer, 2015, p. 155-156).

¹⁷⁸ Benjamin, 2000, p. 314. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique – dernière version* (1939).

efêmero e passageiro, leva a consciência burguesa ao beco sem saída de sua própria fragilidade.

Segundo Benjamin, esse recurso literário faz que o entendimento burguês sobre a linguagem chegue “à criação de seu microcosmos”¹⁷⁹. Contudo, não podemos esquecer que esse próprio saber é frágil, ou melhor, o “sentido que [as experiências] tiveram para nós, pessoalmente, é intransmissível, como toda esta clandestinidade da vida privada, sobre a qual nunca possuímos mais do que documentos derrisórios”¹⁸⁰.

Pensando em torno desse tema, Adorno escreve em seu *Minima moralia* (1951), que a ideia de que “recordações são a única posse que ninguém nos pode arrebatara pertence ao provimento de consolações impotentemente sentimentais”¹⁸¹, típicos da era moderna. Ora, esse sentimento estéril, continua, “pretende fazer crer ao sujeito que o retrocesso resignado para a interioridade supõe para ele uma satisfação de que pode desistir”¹⁸². Por essa razão, Adorno acrescenta prontamente então que “com a disposição do arquivo de si mesmo, o sujeito toma posse do seu depósito de experiências e faz do mesmo uma propriedade; converte-o assim em algo totalmente exterior ao próprio sujeito”¹⁸³. Isso significa dizer que quanto mais coleciona experiência (*Erfahrung*), ou melhor, vivência (*Erlebnis*)¹⁸⁴, mais se concretiza a pobreza da vida corrente para o sujeito burguês. “A vida passada transforma-se em mobiliário [...] [e] o *intérieur*, em que a alma guarda a coleção dos seus acontecimentos e curiosidades, é algo caduco”¹⁸⁵. Em outras palavras, a interioridade da habitação da burguesia não é um lugar a salvo para a ‘vida’, mas, sim, uma antessala para a morte.

Assim, é mister notar que em “Casa de dez divisões luxuosamente decoradas” de *Rua de mão única*, Benjamin já havia observado, com razão, como que “a única descrição satisfatória”¹⁸⁶, do estilo e do modo de vida da burguesia, “que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos

¹⁷⁹ Benjamin, 2000, p. 155. *L'image proustienne* (1929).

¹⁸⁰ Debord, 2006, p. 546, tradução minha. *Critique de la séparation* (1961).

¹⁸¹ Adorno, 2017, p. 156.

¹⁸² Adorno, 2017, p. 156.

¹⁸³ Adorno, 2017, p. 156.

¹⁸⁴ Em alguns de seus textos – sobre Proust, sobre Nikolai Leskov etc. – Benjamin faz um paralelo entre os conceitos de *Erfahrung* e de *Erlebnis*. Na fortuna crítica, tem prevalecido a tradução do primeiro a partir da ideia de experiência (coletiva, comunicável) e do segundo como vivência (individual, intransmissível) (Benjamin, 2000).

¹⁸⁵ Adorno, 2017, p. 157, grifo do autor.

¹⁸⁶ Benjamin, 2017, p. 12.

fornecida por certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa”¹⁸⁷. Na contramão de qualquer publicidade que faça jus a esse título, espantosamente, nota-se que “a disposição dos móveis é ao mesmo tempo a planta topográfica das armadilhas mortais, e a sequência das salas indica à vítima qual é o caminho da fuga”¹⁸⁸. Tragicamente, contudo, não é difícil perceber que “o interior burguês dos anos 1860 a 1890 [...] está preparado para receber apenas cadáveres”¹⁸⁹. De fato, como bem argumenta o filósofo berlinense, “seus enormes aparadores regurgitando de talha, os cantos sem sol onde se punha a palmeira, a varanda atrás da barricada da balaustrada e os longos corredores com a chama do gás a cantar”¹⁹⁰ exalam um odor social tão sufocante quanto o próprio formaldeído, mesmo antes de que este seja necessário. Nesses termos, para Benjamin, “só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário [burguês] se transforma em verdadeiro conforto”¹⁹¹.

Todavia, mesmo quando isso não ocorre efetivamente, a sua simples antecipação por meio da palavra é capaz de produzir um grande mal-estar na harmonia vital do arranjo espacial burguês. Com isso, urge destacar como que “o sentimento de desconforto e até mesmo de vergonha em relação à morte pode também ser encontrado no pensamento de Walter Benjamin”¹⁹² em diversas oportunidades.

Em *Infância berlinense: 1900* (1932), por exemplo, Walter Benjamin retoma a dimensão crítica da interioridade burguesa a partir da “notícia de uma morte” no seio de sua família burguesa. A bela imagem enunciada nessa oportunidade, sem dúvidas, é uma alusão, um desvio, da narrativa da *Recherche* proustiana¹⁹³.

À noite, quando de sua espera pelo sono, uma criança na mais tenra idade, contando cerca de cinco anos apenas, vê abruptamente o seu genitor adentrar pela porta do seu quarto, de posse de uma informação deveras constrangedora. Tratava-se do falecimento de um primo distante da família, “um homem já velho”¹⁹⁴, que ainda assim não se escusava em incomodar a tranquilidade dos seus pares por ter

¹⁸⁷ Benjamin, 2017, p. 12.

¹⁸⁸ Benjamin, 2017, p. 12.

¹⁸⁹ Benjamin, 2017, p. 12-13.

¹⁹⁰ Benjamin, 2017, p. 13.

¹⁹¹ Benjamin, 2017, p. 13.

¹⁹² Oliveira, 2009, p. 109.

¹⁹³ Essa temática será mais bem escrutinada na seção seguinte. Provisoriamente, gostaria de destacar que, assim como Walter Benjamin, Guy Debord também se interessou – de modo bastante crítico – pela *Recherche* proustiana (Debord, 2019, p. 233-235).

¹⁹⁴ Benjamin, 2017, p. 95.

“morrido de sífilis”¹⁹⁵. Mais importante que o fato relativamente narrado com detalhes pelo patriarca, no entanto, é o que se depreende do quadro em voga. Efetivamente, o próprio pai buscava no quarto do pequeno Walter um lugar seguro, ou seja, o fato é que o “pai tinha entrado para não ficar sozinho”¹⁹⁶. Em outros termos, o patriarca parecia buscar o conforto pessoal no quarto do seu filho – e não o inverso. De forma mais alargada, já não há experiência a transmitir. Agora, são os pais que aprendem com os filhos, buscam neles a tradução dos novos signos.

Esse prisma dá a ver que o esfacelamento da subjetividade burguesa leva seus portadores a um recuo cada vez maior para a esfera privada. Não havendo realização na cena pública, o indivíduo burguês tende, cada vez mais, à busca por sua conformação no espaço seguro da sua habitação. Em alguns casos, contudo, mostra-se necessário um recuo ainda maior. Assim, “a ‘notícia de uma morte’ é assimilada como um ‘choque’. Mas ela é também a alegoria do desconhecimento da criança em relação aos perigos da vida social e sexual”¹⁹⁷. Em outras palavras, é somente em seu solipsismo que as personas desse contexto encontram a sua quietude mais ou menos acabada. Mas, nas palavras de Arendt, limitar-se à esfera privada é “ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação ‘objetiva’ com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas”¹⁹⁸ e, pior ainda, ser “privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida”¹⁹⁹.

Na época moderna, denota-se uma lacuna social da morte, isto é, o tratamento do fenômeno do luto e do esquecimento são tidos como esferas banais, que devem ser preteridas, em detrimento da felicidade arranjada. Como é sabido, em nossa sociedade, observa-se uma tendência crescente de óbitos ocorrendo em hospitais e uma diminuição na quantidade de mortes em domicílios, o que permite pensar o completo afastamento dessa dimensão trágica e natural de todo existir finito nos tempos hodiernos. Em uma palavra, portanto, “essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida”²⁰⁰.

¹⁹⁵ Benjamin, 2017, p. 95.

¹⁹⁶ Benjamin, 2017, p. 95.

¹⁹⁷ Oliveira, 2009, p. 109.

¹⁹⁸ Arendt, 2019, p. 72.

¹⁹⁹ Arendt, 2019, p. 72.

²⁰⁰ SduS, § 160, tradução minha.

Ora, mas a própria existência individual “danificada”, para nos valermos novamente da terminologia de Adorno²⁰¹, é prova viva de que o exame da modernidade exige uma atenção cirúrgica. Para Benjamin, portanto, é fato que “todas as relações humanas mais próximas são afetadas por uma limpidez penetrante, quase insuportável, à qual dificilmente conseguem resistir”²⁰², a saber, o dinheiro. Sem dúvidas, é possível compreender que ele “constitui, por um lado, o centro absorvente de todos os interesses da existência”, mas, no outro polo, “esta é precisamente a barreira perante a qual fracassam [...] a confiança espontânea, a tranquilidade e a saúde”²⁰³. Em outras palavras, o dinheiro ocupa o cerne das relações humanas mais interiores entre cada um dos indivíduos, no mesmo passo em que sabota as condições de possibilidade da plena realização destas. Em suma, o “eu” chegou ao seu termo.

No inconcluso trabalho sobre as *Passagens* (1927-1940) de Paris, Benjamin investiga novamente o tema da interioridade burguesa, sob o prisma de sua própria crítica. Mais especificamente, essa navegação pode ser encontrada na fase inicial do caderno I, nomeado como “*O intérieur*, o rastro”²⁰⁴.

Nessa oportunidade, Benjamin assevera que o modo de vida imprimido pela burguesia levou as personagens históricas à confecção de “casulo[s]”²⁰⁵, isto é, microsociedades provisórias capazes de produzir um arremedo de “vida habitual”²⁰⁶. Assim, o que se denota deste quadro é uma tentativa de reestabelecimento de uma segurança primordial que, certamente, nos liga direto à ideia de ventre gestacional.

Ademais, de acordo com Benjamin, “o século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem, e o encaixava tão profundamente nela”²⁰⁷ que, sem dificuldades, nesse estranho involucrio humano, “se poderia pensar no interior de um estojo de um compasso”²⁰⁸. De modo análogo a outras mercadorias – como “relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos”²⁰⁹ etc. que eram guardadas delicadamente em estojos coloridos –, os homens e mulheres da modernidade viram a sua existência ser

²⁰¹ Adorno, 2010.

²⁰² Benjamin, 2017, p. 19.

²⁰³ Benjamin, 2017, p. 19.

²⁰⁴ Ou seja, PW [I 1, 1] até [I 4a, 4].

²⁰⁵ PW [I 4, 4].

²⁰⁶ PW [I 4, 5].

²⁰⁷ PW [I 4, 4].

²⁰⁸ PW [I 4, 4].

²⁰⁹ PW [I 4, 4].

encerrada em habitações ornadas de quinquilharias, com as quais deveriam se identificar.

Esse espaço físico, cravado pela história – ainda que essa se mantenha silenciosa, pois, se vê obrigada a se manter ‘disfarçada’²¹⁰ pelas circunstâncias do próprio lugar – é o que produz uma embriaguez que se assemelha, desde uma perspectiva benjaminiana, àquela produzida pelo Haxixe. “Aliás, este estado de espírito implica uma aversão contra o espaço aberto, por assim dizer”²¹¹. De fato, “a decoração dos interiores defende-se contra a armadura de vidro e ferro com seus tecidos”²¹², isto é, o cenário em tela pode ser pensando, paradoxalmente, como uma contrapartida burguesa ao mundo que ela própria produz – e não consegue suportar plenamente.

Como no universo hitchcockiano, aqui “o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição”²¹³, ou ainda, ele recai “sobre um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto”²¹⁴. Nesses casos, e em muitos outros, encontra-se a “toca que não queremos abandonar”²¹⁵, isto é, o modo de vida burguês por excelência. Assim, os homens e mulheres descritos são os rostos sem expressão da modernidade, eles são a expressão concreta (diria Debord) da vida cotidiana dominante. Suas habitações, fortificadas, são uma trincheira relevante do confronto da crítica social empenhada na “luta pelo despertar do sonho coletivo”²¹⁶. Esse prognóstico, insistimos, é o grande trunfo inserido pela *Rua de mão única* erigida pela perspectiva benjaminiana sobre a modernidade.

Em seu pequeno e célebre livro sobre o escritor berlinense, assinado como *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1988), o filósofo brasileiro Leandro Konder faz um curto e interessante exame sobre as intenções de *Rua de mão única*. Para ele, tratava-se de uma trincheira benjaminiana na guerra contra a “burguesia alemã”²¹⁷, posto que era essa a “maior responsável pela terrível crise inflacionária dos anos vinte”²¹⁸ naquele país.

²¹⁰ PW [I 2, 6].

²¹¹ PW [I 2, 6].

²¹² PW [I 3, 1]

²¹³ PW [I 3, 3].

²¹⁴ PW [I 3, 3].

²¹⁵ PW [I 2, 6].

²¹⁶ PW [I 1, 4].

²¹⁷ Konder, 1999, p. 50.

²¹⁸ Konder, 1999, p. 50.

Para Konder, “Benjamin não sentia nenhum carinho pelo barco que estava para afundar, mas pressentia a chegada de uma situação pior”²¹⁹. Assim, vale frisar que “ele via que a inflação estava corrompendo tudo: estava até emburrecendo os alemães”²²⁰, daí a sua necessidade de seguir na contramão do *status quo*. Contudo, para a infelicidade de sua geração, suas intuições não se mostraram equivocadas.

Assim, o capital ocupou o imaginário social do período de modo incontestado, desempenhando o papel de uma espécie de esfinge moderna. Mas, ao invés do ‘decifra-me ou devoro-te’²²¹, o que se encontra é uma devoração ininterrupta e quase indecifrável da vida cotidiana. O capital torna-se “o centro das conversas entre os cidadãos, empobrecendo brutalmente a arte de conversar, obrigando as pessoas a praticamente só falarem nos preços das mercadorias, que subiam sem parar”²²². Em poucas palavras, o que se deve notar é que “para Benjamin, isso não só atrofiava a inteligência e embotava a sensibilidade dos alemães, como Ilhes enfraquecia os próprios instintos vitais”²²³.

Ora, é justamente nas entranhas atrofiadas dessa sociedade com amontoados de ferrugens que Benjamin buscará injetar pingos de sensatez lubrificadora e racionalidade crítica. Dessa maneira, a singularidade de suas posições denota uma “prática estética que se entrega deliberadamente ao risco e ao acaso da experiência concreta do mundo moderno”²²⁴. É justamente isso que “constitui o ponto de confluência a conferir coerência ao conjunto, cuja arquitetura interna revela, de resto, um minucioso cuidado de composição”²²⁵.

Nesse prisma, é difícil não evocar aqui a bela imagem do ‘esgrimista da modernidade’, tão cara a Benjamin posteriormente²²⁶, pois, de fato, se está diante de um sujeito em conflito constante com o mundo e que lança mão de todas as armas ao seu alcance nesse combate. Se é assim, importa notar então que se forja aqui um arsenal de “imagens que não são submetidas a nenhum processo de comentário ou

²¹⁹ Konder, 1999, p. 50.

²²⁰ Konder, 1999, p. 50.

²²¹ Sófocles, 1990.

²²² Konder, 1999, p. 50.

²²³ Konder, 1999, p. 50.

²²⁴ Ribeiro, 2021, p. 17-18.

²²⁵ Ribeiro, 2021, p. 18.

²²⁶ Refiro-me, evidentemente, aos trabalhos de fôlego que serão dedicados a Charles Baudelaire. Remeto à edição mais completa desse conjunto de manuscritos, editada na França. Cf. Agamben, Giorgio. Chitussi, Barbara. Harle, Clemens-Carl (Orgs.). **Walter Benjamin, Baudelaire**. Tradução Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013.

de interpretação”²²⁷. Por isso mesmo, essas munições são “impenetráveis e virtualmente inesgotáveis, abrindo-se para uma multiplicidade e ambiguidade de sentido que nenhuma fórmula interpretativa pode unicamente captar”²²⁸.

Todavia, a moderna sociedade capitalista mostrou-se capaz de realizar um desdobramento cada vez mais avassalador de suas potencialidades. De fato, num espaço social que se moldou à sua imagem e semelhança, “necessidade vulgar e luxo atrevido aliam-se da maneira mais contraditória, as mercadorias ficam expostas e se sucedem tão inescrupulosamente como imagens dos sonhos mais confusos”²²⁹.

Nesse ínterim, então, Benjamin se aproximará de modo gradual do debate vanguardista, especialmente daquele protagonizado pelo surrealismo, no mesmo passo em que buscará supracumir suas demandas, isto é, as demandas críticas da própria arte moderna em sua crise, em nome de um despertar na história.

Pela sua centralidade, cabe investigar esse nicho, uma vez que é tendo seus desdobramentos sob os olhos que se torna possível entender, de modo mais determinado, o horizonte estético e político no qual Walter Benjamin buscou atuar. Afinal, se a metrópole moderna dispunha de uma fisionomia²³⁰, isto é, de um rosto enigmático, esse era a imagem por excelência do capital. É, pois, diante da esfinge²³¹, ou ainda, frente à medusa²³², que o bazar da modernidade estende o seu tapete.

2.2

Crise e crítica da arte moderna

Em seu relacionamento crítico com a arte moderna, Walter Benjamin não tardou em notar que essa instituição se encontrava em crise expressiva. De certo, não era difícil ver que o próprio romance, enquanto gênero literário de origem burguesa por excelência, trazia nas suas entrelinhas a constante questão do isolamento e constituição do indivíduo isolado – o leitor do romance, o último apreciador da obra de arte –, o que se constituía de um *intérieur* e em um *intérieur*. Em outros termos, se

²²⁷ Ribeiro, 2021, p. 18.

²²⁸ Ribeiro, 2021, p. 18.

²²⁹ PW <A°, 5>.

²³⁰ Bolle, 2022.

²³¹ Aragon, 1996.

²³² Jappe, 2012.

deve atribuir aqui uma centralidade ao “processo contraditório da modernidade, no qual a crise das formas tradicionais de experiências e linguagem”²³³ se instauraram. Por isso mesmo, esse movimento “não se dissocia de mutações estéticas, de transformações culturais e do advento de novas formas artísticas e novas modalidades de linguagem”²³⁴. Nesse bojo, portanto, a fotografia, o cinema e, antes de tudo, o romance, ocuparão uma destacada significação, desde uma perspectiva benjaminiana²³⁵.

Em uma correspondência endereçada a Gershom Scholem, datada de 30 outubro de 1928, Walter Benjamin apresentará, entre outros projetos, sua intenção de escrever “uma nova teoria do romance, que reivindica sua mais alta aprovação e um lugar ao lado de Lukács”²³⁶. Essa pretensão, certamente, nos faz notar a grande estima do filósofo berlinense pelo famoso livro do jovem Lukács. Contudo, a intenção de apresentar uma “nova” versão²³⁷, isto é, uma atualização do escrito em questão, indica, desde já, as singularidades dialéticas constituídas nesse instante da reflexão de Benjamin.

Como é sabido, a presença do filósofo húngaro Gyorgy Lukács no corpus benjaminiano é importante para o desenvolvimento desse último²³⁸. No comentário sobre Benjamin, muitos são os que, com razão, destacam a centralidade da leitura

²³³ Oliveira, 2008, p. 21.

²³⁴ Oliveira, 2008, p. 21.

²³⁵ Devo destacar que esse contexto de “crise” do romance (e da literatura) não pode ser universalizado. Ao contrário, é mister lembrar que essas interpolações se aplicam apenas ao contexto europeu – e mais especificamente a países como França, Inglaterra, Alemanha etc. Em outras palavras, não há que se falar da crise em tela, por exemplo, no contexto brasileiro dos anos 1920. Isso se justifica pelo fato de que, nesse período, o Brasil experimentava, entre outras coisas, a famosa Semana de Arte Moderna de 1922. Ademais, a intensa produção machadiana demonstrou que a virada do século XIX para o século XX significou um momento ímpar para os romancistas e para o romance brasileiros. Ver, entre outros, Schwarz, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2012 & Candido, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Vol. II. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000.

²³⁶ Benjamin, 1994, p. 181, tradução minha.

²³⁷ No Brasil contemporâneo, outros caminhos de interpretação possível sobre o romance tem sido elaborados. Ver, por exemplo, os trabalhos de Bosi (2006), Lima (2009) e Ramos (2011).

²³⁸ Para além da referida *Teoria do romance* (1916) e da já marxista *História e consciência de classe* (1923), outra obra juvenil de Lukács que guarda proximidade com as reflexões de Walter Benjamin é *A alma e as formas* (1911). Como é sabido, essa coletânea de ensaios é textualmente citada, em 1916/1925, no malogrado trabalho de habilitação (*Habilitationsschrift*) na Universidade de Frankfurt de Benjamin intitulado *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – ou seja, *Origem do drama barroco alemão*, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, ou ainda, *Origem do drama trágico alemão*, na mais recente versão portuguesa de João Barrento. Grosso modo, o argumento fundamental desse escrito – que percorre autores como Platão, Kierkegaard, Novalis etc. – é que a arte é capaz de revelar as contradições e os conflitos presentes na sociedade, fornecendo elementos para uma visão crítica da realidade (Lukács, 2015). Mais ainda, a aposta no “ensaio”, em oposição ao tratado filosófico, será recepcionada e textualmente citada por Benjamin em sua tese de habilitação (Benjamin, 1974).

de *História e consciência de classe* (1923)²³⁹ no “caminho para Marx”²⁴⁰, digamos assim, trilhado pelo filósofo berlinense²⁴¹. De fato, como confessa sinceramente algumas vezes o próprio Benjamin, esse encontro se constituiu como uma verdadeira revolução copernicana em seu pensamento, tamanha a vivacidade e radicalidade da obra em questão²⁴² para esquadrihar a reificação social produzida pela ditadura do modo de vida burguês.

A “divisão social do trabalho”, diz Lukács, faz que “funções parciais e artificialmente isoladas sejam executadas por ‘especialistas’ adaptados a elas psíquica e fisicamente”²⁴³. Essa força, tornada autônoma, impõe que cada sujeito busque “perseguir por conta própria seu desenvolvimento e segundo a lógica de sua própria especialidade, independente das outras formas parciais da sociedade (ou dessa parte à qual ele pertence)”²⁴⁴. Em linhas gerais, o indivíduo se vê obrigado aqui a lutar sozinho por um lugar ao sol no mundo moderno. Com isso, agora as pessoas passam a cumprir mais que uma dezena de trabalhos hercúleos todos os dias.

Essas reflexões, certamente, encontram um eco estrondoso na produção benjaminiana. *Rua de mão única* (1928) traz as marcas desse encontro decisivo de uma ponta a outra. Afinal, ali a efemeridade da mercadoria surge como protagonista da sociedade, enquanto os sujeitos históricos tornam-se seus meros coadjuvantes passivos, ou seja, seus espectadores²⁴⁵.

Contudo, impende notar que as relações de Benjamin com a crítica da subjetividade burguesa semeada por Lukács são ainda mais largas. Ora, isso se justifica

²³⁹ Nesse espectro, por exemplo, Rubbo (2010, p. 17) dirá que: “certamente uma das qualidades de HCC foi exercer, nas gerações posteriores, um impacto (‘choque’) que, em alguns casos, resultou em pontos de mudanças substantivas no direcionamento teórico-filosófico, tendo como consequência alguns estudos inovadores. É o caso de Walter Benjamin, que viria se tornar ‘marxista’ logo após a leitura do livro do filósofo húngaro. Evidentemente, a interpretação da obra faria com que Benjamin radicalizasse ainda mais suas proposições acerca de alguns temas que se viam em plena atividade e, obviamente, de outros assuntos que o autor foi tratando em sua trajetória”.

²⁴⁰ Lukács, 2003, p. 01.

²⁴¹ Ver, por exemplo, Tiedemann (1999).

²⁴² Como bem nos lembra Löwy (2001), em um conjunto de anotações, nomeadas como *Rückblick auf Chaplin* (1929), especificamente no tópico *Bücher, Die Lebendig Geblieben Sind*, Benjamin observou que *História e consciência de classe* era “a obra mais acabada da literatura marxista. Sua singularidade está baseada na segurança com a qual ela captou, por um lado, a situação crítica da luta de classes na situação crítica da filosofia e, por outro, a revolução, a partir de então concretamente madura, como a precondição absoluta, e até mesmo a realização e a conclusão do conhecimento teórico” (GS, III, p. 171).

²⁴³ Lukács, 2003, p. 227.

²⁴⁴ Lukács, 2003, p. 227.

²⁴⁵ A ideia de que na sociedade produtora de mercadorias os indivíduos se tornam passivos, “espectadores” do movimento real do “valor”, será amplamente acolhida e aprofundada por Debord (2015), como veremos na seção 3.2 da presente tese.

pelo fato de que em diversas oportunidades o filósofo húngaro dá a ver como o escrutínio das experiências artísticas está intimamente ligado com as condições históricas²⁴⁶.

Em sua *Teoria do romance* (1916), citada por Benjamin na epístola de 1928, o filósofo húngaro Gyorgy Lukács desenvolveu uma seminal reflexão filosófico-histórica que marcaria profundamente toda uma geração de intelectuais. Trata-se de uma investida conceitual em torno do gênero literário característico da época moderna, ou melhor, de uma análise crítica do cerne da, talvez, mais significativa expressão da subjetividade burguesa: o romance.

De uma ótica benjaminiana, “o romance, gênero literário vinculado à instituição cultural da escrita e do livro e à esfera literária burguesa, [havia] nascido em aberta oposição às formas fixas e canônicas”²⁴⁷ da escrita e da vida, isto é, da linguagem e da experiência. Nesse contexto, a novela “assinala a dissolução do todo harmônico e coerente representado pelas formas tradicionais do antigo *epos*”²⁴⁸. Esse modo de expressão artística é fincado no tempo do qual é produto, haja vista que tematiza a unidade do indivíduo em contradição com a totalidade do social.

É justamente nesse horizonte que Lukács assinala, no seu escrito de 1916, uma oposição entre o romance e a epopeia. Melhor dizendo, para Lukács, em termos quase hegelianos, nas entrelinhas da contradição que se apresenta na relação entre essas duas formas literárias reside, em última instância, a expressão estética de um condicionamento histórico-filosófico. Em outros termos, nas entrelinhas dessa problemática em torno da forma mais adequada surgem, simultaneamente, os contornos do *ethos* e da *poiesis* em distintos momentos históricos.

Assim, as culturas fechadas, na terminologia lukacsiana, surgem como “afortunados tempos”, ou seja, épocas áureas, em que as estrelas eram o guia fundamental de sujeitos que transitavam no vasto mundo sem jamais perder a certeza do lugar ao qual pertenciam. Paradoxalmente, tudo surge como ordinário e extraordinário, ou seja, tudo é comum e especial. Em sua terminologia, Lukács diz que “tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa”²⁴⁹. Essa morada comum, digamos assim, surge

²⁴⁶ Lukács, 2015.

²⁴⁷ Oliveira, 2008, p. 21.

²⁴⁸ Oliveira, 2008, p. 21.

²⁴⁹ Lukács, 2000, p. 25.

como algo bastante singular. Esse mundo, sem dúvidas, é o mundo dos gregos antigos, o mundo do povo feliz (como diria Hegel).

Ademais, segundo Lukács, há nesse contexto uma notável diferenciação entre o sujeito e o cosmos, contudo, essa diferença não consiste numa cisão entre esses. Em seus termos poéticos, se “o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas [...] a luz e o fogo [...] jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro”²⁵⁰. Do mesmo modo, o eu e o mundo mostram-se aqui como dualidade integrada, posto que jamais se desligam um do outro. Esse encontro seria, pois, dotado de perfeição e assimilação recíproca, na medida em que confere sentido à cada uma das existências particulares em questão.

Contudo, dessa perspectiva lukacsiana, a própria emergência da filosofia pode ser tida como sintoma da fragilidade desse todo supostamente harmônico e bem resolvido. Como trabalho separado – e enquanto atitude contemplativa proporcionada pelo ócio, nos ensinou Aristóteles²⁵¹ – o pensamento só pode se constituir quando os demais aspectos da vida encontram-se minimamente atendidos, isto é, satisfeitos²⁵². Ora, isso significa dizer que o próprio surgimento da reflexão conceitual/filosófica só pode se desenvolver num contexto em que a unidade está em vias de erosão: “essa é a época da epopeia”²⁵³.

De fato, o alvorecer e o clímax da filosofia grega são sintomas de um mundo à beira do abismo. Por essa razão, Lukács dirá que a inexistência da filosofia nesse contexto significa, ao mesmo tempo, a imensidão de figuras agindo como filósofos. Em suas palavras, todos são “depositários do objetivo utópico de toda a filosofia”²⁵⁴, a saber, mapear os arquétipos do real – o que se inicia com a pergunta pelo princípio fundamental de todas as coisas entre os filósofos da natureza²⁵⁵.

Nesse prisma, portanto, quando saíam em busca de novas “aventuras”, os homens e mulheres das culturas fechadas desconheciam o receio da jornada e o peso do êxito eventual. Aqui, o ser humano “ainda não sabe que pode perder-se e nunca

²⁵⁰ Lukács, 2000, p. 25.

²⁵¹ Aristóteles, 2021.

²⁵² Em termos marxianos: “o primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material, e este é, sem dúvida, um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos” (Marx; Engels, 2007, p. 33).

²⁵³ Lukács, 2000, p. 26.

²⁵⁴ Lukács, 2000, p. 26.

²⁵⁵ Ver Souza, José Cavalcante de (Org.). **Pré-Socráticos**. Tradução José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 85-108.

imagina que terá de buscar-se”²⁵⁶. Por isso mesmo, tanto a jornada quanto o retorno são prenhes de sentido e ensinamentos, de fio a pavio.

Em seus contornos, a época em questão pode ser entendida como aquela em que não há problemática na relação da vida humana com o seu sentido. Ao contrário, a essência da existência aqui é dada de antemão, ou melhor, de modo imanente, uma vez que o “eu” não se dissolve no todo e o todo não se dissolve no “eu”.

Na epopeia, a “‘afirmação’ de sentido seria anterior à própria ‘figuração’ estética”²⁵⁷. Assim, segundo a ótica lukacsiana, aqui a forma era “‘imanente porque antes já o era à vida e ao mundo, enquanto no romance essa afirmação de sentido é dada na própria resolução ‘formal’”²⁵⁸. Em outras palavras, em sua adequação ao tempo histórico clássico, a subjetividade sequer se tornava consciente de si mesma. Ao contrário, na época moderna o significado da existência se expressa na própria constituição do romance enquanto tal.

Em uma palavra, portanto, o romance surge como a forma de expressão por excelência do reino da subjetividade, leia-se então, da mercadoria. Todavia, cumpre notar, Lukács vê distintas possibilidades no bojo deste gênero moderno. A esse movimento, ele chamará de ‘tipologia da forma romanesca’, na medida em que compreende que essa pode se apresentar sob a forma de idealismo abstrato, de romantismo da desilusão, de tentativa de síntese – no romance de formação (*Bildungsroman*) – e/ou como extrapolação das formas de vida imediatamente dadas. Respectivamente, Lukács tem sob os olhos o *Dom Quixote de la Mancha* (1605/1615) de Miguel de Cervantes²⁵⁹, *A Educação Sentimental* (1869) de Gustave Flaubert²⁶⁰, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe²⁶¹ e, finalmente, *Anna Kariênina* (1877) de Liev Tolstói²⁶².

Curiosamente, a exposição lukacsiana sobre um problema fundamentalmente histórico, é feita em termos metafísicos, por meio do escrutínio de tipos ideais. Melhor dizendo, em vez de descrever o desenrolar factual de um gênero moderno por excelência, Lukács expõe e analisa alguns romances exemplares, em seus avanços

²⁵⁶ Lukács, 2000, p. 26.

²⁵⁷ Aquino, 2006, p. 25.

²⁵⁸ Aquino, 2006, p. 25.

²⁵⁹ Cervantes, 2012.

²⁶⁰ Flaubert, 2002.

²⁶¹ Goethe, 2009. A publicação das fichas de leitura de Guy Debord, permite precisar que ele conhecia bem esse romance germinal de Goethe (ver Debord, 2019, p. 174-179).

²⁶² Tolstói, 2021.

e lacunas, sem levar a ferros as suas respectivas datações históricas. O ponto arquimédiano dessa empresa reside na tentativa de enquadrar essas ‘formas vivas’²⁶³ (para falarmos com Schiller) em uma consciência formal pré-estabelecida.

O famoso *Dom Quixote de la Mancha* (1605/1615) de Miguel de Cervantes, por exemplo, entra no radar do filósofo húngaro pelo fato de que impõe o nascimento do romance enquanto gênero autônomo em toda a sua força e especificidade. Não se trata, certamente, do primeiro romance escrito na história, mas, sim, do primeiro romance que demonstra a força histórica desse gênero em toda a sua plenitude.

Em linhas gerais, a célebre ficção de Miguel de Cervantes narra a trajetória de Alonso Quijano, um fidalgo que vivia em “La Mancha”, na Espanha, e que, num “surto”, resolve sair para desbravar o mundo em busca de batalhas e honrarias. Em outros termos, o que se encontra nesse escrito é uma personagem ensimesmada que, após um longo mergulho na literatura, se estranha com a sociedade moderna de forma (quase) enlouquecida.

Alonso Quijano, por diversão e/ou curiosidade, entregou-se por longo tempo à leitura dos clássicos da literatura e, em especial, às páginas dos romances de cavalaria de fundo medieval. Nesse esqueleto, fantasia e realidade passaram a se confundir em seu entendimento, ou seja, o universo das letras e a vida cotidiana se esboroam aqui. Com isso, ele se torna Dom Quixote e se coloca como tarefa efetivar a justiça no mundo e lutar contra a maldade nele existente. Servindo-se de armamentos antiquados e empoeirados, o cavaleiro destreinado arruma ainda um fiel escudeiro, Sancho Pança, e põe-se a vagar pelo mundo com o fito de lutar contra fantasmas do passado que conhecera apenas nos livros²⁶⁴. O confronto entre o ideal do mundo medieval – na cabeça de Dom Quixote – já esvaziado daquela experiência que o alimentava, resulta no idealismo abstrato, pois, abstraído da experiência real presente

Em termos ainda mais materialistas: liberado das condições de produção e do mundo do trabalho, Dom Quixote pode se debruçar sobre o processo de culto de si mesmo, através do universo da leitura, ou seja, num movimento de mergulho em si,

²⁶³ “Pela beleza o homem sensível é conduzido à *forma* e ao pensamento; pela beleza o homem espiritual é reconduzido à matéria e recupera o mundo sensível” (Schiller, 1991, p. 100, grifo do autor).

²⁶⁴ Cervantes, 2012.

isto é, num exercício de introspecção quase cartesiana. Dito de maneira distinta, a aristocracia, classe social da qual Dom Quixote era oriundo, isenta das penúrias do labor – pela própria divisão social do trabalho –, desfrutava da liberdade para explorar o mundo e compartilhar com os outros, por meio de narrativas exemplares, suas experiências. Mas, quando Dom Quixote cavalgou, o tempo da cavalaria já havia passado²⁶⁵.

Nesse horizonte, é conhecida a menção satírica de Karl Marx e Friedrich Engels ao romance de Cervantes em *A ideologia alemã* (1845). Em seu “acerto de contas” – “abandonado à crítica roedora dos ratos”²⁶⁶ após circunstâncias editoriais – com figuras filosóficas alemãs herdeiras do hegelianismo como Bruno Bauer, Max Stirner²⁶⁷, Ludwig Feuerbach etc., Marx e Engels dirão que, tal como as personagens de Cervantes, alguns filósofos alemães são portadores de “fraseologias” vãs, isto é, que pessoas desse tipo são “proprietário[s] das fraseologias” pueris e que todos os seus “exercícios ascéticos consistem em elaborar ideias azedas acerca da falta de ideias, em longas reflexões sobre a irreflexão, em santificar o que não tem salvação”²⁶⁸. Por isso, propõem que “a ‘libertação’ é um ato histórico e não um ato de pensamento, e é ocasionada por condições históricas, pelas con[dições] da indústria, do co[mércio], [da agricul]tura, do inter[câmbio]”²⁶⁹.

Na interpretação proposta por Lukács em 1916, Dom Quixote é o exímio exemplar da safra daquilo que ele nomearia, justamente, como idealismo abstrato. Trata-se, pois, de uma subjetividade que ao incompreender o movimento do real, isto é, o presente histórico no qual está inserida, confronta-se com ele de modo infértil. Nos romances com esses contornos, haveria, pois, uma “inadequação”, diz Lukács, entre o interior e o exterior, isto é, entre “alma e obra”²⁷⁰. Nessa linha de raciocínio, esse descompasso pode se materializar, desde uma perspectiva

²⁶⁵ Surge aqui a interessante metáfora que compreende os bens culturais como “belos frutos caídos da árvore, [que] um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. [Contudo,] não há a vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou” (Hegel, 2014, p. 492). Ou, de modo ainda mais direto, “os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. [...] Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, uma vitalidade” (Hegel, 2015, p. 35). Ora, mas, é justamente essa vitalidade que já está ausente quando Dom Quixote decide cavalgar.

²⁶⁶ Marx, 2008, p. 49.

²⁶⁷ Para uma visão mais aprofundada desse “confronto”, digamos assim, remeto o leitor a Souza, José Crisóstomo de. **A questão da individualidade: a crítica do humano e do social na polêmica Stirner-Marx**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

²⁶⁸ Marx; Engels, 2007, p. 98.

²⁶⁹ Marx; Engels, 2007, p. 29.

²⁷⁰ Lukács, 2000, p. 99.

lukacsiana, de dois modos: ou o indivíduo é menor do que o mundo que o contém ou é maior do que ele, leia-se, extrapola a pequenez vigente. Em ambos os casos, evidentemente, o conflito se instaura – e enseja a peripécia do romance propriamente dito. Dom quixote, nesse espeque, se enquadraria como exemplar do primeiro tipo.

A partir dessa chave de leitura, Lukács buscará enquadrar, em sua *Teoria do romance*, autores tão distintos como Honoré de Balzac e Henrik Pontoppidan etc. O resultado, segundo a revisão crítica empreendida pelo próprio autor quase cinco décadas depois, foi catastrófico. De fato, no prefácio escrito por Lukács em 1962²⁷¹, o seu opúsculo juvenil surge cravado de insuficiências de uma ponta a outra. Sua análise de Dom Quixote mostra-se, pois, “por demais genérica para apreender intelectualmente toda a riqueza histórica e estética até mesmo desse romance em particular”²⁷². Por essa razão, o velho Gyorgy Lukács, de 1962, conclui agora que “os outros escritores incluídos nesse tipo [de idealismo abstrato], porém, como Balzac ou mesmo Pontoppidan, são cingidos numa camisa-de-força conceitual que os distorce”²⁷³.

De minha parte, contudo, o que importa é destacar que Walter Benjamin já havia percebido os limites das teses da *Teoria do romance* cerca trinta e quatro anos antes do que o próprio Lukács. Por isso mesmo, parece-me, suas intenções de atualizar a obra juvenil do filósofo húngaro mostram-se claras em sua epistolografia. Em outros termos, não se trata de simplesmente descartar as conquistas filosófico-estéticas do jovem Lukács, mas, sim, de aprofundá-las, suprasumindo suas insuficiências iniciais, sob uma base materialista.

De fato, com as transformações inerentes à infraestrutura da sociedade, os aspectos superestruturais da mesma não passariam despercebidos e/ou imaculados. Afinal, nos termos de Marx, a totalidade das “relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência”²⁷⁴. Ou ainda, “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual”²⁷⁵, logo, é mister notar que “não é a consciência

²⁷¹ Lukács, 2000, p. 7-22.

²⁷² Lukács, 2000, p. 10.

²⁷³ Lukács, 2000, p. 10.

²⁷⁴ Marx, 2008, p. 47.

²⁷⁵ Marx, 2008, p. 47.

dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência”²⁷⁶. Por essa razão, Benjamin buscará entender as novas condições históricas da modernidade, bem como as formas de expressões estéticas que lhe são inerentes²⁷⁷.

Ora, é com base nessas formulações que devemos levar a sério então a interrogação benjaminiana sobre a necessidade de elaboração de uma nova teoria do romance. Como é sabido, pouco depois da seminal contribuição de Lukács, outras formas de utilização da narrativa romanesca emergiram, chegando ao ponto de tensão extrema desse mecanismo e, de um modo geral, de toda a arte moderna.

As experiências literárias de figuras como Marcel Proust²⁷⁸, James Joyce²⁷⁹, Franz Kafka²⁸⁰, Louis Aragon²⁸¹ e André Breton²⁸² etc. reinventaram a linguagem artística (e romanesca) na primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, elas eram portadoras de interpolações que perpassavam o horizonte da própria modernidade. Em outras palavras, Walter Benjamin é testemunha ocular, portanto, de um conjunto de reflexões e práticas estético-políticas que buscam tematizar a crise da tradição e da própria crítica da linguagem nas condições alienadas do capitalismo, no mesmo passo em que tematiza o seu horizonte de superação. Por isso mesmo, ele buscará fazer convergir as reflexões filosófico-políticas e estético-vanguardistas em suas análises.

Ao mundo mecânico e acelerado, no qual “tudo o que é sólido e estável se desmancha no ar”²⁸³, Proust opôs a radicalidade da subjetividade que se pretende consciente de si mesma. A série “*À la recherche du temps perdu* (1913-1927) é a própria tentativa de manifestação do ponto de vista crítico de uma “geração que foi à escola num bonde puxado por cavalos e se viu despida em uma paisagem não

²⁷⁶ Marx, 2008, p. 47.

²⁷⁷ Devo lembrar aqui que Guy Debord também tomou notas da famosa obra de Cervantes (Cf. Debord, 2019, p. 109-119).

²⁷⁸ Proust, 2016.

²⁷⁹ Cf. Joyce, James. **Ulysses**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das letras, 2022. Ver ainda o ‘livro final’, isto é, o trabalho longamente preparado por esse escritor, publicado em 1939: Joyce, James. **Finnegans Wake**: Finnicius Revém. Tradução Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.

²⁸⁰ Cf. Kafka, Franz. **A metamorfose**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Ver também Kafka, Franz. **O processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

²⁸¹ Aragon, 1996.

²⁸² Breton, 2019.

²⁸³ Marx; Engels, 2010, p. 43.

mais reconhecível, salvo em suas nuvens”²⁸⁴, frente a passagem do tempo. Trata-se, pois, de um grito do “eu”, que deseja falar a outros sobre o que passou despercebido, já que em meio a “um campo de forças atravessado por tensões e explosões destrutivas” restou apenas “o minúsculo e frágil corpo humano”²⁸⁵, desprovido de narrativas consistentes, leia-se, desprovido de história e memória.

“O Nilo da linguagem que transborda aqui, para fertilizá-las, sobre as planícies da verdade”²⁸⁶, é como Benjamin enxerga *À la recherche du temps perdu* de Proust, considerando-a, pois, como “a mais importante realização [literária] dos últimos decênios”²⁸⁷. Por certo, o escrutínio desse entendimento ajuda a entender os argumentos críticos benjaminianos frente a análise lukacsiana, já caduca, desgastada, empoeirada, sobre o romance.

De modo bastante direto, posso dizer que o que importa aqui é que a narrativa proustiana não apresenta uma vida como ela fora vivida, uma vida autêntica, mas, sim, a sua representação. Desse modo, vale sublinhar a centralidade da rememoração/lembrança construída no momento presente e não o vivido efetivamente. Por isso mesmo, esse espeque se mostra extremamente produtivo para a imaginação.

Luís Inácio Oliveira Costa dirá que o Nilo da tentativa proustiana de narração “parece pretender compor uma forma pela qual a sua língua possa expressar e traduzir certas experiências e dimensões da realidade naquilo que elas têm de mais ambíguo, contraditório e mesmo obscuro”²⁸⁸. Com as irruptivas intervenções da “memória involuntária” – categoria central para Marcel Proust! – há um passeio pelos “mistérios da percepção sensível”²⁸⁹, mas também se anda “pelas contradições que permeiam as emoções eróticas”²⁹⁰, e, mais importante ainda, mergulha-se nos “jogos que compõem o teatro da vida social mundana”²⁹¹.

É, pois, com base nessa perspectiva que o primeiro volume da série em questão, *Du côté de chez Swann* (1913)²⁹², inicia-se com uma torrente de meditações no monólogo de um eu-lírico que em sua emergência desesperada e verborrágica

²⁸⁴ Benjamin, 2000, p. 365, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

²⁸⁵ Benjamin, 2000, p. 365, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

²⁸⁶ Benjamin, 2000, p. 135, tradução minha. *L'image proustienne* (1929).

²⁸⁷ Benjamin, 2000, p. 135-136, tradução minha. *L'image proustienne* (1929).

²⁸⁸ Costa, 2016, p. 96.

²⁸⁹ Costa, 2016, p. 96.

²⁹⁰ Costa, 2016, p. 96.

²⁹¹ Costa, 2016, p. 96.

²⁹² Proust, 2016.

esquece, inclusive, de explicitar o seu próprio nome. Nessa esteira, mal saberemos distinguir claramente o sono do estado de vigília²⁹³.

“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”²⁹⁴, diz o narrador – que, descobriremos tardiamente, se chama Marcel –, “às vezes mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que nem tinha tempo de pensar: ‘adormeço’”²⁹⁵. Gradativamente, entre um sono e outro, entre um despertar e um cochilar, Proust insere-se num campo entrecruzado entre o sonho e a realidade, ou ainda, num limiar²⁹⁶ entre a ficção e a verdade.

Nesse contexto, a fadiga da vida corrente se faz sentir, a repetição (pseudo)cíclica²⁹⁷ do sempre igual se torna maçante, já que “a tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos”²⁹⁸, a existência cotidiana se torna um fardo para qualquer um. Ao mesmo tempo, a perspectiva de que “um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos”²⁹⁹ se torna evidente. Ora, isso se justifica pelo fato de que até no mais terrível lugar ainda é possível ser “eu”, ou seja, mesmo em meio ao caos, ainda é possível sonhar³⁰⁰.

Assim, Combray – cidade semifictícia onde Marcel diz ter passado boa parte de sua infância³⁰¹ – vem à tona no romance como lembrança e expressão de um

²⁹³ Como bem nos lembra Gagnebin (2016, p. 537-558), há aqui uma proximidade, ainda que provisória, entre as reflexões de Proust e René Descartes.

²⁹⁴ Proust, 2016, p. 20.

²⁹⁵ Proust, 2016, p. 20.

²⁹⁶ Nas *Passagens*, Walter Benjamin pensará esse conceito ímpar nos termos seguintes. “O limiar deve ser rigorosamente diferenciado de fronteira. O limiar é uma zona. Mais exatamente, uma zona de transição. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados [...] Tornamo-nos muito pobres em experiência liminares. O ‘adormecer’ é talvez a única que nos restou. Porém, assim como se sobrepõe ao limiar o mundo onírico com suas figuras, também sobrepõe-se a ele as oscilações do entretenimento e as mudanças de comportamento entre os sexos ao longo das gerações” (PW [O 2a, 1]).

²⁹⁷ Debord, 2012.

²⁹⁸ Marx, 2011a, p. 25.

²⁹⁹ Proust, 2016, p. 22.

³⁰⁰ Mas, como veremos na seção seguinte, até mesmo o ambiente onírico não restará salvo da barbárie, como no contexto do nazifascismo. Cf. Beradt, Charlotte. **Sonhos no terceiro Reich**. Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Fósforo, 2022. Mais recentemente, contudo, a constituição da subjetividade tem sido cada vez mais “forjada”, digamos assim, pela automação e pela maquinária digital. Esse movimento tem sido nomeado por alguns estudiosos como “avatarização da vida”. De modo mais específico, “as vidas produzem relatos. Agora, a própria forma de vida cria um modo próprio de registrar o relato e se produz pelas metáforas originadas nele. Esta forma de vida é produto dos avanços não apenas da ruptura entre fronteiras do público com o privado, mas da prevalência de um tipo de privado nessa configuração que exige do produtor (do vivo) a habilidade de se avatarizar. Pensando a partir de Guy Debord e a noção de espetáculo, o avatar é uma forma de produção e um produto dessa forma simultaneamente” (Gobira, 2023, p. 104).

³⁰¹ Até 1971, essa cidade se chamava “Illiers”, porém, em homenagem a Proust, fora rebatizada como “Illiers-Combray”.

lugar à salvo da selva de pedras que era representada pela capital, no caso, Paris. Nesse lugar, o bom burguês podia se dar ao luxo de descansar e respirar um pouco de ar puro, longe da grande civilização e dos seus pares. Ali, ele “podia chorar sem pecado”³⁰², como qualquer rapaz, marcado pelo complexo de Édipo, que não quer desapegar-se do afago noturno da mãe antes de dormir³⁰³.

O *Plot twist* do argumento proustiano reside no fato de que tais recordações são mais bem dotadas de sentido quando da distância de sua vivacidade. Dessa forma, o que ocorre no presente são os ecos do passado esquecido, só agora plenamente audíveis pelo atento perito. Explico: o que Proust faz é declarar a maior potencialidade do inesperado, isto é, da surpresa, do lampejo, da iluminação – numa polêmica deflagrada contra a leitura de Henri Bergson sobre a consciência. Assim, é somente com o afastamento crítico que o dado pode ser devidamente distinguido, ou seja, é com o passar do tempo que os fatos podem ser mais bem lembrados. Nas palavras de Proust, é “somente porque *a vida vai agora mais e mais emudecendo* em redor de mim é que os escuto de novo”³⁰⁴.

Em uma breve entrevista ao jornal *Le temps*, datada de 14 de novembro de 1913, Proust deixará bem claro seu posicionamento filosófico-literário e seu contraponto à Bergson. “Para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos”³⁰⁵, diz Proust na ocasião, “não nos dá, do passado, mais do que faces sem realidade”³⁰⁶. Ao contrário, sua “obra está dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária, distinção que não somente não aparece na filosofia de Bergson, mas é até mesmo contradita por ela”³⁰⁷.

Para Proust, a memória involuntária é dotada de maior poder mnemônico, uma vez que faz emergir elementos que, do ponto de vista da própria consciência, estavam esquecidos, soterrados e/ou perdidos para sempre no interior do inconsciente. Por essa razão, em algumas anotações esparsas, traduzidas recentemente para o português sob o título de “Prolegômenos para Proust II”, Walter Benjamin pensará a memória involuntária, sob a ocasião de uma breve palestra que teria proferido

³⁰² Proust, 2016, p. 63.

³⁰³ Proust, 2016.

³⁰⁴ Proust, 2016, p. 62, grifo do autor.

³⁰⁵ Proust, 2016, p. 511.

³⁰⁶ Proust, 2016, p. 511.

³⁰⁷ Proust, 2016, p. 511.

em seu quadragésimo aniversário, como a expressão de “imagens [que] vêm sem serem evocadas, trata-se nela [*mémoire involontaire*] muito mais de imagens que nunca vimos – exatamente como em alguns sonhos”³⁰⁸.

O evento chave que ilustra a necessidade de defesa dessa perspectiva de trabalho por parte do autor da *Recherche* – que pelo que nos consta desconhecia a psicanálise freudiana, ainda que essa fosse sua contemporânea – é a famosíssima degustação do bolinho *Madeleine*³⁰⁹ mergulhado numa xicara de chá. Decerto, a erupção de felicidade gerada por esse acontecimento subverte toda a situação em tela, isto é, desfaz-se aqui todo o tempo corrente, o *continuum* da história³¹⁰, tudo se transforma por um instante, como se não houvesse ontem, hoje ou nem mesmo o amanhã³¹¹.

“E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray”³¹², diz o narrador-personagem da *Recherche*, “minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da índia ou da tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto”³¹³. Já que esse evento, quase milagroso, fora possível, como devemos proceder? Trata-se, então, de explorar os segredos da mente humana? Trata-se de tentar reviver o passado?

³⁰⁸ Benjamin, 2020a, p. 157.

³⁰⁹ É interessante notar como a fortuna crítica benjaminiana tem deixado escapar as proximidades do imaginário proustiano com o cinema. No filme *Vertigo* (1958), por exemplo, Alfred Hitchcock nomeia a sua protagonista – uma loira fatal –, justamente, como Madeleine. Mera coincidência? Acredito que não. A personagem parece possuída por uma pulsão de morte (como diria Freud) e/ou por uma desesperada tentativa de reencontro com o passado, isto é, com o tempo perdido (diria Proust). Por isso mesmo, signos muito precisos fazem emergir memórias involuntárias entre os protagonistas aqui, como a famosa cena do beijo, o colar vermelho secular ou ainda a semelhança entre a mulher real e a pintura de sua antepassada fitada pelo protagonista Scottie. Para uma discussão marginal sobre essa temática ver Oliveira Júnior, Luiz Carlos Gonçalves. ***Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno***. 2015. 412 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

³¹⁰ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

³¹¹ “Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusórios sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal” (Proust, 2016, p. 71).

³¹² Proust, 2016, p. 73.

³¹³ Proust, 2016, p. 73.

Não necessariamente. Antes de tudo, há que se notar que “só do acaso depende que o encontremos [o passado] antes de morrer, ou que não o encontremos nunca”³¹⁴. Por isso mesmo, a tarefa da memória involuntária é bem outra, isto é, não se trata de explorar as imagens do passado, como se essas fossem pacíficas, mas, sim, de cria-las, com os restos encontrados.

Numa bela passagem, que pensa as imagens do passado como o desabrochar de uma flor e/ou de um origami, o narrador dirá então que “todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfetas do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradas”³¹⁵, mas também, “a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá”³¹⁶.

Para Benjamin, “*À la recherche du temps perdu* é o esforço interminável de plasmar toda uma vida [humana] com a mais elevada presença de espírito”³¹⁷. Melhor dizendo, o que se denota aqui então é que “o procedimento de Proust não é a reflexão, mas uma *presentificação*”³¹⁸. Trata-se, como visto, de uma tentativa de tornar presente o que se encontrava na dispersão.

De minha parte, esse magistral momento dá a ver, de modo angular, os poderes do romance do inconsciente, ou melhor, os poderes da arte moderna pós-lukacsiana³¹⁹. Mas, na medida em que o romance conquistava os poderes da arte moderna ele juntava-se à crise global da arte moderna. Ora, esse passo à frente aproximará o romance da sua “morte”, ao mesmo tempo que da sua liberdade: da prova da sua insuficiência³²⁰.

“Quem sou eu?” essa é, provavelmente, a pergunta que perpassa toda a série proustiana *À la recherche du temps perdu*. Trata-se, então, de uma longa reflexão que, em última instância, coincidirá no encontro do eu consigo mesmo e na descoberta de sua vocação para a escrita³²¹ – naquilo que no comentário sobre Benjamin se costuma nomear como uma espécie de “despertar individual”.

³¹⁴ Proust, 2016, p. 71.

³¹⁵ Proust, 2016, p. 74.

³¹⁶ Proust, 2016, p. 74.

³¹⁷ Benjamin, 2000, p. 150, tradução minha. *L'image proustienne* (1929).

³¹⁸ Benjamin, 2000, p. 150, tradução minha, grifo do autor. *L'image proustienne* (1929).

³¹⁹ Refiro-me, evidentemente, às obras juvenis do filósofo húngaro, especialmente à *Teoria do romance* (1916).

³²⁰ Internacional Situacionista, 1997.

³²¹ Cf. Proust, 2013.

Contudo, impede destacar que Benjamin buscará ir além do imediatamente dado nesse horizonte de interpolação, isto é, da ideia do “despertar individual”. Com efeito, ele buscará realizar uma espécie de desvio/rearranjo do “despertar individual” proustiano “para o plano da coletividade inteira, a fim de escapar do pesadelo do Eterno Retorno do próprio mal”³²². Em suma, Benjamin buscará escapar aqui dos ditames da moderna sociedade capitalista topografada por Lukács em suas reflexões estético-literárias e filosófico-políticas.

Por certo, a interrogação sobre a identidade do “eu” acompanhou também o próprio Walter Benjamin em grande parte de sua caminhada. Sua hesitação com o marxismo, com a universidade, com a militância política e mesmo com o suicídio etc. são prova disso. Todavia, arrisco dizer aqui que o questionamento identitário e autoesclarecedor é uma constante nas primeiras décadas do século XX.

De fato, a subjetividade premida no labirinto da modernidade é também tematizada pelas vanguardas históricas. Muito especialmente, o surrealismo, tão admirado³²³ e criticado por Benjamin, abordará esse assunto em dois romances tornados célebres: *Le paysan de Paris* (1926)³²⁴ de Louis Aragon e *Nadja* (1928)³²⁵ de André Breton. Entender melhor as aproximações e as distâncias construídas por Benjamin nessa seara exigem um mergulho nessas obras surrealistas e no passado recente no qual essas estavam inseridas.

De saída, podemos pautar como a quantidade de rupturas, interrupções e desvios que surgem em *Le paysan de Paris* permite, certamente, duvidarmos se essa obra pode efetivamente ser considerada como um romance. Nessa direção, por exemplo, Simon Watson Taylor, um famoso ator, leitor e tradutor inglês desse escrito, afirmou que esse trabalho poderia ser entendido como um “romance-que-não-é-romance”³²⁶. No contrapé do racionalismo francês, a linguagem surrealista promovida por Aragon nessa oportunidade não segue cartilhas, tampouco o lugar-comum tem vez em sua reflexão e imaginação. Ao contrário da razão fria e calculista,

³²² Kanh, 2012, p. 76.

³²³ Em uma carta a Scholem, de 21.07.1925, Benjamin já demonstrava seu conhecimento e interesse sobre os “livros dúbios [*dubious*] dos surrealistas” (Benjamin, 1994, p. 277, tradução minha), tendo sob os olhos, certamente, os escritos de Aragon e Breton do período. Posteriormente, seus posicionamentos ganharão ares mais evidentes de distinção.

³²⁴ Aragon, 1996.

³²⁵ Breton, 2019.

³²⁶ Taylor, 2011, p. XII, tradução minha.

à moda cartesiana, Aragon argumenta em favor do ambiente onírico, isto é, o sonho encarna aqui os contornos da liberdade e da pulsão existencial.

Nesse prisma, importa notar então que *Le paysan de Paris* tematiza tanto a caracterização crítica da modernidade como a linguagem que lhe poderia ser correspondente. Portanto, se trata de uma tentativa geral de superar o “medo”, digamos assim, de enfrentar as condições históricas dadas no presente. De igual modo, o próprio processo/caminho dessa empresa torna-se dotado de valor. Trata-se, pois, de um elogio à errância.

No famoso *Prefácio para uma mitologia moderna*, Aragon afirma que temos visto “todos os filósofos do mundo se obstinarem, antes de buscarem a resolução do menor problema na exposição e na refutação de tudo aquilo que dele disseram seus antecessores”³²⁷. De certo, sua perspectiva de trabalho aqui é que a razão corrente é atravessada pelo receio do malogro. Em outros termos, trata-se de uma visão generalizada de que é proibido errar.

Contudo, cabe destacar de modo cauteloso, “não se trata, porém, de opor ao racionalismo iluminista um irracionalismo barato. A pretensão teórico e prático-literária é muito mais elevada”³²⁸. Para Aragon, o que se torna interessante agora é a percepção de que a perda de sentido do mundo permite o encontro do eu consigo mesmo, viabilizando, pois, a ressignificação do real. Logo, também os descaminhos são dotados de sentido.

Por essa razão, o próprio Walter Benjamin indica sua apreciação positiva sobre Aragon numa carta que ficou famosa e que fora remetida ao amigo Theodor Adorno em 31 de maio de 1935. “Lá está Aragon bem no seu início”, diz Benjamin, “*Le paysan de Paris*”, complementa, é um opúsculo “do qual nunca pude ler mais de duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado”³²⁹. Ora, essa assertiva ajuda a compreender, justamente, a energia e a vivacidade que compõem o trabalho de Aragon. Trata-se, talvez, não de um simples romance, mas, sim, do caleidoscópio e/ou de um fotograma de toda uma época histórica – daí a taquicardia que era capaz de produzir nos seus leitores mais entusiasmados.

³²⁷ Aragon, 1996, p. 37.

³²⁸ Gagnebin, 1997, p. 156.

³²⁹ Carta de Benjamin a Adorno de 31.05.1935 (Adorno; Benjamin, 2012, p. 155).

Efetivamente, o que *Le paysan de Paris* retrata são ruas, calçadas, vielas, vitrines, passagens, em suma, a modernidade em todo o seu desabrochar e efêmero glamour. Sob a ótica de Aragon, então, Paris se torna um ébrio labirinto com múltiplas portas de entrada e saída. Assim, a cidade se torna capaz de entorpecer a todos que estejam dispostos a deambular por suas entranhas, como se agora nenhum outro espaço e tempo importassem para a vida humana. O fim é o começo e o começo é o fim.

Sem dúvidas, retorna aqui o *leitmotiv* da embriaguez, tão caro à poesia francesa moderna desde Charles Baudelaire³³⁰ e Arthur Rimbaud³³¹ – passando por Guillaume Apollinaire³³² e estendendo-se, pelo menos, até o situacionista³³³ Guy Debord³³⁴. Esse motivo condutor, creio, pode funcionar como uma espécie de posicionamento crítico frente ao mundo opaco e rude desenhado pela mercadoria. Todavia, ele também pode servir como um novo ópio do povo.

“A luz moderna do insólito”³³⁵, diz Aragon em *A passagem da ópera*, é agora o que pode reter as atenções dos que vivem nas grandes cidades. Para tanto, faz-se necessário que esses viventes, pelo menos por um instante, fixem sobre elas um olhar mais acurado. Ora, isso se justifica pelo fato de que “lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, dum reflexo de clarões, e mais segredos móveis”³³⁶. A ‘mais equivocada atividade dos viventes’, parece-me, é a troca de mercadorias – ou ainda: a atividade laboral alienada –, já que em algumas oportunidades ela mostra-se com incógnitas vestes e outras destrezas. Em termos marxianos clássicos, isso significa dizer então que “uma

³³⁰ É famoso o poema de Baudelaire que nos diz: “‘Embriague-se!’ / Você deve estar sempre bêbado, tudo está lá; essa é a única questão. / Para não sentir o horrível fardo do tempo que te quebra os ombros e te faz cair no chão, você deve se embriagar sem trégua. / Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como quiser, mas embriague-se!” (Baudelaire, 1975, p. 128, tradução minha).

³³¹ Numa alusão aos eventos da Comuna de Paris (1871), dos quais havia participado, Rimbaud escreve o famoso poema “O barco bêbado” [*Le bateau ivre*], no qual narra, profeticamente, os caminhos e descaminhos de uma embarcação à deriva nas águas da vida (Cf. Rimbaud, 1973, p. 94).

³³² Entre outros, Apollinaire escreve em “Nuit rhénane”: “meu copo está cheio de um vinho trêmulo como uma chama / Ouça a lenta canção de um barqueiro / Que conta ter visto sob a lua sete mulheres / Torcendo seus longos cabelos verdes nos pés / [...] O Reno o Reno é embriagado onde as videiras se espelham” (Apollinaire, 1920, p. 111-112, tradução minha).

³³³ Em diversos trechos de sua obra – mas, especialmente nos seus filmes –, Debord evocará a ideia de um ‘monólogo bêbado’ para refletir sobre sua crítica da sociedade capitalista mais desenvolvida (Debord, 2006. *Critique de la séparation* (1961)). De igual modo, em sua autobiografia ele irá argumentar que a embriaguez propriamente dita sempre foi uma constante em sua existência (Debord, 2006. *Panegyrique I* (1989)).

³³⁴ Para uma visão um pouco mais robusta sobre essa temática, ainda que insuficiente, ver Lapaque, Sébastien. *Eloge de l'ivresse: d'Anacréon à Guy Debord*. Paris: J'AI LU, 2000.

³³⁵ Aragon, 1996, p. 43.

³³⁶ Aragon, 1996, p. 44.

mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. [Todavia,] sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos”³³⁷.

Nesse prisma, portanto, Aragon argumenta como “hoje não se adoram mais deuses sobre as alturas”³³⁸, posto que até mesmo “o templo de Salomão passou”³³⁹. De todo modo, novas fabulações se conformam, uma “vida misteriosa” surge aqui, enquanto uma “religião profunda” prenuncia uma “divindade nova”. De modo mais direto, a tese de Aragon é que “nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas”³⁴⁰, elas já “não colocam questões mortais”, mas, todo aquele que souber interrogá-las reconheceria “seus próprios abismos graças a esses monstros sem rosto”³⁴¹.

É essa singular atmosfera que domina de modo abissal as “galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de modo desconcertante, de *passagens*”³⁴². De fato, essas galerias cobertas se constituíram como lugares de trânsito para consumidores e/ou produtos. Trata-se, pois, de moradas do efêmero e do transitório, “como se nesses corredores ocultos do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante”³⁴³.

É interessante notar como Aragon sensibiliza-se com o fato de que esses “aquários humanos”, que são também “receptores de diversos mitos modernos”³⁴⁴, já nascem ameaçados pela libido da picareta e pelo olhar ansioso da betoneira. Explico: pelo seu próprio caráter mutante, esses centros comerciais, desde o berço, estão marcados pela sombra da morte. Por isso mesmo, é salutar compreender que a existência histórica desse templo do fugidio, que se apresenta como lugar de culto a-histórico, é bastante datada. Como é sabido, as passagens de Paris remontam ao segundo império e à haussmanização da assim chamada cidade luz. Portanto, elas inserem-se num amplo projeto de transformação da vida, que tem o intuito deliberado de frear a marcha política e histórica.

³³⁷ Marx, 2017, p. 204.

³³⁸ Aragon, 1996, p. 44.

³³⁹ Aragon, 1996, p. 43.

³⁴⁰ Aragon, 1996, p. 44.

³⁴¹ Aragon, 1996, p. 44.

³⁴² Aragon, 1996, p. 44.

³⁴³ Aragon, 1996, p. 44.

³⁴⁴ Aragon, 1996, p. 44.

Benjamin, portanto, é plenamente ciente das limitações desse “eu” solitário que deambula por Paris e, por isso mesmo, resolve levar a sério a provocação dos próprios surrealistas de “substituir o olhar histórico acerca do passado por um olhar político”³⁴⁵. Com efeito, o seu mais ambicioso projeto, as *Passagens*, pode ser pensado aqui como uma ampliação, um desvio, uma superação filosófica da própria proposta inicial de Aragon.

No conjunto de anotações chamado – pelos editores – de “primeiro esboço” (1927-1929/30)³⁴⁶ do inacabado projeto sobre as *Passagens*, Walter Benjamin observará então que “em 1757, só havia três cafés em Paris”³⁴⁷. Decerto, essa breve consideração ajuda a compreender o contexto de implosão urbana ao qual a capital francesa seria submetida no momento imediatamente seguinte. Como sabemos, profundas transformações econômicas, sociais, políticas, arquitetônicas e culturais etc. abateram não apenas essa cidade, mas, sim, toda a história humana a partir de então. É, justamente, essa configuração que fará com que Benjamin considere essa cidade como a capital do século em que ele nasceu.

O século XIX, herdeiro direto dos ventos iluministas, fez desabrochar uma série de avanços tecnológicos e sociais, causando também a transformação de todas as relações humanas. Nesse instante, com o avanço das forças produtivas, a burguesia foi capaz de remodelar todo o espaço vigente. Não obstante, o mundo como até então era conhecido foi radicalmente transformado pela ação revolucionária da classe burguesa emergente. Por essa motivação, Marx e Engels descrevem calorosamente, no *Manifesto comunista* (1848), como “a burguesia submeteu o campo à cidade. Criou grandes centros urbanos; aumentou prodigiosamente a população das cidades em relação à dos campos”³⁴⁸, fez um mundo vir abaixo enquanto erigia outro. Todavia, o pensamento marxiano também já anunciava nessa oportunidade, de maneira radicalmente crítica, como a burguesia construiu as condições históricas para a sua própria destruição. Em outras palavras, a própria burguesia fez surgir as condições históricas do proletariado, “a última classe serviçal, a *classe vingadora* que, em nome de gerações de vencidos, leva a obra da libertação ao seu termo”³⁴⁹,

³⁴⁵ Benjamin, 2000, p. 120, tradução minha. *Le surréalisme: le dernier instantané de l'intelligence européenne* (1929).

³⁴⁶ PW <A°, 1> até <Q°, 25>.

³⁴⁷ PW <E°, 38>.

³⁴⁸ Marx; Engels, 2010, p. 44.

³⁴⁹ Benjamin, 2000, p. 437, tradução minha, grifo do autor. *Sur le concept d'histoire* (1940).

ou seja, a classe ontologicamente dotada da possibilidade de superação do novo modo de produção capitalista é engendrada por ele mesmo. Assim, Aragon engana-se ao considerar que esse mundo é algo mais ou menos confortável.

Com a revolução francesa de 1789, a burguesia passa a ocupar o centro da sociedade moderna, impondo-se como classe dominante no campo político, tal como já havia feito no campo econômico. Como é sabido, esse primeiro momento de agitação – marcado por ambiguidades e pelo terror da guilhotina – fecha-se oficialmente em 1799³⁵⁰, com a subida de Napoleão Bonaparte ao poder³⁵¹, desaguando, enfim, em um império nefasto e beligerante. Contudo, com o término do período napoleônico, Luís XVIII (1814-1824) e Carlos X (1824-1830) ocuparam o trono francês sem, no entanto, se mostrarem capazes de sepultar os anseios de liberdade e democracia efetiva recorrentes nas camadas populares dessa nação³⁵².

Assim, o instante subsequente, de 1830 a 1848, é caracterizado por revoluções marcadas pela fúria do proletariado sedento por transformações radicais e imediatas³⁵³. É nessa conjuntura política então que a classe trabalhadora desenvolveu técnicas de resistência e enfrentamento direto às forças repressoras da burguesia e dos setores aristocráticos que ainda sobreviviam e disputavam o poder.

Entre 27 e 29 de julho de 1830, diversas barricadas foram erigidas pelo proletariado em Paris, enquanto uma guerra civil se desenvolvia entre os vários setores da nação, em um evento que ficou conhecido como “três dias gloriosos”. Ora, foi esse *ethos* que ficou imortalizado no famoso quadro *La liberté guidant le peuple* (1830) de Eugène Delacroix. Nessa verdadeira imagem de pensamento, a barricada

³⁵⁰ Seguindo a indicação do tradutor francês, a primeira passagem, a “Passage du Caire”, data deste mesmo ano de 1799. Cf. nota quatro em Benjamin (2007, p. 76).

³⁵¹ É famoso o trecho da epístola de Hegel que expõe seu espanto e admiração pelo que significava esse personagem histórico em seu auge. Diz ele: “vi o Imperador, essa alma do mundo, deixando a cidade e fazendo o reconhecimento de suas tropas; é realmente uma sensação esplêndida ver um indivíduo semelhante que, concentrado assim em um ponto, montado em seu cavalo, estende-se sobre o mundo e o domina” (Hegel, 1990, p. 114-115, tradução minha).

³⁵² Em seu projeto político contra os que nomeou como “bárbaros”, Nicolau Maquiavel argumentou sobre os caminhos para “conservar cidades ou principados que, antes da ocupação, se regiam por leis próprias”. Assim, esse teórico político de Florença recomenda o subjugado da jurisprudência precedente àquela do povo que está operando a conquista. Isso nos permite, por hipótese, estender o seu raciocínio à herança cultural inteira: tudo o que fora produzido por um povo deve ser saqueado, neutralizado e/ou ressignificado – senão, deverá ser destruído. De modo mais determinado, ele diz textualmente que “nas repúblicas, porém, há mais vida, maior ódio, mais desejo de vingança; [o príncipe] não as deixa nem pode deixá-las repousar a lembrança da antiga liberdade. [Frente a] essas, o caminho mais seguro é arrasá-las ou ir nelas morar” (Maquiavel, 2019, p. 38).

³⁵³ Esse conturbado período histórico, que vai de 1789 até 1848, é nomeado pelo destacado historiador marxista Eric Hobsbawm como “a era das revoluções” (Hobsbawm, 2012a).

faz humanos e objetos fundirem-se num só eco³⁵⁴. O insucesso dessa agitação política, contudo, não deixou de ter um aspecto positivo, haja vista que suas sementes se mostraram promissoras.

Por seu turno, a chamada Revolução Francesa de 1848 buscou levar adiante as reivindicações da revolta precedente e detonou uma insurreição popular contra as classes dominantes do seu próprio período. Com isso, mais uma vez a cidade foi cortada por barricadas e multidões proletárias, que pediam o fim do mundo ceifado pelo trabalho estranhado e a emergência de uma outra forma de organização da vida em sociedade. “Ou morriam de fome ou partiam para a briga”³⁵⁵, disse Marx sobre o contexto. Por isso mesmo, o proletariado protagonizou “a gigantesca insurreição em que foi travada a primeira grande batalha entre as duas classes que dividem a sociedade moderna”³⁵⁶. Leia-se então: “travou-se a batalha pela preservação ou pela destruição da ordem burguesa. O véu que encobria a república foi rasgado”³⁵⁷. Porém, o fracasso dessa última empreitada, que terminou com um verdadeiro banho de sangue, foi seguido por uma onda de retrocessos que marcariam época³⁵⁸.

Sem dúvidas, essas experiências foram importantes insurreições com o intuito de modificação profunda da sociedade capitalista moderna, com o determinante protagonismo da classe trabalhadora³⁵⁹. Porém, o que efetivamente se seguiu fora um grande malogro para o proletariado. Pior ainda, foi justamente essa série de derrotas que gestou o cenário que viabilizou a subida de Napoleão III³⁶⁰ – sobrinho de Napoleão Bonaparte! – ao poder na França.

³⁵⁴ Nessa pintura, soldados, trabalhadores e crianças empunham armas e espadas envoltos entre a neblina natural e a fumaça artificialmente gerada pelos disparos com pólvora. Enquanto isso, corpos humanos jazem por terra, alguns despidos e/ou seminus, do mesmo modo que pedaços de madeira e/ou paralelepípedos. No centro de tudo, em primeiro plano, está a encarnação da liberdade: uma mulher que empunha a bandeira francesa, com belos e fartos seios à mostra – enquanto é fitada por um pequeno-burguês de posse de um rifle, com seus olhos arregalados, e por uma provável camponesa, que se ajoelha diante da titânica aparição da vênus moderna. Esse breve excuro ensinaria o desenvolvido de um paralelo posterior e mais profundo com o que Benjamin desenvolve, em sua tese de *habilitation*, em torno da gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer. Cf. Benjamin, 1974.

³⁵⁵ Marx, 2012, p.46.

³⁵⁶ Marx, 2012, p.46.

³⁵⁷ Marx, 2012, p.46.

³⁵⁸ “A era do capital”, segundo o mesmo Eric Hobsbawm, foi o período histórico que se desenrolou entre 1848 e 1875 (Hobsbawm, 2012b). Nesse momento, portanto, o capitalismo vive os seus conhecidos anos dourados.

³⁵⁹ Esse processo é analisado por Marx (2012) em *As lutas de classes na França* (1850).

³⁶⁰ Em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1852), Marx (2011a) analisa o processo histórico que levou essa figura ao primeiro plano da cena pública francesa. Na oportunidade, ele irá se referir pejorativamente a esse personagem histórico como sendo, entre outras coisas, um “Crapulinski”, ou seja, um “crápula, devasso, canalha” (p. 37) que usurpou o poder na França, segundo o

No *Exposé* (1935)³⁶¹ ao projeto das *Passagens* de Paris, Walter Benjamin observa então que a emergência das galerias/lojas de departamento é contemporânea desses acontecimentos. “A maioria das passagens de Paris”³⁶², diz ele na oportunidade, “surge nos quinze anos após 1822”³⁶³. A ampliação da comercialização de tecidos e as primeiras construções em ferro serão, portanto, as condições *sine qua non* para o aparecimento das passagens. Nesse “mundo em miniatura”³⁶⁴, digamos assim, o velho e o novo se misturam, formando um espaço-tempo quase mágico, tal qual o que *Alice* conhecera. Melhor dizendo, “essa maquinaria feita de seres humanos produz o país das maravilhas”³⁶⁵, na medida em que tudo extasia. Por isso mesmo, o fundamental a se observar aqui então é que a “ideia central consiste na demonstração de que o mais próximo é, ao mesmo tempo, o mais longínquo, [ou ainda:] que o novo é antigo”³⁶⁶. Trata-se, certamente, de uma curiosa tecitura de espaço e de tempo que exhibe a(s) assinatura(s) do(s) seu(s) poderoso(s) criador(es).

Entre 1848 e 1870, Georges-Eugène Haussmann fora prefeito da cidade de Paris. Em sua gestão, atravessada pelas mais distintas contradições ditatoriais, realizaram-se enormes intervenções arquitetônicas e paisagísticas. Efetivamente, Haussmann levou a cabo uma verdadeira obra de destruição que subverteu, macabramente, o lema bakunista de que a paixão em destruir é uma paixão criativa³⁶⁷.

Desde a perspectiva de Walter Benjamin, “a eficiência de Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico. Este favorece o capital financeiro. Paris vive o auge da especulação”³⁶⁸, mas, também, da evasão urbana. Ora, essas afirmações carregam no seu interior as consequências oriundas da implosão de Paris, operada pela haussmanização dessa cidade. Com efeito, o filósofo berlinense sublinha justamente que “em 1864, em um discurso na Câmara, [Haussmann] expressa seu ódio pela população desenraizada da grande cidade”³⁶⁹. Ironicamente, o que escapa da consciência pífia do então prefeito parisiense é que o fenômeno da falta de identidade dos moradores de Paris com a cidade se dava em virtude dos próprios

esclarecimento em rodapé dos editores brasileiros.

³⁶¹ Benjamin, 2007, p. 39-51.

³⁶² Benjamin, 2007, p. 39.

³⁶³ Benjamin, 2007, p. 39.

³⁶⁴ Benjamin, 2007, p. 40.

³⁶⁵ Benjamin, 2007, p. 41.

³⁶⁶ Tiedemann, 1999, p. 122, tradução minha.

³⁶⁷ Bakunin, 2010.

³⁶⁸ Benjamin, 2007, p. 49.

³⁶⁹ Benjamin, 2007, p. 49.

empreendimentos que sua gestão colocava em prática. Efetivamente, “o aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o ‘cinturão vermelho operário’”³⁷⁰. Evidentemente, não seria possível esperar dos parisienses “sobreviventes” que não se sentissem estrangeiros nos bairros que outrora reconheciam como seus.

A realidade é que todo o empreendimento de Haussmann era de cunho eminentemente político. Luís Filipe³⁷¹ havia colocado calçadas de madeira na capital francesa, tentando evitar o surgimento de barricadas semelhantes às de 1830. Mesmo assim, elas foram reerguidas em 1848, de modo ainda mais voraz, levando *Le Roi Citoyen* à queda e ao exílio. Por isso mesmo, “a verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger a cidade contra a guerra civil. [Ele] queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris”³⁷². Mas, para sua tristeza, elas insistiram em voltar.

Em 1871, “a barricada ressurgiu na Comuna, mais forte e mais protegida do que nunca. Estende-se pelos grandes *boulevards*, atingindo muitas vezes a altura do primeiro andar e escondendo trincheiras”³⁷³. É, pois, com base nessa mesma estratégia que o operariado promove dessa vez uma verdadeira expropriação da propriedade privada do poder moderno, dirigindo a capital da França por um pouco mais do que dois meses – para o desespero das classes dominantes acossadas.

Por certo, a Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT)³⁷⁴ – ou ainda: a ‘primeira internacional’ – desempenhou um papel importante e ajudou a viabilizar esse contexto. Marx, um dos fundadores desse órgão, escreveu que “na aurora de 18 de março de 1871, Paris despertou com o estrondoso: ‘*Vive la Commune!*’”³⁷⁵. Essa experiência, continua ele, demonstrou em termos práticos que “a classe operária não pode, como as facções rivais da classe apropriadora o fizeram em seus

³⁷⁰ Benjamin, 2007, p. 49.

³⁷¹ Luís Filipe I foi rei da França entre 1830 e 1848. Ele herdou o trono após a abdicação de seu primo, o rei Carlos X, durante a chamada Revolução de Julho em 1830. Contudo, em fevereiro de 1848, uma série de revoltas populares eclodiram em Paris, conhecidas como a Revolução de 1848. Com efeito, as manifestações exigiam reformas políticas, sociais e econômicas mais amplas. Portanto, diante da crescente pressão popular, Luís Filipe abdicou do trono em 24 de fevereiro de 1848 e fugiu para a Inglaterra.

³⁷² Benjamin, 2007, p. 50.

³⁷³ Benjamin, 2007, p. 50.

³⁷⁴ Para uma visão histórica introdutória sobre essa associação política internacional, ver Guillaume, James. **A internacional**: documentos e recordações 1. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário ; Faísca, 2009.

³⁷⁵ Marx, 2011b, p. 182.

momentos de triunfo, simplesmente se apossar da maquinaria do Estado”³⁷⁶. Ao contrário, sua tarefa histórica é destruí-lo. Mikhail Bakunin, conhecido anarquista russo e recorrente opositor de Marx na AIT, concorda com o alemão nesse ponto e escreve também: “sou um partidário da Comuna de Paris [...] sou seu partidário em grande parte porque foi uma negação audaz, bem pronunciada, do Estado”³⁷⁷. Assim, também disse Bakunin, “o socialismo revolucionário acaba de tentar uma primeira manifestação brilhante e prática na Comuna de Paris”³⁷⁸. Por seu turno, Friedrich Engels reafirma esse raciocínio duas décadas depois ao dizer: “olhai para a Comuna de Paris. Tal foi a ditadura do proletariado”³⁷⁹.

Como bem observa Jeannene Przyblyski, “nas dez semanas seguintes, enquanto a Comuna ocupou o Hotel de Ville, o comércio voltou à quase normalidade nas ruas da vizinhança”³⁸⁰. Rapidamente, portanto, a vida seguiu o seu curso e, aparentemente, um novo período histórico, uma nova era, ensaiou o seu início ali. O “*canto do galo gaulês*”³⁸¹ parecia ser audível, já que as relações temporais, os pensamentos, as ações e questionamentos, enfim, tudo estava diferente, tudo fazia transpirar a revolução, numa espécie de grande festa popular³⁸².

Nesse horizonte, é mister lembrar que Benjamin considerará que o instante revolucionário visa justamente destruir o assim chamado *continuum* histórico, ou seja, ele observa que cada chance revolucionária se coloca como tarefa parar o tempo, ou ainda, cada ação histórica do proletariado tem por fito puxar o freio de emergência do bonde desgovernado da civilização instituída³⁸³. Em 1848, um episódio dessa estirpe tornou-se célebre: “ao entardecer do primeiro dia de combate, em muitos lugares de Paris, ao mesmo tempo e sem combinação, pessoas atiraram contra os relógios”³⁸⁴, eles queriam parar o tempo, eles queriam um outro tempo histórico, *hic et nunc*. Mas, em 1871, a contrarrevolução a caminho seria mais avassaladora do que nunca.

³⁷⁶ Marx, 2011b, p. 182.

³⁷⁷ Bakunin, 2006, p. 80.

³⁷⁸ Bakunin, 2006, p. 79.

³⁷⁹ Engels, 2011, p. 197.

³⁸⁰ Przyblyski, 2001, p. 289.

³⁸¹ Marx, 2010, 157, grifo do autor.

³⁸² Conceição, 2021.

³⁸³ Löwy, 2019.

³⁸⁴ Benjamin, 2000, p. 440, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940).

“O brandir entusiástico de armas, tambores e trombetas; a presença de mulheres e crianças”³⁸⁵ na luta de classes etc., tudo isso desapareceria da ordem do dia “como um raio vindo do céu sem nuvens”³⁸⁶, por um tempo considerável. O massacre da Comuna de Paris de 1871 foi também o fim de um ciclo de lutas políticas. “Assim como o *Manifesto Comunista* encerra a época dos conspiradores profissionais”³⁸⁷, conclui Benjamin, “também a Comuna [de Paris, 1871] põe fim à fantasmagoria que domina o primeiro período do proletariado”. Agora, já não há mais qualquer lugar para o devaneio e/ou absurdo histórico de que “seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789 de mãos dadas com a burguesia”. Por certo, “esta ilusão domina a época de 1831 a 1871, da Insurreição de Lyon até a Comuna”³⁸⁸, todavia, a concretude da história apontava agora para o seu fim e, tal como na Roma de Nero, “o incêndio de Paris é o digno desfecho da obra de destruição de Haussmann”³⁸⁹.

O triunfo das galerias/passagens é, pois, um sintoma das derrotas da política revolucionária de todo um arco histórico percorrido ao longo do século XIX. Segundo Benjamin, pertence a Honoré de Balzac então o mérito de primeiro apontar as ruínas da burguesia e sua imanente irrelevância. “As ruínas da Igreja e da Nobreza, as do Feudalismo, da Idade Média são sublimes e hoje enchem de admiração os vencedores, que ficam surpresos, boquiabertos”³⁹⁰, anota Benjamin a lição de Balzac, “mas as da burguesia serão um ignóbil detrito de cartonagem, de gessos, de coloridos”³⁹¹, ou ainda, elas serão um amontoado de escombros, bugigangas, cacarecos, ferros retorcidos, quinquilharias etc.

Todavia, segundo Benjamin, foi somente com o surrealismo que se tornou possível enxergar essas ruínas burguesas com o olhar (quase) liberto³⁹². Assim, cabe questionar: de que modo essa afirmação deve ser compreendida? De que modo o surrealismo permite a liberação da visão histórica? Qual o tratamento conferido pelo surrealismo ao passado recente? De modo ambíguo, esse cenário implica, há um só tempo, na deterioração generalizada da existência, mas também, na

³⁸⁵ Przyblyski, 2004, p. 289.

³⁸⁶ Marx, 2011a, p. 18.

³⁸⁷ Benjamin, 2007, p. 50.

³⁸⁸ Benjamin, 2007, p. 50.

³⁸⁹ Benjamin, 2007, p. 50.

³⁹⁰ PW [C 2a, 8].

³⁹¹ PW [C 2a, 8].

³⁹² Benjamin, 2007, p. 51.

possibilidade de degustação de cada elemento cotidiano de modo mais aprofundado. Assim, torna-se possível (e até mesmo urgente!) estabelecer aqui um tratamento mais profundo para com o mundo do que os seus contornos mais imediatos são capazes de sugerir. É isso que fazem os surrealistas.

Na conhecida hipótese de Michael Löwy, que se apoia em Max Weber³⁹³, no âmbito das pretensas estratégias românticas de reencantamento do mundo, onde ele inclui o surrealismo de forma imediata, é, supostamente, correto destacar que o emprego do mito ocupa uma posição singular. Ele argumenta então que, na interseção mágica de diversas tradições, o mito proporcionaria justamente um reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, repleto de fantasmas e demônios, deuses e víboras³⁹⁴ extremamente producentes. Em suma, o surrealismo seria então um movimento que se põe a pensar sobre a “imagem” da história, ou melhor, uma vanguarda que se pergunta sobre a imagem adequada para enxergar a época moderna, com os óculos oníricos/mitológicos/imagéticos. Ora, mas o que foge da interpretação de Löwy, com a qual me vejo obrigado a discordar, é que os surrealistas se sentem inteiramente modernos. Eles não glorificam um passado triunfante, em oposição a um suposto presente pífio, com base em qualquer romantismo. Ao contrário, eles desconfiam do passado na mesma medida em que compreendem a própria irreversibilidade do tempo presente. É através da percepção de que a tradição está em colapso que Breton e seus amigos notam a possibilidade do encontro do “eu” consigo mesmo. É, pois, nesses termos que eles notam que o homem moderno sabe que “lhe falta todas as razões para viver”³⁹⁵.

O esforço surrealista se colocará na contramão dessa perspectiva assentada na forma de progresso imposta pela razão/civilização “lógica”, na medida em que reivindica uma outra relação com o mundo e com as coisas, qual seja, uma visão crítica com o passado e com o presente. Com efeito, é esse o sentido da colocação benjaminiana de que os surrealistas se caracterizavam fundamentalmente por uma “desconfiança quanto ao destino da literatura, desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto ao destino da humanidade europeia”³⁹⁶ e, acima de

³⁹³ Em termos sociológicos clássicos, cumpre notar que esse momento, leia-se, o instante de prevalência da ciência/técnica/razão no cerne da vida cotidiana, surge nessa chave de leitura como corolário da religião na tarefa de “desencantamento do mundo” (Weber, 2004, p. 106).

³⁹⁴ Löwy, 2000.

³⁹⁵ Breton, 2000, p. 312, tradução minha.

³⁹⁶ Benjamin, 2000, p. 132, tradução minha. *Le surréalisme: le dernier instantané de l'intelligentsia européenne* (1929).

tudo, “desconfiança, desconfiança e desconfiança relativa a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos”³⁹⁷.

Por um lado, os surrealistas compreendem a necessidade moderna de desconfiança para com o mundo desprovido de tradição, especialmente no primeiro pós-guerra. Por outro lado, esse cenário de crise existencial mostra-se fértil para novas formas de tratamento do mundo por eles experimentados – o que, insisto, faz com eles sejam estritamente modernos e não românticos do passado. A *flânerie*, sem dúvidas, é uma dessas formas experienciadas pelos surrealistas – ainda que não tenha sido inventada por estes. De fato, em *Le paysan de Paris*, Aragon escrutina o ambíguo cenário herdado do século XIX de modo muito singular e deambulante.

Entretanto, a insistência de Aragon no que tange à interioridade – especialmente no capítulo “O sonho do camponês”, que fecha o livro *Le paysan de Paris* –, é testemunha da aventura surrealista em busca de uma elaboração conceitual em torno da modernidade transitória e efêmera. É assim que o “‘concreto’, a ‘poesia’, a ‘metafísica’, o ‘maravilhoso’, a ‘fantasia’ – constituídos unicamente enquanto ‘imagem’ – apenas podem se exprimir na ‘primeira pessoa do singular’³⁹⁸. Por isso mesmo, a interioridade lançada nas proximidades da rua, no meio da vida moderna, é o que interessa sobremaneira a Aragon.

É, pois, justamente isso que Aragon procurará então em meio ao caos urbano: o “eu”. Ao encontrar, como diz Benjamin, apenas “fatos” que quase sempre não se transformam em “convicções”³⁹⁹, ou seja, ao reencontrar quase sempre o poder das coisas frente à palavra e à argumentação, Aragon volta-se para a sua própria subjetividade e com ela faz a mediação do mundo. “Volto-me sobre meus passos”, diz Aragon, nas avenidas e calçadas, “a luz novamente se decompõe através do prisma da imaginação, resigno-me com esse universo colorido pelas cores do arco-íris. O que você ia fazer, meu amigo, nos confins da realidade?”⁴⁰⁰. Ora, se nada mais há a fazer na realidade, nos seus “confinos”, pretensamente, seria melhor o mergulho na subjetividade, logo, é com o “eu” que Aragon busca investigar o mundo: “eis aí seu reino de sal fóssil, suas estrelas do mar e suas famosas jazidas”⁴⁰¹.

³⁹⁷ Benjamin, 2000, p. 132, tradução minha. *Le surréalisme: le dernier instantané de l'intelligentsia européenne* (1929).

³⁹⁸ Aquino, 2005, p. 156.

³⁹⁹ Benjamin, 2021, p. 33.

⁴⁰⁰ Aragon, 1996, p. 77.

⁴⁰¹ Aragon, 1996, p. 77.

As Passagens surgem como último e paradoxal refúgio do eu ameaçado pela modernidade opressora. Trata-se, pois, do derradeiro suspiro da aura parisiense traçada por Hausmann – como se se tratasse da permanência de um sonho, ou ainda, da aura nas fotografias viabilizada pelo rosto humano⁴⁰². Com isso, seguindo a crítica de Vincent Kaufmann, podemos dizer que “Aragon é um flâneur solitário”⁴⁰³, já que o seu olhar imagético, em última instância, beira o solipsismo.

Em suma, Aragon já não quer despertar do sonho, pois, não há mais nada para ser visto e/ou vivido fora da visão de mundo produzida pelo “eu subjetivo”. Ao contrário, aos seus olhos as Passagens servem como refúgio seguro do trânsito e da vida – ou pelo menos do que ainda sobrou dela.

Com inteira razão, portanto, Jeanne-Marie Gagnebin observou certa vez que “o eu do *Camponês de Paris* deambula nas Passagens pouco iluminadas e se desfaz nas semelhanças entre as certezas do erro e as erranças da certeza”⁴⁰⁴. Por isso mesmo, todo seu esforço tem por intuito fugir da “razão”, do “cotidiano”, do “aborrecimento”, em nome do “inconsciente”, da “psiquê humana” e – pasmem! – até mesmo da “revolução”⁴⁰⁵.

Esses apontamentos me permitem estabelecer uma distância qualitativa entre Aragon e Breton. Ora, isso se justifica quando notamos que na medida em que a subjetividade premida é insuficiente para dar sentido a arte, ao mundo e à vida, como quis Aragon, torna-se mister considerar então a coletividade. Em Breton, contudo, conhecemos essa inflexão de forma paradoxal, já que ele advoga simultaneamente em prol do “eu”, de uma espécie de desdém pelas massas (e pela massificação) afundadas na atividade laboral alienada e de uma adesão à própria ideia de revolução comunista – afastada da cartilha imposta pelo materialismo do PC francês e seus adeptos.

Com efeito, Breton emprega uma abordagem altamente inovadora e eclética na elaboração de seu notável “romance-mosaico” intitulado *Nadja*, publicado em 1928. Nessa obra literária, Breton transcende então os limites convencionais da narrativa ao incorporar trechos de poemas, imagens fotográficas, desenhos, legendas de fotos e outros elementos visuais e textuais.

⁴⁰² Cf. Benjamin, 2000, p. 295-321. *Petite histoire de la photographie* (1931).

⁴⁰³ Kaufmann, 1997, p. 178, tradução minha.

⁴⁰⁴ Gagnebin, 1996, p. 242, grifo da autora.

⁴⁰⁵ Gagnebin, 1996, p. 242.

Em linhas gerais, Breton, assim como Aragon, é partidário do sonho, do onírico, ou melhor, da imaginação. Neste diapasão, vale pontuar então que “Breton e seus amigos são herdeiros de toda uma geração de autores oitocentistas”⁴⁰⁶, isto é, de vultos da literatura francesa como “Zola, Victor Hugo e Eugene Sue” que, como sabemos, escrutinavam “as ruas da capital francesa buscando vias de acesso às regiões mais secretas da alma humana”. De modo ainda mais preciso, contudo, é mister pontuar também que “os ‘mistérios de Paris’ que inspiram as incansáveis caminhadas do grupo surreal pela cidade se encontram, antes de tudo, nos roteiros esboçados por Lautréamont, Huysmans e Nerval”⁴⁰⁷. Em meio a todas essas “influências declaradas do criador de *Nadja*, esses escritores se distinguem por sondar os aspectos mais banais do dia-a-dia parisiense sob as poderosas lentes da imaginação”⁴⁰⁸. De modo sumário, portanto, é pelas vias do acaso e da imaginação que Breton visa interpelar a si e ao mundo⁴⁰⁹. Em seus termos, ele deseja “caçar aves noturnas”⁴¹⁰.

No seu “não-livro” de 1928, *Nadja*, Breton diz-nos francamente: tentarei “relatar os episódios mais relevantes da minha vida *tal como posso concebê-la fora do seu plano orgânico*”⁴¹¹, ou seja, para além da banalidade da necessidade. Ele então se “abandona ao acaso”⁴¹², insere-se “no mundo proibido das aproximações súbitas”, no intuito de “ver verdadeiramente” uma vida autêntica em alguns dos seus lampejos. Assim, ele parte mesmo do “absolutamente inesperado”, para entrar numa espécie de “teia de aranha” em busca de um “sinal desconhecido”⁴¹³ de uma outra existência possível.

“Quem sou?” é a primeira questão que encontramos no “romance-colagem” de Breton. Logo na sequência, contudo, a alteridade já se faz presente. De fato, com esse primeiro questionamento sobre sua identidade, Breton especula que “se excepcionalmente apelasse para um provérbio”⁴¹⁴, poderia conformar-se em responder à questão apontando para aqueles com quem anda, isto é, seu “assombro”⁴¹⁵. Mas,

⁴⁰⁶ Breton, 2019, p. 23.

⁴⁰⁷ Moraes, 2012, p. 07-08.

⁴⁰⁸ Moraes, 2012, p. 07-08.

⁴⁰⁹ Mantovani; Barbosa, 2015.

⁴¹⁰ Breton, 2019, p. 23.

⁴¹¹ Breton, 2019, p. 18.

⁴¹² Breton, 2019, p. 19.

⁴¹³ Breton, 2019, p. 19.

⁴¹⁴ Breton, 2019, p. 09

⁴¹⁵ Breton, 2019, p. 09. No original: “qui je hante?”.

isso não diz muito em um mundo onde quase todos não têm qualquer consciência de si⁴¹⁶.

Por essa razão, com Breton, todo o enredo do opúsculo em questão se desenrola no âmbito da flânerie. Assim, o flunar se processa agora não mais pelas passagens e galerias, lugares à salvo do trânsito e da vida, mas, sim, pela própria rua e pelo desenrolar da própria vida cotidiana em sua total concretude. Há, pois, uma aposta no próprio passeio ébrio ampliado, mas também, uma esperança no efetivo encontro consigo mesmo e com o sentido do mundo em sua prosa. De fato, *Nadja*, diz a protagonista feminina do romance, seria “em russo o começo da palavra esperança”⁴¹⁷.

Em um primeiro plano, Breton narra em seu romance os encontros e desencontros com Nadja, “a alma errante”⁴¹⁸. Porém, o que efetivamente encontramos nessas páginas vai muito além de um conto de amor e adultério malogrados. Os lugares por onde caminha Breton, supostamente em busca de Nadja, encontram-se cravados pela marca da história, ou melhor, por uma inquieta consciência crítica em transformação. Aqui, não há sinais de interesse pelos passeios na Torre Eiffel, nos cafés mais refinados da cidade luz, nem mesmo pelas guerras com bolas de neve na Champs-Élysées (como em Proust)⁴¹⁹ e, quando mencionada, até mesmo a porta Saint-Denis surge na contramão do corriqueiro, já que é descrita como “muito bela e muito inútil”⁴²⁰. Ao contrário, são as praças, os cabarés, as lojas de quinquilharias e o mercado das pulgas/feira da ladra (*marché aux puces*) etc. que interessam à deambulação surrealista agora.

⁴¹⁶ “A obra, iniciada pela interrogação ‘Quem sou?’ (Breton, 2007, p. 21), revela fortes traços de indagações filosóficas e interiores, rodeadas de reflexões e análises sobre o cenário artístico parisiense, que representava as mudanças artísticas europeias. Essa interrogação, como peça-chave do tema do autoconhecimento presente em toda a obra, vai sendo respondida pela personagem Nadja, que, segundo Breton, foi a única capaz de dar uma resposta à altura: ‘Eu sou a alma errante’ (Breton, 2007, p. 70), acumulando assim mais índices ambíguos e indefiníveis. Nadja e sua errância, sua recusa de identidade única, seu caráter transitório e provisório, suas atitudes e seus pensamentos convidam Breton a realizar perambulações físicas, emocionais e mentais pelo espaço parisiense. Nadja surge para orientar o labiríntico passeio pelas ruas parisienses, sempre à procura da resposta ao enigma cifrado: ‘Quem sou eu?’. E, de modo análogo, é Nadja que orienta o labirinto da escritura literária da obra. A exploração sugerida por Nadja, nas ruas parisienses e no interior de si mesmo, prescinde de mapas ou bússolas, porquanto essa figura enigmática convida Breton às investigações metafísicas e o conduz, no espaço e no tempo, à descoberta da poesia” (Mantovani; Barbosa, 2015, p. 55).

⁴¹⁷ Breton, 2019, p. 73.

⁴¹⁸ Breton, 2019, p. 79.

⁴¹⁹ Em uma bela passagem, no primeiro volume da série, o narrador da *Recherche* proustiana descreve com nostalgia a felicidade que encontrava em batalhas com bolas de neve com sua então amada, a personagem Gilberte, isto é, a filha do sr. Swann (Proust, 2016).

⁴²⁰ Breton, 2019, p. 37.

Mais importante, contudo, é a consciência histórica apresentada nessa ocasião. Em um trecho célebre do seu *Nadja* (1928), Breton demonstra então toda a desconfiança surrealista com os acomodados com o *status quo*, isto é, ele questiona as próprias potencialidades que – supostamente – seriam inerentes ao proletariado. Diante da apatia moderna, isto é, do conformismo da classe trabalhadora ao término de cada dia de trabalho, Breton ironiza: “vamos, ainda não seria entre aqueles que encontraríamos alguém disposto a fazer a Revolução”⁴²¹. Pois, diz André Breton, na medida em que “os escritórios, os *ateliers* começavam esvaziar-se, nos edifícios, de cima para baixo, fechavam-se portas, as pessoas apertavam a mão no passeio, havia mais gente na rua”⁴²². Em uma palavra, ao final do expediente não havia qualquer sinal de revolta/inconformidade/crítica, mas, sim, uma adequação plena à dinâmica do mundo do capital – até mesmo no seu tempo “livre”.

A essa massa uniforme e espectadora (como dirá Debord), portanto, Breton opõe a revolta e a subversão do que nomeou como “homens de espírito”. Essa “categoria abstrata”, e gritantemente ilusória, “expressa a rejeição dos surrealistas [...] a se incluírem nessa mesma divisão do trabalho sob as categorias de ‘artistes’, ‘philosophes’, ‘savants’”⁴²³. Apesar de suas limitações, essa recusa à especialização do trabalho, e até mesmo do trabalho intelectual, efetivamente, já demonstra a aspiração surrealista por uma existência plena⁴²⁴, unitária, isto é, “não-separada”⁴²⁵.

“E não me venham falar do trabalho, quero dizer, do valor moral do trabalho”, diz Breton. Certamente, continua, “sou obrigado a aceitar a ideia do trabalho como necessidade material, e julgo não haver ninguém mais favorável do que eu, nesse plano, à sua melhor e mais justa repartição”. Daí à sua glorificação, contudo, é algo totalmente distinto. “Que me peçam para acreditar nele, para idolatrar o meu

⁴²¹ Breton, 2019, p. 69.

⁴²² Breton, 2019, p. 69.

⁴²³ Aquino, 2005, p. 106, grifo do autor.

⁴²⁴ Essa crítica é bastante próxima daquela que fora anteriormente desenvolvida por Paul Lafargue. “Uma estranha loucura tomou as classes trabalhadoras das nações onde a civilização capitalista reina. Esta loucura tece em seu rastro misérias individuais e sociais que, por dois séculos, tortura a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado ao esgotamento das forças vitais do indivíduo e de sua prole. Ao invés de reagirem contra esta aberração mental, os padres, os economistas, os moralistas sacrossantificaram o trabalho. Homens cegos e tacanhos, queriam ser mais sábios que seu Deus; homens fracos e desprezíveis, queriam reabilitar o que o seu Deus havia amaldiçoado. Eu, que não professo ser cristão, econômico e moral, contradigo o julgamento deles frente ao do seu Deus; e as pregações de sua moralidade religiosa, econômica e de pensamento livre, com as terríveis consequências do trabalho na sociedade capitalista. **Na sociedade capitalista, o trabalho é a causa de toda degeneração intelectual, de qualquer deformação orgânica**” (Lafargue, 1969, p. 07, tradução minha, grifo meu).

⁴²⁵ Debord, 2012.

[trabalho] ou o dos outros, isso nunca. De nada serve estar vivo enquanto se trabalha”, diz o surrealista francês. Ademais, ele entende então que “o acontecimento de que todos nós estamos no direito de esperar a revelação do *sentido da nossa própria vida* [...] não é ao preço do trabalho que se alcança”⁴²⁶.

Por isso mesmo, em 1929, em seu ensaio *O surrealismo: o último instante da inteligência europeia*, Benjamin sugere que há em Breton algo distinto de Aragon. Ele observa que Breton, no romance de 1928, está “mais próximo das coisas, do que da própria Nadja”. Seguindo o próprio Benjamin, vale questionar “quais são esses objetos do qual ele [Breton] está perto?”⁴²⁷. Ora, essas coisas são as fotografias amareladas, as luvas femininas, os cartões postais, os anúncios, os letreiros, as vestimentas com meia década de vida e até mesmo “os trens”, isto é, os símbolos da locomotiva do progresso e da modernidade, que já “começaram a envelhecer”⁴²⁸ neste momento. Aqui, Breton está mais próximo da história e do passado recente. Efetivamente, o que ele faz é um experimento de atualização do passado recente. Ele não retoma o passado como ele é, mas, sim, o desloca, o experimenta em seu próprio tempo⁴²⁹.

Desde uma perspectiva benjaminiana, o mérito de Breton reside justamente no fato dele ter sido o primeiro a vislumbrar as potencialidades revolucionárias contidas nos objetos envelhecidos, caducos, empoeirados. Visto mais de perto, porém, os objetos destacados por Breton ainda são representações das coisas – não as coisas propriamente ditas. Ou seja, o que interessa a Breton é a figuração imaginária da vida moderna, num movimento que Benjamin nomeou como iluminação profana⁴³⁰. Explico: em sua leitura dos “rostos, atavios, comportamentos”⁴³¹ e objetos modernos, Breton não apresenta outra coisa senão imagens oníricas, ou seja, a realidade ainda envolta no sonho. Assim, ainda que vistas de uma certa distância crítica, as imagens bretonianas não são dialéticas.

⁴²⁶ Breton, 2019, p. 66-67, grifos nossos.

⁴²⁷ Benjamin, 2000, p. 119, tradução minha. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴²⁸ Benjamin, 2000, p. 120, tradução minha. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴²⁹ Esse procedimento, portanto, é qualitativamente distinto daquele desenvolvido no *Manifesto* de 1924. Ver Breton, André. **Manifestes du surrealisme**. Paris: Gallimard, 2000.

⁴³⁰ Benjamin, 2000, p. 118, tradução minha. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴³¹ Breton, 2019, p. 69.

De todo modo, devo sublinhar que o que interessa a Breton nessa oportunidade é a crítica do presente: “é a minha própria experiência que me interessa”⁴³², diz ele. Por isso, ele se coloca no contrapé do *ethos* corrente, em busca da expressão radical de sua subjetividade. Valendo-me das palavras de Adorno: “a arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjetivamente mediatizado algo de objetivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente das obras”⁴³³.

E quanto a Nadja? A personagem que dá nome ao romance? Segundo Michel Meyer⁴³⁴, essa figura não passaria da materialização das aspirações surrealistas. Por essa razão, Breton se afasta dela com o desenrolar do livro-montagem, isto é, torna-se cada vez mais indiferente aos seus desejos mais imediatos. Ao final, descobrimos que ela estava tomada pela loucura. Mas, isso já não importa.

Em última instância, “A escrita de *Nadja* responde, de fato, a um desejo de ressurreição: a jovem internada, agora fora do mundo, está presente apenas no livro que é responsável por lhe reencarnar”⁴³⁵. Em suma, foi devido ao contato com essa aventura/caminhada/deambulação que os surrealistas chegaram à tese vanguardista de que “a beleza será CONVULSIVA ou não será nada”⁴³⁶.

Aos olhos de Benjamin, o que se denota do quadro em tela é que os surrealistas inventaram um grande truque, ou melhor, uma posição astuciosa. “A astúcia que lhes permitiu ver esse mundo de objetos – e é mais correto falar de astúcia e não de método – consiste em substituir o olhar histórico sobre o passado pelo olhar político”⁴³⁷. Que significa isso? Desde uma perspectiva benjaminiana, ainda que a Paris dos surrealistas se configure com um microcosmos labiríntico, no seu horizonte há o desejo de subversão. Por essa razão, devemos, desde já, separar radicalmente os surrealistas da teoria da *l’art pour l’art*.

Contudo, Walter Benjamin realça a necessidade de superação filosófica do surrealismo. Na já citada carta de 31 de maio de 1935, ao amigo Theodor Adorno, o filósofo berlinense rememora que no período em que começara a redação das *Passagens* e se entusiasmava com os escritos surrealistas – especialmente *Le paysan de Paris* –, ainda estava tomado por uma ingenuidade “romântica”, que fora

⁴³² Breton, 2019, p. 26.

⁴³³ Adorno, 1993, p. 131.

⁴³⁴ Meyer, 1998.

⁴³⁵ Nachtergaele, 2012, p. 03, tradução minha.

⁴³⁶ Breton, 2019, p. 180.

⁴³⁷ Benjamin, 2000, p. 120, tradução minha. *Le surrealisme: le dernier instantane de l’intelligence europeene* (1929).

“ultrapassada num atalho de percurso”. Além disso, ele argumenta então que havia alcançado finalmente a maturidade filosófica – semelhante à de Adorno, segundo confessa – capaz de lhe permitir distinguir clara e distintamente a imagem histórica – em oposição à imagem onírica, acrescento. Em seus próprios termos, “à *la longue* alcancei terra firme na *discussão marxista* como você, nem que seja só porque a questão decisiva da *imagem histórica* tenha sido tratada aqui em todo o seu alcance pela primeira vez”⁴³⁸. Pouco tempo depois, em outra epístola do período, datada de 09 de agosto de 1935, desta vez remetida a Gershom Scholem, o filósofo berlinense advogará que seu intuito era levar a cabo “tanto uma *aplicação filosófica do surrealismo* – inclusive sua *superação* – bem como a tentativa de *fixar a imagem da história* nos insignificantes da história”⁴³⁹, ou seja, nas suas particularidades, nos seus restos.

Como visto, Benjamin não desenvolveu a “nova teoria do romance”, conforme havia prometido a Scholem, visando dar conta dos novos experimentos do romance e da literatura no sentido mais amplo. Contudo, ele ofereceu bons sinais de como esta poderia ser pensada agora, a partir do horizonte de crise e crítica da arte moderna. De fato, ele percebeu que “ganhar para a revolução as forças da embriaguez, é o que o surrealismo pretende em todos os seus livros e em todos os seus empreendimentos”⁴⁴⁰.

Parafraseando Walter Benjamin, portanto, posso afirmar que o mérito quase bakuninista da vanguarda histórica surrealista foi o de funcionar como uma espécie de despertador da história, do presente. Em outras palavras, ele consistiu em incutir uma incerteza em relação ao futuro da literatura, desencadear questionamentos sobre o destino da liberdade, suscitar dúvidas quanto à trajetória da humanidade europeia e, acima de tudo, gerar desconfiança⁴⁴¹.

Portanto, os surrealistas indicaram que era chegada a hora de “organizar o pessimismo”⁴⁴² – o que só poderia se dar pela ação política, isto é, através “de uma dissolução [*Auflösung*] da ‘mitologia’ no espaço da história. Isso, contudo, apenas pode acontecer através de um despertar [*Erweckung*]”⁴⁴³. Em suma, bem

⁴³⁸ Adorno; Benjamin, 2012, 156-157, grifos nossos.

⁴³⁹ Scholem; Benjamin, 1993, p. 226, grifos nossos.

⁴⁴⁰ Benjamin, 2000, p. 130. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴⁴¹ Benjamin, 2000. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴⁴² Benjamin, 2000, p. 132. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁴⁴³ PW [H°, 17].

poderíamos dizer então que se “o romance era o mais macio travesseiro”⁴⁴⁴, o pêndulo do relógio cuco surrealista indicava a chegada da hora do despertar coletivo.

2.3

Barbárie e politização da arte

Em suas interpolações, Walter Benjamin se confrontou com a crise capitalista em suas mais distintas manifestações. Nesse bojo, ele dedicou grande atenção ao problema da experiência (*Erfahrung*) autêntica e comunicável, isto é, narrável, na medida em que essa categoria se apresentava como central na moderna sociedade capitalista e, de modo ainda mais agudo, no período entreguerras. Largo, o conceito de experiência aparece em várias oportunidades ao longo do corpus benjaminiano, com distintos usos e sentidos⁴⁴⁵. Em linhas gerais, contudo, ele traz no seu núcleo a ideia de que há determinados conhecimentos, conselhos e/ou sabedorias que são dignos/dignas de serem transmitidos/repassadas de uma geração a outra, na medida em que poderiam servir para o enfrentamento dos problemas práticos que as gerações enfrentam ao longo dos seus respectivos tempos, assim como o célebre anel de Gíges⁴⁴⁶. Esse prisma me obriga a questionar: como lidar então com a cultura antiga? Devemos descartar os produtos culturais das elites? Devemos começar de novo a produção cultural? Devemos revisitar seus trabalhos mais destacados? Em essência, quais são as ações adequadas diante da gravidade que envolve os tesouros culturais?

É muito famosa a bela imagem de pensamento – que ilustra com precisão o terreno em voga – evocada pelo próprio Walter Benjamin em seu breve e poderoso texto nomeado como *Experiência e pobreza* (1933). Nessa oportunidade, o filósofo berlinense retoma uma parábola que havia conhecido em sua própria infância escolar. Em linhas gerais, trata-se da historietta de um velho moribundo que relata aos seus filhos que abaixo das plantações das parreiras da família havia um tesouro de primeira ordem enterrado, uma herança que lhes caberia em breve. Evidentemente, o ancião morre e, como era do seu desejo, os seus herdeiros não se escusam em cavar a propriedade em busca da tão almejada recompensa. A decepção dos jovens

⁴⁴⁴ Benjamin, 2000, p. 204, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

⁴⁴⁵ Além do já citado artigo *Erfahrung* (1913), ver *Sur le programme de la philosophie qui vient* (1917), *Expérience et pauvreté* (1933), *Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936) e *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939) (Benjamin, 2000).

⁴⁴⁶ Platão, República, 359a-360d.

vem logo após eles perceberem que não haviam encontrado nada em sua escavação. Não havia joias, diamantes ou qualquer filigrana de ouro naquele lugar. Passado algum tempo, chega o momento da colheita das uvas. Ela ocorre como jamais havia acontecido antes, isto é, as parreiras produzem de forma muito exitosa. Os filhos do moribundo colhem uvas e as vendem como nunca haviam sequer sonhado. É então que eles percebem que um valiosíssimo ensinamento lhes havia sido repassado pelo patriarca. A felicidade não reside no ouro. A felicidade é fruto do trabalho⁴⁴⁷.

A tese benjaminiana fundamental aqui é, justamente, que lições como essa já não encontram narradores, ouvintes e/ou mesmo sentido pleno nos tempos modernos⁴⁴⁸. Em sua interpretação, a experiência do passado, que era transmitida de boca em boca ao longo dos tempos, perdeu o compasso no mundo moderno. “O tédio é o pássaro dos sonhos que choca o ovo da experiência”⁴⁴⁹, mas, “ao menor ruído na folhagem, o pássaro voa”⁴⁵⁰. Isso se dá pelo fato de que “nas cidades – onde não existem mais atividades intimamente ligadas ao tédio – ele já não encontra mais lugar para fazer seu ninho e, no campo, é cada vez mais difícil para ele se estabelecer”⁴⁵¹, diz Benjamin em outra oportunidade.

Essa argumentação sobre a dificuldade de dar continuidade à tradição/narração não é exclusividade do olhar de Walter Benjamin. Ao contrário, trata-se de um entendimento que marcou época na reflexão filosófica em torno da modernidade. Hannah Arendt, por exemplo, destacou certa vez que a tradição, antes responsável por conectar o passado ao futuro, encontra-se substancialmente comprometida no presente. Isto é, ela enfatiza que “a crise geral que se abate sobre o mundo moderno e que atinge quase todas as áreas da vida humana manifesta-se diferentemente nos vários países, alargando-se a diversos domínios”⁴⁵².

⁴⁴⁷ Benjamin, 2000. *Expérience et pauvreté* (1933).

⁴⁴⁸ É esse panorama que levará Hans-Georg Gadamer a propor uma “reabilitação da tradição”. Todavia, essa proposta, creio, perde de vista justamente a “consciência histórica” – para usarmos os próprios termos da hermenêutica-filosófica – em tela. Em suas próprias palavras, se fazia necessário simplesmente notar que a “experiência da tradição histórica vai fundamentalmente além do que nela se pode investigar. Ela não pode simplesmente ser classificada como verdadeira ou falsa, no sentido determinado pela crítica histórica; transmite sempre a verdade, da qual devemos tirar proveito” (Gadamer, 2011, p. 31).

⁴⁴⁹ Benjamin, 2000, p. 126, tradução minha. *Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936).

⁴⁵⁰ Benjamin, 2000, p. 126, tradução minha. *Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936).

⁴⁵¹ Benjamin, 2000, p. 126, tradução minha. *Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936).

⁴⁵² Arendt, 2016, p. 21.

Essa interrogação sobre a possibilidade narrativa levará o filósofo berlinense à elaboração de uma sentença impactante, qual seja, a ideia de que “a humanidade deveria se preparar para, se possível, sobreviver à civilização”⁴⁵³. Que significa isso? Ora, se a possibilidade de constituição de experiências comunicáveis havia sido eclipsada, isto é, se “o valor da experiência caiu”⁴⁵⁴ de cotação, como alerta Benjamin em termos quase monetários, o que se poderia fazer então?

Essa situação se agravava ainda mais com a próxima guerra que já se anunciava no horizonte após o primeiro quarto do século passado. Explico: não se trata de considerar que o conflito bélico global fora o responsável pela queda na taxa da experiência, como poderia se depreender de uma leitura mais apresada. Ao contrário, trata-se de perceber que a guerra urge como a situação limite de toda uma época histórica em curso. Como sobreviver à cultura então?

No começo dos anos 1930, a penumbra da segunda guerra já era visível. O movimento de massas⁴⁵⁵ já havia tomado não apenas a Alemanha, mas, sim, boa parte do mundo ocidental. A racionalidade técnica, a inflação, a fome etc. já assolavam a maioria das esquinas. Hitler, como sabemos, se apoderaria justamente dessas mazelas sociais em seu projeto de organização/construção do *Reich* mais tenebroso que já marchou sobre a face da Terra.

Com efeito, essa categorização da sociedade moderna levará Benjamin a perceber a relação imanente entre cultura e barbárie. Evidentemente, não se trata de simplesmente opor aqui civilização e barbárie, ou mesmo cultura e experiência, mas, sim, de compreender que uma e outra trabalham e se nutrem mutuamente, ao longo da história de todas as sociedades cindidas em classes. Isso consiste na ambiguidade (barbárie/cultura) que toda imagem histórica possui e que cabe ao pensamento/ação crítico/a tornar dialético/a no presente.

Por essa razão, o filósofo berlinense destaca justamente que a geração que foi testemunha ocular da guerra entre 1914-1918 não se constituiu de novos saberes,

⁴⁵³ Benjamin, 2000, p. 372, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

⁴⁵⁴ Benjamin, 2000, p. 115, tradução minha. *Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936).

⁴⁵⁵ Nos termos de Hannah Arendt: “os movimentos totalitários são possíveis onde quer que existam massas que, por um motivo ou outro, desenvolveram certo gosto pela organização política. As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis. O termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores” (Arendt, 2006, p. 361).

novos conselhos e tampouco de novas experiências comunicáveis. No outro extremo, o desenvolvimento da técnica parecia ter levado a humanidade – especialmente nesse período – a um abandono (quase) completo do valor de uso da herança cultural até então existente. Tudo que antes fazia sentido pleno parecia então ter encontrado o seu desgaste.

Suprassumindo dialeticamente um argumento psicanalítico bastante conhecido sobre o trauma, Benjamin destaca então que os combatentes da guerra voltaram mudos do conflito, mas, também, que na própria vida cotidiana a comunicação efetiva já estava ausente. Explico: Sigmund Freud observou, com razão, que os soldados alemães voltaram calados das trincheiras. Isto é, eles não voltaram com honrarias e histórias extasiantes para partilhar com a família e com a análise⁴⁵⁶. Benjamin, portanto, advoga que essa situação não era uma exclusividade dos que regressavam da guerra. Todo o mundo capitalista já não se inclinava mais para a partilha de experiências autênticas. Por isso, os soldados não retornaram como Ulisses ao aportar em Ítaca depois de sua longa e engrandecedora jornada⁴⁵⁷, como tentava fazer crer a literatura alemã então dedicada a erigir a imagem positiva da guerra e dos seus guerreiros. Muito inversamente, eles retornavam cheios de traumas, invadidos pelo mais profundo e assustador silêncio, ou melhor, eles “não ficaram mais ricos, mas, mais pobres em experiências comunicáveis”⁴⁵⁸.

Ora, por se tratar de um sintoma social e político que tentava ser malversado por uma literatura favorável à próxima guerra, creio que é válido destacar essas nuances com mais ênfase. Em outras palavras, o que a literatura nacionalista então corrente fazia era falsificar o real, em sua tentativa de mobilizar totalmente a população para fins bélicos. Em um compêndio inflamado⁴⁵⁹, por exemplo, Ernest

⁴⁵⁶ “a terrível guerra que acabou recentemente produziu um grande número desses adoecimentos e pelo menos deu um fim à tentativa de atribuí-los a um dano orgânico do sistema nervoso provocado pela ação de uma força mecânica. O quadro da neurose traumática se aproxima da histeria devido à sua riqueza de sintomas motores semelhantes, mas geralmente a supera devido aos sintomas fortemente desenvolvidos de sofrimento subjetivo, mais ou menos como numa hipocondria ou numa melancolia, e às provas de um enfraquecimento e uma deterioração gerais muito mais amplos das atividades psíquicas” (Freud, 2016, p. 32).

⁴⁵⁷ Homero, 2014.

⁴⁵⁸ Benjamin, 2000, p. 365, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

⁴⁵⁹ *Krieg und Krieger* (Guerra e guerreiros) será o título da coletânea organizada por Ernst Jünger que Benjamin resenhará, evidentemente, de forma bastante crítica, ao considerá-la como exemplo de uma safra literária beligerante e falsificadora do passado recente cf. Jünger, Ernst (Org.). **Krieg und krieger**. Berlim: Junker und Dünhaupt Verlag, 1930. Esse texto também está publicado em Jünger, Ernst. **Werke**. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1960. Em língua portuguesa, o ensaio fundamental, que abre a coletânea fitada por Benjamin, pode ser consultado em Jünger, Ernst. A

Jünger (1895-1998)⁴⁶⁰, ex-combatente da primeira guerra, expressou de forma bastante precisa o horizonte retórico e armígero vislumbrado pelo fascismo nesse momento bastante singular.

Jünger propõe francamente que o show de horrores viabilizado pela situação marcial “lembra vulcões em que continuamente eclode o mesmo magma e que, porém, estão em atividade em paisagens muito diversas”⁴⁶¹. Além disso, essa mixórdia glorifica o pesadelo que é estar num local em que corpos explodem, são cravados por balas de toda ordem nas trincheiras e/ou tostados pelo gás mostarda⁴⁶² ao afirmar que “ter participado de uma guerra significa algo semelhante a ter estado na área de alcance de uma dessas montanhas que cospem fogo”⁴⁶³. Com efeito, trata-se de uma tentativa de sublimação da fealdade, que recorre aos fenômenos da natureza, com fins políticos bastante determinados.

Ademais, essa linha de raciocínio mistificadora buscava introduzir na cena pública a ideia de que “o fastio quanto aos velhos valores aliou-se à inconsciente ânsia por uma vida nova”⁴⁶⁴, o que explicaria, supostamente, o motivo pelo qual alguns voluntários foram aos campos de batalha, qual seja, justamente a busca por novas experiências edificantes. Mais ainda, nessa esteira se desenha uma verdadeira

mobilização total. Tradução Vicente Sampaio. **Natureza Humana**, n. 4, vol. 1, 2002, p. 189-216. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v4n1/v4n1a06.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2023.

⁴⁶⁰ “Nascido em 1895, Ernst Jünger lutou como soldado na Primeira Guerra Mundial, tendo se alistado como voluntário e recebido várias condecorações, tais como a Cruz de Ferro, que lhe deram a aura de herói de guerra - algo que, por sua vez, lhe daria um status especial no contexto político do entreguerras. Ao longo dos anos da República de Weimar, Jünger escreveu vários livros cujos temas giravam em torno do tema da guerra e do heroísmo [...] embora nunca tenha se filiado ao Partido Nazista, sua obra contribuiu política e intelectualmente para a ascensão do fascismo alemão” (Coeelho, 2017, p. 250).

⁴⁶¹ Jünger, 2002, p. 190.

⁴⁶² De um ponto de vista mais técnico, vale sublinhar que “os agentes chamados vesicantes incluem compostos derivados do enxofre e do nitrogênio, conhecidos como mostardas, ou do arsênio, conhecidos como lewisitas e são capazes de provocar queimaduras químicas na pele. A mostarda de enxofre cujo código militar é HD, foi transformada em arma química por Fritz Haber na Primeira Guerra Mundial e utilizada pela primeira vez em 12 de julho de 1917 pelos alemães, contra tropas aliadas, em Flanders, próximo a Ypres (Bélgica) sendo, por isso, chamada pelos franceses de yperita. Tendo causado o maior número de baixas (em torno de 400.000) dentre os agentes químicos empregados na I guerra, o HD, embora seja um líquido a temperatura ambiente, ficou conhecido como ‘Rei dos Gases’ ou ‘Rei dos Gases de Batalha’. Todavia o percentual de mortes foi baixo (entre 2 e 3% do total das vítimas de agentes químicos). O nome mostarda foi dado pelos soldados devido ao cheiro semelhante a alho, raiz forte ou alho poró. O código H vem de Hunststoffe, ou coisa alemã, como os Aliados primeiro a denominaram. O código HD corresponde à mostarda de enxofre purificada por destilação. HN é utilizado para denominar as mostardas de nitrogênio que nunca foram utilizadas oficialmente em batalha. Durante a Primeira Guerra, os alemães se referiam à HD como LOST, as iniciais dos químicos envolvidos na síntese do agente, Lommel e Steinkopf” (França; Silva; Castro, 2010, p. 94).

⁴⁶³ Jünger, 2002, p. 190.

⁴⁶⁴ Jünger, 2002, p. 214.

tendência suicida que, retorica e ironicamente, pergunta: “quem poderia pensar que esses filhos de uma geração materialista poderiam saudar com tamanho ardor a morte?”⁴⁶⁵. É assim que se anuncia, sob a insígnia do fascismo, que “uma vida que é rica em abundância e que não conhece a parcimônia das gentes mendicantes”⁴⁶⁶ poderia surgir como produto do êxito na guerra. “Novos poderes emanarão dela”⁴⁶⁷, brada o insidioso discurso dos nacionalistas/fascistas.

Portanto, é mister destacar que o objetivo último desta intentona não era outro senão mobilizar os alemães para a próxima guerra⁴⁶⁸. “Abaixo dos domínios onde a dialética das metas de guerra tem sua importância e significado”⁴⁶⁹, diz a retórica fascista, “o alemão se depara com um poder mais forte: ele se depara consigo mesmo”⁴⁷⁰. Em suma, “a nova armação, na qual nós estamos compreendidos desde muito tempo, tem de ser uma mobilização total do alemão – e nada além disso”⁴⁷¹.

Não é difícil compreender então o interesse de Walter Benjamin por essa publicação propagandista e reacionária. Em sua breve resenha crítica sobre o volume organizado por Jünger, intitulada *Teorias do fascismo alemão* (1930), o filósofo berlinense se põe a desnudar os principais contornos da coletânea fascista, a partir dos seus elementos mais imediatos, mas também, dos seus fundamentos místicos/metafísicos mais profundos.

Nessa oportunidade, Benjamin destaca que o avanço das forças produtivas, que não encontra expressão concreta na vida cotidiana, desemboca na própria tentativa de justificação da guerra. Ou seja, para o filósofo berlinense é a própria “ideia de desenvolvimento dos meios técnicos, sua cadência, suas fontes de energia etc. que não encontra uma aplicação completa e perfeitamente adequada em nossa vida privada”⁴⁷² que faz com que a guerra surja como uma possibilidade de sua

⁴⁶⁵ Jünger, 2002, p. 214-215.

⁴⁶⁶ Jünger, 2002, p. 215.

⁴⁶⁷ Jünger, 2002, p. 216.

⁴⁶⁸ Com inteira razão, Susan Buck-Morss sublinha justamente que “o escrito Ernst Jünger, ferido várias vezes durante a Primeira Guerra Mundial, escreveu posteriormente [em 1932] que os ‘sacrifícios’ feitos à destruição tecnológica – não apenas as baixas de guerra, mas também os acidentes industriais e de trânsito – ocorriam agora com previsibilidade estatística. Tornaram-se aceitáveis como uma característica compreensível da vida, com isso fazendo o ‘trabalhador’, como o novo ‘tipo’ moderno, desenvolver uma ‘segunda consciência’: ‘essa segunda consciência, mais fria, é indicada na capacidade cada vez mais desenvolvida de o indivíduo ver a si mesmo como um objeto’” (Buck-Morss, 2012, p. 202).

⁴⁶⁹ Jünger, 2002, p. 216.

⁴⁷⁰ Jünger, 2002, p. 216.

⁴⁷¹ Jünger, 2002, p. 216.

⁴⁷² Benjamin, 2000, p. 198, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

efetivação na propaganda fascista. Em uma palavra, portanto, “toda guerra porvir será uma revolta da técnica à participação na organização social”⁴⁷³.

Nesse prisma, Benjamin compreende que “o que está por trás de Jünger e seus amigos, em verdade, é uma ideia que não se baseia tanto em esquemas doutrinários”⁴⁷⁴. Ao contrário, sua verborragia sobre a guerra e os guerreiros se nutre de um “misticismo profundo e, segundo todos os critérios do pensamento viril, verdadeiramente depravado”⁴⁷⁵, posto que tenta desnudar o ser humano de todo e qualquer moralismo civilizatório.

Segundo o filósofo berlinense, uma das principais limitações de Jünger e seus companheiros é a abordagem entusiástica e enfática que eles têm em relação à Primeira Grande Guerra, focalizando-a apenas em sua “positividade” – se é que esse absurdo terminológico-conceitual pode ser concebido. Contudo, é exatamente por essa perspectiva que sua abordagem inicial se mostra estéril. A guerra seguinte, idealizada por esses autores, conforme Benjamin plenamente reconhecia e a história confirmou, não seria marcada por heroísmos de qualquer estirpe, já que o confronto direto entre indivíduos, *tête-à-tête*, tornou-se menos comum. Assim, a guerra almejada pelos fascistas assumia tons místicos e quase metafísicos neste contexto⁴⁷⁶.

Efetivamente, o que se seguiu fora um expansivo desenvolvimento armamentista no velho continente e no novo, que rapidamente ultrapassou o palavrório vendido pelos fascistas. “Equipamentos de proteção individual”⁴⁷⁷ – como as máscaras de gás –, são impotentes no contexto dos ataques aéreos, eles “são impotentes contra o gás mostarda e a lewisita”⁴⁷⁸. Por isso, diz Benjamin, a próxima guerra, “a guerra química, repousará sobre recordes de destruição e aumentará os riscos até o absurdo”⁴⁷⁹ para a vida humana na Terra⁴⁸⁰. Certamente, esse prognóstico se mostrou

⁴⁷³ Benjamin, 2000, p. 199, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁴ Benjamin, 2000, p. 199, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁵ Benjamin, 2000, p. 199, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁶ Benjamin, 2000. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁷ Benjamin, 2000, p. 201, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁸ Benjamin, 2000, p. 201, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁷⁹ Benjamin, 2000, p. 201, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁰ Em termos mais técnicos, também vale sublinhar que “os vesicantes arsenicais ou lewisitas [...] tem efeitos e doses letais muito semelhantes às mostardas e foram introduzidos pelos alemães devido a sua capacidade de penetrar nas máscaras contra gases, causando irritação e levando à retirada das mesmas. A lewisita (cujo código militar é L) foi sintetizada pelo capitão do exército americano W. L. Lewis, em 1918, numa tentativa de encontrar um agente vesicante altamente tóxico e de ação rápida, porém não persistente. A lewisita pura é um líquido oleoso, incolor que escurece quando em contato com o ar e possui odor de gerânios. Quando impura sua cor varia do âmbar ao preto. É menos volátil e mais persistente que o HD. Devido a seu ponto de fusão mais baixo é perfeita para

acertado, principalmente quando temos em conta as bombas de Hiroshima e Nagasaki⁴⁸¹.

Frente ao exposto, é plenamente compreensível que Benjamin tenha caracterizado esse cenário – antes mesmo da eclosão das bombas nucleares, as quais não chegou a conhecer – como uma verdadeira expressão da barbárie. Com efeito, se deve ter em mente aqui que o croqui ostentado pela retórica fascista não urge como accidental. Ao contrário, tratava-se mesmo do próprio projeto dessa política macabra. “Mais que uma curiosidade”⁴⁸², diz Benjamin, “é um sintoma, que um texto de 1930 tratando da ‘guerra e dos guerreiros’ oculte todas as questões”⁴⁸³ relativas ao desenvolvimento brutal do poder devastador das armas desenvolvidas após a primeira guerra.

Do ponto de vista benjaminiano, o interessante a se destacar aqui é que foi justamente a derrota que fora mobilizada para ludibriar a germanidade. As forças reacionárias, portanto, esforçaram-se muito para “perverter o malogro em uma vitória interna”⁴⁸⁴. Assim, emerge nesse contexto uma “tendência de levar mais a sério a derrota na guerra do que ela mesma”⁴⁸⁵. Os inflamados discursos do *Führer* se retroalimentaram disso incansavelmente.

Em última instância, portanto, há que se notar que “a técnica, com lanças, chamas e trincheiras, quis reproduzir os traços heroicos do idealismo alemão. Mas, malogrou”⁴⁸⁶. Ora, isso se explica pelo fato de que o que efetivamente a guerra fora capaz de produzir é, como sempre e de costume, tão-somente a antessala da morte. “A guerra, essa guerra metafísica e abstrata que é reclamada pelo novo nacionalismo” alemão, diz Benjamin, “não é senão uma tentativa de tornar a técnica em

utilização em climas mais frios. Todavia é mais suscetível a hidrólise, principalmente em soluções alcalinas” (França; Silva; Castro, 2010, 95-96).

⁴⁸¹ Em poucas palavras, David E. Nye nos traz muito do significado dessas armas nucleares. “As primeiras pessoas a verem a bomba [nuclear] foram os cidadãos de Hiroshima, que nunca tinham ouvido falar da arma e não apreenderam o perigo mortal representado por um único bombardeiro sobrevoando sua cidade. Quando a explosão ocorreu, eles dificilmente poderiam apreciá-la com o distanciamento do perigo físico imediato que é necessário para a experiência do sublime. Para eles, a bomba não revelou uma nova paisagem, nem foi o máximo em iluminação espetacular. Qualquer pessoa dentro de um quilômetro da detonação foi morto instantaneamente. No museu dedicado à memória dos que morreram, talvez nada seja mais eloquente do que um relógio de pulso de criança com os ponteiros fundidos com o mostrador em 8h15 – hora da explosão. Como afirma Spencer Wear, os bombardeamentos de Hiroshima e Nagasaki ‘pareciam menos uma ação militar do que uma ruptura da própria ordem da natureza’” (Nye, 1994, p. 232, tradução minha, grifo meu).

⁴⁸² Benjamin, 2000, p. 201, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸³ Benjamin, 2000, p. 201, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁴ Benjamin, 2000, p. 204, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁵ Benjamin, 2000, p. 204, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁶ Benjamin, 2000, p. 211, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

algo místico e imediato”⁴⁸⁷. Mas, já em 1930, isso não era mais possível. A guerra sonhada pelo fascismo não podia mais ser vendida como a de Tróia, já que os corpos que produzia se amontavam aos montes diante do avanço da técnica.

Para o filósofo berlinense, portanto, o que a retórica de Jünger e seus amigos propiciava era a formação de novos soldados – dispostos a lutar, a matar e a morrer pelos ideais fascistas de nação. Eles se escusavam em avisar, porém, que o seu ideal de nação não era outra coisa senão a retroalimentação da luta de classes já existente. A nação, aqui, não é outra coisa senão a classe dominante, detentora do Estado – que desempenha papel fundamental no xadrez em voga⁴⁸⁸. Ela não era um espírito alemão (*Volksgeist*), abstrato e indecifrável, mas, sim, a burguesia travestida de cor-deiro. *Voilà*: eis aqui uma grande investida na transformação do proletariado em massa pelas mãos do fascismo.

Nesse íterim, como era de se esperar, Walter Benjamin posiciona-se a favor da possibilidade de correção histórica⁴⁸⁹ do quadro em tela. Ademais, advertia que se essa tentativa de corretivo histórico falhasse, milhões de vidas humanas poderiam ser varridas da face da Terra – pelas balas, pelas bombas e pelos gases químicos⁴⁹⁰. Que significava isso nessa altura? Efetivamente, o filósofo berlinense advogava que a intentona fascista orquestrava o deslocamento da hipótese da “arte pela arte”⁴⁹¹ para os domínios da guerra. Com efeito, toda a propaganda e a ideologia do

⁴⁸⁷ Benjamin, 2000, p. 211, tradução minha. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁸ Benjamin, 2000. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁸⁹ É nesse mesmo sentido que Debord afirmará que seu trabalho consistia em “desmentir toda autonomia durável da esfera do teórico exprimido [...] [ele é uma] *correção histórica*” (SduS, § 209, tradução minha, grifo do autor).

⁴⁹⁰ Benjamin, 2000. *Théories du fascisme allemand* (1930).

⁴⁹¹ Faço aqui a ressalva de que a experiência purificadora da arte pela arte não deixa de implicar uma negação da vida instrumental. Nesse sentido, por exemplo, Oscar Wilde e o simbolismo etc. não se enquadram nessa caracterização pensada por Walter Benjamin. De forma mais direta, para evitarmos universalismos injustos, **nem toda arte pela arte é fascista**. Efetivamente, o que Benjamin tem sob os olhos é, sobretudo, o argumento dos futuristas italianos. “‘Faça-se arte, pereça o mundo’. diz o fascismo, e espera a satisfação artística da percepção sensorial transformada pela técnica, tal como Marinetti confessa, da guerra. Isso é evidentemente a consumação da arte pela arte” (Benjamin, 2012, p. 123). Além disso, segundo Benjamin, o autor do *Manifesto futurista* (1909) Filippo Tommaso Marinetti teria escrito também as seguintes palavras: “nós, futuristas, nos levantamos contra o fato de a guerra ser caracterizada como antiestética [...]. De acordo com isso, afirmamos: [...] a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, dos megafones assustadores, dos lança-chamas e dos pequenos tanques, funda o domínio do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque unifica o fogo dos fuzis, dos canhões, o cessar-fogo, os perfumes e os odores de decomposição, em uma sinfonia. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, das esquadras aéreas geométricas, as espirais de fumaça de vilas em chamas, e muito mais [...]. Poetas e artistas do Futurismo [...] lembrai-vos destes princípios de uma estética da guerra, afim de que vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura [...] seja iluminada por eles!” (Benjamin, 2012, p. 119-121).

fascismo não eram gratuitas. Isto é, em todo o discurso fascista, em sua reificação do real, o perigo da catástrofe era algo iminente.

Com base nesse prognóstico, em seu clássico ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936)⁴⁹², Benjamin toma como um dos seus elementos mais centrais a perspectiva de que há então uma imbricação direta entre o fascismo e a tese da “arte pela arte”. Nesse momento, mais especificamente no epílogo do escrito, ele observa que “a humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto de espetáculo para si mesma”⁴⁹³. Isso se explicaria então pelo fato de que “sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”⁴⁹⁴. A colocação da questão nesses termos, creio, permite entender o papel determinante da cultura, dos bens culturais e/ou da herança cultural para a constituição de uma ideologia bárbara capaz de levar a humanidade às fronteiras da autodestruição. Esse procedimento permite entender ainda o modo pelo qual a arte também deveria comparecer na linha de frente no combate pela emancipação humana.

Entender mais cuidadosamente a posição de Benjamin nessa altura exige lembrar que o principal fundamento para a elucidação desse cenário pode ser localizado na relação entre a superestrutura e a infraestrutura da sociedade capitalista moderna. Para tanto, o filósofo berlinense recorre à crítica da economia política. Nas palavras de Marx, esse prisma deve ser entendido então a partir da ideia de que o desenvolvimento das forças produtivas desempenha um papel crucial no avanço das relações sociais em seu sentido mais amplo. Além disso, a cultura está intrinsecamente ligada às modalidades de construção e preservação da vida em sociedade. Nesse contexto, as relações culturais, jurídicas e as formas de Estado etc. não podem ser

Todavia, vale lembrar a ponderação de Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado de que “Benjamin apresenta como fonte desta citação o jornal de Turim, sem data. Detlev Schötkker consultou a redação desse jornal, mas não encontrou o texto referido. A hipótese de Schötkker é que Benjamin provavelmente retirou essa passagem de uma pré-edição ou reportagem de outro jornal sobre a invasão da Etiópia, que teria citado *La Stampa* como fonte. O trecho se encontra em uma pré-edição do livro de Marinetti, *Il Poema Africano Della Divisione '28 Ottobre'*, publicado em 1937 em Milão” (Benjamin, 2012, p. 120-121).

⁴⁹² Atualmente o comentário sobre Benjamin sustenta a existência de cinco versões desse trabalho. Tendo sob os olhos a excelente tradução de Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado, centrarei a minha reflexão aqui na assim chamada “segunda versão” desse ensaio, preparada entre dezembro de 1935 e janeiro de 1936. Cf. Benjamin, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁴⁹³ Benjamin, 2012, p. 124.

⁴⁹⁴ Benjamin, 2012, p. 124.

compreendidas isoladamente, nem através da suposta evolução geral do espírito humano⁴⁹⁵, mas, sim, através das relações humanas concretamente existentes.

Atualizando esse entendimento, Walter Benjamin argumenta então, em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, que “quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este modo de produção estava em seus primórdios”⁴⁹⁶, portanto, “Marx orientou suas investigações de tal modo que adquiriram valor de prognóstico”⁴⁹⁷. Ele, continua Benjamin, “recuou às relações fundamentais da produção capitalista e apresentou-as de forma a delas resultar o que futuramente ainda poderia ser esperado do capitalismo”⁴⁹⁸. Por isso mesmo, poderíamos “esperar não só uma exploração cada vez mais intensificada dos proletários, como também, finalmente, o estabelecimento das condições que tornariam possível a sua própria abolição”⁴⁹⁹. Nada obstante, também compõe o imaginário benjaminiano a perspectiva de que “o revolvimento da superestrutura, que se processa muito mais lentamente que o da infraestrutura, precisou de mais de meio século para fazer valer, em todos os domínios da cultura, a mudança das condições”⁵⁰⁰ materiais e de produção.

Frente ao exposto, a tese benjaminiana em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica é que se fazia necessário pensar outros usos e finalidades para a arte na modernidade. Portanto, o filósofo berlinense se propõe a inserir conceitos filosófico-estéticos mais recentes, “novos na teoria da arte, [pois] diferenciam-se dos mais correntes pelo fato de serem completamente inutilizáveis para os objetivos do fascismo”⁵⁰¹. Essa reflexão demarca, portanto, um ensejo de construção do horizonte emancipador no âmbito da política artística.

Em poucas palavras, segundo Benjamin, é o próprio desenvolvimento da sociedade capitalista que permite pôr de lado as categorias estéticas antigas, muitas das quais estavam sendo endeusadas pelo fascismo. Ou seja, “criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério”⁵⁰², heroísmo e eternidade etc., são insígnias tradicionais que não respondem mais aos problemas colocados pelo avanço das

⁴⁹⁵ Marx, 2008.

⁴⁹⁶ Benjamin, 2012, p. 09.

⁴⁹⁷ Benjamin, 2012, p. 09.

⁴⁹⁸ Benjamin, 2012, p. 09.

⁴⁹⁹ Benjamin, 2012, p. 09.

⁵⁰⁰ Benjamin, 2012, p. 09-11.

⁵⁰¹ Benjamin, 2012, p. 11.

⁵⁰² Benjamin, 2012, p. 11.

forças produtivas no domínio da cultura. De fato, como bem observou Schöttker, “desde que foi possível armazenar, elaborar e disseminar letras, imagens e sons por meio da imprensa, da máquina fotográfica, do gramofone e do telefone”⁵⁰³ etc. ocorreram transformações significativas na arte, nas modalidades de comunicação e na sensibilidade perceptiva.

A fotografia, por exemplo, libertou a pintura do seu trabalho de representação da realidade e, por isso mesmo, constitui-se como uma das obras de arte características da época da reprodutibilidade técnica. Foi também por isso que, pelo menos desde o século XIX, a Europa assistiu a uma experimentação cada vez maior das vanguardas históricas no domínio do óleo sobre tela e na arte pictórica em geral⁵⁰⁴. Assim, como advoga Benjamin em outro ensaio célebre sobre a temática, *Pequena história da fotografia* (1931), as imagens fixas, apresentadas pela fotografia, causaram admiração e/ou prazer a indivíduos de várias regiões do mundo. No início desta forma de arte, surgiram concepções como se esta fosse algo sobrenatural, uma expressão artística do futuro ou até mesmo uma impossibilidade, isto é, um desafio para a física moderna⁵⁰⁵. Em uma palavra, os estetas escolados pela tradição, evidentemente, não sabiam como lidar com essa nova forma de arte mais técnica e menos espiritual.

Com base na interpretação proposta por Benjamin, se recuarmos um pouco mais na história podemos entender que os alces pintados nas cavernas sequer existiam para serem vistos, mas, sim, para serem cultuados. Assim, sua destinação era fundamentalmente espiritual, ou seja, a pintura, nos seus primórdios, não se centrava na fruição, no entretenimento e, menos ainda, na possibilidade de ser reproduzida⁵⁰⁶. Em outras palavras, foi justamente esse aspecto que se dissipou na época moderna, isto é, a arte agora já não é mais realizada para ser cultuada, mas, sim, exposta/difundida/democratizada.

Assim, com a fotografia, a situação da arte imagética muda de extremo na época moderna, pois, o valor de culto recua frente ao valor de exposição de uma obra. A obra de arte produzida para ser exposta gera, imediatamente, a curiosidade

⁵⁰³ Schöttker, 2012, p. 43.

⁵⁰⁴ O famoso quadro *Impressão: nascer do sol* (1872), de Claude Monet, traz, talvez de forma semi-consciente, a marca dos desafios impostos à pintura a partir da segunda metade do século XIX. A descoberta dessas possibilidades fez surgir o assim chamado *Impressionismo* – uma das primeiras vanguardas das quais se tem notícias.

⁵⁰⁵ Benjamin, 2000, p. 295. *Petite histoire de la photographie* (1931).

⁵⁰⁶ Benjamin, 2012.

no seu público. Ela gera, pois, o desejo de ver também aquilo que antes não era visto: o detalhe, o singular, o panorama, o passado, os mortos etc. Por essa razão, é válido destacar que a fotografia congela um momento, prende o efêmero e, removida de seu contexto, exhibe singularidades que antes facilmente passariam despercebidas pelo olhar comum. Dessa forma, o emprego da fotografia na esfera familiar representou o derradeiro sopro da aura⁵⁰⁷ nas obras de arte. Mas, até mesmo isso se mostrou passageiro, posto que após duas ou três gerações o rosto de um defunto na sala de estar já não adornava o interior burguês de forma confortável. A pulsão pela atualidade, pelo sempre novo contribuirá para isso.

Ernani Chaves argumenta, creio que com inteira razão, que o ensaio de Benjamin sobre a fotografia expressa um triplo movimento de reflexão. “A história que nele é contada é a de uma época de apogeu, seguida de uma decadência e de um possível renascimento”⁵⁰⁸. Para sermos mais precisos, o lume desse processo corresponderia então à primeira década da fotografia, o seu declínio se encontraria na sua industrialização – sobretudo no contexto dos jornais impressos – e, finalmente, a ressurreição vislumbrada por Benjamin seria explicada pela sua aposta na possibilidade de a fotografia oferecer-nos o rosto da vida moderna – em um passo próximo ao trilhado por Breton no seu *Nadja*.

Essa demarcação, parece-me, expressa o próprio fato de que a crise geral da arte moderna não tardou em alcançar também a própria fotografia – produto moderno por excelência. Em outros termos, esse horizonte me permite pensar que mesmo as singularidades inseridas pela fotografia se mostraram incapazes de conservar o valor de culto no seio da obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. A arte agora, insisto, dispensa autenticidade/aura, pois, ela pode ser montada e remontada, como bem entendermos. Mais ainda: ela pode ser exposta, difundida e/ou democratizada, como jamais se poderia imaginar. Um exemplo sempre a mão para pensarmos esse debate é *A Gioconda* (1506). Originalmente pintada por Leonardo da Vinci em óleo sobre madeira de álamo, a mais famosa figuração da história humana já foi reimpressa em infinitas fotografias, camisetas, cartazes, banners e, mais jocosamente, já pôde ser reencontrada até mesmo com bigodes nas mãos de Marcel Duchamp.

⁵⁰⁷ Para uma discussão mais detida sobre esse conceito benjaminiano fundamental remeto a Palhares, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

⁵⁰⁸ Chaves, 2003, p. 180.

Segundo o filósofo berlinense, contudo, “as dificuldades que a fotografia oferecia à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas que o cinema apresentaria”⁵⁰⁹. Ora, isso se justifica pelo fato dessa arte reunir elementos de boa parte daquelas que lhe são anteriores. Aos olhos de Benjamin, o cinema é, pois, inteiramente determinado pelas condições modernas de produção, isto é, pela época da reprodutibilidade técnica e pelas suas possibilidades estético-expressivas.

Na terminologia benjaminiana, o que se depreende do quadro em tela é que “no cinema temos uma forma, cujo caráter de arte, pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade”⁵¹⁰. Em linhas gerais, portanto, o que importa aos olhos do filósofo berlinense é a compreensão de que o cinema visa a perfectibilidade. Explico: um filme pronto é algo realmente singular, pois, nada se compara à sua criação durante o processo de sua edição. Como sabemos, isso se justifica pelo fato de que ele se forma a partir de uma infinidade de imagens e sequências, dando ao editor a liberdade de escolher as melhores. Essas imagens, desde o início da filmagem até o resultado, podem ser aprimoradas e aperfeiçoadas à vontade. Em suma, esse é um processo que transforma simples fotogramas (ou frames digitais, contemporaneamente) em uma obra de arte⁵¹¹.

Para melhor exemplificação das potências do cinema, Walter Benjamin recorre então a alguns dados rápidos de um filme de Charles Chaplin. “Para realizar seu *Casamento ou luxo?*, que tem um comprimento de 3.000 metros”, diz o filósofo berlinense, “Chaplin filmou 125.000 metros. *Portanto, o cinema é a obra de arte mais perfectível. E esta perfectibilidade tem a ver com sua radical renúncia ao valor de eternidade*”⁵¹². Mas, vale questionar melhor, em que reside essa perfectibilidade? Além disso, em que sentido o cinema significaria então uma renúncia radical ao valor de eternidade?

Para compreendermos a reflexão proposta por Benjamin, presentemente, se faz necessário pontuar que ele interpreta a arte cinematográfica como sendo inteiramente atravessada por um aspecto único, a saber, a montagem. Em outras palavras, é a possibilidade/necessidade de um filme ser inteiramente montado que faz

⁵⁰⁹ Benjamin, 2012, p. 55.

⁵¹⁰ Benjamin, 2012, p. 51.

⁵¹¹ Benjamin, 2012.

⁵¹² Benjamin, 2012, p. 51, grifo do autor.

com que o próprio cinema, enquanto forma de arte, ganhe a sua singularidade e a sua distinção.

Essa compreensão exige maior ponderação. Inicialmente, devo pontuar que a montagem não é exclusividade da arte cinematográfica. Indubitavelmente, a técnica da montagem também se faz presente em diversas expressões artísticas, incluindo a literatura. Como já demonstrei, André Breton incorpora trechos de poemas, fotografias, desenhos e outros elementos na construção de seu “romance-mosaico” *Nadja* (1928). Antes disso, Marcel Duchamp fez sua escultura *Roda de Bicicleta* (1913), montando um garfo de bicicleta junto com um simples banco de madeira. Além disso, é claro, ele enviou o famoso urinol assinado, *A fonte* (1917), para um museu renomado. Contudo, o que distingue o cinema das demais formas artísticas é a amplitude com que as forças produtivas e expressivas se manifestam, inclusive nos filmes mais ordinários.

É muito bela a passagem de Abel Gance⁵¹³, apresentando os poderes da sétima arte, que Walter Benjamin torna em palavras suas no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Segundo o filósofo berlinense, o cineasta francês expressou, talvez de modo semiconsciente, que o cinema produz uma liquidação do valor de culto da herança cultural inteira. “Quando Abel Gance, em 1927, exclamou entusiasticamente: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema’⁵¹⁴, diz Walter Benjamin, “todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões”⁵¹⁵, continua o filósofo berlinense, “esperam por sua ressurreição iluminada [na celulose], e os heróis premem-se nos portões’, ele [Gance] convidava, talvez sem esta intenção, para uma vasta liquidação”⁵¹⁶. De modo sumário, portanto, é lícito dizer que Benjamin enxerga no cinema possibilidades eminentemente políticas.

Não constitui novidade que a era de ouro do cinema hollywoodiano se estende dos anos 1920 até meados dos anos 1950⁵¹⁷. Portanto, quando Benjamin produziu a maior parte de suas reflexões sobre o cinema essa arte estava no auge de sua industrialização, isto é, o cinema servia fundamentalmente para a distração e o

⁵¹³ Ator, produtor e cineasta francês que viveu entre 1889 e 1981. Dirigiu dezenas de filmes conhecidos entre o público de cinema, dentre os quais destaca-se o seu *Napoléon* (1927).

⁵¹⁴ Benjamin, 2012, p. 25, grifo meu.

⁵¹⁵ Benjamin, 2012, p. 25, grifo meu.

⁵¹⁶ Benjamin, 2012, p. 25, grifo meu.

⁵¹⁷ Cousins, 2020.

divertimento das massas. Com efeito, é com base nessa observação que, posteriormente, Adorno e Horkheimer produziram suas duras críticas contra a arte cinematográfica, ao localizá-la no interior do conceito de “indústria cultural”, em sua famosa *Dialética do esclarecimento* (1944).

Em linhas gerais, ecoando a crítica marxiana da religião⁵¹⁸, os autores frankfurtianos dirão que “na opinião dos sociólogos”⁵¹⁹ – e, claro, filósofos – do seu tempo, frise-se logo, “a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural”⁵²⁰. Com razão, eles acrescentam, no entanto, que essa tese era cotidianamente desmentida pelo sistema de gestão da indústria cultural. De fato, a produção cultural em larga escala conhecida por esses dois membros do Instituto de Pesquisa Social nos Estados Unidos da América era realizada por um todo harmônico e bem determinado, que visava a mistificação cada vez maior das massas. “O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”⁵²¹. Nada obstante, ainda segundo Adorno & Horkheimer, “até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço”⁵²². Em suma, para eles o cinema estava impregnado sobremaneira com o discurso dominante da sociedade capitalista.

Desde que essas palavras foram publicadas, muitos foram os leitores e/ou críticos que não cessaram de comparar a posição de Benjamin em oposição à da dupla Adorno & Horkheimer, no que tange à querela em torno do cinema. De um lado, Benjamin é considerado demasiado entusiasta dos poderes da sétima arte. Do outro, Adorno & Horkheimer parecem ter se excedido em suas críticas ao cinema, de tal modo que desconsideravam quase em absoluto as possibilidades de usos dessa arte. De modo ainda mais grave, em sua *Teoria estética* (1970), a recusa pessoal de Adorno frente ao cinema e as vanguardas em geral permaneceria tão séria e convicta que ele escreveria que “para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação,

⁵¹⁸ Marx, 2010.

⁵¹⁹ Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99.

⁵²⁰ Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99.

⁵²¹ Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99.

⁵²² Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99.

deviam tornar-se semelhantes a eles”⁵²³. Por isso, recomendou: “hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental”⁵²⁴. Em outros termos, Adorno vai ao extremo de argumentar em prol de uma arte nebulosa, sombria, capaz de efetivamente incomodar o público, ao invés de distraí-lo e/ou agradá-lo⁵²⁵.

A posição de Benjamin, parece-me, mostrou-se menos apressada e derrotista. Em poucas palavras, o que o filósofo berlinense parece enxergar no cinema é a sua viabilidade comunicativa, democrática e, portanto, potencialmente político-revolucionária. Evidentemente, isso não significa uma adesão ingênua aos ditames da indústria da sétima arte, evidentemente movida pelo capital. Ao contrário, trata-se de perceber que a colocação de todas as armas possíveis na crítica da sociedade burguesa é mais que uma necessidade, é uma urgência.

Além disso, se lançarmos um olhar sobre o importante estudo de Detlev Schötkker⁵²⁶, é possível perceber que os filmes e diretores pelos quais Walter Benjamin se interessava provinham, sobretudo, da emergente URSS. De antemão, isso já diz muito sobre a posição do filósofo berlinense frente ao cinema⁵²⁷. Afinal, é com base em uma relação crítica com esse tipo de filme que o filósofo berlinense desenvolverá suas reflexões que, talvez, podem ser inseridas no âmbito da história da própria crítica cinematográfica. Ou seja, bem poderíamos desenhar aqui a imagem de Walter Benjamin como um dos primeiros críticos de cinema dos quais se tem notícias.

Como sabemos, Walter Benjamin esteve pessoalmente em Moscou, entre 06 de dezembro de 1926 e 01 de fevereiro de 1927, deixando um diário com trechos tão pessoais que, praticamente, transfere os seus leitores para a praça do Kremlin. Sobre o momento da partida, por exemplo, ele escreveu que “finalmente, a poucos minutos da despedida, a minha voz começou a tremer e Asja [Lacis] viu que eu estava a chorar”⁵²⁸, por deixá-la na cidade. Assim, “enquanto o trem se afastava,

⁵²³ Adorno, 1993, p. 53.

⁵²⁴ Adorno, 1993, p. 53.

⁵²⁵ Anselm Jappe (1999; 2008) se engana, parece-me, ao considerar que Guy Debord teria realizado justamente esse procedimento em seu primeiro filme, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), como creio ter explicitado no livro Galhardo, Davi. **O (contra) cinema de Guy Debord**: espetáculo, desvio e comunicação. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

⁵²⁶ Schötkker, 2012, p. 170.

⁵²⁷ O célebre estudo de Miram Hansen (2011) aborda essa questão de modo muito interessante. Todavia, para um entendimento ainda mais atualizado e aprofundado sobre este tema, sugiro que o leitor consulte o trabalho de Mourenza, Daniel. **Walter Benjamin and the aesthetics of film**. Amsterdam: AUP, 2020.

⁵²⁸ Benjamin, 2022, p. 245.

eu levei, ali em plena rua, uma vez mais a sua mão aos meus lábios [...] com a grande mala no colo, e a chorar, segui pelas ruas escuras já a caminho da estação”⁵²⁹. Mas, essa viagem, certamente motivada pelo relacionamento amoroso com Asja Lacis, não se limitou a isso. Por certo, Benjamin teve contato, já nesse momento, com o que então se produzia de melhor no cinema russo – passando a acompanhá-lo, posteriormente, de uma distância virtualmente próxima⁵³⁰.

Em linhas gerais, Benjamin não adere cegamente ao conteúdo dos filmes soviéticos, evidentemente, empenhados na ode à revolução de 1917. Inversamente, ele percebe que a cinematografia russa compreendeu os poderes da arte moderna, na medida em que dedicou especial atenção também à “forma do filme”⁵³¹, como dirá o próprio Serguei Eisenstein (1898-1948). Explico: para Benjamin, o cinema poderia ser útil, enquanto arte politizada, pelo fato de dispor de elementos revolucionários tanto na forma, quanto no conteúdo. O cinema, portanto, permitia levar a politização da arte a uma dimensão efetiva.

Diretores de cinema russos demonstraram que uma história e/ou uma narrativa pode ser contada e recontada de infinitas formas, com distintas cadências temporais, ângulos, detalhes, mensagens e até mesmo sem personagens principais/protagonistas, pois a arte também pode ser coletiva, ela pode ser mais que a mera representação da subjetividade burguesa. Se é assim, pela montagem o diretor do filme consegue moldar o tempo⁵³², isto é, ditar um discurso, ao seu bel prazer e para suas próprias finalidades – que podem ser transformadoras/politizadas.

⁵²⁹ Benjamin, 2022, p. 245.

⁵³⁰ No diário de Moscou, Benjamin oferece detalhes sobre a situação do cinema russo no período, sua apreciação do Potemkin enquanto representação da arte coletivista, seu confronto com Oscar A. H. Schmitz (1873-1931), bem como sobre a maratona de filmes que pôde assistir durante a estadia russa (Benjamin, 2022).

⁵³¹ Eisenstein, 2002.

⁵³² Andrei Tarkovski (1998), cineasta russo de uma geração mais próxima, dirá justamente o contrário – e, por isso mesmo, ajuda a deixar mais tenso e claro o ponto em questão. “Não posso aceitar o ponto de vista segundo o qual a montagem é o principal elemento de um filme, como os adeptos do ‘cinema de montagem’ afirmavam nos anos [19]20, defendendo as ideias de Kuleshov e Eisenstein, como se um filme fosse feito na moviola [...] a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. A ideia de ‘cinema de montagem’ – segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro – parece-me, mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema” (Tarkovski, 1998, p. 135-136). Ingenuamente, parece-me, esse grande cineasta russo não se dá conta de que a própria escolha de planos e temas já faz parte da montagem. Em poucas palavras, não há captura imparcial da realidade. Portanto, mesmo o cinema documentário já é um recorte da realidade, como demonstrou Debord em *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo* (1959) (Debord, 2006). Ozu, Mizoguchi, Kurosawa e toda a safra do cinema japonês dos anos cinquenta etc., por exemplo, também não fogem dessa régua. De todo modo, penso que a posição estética retrógrada de

Em grande medida, esse mérito se deve ao pioneiro Lev Kulechov (1899-1970). Ele desenvolveu um experimento/procedimento de montagem cinematográfica, que ficou conhecido justamente como experimento/efeito Kulechov, que consiste, de forma abstrata, em demonstrar que $A + B = C$.

De forma ilustrativa, a partir da criação de Kulechov, podemos observar, por exemplo, que 1) se um homem aparece em um filme (sem expressar nenhum sentimento em sua feição), e, em seguida uma criança aparece deitada num caixão, podemos esperar, naturalmente, o sentimento de tristeza. 2) Se o mesmo homem aparece no filme (sem expressar nenhum sentimento em sua feição), e, em seguida um prato de sopa aparece na tela, se deve conjecturar, é claro, que ele está com fome. 3) Se o mesmo homem aparece no filme (sem expressar nenhum sentimento em sua feição), e, em seguida uma bela mulher é mostrada num sofá, deduziremos, obviamente, que há aqui uma relação libidinosa.

Contudo, diante dos fundamentos supracitados, o trabalho de Eisenstein pode ser considerado como uma potência máxima, o suprasumo, tanto da montagem como do cinema político no primeiro quartel do século XX. Afinal, o que esse cineasta russo realiza vai além do mero direcionamento do público para determinados sentimentos. De fato, em *O encouraçado potemkin* (1925), o que podemos encontrar é o resultado da influência da dialética na arte cinematográfica, ou seja, uma síntese de sentidos que se realiza a partir das imagens, visando a intervenção e a transformação concreta do real.

Muito admirado por Benjamin⁵³³, *O encouraçado potemkin*, parece-me, é uma resposta da agenda revolucionária contra o cinema clássico, leia-se, burguês. Seu tema, ritmo, atores, montagem, enfim, tudo neste filme ecoa a luta de classes. Por isso mesmo, a sua mais famosa cena na escadaria de Odessa, em que a classe

Tarkovski deve ser lida à luz da própria situação social e política em que ele viveu na URSS stalinista/burocrática. Isto é, Tarkovski já está muito distante do ambiente de agitação revolucionária dos anos 1920 e não compreende o real como histórico e dialético. Contra esse tipo de leitura superficial, creio, vale a pena desviar/deslocar conceitualmente as próprias palavras de Tarkovski – lançando mão de uma breve e providencial intervenção –, fazendo este afirmar então que: “a montagem, em última instância, [...] [é mais] que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película” (Tarkovski, 1998, p. 136). A montagem é, pois, a alma do filme.

⁵³³ Guy Debord também se interessou profundamente pelo cinema de Sergei Eisenstein. Em um belo artigo, Monica Dall'Asta, da Universidade de Bolonha, rastreou a herança eisensteiniana no cinema do teórico crítico francês. Ver Dall'asta, Monica. *Réfractions eisensteiniennes dans le cinéma de Guy Debord*. In: Le Bras, Laurence. Guy, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 367-376.

trabalhadora é massacrada pelo exército do Czar, é a mais tátil síntese de suas intenções. Trata-se, pois, de um exemplo quase palpável de como o discurso político pode saltar da tela cinematográfica para a *práxis*.

Nesta oportunidade, a violência do Estado czarista é direcionada contra mulheres, crianças, trabalhadores, esfarrapados e todo tipo de gente. Curiosamente, aqui não há singularidade, posto que praticamente todos os personagens em questão sequer tem seus nomes revelados. Sendo assim, esta visão perturbadora, por si só, já seria suficiente para confirmar que esse é um filme de propaganda que subverte tanto na forma quanto no conteúdo⁵³⁴.

Glauber Rocha, cineasta baiano ligado ao movimento que ficou conhecido como “Cinema novo”, produziu um belo mosaico e/ou imagem de pensamento quando comentou certa vez que foi por essa razão que “Eisenstein realizou grandes filmes. Não teve medo, e sua principal virtude foi ousar a beleza. *Os revolucionários são em geral reacionários em matéria de arte*”⁵³⁵. Ademais, numa conexão questionável, rememora que “Che [Guevara] escreveu que a vanguarda estética deve estar integrada à vanguarda política [...] [também] li em Walter Benjamin uma máxima de Brecht: ‘é melhor as más coisas novas que as velhas coisas boas’”⁵³⁶.

Essa atenção tanto à forma quanto ao conteúdo, parece-me, se mostra coerente com a reflexão proposta por Walter Benjamin em outros momentos. De modo mais específico, esse empenho se coaduna com as reflexões benjaminianas desenvolvidas anteriormente, especialmente no escrito sobre *O autor como produtor* (1934)⁵³⁷, uma conferência inicialmente pronunciada no Instituto para o Estudo do

⁵³⁴ As nuances da linguagem cinematográfica russa podem ser encontradas em um interessante artigo do crítico de cinema Waldemar Dalenogare Neto. Entre outras coisas, ele nos lembra que: “o período de ruptura com o Império foi essencial para a criação da chamada escola soviética, embasada no cinema ideológico, de cunho nacionalista, ela desenvolveu-se com o apoio do Estado. Durante vinte anos, os realizadores soviéticos lutaram para criar uma identidade cinematográfica própria, discutida constantemente em centros especializados financiados pelo Estado. Os manifestos da teoria de montagem assinado por Eisenstein, Pudovkin e Vertov deixaram um legado que influencia até hoje diretores identificados com o cinema de resistência ou com o cinema político. Na década de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, a propaganda de guerra formou cineastas comprometidos com a linha do socialismo realista. O modelo foi alvo de críticas dos produtores dos Estados Unidos, apesar do governo Roosevelt ter organizado um esquema inspirado na propaganda nazista e soviética, como apresentado na série *Why We Fight*. O realismo foi contestado somente após a morte de Stalin, com a subsequente flexibilização proposta por Nikita Khrushchev. Já na década de 1960, os realizadores tiveram espaço para questionar as políticas internas da União Soviética, além de expandirem as narrativas para outros gêneros, como ação e ficção” (Dalenogare Neto, 2016, p. 237-238).

⁵³⁵ Rocha, 1981, p. 133, grifo meu.

⁵³⁶ Rocha, 1981, p. 133.

⁵³⁷ Benjamin, 2003, p. 122-144. *L'auteur comme producteur* (1934).

Fascismo em Paris, no dia 27 de abril de 1934. Nessa oportunidade, o filósofo berlinense parte do problema do uso da poesia na politeia utópica/idealista platônica⁵³⁸ para pensar o lugar dos escritores pretensamente de esquerda na moderna sociedade capitalista. Em outras palavras, ele se põe a pensar se a autonomia da arte e do artista são possíveis numa sociedade de classes. Ou ainda, se toda e qualquer arte que, supostamente, sai em defesa do proletariado está cumprindo com sua agenda.

A pedra de toque da reflexão de Walter Benjamin nesse instante, portanto, reside na constatação de que se faz necessária uma imbricação direta entre forma e conteúdo, isto é, entre estética e ética. Nos anos 1930, como sabemos, o assim chamado “Ativismo” e a “Nova Objetividade” eram duas formas literárias tidas como aliadas da classe trabalhadora revolucionária. Porém, para Walter Benjamin, elas se configuraram em última instância como expressões do engano que assaltava as fileiras progressistas.

Kurt Hiller (1885-1972) e Alfred Döblin (1878-1957)⁵³⁹ seriam exímios exemplares do “ativismo” que, segundo Benjamin, poderia ser definido enquanto “logocracia”. Para os partidários dessa corrente, os artistas de esquerda deveriam atuar como a voz legítima do proletariado – que já não conseguiria êxito sem o seu auxílio primordial. Por sua vez, o filósofo berlinense lembra os nomes de John Heartfield (1891-1968) e Erich Kästner (1899-1974)⁵⁴⁰ como representantes da “Nova objetividade”. Nos seus aspectos mais gerais, segundo a leitura de Benjamin, essa tendência literária – ao tentar retratar “fielmente” o real –, acabava realizando a transformação da miséria em objeto de gozo artístico, ou seja, ela acabava criando um discurso embelezador para um mundo em ruínas – ainda que pretendesse criticá-lo inicialmente⁵⁴¹. Explico: do ponto de vista benjaminiano, portanto, não basta que uma corrente/escola/artista busque defender a causa revolucionária (ou simplesmente progressista) e continue a retroalimentar, em seu aspecto expressivo, o sistema de dominação que pretende aniquilar. Muito pelo contrário, é mister que essas busquem desenvolver formas de expressão inovadoras⁵⁴².

⁵³⁸ Platão, República, 595a-608b.

⁵³⁹ Devo lembrar que Walter Benjamin tem uma resenha famosa sobre esse romancista (Benjamin, 2000, p. 189-197. *La crise du roman: à propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin* (1930)).

⁵⁴⁰ Também vale destacar que o filósofo berlinense tematiza essa personagem em uma resenha originalmente intitulada como *Linke Melancholie: Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch* (1930) (GS, III, p. 279-283).

⁵⁴¹ Benjamin, 2003. *L'auteur comme producteur* (1934).

⁵⁴² Benjamin, 2003. *L'auteur comme producteur* (1934).

Frente ao exposto, devo sublinhar que o que se destaca em Benjamin é sua hesitação em apoiar imediatamente a causa socialista popular entre os intelectuais progressistas de sua época. Assim, ele não endossa automática e irrefletidamente os artistas que se alinhavam ao proletariado. Ao contrário, o filósofo berlinense argumenta que a verdadeira natureza revolucionária do artista reside em sua capacidade autônoma de criar novidades, mesmo que suas inclinações políticas fossem conservadoras e/ou reacionárias. Aqui, cumpre lembrar, entre outras coisas, que Benjamin opera um verdadeiro giro copernicano na recepção de Baudelaire, que até então era lido com um simples poeta maldito e até mesmo muito desinteressante⁵⁴³.

Se pudesse tomar de empréstimo aqui mais algumas belas palavras do baiano Glauber Rocha, seria realmente possível considerar o fato de que, em geral, “os revolucionários têm medo das coisas novas em arte. São tradicionalistas, viciados na cultura burguesa”⁵⁴⁴. Assim, como continua Glauber, “não são verdadeiros revolucionários – porque uma revolução socialista só se realiza integrando economia e cultura e desta dialética a ‘cultura nova’ deverá ser o próprio socialismo”⁵⁴⁵. Nesse momento, então, a humanidade “poderá criar e gozar a obra de arte – ponto máximo do seu desenvolvimento individual/coletivo”⁵⁴⁶.

Por isso mesmo, Benjamin advogou que uma corrente literária só pode ser considerada progressista quando se destaca também em termos literários genuínos. Desse modo, o simples fato de se juntar ao Partido Comunista não garante a verdadeira natureza revolucionária de um artista, posto que é imprescindível que ele seja um inovador em sua expressão literária, isto é, em seu próprio terreno⁵⁴⁷.

Sem dúvidas, Walter Benjamin tem sob os olhos o conceito de “refuncionalização” de Bertolt Brecht nesse momento. Textualmente citada em *O autor como produtor* (1934), essa categoria traz no seu bojo a possibilidade de uso/montagem, ou ainda, de desvio/reviravolta de todo o dado de antemão. Para ser mais categórico, penso que sua utilização permite reconstruir a herança cultural e se localiza em uma dimensão próxima da “salvação” (que aparece em *Origem do drama barroco*

⁵⁴³ Essa hipótese da suposta decadência da “poesia maldita” baudelaireana ainda pode ser encontrada em Sartre, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris: Gallimard, 1988.

⁵⁴⁴ Rocha, 1981, p. 133-134.

⁵⁴⁵ Rocha, 1981, p. 134.

⁵⁴⁶ Rocha, 1981, p. 134.

⁵⁴⁷ Benjamin, 2003. *L'auteur comme producteur* (1934).

alemão (1928)⁵⁴⁸ e nas teses *Sobre o conceito de história* (1940))⁵⁴⁹, da “improvisação” (que aparece em *Rua de mão única* (1928))⁵⁵⁰, da “atualização” (que aparece no inconcluso trabalho sobre as *Passagens* (1940))⁵⁵¹ de Paris, da “montagem” (que aparece n’*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936)), mas também, dos seus próprios escritos ficcionais⁵⁵² e panfletários.

Em outras palavras, creio que toda essa reflexão filosófica se torna viável na medida em que consideramos que Benjamin opera sob a abordagem metodológica do desvio da cultura. Trata-se, pois, de abordar a herança cultural, que precisa ser atualizada, para atender às querelas do presente, de modo construtivo. A permissão para tal empreitada é concedida em diversas oportunidades no corpus benjaminiano, por exemplo, pelo fato de que, em seu projeto maior, Walter Benjamin afirmaria que “o que são desvios para outros, são para mim os dados que determinam a minha rota”⁵⁵³. Analogamente, desde seus primeiros escritos acadêmicos, vale lembrar, “método é desvio. A apresentação como desvio”⁵⁵⁴.

Em última análise, no intuito de mostrar que a politização da arte em Benjamin passa pela sua compreensão crítica sobre a necessidade de montagem/desvio⁵⁵⁵ da herança cultural, como superação da barbárie/civilização, gostaria de destacar que há entre os seus trabalhos um material extremamente significativo. Trata-se de uma produção que, apesar de levar o horizonte em tela à prática, tem passado despercebida pela recepção benjaminiana, a saber, a coletânea de epístolas *Deutsche Menschen: Eine Folge von Briefen* (1936)⁵⁵⁶. Com o lançamento recente de uma tradução deste volume, batizado agora como *Gente alemã: uma série de cartas*⁵⁵⁷,

⁵⁴⁸ Benjamin, 1974.

⁵⁴⁹ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁵⁵⁰ Benjamin, 2013.

⁵⁵¹ Benjamin, 2007.

⁵⁵² “Uma modesta contribuição a essa nova frente de recepção da obra benjaminiana, ainda em vias de consolidação em nosso país” (p. 88) pode ser encontrada em Galhardo (2021a).

⁵⁵³ PW [N 1, 2].

⁵⁵⁴ Benjamin, 1974, p. 24, tradução minha. Na versão francesa, está escrito: “la méthode est détournement. La présentation comme détournement”. Como veremos adiante, “détournement” será justamente o conceito/método do qual Debord se servirá fartamente.

⁵⁵⁵ “Benjamin, de fato, faz um uso tão constante e massivo das citações que seu próprio discurso se confunde com o dos autores que ele cita ou se apropria dele de uma forma que os torna inseparáveis” (Goldblum, 2016, p. 202, tradução minha).

⁵⁵⁶ A edição alemã corrente nas livrarias conta com posfácio escrito por Theodor Adorno em 1962. Cf. Benjamin, Walter. **Deutsche Menschen: Eine Folge von Briefen**. Berlim: Suhrkamp, 1983. Também disponível nos escritos reunidos editados pela Suhrkamp, sem o texto de Adorno, em GS, IV-I, p. 149-234.

⁵⁵⁷ Benjamin, 2020b.

essa oportunidade de investigação se torna mais acessível ao público de língua portuguesa⁵⁵⁸.

De modo sumário, trata-se de uma verdadeira disputa pela germanidade⁵⁵⁹, por sua herança cultural, travada pelo filósofo berlinense no auge do nazismo. Publicado pela editora suíça Vita Nova, em Lucerna, esse opúsculo tinha o intuito de confrontar diretamente o *III Reich*. Em outros termos, enquanto Hitler, Joseph Goebbels e outros fascistas esforçavam-se para dissuadir aquilo que nomearam como espírito alemão (*Volksgeist*), Walter Benjamin – sob o pseudônimo de Detlef Holz – tenta recolocar em jogo uma outra face de sua gente alemã, mais fraterna e humanista.

Com efeito, o que encontramos nessa oportunidade são 25 cartas escritas entre 1783 e 1883. Trata-se, portanto, do período que vai da ascensão espiritual da burguesia até a sua decadência. Além disso, há uma primeira carta – uma espécie de epígrafe – e uma última – uma espécie de epílogo – que não se enquadram na cronologia centenária e fazem o opúsculo chegar à soma de 27 epístolas.

O epílogo, isto é, a última carta, fora remetida por Friedrich Schlegel a Friedrich Schleiermacher, como decreto inconfundível do término da amizade entre ambos, por motivo de incompreensão dos seus escritos: “aproveito a oportunidade para te dar adeus, algo que está na ponta da língua há meses [...] não respondas”⁵⁶⁰. Benjamin, retomando palavras do próprio Schlegel em outro contexto, explicita: “flores arrancadas [não] crescem novamente pela dialética”⁵⁶¹. Quanto à primeira carta, que tematiza a notícia do óbito de Johann Wolfgang von Goethe, cumpre notar que ela serve como epígrafe e *leitmotiv* geral da obra. Nesse contexto, Benjamin retoma ainda uma passagem do próprio Goethe, com idade bem avançada, que ilustra de modo decisivo o livro em tela: “atenhamo-nos o mais que pudermos à mentalidade da qual viemos; nós, junto talvez a alguns poucos, seremos os últimos de uma época que tão logo não retornará”⁵⁶². Em outros termos, o que o filósofo

⁵⁵⁸ Esse opúsculo já havia aparecido em língua francesa e espanhola (México, Argentina e Espanha). Ver, respectivamente, Benjamin, Walter. **Allemands**: une série de lettres. Traduction Georges-Arthur Goldschmidt. Paris: Hachette littérature, 1979 & Benjamin, Walter. **Personajes alemanes**. Traducción Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

⁵⁵⁹ Atualizando a questão para o nosso próprio presente, poderíamos questionar: ainda vale a pena lutar pela brasilidade no contexto do bolsonarismo?

⁵⁶⁰ Benjamin, 2020b, p. 241.

⁵⁶¹ Benjamin, 2020b, p. 239.

⁵⁶² Benjamin, 2020b, p. 19.

berlinense parece buscar demonstrar é a grandeza e miséria (para falarmos com Pascal) de uma classe recente na história humana.

Nos termos do *Manifesto comunista* (1848), esse cenário pode ser lido a partir da ideia de que “cada etapa da evolução percorrida pela burguesia foi acompanhada de um progresso político correspondente”⁵⁶³. Mas, uma vez que esse processo chegou ao seu termo, a burguesia, antes revolucionária, tornou-se gradativamente contrarrevolucionária, portanto, caduca⁵⁶⁴. Goethe, por outro ângulo, estava correto em sua observação. Assim, “as cartas que Benjamin recolhe foram escritas nos anos em que a burguesia alemã enfrentava sua primeira e fundamental crise, em cujo ambiente se respirava o desenvolvimento industrial de 1871”⁵⁶⁵. Assim, parece-me lícito dizer que o filósofo berlinense se serve aqui, de modo geral, do desvio, “da colagem, do mosaico [...] [já] que teve verdadeira vocação pelo trapeiro baudelairiano, catando materiais dispersos e os usando para formar algumas obras suas”⁵⁶⁶. Em outras palavras, é possível dizer que ele busca nos escombros do passado, nas latas de lixo da história, uma outra imagem possível para o presente.

Walter Benjamin, portanto, serve-se das missivas⁵⁶⁷ que envolvem personagens tão diversos quanto possível para expressar as possibilidades do espírito humano. Alguns são mais conhecidos do público em geral – como Immanuel Kant, Heinrich Pestalozzi, Friedrich Nietzsche, Friedrich Schleiermacher e o já citado Johann Wolfgang von Goethe etc. –, outros caracterizam-se como ilustres desconhecidos – como Johann Heinrich Kant (irmão do filósofo de Königsberg), Gatten seiner früheren Verlobten (cônjuge da antiga noiva de Johann Gottfried Seume) e Anton Matthias Sprickmann (professor e poeta alemão, abandonado hoje ao ostracismo) dentre outros.

Deslocando o raciocínio de Pablo Gobira⁵⁶⁸, do contexto da teoria crítica debordiana para a benjaminiana, é possível dizer que uma troca de correspondência toma como imanente a possibilidade de comunicação. Isto é, “entre dois correspondentes um ‘comum’ se estabelece, seja pela amizade ou, simplesmente, por um

⁵⁶³ Marx; Engels, 2010, p. 41.

⁵⁶⁴ Marx; Engels, 2010.

⁵⁶⁵ Scramim, 2020, p. 245.

⁵⁶⁶ Valverde, 1995, p. 12, tradução minha.

⁵⁶⁷ “É inevitável, portanto, a lembrança da origem etimológica da palavra ‘missiva’, que tem parentesco com a palavra ‘míssil’, tal como ‘missão’” (Ricardo, 2012, p. 217).

⁵⁶⁸ Ricardo, 2012.

direcionamento íntimo ou privado a um interlocutor”⁵⁶⁹. Por essa razão, também podemos reafirmar que “escrever cartas é pressupor um leitor. E não um leitor genérico, mas um apto a compreender a informação ali registrada”⁵⁷⁰. De outro modo, saliento que “escrever uma carta estabelece, em seu endereçamento, uma recepção específica. Essa recepção, contemporânea do missivista, garante a singularidade da interpretação dos dados”⁵⁷¹. Com efeito, é possível dizer ainda, com base nesse mesmo horizonte, que “o motivo dessa garantia é o pacto de compartilhamento que a troca de correspondências instaura”⁵⁷². Evidentemente, se depreende do quadro em tela então que “essa troca não é meramente uma troca do que se sabe, uma troca de informações, mas ali se tornam presentes, em texto, as características biográficas de uma ou mais vidas pelas mãos do autor”⁵⁷³. Em suma, é lícito dizer que “os elementos biográficos nas cartas, portanto, garantem o ‘comum’ da comunicação”⁵⁷⁴.

A tradição ocidental, por certo, é recheada de exemplos em que a comunicação comum é pressuposta no envio e na troca de missivas. Aqui, bem poderia evocar as epístolas de Platão⁵⁷⁵ – especialmente a chamada carta VII –, a *Carta sobre a felicidade (a Meneceu)* de Epicuro⁵⁷⁶, as *Cartas aos coríntios* de São Paulo⁵⁷⁷, a *Brevíssima formula* da arte de escrever cartas professada por Erasmo de Rotterdam⁵⁷⁸, a filosofia prática na correspondência entre Descartes e Elisabeth⁵⁷⁹, o movimento cartista no qual Marx e Engels⁵⁸⁰ atuaram energicamente, ou mesmo a *Carta sobre o humanismo* de Martin Heidegger⁵⁸¹ etc. como ilustrações desse horizonte. Contudo, pelos limites dessa exposição, o que me interessa é sinalizar, em comunhão com o trabalho de Paula Padilha, que há “na correspondência de

⁵⁶⁹ Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷⁰ Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷¹ Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷² Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷³ Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷⁴ Ricardo, 2012, p. 217.

⁵⁷⁵ Platão, 2007.

⁵⁷⁶ Epicuro, 2002.

⁵⁷⁷ Ver a edição comentada por Boor, Werner de. **Cartas aos coríntios**. Tradução Werner Fuchs. Curitiba: Editora Esperança, 2021.

⁵⁷⁸ Rotterdam, 2005.

⁵⁷⁹ Sobre esse tema, ver o excelente trabalho de Ramos, Carmel da Silva. **Conservar a vida e não temer a morte: filosofia prática na correspondência entre Descartes e Elisabeth**. 2017. 245 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

⁵⁸⁰ Para uma visão introdutória sobre essa tópica, ver Barsotti, Paulo Douglas. Sobre Marx, Engels e o cartismo. **Novos Rumos**, Marília, v. 49, n. 2, p. 13-30, jul.-dez., 2012.

⁵⁸¹ Heidegger, 2005.

Benjamin uma chave insubstituível para a melhor compreensão da sua filosofia”⁵⁸². Mais que isso, creio que até mesmo a correspondência de outrem, quando mobilizada/desviada pelo filósofo berlinense, serve como modo de expressão da forma de pensar que é próprio de Benjamin.

Com inteira razão, Vicente Valero destacou que “entre os gêneros que Benjamin mais amava, incluindo aqueles que ele mesmo renovou ou inventou, sem dúvidas o epistolar ocupava um lugar preferencial”⁵⁸³. De fato, Benjamin foi um autêntico “pesquisador e leitor incansável de cartas antigas, proprietário inclusive de algumas delas – até que a necessidade lhe obrigou a vendê-las juntamente com outros objetos de colecionador”⁵⁸⁴. Mas, antes de tudo, Benjamin “foi também, ao longo de toda sua vida, um constante correspondente [*corresponsal*]”⁵⁸⁵ e/ou cartista. Desse modo, “naquelas velhas cartas que buscou e editou [em *Deutsche Menschen*] admirava, sobretudo, uma ‘Alemanha secreta’ que era possível ler nas entrelinhas”⁵⁸⁶ das missivas.

Em uma carta enviada a Ernst Schoen em 19 de setembro 1919⁵⁸⁷, como bem lembra Sonia Goldblum (2016) em um excelente artigo, Walter Benjamin demonstra toda sua lucidez sobre o alcance e significado envolvido na troca de correspondências. Do ponto de vista do filósofo berlinense, a dimensão imediata e subjetiva de uma carta é bem menos relevante do que a sobrevida que ela projeta. Com efeito, aos olhos de Benjamin interessa muito mais o valor de testemunho de uma missiva do que ela propriamente dita em seu local de origem. Dessa forma, a leitura de segunda mão, digamos assim, é bem mais expansiva em termos de consciência histórica⁵⁸⁸. Efetivamente, a posteridade é capaz de inserir uma carta na cena pública,

⁵⁸² Padilha, 2010, p. 15.

⁵⁸³ Valero, 2008, p. 12, tradução minha.

⁵⁸⁴ Valero, 2008, p. 12, tradução minha.

⁵⁸⁵ Valero, 2008, p. 12, tradução minha.

⁵⁸⁶ Valero, 2008, p. 12-13, tradução minha.

⁵⁸⁷ Carta a Ernst Schoen de 19.09.1919 (Benjamin, 1992).

⁵⁸⁸ Em suas palavras, “diversas digressões poderiam ser adicionadas ao tema 'correspondência'. Primeiramente, uma delas diz respeito à grande extensão pela qual a correspondência é subestimada, pois é associada ao conceito completamente distorcido de obra e autoria, quando na realidade pertence à esfera do 'testemunho', cuja relação com um sujeito é tão insignificante quanto a relação de qualquer tipo de testemunho pragmático-histórico (inscrição) com a personalidade de seu autor. O 'testemunho' é parte da história de como uma pessoa continua a viver, e precisamente como essa sobrevida, com sua própria história, está inserida na vida e pode ser estudada com base na correspondência [...] uma segunda reflexão que vem à mente: hoje em dia, muitas pessoas estão perdendo o hábito de escrever cartas. [Ademais,] cartas de qualquer pessoa estão sendo publicadas sem sentido algum. Enquanto no meio do século anterior, quando correspondências importantes eram sensatamente editadas, como, por exemplo, a troca que mencionei ou aquela entre Goethe e Knebel (que também possuo), ninguém fornecia notas de rodapé. Notas de rodapé fazem com que esses

isto é, na herança cultural, para além da mera subjetividade burguesa moderna. Por isso mesmo, é mister notar que é justamente desse modo que “dois planos temporais se entrelaçam: o da vida do correspondente, conforme se manifesta na escrita, e o da sobrevivência que a leitura posterior adiciona ao primeiro”⁵⁸⁹.

Ora, é por essa razão que, segundo minha hipótese, a série de cartas *Gente alemã* (1936) apresenta-se como expressão concreta (como diria Debord) de uma posição crítica frente ao fascismo alemão. Trata-se, pois, de um reclame “de honra sem fama / de grandeza sem brilho / de dignidade sem recompensa”⁵⁹⁰ – conforme a epígrafe do opúsculo – em meio a um dos mais brutais regimes políticos já conhecidos pela Europa. De fato, “o projeto epistolar de Benjamin não se esgotava na presente coleção”⁵⁹¹, ele chegou a conjecturar uma segunda coletânea, “visando um conjunto de sessenta [cartas]”⁵⁹² e deixou no espólio pelo menos mais uma⁵⁹³. Contudo, o que importa é destacar que com iniciativas deste porte, Benjamin buscava “falar da gente esquecida pela história alemã [oficial], de figuras que ilustram o passado do seu país sem serem reconhecidas protagonistas”⁵⁹⁴ dessa narração.

Uma carta datada de 21 de agosto de 1789, enviada por Johann Heinrich Kant ao seu venerado irmão – o filósofo Immanuel Kant –, ajuda-nos a compreender o

documentos percam muito, percam vida, assim como uma pessoa que está sendo sangrada. Tornam-se pálidos” (Benjamin, 1994, p. 148-149, tradução minha).

⁵⁸⁹ Goldblum, 2016, p. 198, tradução minha.

⁵⁹⁰ Walter Benjamin menciona as cartas e/ou a intenção de publicação da coletânea que deveria levar essas palavras de ordem à efetividade diversas vezes em suas epístolas, o que me permite pensar que esse projeto contava com a sua mais alta estima. De fato, ele destaca esse prisma, por exemplo, nas missivas a Fritz Lieb (09 de julho de 1937), a Karl Thiémé (25 de dezembro de 1934 e 10 de outubro de 1937) e a Gershom Scholem (28 de outubro de 1931 e 23 de outubro de 1935) dentre outras (Benjamin, 1992).

⁵⁹¹ Valverde, 1995, p. 13, tradução minha.

⁵⁹² Valverde, 1995, p. 13, tradução minha.

⁵⁹³ Segundo Susana Scramim, “em outro projeto de seleção e organização de cartas, Benjamin estará atento ao modo pelo qual os burgueses alemães compreenderam a Revolução Francesa em suas vidas e não meramente a partir de incrustações de palavras. Esse projeto foi publicado nas páginas do número especial da revista *Europe*, 15.7.1939, n. 199, em homenagem aos 150 anos da Revolução – seu título original era *Allemands de quatre-vingt-neuf*. Na revista saiu sob um conjunto mais amplo, intitulado ‘La révolution et l’univers’ e consistiu em reunir cartas desses personagens da burguesia alemã para, segundo o próprio Benjamin, demonstrar os efeitos da Revolução Francesa nos escritores alemães que lhe foram contemporâneos e nos da última geração até 1830. São 10 cartas reproduzidas, e comentadas individualmente por Benjamin, e traduzidas ao francês por Marcel Stora, que também ficam aguardando um projeto editorial em português” (2020, p. 256). Grosso modo, posso dizer que esse material reúne cartas de “vozes abafadas” pelo fascismo alemão – nominalmente: Louis Auguste Blanqui (1805-1881), Karl Ludwig Börne (1786-1837), Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Johann Georg Forster (1754-1794), Johann Gottfried Seume (1763-1810), Caroline Michaelis (1763-1809), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Carl Gustav Jochmann (1789-1830). Cf. GS, IV-I, p. 863-880.

⁵⁹⁴ Valverde, 1995, p. 13, tradução minha.

espírito que Benjamin busca reinvestir em seus pares. “Certamente não será errado que voltemos a nos aproximar após vários anos vividos totalmente sem nenhuma correspondência entre nós”⁵⁹⁵, diz Johann Heinrich, pois, “logo um de nós passará à Eternidade”⁵⁹⁶. Apesar disso, esclarece o irmão mais novo de Immanuel Kant, a vida de “professor numa comunidade rural”⁵⁹⁷, ou ainda, de “camponês diletante, com sabedoria rude”⁵⁹⁸, não pode ser lida como totalmente satisfatória. Por isso mesmo, o remetente confessa o seu desejo de ver os filhos cumprirem sua “expectativa de um dia se tornarem pessoas ordeiras e corretas”⁵⁹⁹. Além disso, ele acrescenta que “a educação dos nossos queridos filhos complementa a falta de convívio social para mim e para minha esposa aqui na solidão”⁶⁰⁰.

Pelo exposto, não é difícil concluir que a situação em que Johann Heinrich Kant vive com sua família está muito aquém do luxo e do conforto das cidades grandes. Mesmo assim, ele solicita do seu “querido irmão”, “lacônico”, tudo aquilo que “que tens no peito”, ou seja, notícias mais pessoais e profundas, ou ainda, uma comunicação mais sincera e viva entre iguais. Mesmo mantendo-se de forma modesta, Johann Heinrich Kant propõe que “com prazer pago o selo da tua carta, mesmo que tenha apenas uma página de octavo”⁶⁰¹, posto que “uma carta tua, [é sempre algo] que aguardo com muita expectativa”⁶⁰². Finalmente, no momento da despedida, o irmão de Immanuel Kant, dispensando as formalidades, diz ainda estar “com o coração mais cândido”⁶⁰³. Sob a caligrafia da sobrinha mais velha do destinatário, lemos então que: “sim, admirável senhor nosso tio [...] queremos muito que saibam [o tio Kant e suas irmãs da cidade] da nossa existência, que nos amem e não se esqueçam de nós”⁶⁰⁴, mais ainda, diz ela que “nós os amamos e veneramos com nosso coração, todos nós que assinamos aqui de próprio punho. Amalie Charlotta Kant, Minna Kant, Friedrich Wilhelm Kant, Henriette Kant”⁶⁰⁵. Como visto, ainda que nenhuma palavra sobre a revolução francesa seja mencionada nessa oportunidade, quase podemos sentir a fé no progresso humano ou mesmo as palavras de

⁵⁹⁵ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁵⁹⁶ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁵⁹⁷ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁵⁹⁸ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁵⁹⁹ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁶⁰⁰ Benjamin, 2020b, p. 39.

⁶⁰¹ Benjamin, 2020b, p. 41.

⁶⁰² Benjamin, 2020b, p. 41.

⁶⁰³ Benjamin, 2020b, p. 41.

⁶⁰⁴ Benjamin, 2020b, p. 41.

⁶⁰⁵ Benjamin, 2020b, p. 41.

ordem do período: *Liberté, Égalité, Fraternité*⁶⁰⁶. Eis o humanismo em sua mais pura essência.

Mais precisamente, essa conjuntura pode ser lida como exímio exemplar da humanidade na sua mais profunda significação. Ainda que a família de Immanuel Kant dependesse diretamente de suas finanças para sobreviver, é a veneração, o respeito, a humildade e a admiração que penetram em suas palavras. Com efeito, parece-me, trata-se de uma relação construída para além de interesses frios e mesquinhos, como em breve a sociedade capitalista tornaria padrão universal. Em pouco tempo, afinal, “a burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias”⁶⁰⁷.

Em uma bela carta, que toma como objeto central – conforme a leitura do próprio Benjamin – “pôr termo à paixão em nome do ser humano”⁶⁰⁸, o famoso pedagogo de origem suíça Johann Heinrich Pestalozzi idealiza um verdadeiro jogo de conquista para com a sua esposa Anna Pestalozzi-Schulthess. “O pecado é grande se ele [um jovem rapaz qualquer] procurar seduzir uma única e exatamente aquela moça amada a fazer isso”⁶⁰⁹, a saber, beijar-lhe sem reservas. Na contramão de Jean-Jacques Rousseau⁶¹⁰, portanto, que procede a uma verdadeira ode da natureza, diz Pestalozzi que “um jovem também não deve jamais desejar ver a moça amada sozinha. [Pois, hoje em dia] a morada de um amor puro e inocente está em sociedades barulhentas e quartos de cidade inseguros”⁶¹¹. Assim, continua o educador suíço, “o local onde um tímido jovem deseja ver sua amada é no meio da

⁶⁰⁶ A esse ambiente humanista, bem poderia contrastar-se uma anedota desconhecida de Kant, que tematiza a natureza, recolhida por Benjamin no contexto de sua produção literária: “Uma história sem a qual ninguém entenderá a *Crítica da faculdade de julgar*. Durante um verão mais fresco, quando havia poucos insetos, Kant tinha percebido uma abundante quantidade de ninhos de andorinhas no grande armazém de farinha perto do distrito de Lizent e encontrado alguns filhotes espatifados no chão. Admirado com isso, repetiu sua investigação com atenção redobrada e fez uma descoberta que custou a acreditar: as próprias andorinhas jogavam seus filhotes dos ninhos. Muito surpreso com esse impulso natural, que, como se fosse fruto do entendimento, ensinava as andorinhas a sacrificar alguns para preservar outros na falta de alimentação suficiente para todos, Kant disse: ‘Nesse momento, meu pensamento parou e nada mais pude fazer a não ser cair de joelho e orar.’ Disse isso de uma maneira indescritível e inimitável. A profunda devoção que ardia no seu rosto, o tom da voz, suas mãos em posição de oração, o entusiasmo que acompanhava essas palavras – tudo isso era único” (Benjamin, 2018, p. 255). A fonte original, publicada em 1912, a qual Benjamin remete é Borowski, Ludwig Ernst von et ali. **Immanuel Kant: sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

⁶⁰⁷ Marx; Engels, 2010, p. 42.

⁶⁰⁸ Benjamin, 2020b, p. 57.

⁶⁰⁹ Benjamin, 2020b, p. 63.

⁶¹⁰ Penso, é claro, no romance epistolar de Rousseau, Jean-Jacques. **Julie ou la nouvelle Heloise**. Paris: Gallimard, 1993.

⁶¹¹ Benjamin, 2020b, p. 63.

cidade”⁶¹², mais ainda, “ele espera pela sua amada justamente sob as ardentes telhas num quarto empoeirado, onde muros protegem os bulevares contra o murmurar”⁶¹³ da brisa suave da natureza.

Pessoalmente, lamenta Pestalozzi em sua idealização, “tenho que cumprir penitência, porque desejei passeios solitários e beijos. Mas sou um réprobo pecador e minha moça sabe disso”⁶¹⁴. Por isso mesmo, ele bem poderia dizer que sua “penitência é hipócrita e talvez não desejasse outra. Por isso não quero cumprir penitência [diz o eu lírico], e se Doris”, isto é, a personificação do seu desejo imaginário, “se zangar, também quero me zangar e dizer a ela” – ou seja, dizer ao “tu” – tudo o que reside de mais profundo no “eu” interior⁶¹⁵. Por tudo isso, então, Pestalozzi propõe à sua esposa: “tenho a honra de recomendar-me mui humildemente à senhora e por toda a vida ser seu mais obediente servo”⁶¹⁶.

Nos seus aspectos mais essenciais, essa linda epístola apresenta uma metanarrativa da “bela alma” com o “outro”, ou melhor, do “eu” que descobre o “tu”, em um movimento de conquista gradativa e cheio de altos e baixos muito singelos. Trata-se, sem dúvidas, de uma interessante demonstração das potencialidades do desejo e do amor, ciente da centralidade do presente, ciente da urgência da era moderna. Nos termos propostos pelo próprio Walter Benjamin, “Pestalozzi foi isso: vulcão e rocha”⁶¹⁷, posto que no mesmo passo em que irrompe em afeto, não perde de vista seu objetivo amoroso. Mas, como já demonstrou Carla Milani Damião, a sinceridade do sujeito não tardaria também a entrar em declínio na modernidade⁶¹⁸.

A questão da culpa, uma das primeiras com a qual os alemães precisariam se haver após os julgamentos de Nuremberg⁶¹⁹, também aparece formulada em uma das epístolas recolhidas/coleccionadas por Walter Benjamin. Mais especificamente,

⁶¹² Benjamin, 2020b, p. 63.

⁶¹³ Benjamin, 2020b, p. 63.

⁶¹⁴ Benjamin, 2020b, p. 63.

⁶¹⁵ “O que foi que eu fiz? Tomaste a carta de mim e a leste sem permissão, ela não era tua. Não posso escrever para mim, escrever e sonhar com beijos como eu quiser? Sabes bem que não dou beijos, nem os roubos; sabes bem que não sou atrevido; mas a minha pena é atrevida. Se tua pena tem diferenças com a minha, então deixa que ela escreva e que puna meu atrevimento de papel com acusações de papel. Mas toda essa disputa não tem nada a ver conosco. Deixa a tua pena se zangar com a minha, se quiseres. Mas não obriga mais teu rosto a ter rugas de zanga e não me afasta mais de ti como hoje” (Benjamin, 2020b, p. 65).

⁶¹⁶ (Benjamin, 2020b, p. 65).

⁶¹⁷ Benjamin, 2020b, p. 57.

⁶¹⁸ De tal modo que “em carta de 30 de novembro de 1939 a Horkheimer, Benjamin propõe um estudo comparativo entre *As confissões* de Rousseau e o *Diário* de Gide” (Damião, 2006, p. 47).

⁶¹⁹ Ver Jaspers (2018).

em uma carta enviada pelo poeta alemão de pouco destaque Johann Gottfried Seume a Gatten seiner früheren Verlobten, que casou-se com sua noiva de outrora, podemos encontrar um tratamento interessante para essa problemática. “Meu senhor! Não nos conhecemos; mas a assinatura lhe dirá que não somos tão estranhos um ao outro”⁶²⁰, diz Seume. “Minhas antigas relações com sua esposa não podem nem devem ser desconhecidas ao senhor”⁶²¹.

Apesar do infortúnio da comunicação, diz Seume que sua intenção não era tumultuar a vida do seu destinatário: “não perturbo a vida de ninguém”⁶²². Ao contrário, “eu a perdoo e lhe desejo felicidade; nunca tive nenhum outro desejo em meu coração”⁶²³, ainda assim “meu coração sangra”⁶²⁴, diz o poeta alemão. Pois, “o que a paixão fez, está feito”⁶²⁵ e mesmo assim o remetente continua se vendo como um sujeito honrado. Por sua vez, “o senhor mesmo, caro senhor, agiu nessa situação como um homem jovem [imprudente] e não tão sério”⁶²⁶ – na medida em que desposou uma moça comprometida.

Ainda assim, Seume garante ao seu leitor que a esposa em questão é digna. Além disso, “que não tenha ocorrido nada de reprovável entre nós eu lhe garanto por meu caráter e meu modo de agir atual”⁶²⁷. Seja como for, o que interessa ao remetente da carta é rogar pela felicidade do casal, ainda que de modo um tanto jocoso. Diz ele que, “pelo resto da minha tranquilidade, ainda mais pela pessoa que nos é cara, [pede a Verlobten] que nunca – nunca seja leviano”⁶²⁸. Pois, “se o senhor cumprir suas obrigações, então o senhor estará remetendo em horas sérias sempre à minha lembrança”⁶²⁹, anota o poeta em ácido gracejo. Em suma, o poeta alemão pede ao casal que “viva bem e feliz! Esse desejo também é de todo [o seu] coração, embora suceda um pouco mais de melancolia do que um homem deveria sentir”⁶³⁰.

Não é difícil ver como essa carta está recheada de sentimentos negativos como dor, tristeza, amargura, decepção e muitas outras sutilezas mal resolvidas.

⁶²⁰ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²¹ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²² Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²³ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²⁴ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²⁵ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²⁶ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²⁷ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶²⁸ Benjamin, 2020b, p. 73.

⁶²⁹ Benjamin, 2020b, p. 71.

⁶³⁰ Benjamin, 2020b, p. 71.

Mas, também, de algumas pitadas de ironia⁶³¹. Mesmo assim, também é possível dizer que no seu íntimo há também uma esperança motivadora. Explico: ainda que o poeta alemão fitado pelo filósofo berlinense mostrasse um total desespero para com o que estava dado, a perda terrível da mulher amada, sua intenção movia-se agora pela força transformadora da esperança. Parafraseando um famoso comentário de Benjamin sobre Brecht, é justamente a esperança do consolo, mesmo que tardio, que conforta o coração e a memória dos que permaneceram desconsolados até o fim⁶³².

Uma última e fundamental missiva é digna de nota presentemente. Refiro-me a carta enviada em 08 de fevereiro de 1819 por Annette von Droste-Hülshoff, poeta e compositora romântica, a Anton Matthias Sprickmann, jurista e escritor germânico. Na oportunidade, a única voz feminina ativa da coletânea, frise-se, descreve ao seu interlocutor um longo, belo e estranho sonho que havia tido recentemente. Sua desgraça, adverte, não fora retirada de “nenhum livro ou romance, como alguém poderia acreditar”⁶³³.

Em linhas gerais, o sonho em questão é embalado pelo saudosismo da infância, de quando sua mãe era capaz de “contar muitas coisas sobre seu local de nascimento e sobre as montanhas e sobre nossos avós então desconhecidos”⁶³⁴. Annette confessa que resolveu escrever sobre tantas coisas “apenas para convencê-lo [seu receptor] de que essa desafortunada dependência por todos os lugares em que não estou e por todas as coisas que não tenho sempre esteve em mim mesma”⁶³⁵ e não foram trazidas de fora, por “condições externas”⁶³⁶.

Em termos muito próximos do próprio Walter Benjamin, o que Annette parece buscar é a própria constituição de experiências autênticas⁶³⁷, pois, sempre teve vontade de desbravar o mundo em busca do novo, da sabedoria comunicável. “Um artigo de jornal, mesmo um livro muito mal escrito que trata dessas questões está em condições de me trazer lágrimas aos olhos”⁶³⁸, confessa a poeta. Mais ainda, “se alguém sabe contar a partir da experiência, se viajou por essas terras

⁶³¹ Devo essa elucidação à breve troca de missivas (por e-mail) e contato com a Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa (UFSC), vulgo “cidinha”, ocorrida em janeiro de 2024.

⁶³² Benjamin, 2003.

⁶³³ Benjamin, 2020b, p. 121.

⁶³⁴ Benjamin, 2020b, p. 121.

⁶³⁵ Benjamin, 2020b, p. 121.

⁶³⁶ Benjamin, 2020b, p. 123.

⁶³⁷ Benjamin, 2000. *Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937).

⁶³⁸ Benjamin, 2020b, p. 123.

[desconhecidas], viu essas obras de arte, conheceu essas pessoas às quais meu desejo se agarra”⁶³⁹, continua Annette, “se essa pessoa sabe falar disso de uma maneira agradável e entusiasmada, então ah! Meu amigo, aí minha paz e meu equilíbrio sempre ficam destruídos por um longo tempo”⁶⁴⁰. Assim, aos seus olhos, as horas, os dias e as semanas voam. O tempo voa! Pois, diz ela, “não consigo pensar em outra coisa, e quando estou sozinha, sobretudo à noite quando fico algumas horas acordada, chego a chorar feito criança e arder e devanear”⁶⁴¹ como jamais alguém poderia imaginar – quando a referida se pega pensando nas suas localidades preferidas, a saber, “a Espanha, a Itália, a China, a América, [e] a África”⁶⁴².

Em um “encontro secreto”⁶⁴³ com a memória involuntária de Proust⁶⁴⁴, Annette finaliza sua epístola dizendo que “quando tinha quatorze anos li um péssimo romance [...] o livro já está esquecido há tempos, mas há muito tempo ele vem escavando seu caminho dentro da minha memória”⁶⁴⁵. Ora, isso lhe permite então concluir sabiamente que “a escrita me tornou plenamente corajosa”⁶⁴⁶ sobre o tempo vivido e sobre o seu tratamento complexo para a constituição de experiências transmissíveis.

Certamente, esse universo onírico promissor é totalmente distinto daquele que seria amargamente saboreado pelos cidadãos comuns sob a égide do *III Reich*. Por isso mesmo, gostaria de concluir esse instante de minha reflexão com uma passagem que também trata sobre sonhos, todavia, em um contexto totalmente invertido daquele vislumbrado por Annette, qual seja, a própria emergência do fascismo alemão.

Em uma coletânea intitulada como *Das Dritte Reich des Traums* (1966) – traduzida no Brasil como *Sonhos no terceiro Reich* (2022) –, a jornalista e ensaísta Charlotte Beradt nos transporta para um dos mais desesperadores lugares possíveis, a saber, o mundo onírico imposto por Hitler, no qual tornou-se proibido sonhar e a pretensa reforma da vida privada seguiu o seu cortejo fúnebre. Trata-se, com efeito, de uma reunião de relatos de outras pessoas, realizada por Beradt – após ela se

⁶³⁹ Benjamin, 2020b, p. 123.

⁶⁴⁰ Benjamin, 2020b, p. 123.

⁶⁴¹ Benjamin, 2020b, p. 123.

⁶⁴² Benjamin, 2020b, p. 123.

⁶⁴³ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁶⁴⁴ Proust, 2016.

⁶⁴⁵ Benjamin, 2020b, p. 123-125, grifo meu.

⁶⁴⁶ Benjamin, 2020b, p. 125.

questionar se os pesadelos, perseguições e o clima apossado etc. eram exclusividade dos seus momentos de sono.

Dentre os sonhos narrados por Beradt, há um que merece um destaque especial. Refiro-me ao sonho de um homem de sessenta anos de idade, identificado apenas como Senhor S. Dono de uma fábrica de porte mediano e de uma reputação ilibada, este sexagenário descrevera com detalhes a sua mais completa humilhação. “Goebbels chega à minha fábrica. Manda os funcionários se alinharem em duas filas, uma à direita, outra à esquerda. Eu devo ficar entre elas e fazer a saudação a Hitler”⁶⁴⁷, diz o senhor S. Contudo, ao tentar realizar o ato, demora “cerca de meia hora para levantar o braço apenas alguns milímetros. Goebbels observa meu esforço como se assistisse a um espetáculo”⁶⁴⁸, de modo totalmente introspectivo. “Quando finalmente consigo erguer o braço até o fim, ele diz apenas seis palavras: ‘Eu não desejo a sua saudação’”⁶⁴⁹. Em seguida, Goebbels “vira-se e vai na direção da porta de saída. Eu fico exposto daquela maneira em minha fábrica, entre meus próprios trabalhadores com o braço levantado”⁶⁵⁰. Já não há, pois, a possibilidade de mudança. “Fisicamente, só posso ficar assim. Então fixo o olhar no pé torto de Goebbels, enquanto ele se retira, mancando. E permaneço nessa mesma posição até acordar”⁶⁵¹.

Mal preciso dizer que o projeto fascista de estetização da política encontra nesse tipo de situação o seu habitat natural. Isto é, a barbárie sente-se em casa em contextos como esse, na medida em que dilacera os indivíduos, as relações humanas e tudo o que é capaz de tocar. Assim, a luta contra a tentativa de total sujeição das personas urge, pois, como uma batalha a ser travada mesmo enquanto se está dormindo. Isso demonstra, mais uma vez, a necessidade do despertar histórico (pois, coletivo) com vistas à emancipação⁶⁵². Ademais, a verdadeira tortura mental generalizada pelo fascismo nas mais distintas frentes fora possível pelo fato da interioridade – nas suas diversas possibilidades – ter se tornado um último e insuficiente refúgio para a humanidade, na medida em que o espaço comum, a experiência, o diálogo e a comunicação prática saíram de cena. Com efeito, para os indivíduos

⁶⁴⁷ Beradt, 2022, p. 27.

⁶⁴⁸ Beradt, 2022, p. 27.

⁶⁴⁹ Beradt, 2022, p. 27-28.

⁶⁵⁰ Beradt, 2022, p. 28.

⁶⁵¹ Beradt, 2022, p. 28.

⁶⁵² Benjamin, 2007.

atomizados pelo processo de massificação totalitária, o romance acolchoado, o *intérieur* lustroso e mesmo a dimensão onírica etc. já não são um lugar a salvo.

No intuito de dar uma resposta prática (portanto, simultaneamente política e estética) ao *III Reich*, Walter Benjamin lança mão de todos os artifícios ao seu alcance. Ele usa/monta/desvia a herança cultural, ou seja, os discursos de outros para falar sobre seu próprio ponto de vista crítico frente ao mundo – até mesmo com epístolas!⁶⁵³ Assim, torna-se mais compreensível a reflexão de que se “essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte”⁶⁵⁴. Certamente, esse prisma se torna ainda mais valioso em nossos dias, posto que “a estetização da política é uma resposta recorrente às crises da democracia”⁶⁵⁵ no capitalismo hiperdesenvolvido do século XXI⁶⁵⁶.

⁶⁵³ “Benjamin, reduzido ao silêncio pela impossibilidade em que se encontra de publicar na Alemanha em seu próprio nome, faz falar outros autores em seu lugar” (Goldblum, 2016, p. 202, tradução minha).

⁶⁵⁴ Benjamin, 2012, p. 123.

⁶⁵⁵ Bensaïd, 2008, p. 25.

⁶⁵⁶ Penso nos governos neofascistas de Donald Trump (EUA), Javier Milei (Argentina) e, claro, Jair Bolsonaro (Brasil) dentre outros.

3

Cultura e herança

O moderno, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo” (a fortiori, aqui não se trata de um caso do eterno retorno) e, sim, do fato de que o rosto do mundo, a imensa cabeça, nunca muda naquilo que é o mais novo, que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. E isto que constitui a eternidade do inferno e o desejo de novidade dos sádicos. Determinar a totalidade dos traços em que o “moderno” se manifesta, significa representar o inferno (Walter Benjamin, Passagens).

No presente momento, argumentarei que o aparecimento dos anos dourados do capitalismo mundial (1945-1973) trouxe à cena pública um novo ritmo e modo de organização da vida moderna. Com efeito, no segundo pós-guerra, a reconstrução do continente europeu e o consequente aquecimento da produção e circulação de mercadorias viabilizou o fortalecimento do modo de produção vigente, mas, também, a emergência dos seus novos inimigos. Por isso mesmo, esses últimos advogariam ainda, posteriormente, que a persistência da necessidade humana de emancipação social se faz urgente, mesmo quando da chegada do novo ciclo de crises do capitalismo mundial.

Mostrarei, na seção intitulada como “Revolução e contrarrevolução cultural”, de que modo Debord e seus camaradas partem da própria constatação de que são as condições modernas de produção da vida material que lhes impunham o desafio de tentar mudar o mundo e construir uma outra vida. Logo, essa bandeira de luta fora hasteada tanto pela Internacional Letrista, fração de esquerda que se emancipou de Isidore Isou com Debord, quanto pela Internacional Situacionista, grupo de contestação social que tomou como elemento central os programas das vanguardas artísticas e políticas. Em ambas, é nítido o esforço revolucionário de buscar superar a contrarrevolução cultural que caracterizou a sociedade espetacular.

Na seção grafada como “Herança cultural e poesia moderna”, explicitarei que desse horizonte de compreensão e desses esforços práticos comuns surgirá a última vanguarda da qual temos notícias, a saber, a Internacional Situacionista, bem como a sua missão revolucionária, sob a ótica debordiana. Um século de ‘poesia moderna’, do ponto de vista debordiano, fora o que empurrou essa geração até esse

ponto. Nesse movimento, escrutinarei de que modo Debord defronta-se com uma verdadeira crítica à sociedade do espetáculo e seus exegetas, considerando, pois, sua contrariedade holística à esquerda política burocrática em seu período, sua posição frente ao malogro da revolução de 1968, bem como suas últimas investidas estratégicas contra o espetáculo integrado – em especial, o seu primeiro e último filme televisivo, com o fito de explicitar que mesmo na velhice ele não fez concessões ao modo de vida burguês, em nome de qualquer passadismo e/ou reacionarismo. Ao contrário, ele procede insistentemente conforme aquilo que considere como um ‘comunismo literário’⁶⁵⁷.

Portanto, o objetivo da análise presente reside na tentativa de demonstrar que na reflexão de Guy Debord e seus camaradas – do início ao fim – a poesia não se encontra sob os auspícios da revolução social. Ao contrário, foi sempre a realização da revolução social que se tornou um meio necessário para a colocação em prática do programa da poesia moderna⁶⁵⁸.

3.1 Revolução e contrarrevolução cultural

A querela em torno da crise da cultura esteve no centro dos debates emergentes no segundo pós-guerra e ocupou uma posição privilegiada nas reflexões e práticas desenvolvidas por Guy Debord e seus camaradas. De fato, entre os Letristas, Situcionistas e mesmo entre os membros do *Socialisme ou barbarie*⁶⁵⁹ – grupos nos quais Debord atuou efetivamente – a preocupação com a cultura em geral e com a arte moderna em particular mostrou-se uma constante. Com efeito, é mister notar então que o esgarçamento ainda maior da herança cultural ou da tradição aparece no horizonte debordiano como uma problemática central a ser radicalmente enfrentada pela crítica social interessada na intervenção no presente, ou seja, pelos interessados na transformação da vida cotidiana. Por essa razão, o autor de *La société du spectacle* (1967), rememorando o contexto que culminaria no seu *Magnum opus*, não se escusou em argumentar que “a superação da arte é a passagem ao noroeste da geografia da verdadeira vida [*vraie vie*]”⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

⁶⁵⁸ Debord, 2006. *All the king's men* (1963).

⁶⁵⁹ Doravante, S ou B.

⁶⁶⁰ Debord, 2006, p. 1465, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979).

Ora, é curioso notar que o primeiro número da *Revista Internacional Situacionista*⁶⁶¹, publicado em junho de 1958, portanto, quase dez anos antes do principal trabalho de Debord, abre com um artigo muito sugestivo sobre esse horizonte de reflexão. Trata-se do pequeno texto intitulado, justamente, como *Amarga vitória do surrealismo* (1958). Nesse escrito, surge uma imagem do surrealismo pouco lisonjeira, haja vista que as aspirações formais dessa vanguarda histórica teriam, desde a perspectiva situacionista, sido capturadas pela dinâmica do capitalismo mais desenvolvido. “No contexto de um mundo que não se transformou no seu essencial, o surrealismo venceu”⁶⁶², dizem então os situacionistas. “Essa vitória se vira contra o surrealismo, que desejava tão-somente a reviravolta da ordem social dominante”⁶⁶³. Ademais, o próprio “atraso na ação das massas usadas nessa inversão, manteve e agravou, juntamente com as demais contradições do capitalismo desenvolvido, as mesmas impotências da criação cultural”⁶⁶⁴, o que viabilizou ainda mais o cenário em tela. Essa conjuntura, portanto, “mantém a atualidade do surrealismo e favorece suas repetições degradadas”⁶⁶⁵, leia-se, seu desgaste, mas também, a sua recuperação⁶⁶⁶ pelo espetáculo.

De modo mais preciso, o argumento de Debord e seus camaradas é que o surrealismo, já em seu próprio momento histórico, funcionou como uma espécie de substituto da arte e da poesia espezinhadas pelo Dadá. Todavia, não se deixa de

⁶⁶¹ Internacional Situacionista, 1997, p. 03. Daqui por diante, a *Revista Internacional Situacionista* será indicada no rodapé pelas iniciais IS em itálico, seguidas do número da publicação com a página original, visto que tal opção permite a consulta rápida e integral no volume Internacional Situacionista. **Internationale Situationniste (1958-1969)**: texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée. Paris: Fayard, 1997.

⁶⁶² IS, n° 1, p. 03, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁶³ IS, n° 1, p. 03, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁶⁴ IS, n° 1, p. 03, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁶⁵ IS, n° 1, p. 03, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁶⁶ O conceito de *recuperation* é central para a reflexão desenvolvida pelos situacionistas. Grosso modo, ele implica na percepção de que as ideias, palavras, conceitos, categorias, em suma, que a herança cultural, é objeto de disputa constante e, mesmo a crítica social, tem sempre a sua radicalidade aliciada pelas forças dominantes da sociedade capitalista. Ou seja, isso significa que “os valetes do espetáculo do poder cultural, que querem empregar rapidamente e recuperar para seu uso os termos mais candentes do pensamento crítico moderno, nunca vão querer admitir que os conceitos mais importantes e mais verdadeiros da época são medidos, precisamente, pela organização sobre eles, com a maior confusão e as piores contradições: alienação ou dialética, ou comunismo. Conceitos vitais experimentam os trabalhos mais reais e mais enganosos, com uma multidão de confusões intermediárias, porque a luta da realidade crítica e o espetáculo apologético levam a uma luta pelas palavras, uma luta ainda mais amarga, em que eles são mais centrais. Na teoria e na vida prática, que revela a verdade de um conceito, não é o expurgo autoritário que é a coerência de seu uso” (IS, n° 10, p. 82, tradução minha. *Domenach contre l'aliénation* (1966)). Para uma visão mais aprofundada sobre essa noção seminal, remeto o leitor ao trabalho de Semprum, Jaime. **Précis de récupération**: illustré de nombreux exemples tirés de l'histoire récente. Paris: Champ Libre, 1976.

verificar nessa seara uma abertura precisa para a pergunta pela *vraie vie*, que deveria ser finalmente encontrada na prática histórica. “O dadaísmo buscou *suprimir a arte sem realizá-la*; e o surrealismo buscou *realizar a arte sem suprimi-la*”⁶⁶⁷, diz Debord. Mas, suprassumindo dialeticamente esse quadro, “a posição crítica elaborada depois pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e realização da arte são os aspectos inesperáveis de uma mesma *superação da arte* [*dépassement de l’art*]”⁶⁶⁸.

Essas reflexões, certamente, podem ser ilustradas a partir do movimento de ultrapassagem que a moderna sociedade capitalista imprime, tecnicamente, sobre as invenções surrealistas. Com efeito, em meados do século passado, as descobertas formais e estético-expressivas da vanguarda surrealista são lidas pelos situacionistas como caducas, empoeiradas, já que poderiam agora ser reproduzidas até mesmo por máquinas. Por exemplo, “em 1955, um robô da Universidade de Manchester escreveu uma carta de amor que poderia passar por um ensaio de escrita automática de um surrealista pouco talentoso”⁶⁶⁹.

Amargamente, portanto, a concretude que dirige o processo em xeque (e o seu desenvolvimento) assenta-se numa liberdade falseada, posto que a revolução social não fora vitoriosa em nenhuma parte. Ao contrário, foram os anseios da liberdade sonhada pelos surrealistas que foram neutralizados, asfixiados e tomados de assalto pelos mesmos inimigos contra os quais Breton e seus pares se insurgiram.

Nesse bojo, o procedimento conhecido como *Brainstorming*⁶⁷⁰ – que já há algum tempo entedia professores em semanas pedagógicas, trabalhadores em processo de seleção para um novo e já enfadonho emprego, pequeno-burgueses místicos ou ociosos e toda gente desaviada – é tido por Debord e seus camaradas como um exímio exemplar do sequestro terapêutico das energias revolucionárias – ou ainda, da embriaguez surrealista – pela técnica. “O exercício é o seguinte: do caminho de casa para o trabalho – seja de ônibus, metrô, carro ou bicicleta – perceba 7 coisas que você pareceu nunca ter notado no caminho”⁶⁷¹, propõe uma recente cartilha pensada para ‘comunicadores organizacionais’. “Pessoas andando, uma

⁶⁶⁷ SduS, § 91, tradução minha, grifos do autor.

⁶⁶⁸ SduS, § 91, tradução minha, grifos do autor.

⁶⁶⁹ IS, n° 1, p. 03, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁷⁰ “Tempestade cerebral. Tempestade de ideias. BRAINSTORMING! Você certamente já ouviu falar de algum desses três termos, ou mesmo de todos. No fundo no fundo, eles dizem a mesma coisa. Pensar sem limites, ideias a fio, soluções improváveis para os problemas do cotidiano” (Ciarlini, 2014, p. 07).

⁶⁷¹ Ciarlini, 2014, p. 11.

calçada quebrada, uma placa ao contrário, um rasgo na cadeira da frente do ônibus. Sei lá, qualquer coisa. Ao chegar no trabalho, liste as possíveis causas dos fatos”⁶⁷² observados. Parcamente, o manual conclui que “pode parecer banal, mas esse exercício dá margem a infinitos pensamentos e conexões acerca de problemas simples, mas que podem ser usadas para problemas complexos”⁶⁷³. Mas, foi justamente contra esse tipo de recuperação que os situacionistas se adiantaram em observar que “a técnica criou uma terapêutica contra o vírus revolucionário”⁶⁷⁴.

Ora, mas, já no opúsculo⁶⁷⁵ apresentado por Guy Debord, uma espécie de manifesto fundador, no processo de criação da Internacional Situacionista – iniciado em junho e efetivado em 27 e 28 de julho de 1957 em Cosio d’Arroscia⁶⁷⁶, nos Alpes de Ligures na Itália – podemos ver a presença de reflexões nesse mesmo sentido. De fato, no *Relatório sobre a construção das situações e sobre as condições da organização e da ação da tendência situacionista internacional* (1957)⁶⁷⁷ a supressão da herança do surrealismo ocupa uma posição de destaque e se apresenta mesmo, segundo minha hipótese, no centro das preocupações do movimento de contestação social então nascente.

Sem dúvidas, esse material constitui-se como um dos mais radicais já produzidos por Debord e seus camaradas de luta. Logo de saída, o programa situacionista

⁶⁷² Ciarlini, 2014, p. 11.

⁶⁷³ Ciarlini, 2014, p. 11.

⁶⁷⁴ IS, nº 1, p. 04, tradução minha. *Amere victoire du surrealisme* (1958).

⁶⁷⁵ Impresso em Bruxelas, na Bélgica, sob os cuidados de Marcel Mariën (1920-1993), essa pequena brochura, de vinte páginas (portanto, o maior texto escrito por Debord antes de *La société du spectacle*), tinha uma capa vermelha com letras pretas e dimensões de 21,5 x 15 cm. Algumas das suas 1.000 (mil) cópias foram oferecidas como “Potlatch” – dádiva/presente sem fins lucrativos e/ou com interesses diversos característicos das sociedades ameríndias (cf. Mauss, 2003) – aos membros fundadores da Internacional Situacionista. Em 1958, apareceu uma primeira “edição pirata” francesa desse material, com capa na cor creme e letras vermelhas – e uma contracapa com um breve texto de Pinot-Gallizio. No mesmo ano, uma tradução italiana também veio a lume, em Torino, sob o título de *Relatório sulla costruzione della situazioni*. Em 1977, contudo, fora publicada uma resposta ao texto aparecido vinte anos antes, assinada pelo grupo Agence pour l’Auto-Suppression du Proletariat, que se propunha a criticar a efetividade das teses situacionistas. Cf. Agence pour l’auto-suppression du proletariat. **Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action dans la tendance Situationniste Internationale 2**. Lille: Imprimerie Speciale, 1977. Em 1989, veio a lume em Quebec, no Canadá, por intermédio da revista “Inter – art actuel”, uma versão de capa preta e letras brancas desse texto. Finalmente, a “segunda edição oficial”, digamos assim, só apareceria na virada do século XX. Cf. Debord, Guy. **Rapport sur la construction des situations suivi de les situationnistes et les nouvelles formes d’action dans la politique ou l’art**. Paris: Editions Mille et une nuits, 2000.

⁶⁷⁶ Os membros fundadores da Internacional Situacionista foram Guy Debord e Michèle Bernstein (delegados da Internacional Letrista), Giuseppe Pinot-Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo e Elena Verrone (representantes do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista) e, finalmente, Ralph Rumney (Comitê Psicogeográfico de Londres).

⁶⁷⁷ Debord, 2006, p. 309-328. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale* (1957).

coletivo⁶⁷⁸ traz nessa oportunidade a perspectiva de que se faz necessário intervir e transformar criticamente a vida cotidiana. Em seus termos, “nós pensamos, primeiramente, que é preciso mudar o mundo. Queremos a maior libertação da sociedade e da vida na qual estamos presos. [Sabemos que] essa mudança é possível através de ações apropriadas”⁶⁷⁹.

Para levar essa pretensão ao êxito, Debord e seus pares reivindicam então a necessidade de observar que as condições modernas de produção para transformar a vida estavam dadas. Nas suas próprias palavras, sua época “caracteriza-se fundamentalmente pela demora na ação política revolucionária frente ao desenvolvimento das possibilidades modernas de produção, que exigem uma organização superior do mundo”⁶⁸⁰.

A própria cultura vigente, segundo os vanguardistas modernos, prefigura as novas possibilidades de sociabilidade, no mesmo passo em que reflete estas potencialidades humanas em sua configuração atualmente dada. Por isso mesmo, Debord e seus camaradas movem-se nesse instante no sentido de buscar lançar mão de todos os instrumentos de ação/intervenção e, se possível, fazer a descoberta de tantos outros quanto fosse possível. Nesta juntura, portanto, o que as vanguardas do segundo pós-guerra europeu propõem não é outra coisa senão uma movimentação em direção à experimentação de todos os instrumentos de luta disponíveis, sem desconsiderar a possibilidade de inventar outros mais⁶⁸¹.

Esse cenário torna-se palpável na medida em que entendemos que Debord constatou que a sociedade tardo burguesa desaguou em uma fragmentação da cultura moderna que, ao constituir-se como tal, revelou que o campo das disputas ideológicas é produto direto das complexidades do espetáculo e da sua imanente irracionalidade. Ora, isso se torna razoável quando observamos que as ideias da classe dominante perderam, especialmente a partir do segundo pós-guerra, o seu compasso e o seu sentido. Assim, a burguesia fora gradativamente empurrada para um

⁶⁷⁸ Era esse o desejo de Debord, conforme expresso na carta a Pinot Gallizio de 04.04.1958 (Debord, 1999).

⁶⁷⁹ Debord, 2006, p. 309, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁸⁰ Debord, 2006, p. 309, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁸¹ Debord, 2006, p. 309. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

indeterminismo histórico, após o seu discurso naufragar cada vez mais frente à realidade que já não conseguia mascarar e/ou adornar.

“Na cultura”, nos diz Guy Debord, é facilmente perceptível então que “os procedimentos contrarrevolucionários confusionistas [*confusionnistes*] são, ao mesmo tempo, a anexação parcial dos valores novos e uma produção deliberadamente anticultural com os meios da grande indústria”⁶⁸². Evidentemente, não constitui novidade que o romance, o cinema, os jornais, a televisão etc. servem para esse fim. É assim, portanto, que “a ideologia dominante organiza a banalização das descobertas subversivas e, depois de esterilizá-las, faz sua difusão alargada”⁶⁸³.

Além disso, Debord advoga que o espetáculo é capaz de subverter até mesmo os sujeitos subversivos. Enquanto estão vivos, os insubmissos podem ser dopados com algum narcótico social, ou ainda, quando mortos, a utilização de suas obras pode ser deturpada pela narrativa vigente no *status quo*⁶⁸⁴. Seja como for, ninguém está a salvo das garras da ideologia espetacular. De modo paradoxal, portanto, a sociedade burguesa cerceia a criatividade artística e a criticidade do pensamento.

Por isso mesmo, tão logo identifique qualquer forma de expressão em sentido crítico, a burguesia age rapidamente para a sua reutilização imediata. Em outras palavras, a sociedade do espetáculo é hábil em negar o desejo e a liberdade inventiva, mas também em incorporar para si as iniciativas críticas que conseguem emergir apesar de seus esforços preventivos. Assim, os raros indivíduos que se destacam nas atividades culturais orientadas pelos mecanismos de criação intelectual espetacular são reconhecidos apenas como personas individuais, ao preço de suas escusas diante dos espectadores pelo comportamento de outrora. Dessa forma, os rebeldes são forçados a abandonar suas causas e integrar-se em um trabalho estranhado, em mais um fragmento da separação consumada, passível de diversas interpretações conflitantes. “É isso que dá a esse termo de ‘vanguarda’, sempre manipulado pela burguesia, algo de suspeito e ridículo”⁶⁸⁵.

⁶⁸² Debord, 2006, p. 310, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁸³ Debord, 2006, p. 310, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁸⁴ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁸⁵ Debord, 2006, p. 311, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

Ora, é justamente esse tema que reaparece, também, no filme que Guy Debord realizaria algum tempo depois. De fato, em *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo* (1959)⁶⁸⁶ encontramos uma crítica à separação, mesmo àquelas erigidas com pretensões de radicalidade e criticidade. Nessa oportunidade, portanto, o francês se questiona sobre o possível encontro da “essência concreta”, sobre a necessidade de desafiar a “totalidade” e sobre a sua linguagem imanente etc. Por essa razão, ele argumenta então que “quando a liberdade é praticada em um círculo fechado, ela enfraquece [como] em um sonho, torna-se uma mera imagem de si mesma. [Pois] o ambiente do jogo é por natureza instável”⁶⁸⁷.

Em seu *Magnum opus*, Debord chegará ao extremo de dizer, em termos muito próximos da tese de *Habilitation* de Benjamin⁶⁸⁸, que o barroco expressa, pela primeira vez, a invasão da arte pelo tempo histórico. Em seus termos, “o barroco é a arte de um mundo que perdeu o seu centro”⁶⁸⁹, ou seja, o barroco deve ser visto aqui como uma arte que tematiza o devir, a própria transformação da nova formação histórica. Nesse sentido, o francês realiza uma ultrapassagem e um desvio da obra de Eugenio d’Ors⁶⁹⁰, tematizada nesse instante de *La société du spectacle* (1967), que tem como argumento a ideia de que o barroco não é um gênero, mas, “‘forma’ ou ‘ideia’ permanente e trans histórica da arte, cujo princípio é a mobilização daquilo que, sob a civilização e a cultura, fundando-a e ameaçando-a constantemente, se pode nomear de ‘barbárie’”⁶⁹¹. Aos olhos de Debord, contudo, o que permanece de barroco na arte moderna é justamente o seu caráter mutante e imanentemente ligado à modernidade. Trata-se, pois, de uma espécie de exaltação do presente antes do seu já anunciado perecimento.

⁶⁸⁶ Debord, 2006, p. 470-489. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

⁶⁸⁷ Debord, 2006, p. 475, tradução minha. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

⁶⁸⁸ Benjamin, 1974.

⁶⁸⁹ SduS, § 189, tradução minha.

⁶⁹⁰ Ver D’ors, Eugenio. **Du baroque**. Paris: Gallimard, 2000. Em suas fichas de leitura sobre a história, Debord toma longas notas sobre esse texto célebre. Ele observa, entre muitas outras questões, o caráter lúdico do carnaval e do ócio. Para o teórico crítico francês, é mister notar que “o papel do carnaval e dos feriados [é o de] ‘desordem necessária’ ao lado da ordem (e nossa superação lúdica do carnaval e do barroco)” (Debord, 2022, p. 273, tradução minha) principia pela criação de situações.

⁶⁹¹ Aquino, 2006, p. 152.

Para Debord, “do romantismo ao cubismo, há finalmente uma arte sempre mais individualizada da negação, renovando-se perpetuamente até chegar à separação e a negação totais da esfera artística que”⁶⁹², arremata o francês, “segue o curso geral barroco”⁶⁹³. Logo, o que se depreende deste quadro é uma perpetuação do horizonte inaugurado pelo barroco, ainda que sob outras vestes.

No exame preliminar que realiza desse problema artístico mais amplo, em seu *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições da organização e da ação da tendência situacionista internacional* (1957), Debord retoma a posição de que o futurismo, o Dadá e o surrealismo (e seus herdeiros) só podem ser devidamente entendidos nesta chave de leitura. Nesse bojo, também a concepção de vanguarda coletiva se apresenta como uma ideia relativamente nova. Ela é um “produto recente das condições históricas que levam ao mesmo tempo à necessidade de um programa revolucionário coerente na cultura”⁶⁹⁴, mas também, diz Debord, da necessidade de “lutar contra as forças que emperram o desenvolvimento desse programa”⁶⁹⁵.

O futurismo surgido na Itália, segundo Debord, deve ser interpretado como uma vanguarda que, mesmo introduzindo inovações no âmbito literário e na expressão artística em geral, ancorou-se na ilusória ideia de progresso infinito da tecnologia⁶⁹⁶. Essa posição crítica debordiana, certamente, é bastante semelhante da que fora desenvolvida anteriormente por Walter Benjamin⁶⁹⁷. Nesse sentido, creio que vale lembrar então que o “otimismo pueril da técnica futurista sumiu com o período de euforia burguesa que o gestou. O futurismo italiano desabou do nacionalismo para o fascismo sem chegar a uma visão teórica completa do seu tempo”⁶⁹⁸. É por

⁶⁹² SduS, § 189, tradução minha.

⁶⁹³ SduS, § 189, tradução minha.

⁶⁹⁴ Debord, 2006, p. 311, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁹⁵ Debord, 2006, p. 311, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁹⁶ Debord, 2006, p. 311, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁶⁹⁷ Como bem nos lembra Löwy (2001), “pela sua posição crítica frente à ideologia do progresso, Benjamin ocupa de fato uma posição singular e única no pensamento marxista e na esquerda europeia entre as duas guerras [...] contrariamente ao marxismo vulgar – que pode se referir, certamente, a certos escritos de Marx e Engels – Benjamin não concebe a revolução como resultado ‘natural’ ou ‘inevitável’ do progresso econômico e técnico (ou da ‘contradição entre forças e relações de produção’), mas como a interrupção de uma evolução histórica que conduz à catástrofe. É por ver esse perigo catastrófico que ele evoca (no artigo sobre o Surrealismo em 1929) o pessimismo – um pessimismo revolucionário” (Löwy, 2001, p. 18-19).

⁶⁹⁸ Debord, 2006, p. 311, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

esse motivo, sem dúvidas, que Marinetti não se constrangeria ao convidar os artistas de todo o mundo a continuar fazendo arte, ainda que sob os escombros desse mesmo.

O dada(ísmo), quase simultaneamente forjado em Zurique e Nova York, é lido por Debord como última morada do *ethos* burguês, após a decadência social explicitada pela primeira guerra. Seus esforços voltaram-se para a destruição da arte e da escrita, de modo primário, e para experimentos comportamentais associados a imbecilidade, no plano secundário⁶⁹⁹. Por essa razão, portanto, o sentido das ações dessa vanguarda pode ser encontrado no golpe de misericórdia que esta aplica na instituição artística⁷⁰⁰. Evidentemente, isso implica dizer que seu aparecimento é semelhante ao de um natimorto, posto que ele foi forjado na mais pura negatividade. Assim, me parece lícito dizer que seu espírito animou parte significativa dos movimentos posteriores. Ademais, do ponto de vista debordiano, o aspecto negativo, típico do Dada, subsiste em potencial em toda iniciativa futura, enquanto a sociedade do espetáculo existir.

O surrealismo, para Debord, surge de uma tentativa de positivação das conquistas da psicanálise freudiana na poiesis. Como sabemos, ele se disseminou pela poesia, pela pintura, pela literatura, pelo cinema, pelo flunar/deambular na cidade moderna etc. Para Debord, sem dúvidas, o surrealismo aglutinou os anseios de toda uma época durante um bom período. Ele mostrou os grandiosos poderes e a surpresa da descoberta da imaginação inconsciente. Mas, isso chegou ao seu termo, logo após 1930, e o seu atraso já não pôde ser omitido no segundo pós-guerra. “O erro que está na raiz do surrealismo é a ideia de riqueza infinita da imaginação inconsciente”⁷⁰¹, por isso mesmo, continua Debord, “a causa do fracasso ideológico do surrealismo foi a sua aposta de que o inconsciente era a grande força, enfim descoberta, da vida”⁷⁰².

Do ponto de vista debordiano, no entanto, a história demonstrou que “a imaginação inconsciente é pobre, que a escrita automática é monótona e que todo o

⁶⁹⁹ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁰⁰ Bürger, 1993.

⁷⁰¹ Debord, 2006, p. 312, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁰² Debord, 2006, p. 312, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

gênero ‘insólito’⁷⁰³, numa alusão mais direta a Aragon⁷⁰⁴, é fundamentalmente ordinário. Ou seja, mesmo os experimentos e descobertas artísticas mais fecundos e conhecidos dos surrealistas já caducaram. Assim, os que se mantiveram fiéis ao novo formalismo surrealista tornaram-se, eles próprios, conservadores frente às modernas possibilidades da imaginação. Eles desaguaram, portanto, no “ocultismo tradicional”⁷⁰⁵.

Ora, é justamente essa compreensão, parece-me, que ajuda a entender a paradoxal posição dos entusiastas do surrealismo nos dias correntes. Em um trabalho aparecido quase no início do nosso século, Löwy argumentou, por um lado, que o surrealismo não seria bem uma escola e/ou um agrupamento artístico, mas, sim, um elã, um espírito, um impulso cheio de revolta contra o mundo moderno. Por outro ângulo, contudo, ele também advoga – nos momentos derradeiros do seu escrito – que o surrealismo tem persistido, ainda que discretamente, na medida em que tem surgido revistas e grupos filiados ao legado do primeiro surrealismo francês em lugares tão distintos quanto São Paulo, Estocolmo, Madri, Chicago, Praga dentre outros⁷⁰⁶.

Para Debord, o contínuo “sucesso do surrealismo explica-se pelo fato da ideologia dessa sociedade, na sua face mais moderna, ter renunciado a uma hierarquia estrita de valores fictícios”⁷⁰⁷, mais ainda, isso se dá pelo fato de que ela seguiu “servindo-se francamente do irracional e, por essa razão, dos resíduos surrealistas”⁷⁰⁸. Sem dúvidas, a classe dominante tem plena ciência de que o surrealismo fora perigoso para os seus interesses. Assim, ela já não mede mais esforços para evitar uma nova intentona revolucionária – como a que fora assumida pelos surrealistas. Para tanto, liquefaz incansavelmente o surrealismo no puro esteticismo mercantil vazio.

De modo psicanaliticamente contraditório, portanto, há uma saudade e uma repulsa, por parte da burguesia, em toda e qualquer tentativa que cheire a

⁷⁰³ Debord, 2006, p. 312-313, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁰⁴ Aragon, 1996, p. 43.

⁷⁰⁵ Debord, 2006, p. 313, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁰⁶ Löwy, 2000.

⁷⁰⁷ Debord, 2006, p. 313, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁰⁸ Debord, 2006, p. 313, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

surrealismo. Ele é visto, antecipadamente, como um erro que, por isso mesmo, não é digno de ser citado e/ou retomado por outrem sem uma imediata denúncia dos detentores do poder. Para Debord, contudo, o que se mostra necessário é que “se faz necessário ir além, e racionalizar mais ainda o mundo, primeira condição para torná-lo apaixonado”⁷⁰⁹.

Com o vácuo deixado pelo surrealismo no campo de batalha revolucionário, digamos assim, a nulidade tornou-se a saída cultural encontrada pela burguesia após a segunda guerra. O nada sob trajes linguísticos pomposos e/ou autoafirmado, do ponto de vista debordiano, pode ser encontrado em iniciativas tão distintas quanto o existencialismo, o estruturalismo, a pintura abstrata, o novo romance [*nouveau roman*] e o realismo socialista etc⁷¹⁰. A síntese desse quadro, sem embargo, é que a decomposição ideológica se tornou a frágil saída da crise da cultura no capitalismo tardio. Nada obstante, o teatro épico brechtiano mostrou-se como rara exceção.

O existencialismo francês, aos olhos de Debord e seus camaradas, é visto em 1957 como uma fusão burguesa de aspectos do freudo-marxismo, dos anseios da publicidade e propaganda espetacular e de rompantes políticos inconsequentes. Sua significação, nessa conjuntura, é tida como uma verdadeira ode ao vazio – ainda que dotada de uma linguagem mais refinada que a coloquial. Em termos muito duros e, portanto, muito próximos dos situacionistas nesse ponto, Gyorgy Lukács já havia sublinhado, em seu pequeno livro *Existencialismo ou marxismo* (1948), os contornos da crise filosófica protagonizada por Jean-Paul Sartre na França. Entre outras coisas, o marxista húngaro acusa os existencialistas de serem portadores de um conceito de liberdade puramente ideológico e que, por isso mesmo, desconsidera o ser social⁷¹¹.

Ademais, mesmo depois das retificações de Sartre e da sua própria adesão crítica, digamos assim, ao “marxismo, a filosofia insuperável do nosso tempo!”⁷¹², Gyorgy Lukács continuará denunciando essa corrente como pequeno-burguesa e veladamente inimiga da revolução proletária. “Passei a compreendê-lo bem melhor depois que li *As Palavras* [1963], uma obra admirável, que demonstra que este

⁷⁰⁹ Debord, 2006, p. 313, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷¹⁰ Sem dúvidas, esse nivelamento é bastante passível de interrogações, na medida em que dá pouca atenção às diferenças existentes nessas experiências tão dissonantes.

⁷¹¹ Lukács, 1979, p. 89.

⁷¹² Sartre, 1985.

homem [Sartre] jamais teve contato com a realidade”⁷¹³, dirá Lukács acidamente em outro momento.

Mas, para além das rusgas pessoais entre os dois autores, o que interessa é destacar a crítica do marxista húngaro aos fundamentos do existencialismo. Para Lukács, o existencialismo constitui-se como uma filosofia – que não se esgota em Sartre, frise-se bem – assentada em uma miopia social, ou ainda, na ausência de consciência histórica plena, até mesmo em suas propostas mais ousadas de intervenção social. Por isso mesmo, diz Lukács, “o existencialismo revela certos sintomas de uma crise e isto não se deve ao acaso. A história do pensamento humano nos ensina [...] que toda filosofia leva a marca profunda de sua época”⁷¹⁴. Neste diapasão, o existencialismo atende aos interesses da sociedade burguesa.

No mesmo sentido, Debord dá a pensar que o existencialismo é, justamente, um resultado cultural da moderna crise do pensamento. Melhor dizendo: nessa conjuntura, o existencialismo pode ser lido como um produto subnutrido da própria ausência de pensamento crítico que passou a dominar a cena pública mundial. Em síntese, ele coincide, pois, com “as diversas neofilosofias das pessoas que reinaram durante tanto tempo sobre o deserto do pensamento pretensamente moderno e progressista”⁷¹⁵.

Em uma de suas fichas de leitura⁷¹⁶, Guy Debord aponta algumas palavras tomadas de *Les femmes savantes* (1672)⁷¹⁷, do sátiro Molière⁷¹⁸, que expressam bem o sentido de sua crítica a Sartre (e ao existencialismo). “Vivo na confusão dos escritos que ele nos dá, que mostram por toda parte a sua pessoa pedante: a altura constante da sua presunção”⁷¹⁹ é, pois, facilmente observável, indica Debord. Ora, isso significa dizer que é justamente “esta intrepidez da boa opinião, este estado indolente de extrema confiança, que o deixa sempre tão satisfeito consigo mesmo, isso faz com que, pelo seu mérito, [ele] ria incessantemente”⁷²⁰, quando é o

⁷¹³ Lukács, 1979, p. 09.

⁷¹⁴ Lukács, 1979, p. 101.

⁷¹⁵ IS, nº 7, p. 23, tradução minha. *Communication prioritaire* (1962).

⁷¹⁶ A partir de agora, me servirei fartamente desse material (Debord, 2018; 2019; 2021; 2022) e das ‘notas inéditas’ (leia-se: dos trabalhos que permaneceram inacabados) do teórico crítico francês (Debord, 2016).

⁷¹⁷ Molière. **Les femmes savantes**. Paris: Livre de Poche, 1986.

⁷¹⁸ Pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673).

⁷¹⁹ Debord, 2019, p. 265, tradução minha.

⁷²⁰ Debord, 2019, p. 265, tradução minha.

verdadeiro motivo de chacota. Finalmente, desdenha o teórico crítica francês ao guardar essas proposições, “ele sabe que é muito grato por tudo que escreve...”⁷²¹.

Por seu turno, o estruturalismo, no *Magnum opus* de Guy Debord, será abordado como um “pensamento universitário dos *quadros médios*” [*cadres moyens*]⁷²², ou seja, como uma reflexão acadêmica de segunda categoria. O argumento crítico de Debord sobre a corrente estruturalista francesa gira em torno da noção de que essa não apenas agrada ao poder instituído, mas, também, é gestada pelo próprio *status quo*, já que fala a sua linguagem de modo integral. Trata-se, em última instância, de uma pretensa forma de conhecimento inter e transdisciplinar que busca congelar a realidade histórica e transitória e legislar sobre ela a partir de uma falsa consciência suprahistórica.

“O êxito que o estruturalismo conheceu na França ao longo dos anos 50 e 60 não tem precedente na história da vida intelectual desse país. O fenômeno obteve adesão da maior parte da *intelligentsia*”⁷²³, diz François Dosse na introdução do primeiro volume de sua *História do estruturalismo* (1991). Ademais, ele também argumenta, de modo semiconsciente, que “as razões desse *êxito espetacular* dependeram essencialmente do fato de que o estruturalismo apresentou-se como um método rigoroso que podia ocasionar esperanças a respeito de certos progressos decisivos”⁷²⁴ no mundo científico e cultural⁷²⁵. Ora, mas, não é sem surpresa que encontramos esse historiador francês atrelar o estruturalismo a uma postura “espetacular” – em sua gênese e em sua dissolução⁷²⁶. Assim, ainda que imediatamente desprovida da dimensão passiva/contemplativa pensada pela leitura debordiana, o

⁷²¹ Debord, 2019, p. 265, tradução minha.

⁷²² SduS, § 201, tradução minha.

⁷²³ Dosse, 1993, p. 13.

⁷²⁴ Dosse, 1993, p. 13, grifo meu.

⁷²⁵ “O triunfo do paradigma estruturalista resulta, em primeiro lugar, de um contexto histórico particular marcado, desde o final do século XIX, pela progressiva tendência do ocidente para uma temporalidade moderada. Mas também é fruto do notável desenvolvimento das ciências sociais, que se defrontou com a dominação hegemônica da Sorbonne, detentora da legitimidade sábia e distribuidora das humanidades clássicas. Uma verdadeira estratégia inconsciente de superação do academismo no *poder* consubstanciou-se então num programa estruturalista, que teve a uma dupla função – a de contestação e a de contracultura. O paradigma estrutural demonstrou sua eficácia nesse domínio ao garantir o lugar para todo um saber proscrito, *à margem das instituições canônicas*” (Dosse, 1993, p. 13, grifos meus).

⁷²⁶ Em outra passagem, François Dosse afirma: “essa conjunção permitiu ao estruturalismo ser o polo de convergência de uma geração inteira que descobriu o mundo por trás da grade estrutural [...] depois, subitamente, tudo foi acabar e um destino funesto golpeou o estruturalismo no início dos anos 80. A maior parte dos heróis franceses dessa gesta épica, de fulgurante irradiação internacional, desapareceu num mesmo sopor da cena dos vivos, transferindo-se para um outro palco, como se os teóricos da morte do homem se tivessem todos deixado arrebatar ao mesmo por um *espetacular trespasse*” (Dosse, 1993, p. 14, grifos meus).

fato é que esse pretensso elogio toca de modo crítico no ponto nevrálgico da questão. Desde uma perspectiva materialista, o sucesso do estruturalismo é explicável quando se tem em mente que ele é tão-somente a aceitação passiva da realidade tal como ela é apresentada/narrada pelas classes dominantes e por seus vassalos. Mas, se “não se julga o indivíduo pela ideia que de si mesmo faz, tampouco se pode julgar uma tal época de transformações pela consciência que ela tem de si [...] explicar essa consciência pelas contradições da vida material”⁷²⁷ é o que se mostra mais adequado em toda e qualquer oportunidade.

Em *La société du spectacle*, Guy Debord desenvolve, portanto, que “a afirmação da estabilidade definitiva de um curto período de congelamento do tempo histórico é a base inegável, consciente e inconscientemente proclamada”⁷²⁸, pelo estruturalismo. Por isso mesmo, o devaneio a-histórico do estruturalismo é o da “eterna presença de um sistema que nunca fora criado e que nunca se acabará”⁷²⁹. Com razão, creio, Debord sublinha então que esse ponto de vista fora extraído da linguística, da etnologia – conforme endossado pelo próprio François Dosse⁷³⁰ –, mas, também, da observação entusiasmada da própria dinâmica da sociedade capitalista.

O estruturalismo é lido por Debord como o elogio do poder⁷³¹. “A estrutura é filha do poder presente. O estruturalismo é o *pensamento garantido pelo Estado*,

⁷²⁷ Marx, 2008, p. 48.

⁷²⁸ SduS, § 201, tradução minha.

⁷²⁹ SduS, § 201, tradução minha.

⁷³⁰ Dosse, 1993, p. 13-14.

⁷³¹ Por seu turno, a sociologia moderna – de modo análogo ao estruturalismo – é tida por Debord como mera “*crítica espetacular do espetáculo*” (SduS, § 196, grifo do autor), ou seja, como pseudo-crítica reconhecida e autorizada pela própria sociedade capitalista mais desenvolvida. Nesse contexto, os americanos David Riesman (1909-2002), William Foote Whyte (1914-2000) e Clark Kerr (1911-2003) são considerados pelo teórico crítico francês como exemplares (SduS, § 192-193). Todavia, é em Daniel Boorstin (1914-2004) que, segundo Debord, esse processo atinge sua maior expressão, já que esse americano chega a conjecturar a possibilidade de um uso honesto das mercadorias e um freio naquilo que chama de excessos do mundo moderno (SduS, §198-199). Ora, ele não se dá conta de que a própria forma mercadoria é cheia de truques históricos e mistérios muito singulares (Marx, 2017, p. 204). Portanto, foge da sua capacidade hermenêutica que a própria constituição do capitalismo impede qualquer possibilidade de humanização da mercadoria, bem como torna vãos os esforços por limitar seus assim chamados excessos. No contexto francês, os situacionistas também tratam com grande desdém os sociólogos. Em *De la misère en milieu étudiant* (1966), Mustapha Khayati – com a anuência e revisão crítica de Guy Debord –, dirá que entre os sociólogos franceses “o fetichismo dos fatos mascara a categoria essencial e os detalhes fazem esquecer a *totalidade*. Diz-se tudo sobre essa sociedade, salvo o que ela é efetivamente: *mercantil e espetacular*. Os sociólogos Bourderon e Passedieu [fusão jocosa com os nomes de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron] em sua pesquisa ‘Os herdeiros: os estudantes e a cultura’ [1964] terminam desarmados frente algumas verdades parciais que eles acabaram provando” (Internacional Situacionista, 2013, p. 03-04, tradução minha, grifos do autor). Evidentemente, eles não avançam para a crítica da totalidade, isto é, para a crítica do capitalismo superdesenvolvido em sua integridade.

que pensa as condições de ‘comunicação’ espetacular como um absoluto”⁷³². Ora, é por essa razão então que mesmo “seu modo de estudar os códigos de mensagens em si mesmos, não é mais que o produto, e o reconhecimento, de uma sociedade onde a comunicação existe sob a forma de uma cascata de signos hierárquicos”⁷³³. Dito de outro modo, o estruturalismo não se pergunta se as formas de comunicação que encontra são as únicas possíveis, ele se conforma em aceitá-las de modo insidioso.

Não constitui novidade, certamente, que o estruturalismo não mediu esforços para convencer a todos que “a própria ideia de revolução era impossível, ilógica e ridícula”⁷³⁴. Certamente, isso explica as posições críticas de Debord frente a essa pretensa forma de pensamento moderno.

Como bem destaca Anselm Jappe, “Debord vê no estruturalismo a principal ideologia apologética do espetáculo [...], porque nega a história e quer fixar as condições atuais da sociedade como estruturas imutáveis”⁷³⁵. Efetivamente, nos próprios termos do teórico crítico francês, isso significa que “*a apologia do espetáculo* se constitui como pensamento do não-pensamento, num *franco esquecimento* da prática histórica, nas diversas disciplinas em que se enraíza o estruturalismo”⁷³⁶.

Em linhas gerais, para Debord, a negação da sociedade do espetáculo e das suas formas de expressão e comunicação consiste na sua mais autêntica verdade⁷³⁷. Por isso mesmo, “não é o estruturalismo que serve para provar a validade trans histórica da sociedade do espetáculo”, diz Guy Debord. “Ao contrário, é a sociedade do espetáculo, impondo-se como realidade maciça, que serve para provar o sonho frio do estruturalismo”⁷³⁸. Sem dúvidas, “Foucault vende como pãezinhos”⁷³⁹, mas, ainda assim, alguma coisa da bravata estruturalista poderá ser desviada/revertida para a crítica da totalidade, junto com toda a safra de subcomunicação vazia de conteúdo crítico, mas, repleta de exaltação ao espetáculo⁷⁴⁰. Não se trata de um

⁷³² SduS, § 202, tradução minha, grifo do autor.

⁷³³ SduS, § 202, tradução minha.

⁷³⁴ Jappe, 1999, p. 166.

⁷³⁵ Jappe, 1999, p. 165.

⁷³⁶ SduS, § 196, tradução minha, grifos do autor.

⁷³⁷ SduS, § 199.

⁷³⁸ SduS, § 202, tradução minha.

⁷³⁹ Dosse, 1993, p. 367.

⁷⁴⁰ O curta-metragem *Crítica da separação* (1961), de Guy Debord, começa demonstrando justamente isso, a partir de uma citação/desvio do André Martinet: “quando consideramos o quão natural e útil é para o ser humano identificar sua linguagem com a realidade, percebemos o nível de

retorno ao “grau zero da escrita”⁷⁴¹, como quis o estruturalista Roland Barthes⁷⁴², “mas, sim, da sua reviravolta [*renversement*]”⁷⁴³.

No conhecido *Relatório sobre a construção das situações e sobre as condições da organização e da ação da tendência situacionista internacional* (1957) o constante sucesso da pintura abstrata aparece aos olhos de Guy Debord como sintoma do vazio criativo do seu tempo. Com efeito, diz ele, “a duração formidável da pintura abstrata, e dos teóricos que a definem, é um fato de natureza semelhante, de uma magnitude comparável [ao existencialismo]”⁷⁴⁴. Em outras palavras, a persistência do abstracionismo indica o próprio esvaziamento da pintura moderna, sua ode ao nada, de modo semelhante ao ocorrido na filosofia francesa. Nada obstante, diversas são as oportunidades em que Debord e seus camaradas referem-se a personagens conhecidos da pintura abstrata, como o pintor francês Yves Klein (1928-1962), como sinônimo de decadência e retardo histórico⁷⁴⁵.

Em um breve artigo, os situacionistas desdenham que o desejo de Yves Klein aparentemente era transpor as questões estéticas para um patamar místico⁷⁴⁶. De igual modo, Guy Debord acusa Klein de ter se deslumbrando com o seu primeiro filme, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), ao ponto de retomar seu horizonte – como uma bússola a ser disfarçadamente seguida – em suas pinturas monocromáticas tardias⁷⁴⁷. Em uma carta enviada a Michèle Mochot-Bréhat⁷⁴⁸ em 13 de junho

sofisticação que ele teve de alcançar para ser capaz de se dissociar delas e fazer de cada um objeto de estudo” (Debord, 2006, p. 541, tradução minha. *Critique de la séparation* (1961)).

⁷⁴¹ SduS, § 204, tradução minha.

⁷⁴² Esse título, desviado por Debord na presente oportunidade, fora o nome do primeiro livro deste autor. Cf. Barthes, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

⁷⁴³ SduS, § 204, tradução minha.

⁷⁴⁴ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁴⁵ Para ser justo, devo lembrar também que Debord e seus camaradas mantiveram, durante o período pré-situacionista, relações amistosas com Yves Klein. Ver entre outras, carta a Ralph Rumney de 16.01.1957 (Debord, 2010).

⁷⁴⁶ IS, nº 2, p. 07. *L'absence et ses habilleurs* (1958).

⁷⁴⁷ “o pintor Yves Klein, que eu conhecia na época e que estava presente na primeira projeção pública [em 1952], muito tumultuada, desse filme, ficou deslumbrado com uma convincente sequência em preto e branco de vinte e quatro minutos. Ele acabaria, alguns anos mais tarde, criando suas pinturas ‘monocromáticas’, que, envolvidas, para ser honesto, em um pouco de misticismo zen durante sua famosa ‘fase azul’, levaram muitos especialistas a gritar genialidade. Alguns ainda afirmam isso. No que diz respeito à pintura, não sou eu quem poderia ofuscar a glória de Yves Klein; é mais apropriado comparar com o que Malevich havia feito quarenta anos antes, e que estava temporariamente esquecido pelos mesmos especialistas” (Debord, 2006, p. 1553, tradução minha). *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* (1985).

⁷⁴⁸ Trata-se de uma artista com quem, durante muitos anos, Debord manteve uma relação extraconjugal. A própria carta em questão revela um lado menos conhecido desse teórico crítico francês, qual seja, sua paixão enquanto enamorado.

de 1962, Debord dirá – em uma muito funesta coincidência – que “Klein morreu exatamente enquanto falávamos de sua mediocridade”⁷⁴⁹. Contudo, do ponto de vista situacionista, Klein viveu manejando inúmeras vezes ideias/conceitos/temáticas caducas, envelhecidas e/ou empoeiradas, isto é, coisas mortas⁷⁵⁰.

Ademais, o novo romance (*nouveau roman*) francês, gênero literário romanesco, é apontado pelo teórico crítico e seus camaradas como sinônimo da falta de criatividade e de um vazio ainda maior do que aquele já presente em outras expressões culturais do período⁷⁵¹. Em linhas gerais, isso se explica pelo fato do novo romance advogar em prol de um afastamento consciente do modelo clássico de romance, praticado, por exemplo, por Honoré de Balzac⁷⁵² – em *Ilusões perdidas* (1837), *A mulher de trinta anos* (1842) etc. – em nome da abstração e das formas (estruturalistas)⁷⁵³.

De modo bastante direto, devo dizer que *nouveau roman* é uma terminologia utilizada, de modo híbrido, para fazer referência a escritores de obras romanescas da França no segundo pós-guerra. Entre suas fileiras, são regularmente assentados personagens como Nathalie Sarraute, Marguerite Duras e, é claro, Alain Robbe-Grillet⁷⁵⁴ dentre outros. Sua pretensa novidade, reside na deserção voluntária da busca por sentido e/ou significado para a existência humana na época moderna.

⁷⁴⁹ Debord, 2001, n.p.

⁷⁵⁰ Ao contrário, Debord dirá que “as ideias melhoram. O sentido das palavras é participativo. O plágio é necessário. O progresso implica-lhe. Ele se serve da frase de um autor, se serve de suas expressões, desfaz uma ideia falsa, trocando-a por uma ideia justa” (SduS, § 207).

⁷⁵¹ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁵² Evidentemente, esse “padrão”, digamos assim, não é absoluto e encontra alternativas. Lukács (2000), como vimos, elenca autores distintos como sendo normativos para o gênero romance. Por seu turno, mais recentemente, Compagnon (1998) indica outras possibilidades criativas, além de desferir críticas severas ao próprio estruturalismo e ao seu entorno.

⁷⁵³ Certamente, o novo romance pode ser pensado aqui como a versão literária do estruturalismo no campo filosófico e da *Nouvelle vague* no campo do cinema francês. Essa última era formada por figuras como, dentre outros, Agnès Varda (1928-2019), François Truffaut (1932-1984) e Jean-Luc Godard (1930-2022). Debord e os situacionistas também criticaram duramente esse grupo, particularmente Godard, conforme mostrei em Galhardo, Davi. Teses ad Godard. *Alter: Revista de Filosofia e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2021, p. 65-69.

⁷⁵⁴ Ao longo da *Revista Internacional Situacionista* (1958-1969), o nome de Alain Robbe-Grillet é mencionado 22 (vinte e duas) vezes, sempre de forma pejorativa, o que permite pensar que a presença desse neoliterato é relevante para os situacionistas – ainda que em negativo. Desse modo, acredito que essa relação crítica deveria ser mais bem explicitada em um estudo posterior. Pelos limites dessa tese, demarcarei apenas que essa discussão se encontra em: *Le bruit et la fureur* (1958), *Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne* (1961), *Sunset Boulevard* (1962), *Renseignements situationnistes* (1962), *L'avant-garde de la présence* (1963), *L'I.S. vous l'avait bien dit* (1964), *Décomposition et récupération* (1966) e *L'armée de réserve du spectacle* (1966) (IS, n° 1-10).

Dessarte, institui-se nesse contexto aquilo que o próprio estruturalista Roland Barthes pensou como ode à inumanidade dos objetos⁷⁵⁵.

Refletindo sobre seu ofício sob a forma de ensaio, o próprio Alain Robbe-Grillet dirá que seu objetivo fundamental fora criar um tipo de romance para um novo mundo. Em sua leitura, o herói já não tinha mais espaço na conjuntura moderna, de tal modo que se podia então buscar novos caminhos para o próprio romance. Aqui a humanidade não precisa mais ser a principal temática de uma novela. Um romance não precisa ser aquilo que sempre fora⁷⁵⁶.

Esse magro horizonte me permite ratificar que “na década de [19]50, é fácil constatar a falta de novidades culturais e [já] os letristas zombam – em Robbe-Grillet sobretudo – de todas essas [fracas] ‘novidades’”⁷⁵⁷ da contrarrevolução cultural. Nessa perspectiva, Debord e seus camaradas fazem críticas a essas experimentações por considerarem que essas eram “apenas uma pálida cópia das vanguardas históricas que ninguém teria pensado em levar a sério alguns anos antes”⁷⁵⁸. Nada obstante, esse prisma mostra-se compreensível quando lembramos que – desde uma perspectiva debordiana – “a invenção de uma técnica artística, uma vez realizada, reduz todos os seus utilizadores futuros à condição de banais imitadores”⁷⁵⁹. Todavia, de modo ainda mais agudo, com Alain Robbe-Grillet o que se denota consiste menos numa repetição acrítica do dado de outrora, mas, sim, avança para uma feliz aceitação de uma absoluta nulidade intelectual requerida e aplaudida pelo próprio espetáculo⁷⁶⁰.

Em linhas gerais, sob a ótica situacionista, personagens como Samuel Beckett, Marguerite Duras e principalmente Alain Robbe-Grillet devem ser vistos “sob a máscara de dadaístas ressuscitados”⁷⁶¹, na medida em que tentam louvar o vazio e o nada em seu tempo. De modo mais específico, Robbe-Grillet é tido ainda como aquele que aposta em todos os bilhetes na sociedade do espetáculo, a fim de tirar a sorte grande (nas vendas dos seus romances, é claro) de qualquer modo. De fato, uma de suas mais tenras tendências fora a tentativa de “se integrar, de integrar

⁷⁵⁵ Barthes, 1964.

⁷⁵⁶ Robbe-Grillet, 2012.

⁷⁵⁷ Jappe, 1999, p. 81.

⁷⁵⁸ Jappe, 1999, p. 81.

⁷⁵⁹ Jappe, 1999, p. 81.

⁷⁶⁰ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁶¹ IS, n° 8, p. 14, tradução minha. *L'avant-garde de la presence* (1963).

várias artes entre si, de integrar o espectador a todo preço”⁷⁶², nos seus livros enlaidados e projetados para serem mal lidos nas viagens de metrô dos parisienses.

Portanto, nos termos literais do próprio teórico crítico francês, Robbe-Grillet se beneficia do fato de que a sociedade tardo burguesa sempre “tende a atomizar as pessoas tornando-lhes em consumidores isolados, interditando a comunicação. A vida quotidiana se torna vida privada, domínio da separação e do espetáculo”⁷⁶³. Por isso mesmo, é lícito dizer que “a vida cotidiana é então a esfera do fracasso dos especialistas”⁷⁶⁴. Ora, é justamente por isso que, *exempli gratia*, “um dos raros indivíduos capazes de compreender a mais recente imagem científica do universo se transforma”⁷⁶⁵, no *intérieur* (como diria Benjamin), no mais nítido exemplar da estupidez, passando a “refletir longamente sobre as [vazias] teorias artísticas de Alain Robbe-Grillet”⁷⁶⁶.

Em suma, “a afirmação juvenil de uma perfeita nulidade mental constitui o que se chama, na neoliteratura recente, ‘o cinismo dos jovens romancistas de direita’”⁷⁶⁷. Todavia, o que se denota aqui é que esse fenômeno “se estende para além das pessoas de direita, dos romancistas e dos quase jovens”⁷⁶⁸. Creio que isso basta para restar provado que esta personagem, Robbe-Grillet, e o *Nouveau roman* francês passam ao largo das vanguardas históricas.

Em Moscou e nos países regidos pelo capitalismo burocrático e supostamente soviético⁷⁶⁹ – mais tarde chamados simplesmente de “espetacular concentrado”⁷⁷⁰ –, para Debord, a conjuntura fora ainda mais catastrófica. “Em meio às tendências que propõem um retorno ao passado, a doutrina realista-socialista se mostra a mais ardilosa, já que pretende se apoiar sobre as conclusões de um movimento

⁷⁶² IS, n° 8, p. 15, tradução minha. *L'avant-garde de la presence* (1963).

⁷⁶³ Debord, 2006, p. 576, tradução minha. *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne* (1961).

⁷⁶⁴ Debord, 2006, p. 576, tradução minha. *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne* (1961).

⁷⁶⁵ Debord, 2006, p. 576, tradução minha. *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne* (1961).

⁷⁶⁶ Debord, 2006, p. 576, tradução minha. *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne* (1961).

⁷⁶⁷ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁶⁸ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁶⁹ Vale sempre lembrar que soviète (Совёты) em russo significa conselho operário.

⁷⁷⁰ SduS, § 64, tradução minha.

revolucionário”⁷⁷¹. Todavia, o que efetivamente se verifica em suas fileiras é que “ela sustenta no domínio da criação cultural uma posição indefensável”⁷⁷², na medida em que anima um verdadeiro passadismo cultural.

Ora, de uma perspectiva debordiana, o realismo socialista⁷⁷³ é insuficiente, na medida em que não compreende a dialética da arte e do mundo moderno. Por isso mesmo, acaba supondo que a dimensão simbólica seria a mais adequada para promover a sua representação e a própria transformação do real. Trata-se, em última instância, de uma ortodoxia paralisante e amplamente saudosista.

Analisando a conferência realizada pelos músicos soviéticos, em 1948, Debord pontua justamente a posição absurda de Andrei Jdanov (1896-1948) – boneco de ventríloquo do stalinismo – nessa oportunidade. “Nós fizemos bem em manter os tesouros da pintura clássica e de manter a derrota dos liquidadores da pintura? A sobrevivência de tais ‘escolas’ não poderia significar a liquidação da pintura?”⁷⁷⁴. Essas palavras de Jdanov, segundo Debord, expressam uma postura pequeno-burguesa diante do campo da arte e da cultura em geral, já que apontam apenas para uma possibilidade de restauração dos valores já superados pela marcha histórica. Além disso, o burocrata russo em questão não percebe que a desintegração dos valores culturais do século que lhe é anterior já era uma realidade.

Com efeito, Jdanov não se dá conta de que a burguesia propriamente dita faz o inverso daquilo que ele tinha em vista. A classe burguesa do ocidente assumiu que a desintegração de todos os códigos de valoração social a levaram a adotar uma degeneração completa de sua ideologia. Assim, diz Debord, “ele [Jdanov] é muito irrealista por crer que as circunstâncias políticas efêmeras e localizadas [da URSS que conhecera] dão o poder de escamotear os problemas gerais de uma época”⁷⁷⁵.

Dessa forma, o realismo socialista acaba se assimilando à propaganda de grupos religiosos⁷⁷⁶, posto que afirma, acima de todo dado histórico, os valores que lhe

⁷⁷¹ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁷² Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁷³ Ver, entre outras, a singular posição de Lukács (1982) nesse debate.

⁷⁷⁴ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁷⁵ Debord, 2006, p. 315, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁷⁶ “A propaganda tradicional das organizações religiosas, principalmente do catolicismo, aproxima-se, na forma e em alguns aspectos do conteúdo, do realismo socialista. Através de propaganda invariável, o catolicismo defende um estilo ideológico geral que só ela, entre as forças do passado, ainda

são caros. Nos termos dos situacionistas, também é lícito dizer que “o embaraço dos críticos modernistas é completado pelo embaraço dos artistas modernos”⁷⁷⁷, já que para estes últimos “a decomposição acelerada em todos os setores impõe sem cessar o exame e a explicação de suas hipóteses de trabalho”⁷⁷⁸. Portanto, “eles se dedicam a elas na mesma confusão e, frequentemente, numa imbecilidade comparável”⁷⁷⁹. Em síntese, portanto, “em toda parte, distingue-se o vestígio, nos criadores modernos, de uma consciência traumatizada pelo naufrágio da expressão como esfera autônoma, como objetivo absoluto”⁷⁸⁰. Segundo Lukács, “todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação”⁷⁸¹, mas, a história mostrou que o realismo socialista fetichiza a arte enquanto mistificava o real.

À guisa de exceção, contudo, Bertold Brecht é digno de nota aqui. “Nos Estados operários, apenas a experiência realizada por Brecht em Berlim é próxima, por meio do questionamento da clássica noção de espetáculo, das construções que interessam hoje”⁷⁸², diz Guy Debord. Nesse sentido, portanto, apenas o teatro épico faz frente à tagarelice retrógrada do realismo socialista⁷⁸³, posto que propõe a famosa quebra da quarta parede, o distanciamento estético e, muito especialmente, a interrupção da ação regular⁷⁸⁴.

possui. Mas, para reconquistar os setores cada vez mais numerosos que escapam à sua influência, a Igreja Católica imprime, juntamente com a sua propaganda tradicional, um domínio sobre as formas culturais modernas, principalmente entre aquelas que se enquadram na nulidade teoricamente complicada da pintura informal, por exemplo. De fato, os reacionários católicos têm esta vantagem, em comparação com outras tendências burguesas, de que ter domínio de uma hierarquia de valores permanentes, por isso é tanto mais fácil para eles levarem alegremente a decomposição ao extremo na disciplina em que se distinguem” (Debord, 2006, p. 316, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957)).

⁷⁷⁷ IS, nº 3, p. 3-4, tradução minha.

⁷⁷⁸ IS, nº 3, p. 4, tradução minha.

⁷⁷⁹ IS, nº 3, p. 4, tradução minha.

⁷⁸⁰ IS, nº 3, p. 4, tradução minha.

⁷⁸¹ Lukács, 2010, p. 81.

⁷⁸² Debord, 2006, p. 320, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁷⁸³ Esse procedimento, segundo Pablo Gobira, fora incorporado por Debord em seu primeiro filme, de 1952. Em suas palavras: “as pausas e a forma de tratar a montagem do branco e do negro relembram a noção de teatro épico de Walter Benjamin, lido em Bertolt Brecht, como se as imagens construídas pela narrativa utilizassem o espaço branco e o negro como palco, no qual travavam uma luta entre o que se afirma e o que se nega, sendo o primeiro a comunicação e o segundo o próprio cinema como manifestação da arte. Há, ali, uma dialética cujo resultado principal é o próprio filme como elemento teórico-crítico” (Ricardo, 2012, p. 179-180).

⁷⁸⁴ “O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos

Para me servir da reflexão de Walter Benjamin nesse ponto, devo destacar que a ideia de interrupção da ação, modo pelo qual Brecht caracterizou seu teatro como épico, busca inviabilizar o engano de sua plateia. Ora, isso se justifica pelo fato de que a própria ideia de ilusão se mostra descompassada com uma forma de teatro que tem por fito realizar um mergulho no real através da apresentação de experiências distintas. É, pois, ao final desse processo de introdução gradativa de várias cenas cotidianas que Brecht localiza aquilo que nomeou justamente como “situações”. Ele não tem o desejo de aproximar as situações do seu público, mas, sim, de mantê-lo (o público) no efetivo distanciamento delas – de uma forma tal que ele as compreenda de forma espantosa. A emergência dessas situações se dá, programaticamente, quando da interrupção do curso natural da peça em cena⁷⁸⁵. A parede imaginária, que separava o público dos atores, é posta abaixo nesse contexto singular.

Muitos são os intérpretes que têm apontado, com razão, a relevância das posições artísticas de Brecht tanto para Walter Benjamin quanto para Guy Debord. Sem dúvidas, ele exerceu uma influência decisiva no filósofo berlinense, ao ponto de me permitir pensar que o conceito (inacabado) de história benjaminiano é algo como um deslocamento categorial da interrupção brechtiana⁷⁸⁶. Todavia, me parece que as nuances relativas ao contato de Guy Debord com a obra desse dramaturgo alemão têm sido descuradas pela maioria dos seus leitores.

Em sua tese de doutoramento, intitulada como *Guy Debord e as aventuras do sujeito* (2018) e defendida junto à Universidade do Porto, por exemplo, Eurico Carvalho destaca, de modo certo, que o teórico crítico francês se interessa pela estética do distanciamento de Brecht. Em seus termos, “a esta luz [da arte moderna], a *performance* debordiana põe-se ao serviço dessa subversão, cujo modelo teatral assenta na ‘estética do distanciamento’ de Bertolt Brecht”⁷⁸⁷. Assim, diz o pesquisador que o teórico crítico “valoriza-a sobremaneira, como sabemos já, pelo facto de contribuir para o desmantelamento da conceção clássica de espetáculo, cujo fundamento assenta na identificação do espectador com o herói”⁷⁸⁸.

acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático” (Brecht, 1978, p. 185).

⁷⁸⁵ Benjamin, 2003. *L'auteur comme producteur* (1934).

⁷⁸⁶ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁷⁸⁷ Carvalho, 2018, p. 122, grifo do autor.

⁷⁸⁸ Carvalho, 2018, p. 122-123.

Estranhamente, contudo, Carvalho insere uma leitura anti-dialética da relação entre senhor e escravo para tentar explicitar o alcance de Brecht em Debord. “Numa hipotética leitura anti-hegeliana da relação entre ambos [herói e espectador], dir-se-ia até que estamos perante um senhor que se recusa a ter o putativo reconhecimento de quem quer ser escravo”⁷⁸⁹. Finalmente, Carvalho conclui que “apesar de se nutrir bastante da estética brechtiana do distanciamento e ter, por isso, um caráter crítico, com certeza que o acontecimento cujo protagonista é Guy Debord não constitui uma *situação*”⁷⁹⁰.

Ao lançar um olhar mais cuidadoso sobre as reflexões de Carvalho, creio que é possível entender que falta a essa perspectiva o entendimento do caráter desviado das refuncionalizações (para falar com o próprio Brecht) desenvolvidas pelo teórico crítico francês, “seja de ideias, seja de momentos da experiência histórica”⁷⁹¹. Com efeito, é sempre uma imagem histórica que interessa ao trabalho de Debord, e não o fenômeno originário da questão.

Nesse registro, apesar da saudação a Brecht, devo destacar que Debord e seus camaradas ainda guardam reservas frente às movimentações/reflexões desse dramaturgo alemão. Em poucas palavras, isso se justifica pelo fato de que esse teatrólogo ainda respeitava sobremaneira os bens culturais e a tradição. Assim, ele não se desvincula totalmente dos braços da cultura instituída pela classe dominante, posto que o respeito que ainda nutre pela história oficial é semelhante ao que se aprende tanto na educação primária ofertada pelo Estado burguês, como nos quadros dos partidos de esquerda⁷⁹².

Em resumo, desde uma perspectiva debordiana, posso ratificar que “a criação de situações que interrompem o espetáculo no cotidiano é o objetivo dos situacionistas. Para eles, o espetáculo saiu do teatro e tomou todos os campos da vida”⁷⁹³.

⁷⁸⁹ Carvalho, 2018, p. 123.

⁷⁹⁰ Carvalho, 2018, p. 123, grifo do autor.

⁷⁹¹ Amaral, 2006, p. 16.

⁷⁹² Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956). Sem se referir a Brecht como atrelado a essa perspectiva, Benjamin dirá também que a consciência histórica canhestra da burguesia coincide com a prática política da socialdemocracia de ‘popularização da ciência’. Ingenuamente, na leitura do filósofo berlinense, setores do campo da esquerda achavam que o mesmo conhecimento da burguesia poderia emancipar a classe trabalhadora, como se este fosse neutro, imparcial e/ou historicamente desinteressado. Cf. Benjamin, 2000. *Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937).

⁷⁹³ Ricardo, 2012, p. 80.

Por isso mesmo, eles se propõem a desenvolver diversas situações não apenas no palco do teatro (como Brecht), mas, sim, na própria vida cotidiana⁷⁹⁴.

Como visto, a decomposição generalizada tornou-se inegável na sociedade capitalista mais desenvolvida. Agora já não é mais a publicidade que dirige os assuntos da vida cotidiana. Ao contrário, a pseudocomunicação tornou-se, para a surpresa até mesmo dos dirigentes espetaculares, temática cultural cotidianamente presente.

Nesse sentido, Debord chama atenção para o papel desempenhado pelas tendências minoritárias no pós-surrealismo, a fim de evitar que erros de outrora fossem repetidos pela vanguarda. Aqui merecem destaque a fração surrealista belga (que não se entregou ao misticismo), o grupo internacional em torno da revista “CoBrA”, mas, também, a própria Internacional Letrista (doravante IL) animada por Guy Debord e Michèle Bernstein.

No famoso catálogo da exposição *Guy Debord: um art de la guerre* (2013), publicado pela Bibliothèque nationale de France em conjunto com a editora parisiense Gallimard, a ausência de Marcel Mariën entre os Portraits des situationnistes chama bastante atenção⁷⁹⁵. Além das 46 fotografias, que incluem personagens evidentes – como Asger Jorn, Michèle Bernstein, Ralph Rumney, Jørgen Nash, Piero Simondo, Jacqueline de Jong, Raoul Vaneigem, René Viénet, Mustapha Khayati⁷⁹⁶, René Riesel, Gianfranco Sanguinetti, Eduardo Rothe⁷⁹⁷ dentre outros – há nomes

⁷⁹⁴ Há apenas uma breve menção a Brecht nas fichas de leitura do teórico crítico francês (Debord, 2019, p. 84). Contudo, a posição dos situacionistas frente a esse dramaturgo era bastante transparente e fora bem desenvolvida: “essas perspectivas [situacionistas], ou seu vocabulário provisório, não deve dar a impressão de que se trata de uma continuação do teatro. Pirandello e Brecht mostraram a destruição do espetáculo teatral, e algumas demandas que estão além. Pode-se dizer que a construção de situações substituirá o teatro apenas no sentido de que a construção da vida real sempre substituiu melhor a religião” (IS, 1, p. 12, tradução minha). Grosso modo, portanto, enquanto “Brecht considera o jogo de um ângulo estritamente teatral, em um espaço que reivindica a sua artificialidade, Debord experimenta um jogo que procura, ao contrário, eliminar as fronteiras entre o jogo e a vida cotidiana, no próprio âmago da vida cotidiana” (Ferrier, p. 316, tradução minha).

⁷⁹⁵ Le Bras; Guy, 2013, p. 77-78.

⁷⁹⁶ Por intermédio de correspondência com a pesquisadora, soube que Joyce Karine de Sá Souza está desenvolvendo um estudo sobre Mustapha Khayati em nível de estágio pós-doutoral junto à Biblioteca Beinecke de Manuscritos e Livros Raros da Universidade de Yale, nos Estados Unidos. Antes disso, essa pesquisadora tematizou a relação crítica de Debord (e os situacionistas) com o Direito em sua tese, tornada livro logo em seguida. Cf. Souza, Joyce Karine de Sá. **Desalienar o poder, viver o jogo**: uma crítica situacionista ao direito. São Paulo: Max Limonad, 2020.

⁷⁹⁷ Venezuelano (portanto, único sul-americano da história da IS) que se tornaria colaborador de um dos ministros do governo de Hugo Chavez nos anos 1990. Atualmente, é conhecido como “Profesor Lupa” e segue criticando politicamente a sociedade capitalista em distintas frentes. Um dos seus últimos artigos, publicado em 05 de dezembro de 2023, no site <https://www.telesurtv.net/> tem por título: *Sionismo: fin horroroso de un horror sin fin*.

menos conhecidos e que ficaram sem rosto. Entre esses últimos, há pessoas relegadas ao ostracismo da IS como, por exemplo, Abdelhafid Khatib, Armando (sem sobrenome conhecido), Erwin Eisch, Gretel Stadler, Anton Alberts, Har Oudejans, Lothar Fischer, Heinz Hofl, Renée Nele, Jacques Ovadia, Ansgar Elde, Steffan Larsson, Peter Laugesen, Uwe Lausen, Rudi Renson, Cristopher Gray, Donald Nicholson-Smith⁷⁹⁸, Charles Radcliffe, Timothy Clarke, Édith Frey, Théo Frey, Robert Classe, François de Beaulieu etc. Em suma, mesmo aqui não há Marcel Mariën.

Creio que esse contexto é muito curioso, na medida em que um sem-número de sítios virtuais mencionam Marcel Mariën como um situacionista. Ora, isso se justifica, talvez, pelo fato de que o militante belga animou o grupo surrealista dissidente de seu país e editou a revista *Les Lèvres Nues*⁷⁹⁹, contribuindo, portanto, com o contexto da própria fundação da IS⁸⁰⁰. Ademais, ele também aparece diversas vezes na epistolografia debordiana, ao ponto de uma edição autônoma dessas cartas ter vindo à lume⁸⁰¹. Finalmente, o aparecimento das notas inéditas de Guy Debord também atesta o íntimo contato dessa personagem com a agenda da Internacional Situacionista⁸⁰².

De fato, seguindo Debord, apenas o grupo belga se manteve à margem do misticismo que dominou o imaginário dos surrealistas parisienses e dos seus seguidores espalhados mundo afora. Entre suas fileiras, encontravam-se personagens tão distintas como Paul Bourgoignie, Jane Graverol, Gilbert Senecaut, Paul Nougé e, é claro, Marcel Mariën.

Fundada em 1954, por Marcel Mariën, a revista *Les Lèvres nues* tinha por fito essencial publicar os trabalhos de Paul Nougé (1895-1967), expoente em torno do qual o surrealismo belga se aglutinava e cuja maior parte da obra permaneceu inédita. Ao longo da primeira fase dessa publicação, que se estendeu até 1958, o que efetivamente veio a lume, entre outras coisas, foram alguns importantes trabalhos de Debord e seus camaradas do período. Nomeadamente, do próprio Guy Debord, vale destacar que foram nessas páginas que apareceram trabalhos seminais como o

⁷⁹⁸ Posteriormente tornado tradutor de alguns escritos situacionistas para a língua inglesa.

⁷⁹⁹ Mariën, Marcel et al. **Revue les lèvres nues (1954-1958)**: reprint en 10 volumes et un index. Paris: Allia, 1995.

⁸⁰⁰ Como mencionado, é o próprio Marcel Mariën que edita/imprime o *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale* (1957) na Bélgica.

⁸⁰¹ Debord, 2015.

⁸⁰² Debord, 2016. *Bases politiques de mai* (1963).

cenário definitivo do filme *Hurlements en faveur de Sade* – acompanhado de um texto de apresentação intitulado como *Grande Fête de Nuit*⁸⁰³ –, o conhecido texto sobre a *Théorie de la derive*⁸⁰⁴ e, em colaboração com Gil J. Wolman, o poderosíssimo *Mode d'emploi du détournement*⁸⁰⁵. Nessa oportunidade, portanto, a cooperação dos letristas de esquerda com os lèvres-nudistes se dá entre setembro de 1955 e novembro de 1956⁸⁰⁶. Apesar do breve período temporal, as marcas desse encontro mostraram-se profundas.

Em sua epistolografia, Debord dá a ver o tom singular que adotaria com seus camaradas junto ao surrealismo de Bruxelas. Diversas são as cartas que tematizam e testemunham essa relação extremamente profícua⁸⁰⁷. Por exemplo, numa carta enviada justamente a Marcel Mariën, em 24 de novembro de 1954, o teórico crítico francês dirá, entre outras coisas, que “Les Lèvres nues parece-nos representar atualmente a melhor forma de revista”⁸⁰⁸. Ora, me parece que isso se explica pelo fato de que nesse periódico a perspectiva vanguardista fora levada a sério. “A relação Breton-Rimbaud-letristas agitou bastante os jornais de Paris”⁸⁰⁹, diz Debord na mesma correspondência, porém, continua, “tudo que é notoriamente reacionário sustenta Breton [e mantém o seu prestígio]. A imprensa de Aragon manteve um silêncio amável”⁸¹⁰ enquanto o surrealismo francês naufragava. De fato, o que se depreende do quadro em tela, para Debord, é que sempre que “Breton, [se viu] forçado a escolher, fez da baixeza uma escolha marcante”⁸¹¹ em suas movimentações. Em outras palavras, “agora se tornou difícil ignorar o papel de entretenimento que seu movimento [surrealista] desempenha entre uma certa juventude”⁸¹² bastante conformista. Do ponto de vista debordiano, contudo, parte dos surrealistas belgas eram cientes dessa conjuntura e não se deixavam seduzir facilmente por ela. Por isso mesmo, Debord também destaca o papel insidioso que René Magritte passou a desempenhar em suas próprias publicações (que pretendiam ser fiéis às lições de Breton e do grupo francês): “o tom ‘majoritário’ dessa coleção [*La Carte d’après*

⁸⁰³ Debord, 2006, p. 71. *Grande Fête de Nuit* (1955).

⁸⁰⁴ Debord, 2006, p. 251. *Théorie de la derive* (1956).

⁸⁰⁵ Debord, 2006, p. 221. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

⁸⁰⁶ Debord, 2006, p. 71. *Grande Fête de Nuit* (1955).

⁸⁰⁷ Remeto, novamente, ao volume específico das cartas trocadas entre Debord e Mariën (Debord, 2015).

⁸⁰⁸ Debord, 2010, n.p. tradução minha.

⁸⁰⁹ Debord, 2010, n.p. tradução minha.

⁸¹⁰ Debord, 2010, n.p. tradução minha.

⁸¹¹ Debord, 2010, n.p. tradução minha.

⁸¹² Debord, 2010, n.p. tradução minha.

nature (1954)] nos surpreendeu. Magritte era diferente quando o conhecemos em [19]52”⁸¹³. O que significa isso na ocasião presente?

Como bem lembrou François Coadou⁸¹⁴, o primeiro contato entre Debord e seus camaradas com o grupo surrealista de Bruxelas data de outubro/novembro de 1952. Ora, a motivação do período residia no acompanhamento da projeção do filme de Isidore Isou, *Traité de bave et d’Eternité* (1951), na cidade. Oportunamente, contudo, Debord, Gil J. Woman e Jean-Louis Brau utilizaram essa passagem para estabelecer um diálogo também com o renomado pintor surrealista belga René Magritte.

Nessa altura, Magritte já havia realizado obras tornadas célebres como *Le faux miroir* (1928), *La trahison des images* (1929) e *La durée poignardée* (1938)⁸¹⁵. Por isso mesmo, Debord e seus camaradas viam nessa personagem uma oportunidade de expansão do seu leque de interlocutores influentes na cena pública e vanguardista, uma vez que a cisão com o letrismo aos moldes de Isou estava em marcha e as dificuldades mostravam-se latentes desde então.

Em 1952, portanto, o contato da fração letrista com Magritte fora produtivo, uma vez que ele convidou Debord e seus camaradas a colaborar justamente no periódico *La Carte d’après nature*, que seria publicado algum tempo depois, mais precisamente em 1954. Enviadas por René Magritte, as perguntas que deveriam ser respondidas pelos jovens vanguardistas versavam sobre o sentido que estes atribuíam à palavra poesia e se o pensamento ilumina a ação do mesmo modo indiferente que o sol – ou ainda qual deveria ser a esperança e o valor a serem atribuídos a esse prisma⁸¹⁶.

Frente à primeira questão, Debord e a esquerda letrista escrevem que “a poesia esgotou o seu último prestígio formal. Para além da estética, trata-se [agora] do poder dos homens sobre as aventuras [...] a nova beleza será DE SITUAÇÃO, digamos *provisória* e *vivida*”⁸¹⁷. No que tange à segunda pergunta, tangenciando-a claramente, eles bradam palavras de ordem como aventura, deriva, psicogeografia,

⁸¹³ Debord, 2010, n.p. tradução minha.

⁸¹⁴ Coadou, 2016, p. 265-280.

⁸¹⁵ Em tradução livre: O espelho falso, A traição das imagens e Tempo Trespassado, respectivamente.

⁸¹⁶ Debord, 2006, p. 119-121. *Réponses de l’Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge* (1954).

⁸¹⁷ Debord, 2006, p. 119, tradução minha, grifo dos autores. *Réponses de l’Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge* (1954).

situação, nova civilização, em suma, hasteiam a bandeira da revolução – e arrematam dizendo que “nada muito grande pode ser esperado da força e do poder da mente”⁸¹⁸. Magritte negligência tudo e faz o grupo letrista ser confundido com a mesmice surrealista que compôs o restante da revista.

Se voltarmos com mais cuidado então as nossas atenções para o que havia sido pontuado por Debord na sua já citada carta a Mariën, em outubro de 1954⁸¹⁹, compreenderemos o quadro em tela de forma mais determinada. Efetivamente, o tom arbitrário que Debord alega ter notado na organização e nos comentários de Magritte no volume de *La Carte d'après nature* (1954) se explicam pela defesa deste de um certo misticismo, de uma metafísica, ou ainda, de um ocultismo, em nome do amor etc. Não é difícil deduzir que isso marcaria o término das relações de Debord com Magritte, mas, também, o aprofundamento do contato dos jovens letristas com Mariën e o grupo surrealista de Bruxelas⁸²⁰.

Devo destacar que a publicação da assim chamada *La librairie de Guy Debord*, pela editora parisiense L'échappée, a partir de 2018, ajuda a clarificar um pouco mais as relações de Guy Debord com o surrealismo. Como sabemos, Debord não rabiscava/comentava/anotava diretamente em seus livros. Ao contrário, ele produzia fichas de leitura e/ou cadernos de anotações que funcionavam, efetivamente, como sua verdadeira livraria/biblioteca móvel. De modo análogo ao material do projeto das *Passagens* de Walter Benjamin⁸²¹, portanto, essas páginas (inéditas até então!) serviam como a oficina do pensamento debordiano, sempre em construção e inacabamento.

No conjunto de anotações dedicados a André Breton, o teórico crítico francês analisa duramente, entre outras coisas, os manifestos surrealistas publicados na França, bem como o alcance e significado dessa vanguarda histórica⁸²². Considerando o *Primeiro manifesto surrealista* (1924)⁸²³, diz Debord: “o reino da lógica é falso porque já capitulou em relação aos seus próprios fins. À própria experiência [moderna] foram atribuídas limitações. As quimeras são falsamente substituídas por

⁸¹⁸ Debord, 2006, p. 121, tradução minha. *Réponses de l'Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surrealiste belge* (1954).

⁸¹⁹ Debord, 2010.

⁸²⁰ Coadou, 2016.

⁸²¹ Benjamin, 2007.

⁸²² Debord, 2019, p. 87-98.

⁸²³ Breton, 2000.

um sistema frágil em si”⁸²⁴: eis o surrealismo bretoniano. Com efeito, é nesse exato contexto que vemos de que modo “as forças [do inconsciente] foram superestimadas por André Breton antes de serem tragadas pelo ocultismo (os primeiros sinais já estão no Segundo Manifesto, de 1930)”⁸²⁵. Todavia, também diz Debord, “felizmente Freud surgiu”⁸²⁶.

No que diz respeito ao *Segundo manifesto surrealista* (1930)⁸²⁷ propriamente dito, Debord argumenta que “o surrealismo é designado aqui como a busca de um ponto do espírito no qual os contrários deixam de ser notados enquanto tais. Há aqui uma tendência para o nirvana”⁸²⁸, ou seja, torna-se latente nesse momento um distanciamento das questões históricas e/ou políticas. Ora, é muito curioso notar que essa viragem, digamos assim, não é tematizada por Walter Benjamin em seu seminal artigo sobre o surrealismo, em 1929⁸²⁹, por motivos cronológicos evidentes. Dessa forma, quando Benjamin equipara a experiência surrealista aos anseios revolucionários do *Manifesto comunista* (1848)⁸³⁰, no momento derradeiro do seu texto, a realidade dessa vanguarda está em vias de contradizê-lo. Paradoxalmente, contudo, há nesse instante uma “adesão total, sem reservas, ao materialismo histórico, considerado como não limitado ao domínio econômico”⁸³¹.

Finalmente, em *Prolegómenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* (1942)⁸³², segundo Debord, há uma “deficiência em relação a todo o sistema [do surrealismo]. Deficiência intelectual e reacionária”⁸³³, o que se explica, desde o ponto de vista debordiano, pelas novas posições assumidas por Breton. Com efeito, o teórico crítico francês destaca que nessa oportunidade os surrealistas desconfiam de todos os sistemas de pensamento, todavia, perdem de vista também a própria razão crítica, já que exclamam a “insuficiência de todos os sistemas, principalmente do marxismo (o que recoloca André Breton no caminho do idealismo difuso)”⁸³⁴. Em suma, “a grande ideia desse manifesto (além da desconfiança no marxismo)”, diz Debord, é que “o homem não é o centro da criação, poderia haver grandes

⁸²⁴ Debord, 2019, p. 87, tradução minha.

⁸²⁵ Debord, 2019, p. 87, tradução minha.

⁸²⁶ Debord, 2019, p. 87, tradução minha.

⁸²⁷ Breton, 2000.

⁸²⁸ Debord, 2019, p. 89, tradução minha.

⁸²⁹ Benjamin, 2000. *Le surrealisme: le dernier instantane de l'intelligence europeene* (1929).

⁸³⁰ Marx; Engels, 2010.

⁸³¹ Debord, 2019, p. 90, tradução minha.

⁸³² Breton, 2000.

⁸³³ Debord, 2019, p. 91, tradução minha.

⁸³⁴ Debord, 2019, p. 91, tradução minha.

transparências, um novo mito de um surpreendente idealismo místico”⁸³⁵. Há, portanto, uma entrega total ao mito/idealismo nesse enlace.

Em poucas palavras, portanto, penso que é preciso destacar então que enquanto o grupo surrealista parisiense (Breton e Aragon, sobretudo) são acusados de valorizar sobremaneira o inconsciente e o sonho, Debord (leia-se: a esquerda letrista) e Mariën (leia-se: os lévres-nudistes) valorizavam o consciente e a razão. A ambos, portanto, interessava a construção política de um outro mundo – e não um maior mergulho na *profondeur de l'espirit*. Sem precisar os trabalhos teóricos e as atividades de agitação produzidas por essa coalizão com maior rigor, visto que isso ultrapassaria os limites de minha exposição⁸³⁶, posso afirmar que a colaboração entre a esquerda letrista e o grupo surrealista belga fora bastante fértil e radical, mas, também, demasiado efêmera.

De todo modo, quando a IS está em vias de fundação, debruçada no *Relatório sobre a construção das situações e sobre as condições da organização e da ação da tendência situacionista internacional* (1957)⁸³⁷, Marcel Mariën e seu grupo parecem já ter sido suprassumidos dialeticamente. A correspondência conservada já não nos dá muitas pistas sobre o término dessa relação⁸³⁸, tampouco as notas inéditas de Guy Debord esclarecem suficientemente o mistério⁸³⁹. Mesmo assim, considerando os ditames da lógica materialista e histórica, me parece razoável propor que suas demandas seriam levadas adiante.

Fortuitamente fundada na cidade de Bruxelas por Guy-Ernest Debord⁸⁴⁰, Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau e Serge Berna⁸⁴¹, em meados de junho de 1952, a Internacional Letrista também aglutinou no seu entorno nomes conhecidos no universo vanguardista do período. De fato, Ivan Chtcheglov, Éliane Papai⁸⁴², Pierre-Joël Berlé, Sarah Abouaf, René Leibé, Linda Fried, Mohamed Dahou, Françoise

⁸³⁵ Debord, 2019, p. 93, tradução minha.

⁸³⁶ Para esse detalhamento, envio meu leitor novamente ao interessante trabalho de Coadou (2016).

⁸³⁷ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁸³⁸ Debord, 2015.

⁸³⁹ Debord, 2016.

⁸⁴⁰ Nesse período, era hábito entre os vanguardistas assinarem com o nome composto.

⁸⁴¹ São poucos os estudos, sobretudo no Brasil, que se debruçam sobre esses dois últimos letristas de esquerda pioneiros, digamos assim. O aparecimento das obras reunidas de Berna em uma edição francesa recente poderá auxiliar o preenchimento dessa lacuna no *status quaestionis*. Ver Berna, Serge. *Écrits et documents*. Paris: Éditions du Sandre, 2024.

⁸⁴² Namorada de Debord do período, cuja fotografia (re)aparece fraternalmente tanto na sua obra cinematográfica, quanto autobiográfica (Debord, 2006).

Lejare, Gaétan Langlais e Jean-Michel Mension podiam ser frequentemente vistos com a fração letrista de esquerda então emergente. Cumpre lembrar que boa parte destes chega mesmo a assinar alguns documentos coletivos da própria IL.

No primeiro tomo da sua autobiografia, intitulada como *Panegyrico* (1989), Debord descreve todo o espírito que domina o imaginário desse momento. “No bairro da perdição onde desaguou a minha juventude, como que para acabar de se instruir, parecia que se estabeleceram os sinais precursores de um próximo declínio de todo o edifício da civilização”⁸⁴³. Assim, é na tribo dos vadios, desempregados, expropriadores, perigosos e violentos sujeitos etc. que então compunham a escória parisiense e frequentavam os piores botequins locais que encontraremos Guy Debord. “Foi o fato de ter passado por um tal meio que me permitiu dizer algumas vezes, e depois, com o mesmo orgulho do demagogo dos *Cavaleiros* de Aristófanes: ‘Eu cresci nas ruas, eu também!’”⁸⁴⁴.

No curta-metragem *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma curta unidade de tempo* (1959)⁸⁴⁵, Debord também relembra esse período de ouro com uma certa distância crítica. “Nossa câmera capturou para você algumas visões ligeiras de uma microssociedade provisória”⁸⁴⁶, diz Debord. Em seu ponto de vista mais maduro, portanto, esse grupo era dotado de uma posição muito singular na história. Ele é, pois, um “grupo que circula dentro de uma área bem restrita. Repetidamente vão e voltam sempre para os mesmos lugares”⁸⁴⁷. Eles discutem sobre todas as coisas, sem nunca chegar a um consenso definitivo, o que lhes impunha

⁸⁴³ Debord, 2006, p. 1665, tradução minha. *Panegyrique I* (1989).

⁸⁴⁴ Debord, 2006, p. 1665-1666, tradução minha. *Panegyrique I* (1989). Nessa passagem, o teórico crítico francês reporta-se ao texto do jovem Aristófanes, digamos assim, que tem por fito denunciar a corrupção da democracia ateniense. Ver Aristófanes. **Os cavaleiros**. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2004. Infelizmente, não há indicações de outras passagens desse texto que chamaram a atenção de Debord nas suas fichas de leitura sobre poesia *lato sensu* publicadas (Debord, 2019).

⁸⁴⁵ Debord, 2006, p. 470-489. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

⁸⁴⁶ Debord, 2006, p. 472, tradução minha. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

⁸⁴⁷ Debord, 2006, p. 472, tradução minha. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

sempre a retomada do seu árduo e inconcluso trabalho – semelhante ao de Penélope⁸⁴⁸. “Ninguém quer ir cedo para a cama”⁸⁴⁹.

Ademais, no filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), Debord apresenta o mesmo horizonte de reflexão sobre a juventude e o prazer de saborear a passagem do tempo com a tribo⁸⁵⁰ letrista. Assim, viver essa experiência era “o melhor labirinto para reter os viajantes. Aqueles que ficavam por dois dias, não partiam mais, pelo menos enquanto ele existiu”⁸⁵¹. Ademais, “a maior parte percebeu vir o começo do fim de seus anos pouco numerosos. Ninguém abandonava aquelas ruas e mesas onde o ponto culminante do tempo fora descoberto”⁸⁵².

Ora, é justamente por essa razão que esse período histórico costuma ser enxergado, no comentário sobre Debord, como uma “época de ouro” tanto para a Internacional Letrista, em geral, quanto para o teórico crítico francês, em particular⁸⁵³. Além disso, é possível acrescentar – e eu gostaria de destacar bem esse ponto – como essa própria demarcação torna perceptível ainda a mudança de postura no interior dessa vanguarda ao longo dos anos. Nesse sentido, a partir de 1954, a IL moveu-se francamente numa certa direção que pode ser tida como uma verdadeira “refundação” desse grupo de vanguarda. Em outras palavras, haveria, pois, uma primeira (1952-1954) e uma segunda Internacional Letrista (1954-1957)⁸⁵⁴.

Como bem lembra Luis Gustavo Casale⁸⁵⁵, Vincent Kaufmann, em seu belíssimo livro dedicado à viúva Alice Debord, argumentou que a “primeira *Internacional Letrista* foi o grupo mais indolente da história da vanguarda francesa, o mais preguiçoso, o mais improdutivo, aquele que menos fez para (se) manifestar”⁸⁵⁶. Efetivamente, me parece adequado ratificar aqui essa tese, haja vista que, até 1954,

⁸⁴⁸ Para retardar sua obrigação de casar-se novamente, posto que não sabia se seu marido Ulisses se encontrava vivo ou não após a guerra de Tróia, Penélope tece uma vestimenta e diz que só cumprirá o novo matrimônio ao concluir esse processo. Todavia, o fato é que ela realiza a fiação durante o dia e desmancha-a durante a noite (Homero, 2014). Essa metáfora será muito cara a Walter Benjamin que, no seu ensaio sobre Proust, cita-a no contexto da relação sempre tensa entre memória e esquecimento (Benjamin, 2000. *L'image proustienne* (1929).

⁸⁴⁹ Debord, 2006, p. 472, tradução minha. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

⁸⁵⁰ Esse termo é utilizado por Jean-Michel Mension (1934-2006) para se referir ao grupo letrista de 1952-1954, no qual também atuou intensamente. Em 1998, fruto de conversas com Gerard Berreby e Francesco Milo, seu livro fora publicado justamente com esse título. Ver Mension, Jean-Michel. **La tribu**. Paris: Editions Allia, 2018.

⁸⁵¹ Debord, 2006, p. 1366, tradução minha. *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

⁸⁵² Debord, 2006, p. 1366, tradução minha. *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

⁸⁵³ Debord, 2006, p. 376-426. *Mémoires* (1958).

⁸⁵⁴ Kaufmann, 2001, p. 74

⁸⁵⁵ Casale, 2012.

⁸⁵⁶ Kaufmann, 2001, p. 74, tradução minha, grifo do autor.

eles “publicaram apenas quatro números da revista [Internacional Letrista], contendo panfletos de menos de uma página na sua maioria”⁸⁵⁷. Para ser mais preciso, devo lembrar também que é um escândalo com Charles Chaplin, críticas a Isidore Isou – um tanto superficiais, diga-se de passagem –, algumas demarcações de posição, estabelecimento de alguns princípios, dois pequenos manifestos, esclarecimentos sobre a suposta violação de catacumbas por parte dos seus membros, uma chamada à agitação revolucionária na Espanha (com partidos políticos), críticas ao niilismo confortável, novas demarcações de posição, hipergrafias/metagrafias/colagens e outras miudezas/nuances que ocupam os letristas nesse momento⁸⁵⁸.

Se tomasse de empréstimo algumas palavras já citadas de André Breton nessa tese, em um quase contragolpe surrealista, bem poderia dizer ironicamente agora: “vamos, ainda não seria entre aqueles que encontraríamos alguém disposto a fazer a Revolução”⁸⁵⁹. Certamente, não é difícil perceber que os letristas, em um primeiro momento, “não eram muito organizados, e tampouco afeitos a reuniões com hora marcada, por isso, [...] seus encontros eram ocasionais e os Cafés eram seus escritórios”⁸⁶⁰. Como visto, esse grupo vivia entregue à extrema inação, ao niilismo e à pura negatividade⁸⁶¹. Mas, isso ainda não é tudo sobre ele⁸⁶².

Com o início da publicação do boletim batizado como *Potlatch*, em junho de 1954, há o começo de um giro copernicano nesse grupo de contestação social/vanguarda. Efetivamente, destacou o próprio Debord posteriormente, essa publicação contou com 29 números ao longo de sua existência e fora gratuitamente remetida aos seus pares e/ou pessoas escolhidas para fins de crítica social⁸⁶³.

Por isso mesmo, a expulsão dos membros considerados inadequados para o seu programa mais radical se tornaria uma prática recorrente na Internacional Letrista. Assim, o boletim *Potlatch* nº1, por exemplo, surge assinado por André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram e

⁸⁵⁷ Casale, 2012, p. 73.

⁸⁵⁸ Debord, 2006.

⁸⁵⁹ Breton, 2019, p. 69.

⁸⁶⁰ Casale, 2012, p. 73.

⁸⁶¹ Carta a Patrick Straram de 03.10.1958 (Debord, 1999).

⁸⁶² Em algumas das cartas enviadas ao grande amigo Ivan Vladimirovitch Chtcheglov (ou simplesmente Gilles Ivan), Guy Debord narra as aventuras da Internacional Letrista neste período, bem como os planos que vislumbrava para o grupo a partir de então. Por exemplo, apesar das suas errâncias e bebedeiras, Debord projetava que em cinco anos eles poderiam produzir “um filme de longa-metragem em 35 mm e 2 filmes curtas-metragens em 35 mm” (Debord, 2004a, p. 142, tradução minha). De fato, o primeiro longa de Debord veio a lume em fins de 1952.

⁸⁶³ Debord, 2006. *Présente Potlatch* (1985).

Gil J. Wolman⁸⁶⁴. A pergunta imediata a ser feita é: onde estão os demais letristas do período inaugural? Debord os fez desaparecer. Nesse momento, portanto, inicia-se um enfoque bastante distinto do que até então era vivido. Desta feita, um dos últimos documentos assinados coletivamente pela IL, em 1957, traz uma nova safra de nomes: Michèle Bernstein, Constant Nieuwenhuys, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Guiseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Ralph Rumney, Piero Simondo, Elena Verrone e Gil J. Wolman⁸⁶⁵.

No *Potlatch* nº 2, os letristas escrevem muito criticamente que: “algumas centenas de pessoas determinam o bom gosto do pensamento de uma época. Podemos nos livrar delas, quer elas saibam ou não”⁸⁶⁶. Aos seus olhos, esse ciclo histórico e vicioso não só poderia, mas, deveria ser interrompido⁸⁶⁷. Por isso mesmo, “*Potlatch* é enviado a pessoas amplamente dispersas no mundo para nos permitir interromper o circuito quando e onde quisermos”⁸⁶⁸. Com efeito, “alguns leitores foram escolhidos arbitrariamente. [Mas,] você ainda tem uma chance de ser um”⁸⁶⁹.

Nesse horizonte, no *Potlatch* nº 14, a IL dialoga francamente com seu público sobre o que seria o título do seu boletim. Eles oferecem três opções: “1. Um espião soviético, principal cúmplice de Rosenberg, descoberto em 1952 pelo FBI? 2. Uma prática de presentes suntuosos, exigindo outros em troca, que foi fundamental na economia da América pré-colombiana?”⁸⁷⁰, ou ainda, “3. um vocábulo sem sentido inventado pelos letristas para nomear uma de suas publicações? (resposta no número 15)”⁸⁷¹. Sem embargo, a decifração dessa querela estava na América pré-capitalista na qual as relações com as coisas, ainda que de modo desviado, serviria de inspiração para Debord e seus camaradas nesse contexto⁸⁷².

⁸⁶⁴ Debord, 2006.

⁸⁶⁵ Debord, 2006. *Lettre ouverte aux responsables de la triennale d'art industriel à Milan* (1957).

⁸⁶⁶ Debord, 2006, p. 135, tradução minha. *Mode d'emploi du Potlatch* (1954).

⁸⁶⁷ Penso que é possível notar aqui um eco do *Manifesto Comunista* (Marx; Engels, 2010).

⁸⁶⁸ Debord, 2006, p. 135, tradução minha. *Mode d'emploi du Potlatch* (1954).

⁸⁶⁹ Debord, 2006, p. 135, tradução minha. *Mode d'emploi du Potlatch* (1954).

⁸⁷⁰ Debord, 2006, p. 171, tradução minha. *Qui est Potlatch?* (1954).

⁸⁷¹ Debord, 2006, p. 171, tradução minha. *Qui est Potlatch?* (1954).

⁸⁷² Como já indiquei, a posição de Debord e seus camaradas guarda proximidade com aquela desenvolvida pelo antropólogo Marcel Mauss (2003). Todavia, existem outras interpretações em torno da significação do *Potlatch*. Conforme afirmou Ricardo (2012), é este o caso, por exemplo, de Georges Bataille. “Em texto de 1949, ‘A parte maldita’, o autor francês desenvolve a ideia de *Potlatch* atualizando-a. As impressões de Bataille sobre a ‘dádiva’ não são tão positivas (ou imparciais) quanto as de Mauss. Enquanto para este último representava uma origem dos contratos sociais, para Bataille, na segunda parte do seu texto, o *Potlatch* vincula-se às elites e à rivalidade na busca da ascensão social, do status e do poder” (Ricardo, 2012, p. 69). Ver Bataille, Georges. **A parte maldita – precedida de “a noção de despesa”**. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

De forma bastante direta, o que importa aqui é destacar que a segunda IL pode ser caracterizada como um período de negatividade crítica e terrorista⁸⁷³, na medida em que incorpora o escândalo, o afronto e os ataques incessantes contra os seus opositores – à esquerda e à direita – do espectro estético-político⁸⁷⁴. Seguindo Kaufmann, posso dizer que isso se justifica pelo fato de que “a época do *Potlatch* se caracteriza então por uma politização do discurso, pelo estabelecimento de uma forma radical de crítica social”⁸⁷⁵, e não mais por uma ociosidade incessante e infrutífera (ainda que eles continuassem a beber bastante, no seu novo endereço no número 32 da rue de la Montagne-Geneviève, é claro).

Servindo-me do princípio da economia, posso afirmar simplesmente que a descoberta e experimentação de ideias centrais para Debord e seus camaradas é datada, exatamente, deste arco temporal. O urbanismo unitário, a psicogeografia, a deriva, a superação da arte, o desvio (*détournement*)⁸⁷⁶ e, é claro, a própria situação construída etc. são conquistas da segunda Internacional Letrista⁸⁷⁷. Elas surgem, pois, dos erros e falhas do grupo, das idas e vindas coletivas, das expulsões e adesões, das bebedeiras e discussões estratégicas, em suma, da tentativa de comunicação comum – e não de uma mente genial e/ou brilhante, como se poderia crer de um ponto de vista romântico.

Em um artigo intitulado como *Por que letrismo?* (1955), aparecido no número 22 do *Potlatch*, Wolman e Debord apresentam a espinha dorsal e a sua posição enquanto vanguarda internacional mais consciente historicamente. Eles argumentam, portanto, que o seu objetivo não consiste em criar uma (ou mais uma?) corrente artística e/ou literária, como se buscassem enfileirar junto ao modernismo ou mesmo atualizar a já fragilizada expressão artística. Ao contrário, sua autoimposta tarefa seria desenvolver uma nova arte de viver, calcada em experimentos e desbravamentos efêmeros, que não se escusam em aparecer como tal. Eles acreditam neste momento que essa tarefa – tamanha a sua seriedade! – só poderia lograr êxito se travada em grupo. Por isso mesmo, os que ainda estariam por vim seriam os

⁸⁷³ Kaufmann, 2001.

⁸⁷⁴ Pelos limites dessa exposição, não entrarei nas nuances desses acontecimentos e me limitarei ao âmbito conceitual.

⁸⁷⁵ Kaufmann, 2001, p. 138, tradução minha.

⁸⁷⁶ Esse conceito/procedimento metodológico será melhor discutido adiante nesta tese.

⁸⁷⁷ Debord, 2006.

depositários de suas esperanças. Eles já não consideram adequado esperar mais nada das instituições caducas (Família? Sociedade? Estado?)⁸⁷⁸.

Em linhas gerais, os membros da Internacional Letrista tardia, digamos assim, ainda guardam o espírito das crianças perdidas (*enfants perdus*), tal como Debord buscou “imortalizar” em suas diversas obras (filmes, textos, biografia etc.)⁸⁷⁹. Com inteira razão, portanto, Vincent Kaufmann introduz justamente essa perspectiva em seu estudo seminal. Todavia, parece-me, esse pesquisador se deixa persuadir por um breve (porém, grave) equívoco em sua interpretação. Para ele, o teórico crítico francês, em suas memórias sobre a época de ouro das *enfants perdus* – ainda que a contragosto –, se aproxima de uma coloração rousseuniana. Nesse prisma, supostamente, Debord então “lamenta o desaparecimento da comunicação autêntica [...] como acontece com Rousseau”⁸⁸⁰. Dessa forma, diz Kaufmann, “a época de ouro, [que] é mais uma vez a época do Saint-Germain-des-Prés, [é] evocada como um momento excepcional em que outra forma de vida talvez fosse possível, mas fugazmente”⁸⁸¹. Ora, Kaufmann⁸⁸² não se dá conta do próprio caráter desviado dessa compreensão em Debord. Explico: as aventuras do Saint-Germain-des-Prés são

⁸⁷⁸ Debord, 2006. *Pourquoi le lettrisme?* (1955).

⁸⁷⁹ “Expressão muito utilizada por Guy Debord em livros e filmes, que dá significado, supõe-se, à experiência trágica da vida, na qual se é lançado para combater na guerra do tempo [...] Poderia se designar os *enfants perdus*, de modo geral, como um grupo de crianças marginalizadas, cuja função social baseia-se na prática de pequenos delitos [...] em Debord, para além de uma ‘imagem criminal emblemática’, há, pode-se dizer, um sentido prático, orgulhosamente reivindicado como exemplificador de sua recusa às demandas sociais de seu tempo. A expressão aparece pela primeira vez no final de seu filme de 1952, ‘Hurlements en faveur de Sade’: ‘Vivemos como *enfants perdus* nossas aventuras incompletas.’ [...] Também nos filmes ‘Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.’ (1959); ‘Critique de la séparation’ (1962); no seu último, ‘In girum imus nocte et consumimur igni’ (1978) e ainda no seu livro *Panegírico*” (Casale, 2012, p. 3, grifos do autor).

⁸⁸⁰ Kaufmann, 2001, p. 85, tradução minha.

⁸⁸¹ Kaufmann, 2001, p. 85-86, tradução minha.

⁸⁸² Ele chega mesmo ao ponto de intitular um dos subcapítulos de sua obra como “O lado Debord de Rousseau [*Le côté Debord de Rousseau*]” (Kaufmann, 2001, p. 320-326). Para fazer justiça, porém, devo lembrar que nas fichas de leitura de Debord constam duas passagens retiradas de *As confissões* (1782) e *Os devaneios do caminhante solitário* (1782). Respectivamente: I) “Minha função é dizer a verdade, mas não fazer as pessoas acreditarem nela” e II) “esses foram os erros e falhas da minha juventude [...] Se a minha memória chegar à posteridade, talvez um dia ela saiba o que eu tinha a dizer. Então saberemos por que estou calado” (Debord, 2022, p. 370, tradução minha). Sem dúvidas, Debord desvia essas passagens em sua própria autobiografia. Diz ele na oportunidade: “estou pelo menos certo de ter conseguido, através do exposto, transmitir elementos que serão suficientes para fazer-lhes compreender com muita precisão, sem qualquer tipo de mistério ou ilusão, tudo o que sou. Aqui o autor encerra sua verdadeira história: perdoem-lhe seus erros” (Debord, 2006, p. 1685, tradução minha. *Panegyrique I*). Todavia, extrair dessa alusão qualquer entendimento de um passadismo rousseuniano, como acaba fazendo o próprio Kaufmann, me parece um tanto improdutivo.

aventuras incompletas – como tantas vezes insiste Debord –, isto é, trata-se de experiências praticadas numa simples e frágil bolha em meio à civilização moderna.

Portanto, a verdadeira vida (*vraie vie*) não fora encontrada pela geração letrista. Assim, tudo o que até então conhecemos foram apenas os seus primeiros sintomas. De todo modo, o fato é que a Internacional Letrista, enquanto vanguarda, se coloca na linha de frente, no *front*, da civilização para morrer na guerra do tempo que pretende transformar o mundo e mudar a vida. Agora, eles focalizam que sem revolução não há poesia moderna. Não se trata, como visto, de um grupo interessado em criar teorias. Ao contrário, eles são partidários da ideia de que “nenhuma época viva se inicia com uma teoria: antes por *um jogo, um conflito, uma viagem*”⁸⁸³, ou ainda, havia antes uma guerra⁸⁸⁴.

A noção de jogo é de fundamental importância para as vanguardas do segundo pós-guerra, em geral, e, em particular, para uma personagem que se tornaria confidente de Guy Debord por longos anos: Asger Jorn. Ora, não constitui novidade que este pintor dinamarquês financiaria muitas ações e produções (os dois primeiros curtas-metragens de Debord, por exemplo), tanto dos letristas, quanto dos situacionistas. Por isso mesmo, entendo que um breve enfoque nessa persona ajuda a compreender melhor a influência de duas vanguardas minoritárias com as quais Debord dialogou: o grupo em torno da revista CoBrA e o Movimento Internacional por um Bauhaus Imaginista, doravante MIBI.

“Aglutinando parte do movimento surrealista-revolucionário, numa ‘Internacional de Artistas Experimentais’ – que publicou a revista *Cobra*, [resultante das iniciais das cidades] Copenhague-Bruxelas-Amsterdan”⁸⁸⁵, diz Debord, essa vanguarda “foi constituída entre 1949 e 1951 na Dinamarca, Holanda e Bélgica; aparecendo depois na Alemanha”⁸⁸⁶. Além de Asger Jorn, entre suas fileiras, vincularam-se, entre outros, nomes como Christian Dotremont (1922-1979), Cornelis Guillaume van Beverloo (1922-2010), Joseph Noiret (1927-2012) e Lubertus Jakobus Swaanswijk (1924-1994). É fácil ver que “o nome do grupo, grafado entre

⁸⁸³ Debord, 2006, p. 1354, tradução minha, grifo meu. *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

⁸⁸⁴ Becker-Ho; Debord, 2006.

⁸⁸⁵ Debord, 2006, p. 319, tradução minha, grifo do autor. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale* (1957).

⁸⁸⁶ Debord, 2006, p. 319, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale* (1957).

minúsculas e maiúsculas, surge da participação de Asger Jorn, de Copenhague (Co); Cornelis Van Beverloo, de Bruxelas (Br); [...] Nieuwenhuys [Constant] e Karel Appel, de Amsterdam (A)”⁸⁸⁷.

O ato de fundação de um grupo de vanguarda é geralmente atrelado à publicação do seu manifesto, neste caso o referido é intitulado como *A causa está entendida* [*La cause était entendue*] (1948)⁸⁸⁸. Escrito por Constant, esse documento fundacional do CoBrA é apresentado como sendo proclamador de uma arte fundamentalmente experimental e crítica. Em outras palavras, nessa oportunidade, para o CoBrA as criações são menos importantes do que o próprio ato criativo. É por isso que eles reivindicam então que sua “arte é a arte de um período revolucionário, simultaneamente a reação de um mundo em declínio e o arauto de uma nova era”⁸⁸⁹. Ademais, consideravam que sua arte “é a expressão de uma força vital que é ainda mais forte quando resistida e que tem um significado psicológico considerável na luta para estabelecer uma nova sociedade”⁸⁹⁰. Em sua proposição, “uma pintura não é uma composição de cores e linha, mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano, ou todas essas coisas juntas”⁸⁹¹. Ora, isso se justifica pelo fato de que “o espírito da burguesia ainda permeia todas as áreas da vida, e de vez em quando até pretende levar a arte ao povo”⁸⁹², daí a própria urgência das suas intervenções, nitidamente avessas à lógica burguesa.

Em seu belo livro intitulado *Fim de Copenhague* (1957), Asger Jorn ainda guardará algo do CoBrA. De fato, também nessa oportunidade podemos encontrar o princípio da plasticidade, da colagem, da montagem e até mesmo uma alusão direta ao título do manifesto do seu antigo grupo – “o problema está resolvido [*le problème est résolu*]”⁸⁹³. Todavia, é evidente, o agora já situacionista Jorn encontra-se mediado pelo desvio (*détournement*), ou seja, ele tem sob os olhos o horizonte da crítica social e da herança cultural supressumida. Em outros termos, é a construção do jogo, do lúdico, da situação anti-espetacular etc. que retém as suas atenções nesse momento.

⁸⁸⁷ Ricardo, 2012, p. 25.

⁸⁸⁸ Infelizmente, não pude localizar o manifesto em sua versão original francesa durante o desenvolvimento dessa tese.

⁸⁸⁹ Constant, 1948, n.p., tradução minha.

⁸⁹⁰ Constant, 1948, n.p., tradução minha.

⁸⁹¹ Constant, 1948, n.p., tradução minha.

⁸⁹² Constant, 1948, n.p., tradução minha.

⁸⁹³ Jorn, 1957, p. 30, tradução minha.

De forma bastante direta, Guy Debord desenvolve sua crítica/argumentação considerando que “o mérito desses grupos foi o de compreender que uma tal organização é exigida pela complexidade existente e a profundidade dos problemas atuais”⁸⁹⁴. Com efeito, Jorn e seus companheiros do período se debruçam sobre a noção de jogo, como oposição coletiva ao mundo moderno. Eles entendem, pois, que “a forma de pensar o jogo é uma forma de romper com a lógica mecânica da troca de mercadorias”⁸⁹⁵. No entanto, sua extrema vinculação aos desígnios da plasticidade em suas pesquisas, a fragilidade teórica e o desconhecimento de uma teoria geral das condições modernas de produção da vida material (e a vivência possível nessa mesma organização) formaram o fundo e forma da sua rápida dissolução⁸⁹⁶.

Em apertada síntese, portanto, os situacionistas dirão francamente: “em 1951, a Internacional de Artistas Experimentais encerrou sua existência. Representantes de sua tendência avançada continuaram sua pesquisa em outras formas”⁸⁹⁷. Assim, esses últimos acabaram por “abandonar a preocupação com a atividade experimental, [e] usaram seu talento para colocar na moda este estilo pictórico particular que foi o único resultado da experiência Cobra”⁸⁹⁸.

Em abril de 1951, Asger Jorn foi acometido por uma grave crise de tuberculose que o obrigou a passar quase dois anos internado. Evidentemente, foi somente em 1953 então que ele deixou o hospital e retomou as suas atividades da agitação na cena pública. A partir desse momento, Jorn e outros camaradas iniciam o processo que culminaria na fundação daquilo que chamariam de Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista⁸⁹⁹.

De forma mais precisa, vale lembrar que são personagens como Enrico Baj (1924-2003), Sergio Dangelo (1932-2022), os ex-membros do CoBrA: Christian Dotremont, Karel Appel (1921-2006) e Pierre Alechinsky (1927-) mas, também, os futuros situacionistas, Pinot-Gallizio, Walter Olmo, Piero Simondo e Elena Verrone

⁸⁹⁴ Debord, 2006, p. 319, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale* (1957).

⁸⁹⁵ Ricardo, 2012, p. 69.

⁸⁹⁶ Debord, 2006. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale* (1957). Para uma visão mais profunda sobre esse grupo, Ver Stokvis, Willemijn. **Cobra**: an international movement in art after the second world war. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1987.

⁸⁹⁷ IS, nº 2, p. 3-4, tradução minha.

⁸⁹⁸ IS, nº 2, p. 3-4, tradução minha.

⁸⁹⁹ Home, 1999.

etc. que figurariam nesse coletivo ao longo de sua existência, que se estende até 1957.

O fato é que o MIBI surge como tentativa de supressão das ideias de design industrial da escola Staatliches Bauhaus instituída por Walter Gropius (1883-1969). Nada obstante, entre alguns dos conhecidos nessa primeira escola de design, em seu alvorecer, encontramos os nomes de Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940). Por isso mesmo, Asger Jorn, em 1953-1954, engendra um grupo que olha firme para o presente e, por isso mesmo, busca avançar os reclames daquele grupo alemão inicial.

Devo lembrar que Jorn e seus camaradas rivalizam nesse momento com Max Bill (1908-1994) e seus pares, posto que este havia fundado a chamada escola de Ulm, na Alemanha, com intenções próximas das suas⁹⁰⁰. Assim, o que o MIBI irá ensinar é uma arte experimentalmente crítica e avessa ao funcionalismo do grupo de Bill. Em outras palavras, o que o MIBI propunha então era a retomada da agitação social e do acaso artístico, ou seja, a criação de uma arte liberada dos ditames industriais⁹⁰¹.

Em um texto de Asger Jorn que se tornou muito famoso, cujo título é *Contra o funcionalismo* (1954), encontramos uma verdadeira verborragia expressiva e um posicionamento muito crítico do MIBI frente ao grupo de Max Bill. Na passagem fundamental, o pintor dinamarquês escreve então que “O ARTISTA LIVRE É UM AMADOR PROFISSIONAL. O espírito de amadorismo está na origem de todo progresso. O espírito do amadorismo não exige um autodidatismo completo”⁹⁰², diz Asger Jorn, haja vista que é “a capacidade de superar o próprio conhecimento e chegar a uma nova inocência, a um novo ponto zero ou a uma sensação de não saber nada”⁹⁰³ que lhe torna viável. De modo bastante direto, portanto, o MIBI quer transformações radicais na cultura e não apenas fabricar novas escolas artísticas.

Nesse prisma, também vale lembrar que ao longo de sua existência, o MIBI editou apenas dois números de sua revista nomeada como “Eristica” (sem acentuação). O primeiro número destas tinha por subtítulo “Imagem e forma” e veio ao mundo em 1954, enquanto o segundo fora subscrito como “Forma e estrutura” e

⁹⁰⁰ Para ser mais preciso, devo lembrar que a principal referência da escola de Ulm é Mondrian e o construtivismo russo.

⁹⁰¹ Home, 1999.

⁹⁰² Jorn, 2001, p. 32, tradução minha.

⁹⁰³ Jorn, 2001, p. 32, tradução minha.

tem o seu aparecimento datado de 1956. Grosso modo, o periódico e suas temáticas permitem antever que o interesse do MIBI já apontava para uma crítica da separação, isto é, para compreensão da totalidade da arte e, portanto, da vida em sociedade⁹⁰⁴.

Em um texto assinado em conjunto com os membros da IL, intitulado como *Carta aberta aos responsáveis pela trienal de arte industrial de Milão* (1957), o MIBI fará uma série de críticas ao evento, em termos quase situacionistas, demonstrando sua força e vitalidade vanguardista. Nessa oportunidade, o grupo argumenta que a demora dos curadores para responder a carta enviada por eles no ano anterior, solicitando um local/galpão/pavilhão para sua arte experimental, fora proposital, leia-se, sabotadora. Ademais, advogam que chegou aos ouvidos do coletivo que os curadores estavam divulgando a inverdade de que a primeira epístola em questão estava recheada de insultos. Por essa razão, uma vez acusados injustamente de insultar esse comitê científico, digamos assim, o MIBI resolve efetivamente assumir essa postura. “Decidimos receber adequadamente o seu agente, o homem chamado [Agnoldomenico] Pica, que se apresentou em nosso congresso em Alba [...] nossa paciência agora acabou”⁹⁰⁵. Lombardo e Broggin, nomes fictícios apontados pelo MIBI como “responsáveis” pela situação⁹⁰⁶, recebem então uma verdadeira aula do que poderíamos chamar aqui de economia política do insulto⁹⁰⁷. O MIBI já não quer mais ir à Trienal de Milão.

O incidente narrado acima me permite tirar algumas conclusões conceituais e políticas importantes. Primeiramente, demonstra-se que um pouco antes da fundação da Internacional Situacionista, Debord e seus camaradas ainda tinham algum interesse em adentrar em exposições artísticas e/ou em instituições oficiais do mundo da cultura. Além disso, também é visível que as portas destas mesmas instituições estão fechadas para as vanguardas mais radicais da Europa. Finalmente, é esse contexto que faz que Debord e seus camaradas organizem suas próprias iniciativas, à margem da intelectualidade oficial, sem fechar os olhos para o que acontecia no mainstream, evidentemente⁹⁰⁸.

⁹⁰⁴ Debord, 2006. *La plate-forme d'Alba* (1956).

⁹⁰⁵ Debord, 2006, p. 276, tradução minha. *Lettre ouverte aux responsables de la Triennale d'art* (1957).

⁹⁰⁶ Conforme esclarecido na carta a Ralph Rumney de 16.01.1957 (Debord, 2010).

⁹⁰⁷ Debord, 2006. *Lettre ouverte aux responsables de la Triennale d'art* (1957).

⁹⁰⁸ Uma leitura mais profunda sobre esse grupo, literalmente traçando sua árvore genealógica, pode ser encontrada em Bandini, Mirella. *Les prémisses historiques de l'Internationale Situationniste*: le

Em suma, o “grupo fundado por Asger Jorn e o pintor italiano Pinot-Gallizio, pretendia refletir sobre um outro urbanismo, rivalizando com a Bauhaus de Gropius”⁹⁰⁹. Efetivamente, ele “existiu entre 1954 e 1957 quando da fundação da Internacional Situacionista”⁹¹⁰, atestando, pois, que “nesse momento, não havia rivalidade entre a Internacional Letrista, a Bauhaus Imaginista, e a Associação Psicogeográfica de Londres”⁹¹¹. Por isso mesmo, essas organizações se tornariam uma única e mesma coisa muito em breve.

Finalmente, o Comitê Psicogeográfico de Londres (doravante CPL) também é digno de duas ou três palavras. De saída, vale destacar que Ralph Rumney é amplamente considerado como o único membro efetivo desse Comitê. Ademais, a primeira exposição psicogeográfica, realizada em Bruxelas entre 02 e 26 de fevereiro de 1957, é, por sua vez, reconhecida como o nascedouro dessa experiência de vanguarda que encontraria sua dissolução ainda no mesmo ano.

É prudente lembrar que ao final de *Fim de Copenhague* (1957) Jorn e Debord reivindicam sua participação no CPL. Eles escrevem: “Rápido! Rápido! Rápido! Diga-nos em não mais que 250 palavras por qual motivo a sua garota é a mais legal da cidade [...] escreva para o Comitê Psicogeográfico de Londres (aos cuidados de Debord e Jorn)”⁹¹². Ou seja, essa “vanguarda” parece consistir muito mais numa ideia, num espírito, ou mesmo num exercício de imaginação, do que propriamente num conglomerado de indivíduos em uma “luta histórica”⁹¹³.

De toda forma, a exposição de Bruxelas é assinada pela IL, pelo MIBI e pelo CPL. Por isso mesmo, ela apresentou pinturas coletivas anônimas, pinturas e cerâmicas de Asger Jorn, pinturas monocromáticas de Yves Klein – pasme! –, fotografias de Michèle Bernstein e Mohamed Dahou, além de algumas pinturas do próprio Ralph Rumney. No último momento, contudo, os planos psicogeográficos de Guy Debord não foram expostos, como estava inicialmente previsto. Além disso, as conferências de Asger Jorn, Yves Klein e Ralph Rumney buscaram chamar a atenção do público na ocasião⁹¹⁴.

mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (1953-1957) et le laboratoire expérimental d’Alba (1955-1957). In: Bandini, Mirella. **L’esthétique, le politique**: de Cobra à l’Internationale Situationniste (1948-1957). Traduction Claude Galli Paris: Sulliver, 1998.

⁹⁰⁹ Ricardo, 2012, p. 25.

⁹¹⁰ Ricardo, 2012, p. 25.

⁹¹¹ Ricardo, 2012, p. 25.

⁹¹² Debord, 2006, p. 288, tradução minha. *Fin de Copenhague* (1957).

⁹¹³ SduS, § 90, tradução minha.

⁹¹⁴ Debord, 2006. *Première exposition de psychogéographie* (1957).

Um documento que permaneceu inédito até a publicação das *Œuvres* de Debord também oferece algumas informações privilegiadas sobre o imaginário do CPL. Trata-se do *Anúncio de um congresso provisório para a fragmentação psicogeográfica da aglomeração londrina* (1956). Escrito provavelmente em inglês, esse texto serviria como peça de divulgação de um congresso a ser realizado em agosto de 1957 e que fora postergado para abril de 1958 até ser finalmente abandonado. Em poucas palavras, ele trazia o ideário de que a psicogeografia auxiliaria a engendrar uma nova cultura. Isto é, encontrava-se no horizonte dos grupos em coalizão a hipótese de que era o próprio momento presente que exigia modificações na vida cotidiana. Em suma, seu ensejo era “reunir em Londres especialistas em revolução em todos os aspectos da vida, para trabalharem juntos na criação de *situações afetivas transitórias, conscientemente construídas*”⁹¹⁵.

Sem embargo, uma última informação mostra-se curiosa sobre a constituição do CPL. Nos anos 1990, mais precisamente em 1992, algumas palavras de ordem apareceram grafadas em uma parte subterrânea da cidade de Royston, Inglaterra. Pouco depois, alguns panfletos assinados por um autoproclamado Comitê Psicogeográfico de Londres começam a circular pela cidade e depois pela internet. Os nomes de Fabian Tompsett e de Stewart Home foram ligados a essas iniciativas⁹¹⁶.

De minha parte, o que importa é argumentar que um novo horizonte se impôs na ressaca do surrealismo e das primeiras vanguardas europeias. Ora, é justamente por essa razão que Debord dirá, em termos quase benjaminianos⁹¹⁷, que “um intelectual criativo não pode ser revolucionário simplesmente por apoiar a política de um partido, ainda que de forma original”⁹¹⁸. Ao contrário, ele “deve trabalhar [...] necessariamente para mudar todas as superestruturas culturais”⁹¹⁹. Com efeito, o Estado-maior que formará a Internacional Situacionista é produto desse contexto. Essa nova organização reunirá, pois, uma coalização revolucionária no campo da cultura, buscando irradiar a vida, ou melhor, buscando encontrar novos desejos, novas aventuras e a verdadeira vida.

⁹¹⁵ Debord, 2006, p. 275, tradução minha, grifo autor. *Annonce d'un congrès provisoire pour la fragmentation psychogéographique de l'agglomération londonienne* (1956).

⁹¹⁶ Ver London Psychogeographical Association. **Newsletter No. 1**. 1993. Disponível em: <https://unpopular.org.uk/lpa/elpan001/elpan001.html>. Acesso em: 20 mar. 2024.

⁹¹⁷ Benjamin, 2003. *L'auteur comme producteur* (1934).

⁹¹⁸ Debord, 2006, p. 321, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁹¹⁹ Debord, 2006, p. 321, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957).

Nesses termos, votaram favoravelmente – em 28 de julho de 1957, na cidade de Cosio d’Arroscia, Itália – pela criação da Internacional Situacionista: Guy Debord e Michèle Bernstein (representando a Internacional Letrista), Ralph Rumney (solitário cavaleiro do Comitê Psicogeográfico de Londres), Asger Jorn (do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista) e Walter Olmo (que não esteve presente na consulta, mas, compunha o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e se fez representar). Piero Simondo (do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista) votou de forma contrária, enquanto Elena Verrone e Giuseppe Pinot-Gallizio (da mesma organização) se abstiveram do pleito⁹²⁰.

Desde 1956, segundo nos diz Guy Debord, começou a se constituir um novo momento de lutas. Para ele, foi o aparecimento dos conselhos operários⁹²¹, na revolução húngara, e uma maior consciência histórica no âmbito cultural do ocidente, que se mostraram como os principais sintomas que fundamentam essa perspectiva. “A minoria vanguardista pode [agora] reencontrar um valor positivo”⁹²². É, pois, nesse contexto que se dá a gênese da Internacional Situacionista e a atuação de Guy Debord em busca do estabelecimento de um diálogo prático a partir da construção de situações. Isso tudo requer o fim da sociedade do espetáculo.

3.2

Herança cultural e poesia moderna

A sociedade do espetáculo tem a sua gênese com o fracasso das insurreições proletárias e artísticas. Para Debord, o tardo capitalismo é produto, portanto, do instante que assistiu ao desaparecimento do pensamento e ação críticos do cenário mundial, enquanto a sociedade produtora de mercadorias se viu sem oposição concreta. “Nunca essa causa havia sofrido uma derrota tão completa, e o campo de batalha jamais ficou tão vazio, como quando viemos nos estabelecer ali”⁹²³, diria o teórico crítico francês. Ora, é justamente por essa razão que Debord e seus camaradas buscarão mobilizar o seu programa de unificação das vanguardas artísticas e políticas. Ademais, nas palavras de outro situacionista de destaque, Raoul

⁹²⁰ Debord, 2006.

⁹²¹ Sobre a gênese e significado dos conselhos operários ver Pinheiro e Martorano (2013), Viana (2020), e, em outro espectro político, Arendt (2011).

⁹²² Debord, 2006, p. 317, tradução minha. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale* (1957).

⁹²³ Debord, 2006, p. 1465, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979).

Vaneigem, o espetáculo surge ainda quando vemos “o triplo esmagamento da Comuna [de Paris], do Movimento Spartakista e de Cronstadt-a-Vermelha (1921)”⁹²⁴, que mostraram, segundo ele, “de uma vez por todas a que derramamento de sangue levam três ideologias da liberdade: o liberalismo, o socialismo, o bolchevismo”⁹²⁵. Dessa maneira, em novembro de 1967, quando o opúsculo *La société du spectacle* veio ao mundo pela primeira vez, sob impressão da editora parisiense Buchet-Chastel, o espetáculo “tinha pouco mais de quarenta anos”⁹²⁶, ainda que muito “bem vividos”⁹²⁷. Suas intenções residiam, pois, na busca pela autoemancipação social, haja vista que eles se consideravam autênticos herdeiros da cultura passada no seu presente.

A crise capitalista constitui um elemento decisivo na teoria e na prática desenvolvidas por Walter Benjamin. De fato, muitas são as oportunidades em que a inflação, a falta de recursos e a escassez de mercadorias etc. comparecem em seu horizonte, construindo um verdadeiro cenário de desespero individual e coletivo para a sua geração⁹²⁸ – que se viu desnuda em um mundo em transformação profunda⁹²⁹. Ao contrário, para Guy Debord é a própria abundância mercantil que formata o momento histórico que seria nomeado por ele como sociedade do espetáculo. Dessa maneira, ainda que Debord afirme ter nascido virtualmente arruinado pela grande depressão de 1929⁹³⁰, é em um ambiente de exacerbado consumo e circulação de bens e serviços que os situacionistas buscariam desenvolver um novo assalto aos céus da civilização moderna.

Entre os anos de 1957 e 1972, a Internacional Situacionista se propôs então a desenvolver uma crítica total à sociedade capitalista mais desenvolvida. Nesse contexto, Debord sustenta que do mesmo modo que a falta de mercadorias é insuficiente, no contexto de crise capitalista, também a fartura destas mesmas, no contexto

⁹²⁴ Vaneigem, 1992, p. 29, tradução minha.

⁹²⁵ Vaneigem, 1992, p. 29, tradução minha.

⁹²⁶ Comm, § 2, tradução minha.

⁹²⁷ Comm, § 2, tradução minha.

⁹²⁸ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

⁹²⁹ Benjamin, 2000. *L'image proustienne* (1929).

⁹³⁰ Debord, 2006. *Panegyrique I* (1989). Sabemos bem pouco sobre Debord antes de sua entrada no mundo das vanguardas. Contudo, a publicação das cartas enviadas ao amigo do colegial Hervé Falcou, a partir de 1949, poderá auxiliar decisivamente uma pesquisa futura dedica a esta temática. Nessas epístolas – algumas das quais estão pouco legíveis na edição fac-símile publicada pela editora Fayard e que, portanto, precisarão ser verdadeiramente ‘decifradas’ – Debord já demonstra algum interesse por poesia, dadaísmo, surrealismo, André Breton, Louis Aragon, Mao Ts Tung, revoluções, Isidore Ducasse, Arthur Cravan, Comunismo etc. (Debord, 2004a).

de abundância mercantil, é incapaz de atender aos anseios da poesia moderna por uma verdadeira vida (*vraie vie*)⁹³¹. “Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são assim suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’”⁹³², portanto, cada vez mais ‘pobres em experiências comunicáveis’⁹³³. Inversamente, todo o esforço situacionista será por constituir uma crítica da totalidade.

De todo modo, é mister notar que em meados do século passado alguns indivíduos e/ou correntes de pensamento praguejaram que o tempo de transformar o mundo, isto é, o tempo da revolução social, já havia sido ultrapassado pela própria marcha histórica. De igual modo, outras personagens se apressaram em descredibilizar o protagonismo do proletariado, pelo fato deste ter sido, supostamente, absorvido pelas forças dominantes do capitalismo desenvolvido. A história mostrou, *ipso facto*, que ambos os lados se encontravam então no mais ledo engano.

Tanto o existencialismo franco-germânico quanto o estruturalismo francês não se cansaram de advogar que a questão fundamental a ser considerada não era a transformação da realidade. Muito pelo contrário, enquanto o estruturalismo se acalantou com a ilusão de que o real é governado por uma força suprahistórica, portanto, irretocável, a saber, a estrutura, o existencialismo centrou sua atenção em uma espécie de subjetividade ensimesmada, ou ainda, numa ideia de liberdade individual totalmente fetichizada.

Publicada no primeiro terço do século XX, a obra fundamental de Martin Heidegger, *Ser e tempo* (1927), aglutina bem os elementos existencialistas – muito embora o filósofo alemão tenha renegado essa alcunha – fitados pela crítica situacionista nos anos 1960. Em linhas gerais, a tese de Heidegger é que o ser humano é um ser lançado no mundo (*Dasein*), logo, perscrutar o caminho do Ser (*Sein*) pela linguagem, supostamente capaz de lhe oferecer algum tipo de sentido, mitigando sua angústia existencial, seria a sua tarefa fundamental. Assim, Heidegger propõe o enfoque do pensamento naquilo que considera como essencial, o Ser, em detrimento do que indicou como acessório, o Ente⁹³⁴. Em suma, o pensamento ganha aqui um status e uma primazia total frente à ação.

⁹³¹ SduS, § 40.

⁹³² SduS, § 28, tradução minha, grifo do autor.

⁹³³ Benjamin, 2000. *Expérience et pauvreté* (1933).

⁹³⁴ Heidegger, 2012.

De igual modo, em sua famosa *Carta sobre o humanismo* (1946), Heidegger dirá que o emprego dos esforços humanos não deve se dar simplesmente em torno da sua pretensa racionalidade. Efetivamente, o que ele recomenda é que a humanidade se mantenha prostrada na abertura do Ser, isto é, na sua clareira. O ser humano é lido por ele como pastor do Ser, posto que é o único capaz de entender a linguagem deste. No entanto, o Ser não se desvela ao bel prazer do humano, restando-lhe aguardar suas expressões. Em linhas gerais, mais uma vez encontramos a imobilidade nessa hermenêutica da facticidade⁹³⁵.

Ora, tamanho o desatino dessas ideias que Peter Sloterdijk, um autor contemporâneo francamente conservador, desdenha das posições assumidas pelo filósofo da floresta negra. De modo sumário, gostaria de lembrar que Sloterdijk, em seu brevíssimo opúsculo *Regras do parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo* (1999), nota que “fica totalmente vago, na falta de maiores explicações, como se poderia erigir uma sociedade de vizinhos do ser”⁹³⁶, isto é, para ele, Heidegger não deixa claro como um mundo de pastores do Ser pode constituir-se. Por isso mesmo, ele ironiza ao dizer que “até que surja algo mais nítido, ela deve ser concebida como uma igreja invisível de indivíduos dispersos, dos quais cada um a seu modo escuta às escondidas o assombroso”⁹³⁷ idioma do Ser.

É mister notar – para os fins propostos nesta tese – que Walter Benjamin já havia declarado que esse modo de pensar era algo a ser demolido, desde o nascedouro dessas conjecturas. Em uma famosa carta enviada a Gershom Scholem, datada de 20 de janeiro de 1930, Benjamin dirá, referindo-se a Heidegger, que “faíscas [...] voarão do choque do confronto entre nossas duas maneiras muito diferentes de olhar para a história”⁹³⁸. Penso que essa breve passagem é suficiente para contradizer a tentativa de aproximação entre Heidegger e Benjamin, conforme proposto por Hannah Arendt, formulada três décadas depois. “Sem percebê-lo, Benjamin realmente mais tinha em comum com o notável senso de Heidegger para os olhos e ossos vivos [...] do que com as sutilizas dialéticas de seus amigos marxistas”⁹³⁹. Ao contrário, mostra-se mais frutífero considerar que tanto Walter Benjamin quanto

⁹³⁵ Heidegger, 2005.

⁹³⁶ Sloterdijk, 2018, p. 29.

⁹³⁷ Sloterdijk, 2018, p. 29.

⁹³⁸ Benjamin, 1994, p. 359-360, tradução minha.

⁹³⁹ Arendt, 2008, p. 223.

Guy Debord e os situacionistas moviam-se sob outro terreno histórico: aquele que se armou estrategicamente para transformar o mundo e mudar a vida.

Cumprir pontuar que também a promessa sartreana de que a humanidade está condenada a conviver com a sua liberdade é bastante passível de questionamentos histórico-sociais. Sem dúvidas, Sartre já não advoga em prol de uma ideia de natureza humana estática, ou seja, ele não se apregoa a um determinismo, tampouco a constituição de valores advindos de qualquer figura deísta. Todavia, ao dizer que a humanidade é essencialmente livre, sua posição urge, pois, como um solipsismo filosófico, posto que a esmagadora maioria dos trabalhadores do planeta Terra mal consegue garantir o mínimo para sua subsistência⁹⁴⁰. Por certo, parece razoável propor que os escravizados modernos pelo trabalho estranhado não gozam de liberdade concreta, mas, sim, de um arremedo de liberdade, de uma liberdade abstrata, com base na leitura sartreana. Em linguagem marxiana, na medida em que Sartre é materialista não é histórico – e na medida em que é histórico não é materialista⁹⁴¹.

No que tange ao estruturalismo vale lembrar, muito brevemente, que há, entre os seus tão distintos partidários, a ideia comum de que determinadas noções são invariáveis nas mais distintas culturas e temporalidades. Esse pressentimento, digamos assim, inicia-se com a constatação de que o incesto é repulsivo em diversos povos, passa pela ideia de que as distintas linguagens guardam traços comuns e pela onipresença do inconsciente na historicidade, até desembocar na tese de que tudo é governado por estruturas. Trata-se, portanto, de uma busca por uma teoria geral das relações⁹⁴² que se esvazia de sentido pleno.

Dessa maneira, sob o ponto de vista de um Claude Lévi-Strauss, por exemplo, “o homem não pode fazer outra coisa senão constatar a sua impotência, a sua inabilidade em face dos mecanismos que ele vai [...] tornar inteligíveis, mas sobre os quais não tem poder nenhum”⁹⁴³. De forma semelhante, Michel Foucault formulou o muito conhecido desatino de que “o homem é uma invenção recente, figura que não tem mais que dois séculos, construção do nosso saber, que desaparecerá assim que ele mesmo encontrar uma nova forma”⁹⁴⁴.

⁹⁴⁰ Sartre, 1996.

⁹⁴¹ Marx; Engels, 2007

⁹⁴² Dosse, 1993.

⁹⁴³ Dosse, 1993, p. 209.

⁹⁴⁴ Foucault, 1990, p. 15, tradução minha.

Ao contrário dessas perspectivas, Debord entendia que o sujeito da história não pode ser outra coisa senão o ser humano. Assim, o que interessa aqui é a existência histórica dos homens e mulheres vivos, produzindo e reproduzindo-se materialmente. Dessa forma, ao lançar mão de sua plena consciência nessa aventura – nesse jogo! – a humanidade emerge, pois, como proprietária e possuidora do seu próprio mundo⁹⁴⁵. Grosso modo, a humanidade é materialmente responsável por seu próprio destino.

Mas, no mesmo período, um prognóstico muito semelhante, isto é, tão desanimador quanto o estruturalismo e o existencialismo, se desenhava no campo da assim chamada teoria crítica. Gianfranco Sanguinetti – último situacionista remanescente em 1972, ao lado de Debord, quando da “cisão oficial do grupo”⁹⁴⁶ –, no seu livro *Do terrorismo e do Estado* (1979), ajuda a constatar a atmosfera filosófico-política que reinava neste instante.

Segundo Sanguinetti, marxistas heréticos e tão distintos como Herbert Marcuse e Henri Lefebvre demonstraram ter uma consciência histórica bastante limitada frente a algumas lutas reais em curso. Ora, essa crítica se justifica porque “[Herbert] Marcuse, cheio de ilusões, pretendia nos demonstrar o desaparecimento do proletariado, que felizmente teria se dissolvido na burguesia”⁹⁴⁷. De fato, no seu escrito *O homem unidimensional: a ideologia na sociedade industrial* (1966)⁹⁴⁸, Marcuse postulou que a tarefa revolucionária não mais caberia ao proletariado, mas sim, ao lumpemproletariado, isto é, aos esfarrapados/inempregáveis do mundo. Aos seus olhos, era somente entre essas fileiras, no estado de bem-estar social, que os efeitos severos do capitalismo ainda poderiam ser efetivamente sentidos e, portanto, ensejariam algum tipo de intervenção radical e/ou revolucionária⁹⁴⁹.

⁹⁴⁵ SduS, § 74.

⁹⁴⁶ Debord, 2006. *La véritable scission dans l'Internationale* (1972).

⁹⁴⁷ Sanguinetti, 1980, p. 18, tradução minha.

⁹⁴⁸ Marcuse, 1973.

⁹⁴⁹ No entanto, cumpre lembrar que Debord se interessou por um outro trabalho de Marcuse, *Eros e civilização* (1963), conforme pode ser atestado pela sua correspondência (Debord, 2001) e pelas suas fichas de leitura (Debord, 2018; 2022a). Além disso, na Revista Internacional Situacionista, há uma referência indireta a outro livro de Marcuse, *O marxismo soviético* (1958), aparecido na França em 1963 (IS, nº 10. *Les mots captifs: préface à un dictionnaire situationniste* (1966)). Grosso modo, Marcuse argumentou nesse trabalho que o marxismo defendido pela URSS se encastelou em uma leitura determinista e caduca da realidade. Assim, ao invés desse marxismo transformar a realidade daquela nação, ele foi grotescamente transformado pela casta dirigente dela. Dessa maneira, o marxismo soviético se tornou párea do capitalismo, ao invés do seu maior crítico. Nos termos próprios do teórico crítico da Escola de Frankfurt, “o marxismo soviético adquiriu as características de uma ‘ciência do comportamento’”. A maioria de seus pronunciamentos teóricos adquiriu uma conotação pragmática, instrumentalista: servem para explicar, justificar, promover ou dirigir certas ações ou

Por seu turno, como escreve Gianfranco Sanguinetti, era fato que “Henri Lefebvre, decepcionado [com tudo] falou [apressadamente] em um ‘fim da história’”⁹⁵⁰. Ele se esqueceu, porém, que uma das coisas que a crítica da economia política melhor ensinou foi que todas as sociedades cindidas em classes constituem apenas a pré-história da humanidade, quando fitamos as possibilidades desta mesma⁹⁵¹. Não à toa, parece-me, Debord tomará notas bastante críticas sobre vários dos livros de Lefebvre em suas fichas de leitura. De uma ponta a outra, a superação do marxismo conformista, com a anistia do termo, passa então pela suprassunção desta obra que, a despeito de suas inegáveis conquistas, tornou-se derrotista⁹⁵².

De modo sumário, é possível notar que prevalece na esquerda de então uma miopia social frente as possibilidades revolucionárias. Todavia, na esteira do pensamento marxiano, assim como a humanidade só se coloca problemas que é capaz de resolver, na sociedade espetacular a resolução de um problema implica agora na resolução de todos os problemas, leia-se, na resolução do problema da totalidade⁹⁵³. Nas palavras de Debord, “a origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a gigantesca expansão do espetáculo moderno expressa a totalidade desta perda”⁹⁵⁴. Por essa razão, suas movimentações buscam não perder de vista o todo da história.

É mister notar que em *La société du spectacle* (1967) há um momento privilegiado de reflexão sobre a necessária transformação da totalidade do mundo pelas mãos da classe trabalhadora. Sem dúvidas, o capítulo que ocupa uma posição e composição de destaque nesse prisma é aquele que tematiza o papel central do proletariado na mudança estrutural do mundo, leia-se então, na efetivação do programa da poesia moderna, em superação ao capitalismo tardio. Sem embargo, O

atitudes que constituem os próprios 'dados reais' desses pronunciamentos. Essas ações ou atitudes [...] são justificadas e racionalizadas em termos de um Marxismo-Leninismo herdado, o qual a liderança soviética aplica às diversas situações históricas. Mas é precisamente o caráter pragmático, 'behaviorista' do Marxismo soviético que o torna um instrumento indispensável para a compreensão do desenvolvimento global soviético, cujas tendências são definidas pelos pronunciamentos teóricos daquela corrente marxista em suas funções pragmáticas” (Marcuse, 1969, 21-22, grifo meu). Ora, é mister lembrar que Marcuse, assim como aconteceria com Debord posteriormente, chegaria a essas conclusões devido ao seu contato com os textos do jovem Marx, especialmente com os *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844).

⁹⁵⁰ Sanguinetti, 1980, p. 18, tradução minha.

⁹⁵¹ Marx; Engels, 2010.

⁹⁵² Cf. Debord, 2019, p. 160-181. Pelos limites desta exposição, deixarei o escrutínio desse ponto para uma pesquisa futura.

⁹⁵³ Sanguinetti, 1980.

⁹⁵⁴ SduS, § 29, tradução minha.

*proletariado como sujeito e como representação*⁹⁵⁵ é, simultaneamente, o mais longo entre todos os capítulos e se insere justamente no meio do livro. Ele constitui, certamente, um acerto de contas com a consciência histórica da classe que vive do trabalho, bem como uma promessa de continuidade de suas batalhas que fracassaram momentaneamente.

Com efeito, uma década separa essa autopercepção, digamos assim, das lutas históricas e dos malogros que o proletariado acumulara das primeiras interpolações mais francamente sociais de Guy Debord e os situacionistas. Diferentemente do *Relatório sobre a construção das situações e sobre as condições da organização e da ação da tendência situacionista internacional* (1957), em *La société du spectacle* (1967) encontramos uma teoria prática em franca oposição às vertentes que passou a considerar como ideologias da revolução. Dito de modo mais concreto e mais direto, enquanto no relatório de 1957 os partidos políticos e sindicatos, por exemplo, podem ser considerados aliados pontuais, no *Magnum opus* de 1967 eles são os inimigos primevos do proletariado e da revolução. “A teoria revolucionária é agora inimiga de toda ideologia revolucionária, e sabe que é isto”⁹⁵⁶.

Ora, a crítica debordiana das ideologias parte da crítica do próprio pensamento separado da ação, ou melhor, da pretensão de cisão entre história e razão. Nada obstante, Debord retorna a Hegel para demonstrar que a história só pode agora, para me servir da linguagem benjaminiana, ser entendida por uma consciência desperta⁹⁵⁷. Assim, no prisma do situacionista francês, a crítica do hegelianismo é absolutamente necessária para a sua própria supressão. “Hegel não precisava mais interpretar o mundo, mas sim a transformação do mundo. Ao interpretar somente a transformação, Hegel não é mais que a conclusão filosófica da filosofia”⁹⁵⁸ puramente especulativa, diz Debord. O seu “pensamento histórico não é mais que a consciência que chega sempre atrasada, e que enuncia a justifica [do acontecido] *post festum*”⁹⁵⁹. Se preferirmos os termos do próprio Hegel, “quando a filosofia pinta seu cinza sobre cinza, então uma figura da vida se tomou velha e, com cinza

⁹⁵⁵ SduS, §73-124. O título desse capítulo é, evidentemente, um desvio do nome dado por Arthur Schopenhauer (1766-1860) ao seu principal livro: *O mundo como vontade e como representação* (1818).

⁹⁵⁶ SduS, § 124, tradução minha.

⁹⁵⁷ Benjamin, 2007.

⁹⁵⁸ SduS, § 76, tradução minha, grifos do autor.

⁹⁵⁹ SduS, § 76, tradução minha.

sobre cinza, ela não se deixa rejuvenescer, porém apenas conhecer”⁹⁶⁰, isto é, “a coruja de Minerva somente começa seu voo com a irrupção do crepúsculo”⁹⁶¹. Em síntese, essas reflexões farão Debord declarar que “Hegel fez, pela última vez, o trabalho do filósofo, ‘la glorification de ce qui existe’”⁹⁶².

Mas, as inéditas fichas de leitura de Guy Debord demarcam um outro ponto de interpolação que tem sido descurado por alguns leitores. Elas não deixam dúvidas sobre o fato deste situacionista francês ter se dedicado com grande afinco à leitura e à compreensão crítica do idealismo absoluto⁹⁶³. Ainda que muitos tenham dito que “Debord talvez não tivesse um conhecimento muito aprofundado dos textos de Hegel”⁹⁶⁴, a verdade se mostrou bem outra. Efetivamente, o fato é que Debord não rechaça Hegel, mas, sim, o incorpora e desvia. Dos *Escritos teológicos de juventude* à *Ciência da lógica*, da *Diferença dos sistemas filosóficos de Fichte e Schelling* até a *Fenomenologia do Espírito*, passando ainda pelos *Princípios da filosofia do direito* etc., é inegável que Debord debruçou-se por um bom período sobre o corpus hegeliano. Além disso, o situacionista francês frequentou pessoalmente algumas aulas de Jean Hyppolite no *Collège de France* – algo incomum na trajetória desse “imodesto” revolucionário, digamos assim –, bem como leu atentamente algumas obras desse renomado hegeliano francês. Se “Guy Debord empreende uma leitura paciente e uma análise escrupulosa de muitas obras centrais da filosofia de Hegel”⁹⁶⁵, não há que se falar em qualquer tentativa de ‘deshegelianizar’ Debord.

Em suas anotações acerca de um curso sobre Hegel, ministrado por Jean Hyppolite entre 1 de fevereiro e 10 de abril de 1967, o situacionista francês destacou que “Hegel foi além da morte (‘início da vida do espírito’), pois deu o sentido de superação da finitude”⁹⁶⁶ para a própria realidade histórica. Em outra oportunidade, Debord confessou em uma de suas fichas de leitura, comentando a *Fenomenologia do Espírito* (1807), suas autênticas relações com Hegel. De maneira muito franca, Debord disse então: “eu sempre fui e permaneci (em 1967 e mesmo antes) um

⁹⁶⁰ Hegel, 2010, p. 45.

⁹⁶¹ Hegel, 2010, p. 45.

⁹⁶² SduS, § 76, tradução minha.

⁹⁶³ Debord, 2021, p. 312-432.

⁹⁶⁴ Jappe, 2014, p. 119.

⁹⁶⁵ Cochard, 2021, p. 433, tradução minha.

⁹⁶⁶ Debord, 2021, p. 424, tradução minha.

hegeliano de extrema esquerda, com Feuerbach, Marx, Stirner, Bakunin, [e August] Cieszkowski”⁹⁶⁷.

Ora, esse horizonte se justifica quando se tem sob os olhos a compreensão de que, segundo Debord, todas as frentes teóricas gestadas no seio do movimento proletário e revolucionário tem um radical comum: elas são filhas do diálogo crítico com a filosofia hegeliana. Nessa linha de argumentação, isso se aplica, portanto, às reflexões de Karl Marx (e Friedrich Engels) de um lado e, do outro, de Max Stirner e Mikhail Bakunin⁹⁶⁸. A tese situacionista é que o saber que se apresentou como absoluto, com Hegel, já não pode mais se manter assim. Com efeito, tudo que subsiste agora, com o desenvolvimento da sociedade capitalista, é fundamentalmente histórico⁹⁶⁹.

Como bem destacou Pablo Gobira, “é possível notar que Debord possuía leitura do anarquista individualista alemão Max Stirner, que viveu no século XIX e foi responsável pela obra *O único e sua propriedade* [...] o que pode ser visto como uma influência para o autor francês”⁹⁷⁰. Sem dúvidas, a menção desta personagem ao lado de revolucionários destacados – nomeadamente Marx e Bakunin – no principal capítulo do livro de 1967 é, no mínimo, bastante singular.

Em poucas palavras, gostaria de lembrar então que, em sua obra maior, Max Stirner – pseudônimo de Johann Kaspar Schmidt (1806-1856) – se esforçou por apontar um dos caminhos possíveis para o pensamento pretensamente liberto no seio da herança filosófica instituída pelos jovens hegelianos. Sob outro aspecto, Stirner buscava um fundamento para sua liberdade, para além dos ditames vigentes na reflexão do seu período.

“Há tanta coisa a querer ser a minha causa!”⁹⁷¹, diz Stirner nas primeiras linhas do seu escrito maior, “a começar pela boa causa, pela causa de Deus, a causa da humanidade, da verdade, da liberdade, do humanitarismo, da justiça”⁹⁷² etc. Nenhuma destas causas, contudo, satisfaz agora os seus desígnios individuais. Nada obstante, o filósofo alemão advoga então que “minha causa é a causa de nada”⁹⁷³. Ora, com que familiaridade não reconhecemos nisso a fundamental tese debordiana

⁹⁶⁷ Debord, 2021, p. 374, tradução minha.

⁹⁶⁸ SduS, § 78.

⁹⁶⁹ SduS, 73.

⁹⁷⁰ Ricardo, 2012, p. 64.

⁹⁷¹ Stirner, 2009, p. 09.

⁹⁷² Stirner, 2009, p. 09.

⁹⁷³ Stirner, 2009, p. 09.

de que o próprio desvio “não funda sua causa sobre nada exterior senão à sua própria verdade como crítica presente”⁹⁷⁴ – em um exemplo prático de correção histórica de uma ideia.

Sumariamente, portanto, cumpre dizer que é a partir de sua ideia basilar, do Eu, que Stirner percorrerá a história com fulcro em dois conceitos fundamentais, a saber, o homem e o Eu. Esse percurso solitário, digamos assim, desagua justamente na persona do ‘Único’, ou ainda, na noção de ‘egoísta’⁹⁷⁵.

Ocorre, todavia, que Debord, apesar de uma certa estima, não se escusa em descartar, sem muitas voltas e rodeios, as possíveis contribuições sociais e concretas oriundas do modo de pensar que era próprio de Stirner. Isso se justifica pelo fato que “em suas variantes individualistas”, diz Debord, “as pretensões do anarquismo ficam irrisórias”⁹⁷⁶. Com efeito, o indivíduo atomizado, sob a ótica situacionista, é impotente frente ao movimento do real. Mas, o anarquismo não se limitou a isso.

Em uma passagem famosa do seu mais conhecido livro, *A arte de viver para as novas gerações* (1967), Raoul Vaneigem lembrou que nas “aldeias libertadas por sua coluna, [Buenaventura] Durruti reunia os camponeses, pedia-lhes que designassem os fascistas e atirava neles imediatamente”⁹⁷⁷. Por certo, essa urgência em fazer justiça, isto é, esse desespero em transformar definitivamente o real no momento presente constitui, do ponto de vista situacionista, a grandeza e a miséria do anarquismo organizado e combativo.

O aparecimento das fichas de leitura de Guy Debord também torna inequívoco o fato de que no seu horizonte de investigação encontravam-se várias personagens essenciais para o campo do anarquismo. De modo mais preciso, em suas anotações de estudo e pesquisa encontram-se, entre outros, interpolações em torno dos trabalhos de James Guillaume, do próprio Buenaventura Durruti e, é claro, de Mikhail Bakunin.

Refletindo acerca do mais importante livro de James Guillaume, o primeiro tomo de *A internacional: documentos e recordações* (1905), Debord observa em

⁹⁷⁴ SduS, § 208, tradução minha.

⁹⁷⁵ “Sou *proprietário* do meu poder, e sou-o ao reconhecer-me como *único*. No *único*, o próprio proprietário regressa ao nada criador de onde proveio. Todo o ser superior acima de mim, seja ele Deus seja o homem, enfraquece o sentimento de minha unicidade e empalidece apenas diante do sol desta consciência. Se minha causa for a causa de mim, o único, ela se assentará em seu criador mortal e perecível, que a si próprio se consome” (Stirner, 2009, p. 472, grifos do autor).

⁹⁷⁶ SduS, § 92, tradução minha.

⁹⁷⁷ Vaneigem, 1992, p. 350, tradução minha.

seus fichamentos que a herança hegeliana dos primeiros grandes líderes revolucionários é aquilo que os torna os mais fortes do século XIX. Contudo, de modo errôneo – pelo menos segundo a interpretação debordiana – esse aspecto fora justamente considerado o mais problemático para a maior parte dos discípulos desse período – “o que lhes falta é o espírito generalizador e a paixão revolucionária”⁹⁷⁸.

Em suas fichas de leitura, Debord destaca ainda o louvável gesto de entrega total ao presente realizado por Buenaventura Durruti (e pelos anarco-sindicalistas da Confederación Nacional del Trabajo – CNT) em 1933, no auge do fascismo. Nas próprias palavras do líder anarquista catalão, guardadas pelo dossiê do teórico crítico francês, era notável que “a Espanha é uma tremenda esperança para o mundo. Se erguermos uma barreira contra o fascismo, é muito possível que dêmos início a um novo ponto de viragem”⁹⁷⁹ no curso da história da Europa e, quiçá, de todo o planeta. “A história não registrará as mesquinharias nem as lutas internas, apenas guardará a grandiosa obra que poderemos construir”⁹⁸⁰. Em suma, os anarquistas apresentam-se nesse contexto como peça-chave na revolução social. “Os anarquistas, como sempre, cumprirão o seu dever sendo os primeiros a entrar na batalha [...] as ocupações devem irradiar-se para fora [...] como qualquer insurreição, devem ser ofensivas”⁹⁸¹.

Ora, toda essa filosofia prática fora primeiramente professada pelo revolucionário russo Mikhail Bakunin. Em termos um tanto exagerados, Debord dirá justamente então que “Bakunin [é o] fundador do anarquismo espanhol”⁹⁸². Por certo, são muito belas as passagens em que se desenvolve a crítica bakuniniana do Estado, bem como a sua defesa da liberdade irrestrita e da revolução. Em um dos seus cadernos de estudo, Debord guardou uma passagem desse anarquista que ilustra esse prisma: “igualdade sem liberdade é o despotismo do Estado, e o Estado despótico não pode existir um só dia sem ter pelo menos uma classe exploradora e privilegiada: a burocracia, o poder hereditário [...] ou o fracasso”⁹⁸³. O teórico crítico francês também salvaguardou as seguintes palavras de Bakunin: “são os bárbaros (os proletários) que hoje representam a fé no destino humano e no futuro da civilização,

⁹⁷⁸ Debord, 2022, p. 199, tradução minha.

⁹⁷⁹ Debord, 2022, p. 155, tradução minha.

⁹⁸⁰ Debord, 2022, p. 155, tradução minha.

⁹⁸¹ Debord, 2022, p. 155, tradução minha.

⁹⁸² Debord, 2022, p. 72, tradução minha.

⁹⁸³ Debord, 2022, p. 46, tradução minha.

enquanto os ‘civilizados’ já não encontram a sua salvação senão na barbárie”⁹⁸⁴. Demonstrando, pois, toda a combatividade do anarquista russo.

Contudo, o que Bakunin desenvolveu de fato foi uma verdadeira ode à clandestinidade e à ação por meio de uma vanguarda. Por isso mesmo, ele escreveu: “devemos produzir a anarquia, e, *pilotos invisíveis no meio da tempestade popular, devemos dirigi-la*, não com um poder ostensivo, mas pela ditadura coletiva de todos os aliados (membros da Aliança)”⁹⁸⁵. Para ele, essa deveria ser uma “ditadura sem capa, sem título, sem direito oficial, e tanto mais forte quanto menos aparências do poder ela tiver. Eis a única ditadura que admito”⁹⁸⁶. De modo surpreendente, ele confessa então – em termos conspiratórios à moda Dostoiévski – que “é necessário primeiro prepará-la e organizá-la; pois ela não se fará sozinha, nem com discussões, nem por exposições e debates de princípios, nem por assembleias populares”⁹⁸⁷.

No entanto, na leitura proposta por Guy Debord, o anarquismo coletivista, leia-se, bakuninista, só desenvolveu adequadamente a conclusão necessária da luta de classes moderna. Assim, o anarquismo acabou por expressar uma menor estima pelo *método* de transformação da realidade social. Para Debord, não basta estar ciente de que um determinado ideal tem de ser realizado. Há que se desenvolver as estratégias adequadas para o seu êxito pleno. Nesse sentido, o anarquismo configura-se como uma superação insistentemente ideológica do poder estatal e das classes sociais, na medida em que defende uma noção de liberdade desconectada com as lutas históricas concretas. Ele quer a liberdade, aqui e agora, mas, não dispõe de condições efetivas para esse fim, pois afasta a história do seu horizonte, sobretudo quando flerta com a conspiração revolucionária⁹⁸⁸.

⁹⁸⁴ Debord, 2022, p. 48, tradução minha

⁹⁸⁵ Bakunin, 2013, p. 08, grifo meu. Nesse trecho, o anarquista russo está se referindo a Aliança da Democracia Socialista, organização secreta e revolucionária criada com sua colaboração em 1866 em Genebra. Em uma carta aberta à seção dos *Irmãos da Aliança na Espanha* (1872), Bakunin reforça a interpretação de Debord ao escrever: “trair a Aliança é trair a revolução, pois a Aliança não tem outro fim senão servir a revolução. Não formamos uma instituição teórica ou exclusivamente econômica. A Aliança não é nem uma academia, nem uma oficina; é uma associação essencialmente militante, tendo por objeto a organização da força das massas populares com vistas à destruição de todos os Estados e de todas as instituições religiosas, políticas, judiciárias, econômicas e sociais atualmente existentes, com vistas à absoluta emancipação dos trabalhadores subjugados e explorados do mundo inteiro. O objetivo de nossa organização é impulsionar as massas a fazer tábua rasa a fim de que as populações agrícolas e industriais possam reorganizar-se e federalizar-se segundo os princípios da justiça, da igualdade, da liberdade e da solidariedade” (Bakunin, 2015, p. 477-478).

⁹⁸⁶ Bakunin, 2013, p. 08.

⁹⁸⁷ Bakunin, 2013, p. 08.

⁹⁸⁸ SduS, § 92. Em outra passagem, Debord desenvolveu melhor esse raciocínio ao argumentar que “as correntes utópicas do socialismo, embora fundadas historicamente na crítica à organização social

Em um conhecido discurso, endereçado *Aos redatores do boletim da federação do Jura* (1873), Bakunin expressou-se em termos muito genuínos: “tenho esta convicção de que o tempo dos grandes discursos teóricos, impressos ou falados, passou [...] [pois] desenvolveram-se no seio da Internacional mais ideias do que era preciso para salvar o mundo”⁹⁸⁹. Por isso mesmo, diz Bakunin, “desafio quem quer que seja a inventar uma nova [ideia para a revolução]. O tempo não é mais para ideias, e sim para fatos e atos”⁹⁹⁰. Mais uma vez, a história foi capaz de desmentir o pensamento que dela buscou se autonomizar.

Segundo Debord, os anarquistas se enganaram ao acreditar que a maneira adequada de passar da teoria à ação já havia sido inventada – ainda que tivessem o mérito de perceber que as ideias deveriam ser efetivamente implementadas na prática histórica. Com efeito, isso fez com que os anarquistas acabassem por reproduzir a separação, na medida em que incentivaram revolucionários profissionais, portanto, especialistas, sempre aptos a defender os próprios ideais já escolhidos no comitê secreto⁹⁹¹. Para Debord, portanto, não é difícil ver que fora justamente esse programa que fora lançado à prática na revolução espanhola e que naufragou em pouco tempo⁹⁹².

Do ponto de vista de Guy Debord, o principal destino de uma vanguarda só pode ser o seu próprio findar. Explico: no sentido bélico da terminologia, as vanguardas e/ou *enfants perdus* avançavam na linha de frente do campo de batalha para enfrentar o combate direto e, conseqüentemente, morrer na guerra do tempo. A distinção fundamental entre a proposta de Bakunin e a de Debord consiste no fato de que o teórico francês não delega à vanguarda a função de condução da revolução proletária até o seu termo. Ao contrário, do ponto de vista debordiano, essa é a tarefa

existente, podem ser corretamente qualificados utópicas na medida em que recusam a história – isto é, a verdadeira luta em curso, bem como a movimento do tempo além da perfeição imutável da sua imagem de uma sociedade feliz” (SduS, § 83, tradução minha).

⁹⁸⁹ Bakunin, 2015, p. 522.

⁹⁹⁰ Bakunin, 2015, p. 522-523.

⁹⁹¹ SduS, § 92-93

⁹⁹² “O anarquismo realmente conduziu, em 1936, uma revolução social e a tentativa mais avançada já feita de um poder proletário. Nessa circunstância, deve-se notar, por um lado, que o início de uma insurreição geral foi impulsionado pelo pronunciamento do exército. Por outro lado, dado que essa revolução não foi concluída nos primeiros dias, devido à existência de um poder franquista controlando metade do país, fortemente apoiado por intervenções estrangeiras enquanto o restante do movimento proletário internacional já estava derrotado, e devido à presença contínua de forças burguesas ou de outros partidos operários estatistas no campo republicano, o movimento anarquista organizado mostrou-se incapaz de expandir as conquistas parciais da revolução, e até mesmo de defendê-las. Seus chefes reconhecidos tornaram-se ministros, reféns do Estado burguês que estava suprimindo a revolução para perder a guerra civil” (SduS, § 94, tradução minha).

dos conselhos operários⁹⁹³. Por seu turno, as vanguardas existem mesmo para desaparecer como as mariposas que são consumidas pelo fogo da lamparina noturna. É, pois, nesse exato sentido que o palíndromo latino usado no título de um dos filmes de Debord deve ser compreendido: *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)⁹⁹⁴, isto é, como mariposas, giramos pela noite e somos consumidos pelo fogo. Portanto, é nessa direção que a aventura situacionista busca se posicionar.

Em *La société du spectacle*, Debord procede a um escrutínio do que entendeu ser o mais adequado pensamento da história. De fato, o teórico crítico francês desenvolveu uma das mais notáveis críticas da teoria de Marx, especialmente no que tange ao seu lado cientificista e/ou determinista. Em poucas palavras, se com Hegel o pensamento chegava sempre atrasado, na ideologização que invadiu parte do pensamento de Marx, engendrando o assim chamado marxismo, “a consciência sempre chega cedo demais, e precisa ser ensinada”⁹⁹⁵. Efetivamente, isso significa que, do ponto de vista debordiano, os equívocos no pensamento de Marx são também os equívocos da classe trabalhadora da qual ele próprio é contemporâneo.

Nas fichas de leitura, muitas das quais serviram de combustível à redação do *Magnum opus* de Debord, são várias as passagens dedicadas à reflexão mais crítica acerca da obra marxiana. Da *Diferença entre as filosofias da natureza de Demócrito e Epicuro* ao primeiro tomo de *O capital*, desde *A sagrada família* até o *18 de Brumário de Luís Bonaparte*, passando ainda pela *Crítica da filosofia do direito de Hegel* e pela correspondência etc., o fato é que Debord mergulhou com afinco no corpus marxiano – ou pelo menos nos textos do jovem Marx⁹⁹⁶ –, tanto quanto nas linhas de alguns dos seus leitores e/ou referenciais⁹⁹⁷.

Nada obstante, o fato é que, segundo Debord, com o insucesso das revoluções proletárias do século XIX, Marx se viu obrigado a defender a sua teoria no trabalho

⁹⁹³ Ricardo, 2012.

⁹⁹⁴ Debord, 2006. *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

⁹⁹⁵ SduS, § 86, tradução minha.

⁹⁹⁶ Essa é a hipótese mobilizada no posfácio redigido às notas sobre Marx (Cf. Jappe, 2021).

⁹⁹⁷ Em um estudo preliminar sobre essas notas, Anselm Jappe já havia apontado – corretamente – que elas incluem autores como “Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Antonio Labriola, Eduard Bernstein, Sidney Hook, Georg Lukács (Goethe e seus tempos, História e consciência de classe), os escritos de Rosa Luxemburgo, o livro de Paul Fröhlich sobre Rosa Luxemburgo, Karl Korsch (Marxismo e filosofia e Karl Marx), L. Shapiro, Ante Ciliga, Georges Plekhanov, vários livros de Georges Sorel, Otto Rühle, Anton Pannekoek, Maximilien Rubel, Trotsky, Lenin, Charles Andler, Auguste Cornu, Jean Hyppolite, vários livros de Henri Lefebvre, Bruno Rizzi, Dionys Mascolo, Max Raphael, Kostas Papaioannou, enquanto outros autores marxistas como Herbert Marcuse ou Wilhelm Reich podem ser encontrados no dossiê ‘Filosofia, sociologia’” (Jappe, 2016, p. 282, tradução minha).

intelectual e separado do Museu britânico, o que acabou implicando numa perda circunstancial para a sua própria dimensão revolucionária. Assim, esse cenário acabou contribuindo para uma defesa científica da revolução, em detrimento da perspectiva da luta histórica e política real. Aos poucos, portanto, o proletariado incorporou a noção jacobina de tomada do poder (do Estado) como tarefa e como norma⁹⁹⁸.

Debord propõe que o fetiche da mercadoria é uma chave primordial para repensar o determinismo/cientificismo⁹⁹⁹ apregoadado pelo marxismo vulgar (como diria Benjamin)¹⁰⁰⁰. Na esteira de Karl Korsch (*Marxismo e filosofia*)¹⁰⁰¹ e Lukács (*História e consciência de classe*)¹⁰⁰², “neste princípio do fetichismo da mercadoria [...] o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens existentes para além dele, mas, ao mesmo tempo, se fazem reconhecer como o sensível por excelência”¹⁰⁰³, diz Debord. Em outras palavras, o fetiche da mercadoria é mais que uma simples ideologia, ele é o *modus operandi* do espetáculo. Assim, de modo quase religioso, há a primazia por se consumir o valor de troca, isto é, o próprio valor de uso recua, torna-se secundário, no mesmo passo em que as relações sociais se encontram congeladas pela forma e pela dinâmica da mercadoria.

Com base nesse princípio, portanto, o teórico crítico francês buscou desnudar as supostas leis históricas – leia-se: teorias gerais artificialmente formuladas pela esquerda de então! –, em defesa da luta de classes. Assim, enquanto a quase totalidade de marxistas aferroava-se à ideia de que a revolução viria e, inevitavelmente, triunfaria, Debord salienta que a burguesia fora a única classe revolucionária que sempre venceu e conseguiu tomar o poder. Neste diapasão, a propositura linear de que diversas classes produziram revoluções ao longo da história e impuseram sucessivamente um novo modo de produção é absolutamente falsa. Por isso mesmo, a revolução proletária não poderá se valer dos mesmos mecanismos da revolução burguesa¹⁰⁰⁴. Além disso, não há garantias do seu êxito antes das lutas históricas serem efetivamente travadas – sequer podemos prever quanto tempo durarão suas batalhas.

⁹⁹⁸ SduS, § 84-86.

⁹⁹⁹ Debord, 2021.

¹⁰⁰⁰ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

¹⁰⁰¹ Korsch, 2008.

¹⁰⁰² Lukács, 2003.

¹⁰⁰³ SduS, § 36, tradução minha.

¹⁰⁰⁴ SduS, § 87.

Em termos benjaminianos, posso pontuar que a ideia que se tem então da revolução e da luta de classes pode ser enganosa, haja vista que as revoluções são regularmente consideradas como o motor da história. Ao contrário, talvez elas sejam mesmo o freio de mão da marcha histórica, isto é, o mecanismo pelo qual a humanidade interrompe o curso do mundo antes de tombar no desastre e/ou no abismo para o qual o capitalismo lhe conduz¹⁰⁰⁵.

O fato é que “na realidade observável da história”¹⁰⁰⁶, diz Debord, “as revoltas dos servos jamais venceram os barões, nem os escravos da antiguidade derrubaram os homens livres”¹⁰⁰⁷. De igual forma, é surpreendente notar que “o modo de produção asiático [...] conservou sua imobilidade apesar de todos os conflitos de classes”¹⁰⁰⁸ que podem ser encontrados nas sociedades que o conheceram¹⁰⁰⁹.

É mister notar que a curta indicação sobre o aspecto paradoxal do ‘modo de produção asiático’ é determinante para toda a reflexão desenvolvida por Guy Debord acerca da noção de classes sociais na sociedade espetacular. De fato, há nas fichas de leitura um longo e inesperado diálogo crítico com um autor pouco conhecido no comentário debordiano: Karl August Wittfogel (1896-1988). Ora, essa leitura mostra-se extremamente produtiva presentemente. Em primeiro lugar, penso que essas reflexões ajudam a desmistificar a ideologia do progresso que se abatera sobre o marxismo. Ademais, elas demarcam o lugar que os situacionistas se impuseram na luta histórica em prol da emancipação social.

Inicialmente militante do Partido Comunista Alemão, Wittfogel imigrou para os EUA com a ascensão do nazifascismo. Na América, criticou profundamente a burocracia soviética, especialmente após a assinatura do pacto de não-agressão entre Stalin e Hitler em setembro de 1939 – o mesmo que desesperou Walter Benjamin –, tornando-se conservador e rompendo com o marxismo. O seu trabalho mais

¹⁰⁰⁵ GS, I, 3, p. 1232.

¹⁰⁰⁶ SduS, § 87, tradução minha.

¹⁰⁰⁷ SduS, § 87, tradução minha.

¹⁰⁰⁸ SduS, § 87, tradução minha.

¹⁰⁰⁹ Sobre essa espinhosa temática no pensamento marxiano, ainda é muito útil a conhecida reflexão formulada por Hobsbawm, Eric. Introdução. In: Marx, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Tradução João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 13-64. Grosso modo, esse debate pode ser sumariamente entendido a partir da perspectiva de que “a forma asiática é a que necessariamente se mantém com mais tenacidade e por mais tempo. Isso se deve ao seu pressuposto; que o indivíduo singular não devém autônomo em relação à comunidade; que há um círculo da produção autossustentável, unidade de agricultura e manufatura etc.” (Marx, 2011c, p. 644).

relevante, sem dúvidas, é aquele que apareceu sob o título de *Despotismo oriental: um estudo comparativo do poder total* (1957)¹⁰¹⁰.

Em 1964, o livro de Wittfogel apareceu na França em uma tradução de Anne Marchand, tendo sido publicado pela coleção *Arguments* de *Les Editions de Minuit*¹⁰¹¹. Debord acessa esse material e o comenta muito detalhadamente em suas anotações¹⁰¹². De modo bastante sumário, o conceito fundamental que interessa ao teórico crítico francês nessa oportunidade é o de ditadura hidráulica, ou ainda, de burocracia totalitária.

Segundo a interpretação debordiana, o trabalho de Wittfogel aponta de modo muito interessante para o fato de que as sociedades antigas que se desenvolveram em margens fluviais engendraram, de um modo ou de outro, castas privilegiadas em suas entranhas¹⁰¹³. De fato, “em nossos manuais de leitura”¹⁰¹⁴ escolar, isso pode ser verificado historicamente no Egito centrado no rio Nilo, na China antiga que se serve do rio Amarelo, na Mesopotâmia dependente do Crescente Fértil – localizado entre os rios Tigre e Eufrates –, bem como no papel determinante do rio Ganges para o desabrochar da Índia etc. Portanto, aqueles que dominavam os modos de usos e instrumentos necessários à manutenção da água, também determinavam o funcionamento da sociedade. Em outros termos, essa dominação, em muitos

¹⁰¹⁰ Em 1979, o filósofo e psicanalista francês Alain Grosrichard publicou um trabalho com a mesma temática. Cf. Grosrichard, Alain. **Structure du sérail**: la fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique. Paris: Éditions du Seuil, 1979. Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma reflexão próxima desses termos em pelo menos duas oportunidades. Em *O anti-Édipo* (1972) eles observam que “o que conta [no modo de produção asiático] não é a pessoa do soberano, nem mesmo sua função, que pode ser limitada. É a máquina social que mudou profundamente: em vez da máquina territorial, há a ‘megamáquina’ de Estado, pirâmide funcional que tem o déspota no cume como motor imóvel, que tem **o aparelho burocrático como superfície lateral** e órgão de transmissão, que tem os aldeões na base e como peças trabalhadoras. Os estoques são objeto de uma acumulação, os blocos de dívida devêm uma relação infinita sob forma de tributo. Toda mais-valia de código é objeto de apropriação. Esta conversão atravessa todas as sínteses, as de produção com a **máquina hidráulica**, a máquina mineira, a inscrição com a máquina contábil, a máquina de escrever, a máquina monumental, o consumo, **enfim, com a manutenção do déspota, de sua corte e da casta burocrática**” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 258, grifos meus). Por seu turno, em *Mil Platôs* (1980) eles reforçam seu ponto de vista e oferecem um panorama desse debate. “A própria ideia de uma formação despótica asiática aparece no século XVIII, especialmente em Montesquieu, mas para descrever um estado evoluído dos impérios, e em correspondência com a monarquia absoluta. Bem outro é o ponto de vista de Marx, que recria a noção para definir os impérios arcaicos. Os textos principais a esse respeito são: Marx, *Grundrisse*, Pléiade II, pp. 312 ss; Wittfogel, *Le despotisme oriental*, Ed. de Minuit (e o prólogo de Vidal-Naquet na primeira edição, mas que foi suprimido na segunda a pedido de Wittfogel); Tökei, *Sur le mode de production asiatique*, Studia histórica 1966; o estudo coletivo do CERM, *Sur le mode de production asiatique*, Ed. Sociales” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 116).

¹⁰¹¹ Wittfogel, 1964.

¹⁰¹² Debord, 2021, p. 275-297.

¹⁰¹³ Debord, 2021.

¹⁰¹⁴ Benjamin, 2000, p. 364, tradução minha. *Expérience et pauvreté* (1933).

casos, não era idêntica a ideia de domínio material e/ou dos meios de produção. Com efeito, o que esse cenário demonstra é que uma casta de especialistas, que guardavam os segredos da sociedade, mostraram-se capazes de controlar o poder, de forma burocrática.

Ademais, Wittfogel argumenta que as modernas burocracias russa e chinesa eram herdeiras diretas daquele antigo modo de dirigir secretamente as comunidades¹⁰¹⁵. Mas, ao desviar o raciocínio em tela, Debord vai mais longe. Para ele, o espetáculo não se deixava dirigir por burocratas somente no oriente – nomeado por ele como “espetacular concentrado”¹⁰¹⁶. Ao contrário, mesmo nos países do chamado livre mercado, da fluidez da circulação de mercadorias e das relações sociais móveis – que ele intitula como “espetacular difuso”¹⁰¹⁷ – haveria uma casta de burocratas ávidos a dirigir a vida social. Assim, o espetáculo acaba fazendo ressurgir um “Estado todo-poderoso governado por uma casta de técnicos e burocratas, sem os quais a sociedade parece não conseguir sobreviver”¹⁰¹⁸. Do ponto de vista debordiano, “esta casta coloca-se acima dos proprietários legais dos meios de produção e baseia-se numa ideologia onnipresente”¹⁰¹⁹. Efetivamente, “Debord cita explicitamente a cibernética, que seria, portanto, o equivalente contemporâneo dos diques e canais do antigo Egito”¹⁰²⁰.

Ora, é com base nessa linha investigativa que Debord argumenta que a representação do proletariado – ou o fantoche do materialismo histórico, como diz Benjamin¹⁰²¹ – não pode ser confundida com a própria classe trabalhadora. Em outras palavras, os partidos, sindicatos e, em suma, a burocracia, são incapazes de realizar a emancipação humana¹⁰²².

Em termos bem práticos, refletindo sobre a sua própria atuação, há nas notas de trabalho inéditas de Debord, mais especialmente naquelas intituladas como *Bases politiques de mai* (1963), uma argumentação que sustenta a recusa da ideia de

¹⁰¹⁵ Debord, 2021. Wittfogel, 1964.

¹⁰¹⁶ SduS, §63, tradução minha.

¹⁰¹⁷ SduS, §64, tradução minha.

¹⁰¹⁸ Jappe, 2016, p. 289, tradução minha.

¹⁰¹⁹ Jappe, 2016, p. 289, tradução minha.

¹⁰²⁰ Jappe, 2016, p. 289, tradução minha.

¹⁰²¹ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

¹⁰²² “O teórico francês [...] percebe a burocracia como um dos principais males para a luta dos trabalhadores. A classe trabalhadora se organiza para opor ao trabalho alienado, mas, ao constituir partidos e sindicatos (ou outras organizações com estatutos e filosofias próprias), acaba burocratizando a sua luta e criando mais uma separação que participa da lógica espetacular” (Ricardo, 2012, p. 88).

revolucionários profissionais. Segundo Debord, “O revolucionário profissional no sentido leninista é uma resposta [política pragmática], mas organiza assim, a partir do zero, um (novo) lugar artificial, uma ilha nesta sociedade”¹⁰²³. Ao contrário, o teórico crítico faz uma defesa da ideia de vanguarda como mero detonador da revolução/insurreição. “O que é um detonador? É o lugar onde o que é vivenciado pelas pessoas pode ser visto, compreendido, contestado e comunicado COERENTEMENTE”¹⁰²⁴, para além de frações, solitárias e derrotadas¹⁰²⁵. Em outros termos, não cabe aqui a direção da revolução, mas, sim, fazer com que a faísca alcance a dinamite¹⁰²⁶.

Com fulcro no raciocínio desenhado aqui, posso considerar que é pela dialética negativa, a destruição explosiva do que está posto, que se “define o proletariado como *único pretendente à vida histórica*”¹⁰²⁷. Ao fim e ao cabo, as classes que correspondem efetivamente, de forma essencial e pura, à teoria marxiana são a burguesia e o proletariado, pois, essas são verdadeiramente “as duas únicas classes revolucionárias da história, mas em condições diferentes: a revolução burguesa está feita; a revolução proletária é um projeto”¹⁰²⁸. Se a burguesa se tornou classe dominante pela sua poderosa economia em constante metamorfose, muito inversamente, “o proletariado só poderá ser o poder se ele se tornar a *classe da consciência*”¹⁰²⁹, e não apenas repetir *Ipsis litteris* a tomada do poder, ou seja, encenar a farsa do que fizera tragicamente antes a própria classe burguesa.

Para os situacionistas, as condições da consciência de classe do proletariado devem ser práticas. Portanto, é apenas dessa forma então que “a teoria da práxis se confirma tornando-se teoria prática. Entretanto, essa questão central da organização foi a menos considerada pela teoria revolucionária na época em que se fundava o movimento operário”¹⁰³⁰. De fato, os trabalhadores precisaram descobrir na prática a confirmação da teoria revolucionária, pois, é inegável que “o *soviète* não era uma

¹⁰²³ Debord, 2016, p. 24, tradução minha. *Bases politiques de mai* (1963).

¹⁰²⁴ Debord, 2016, p. 25, tradução minha. *Bases politiques de mai* (1963).

¹⁰²⁵ Sobre esse tema, ver Thomas, Frédéric. La rencontre de Guy Debord avec socialisme ou barbarie. In: Le Bras, Laurence. Guy, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 293-302.

¹⁰²⁶ Benjamin, 2013.

¹⁰²⁷ SduS, § 87, tradução minha, grifo do autor.

¹⁰²⁸ SduS, § 88, tradução minha.

¹⁰²⁹ SduS, § 88, grifo do autor.

¹⁰³⁰ SduS, § 90, tradução minha.

descoberta da teoria. E a mais alta verdade teórica da Associação Internacional dos Trabalhadores era sua própria existência prática”¹⁰³¹.

Para Debord e os situacionistas, é nos Conselhos operários que a teoria prática da revolução social pode encontrar a sua verdade. Como bem lembrou Anselm Jappe, “nos *conselhos operários*, de que a IS fala desde 1961 [...] a participação de todos suprimirá as especializações e as instâncias separadas”¹⁰³². A tese situacionista era que somente “os conselhos serão, ao mesmo tempo, os instrumentos de luta e a estrutura organizadora da futura sociedade libertada”¹⁰³³. Assim, eles seriam a mais adequada ferramenta de instaurar uma sociedade em que a comunicação entre iguais seja a norma dominante. Em termos benjaminianos, “certamente, é apenas à humanidade redimida que o passado pertence plenamente”¹⁰³⁴, ou seja, “só para ela o seu passado tornou-se plenamente citável. Cada um dos momentos que ela viveu vira uma ‘citation a l'ordre du jour’”¹⁰³⁵.

Neste diapasão, Debord dá a ver então que se faz necessária uma verdadeira reutilização da herança cultural que lhe antecede, visando suprasumir, dialeticamente, as suas próprias intenções. Esse movimento, como visto, inclui a dominação da crítica histórica sobre o seu passado inteiro. Por isso mesmo, “a teoria crítica deve se comunicar em sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como já é no conteúdo”¹⁰³⁶. Ou ainda, a negação efetiva da cultura – construída sob pilares bárbaros – é a única coisa que ainda faz sentido agora, leia-se, a crítica da cultura já não é cultural. A herança cultural é apenas “o que restou, de alguma forma, no nível cultural, ainda que numa acepção totalmente diferente”¹⁰³⁷. Em síntese, portanto, “na linguagem da contradição, a crítica cultural apresenta-se *unificada* [...] [e] é essa *crítica teórica unificada* que vai ao reencontro da *prática social unificada*”¹⁰³⁸.

Todo esse esforço pode ser aglutinando sob a perspectiva de que “emancipar-se das bases materiais da verdade invertida, eis no que consiste a autoemancipação da nossa era”¹⁰³⁹. Segundo Debord, o fato é que “esta ‘missão histórica de

¹⁰³¹ SduS, § 90, tradução minha, grifo do autor.

¹⁰³² Jappe, 1999, p. 118, grifo do autor.

¹⁰³³ Jappe, 1999, p. 118.

¹⁰³⁴ Benjamin, 2000, p. 429, tradução minha

¹⁰³⁵ Benjamin, 2000, p. 429, tradução minha.

¹⁰³⁶ SduS, § 204, tradução minha.

¹⁰³⁷ SduS, § 210, tradução minha.

¹⁰³⁸ SduS, § 211.

¹⁰³⁹ SduS, § 221, tradução minha.

estabelecer a verdade no mundo’, nem o indivíduo isolado, nem a multidão atomizada sujeita à manipulação não poderão realizar”¹⁰⁴⁰. Nesse sentido, portanto, essa tarefa “novamente e sempre, cabe à classe que é capaz de ser a dissolução de todas as classes, trazendo de volta todo o poder à forma desalienadora da democracia realizada, o Conselho”¹⁰⁴¹. É, pois, por meio desta ferramenta democrática que “a teoria prática controla a si mesma e vê sua ação. Somente lá os indivíduos estão ‘diretamente ligados à história universal’; somente lá o diálogo se armou para fazer vencer suas próprias condições”¹⁰⁴².

Com efeito, para os situacionistas, “toda revolução nasceu na poesia, fez-se de início pela força da poesia. Este é um fenômeno que escapou e continua a escapar aos teóricos da revolução”¹⁰⁴³. Certamente, portanto, é necessário notar que “não se pode compreendê-lo se se atém ainda à velha concepção da revolução ou da poesia – mas que geralmente foi sentido pelos contra-revolucionários”¹⁰⁴⁴. No julgo da teoria crítica da sociedade espetacular, “a poesia, lá onde ela existe, lhes faz medo; eles se obstinam a se desembaraçarem dela através de diversos exorcismos, do *auto da fé* à pesquisa estilística pura”¹⁰⁴⁵. Por isso mesmo, “o momento da poesia real, que ‘tem todo o tempo diante dela’, quer a cada vez reorientar, conforme seus próprios fins, o conjunto do mundo e todo o futuro”¹⁰⁴⁶. A poesia moderna, portanto, “recoloca em jogo as dívidas não quitadas da história [...] tanto quanto dure, suas reivindicações não podem conhecer compromissos”¹⁰⁴⁷ com o *status quo*. Dessa maneira, “Fourier e Pancho Villa, Lautréamont e os dinamiteiros das Astúrias [...], os marinheiros de Kronstadt ou de Kiel e todos aqueles que [...] se preparam para lutar pela longa revolução, são também os emissários da nova poesia”¹⁰⁴⁸.

De modo bastante direto, posso salientar agora que, do ponto de vista debordiano, a herança cultural instituída não deve ser preservada enquanto tal. Ao contrário, é pelo seu inacabamento e pela sua inconclusão que o passado pode ser trazido, reciclado, para o presente. Por isso mesmo, “comparando a revolução espartaquista de 1919 e a bolchevique de 1917, Debord falou que ‘vitórias’ são, muitas

¹⁰⁴⁰ SduS, § 221, tradução minha.

¹⁰⁴¹ SduS, § 221, tradução minha.

¹⁰⁴² SduS, § 221, tradução minha.

¹⁰⁴³ IS, nº 8, p. 32, tradução minha.

¹⁰⁴⁴ IS, nº 8, p. 32, tradução minha.

¹⁰⁴⁵ IS, nº 8, p. 32, tradução minha, grifos do autor.

¹⁰⁴⁶ IS, nº 8, p. 32, tradução minha.

¹⁰⁴⁷ IS, nº 8, p. 32, tradução minha.

¹⁰⁴⁸ IS, nº 8, p. 32, tradução minha.

vezes, apenas ‘derrotas’; e que há ‘derrotas’ que, sob determinados aspectos, são ‘vitórias’”¹⁰⁴⁹. Por certo, o raciocínio que se depreende deste prisma é que “tudo dependeria da *persistência* e do *inacabamento* de determinados problemas históricos que estão *em jogo* nessas experiências, e que podem ser *recolocadas em jogo* em experiências outras”¹⁰⁵⁰.

Sem dúvidas, a revolução do maio francês – na qual os situacionistas intervieram ativamente – reintroduziu na cena pública a necessária vontade de transformação radical do mundo. Sem dúvidas, esse foi um dos mais destacados movimentos de contestação social do último século. Afinal, diversas fábricas foram tomadas por trabalhadores grevistas nessa oportunidade, enquanto as massas enraivecidas invadiram as ruas tendo como bandeira de luta a superação da sociedade classista e a extinção do trabalho estranhado. Em outras palavras, mais que uma revolta juvenil – como querem alguns exegetas mais apressados – a insurreição de maio trazia à tona a insistência das demandas históricas revolucionárias, mesmo quando os detentores do poder acreditavam ter enterrado o ‘passado recente’¹⁰⁵¹ para sempre. Porém, essa revolução também malogrou.

Em 1972, Debord e Gianfranco Sanguinetti, os últimos remanescentes da Internacional Situacionista, decidiram encerrar oficialmente as atividades dessa organização que já não se deixava ver na luz do dia. Entre outras coisas, eles consideraram que essa vanguarda tinha exaurido suas forças – ainda que não tivesse implementado seu programa –, mas, também, eram da opinião de que o movimento ‘pró-situ’, que começou a eclodir, acabaria engendrando mais uma seita, no caso, um nefasto ‘situacionismo’. Para tanto, eles redigiram e publicaram as famosas *Teses sobre a internacional situacionista e seus tempos* (1972), explicitando, sem muitas voltas e rodeios, aquilo que se tornou-se evidente para o presente estudo, isto é, que “a I.S. não apenas viu chegar a subversão proletária moderna; chegou com ela. Não anunciou-lhe como um fenômeno exterior, pela extrapolação glacial do cálculo científico: ela [a I.S.] foi ao seu encontro”¹⁰⁵². Por isso mesmo, nada lhes parecia mais justo do que desaparecer junto com ela.

¹⁰⁴⁹ Aquino, 2006, p. 32.

¹⁰⁵⁰ Aquino, 2006, p. 32, grifos do autor.

¹⁰⁵¹ Benjamin, 2007.

¹⁰⁵² Debord, 2006, p. 1089, tradução minha. *La véritable scission dans l'internationale* (1972).

Devo lembrar que do segundo pós-guerra aos nossos dias, observamos o declínio do fordismo e a reconstrução dos países aliados, trazendo assim os chamados anos de ouro para o capitalismo ocidental – trata-se, se preferirmos, do aparecimento da sociedade da abundância mercantil¹⁰⁵³. Além disso, o subsequente regime de “acumulação flexível”¹⁰⁵⁴ modificou ainda mais drasticamente a dinâmica do capitalismo moderno¹⁰⁵⁵. Nada obstante, pelo menos a partir dos anos 1980, o assim chamado “neoliberalismo”¹⁰⁵⁶ tornou-se a bandeira de luta do capital, isto é, a insidiosa proposição do livre mercado global com repressão burocrática capitulou não apenas os Estados nacionais, mas também, significativa parte da própria classe trabalhadora, que hodiernamente se identifica pouquíssimo com sua condição ontológica no mundo do trabalho, digamos assim. Desse instante à corrente tentativa de uberização de todas as relações de trabalho custou bem pouco¹⁰⁵⁷.

Nada mais justo do que considerar que a emergência de novas problemáticas sociais e políticas tornariam a atualização da própria teoria crítica algo absolutamente necessário e urgente. Na terminologia debordiana, o “espetacular integrado”¹⁰⁵⁸ – síntese dialética do que há de pior nas formas concentrada (URSS) e difusa (EUA) do capitalismo mundial – passou a formatar a totalidade da vida social com a sua própria face e, por isso mesmo, exige a (re)formulação de uma crítica social à sua altura.

Não constitui novidade que no comentário sobre Debord existem sugestões de que ele teria abandonado, na “velhice”, as posições mais radicais que desenvolvera na “juventude”. Nesses termos, surge uma suposta querela entre o jovem e o velho Debord. Do mesmo modo que no marxismo manualesco muito se fala de uma

¹⁰⁵³ Aquino, 2005; 2006.

¹⁰⁵⁴ Harvey, 2010, p. 140.

¹⁰⁵⁵ De modo mais expansivo, isso significa dizer que “a *acumulação flexível* [...] é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. [...] envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado ‘setor de serviços’, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas [...]. Ela também envolve um novo movimento que chamarei de ‘compressão do espaço-tempo’ no mundo capitalista – os horizontes temporais da tomada de decisões privada e pública se estreitaram, enquanto a comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitaram cada vez mais a difusão imediata dessas decisões num espaço cada vez mais amplo e variegado” (Harvey, 2010, p. 140, grifo do autor).

¹⁰⁵⁶ Safatle; Dunker; Silva Júnior, 2021.

¹⁰⁵⁷ Antunes, 2018.

¹⁰⁵⁸ Comm, § 4, tradução minha.

oposição e/ou contrariedade entre o velho e o jovem Marx. Em outras palavras, enquanto o Debord letrista e situacionista teoria se interessado pelas vanguardas, pela revolução via conselhos operários, por Marx e por Hegel etc., o Debord do final dos anos 1970 em diante teria se limitado a ler e comentar, dentre outros, Maquiavel, Clausewitz, Sun Tzu¹⁰⁵⁹ e outros clássicos.

Penso que uma primeira formulação que se destaca nesse horizonte chegamos a partir da bem conhecida leitura de Michael Löwy. Em seu livro *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (2000), esse autor dedica um capítulo para apresentar a figura de Guy Debord, no mesmo passo em que visa aproximar-lhe do seu ideário acerca da vanguarda capitaneada por André Breton. Intitulada como *O romantismo noir de Guy Debord*, sua reflexão centra-se na exposição daquilo que considerou como tópicos fundamentais do filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). Dessa forma, sua finalidade reside em demonstrar que Debord, como uma dinamite, explode entre os dedos daqueles que visam desarmá-lo, isto é, transformá-lo em um sujeito domesticado. Por isso mesmo, Löwy entende que o teórico crítico francês pode ser lido como uma verdadeira máquina infernal. Ora, mas com que surpresa não percebemos que a própria interpretação de Michael Löwy se torna o perfeito exemplo daquilo que buscou combater. De fato, isso se justifica quando observamos que, em seu argumento, Debord deve ser ligado à linhagem de sujeitos que protestaram contra o mundo capitalista em nome de valores do passado. Em outros termos, para Löwy o teórico crítico francês poderia ser ligado então a autores como Jean-Jacques Rousseau, William Blake e William Morris etc. *Voilà*, eis o romantismo passadista atribuído por Löwy ao teórico crítico francês na maturidade¹⁰⁶⁰.

Daniel Bensaïd, colaborador de Michael Löwy por longas datas, em um livro póstumo publicado como *O espetáculo, estado final do fetichismo da mercadoria: Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard* (2011), chega a uma posição bastante singular, próxima da supraescrita. “Entre o momento megalomaniaco de 1968 e o estágio paranoico de 1972, [Debord] desintegrou-se frente ao teste impiedoso do próprio evento que havia desejado e havia contribuído para fazer eclodir”¹⁰⁶¹, diz Bensaïd. Ademais, Guy Debord teria aqui o mérito da “lucidez sobre o alcance

¹⁰⁵⁹ Debord, 2018.

¹⁰⁶⁰ Löwy, 2000.

¹⁰⁶¹ Bensaïd, 2011, p. 127, tradução minha.

histórico da derrota das décadas de trinta e cinquenta, ele persistiu, como outros na época, em não ceder”¹⁰⁶² a um conformismo apressado. Mas, ele teria passado de uma “crítica do stalinismo como fenômeno social e histórico sem precedentes para uma visão genealógica – em si mesma ideológica – que o faz derivar mecanicamente da forma do partido”¹⁰⁶³ sempre o mesmo resultado. Nesse prisma, lhe restaria, pois, a solidão e o gabinete de leitura, já que aos poucos fizera todos os seus interlocutores desaparecer, em virtude de sua prática constante de um expurgo purificador¹⁰⁶⁴.

Há um interessante artigo do pesquisador francês Patrick Marcolini que, conforme creio, ajuda a mitigar o conflito aparente de posições entre o jovem e o velho Debord. Refiro-me, evidentemente, ao texto intitulado como *A crítica social do último Debord à luz de suas notas inéditas* (2016)¹⁰⁶⁵. Nesse trabalho, Marcolini toma como mote a pergunta retórica sobre a possibilidade de Debord ter se tornado reacionário ao final de sua vida. Efetivamente, é possível encontrar entre profissionais da atividade jornalística¹⁰⁶⁶, professores de filosofia¹⁰⁶⁷ e mesmo especialistas na obra do teórico crítico francês¹⁰⁶⁸ a defesa desse posicionamento. Por essa razão, Patrick Marcolini desenvolve essa questão como digna de nota¹⁰⁶⁹.

Em sua leitura, o pesquisador francês defende que o próprio Debord parece oferecer bons motivos para que seus leitores e/ou críticos tratem-no como conservador após a ressaca do maio de 1968 francês. Ele sublinha, por exemplo, passagens polêmicas e/ou controversas de textos como *O planeta doente* (1971)¹⁰⁷⁰, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)¹⁰⁷¹, *Considerações sobre o assassinato de Gérard Lebovici* (1985)¹⁰⁷², *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988)¹⁰⁷³, mas, também, aponta a persistência de situações semelhantes em trechos

¹⁰⁶² Bensaïd, 2011, p. 128, tradução minha.

¹⁰⁶³ Bensaïd, 2011, p. 128, tradução minha.

¹⁰⁶⁴ Bensaïd, 2011.

¹⁰⁶⁵ Marcolini, 2016.

¹⁰⁶⁶ Rérolle, Raphaëlle. À chacun son Debord, **Le monde**, supplément culture & idées, 23 mar. 2013. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord_1852103_3246.html. Acesso em: 23 abril 2024.

¹⁰⁶⁷ Rancière, Jacques. Critique de la critique du spectacle. In: Rancière, Jacques. **Et tant pis pour les gens fatigues**: entretiens. Paris: Éditions Amsterdam, 2009, p. 619- 636.

¹⁰⁶⁸ Gonzalez, Shigenobu. **Guy Debord ou la beauté du négatif**. Paris: Nautilus, 2002.

¹⁰⁶⁹ Marcolini, 2016.

¹⁰⁷⁰ Debord, 2006, p. 1063-1069. *La planète malade* (1971).

¹⁰⁷¹ Debord, 2006, p. 1334-1409. *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

¹⁰⁷² Debord, 2006, p. 1538-1578. *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* (1985).

¹⁰⁷³ Comm, § 1-33.

de alguns dos trabalhos que ficaram inconclusos e/ou não publicados. É esse o caso das notas do seu *Projeto de dicionário* (198?)¹⁰⁷⁴, ou ainda, do introspectivo texto sobre *Os erros e falhas do senhor Guy Debord por um suíço imparcial* (1984). Para fins propedêuticos, gostaria de mostrar mais detidamente apenas essa última ocorrência.

De fato, no manuscrito inédito intitulado como *Os erros e falhas do senhor Guy Debord por um suíço imparcial* (1984), o teórico crítico francês discute sua persona e significação ao longo dos tempos em termos incomuns. Nesse instante, se declara “inimigo do progresso que se orgulha de não falar inglês, de não dirigir um carro, que despreza complementemente a informática como rústico (não pensamento) da informação”¹⁰⁷⁵. Além disso, Debord argumenta que “só concorda em comer alimentos obtidos sem química e cozinhados à moda antiga, que se declarou inimigo de qualquer modernização na arquitetura e nos meios de transporte”¹⁰⁷⁶. No mesmo passo, “aceita o avião, mas detesta os aeroportos, odeia a televisão e finalmente [diz] que o cinema se tornou desprezível, se declarando claramente inimigo do seu século”¹⁰⁷⁷. Logo, continua o teórico crítico francês, “em matéria de pensamento [...] ele considerou como nada todos os maiores pensadores do seu século, de Sartre a (Foucault), de Barthes a Lacan”¹⁰⁷⁸. O teórico crítico vê o mesmo vazio na arte moderna, “de Robbe-Grillet a Godard [...] se deleita apenas [momentaneamente] com os jovens estravagantes de *L'Encyclopédie des Nuisances...*”¹⁰⁷⁹, antes de afastar-se deles também com um ar de riso.

Ora, mas apesar desse tom irredutível frente ao mais atual, e sua respectiva descrença (quase) absoluta frente às novidades culturais, digamos assim, o fato é que não há em nenhum lugar uma defesa de valores sociais do passado em Guy Debord. Sem dúvidas, o teórico crítico francês interessou-se cada vez mais por autores de fora do campo dialético e/ou abertamente progressista, mas, tão-somente com finalidades próprias. Explico: certamente, Debord se serviu de personagens francamente conservadores e/ou pouco interessados pela transformação radical da sociedade (Nietzsche, Huizinga, Burckhardt etc.), mas, é preciso notar, sempre de

¹⁰⁷⁴ Debord, 2016, p. 149-204. *Projete de dictionnaire* (198?).

¹⁰⁷⁵ Debord, 2013, p. 208, tradução minha.

¹⁰⁷⁶ Debord, 2013, p. 208, tradução minha.

¹⁰⁷⁷ Debord, 2013, p. 208, tradução minha.

¹⁰⁷⁸ Debord, 2013, p. 208, tradução minha.

¹⁰⁷⁹ Debord, 2013, p. 208, tradução minha.

modo muito singular, isto é, desviado. Dessa forma, não há que se falar em conservadorismo político nas movimentações do teórico crítico francês.

Em uma feliz coincidência, o mesmo Patrick Marcolini sublinha ainda que também Karl Kraus (1874-1936) – cujas obra passaram a ser editadas nos anos 1970 e 1980 pela Champ Libre, isto é, pela mesma casa que publicou muitos dos trabalhos de Guy Debord – fora simploriamente acusado de ser reacionário em seu tempo, bem como destaca o fato deste austríaco constar no panteão do teórico crítico francês nos anos 1990¹⁰⁸⁰. Se bem lembrarmos, Walter Benjamin já havia se posicionado quanto a essa personagem¹⁰⁸¹ e – dispensando a ela o mesmo tratamento que conferiu a Baudelaire –, destacou que para além das suas posições políticas paradoxais (Kraus flertou com o socialismo, com o liberalismo, com o clericalismo, com o conservadorismo...), havia em sua obra a imagem invertida de uma nova humanidade, isto é, a mensagem de um porvir. Desde uma perspectiva benjaminiana, portanto, também a arte da citação ganha nessa obra um sentido contrário. Ela não se curva diante do original, mas, sim, arranca-o do seu contexto, de modo destrutivo, e, por isso mesmo, é capaz de ser ainda mais fiel ao seu lugar de origem. Efetivamente, as ideias renascem aqui em um novo espaço, cheias de coerência, sonoridade e radicalidade¹⁰⁸². Penso que Debord desenvolve uma posição muito semelhante a essa em sua maturidade (ainda que “na única vez em que fala veladamente de Kraus, [em seu livro *Essa má reputação* (1993)] Debord não adota um tom propriamente elogioso”¹⁰⁸³).

Contudo, o que importa aqui é destacar que o teórico crítico francês maduro, ou ainda, o velho Debord, não se deixa seduzir pelo saudosismo do passado e/ou pelo reacionarismo. Muito pelo contrário, enfileirando com Walter Benjamin, o trabalho de Guy Debord produz nessa altura uma verdadeira crítica total à nova face do espetáculo, ou melhor, à civilização moderna em sua integridade. “Se postularmos um conteúdo reacionário nos escritos do último Debord, estaremos, portanto, em última análise, no terreno da adesão espontânea à ideologia do Progresso”¹⁰⁸⁴. Afinal, essa é uma ideologia “que quer que a história seja orientada para um

¹⁰⁸⁰ Marcolini, 2016.

¹⁰⁸¹ Benjamin, 2000, p. 228-273. *Karl Kraus* (1931).

¹⁰⁸² Benjamin, 2000. *Karl Kraus* (1931).

¹⁰⁸³ Jappe, 1999, p. 145.

¹⁰⁸⁴ Marcolini, 2016, p. 417, tradução minha.

objetivo, e que o fluxo do tempo traga consigo um certo número de *avanços* sociais ou morais”¹⁰⁸⁵. Esse prisma, como visto, não tem se mostrado factual aqui.

Ora, com base nessa chave de leitura torna-se compreensível o cuidado de Debord para “não ensinar demais”¹⁰⁸⁶ em seu segundo texto mais lembrado. De fato, em seu famoso e tardio livro *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988), ele argumenta, com ênfase, que permanece um inimigo da sociedade mercantil. Assim, é justamente essa condição que lhe permite notar a chegada de outra fase espetacular – o espetacular integrado –, no mesmo passo que lhe impõe a ampliação de suas críticas ao modo dominante de organização da vida. Nessa esteira, a linguagem que utiliza na ocasião deve ser cautelosa, melhor dizendo, estratégica.

Com efeito, Debord compreende nessa oportunidade que o espetacular integrado continua o legado de um império despótico no âmbito mercantil, cujo corolário agora são as mais recentes formas de dominação que lhe acompanham¹⁰⁸⁷. Grosso modo, “a sociedade modernizada ao estágio do espetacular integrado é caracterizada pelo efeito e combinação de cinco características principais”¹⁰⁸⁸, diz o teórico crítico francês, “a renovação tecnológica incessante, a fusão econômico-estatal, a boataria generalizada, a mentira sem réplica e o presente perpétuo”¹⁰⁸⁹. O empenho dessas ferramentas caracteriza, pois, os tempos mais que modernos.

Por isso mesmo, mostrou-se bastante razoável supor que “esses *Comentários* certamente serão prontamente conhecidos por cinquenta ou sessenta pessoas”¹⁰⁹⁰, diz Debord, “desta elite que se interessará [pelo livro], metade, ou um número muito próximo disso, é formada por pessoas que trabalham para manter o sistema de dominação espetacular”¹⁰⁹¹. Por sua vez, é claro, ele se interessa muito mais pela “outra metade das pessoas que persistirá em fazer exatamente o oposto”¹⁰⁹². Em todo caso, quando se tem opositores tão atentos, a verdade só pode mesmo ser dita de forma indireta.

Assim como Walter Benjamin mostrou o entrelaçamento do trabalho da crítica social presente com a herança cultural, por exemplo, no seu manuseio de

¹⁰⁸⁵ Marcolini, 2016, p. 417, tradução minha, grifo do autor.

¹⁰⁸⁶ Comm, § 1, tradução minha.

¹⁰⁸⁷ Comm, § 2.

¹⁰⁸⁸ Comm, § 5, tradução minha.

¹⁰⁸⁹ Comm, § 1, tradução minha.

¹⁰⁹⁰ Comm, § 1, tradução minha, grifo do autor.

¹⁰⁹¹ Comm, § 1, tradução minha.

¹⁰⁹² Comm, § 1, tradução minha.

epístolas do passado¹⁰⁹³, assim também Guy Debord em seu todo dá um testemunho sobre a necessidade do constante desvio/reversão crítica das verdades cristalizadas de outrora para a construção do agora. De fato, do mesmo modo que Walter Benjamin se mostrou capaz de reutilizar o passado de sua gente alemã para as exigências do seu momento singular, a barbárie produzida pelo *III Reich* alemão, Guy Debord lança mão de uma reinterpretação muito particular dos bens culturais e das lutas históricas passadas, na sua crítica da sociedade do espetáculo, em nome daquilo que nomeou como poesia moderna. No contexto do espetacular integrado, portanto, ele sustentou que seus procedimentos poderiam ser lidos de modo análogo ao de um estrategista em um campo de guerra. No caso em tela, tratar-se-ia mesmo de uma incessante guerra contra o espetáculo¹⁰⁹⁴, leia-se, de uma constante luta contra o capitalismo e seu mutante *modus operandi*, em nome de uma outra vida que, efetivamente, jamais fora verdadeiramente encontrada. Deste modo, gostaria de findar lembrando o manuseio dos discursos de outrem, tal como se encontra presente no filme *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1994)¹⁰⁹⁵. Sem dúvidas, isso se mostra frutífero quando notamos que, do mesmo modo de Walter Benjamin procede em sua coletânea de cartas¹⁰⁹⁶, Debord usa/monta os discursos de outros para falar sobre seu ponto de vista político sobre o presente, desta vez na televisão.

Ao contrário de alguns outros pesquisadores¹⁰⁹⁷, considero *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1994) como uma obra do teórico crítico francês. Assim, ainda que esse média-metragem anti-televisivo tenha sido ‘rodado’ pela diretora Brigitte Cornand (1952-) para o Canal + da França, o fato é que Debord manteve o controle criativo sobre essa realização audiovisual durante todo o tempo do seu desenvolvimento¹⁰⁹⁸. Sob o prisma jurídico, por exemplo, a situação poderia ser pensada aqui com base na chamada teoria do domínio do fato. Em apertada síntese, essa teoria

¹⁰⁹³ Benjamin, 1979; 1983; 1995; 2022b.

¹⁰⁹⁴ Jappe, 2014.

¹⁰⁹⁵ Debord, 2006, p. 1870-1876. *Guy Debord, son art et son temps* (1994). Doravante, esse filme será indicado no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais GDSaSt, seguidas do número da parte correspondente. O epílogo do filme, o qual escrutina a seguir, não se encontra na versão escrita reprisada do roteiro. Todavia, ele poderá ser acessado em: GUY debord, son art et son temps. Direção: Guy Debord e Brigitte Cornand. Roteiro: Guy Debord. França: Canal+/Institut national d’audiovisuel, 1994. Versão digital (60 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nm4jnG7R0FU>. Acesso em: 30 abril 2024.

¹⁰⁹⁶ Benjamin, 1979; 1983; 1995; 2022b.

¹⁰⁹⁷ Como, por exemplo, Ken Knabb (2003).

¹⁰⁹⁸ Levanto essa hipótese com base na leitura das cartas do teórico crítico francês endereçadas à Brigitte Cornand durante os anos 1990 (Debord, 2008).

sustenta que o autor intelectual de um fato típico é alcançado pela norma do mesmo modo que o seu executor¹⁰⁹⁹. Em comunhão com os trabalhos de Guy-Claude Marie¹¹⁰⁰ e Fabien Danesi¹¹⁰¹, portanto, penso que o conteúdo e a forma do pseudodocumentário em tela têm as marcas inequívocas de Debord. Dessa forma, se o desvio é realmente um crime, como propõe Pablo Gobira¹¹⁰², a sentença sobre o delito em questão deve alcançar também o teórico crítico francês.

De forma imanente, é possível ver que desde a cena de abertura do filme em tela, estão presentes os fundamentos conceituais aqui defendidos¹¹⁰³. De modo mais preciso, devo sublinhar que após a publicação dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988), o jornalista franco-americano Franz-Olivier Giesbert (1949-) utilizou-se do seu programa televisivo para promover uma roda de conversa sobre esse livro, juntamente com alguns convidados seus. Com efeito, esse se torna o preâmbulo do filme de 1994 do teórico crítico francês, ainda que utilizado em um sentido oposto. Sumariamente, o que se denota é que Debord retoma, pelo viés da dialética negativa, as imagens desse ‘diálogo acrítico’ televisivo sobre o espetáculo¹¹⁰⁴. Com o sabor da passagem do tempo e o respectivo uso possível da reversão crítica, o corte televisivo em xeque ganha um status de ironia quase socrática.

Do ponto de vista político, podemos ler já nesse fragmento passagens muito singulares. “Achei um livro muito estranho, fala longamente de uma patologia”¹¹⁰⁵, diz um dos convidados de Giesbert. Entre outras coisas, continuam os convivas, o livro “fala do espetáculo como se não existisse a história... e Napoleão? Esse é um verdadeiro espetáculo! [...] [e] Luis XIV[?]. Esse é um verdadeiro espetáculo!”¹¹⁰⁶. Não é difícil ver que a mentalidade dominante aqui só considera como histórico aquilo que fora vivido pelos grandes vultos. Em outros termos, os críticos de Debord são incapazes de perceber que nada podem entender sobre o espetáculo por que fora justamente a sociedade espetacular que lhes formou assim. Enquanto Giesbert e seus pares argumentam que Debord “sataniza o espetáculo [...] falsifica

¹⁰⁹⁹ Masson, 2024.

¹¹⁰⁰ Marie, 2009.

¹¹⁰¹ Danesi, 2011.

¹¹⁰² Ricardo, 2012.

¹¹⁰³ GDSaSt, I.

¹¹⁰⁴ GDSaSt, I.

¹¹⁰⁵ GDSaSt, I, tradução minha.

¹¹⁰⁶ GDSaSt, I, tradução minha.

tudo!”¹¹⁰⁷, o que efetivamente verificamos é a própria constatação do alcance da teoria do espetáculo.

Sem dúvidas, o conjunto de reflexões disponíveis nessa obra debordiana surge de modo contraditório para os indivíduos com um ponto de vista unidimensional. Eles não se perguntam sobre a possibilidade de outra organização da vida, mas contentam-se em observar passivamente o movimento do real que lhes fora imputado. Por isso mesmo, quando não encontram o habitual regozijam-se no mal-estar generalizado e numa quase revolta. Dessarte, é possível compreender assim a ideia de que “o estado democrático se tornou mais estranho”¹¹⁰⁸, pois a democracia vigente é tida como a mais plural possível.

Para Debord – assim como para Walter Benjamin¹¹⁰⁹ –, a história não se resume aos grandes medalhões e líderes, do mesmo modo que a enxurrada de informações disponíveis nos jornais diários não pode ser o critério de um mundo verdadeiramente democrático¹¹¹⁰. Efetivamente, o que interessa nesse diapasão é a perspectiva de que a transformação da vida cotidiana se tornou ainda mais urgente, pois, uma vida mais expansiva e efetivamente livre ainda é digna de ser buscada. Assim, Giesbert e seus pares até chegam à percepção de que o mundo contemporâneo é horrível e, por isso mesmo, deveria ser mudado. Todavia, eles se afastam sem demora dessa ideia, haja vista que aos seus olhos qualquer possibilidade de mudança radical e violenta da vida lhes é ainda mais repugnante e desagradável¹¹¹¹.

Por seu turno, nesse derradeiro trabalho anti-televisivo, Debord aponta mais uma vez para algumas cenas provisórias de uma vida plena de sentido. É assim que a sua verdadeira ‘arte’ deve ser lida na ocasião, como a arte de viver. Portanto, reaparecem na tela a velha Paris amada pelos letristas, algumas fotografias do próprio autor, suas telas pretas e brancas inaugurais no cinema, seu primeiro livro *Mémoires*, seus amigos e amores, cortes de filmes e fragmentos da própria televisão etc. Entre esses últimos, estão ainda florestas em chamas, crianças famintas, demolições de prédios e desfiles militares, dentre outros exemplos trágicos. Mas,

¹¹⁰⁷ GDSaSt, I, tradução minha.

¹¹⁰⁸ GDSaSt, I, tradução minha.

¹¹⁰⁹ Benjamin, 2000. *Sur le concept d'histoire* (1940).

¹¹¹⁰ GDSaSt, I, tradução minha.

¹¹¹¹ GDSaSt, I.

também, há exposições de luta livre, jovens argelianos, universitários, Bill Clinton, shows de rock, muitos chineses e Silvio Berlusconi etc.¹¹¹².

Do ponto de vista formal, portanto, é palpável agora considerar que mais uma vez observamos a escolha criteriosa de momentos/trechos/ideias típica da reflexão e da prática do teórico crítico. “Debord escolheu usar os outros para expor a si mesmo. O filme de Debord mostra as impressões dos outros sobre ele. A sua vida é registrada ali como em espelho. O espelhado está se vendo, mas pelos olhos dos outros”¹¹¹³. Também é nítido que “essa visão pelos olhos dos outros é exatamente isso: o autor retira os olhares de seus donos e os reproduz no filme”¹¹¹⁴. Com isso, ele acaba “mostrando sua capacidade em transformar a sua vida espetacular ou espetacularizada, em metavida, uma vida no espetáculo ressignificada”¹¹¹⁵.

Neste diapasão, destaco ainda o “fato que Guy Debord queria falar a bela linguagem do seu século, em busca do brilho igual ao raio que corta a paisagem, [no caso] a paisagem do cinema”¹¹¹⁶. Creio ser possível ratificar também a ideia de que “esse filme é feito com o corte de Guy Debord. É ele que escolhe o que exibir, a ordem em que exibirá, a forma que aparecerá cada uma das ideias”¹¹¹⁷. Pois, em suas diversas manifestações, a teoria crítica debordiana buscou dominar a totalidade do passado em nome da construção do presente que lhe interessa.

Há, pois, em *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1994) uma imagem de pensamento decisiva para a sua própria compreensão estrutural. Explico: tomando como pano de fundo o hino da (primeira) Associação Internacional dos Trabalhadores – AIT cantado por diversos militantes chineses em uma praça, em 1989, há uma placa que diz: “elogio à dialética: tudo pode retornar”¹¹¹⁸, ou seja, tudo pode ser repostado em jogo.

Para Guy Debord, isso tudo é viável porque no espetacular integrado “os desenvolvimentos mais modernos da realidade histórica ilustram com muita exatidão o que Thomas Hobbes pensava que a vida do homem deveria ter sido”¹¹¹⁹ se a civilidade e o leviatã não tivessem sido inventados: “solitária, suja, desprovida de

¹¹¹² GDSaSt, I-II.

¹¹¹³ Ricardo, 2012, p. 192.

¹¹¹⁴ Ricardo, 2012, p. 192.

¹¹¹⁵ Ricardo, 2012, p. 192.

¹¹¹⁶ Chapouillie, 2011, p. 02.

¹¹¹⁷ Ricardo, 2012, p. 192.

¹¹¹⁸ GDSaSt, II.

¹¹¹⁹ GDSaSt, II.

prazer, estúpida e breve”¹¹²⁰. Em outras palavras, o fato é que a civilização e o Estado moderno não produzem a libertação da vida, mas, sim, uma barbárie cada vez mais completa.

Com o intuito de fornecer uma resposta pragmática à sociedade do espetáculo, pois, simultaneamente poética e política, Guy Debord lançou mão de um vasto leque de recursos disponíveis em suas movimentações. Ele profana, manipula e subverte a herança cultural caduca e empoeirada, isto é, os discursos de outros, como meio de expressar seu próprio ponto de vista crítico em relação ao mundo espetacular – até mesmo na televisão! Certamente, essa abordagem adquire uma relevância ainda maior no cenário hodierno, especialmente quando notamos que a herança da poesia moderna continua em aberto. De modo bastante simples, portanto, posso dizer que, para Debord e os situacionistas, “não se trata de colocar a poesia a serviço da revolução, mas sim de colocar a revolução a serviço da poesia”¹¹²¹. A herança cultural deve ser efetivamente (re)utilizada no presente. Assim, todo o passado pode e deve ser colocado à serviço da luta corrente, em um frágil e provisório “comunismo literário”¹¹²². Pois, em uma sociedade efetivamente emancipada, já não haverá pintores, mas, no máximo, pessoas que, entre outras atividades, também pintam¹¹²³.

¹¹²⁰ GDSaSt, II.

¹¹²¹ Debord, 2006, p. 616, tradução minha. *All the king's men* (1963).

¹¹²² Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

¹¹²³ Marx, Engels, 2007.

4

Considerações finais

Nestas notas finais, que são mais reflexivas do que conclusivas, tomarei a liberdade de elencar a questão que me pareceu mais essencial desde o princípio, ao invés de meramente pontuar o trajeto percorrido com Walter Benjamin e Guy Debord até o presente momento. Esta querela, cuja determinação ficou latente ao longo de toda a exposição realizada, é a própria expressão do terreno filosófico-histórico no qual encontramos as contribuições do filósofo berlinense e do teórico crítico francês em um mesmo sentido. Em outras palavras, a leitura esboçada nesta tese só se torna plenamente compreensível quando se tem em mente que tanto Benjamin quanto Debord partilham do mesmo horizonte dialético das vanguardas artísticas e políticas.

Nos vários números da revista *Potlatch* (1954-1957)¹¹²⁴, há um debate latente sobre a composição das obras letristas e sobre o uso possível dos bens culturais disponíveis para a criação destas. Para Debord e seus camaradas, havia uma necessidade de reflexão constante sobre a ideia de herança cultural em si e sobre os seus usos possíveis. Pelo seu caráter experimental e sempre provisório, esse debate aparece e desaparece diversas vezes nas páginas do boletim informativo da esquerda letrista, sempre em níveis de determinação distintos, sob a insígnia do procedimento do desvio (*détournement*). Ora, isso se justifica porque, para os letristas e situacionistas, o modo de uso da “da cidade, de suas ruas, praças e prédios, mas também de suas noites, em preferência aos dias, é a experiência originária desse método, inicialmente estético e, depois, de exposição teórica”¹¹²⁵ do qual eles se servem fartamente em suas práticas.

Todavia, é em um artigo de transição da Internacional Letrista para a Situacionista que essas ideias provisórias para tempos provisórios ganham um acabamento conceitual e filosófico de longo alcance pela primeira vez. De fato, no texto *Modo de usar o desvio* (1956)¹¹²⁶, escrito por Guy Debord em parceria com Gil J.

¹¹²⁴ Debord, 1996.

¹¹²⁵ Aquino, 2022, p. 81.

¹¹²⁶ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

Wolman, denota-se uma liquidação total do valor da arte passada (como diria Benjamin) e mesmo das mais recentes expressões da cultura capitalista (com o perdão da palavra). Em outros termos, é a própria queda na taxa do valor de uso de todos os documentos da cultura que permite a sua reutilização superior para fins de propaganda política¹¹²⁷.

De forma mais específica, é curioso notar que nesse trabalho há a percepção deliberada de que as ideias ali expostas não são criações próprias. Ademais, há a noção de que uma teoria pronta e acabada sobre o procedimento em questão não fora formulada na ocasião. Ao contrário, Debord e seu camarada defendem o ponto de vista de que se faria necessário retomar, muito em breve, a própria sistematização ali apresentada. Por isso mesmo, eles também são partidários da tese de que são apenas os porta-vozes momentâneos de um debate muito maior¹¹²⁸.

Neste diapasão, os fundamentos para a revolução cultural e propriamente política foram considerados como disponíveis. Mais que isso, o próprio risco da putrefação dessa chance de transformação do real já se encontrava na ordem do dia. De todo modo, contudo, o que importa destacar é que o desvio não propõe a realização de um reacionário retorno ao passado. Inversamente, sua intenção reside sempre na expectativa de que se faz necessário implementar a negação da negação¹¹²⁹.

Por isso mesmo, Debord trata o seu trabalho, em *La société du spectacle*, como a consolidação daquilo que nomeou como “estilo da negação”¹¹³⁰. Em sua perspectiva, portanto, “em seu próprio estilo, a exposição da teoria dialética é um escândalo e uma abominação para as regras da linguagem dominante”¹¹³¹. De fato, ao desrespeitar os cânones e as normas de propriedade instituídas, o desvio configura-se como destruição necessária das verdades constituídas. Ele é, portanto, o avesso da citação¹¹³², posto que essa ainda respeita a autoridade da fonte desviada.

A concepção formulada por Pablo Gobira sugere, exatamente, que o desvio pode ser pensado então como um crime e/ou um delito, na medida em que furta a propriedade intelectual do seu nascedouro e lhe imprime um novo destino. Com efeito, “através da dissolução da ética da propriedade sobre o texto, que estabelece

¹¹²⁷ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

¹¹²⁸ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

¹¹²⁹ Debord, 2006. *Mode d'emploi du détournement* (1956).

¹¹³⁰ SduS, § 204, tradução minha.

¹¹³¹ SduS, § 205, tradução minha.

¹¹³² SduS, § 208, tradução minha.

a verdade na origem, o desvio assume uma verdade”¹¹³³, diz ele, que seria “o lugar estratégico no campo do texto e da linguagem, na luta contra o cerne do capitalismo: a propriedade privada e a hierarquia”¹¹³⁴. Em outras palavras, portanto, essa concepção dialética fundamentalmente viabiliza a própria reversão crítica dos elementos consolidados anteriormente, na medida em que subtrai para si tudo que lhe convém, em nome de uma linguagem comum¹¹³⁵ entre as gerações.

Por certo, Debord entendia que o desvio emerge justamente nas tentativas de comunicação que fitavam a vida histórica em sua plenitude. Esse *modus operandi* dialético, portanto, assume essa tarefa na medida que traz de volta, do passado para o presente, a imagem superior da própria prática histórica¹¹³⁶. É justamente por isso que o desvio ganha o distintivo de uma tentativa constante de “correção histórica”¹¹³⁷ do passado no presente.

Foi talvez Emiliano Aquino quem mais agudamente discerniu a significativa singularidade que marca o horizonte do desvio em Guy Debord. De fato, o estabelecimento de condições para uma efetiva comunicação histórica é, para esse pesquisador, aquilo que há de mais fundamental na formulação dialética debordiana. De modo sucinto, devo destacar então que o desvio “é uma forma de correção e fidelidade que, concebida metodologicamente como ‘modo de exposição’ da crítica teórica do capitalismo mais desenvolvido, faz presente [...] a perspectiva comunicativa”¹¹³⁸. Deste modo, tornam-se contemporâneos, nessa forma de comunicação histórica, autores tão distintos e díspares quanto possíveis. “Pascal ao lado de Marx, os niveladores ao lado do Cardeal de Retz, Lautréamont e Nietzsche ao lado de Hegel e Baltazar Gracián”¹¹³⁹ dentre muitos outros diálogos práticos possíveis. Em resumo, denota-se que “nesta comunicação histórica ínsita ao modo de exposição da teoria crítica, a dialética se torna, ela mesma, um método por excelência comunicativo”¹¹⁴⁰.

Em uma reflexão muito feliz, Anselm Jappe sublinhou precisamente “o que é o desvio para Debord: não é uma citação ou um fragmento – como para **Walter**

¹¹³³ Ricardo, 2012, p. 211.

¹¹³⁴ Ricardo, 2012, p. 212.

¹¹³⁵ Benjamin, 2000. *Sur le langage en général et sur le langage humain* (1916).

¹¹³⁶ SduS, § 208, tradução minha.

¹¹³⁷ SduS, § 209, tradução minha.

¹¹³⁸ Aquino, 2006, p. 181.

¹¹³⁹ Aquino, 2006, p. 181.

¹¹⁴⁰ Aquino, 2006, p. 181.

Benjamin, para quem é a constelação de fragmentos que traz à tona um novo sentido –, [o desvio] não é um adorno estilístico”¹¹⁴¹. Ao contrário, ele “é uma *reescrita*, que traz à tona um novo sentido em relação ao original, um sentido que pode ser mais profundo ou que pode até ser arrancado do original contra a sua vontade”¹¹⁴². Em ambos os casos, isto é, tanto em Walter Benjamin como em Guy Debord, não é o mesmo que retorna, mas, sim, a sua imagem histórica, a sua versão atualizada e, por isso mesmo, superior. Essa é a única forma de retomar o inacabamento do passado, leia-se, da herança cultural.

Nos cadernos/manuscritos sobre as *Passagens de Paris* (*Das Passagen-Werk*), há uma carta famosa – datada de 16 de março de 1937 – que Max Horkheimer enviou a Walter Benjamin. Segundo o primeiro, a bastante insistente “afirmação do inacabamento [de Benjamin] é idealista se nela não está contido o acabamento. A injustiça passada aconteceu e está consumada, acabada”¹¹⁴³. Além disso, Horkheimer diz na mesma oportunidade que “as vítimas de assassinato foram assassinadas de fato... Se levarmos o inacabamento a sério, teremos que acreditar no Juízo Final...”¹¹⁴⁴. Por seu turno, o filósofo berlinense observa esse prisma destacando que “o corretivo desta linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração”¹¹⁴⁵. Ora, isso implica dizer que “o que a ciência ‘estabeleceu’, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado”¹¹⁴⁶. O desvio, portanto, é capaz de formar sempre novas constelações capazes de atender às suas próprias finalidades.

Mas, já no seu chamado período pré-marxista, digamos assim, Walter Benjamin oferece elementos suficientes para que se possa apontar suas relações com a reversão crítica e com o desvio de todo dado inicialmente. Com efeito, em seu ensaio *A tarefa do tradutor* (1923)¹¹⁴⁷, ele entende que toda transposição linguística é ambígua. “A traduzibilidade é, por excelência, inerente à certas obras”¹¹⁴⁸, diz o

¹¹⁴¹ Jappe, 2016, p. 288, tradução minha, grifo meu.

¹¹⁴² Jappe, 2016, p. 288, tradução minha, grifo do autor.

¹¹⁴³ PW [N 8, 1].

¹¹⁴⁴ PW [N 8, 1].

¹¹⁴⁵ PW [N 8, 1].

¹¹⁴⁶ PW [N 8, 1].

¹¹⁴⁷ Benjamin, 2000. *La tâche du traducteur* (1923).

¹¹⁴⁸ Benjamin, 2000, p. 246, tradução minha. *La tâche du traducteur* (1923).

filósofo berlinense, “o que não significa dizer que sua tradução seja essencial para elas, mas que um certo significado, inerente ao original, se manifesta em sua traduzibilidade”¹¹⁴⁹. Desta forma, o argumento que Benjamin desenvolve nessa oportunidade busca pontuar a sobrevida de uma obra e/ou de uma ideia quando de sua tradução. Assim, denota-se que o original ecoa na linguagem que o recebe, mas, sempre de forma distinta. Em suma, Benjamin defende que toda tradução é sempre um ato de traição e, justamente por isso, mantém-se fiel ao sentido do original¹¹⁵⁰, ou ainda, mantém com ele “afinidades eletivas”¹¹⁵¹.

¹¹⁴⁹ Benjamin, 2000, p. 246, tradução minha. *La tâche du traducteur* (1923).

¹¹⁵⁰ Benjamin, 2000. *La tâche du traducteur* (1923).

¹¹⁵¹ Originalmente, “Afinidades eletivas” fora um termo utilizado pela química do século XVIII para buscar explicar as relações que só se verificavam quando algumas substâncias diversas específicas firmavam contato entre si. Como sabemos, Goethe se apropriou dessa ideia para desenvolver um dos seus mais belos trabalhos na maturidade. Com efeito, na novela *As afinidades eletivas* (1809), conhecemos a história de um casal de aristocratas, Eduard e Charlotte, que tem sua tediosa vida pessoal e afetiva revirada pelo avesso quando da chegada de dois visitantes: o Capitão (amigo de Eduard) e Ottilie (sobrinha de Charlotte). Uma célebre passagem, oferece o tom geral dessa obra: “suas palavras embutem certa maldade. Confesse a malícia! A seus olhos, sou no fim das contas, a cal, aquele mineral que se prendeu ao ácido sulfúrico, representado pelo capitão, tendo então abandonado a amável convivência e se transformado no gesso refratário” [disse Eduard]. ‘Se a consciência o leva a tais considerações’, observou Charlotte, ‘eu, de minha parte, estou tranquila. Conversas metafóricas são gentis e divertidas; afinal, quem não gosta de se entreter com analogias? [...] Se, em sua generosidade [o homem], ocupa-se deles empregando os termos *escolha* e *afinidades eletivas*, fará bem em voltar-se para si mesmo e ponderar o valor de tais expressões em seu contexto. Infelizmente, conheço casos em que a ligação íntima e aparentemente indissolúvel de dois seres foi quebrada pela intromissão ocasional de um terceiro, sendo que um dos elementos do par, antes tão unidos, foi lançado à vastidão do mundo.’ ‘Nesse ponto, os químicos são muito mais galantes’, disse Eduard, ‘e acrescentam um quarto elemento ao conjunto a fim de que nenhum deles saia de mãos vazias.’ ‘Exatamente!’, exclamou o capitão. ‘Esses casos são os mais significativos e curiosos; por meio deles podemos expor os estados de atração, afinidade, abandono e união entrecruzados no ponto em que um par de seres unidos entra em contato com outro par; os seres de ambos os pares abandonam então a prévia unidade e iniciam uma nova ligação. No ato de deixar levar e no de apanhar, no de fugir e no de estar à procura, acreditamos vislumbrar uma determinação mais elevada; imputamos a esses seres uma espécie de vontade e escolha e tomamos por justificado o uso do termo científico *afinidades eletivas*’” (Goethe, 2014, p. 58-59, grifos do autor). Um pouco mais adiante, também podemos ler a explicação nos seguintes termos: “se você não achar pedante”, disse o capitão, ‘posso me utilizar brevemente da linguagem dos signos. Imagine um A que se liga intimamente a um B e que dele não se desliga, mesmo sob a ação de diversos meios ou pelo uso da força. Imagine um C que igualmente se liga a um D. Ponha então ambos os pares em contato; A se lançará sobre D, C sobre B, sem que possamos dizer quem foi o primeiro a abandonar o parceiro, quem tomou a iniciativa de se ligar ao outro’. ‘Pois bem!’, acrescentou Eduard. ‘Antes de ver tudo isso com os próprios olhos, consideremos essa fórmula à maneira de um enunciado metafórico do qual extraímos uma teoria para fins imediatos. Você, Charlotte, representa o A e eu o seu B, pois na realidade, dependendo apenas de você, como B depende de A. C, evidentemente, é o capitão, que, agora, de certa maneira, me afasta de você. Uma vez que você não pode ser reduzida a um objeto indistinto, ser-lhe-á provido um D, e este, sem dúvida, será a nossa querida daminha Ottilie, de cuja aproximação não pode mais se defender’” (Goethe, 2014, p. 60). Walter Benjamin admirava profundamente esse escrito e dedicou-lhe um longo e primoroso ensaio (Cf. Benjamin, 2000. *Les affinités électives de Goethe* (1922)). Um interessante estudo dedicado a explicitar a singular posição benjaminiana nesse debate pode ser encontrado em Castro, Claudia. **A alquimia da crítica: Benjamin e *As afinidades eletivas* de Goethe**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2011.

O mais recente trabalho de João Barrento insere-se exatamente nesse mesmo horizonte de interpolação. Para ele, “a forma que melhor serve um retrato intelectual de Walter Benjamin é [...] a montagem, uma forma que ele próprio praticou”¹¹⁵² em variadas oportunidades. Esse mecanismo consistiria para ele em um verdadeiro “método da destruição-salvação”¹¹⁵³, posto que se mostra capaz de “arrancar os objetos aos seus contextos habituais para neles encontrar novas significações”¹¹⁵⁴. Em suma, o desvio pode ser pensado aqui como “um método que corresponde à configuração e ao ‘trabalho’ da alegoria”¹¹⁵⁵ tantas vezes experimentando por Benjamin (seja com o drama barroco alemão, seja com Baudelaire, Nietzsche, Hegel etc.).

Em várias oportunidades, Jeanne-Marie Gagnebin assinalou, brilhantemente, a relação entre história e cesura no interior da reflexão desenvolvida pelo filósofo berlinense. Ela atesta, por exemplo, que Benjamin procedeu a uma “renúncia à discursividade linear da intenção particular em proveito de um pensamento *umständlich*”¹¹⁵⁶, leia-se, um trabalho “ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta a seu objeto, mas por diversos caminhos e **desvios**, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto”¹¹⁵⁷. Por isso mesmo, diz ela, vê-se que “a estrutura temporal deste **método do desvio** deve ser ressaltada: o pensamento para, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego”¹¹⁵⁸. Em síntese, o caminho e o objetivo preciso só são efetivamente descobertos no desenvolver do próprio processo de reelaboração da teoria crítica. Não há certezas de antemão.

Ora, é com base nesse horizonte histórico geral que Guy Debord destacou que a tarefa da poesia moderna segue em aberto, posto que suas demandas permaneceram inconclusas. Em sua próxima tentativa, portanto, a revolução “só triunfará se se impor universalmente, sem deixar uma parcela de território a qualquer forma remanescente da sociedade alienada”¹¹⁵⁹. Nesses termos, “veremos uma nova Atenas ou uma [nova] Florença nas quais ninguém será rejeitado, estendida até os confins do mundo”¹¹⁶⁰. Nessa realidade, a humanidade “será

¹¹⁵² Barrento, 2022, p. 80.

¹¹⁵³ Barrento, 2022, p. 80.

¹¹⁵⁴ Barrento, 2022, p. 80.

¹¹⁵⁵ Barrento, 2022, p. 80-81.

¹¹⁵⁶ Gagnebin, 1994, p. 87, grifo da autora.

¹¹⁵⁷ Gagnebin, 1994, p. 87, grifo meu.

¹¹⁵⁸ Gagnebin, 1994, p. 87, grifo meu.

¹¹⁵⁹ Debord, 2006, p. 1473, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979).

¹¹⁶⁰ Debord, 2006, p. 1473, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979).

finalmente capaz de se entregar com alegria às verdadeiras divisões e aos confrontos intermináveis da vida histórica”¹¹⁶¹. Nas palavras de Walter Benjamin, isso tudo significa dizer então que “o dom de atirar ao passado a sentinela da esperança, pertence ao historiador intimamente persuadido de que, se o inimigo triunfar, até mesmo os mortos não estarão em segurança”¹¹⁶². Essa tarefa pertenceria, hoje e sempre, à “classe vingadora”¹¹⁶³.

À guisa de conclusão, me coloquei como tarefa neste trabalho mostrar aquilo que, ao lado de Jappe, Ricardo, Gagnebin e Aquino, estimo ser o ponto nevrálgico das relações e contatos possíveis entre as reflexões estético-políticas de Walter Benjamin e Guy Debord, burilando, para tanto, as categorias relativas à crítica social e à herança cultural. O itinerário deste trabalho parte da crise capitalista vivenciada pelo filósofo berlinense, passa pela abundância mercantil do tardo capitalismo e deságua na forma integrada do espetáculo, leia-se, no atual momento de crise que se tornou estruturante da sociedade no capitalismo do terceiro milênio. Trata-se, em última instância, de apontar – no contrapé de qualquer passadismo – a atualidade da crítica do presente.

¹¹⁶¹ Debord, 2006, p. 1473, tradução minha. *Préface à la quatrième édition italienne de “La société du spectacle”* (1979).

¹¹⁶² Benjamin, 2000, p. 431, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940).

¹¹⁶³ Benjamin, 2000, p. 437, tradução minha. *Sur le concept d'histoire* (1940).

5

Referências bibliográficas

Primárias

BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Traduction Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1974.

BENJAMIN, Walter. **Allemands**: une série de lettres. Traduction Georges-Arthur Goldschmidt. Paris: Hachette littérature, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Deutsche Menschen**: Eine Folge von Briefen. Berlim: Suhrkamp, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I-VII**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Correspondance I-II**. Traduction Guy Petitdemange. Paris: Aubier, 1992.

BENJAMIN, Walter. **The correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)**. Translation Manfred R. Jacobson. Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Personajes alemanes**. Traducción Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Œuvres I-III**. Traduction Maurice de Gandillac. Rainer Rochlitz. Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Essais sur Brecht**. Traduction Philippe Ivernel. Paris: La fabrique, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rue à sens unique**. Traduction Frédéric Joly. Paris: Payot, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única – infância berlinense: 1900**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Tradução Georg Otte. Marcelo Backes. Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Le capitalisme comme religion et autres critiques de l'économie**: suivis de le caractère fétiche de la marchandise et son secret. Traduction Baptiste Mylondo. Paris: Payot, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**: a nova literatura francesa de Proust, Gide e Valéry. Tradução Carla Milani Damião et ali. São Paulo: Hedra, 2020a.

BENJAMIN, Walter. **Gente alemã**: uma série de cartas. Tradução Daniel Martineschen. Florianópolis: Nave, 2020b.

BENJAMIN, Walter. **Rua de sentido único – crónica berlinense – infância berlinense por volta de 1900**. Tradução António Sousa Riberio. Lisboa: Relógio D'água, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Diários de viagem**. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

DEBORD, Guy. **Presente Potlatch (1954-1957)**. Paris: Folio, 1996.

DEBORD, Guy. **Correspondance I (1957-1960)**. Paris: Fayard, 1999.

DEBORD, Guy. **Enganar a fome**. Tradução Helder Moura Pereira. Lisboa: Frenesi, 2000.

DEBORD, Guy. **Correspondance II (1960-1964)**. Paris: Fayard, 2001.

DEBORD, Guy. **Correspondance III (1965-1968)**. Paris: Fayard, 2003.

DEBORD, Guy. **Correspondance IV (1969-1972)**. Paris: Fayard, 2004a.

DEBORD, Guy. **Le marquis de Sade a des yeux de fille**. Paris: Fayard, 2004b.

DEBORD, Guy. **Correspondance V (1973-1978)**. Paris: Fayard, 2005.

DEBORD, Guy. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 2006.

DEBORD, Guy. **Correspondance VI (1979-1987)**. Paris: Fayard, 2007a.

DEBORD, Guy. **Ab irato**. 2007b. Disponível em: <http://juralibertaire.over-blog.com/article-7022765.html>. Acesso em: 20 jan. 2024.

DEBORD, Guy. **Correspondance VII (1988-1994)**. Paris: Fayard, 2008.

DEBORD, Guy. **Correspondance 0 (1951-1957)**. Paris: Fayard, 2010.

DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 2012.

DEBORD, Guy. Les erreurs et le échecs de M. Guy Debord par um suisse impartial. In: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Guy Debord**: un art de la guerre. Paris: Gallimard; Bibliothèque nationale de France, 2013, p. 208-213.

DEBORD, Guy. **Lettres à Marcel Mariën**. [Toulon]: La Nerthe, [2015].

DEBORD, Guy. Notes inédits. In: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 19-264.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Francisco Alves. Afonso Monteiro. Lisboa: Antígona, 2017.

DEBORD, Guy. **Stratégie**. Paris: L'échappée, 2018.

DEBORD, Guy. **Poésie**. Paris: L'échappée, 2019.

DEBORD, Guy. **Marx – Hegel**. Paris: L'échappée, 2021.

DEBORD, Guy. **Historie**. Paris: L'échappée, 2022.

Secundárias

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Kierkegaard**: construção do estético. Tradução Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições, 70, 2017.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência (1928-1940)**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. CHITUSSI, Barbara. HARLE, Clemens-Carl (Orgs.). **Walter Benjamin, Baudelaire**. Tradução Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique, 2013.

AGENCE pour l'auto-suppression du proletariat. **Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action dans la tendance Situationniste Internationale 2**. Lille: Imprimerie Speciale, 1977.

AMARAL, Ilana Viana do. Para além do espetáculo (Ou: dos possíveis valores desta obra). In: Aquino, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE, 2006, p. 13-22.

AMARAL, Ilana Viana do. **O 'conceito' de paradoxo (constantemente referido a Hegel): fé, história e linguagem em S. Kierkegaard**. 2008. 247 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANGUS, Ian. **Enfrentando o antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre**. Tradução Glenda Vicenzi. Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Alcools**. Paris: Gallimard, 1920.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord**. 2005. 305 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE, 2006.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Walter Benjamin, Guy Debord e o esquecimento do passado mais recente. In: CARRIERI, A.; GOBIRA, P.; FABRI, B. (Orgs.). **Lado B[enjamin]**. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, p. 21-34.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Politização do espaço, espacialização do histórico: deriva e desvio em letristas e situacionistas. **Risco**, v. 20, São Paulo, 2022, p. 79-92.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

ARISTÓFANES. **Os cavaleiros**. Tradução Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2004.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2021.

BAKUNIN, Mikhail. A comuna de paris e a noção de Estado. **Verve**, v. 10, São Paulo, 2006, p. 75-100.

BAKUNIN, Mikhail. **Revolução e liberdade**: cartas de 1845 a 1875. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2010.

BAKUNIN, Mikhail. **Tática e disciplina do partido revolucionário**. Tradução Jorge Dessa. São Paulo: Faísca, 2013.

BAKUNIN, Mikhail. **Obras escolhidas**. Tradução Plínio Coêlho. São Paulo: Imaginário; Hedra, 2015.

BANDINI, Mirella. **L'esthétique, le politique**: de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957). Traduction Claude Galli Paris: Sulliver, 1998.

BARRENTO, João. **Walter Benjamin**: a sobrevida das ideias – ensaios e diário. Lisboa: Edições do Saguão. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris**: petits poèmes en prose. Paris: Gallimard, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris**: petits poèmes en prose. Paris: Éditions Flammarion, 2016.

BARSOTTI, Paulo Douglas. Sobre Marx, Engels e o cartismo. **Novos Rumos**, Marília, v. 49, n. 2, p. 13-30, jul.-dez., 2012.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita – precedida de "a noção de despesa"**. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BECKER-HO, Alice. DEBORD, Guy. **Le jeu de la guerre**: relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie. Paris: Gallimard, 2006.

BENSAÏD, Daniel. **Os irredutíveis**: teoremas da resistência para o tempo presente. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BENSAÏD, Daniel. **Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise**: Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard. Paris: Lignes, 2011.

BERNA, Serge. **Écrits et documents**. Paris: Éditions du Sandre, 2024.

BERADT, Charlotte. **Sonhos no terceiro Reich**. Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Fósforo, 2022.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: EdUSP, 2022.

BOOR, Werner de. **Cartas aos coríntios**. Tradução Werner Fuchs. Curitiba: Editora Esperança, 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOROWSKI, Ludwig Ernst von et al. **Immanuel Kant: sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BRETON, André. **Manifestes du surrealisme**. Paris: Gallimard, 2000.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Antígona, 2019.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-222.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. II. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000

CANTINHO, Maria João. **Walter Benjamin: messianismo e revolução**. São Paulo: Editora Circuito, 2022.

CARVALHO, Eurico. **Guy Debord e as aventuras do sujeito**. 2018. 315 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa Doutoral em Filosofia, Universidade do Porto, Porto, 2018.

CASALE, Luís Gustavo. **Guy Debord e as vanguardas: combate à sociedade do espetáculo**. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTRO, Claudia. **A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidade eletivas de Goethe**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2011.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Madri: Alfaguara, 2012.

CHAPOUILLIÉ, Guy. Guy Debord, de son cinéma en son art et son temps. **Entrelacs**, n. 8, 2011, p. 1-3. Disponível em: <https://journals.openedition.org/entrelacs/246>. Acesso em: 27 abril. 2024.

CHAVES, Ernani. **No limiar do moderno**: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003.

CHAVES, Ernani. Memória, história e narração: o céu sobre Berlim ou Wim Wenders, leitor de Walter Benjamin. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, v. 10, n. 18, jan-jun, 2016, p. 111-123. Disponível em: <http://revistavisos.com.br/article/221>. Acesso em: 30 set. 2022.

CIARLINI, Juliana Raposo. **Brainfood, dude!**: manual criativo e ilustrado de brainstorming para comunicadores organizacionais. 2014. 66 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Organizacional) – Faculdade de Comunicação, Departamento de Comunicação Organizacional, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

COADOU, François. Guy Debord et Marcel Mariën. In: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 265-280.

COCHARD, Bertrand. Postface: L'ideologue, le révolutionnaire et le philosophe. In: DEBORD, Guy. **Marx – Hegel**. Paris: L'échappée, 2021, p. 433-443.

COELHO, Victor de Oliveira Pinto. Ernst Jünger e o demônio da técnica: modernidade e reacionarismo. **Revista Topoi**. v. 18, n. 35, 2017, p. 246-273.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

CONCEIÇÃO, Marcus Vinicius (Org.). **O significado da comuna de Paris**. Goiânia: Edições Enfrentamento, 2021.

CONSTANT. **Manifesto**. 1948. Translation Leonard Bright. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html>. Acesso em: 17 mar. 2024.

COSTA, Luís Inácio Oliveira. **Imagens da história**: crítica literária e historiografia no ensaio 'Para a imagem de Proust' de Walter Benjamin. 2016. 409 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

COUSINS, Mark. **The story of film**: the history of cinema, filmmakers and their art, for students and movie lovers. London: Pavilion Books, 2020.

CRESPO, Nuno. DINIS, Hugo. **O que pode a arte?**: 50 anos do maio de 68. Lisboa: Documenta, 2019.

DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o declínio da “sinceridade”**: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DANESI, Fabien. **Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)**. Paris: Paris Expérimental, 2011.

DALENOGARE NETO, Waldemar. Ruptura: a gênese do cinema soviético. **Revista Movimento**, São Paulo, n. 7, 2016, p. 227-239.

DALL'ASTA, Monica. Réfractions eisensteiniennes dans le cinéma de Guy Debord. *In*: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 367-376.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 5. Tradução Peter Pal Pelbart. Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURKHEIM, Émile. **De la division du travail social**. Paris: PUF, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Survivance des lucioles**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

D'ORS, Eugenio. **Du baroque**. Paris: Gallimard, 2000.

DOSSE, François. **História do estruturalismo I**: o campo do signo (1945-1966). Tradução Álvaro Cabral. São Paulo; Campinas: Ensaio ; Editora da Unicamp, 1993.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ENGELS, Friedrich. Introdução à *Guerra civil na França*, de Karl Marx (1891). *In*: MARX, Karl. **A guerra civil na França**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

ELSKEN, Ed van der. **Love on the left bank**. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade (a Meneceu)**. Tradução Álvaro Lorencini. Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERRIER, Nicolas. L'influence du théâtre chez Guy Debord. *In*: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 313-325.

FIGUEIREDO, Gabriel S. Walter Benjamin à l'espirit. **Margem esquerda**, São Paulo, n. 41, 2023, p. 147-151.

FITTKO, Lisa. **Le chemin Walter Benjamin**: souvenirs (1940-1941). Paris: Editions du Seuil, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1990.

FRANCO, Ana Luiza Varella. **Walter Benjamin**: a arte de citar sem aspas. 136 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

FRANÇA, Tanos C. C.; SILVA, Gustavo R.; CASTRO, Alexandre T. de. Defesa Química: uma nova disciplina no ensino de Química. **Rev. Virtual Quim.**, n. 2, vol. 2., 2010, p. 84-104. Disponível em: <https://rvq-sub.sbq.org.br/index.php/rvq/article/download/58/128/1301>. Acesso em: 01 abril 2024.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FLAUBERT, Gustave. **L'education sentimentale**. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Posfácio: uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Posfácio. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido I**: no caminho de Swann. Tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2016.

GALHARDO, Davi. **O (contra) cinema de Guy Debord**: espetáculo, desvio e comunicação. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

GALHARDO, Davi. Experiência e transmissão na produção literária de Walter Benjamin. **Eleuthería**, vol. 6, n. 11, 2021a, p. 86-100.

GALHARDO, Davi. Teses ad Godard. **Alter**: Revista de Filosofia e Cultura, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2021b, p. 65-69.

GOBIRA, Pablo. Breves considerações acerca do estilo da negação em Walter Benjamin e Guy Debord. In: CARRIERI, A.; GOBIRA, P.; FABRI, B. (Orgs.). **Lado B[enjamin]**. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, p. 85-100.

GOBIRA, Pablo. Avatarização da vida, biografia, impurezas e metaverso. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 33, p. 90-116, 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas**. São Paulo: Penguin Classics ; Companhia das Letras, 2014.

GOLDBLUM, Sonia. Les correspondances à l'épreuve du temps. Walter Benjamin, collectionneur de lettres. **Cahiers d'Études Germaniques**, 71, 2016, p. 195-207.

GONZALVEZ, Shigenobu. **Guy Debord ou la beauté du négatif**. Paris: Nautilus, 2002.

GROSRICHARD, Alain. **Structure du sérail**: la fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

GUILLAUME, James. **A internacional**: documentos e recordações 1. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário; Faísca, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. Tradução Rúrion Melo. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

HANSEN, Miriam. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2011.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Linhas fundamentais da filosofia do direito, ou, direito natural e ciência do estado em compêndio**. Tradução Paulo Meneses et ali. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Correspondance I**. Traduction Jean Carrère. Paris: Gallimard, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução Fausto Castilho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HERÁCLITO. Fragmentos. *In*: SOUZA, José Cavalcante de (Org.). **Pré-Socráticos**. Tradução José Cavalcante de Souza et ali. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 85-108.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. *In*: MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Tradução João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 13-64.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. Tradução Maria L. Teixeira. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012a.

HOBBSAWM, Eric. **A era do capital: 1848-1875**. Tradução Luciano Costa. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012b.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX**. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Tradução Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

IBARLUCÍA, Ricardo. **Oniokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo**. Buenos Aires: Manatí, 1998.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Internationale Situationniste (1958-1969):** texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée. Paris: Fayard, 1997.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **De la misère en milieu étudiant**: considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier. Paris: l'Esprit Frappeur, 2013.

JASPERS, Karl. **A questão da culpa: a Alemanha e o nazismo**. Tradução Claudia Dornbusch. São Paulo: Todavia, 2018.

JAPPE, Anselm. Postface: Guy Debord Marxiste. *In*: DEBORD, Guy. **Marx – Hegel**. Paris: L'échappée, 2021, p. 299-310.

JAPPE, Anselm. Luta nas ruas contra o espetáculo? **Rebeca – revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**. vol. 2, n. 3. jan-jun, 2016, p. 310-315. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/301/104>. Acesso em: 08 jan. 2024.

JAPPE, Anselm. **Uma conspiração permanente contra o mundo**: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas. Tradução Jorge Lima Alves. Lisboa: Antígona, 2014.

JAPPE, Anselm. **Conferências de Lisboa**. Lisboa: Antígona, 2013.

JAPPE, Anselm. **Sobre a balsa da Medusa**: ensaios acerca da decomposição do capitalismo. Tradução Jose Alfaro. Lisboa: Antígona, 2012.

JAPPE, Anselm. **Sic transit gloria artis**: o “fim da arte” segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord. Lisboa: Centelha Viva, [2008].

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

JORN, Asger. **Fin de Copenhague**. Copenhagen: Bauhaus Imaginiste, 1957.

JORN, Asger. **Pour la forme**: ébauche d’une methodology des arts. Paris: Allia, 2001.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**: Finnicius Revém. Tradução Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.

JÜNGER, Ernst (Org.). **Krieg und krieg**. Berlim: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1930.

JÜNGER, Ernst. **Werke**. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1960.

JÜNGER, Ernst. A mobilização total. Tradução Vicente Sampaio. **Natureza Humana**, n. 4, vol. 1, 2002, p. 189-216. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v4n1/v4n1a06.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2023.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

KANH, Robert. Benjamin leitor de Proust. Tradução Daniel Teixeira da Costa Araujo. **Revista ALEA**, vol. 14, n. 1, 2012, p. 60-77.

KAUFMANN, Vincent. **Poétique des groupes littéraires**. Paris: PUF, 1997.

KAUFMANN, Vincent. **Guy Debord**: la révolution au service de la poésie. Paris: Fayard, 2001.

KNABB, Ken. Introduction. In: DEBORD, Guy. **Complete cinematic works**: scripts, stills, documents. Translation Ken Knabb. Oakland, CA: AK Press, 2003. p. VII-XI.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KORSCH, Karl. **Marxismo e filosofia**. Tradução José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

LACIS, Asja. **Professione**: rivoluzionaria. Milano: Feltrinelli Editore, 1976.

LAFARGUE, Paul. **Le droit à la paresse**: réfutation du droit au travail de 1848. Paris: François Maspero, 1969.

LAPAQUE, Sébastien. **Eloge de l'ivresse**: d'Anacréon à Guy Debord. Paris: J'AI LU, 2000.

LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Guy Debord**: un art de la guerre. Paris: Gallimard; Bibliothèque nationale de France, 2013.

LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LÖWY, Michael. **L'étoile du matin**: surréalisme et marxisme. Paris: Editions Syllepse, 2000.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: avertissement d'incendie, une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire". Paris: PUF, 2001.

LÖWY, Michael. **La révolution est le frein d'urgence**. Paris: Éditions de l'Éclat, 2019.

LÖWY, Michael. **Qu'est-ce que l'écossocialisme?** Paris: Le Temps des Cerises, 2020.

LUKÁCS, Gyorgy. **Existencialismo ou marxismo**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas LTDA, 1979.

LUKÁCS, Gyorgy. Alegoría y símbolo. In: LUKÁCS, Gyorgy. **Estética I**: la peculiaridad de lo estetico. Traducción Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982, p. 467-468.

LUKÁCS, Gyorgy. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Gyorgy. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2003.

LUKÁCS, Gyorgy. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Gyorgy. **A alma e as formas**. Tradução Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUSA. **Combatidos falsos exércitos de terracota**. 2017. Disponível em: <https://jtm.com.mo/actual/combatidos-falsos-exercitos-de-terracota/>. Acesso em: 20 jan. 2024

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde; Barbosa, Sidney. Literatura e fotografia: inter-relações poéticas em Nadja, de André Breton. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 51-63, jan-jun, 2015. Disponível: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19495/10472>. Acesso em: 14 out. 2023.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução Mário e Celestino da Silva. Brasília, DF: Senado Federal, 2019.

MARCUSE, Herbert. **Marxismo soviético**: uma análise crítica. Tradução Carlos Weber. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: a ideologia da sociedade industrial. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARCOLINI, Patrick. La critique sociale du dernier Debord à la lumière de ses notes inédites. In: LE BRAS, Laurence. GUY, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord**: avec des notes inédites de Guy Debord. Paris: L'échappée, 2016, p. 415-426.

MARIE, Guy-Claude. **Guy Debord**: de son cinéma en son art et en son temps. Paris: Vrin, 2009.

MARIËN, Marcel et al. **Revue les lèvres nues (1954-1958)**: reprint en 10 volumes et un index. Paris: Allia, 1995.

MARTOS, Jean-François. **Histoire de L'Internationale Situationniste**. Paris: Éditions Ivrea, 1995.

MARTOS, Jean-François. **Correspondance avec Guy Debord**. Paris: Le fin mot de l'Histoire, 1998.

MARTOS, Jean-François. **Sur l'interdiction de ma correspondance avec Guy Debord**. Paris: Le fin mot de l'Histoire, 1999.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Vol. I. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MARX, Karl. **As lutas de classes na França**. Tradução Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011a.

MARX, Karl. **A guerra civil na França**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011b.

MARX, Karl. **Grundrisse**: Manuscritos econômicos de 1857-1858 – esboços da crítica da Economia Política. Tradução Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011c.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução Rubens Enderle. Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão popular, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Tradução Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução Luciano Cavini Martorano. Nélío Schneider. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MASSON, Cleber. **Direito penal**: parte geral. São Paulo: Saraiva, 2024.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva – forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Tradução Paulo Neves. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENSION, Jean-Michel. **La tribu**. Paris: Editions Allia, 2018.

MEYER, Michel. Notes et dossier. In: Breton, André. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1998, p.163-221.

MOLIÉRE. **Les femmes savantes**. Paris: Livre de Poche, 1986.

MOURENZA, Daniel. **Walter Benjamin and the aesthetics of film**. Amsterdam: AUP, 2020.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, p. 7-15, 2012.

NACHTERGAEL, Magali. **Nadja. images, désir et sacrifice**. 2012. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746125>. Acesso em: 16 out. 2023.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NYE, David E. **American technological sublime**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: Educ, [2008].

OLIVEIRA, Flávio Valentim. **Arte, teologia e morte**: interlúdios filosóficos entre Franz Kafka e Walter Benjamin. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) –

Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. 2015. 412 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OSORIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: caminhos da arte brasileira**. São Paulo: SESI-SP Editora; Cosac & Naify, 2016.

PADILHA, Paula Pinheiro Guimarães. **Sob o signo da amizade, a filosofia nas cartas de Walter Benjamin**. 2010. 81 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006.

PINHEIRO, Milton; MARTORANO, Luciano (Orgs.). **Teoria e prática dos conselhos operários**. São Paulo: Expressão popular, 2013.

PLATÃO. **Fedro – cartas – o primeiro Alcibíades**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2007.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido VII: o tempo redescoberto**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido I: no caminho de Swann**. Tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2016.

PRZYBYLSKI, Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

RAMOS, Carmel da Silva. **Conservar a vida e não temer a morte: filosofia prática na correspondência entre Descartes e Elisabeth**. 2017. 245 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Critique de la critique du spectacle. In: RANCIÈRE, Jacques. **Et tant pis pour les gens fatigués**: entretiens. Paris: Éditions Amsterdam, 2009, p. 619- 636.

RASPAUD, Jean-Jacques. VOYER, Jean-Pierre. **L'internationale situationniste**: chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultes). Paris: Champ Libre, 1972.

RÉROLLE, Raphaëlle. À chacun son Debord, **Le monde**, supplément culture & idées, 23 mar. 2013. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord_1852103_3246.html. Acesso em: 23 abril 2024.

RIBEIRO, António Sousa. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de sentido único – Crônica berlinense – Infância berlinense por volta de 1900**. Tradução António Sousa Riberio. Lisboa: Relógio D'água, 2021.

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Sousa. **Guy Debord, jogo e estratégia**: uma teoria crítica da vida. 2012. 258 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies**: une saison en enfer, illuminations. Paris: Gallimard, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Minuit, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alahambra, 1981.

ROTTERDAM, Erasmo. Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar. In: Tin, Emerson (Org.). **A arte de escrever cartas**. Tradução Emerson Tin. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ROUANET, Sergio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. São Paulo: Tempo Brasileiro, 2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. Adorno e Kierkegaard. **Estudos Avançados**, n. 79, v. 27, São Paulo, 2013. p. 147-156. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/25495>. Acesso em: 08 nov. 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Julie ou la nouvelle Heloise**. Paris: Gallimard, 1993.

RUBBO, Deni. As estruturas da reificação em curso: Walter Benjamin e Guy Debord, leitores de História e Consciência de Classe. **PLURAL**, São Paulo, v.17, n. 1, 2010, p. 9-34.

SAFATLE, Vladimir Safatle; DUNKER, Christian; SILVA JÚNIOR, Nelson da (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **Critique de la raison dialectique - questions de méthode**. Paris: Gallimard, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris: Gallimard, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. **L'existentialisme est un humanism**. Paris: Gallimard, 1996.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Tradução Roberto Schwarz. São Paulo: EPU, 1991.

SCHOLEM, Gershom; BENJAMIN, Walter. **Correspondência (1933-1940)**. Tradução Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHÖTKKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 43-172.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCRAMIM, Susana. Posfácio: cartas ao humanismo. In: BENJAMIN, Walter. **Gente alemã: uma série de cartas**. Tradução Daniel Martineschen. Florianópolis: Nave, 2020, p. 245-263.

SEMPRUM, Jaime. **Précis de récupération**: illustré de nombreux exemples tirés de l'histoire récente. Paris: Champ Libre, 1976.

SEMPRUM, Jaime. DEBORD, Guy. LEBOVICI, Gérard. **“Aquilo que é”**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Barco Bêbado, 2021.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras do parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo rei - Édipo em Colono - Antígona**. Tradução Mário da Gama Jury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). **Pré-Socráticos**. Tradução José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SOUZA, José Crisóstomo de. **A questão da individualidade: a crítica do humano e do social na polêmica Stirner-Marx**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

SOUZA, Ricardo Timm de et ali. **Walter Benjamin & Sigmund Freud: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

SOUZA, Joyce Karine de Sá. **Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito**. São Paulo: Max Limonad, 2020.

STOKVIS, Willemijn. **Cobra: an international movement in art after the second world war**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAYLOR, Simon Watson. Introduction. In: ARAGON, Louis. **Paris Peasant**. Translation Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 2011.

TIEDEMANN, Rolf. **Études sur la philosophie de Walter Benjamin**. Traduction Rainer Rochlitz. Paris: Actes Sud, 1999.

TIEDEMANN, Rolf. Posfácio da edição alemã. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017, p. 115-139.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2021.

THOMAS, Frédéric. La rencontre de Guy Debord avec socialisme ou barbarie. In: Le Bras, Laurence. Guy, Emmanuel (Orgs.). **Lire Debord: avec des notes inédites de Guy Debord**. Paris: L'échappée, 2016, p. 293-302.

VALERO, Vicente. Introducción. In: BENJAMIN, Walter. **Cartas de la época de Ibiza**. Valencia: Pre-Textos, 2008.

VALERO, Vicente. **Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza**. Cáceres: Editorial Periférica, 2017.

VALVERDE, José María. Introducción. In: BENJAMIN, Walter. **Personajes alemanes**. Traducción Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p. 11-18.

VANEIGEM, Raoul. **Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations**. Paris: Gallimard, 1992.

VIANA, Nildo. **Sobre a história e significado do comunismo de conselhos**. Goiânia: Edições enfrentamento, 2020.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITTFOGEL, Karl August. **Le despotisme oriental: étude comparative du pouvoir total**. Paris: Les éditions de minuit, 1964.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Expérience et représentation du sujet: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord**. 2014. 604 f. Thèse (Doctorat en littérature générale et comparée/ esthétique) – Erasmus Mundus Joint Doctorate Cultural Studies in Literary Interzones, Université de Perpignan Via Domitia / Université de Bergamo, Perpignan, 2014.