

O MUNDO INTEIRO É UM PALCO E TODA A VIDA É UM ESPETÁCULO: A DIMENSÃO BARROCA DO PENSAMENTO DE GUY DEBORD

Inácio José de Araújo da Costa*

Resumo: O presente trabalho consiste numa reflexão sobre a presença da cosmovisão barroca na teoria crítica de Guy Debord sobre a sociedade moderna como espetáculo. Para o teórico francês — que propôs o conceito de espetáculo para definir o estágio da civilização no qual a economia passou a determinar todos os aspectos da vida —, a temporalidade, a finitude de todas as coisas e a banalidade da vida se mostraram fatores decisivos para sua compreensão da sociedade capitalista moderna. Procuramos destacar que a crítica de Debord ao capitalismo é orientada por uma perspectiva da realidade profundamente influenciada pelo barroco.

Palavras-chave: Debord. Espetáculo. Barroco. *Theatrum-mundi*. Teoria crítica.

ALL THE WORLD'S A STAGE AND ALL LIFE'S A SPECTACLE: THE BAROQUE DIMENSION OF GUY DEBORD'S THOUGHT

Abstract: The present work consists of a reflection on the presence of the baroque worldview in Guy Debord's critical theory about modern society as a spectacle. For the French theorist —who proposed the concept of spectacle to define the stage of civilization in which the economy began to determine all aspects of life —, the temporality, the finitude of all things and the banality of life proved to be decisive factors for its understanding of modern capitalist society. We try to highlight that Debord's critique of capitalism is guided by a perspective of reality deeply influenced by the Baroque.

Keywords: Debord. Spectacle. Baroque. *Theatrum-mundi*. Critical theory.

Introdução

A persona de Guy Debord vem normalmente associada à figura do pensador que teria elucidado com tamanha precisão o funcionamento da sociedade contemporânea a ponto de suas ideias soarem premonitórias ou proféticas quando vistas sob a lente do século XXI. Longe de ser errônea — e muitas vezes amparada em declarações do próprio autor²⁴⁰ —, essa idealização da figura de Debord é compreensível se

* Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), graduado em Filosofia pela mesma instituição. E-mail para contato: inaciojosecosta@gmail.com

²⁴⁰ No *Prefácio à 4ª edição italiana de A Sociedade do Espetáculo*, Debord diz: “Posso me gabar de ser um raro exemplo contemporâneo de alguém que escreveu sem ser imediatamente desmentido pelos acontecimentos. Não estou me referindo a ser desmentido cem ou mil vezes, como os outros, mas a nem

considerarmos que *A sociedade do espetáculo* de 1967, uma das principais obras de teoria social da sua época, foi o seu texto mais amplamente divulgado²⁴¹. Esse livro foi concebido como um diagnóstico crítico da sociabilidade moderna no contexto do capitalismo renovado do pós-guerra. Sua tese central parte da constatação de uma crescente submissão da vida humana à lógica do mercado, facilitada e potencializada por novos fatores como: a proliferação dos meios de comunicação de massa, o estímulo ao consumismo desenfreado e a introjeção da propaganda e da publicidade comercial na esfera da vida privada. A teoria crítica do espetáculo descreve, portanto, o estágio do desenvolvimento civilizatório no qual a economia mercantil passou a permear e a moldar todos os aspectos da vida das pessoas, encerrando-as num estado de passividade e permissividade diante dos imperativos econômicos²⁴². A ideia de uma sociedade passiva, inerte, meramente espectadora e anestesiada por torrentes de mercadorias e de informações ainda nos soa assombrosamente atual.

Contudo, a complexidade que envolve o pensamento de Debord não resulta apenas da sua perspicácia em desvendar sua época ou da sua sensibilidade em antecipar o que estaria por vir. Resulta também da sua maneira singular de conjugar uma teoria brutalmente realista com uma visão lírica e poética de mundo. Segundo Andy Merrifield (2005, p. 63), *A sociedade do espetáculo* foi a primeira vez em que uma teoria social marxista foi expressa como poesia lírica, conforme observado na escolha por uma escrita em forma aforística, que resultou nas 221 teses que compõem a obra, e na articulação pouco ortodoxa entre teoria e literatura. É essa faceta de Debord que queremos explorar ao longo deste artigo.

Admirador da poesia desde a juventude²⁴³, Debord começou sua trajetória intelectual a partir do encontro com o poeta letrista Isidore Isou em 1952, passando a ter

uma única vez. Não duvido que a confirmação encontrada por todas as minhas teses continue até o fim do século, e além dele” (DEBORD, 1997, p. 152). Na *Advertência da Edição francesa de 1992*, a última edição do livro lançada com o autor ainda vivo, Debord manteve sua postura irreduzível de defender a validade de sua teoria: “Uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão. Os acontecimentos que se seguiram a esse período só vieram corroborar e ilustrar a teoria do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 9).

²⁴¹ Cf. ZACARIAS, 2013, p. 107.

²⁴² Cf. COSTA, 2020, p. 160-161.

²⁴³ Dentre as influências que ajudaram a moldar seu caráter crítico sobre a sociedade moderna ainda na adolescência, Debord destaca os poetas Arthur Cravan e Lautréamont (DEBORD, 2002, p. 21). Merrifield (2005, p. 34) ressalta também a importância de Omar Kháyyám e de Li Po (também designado como Li

contato com as ideias dos movimentos vanguardistas dadaísta e surrealista, e por fim participando ativamente da agitação cultural e social parisiense junto aos grupos Internacional Letrista e Internacional Situacionista. É provável que esse percurso pouco usual iniciado com a busca pela superação da arte tenha impelido Debord a adotar uma percepção poética da vida humana como um “lugar de passagem”, um curto lapso de tempo onde se desenvolvem todos os momentos isolados que compõem a totalidade da vida. Essa percepção acabou por determinar o seu modo de interpretar a realidade material e de absorver a teoria marxista, visto que em suas críticas mais incisivas aos efeitos da alienação capitalista, a questão da expropriação qualitativa do tempo da vida (isto é, do uso consciente do tempo da vida) recebe um destaque mais urgente em suas considerações. Emiliano Aquino (2006, p. 58) chega a afirmar que Debord tomou como o estopim de suas reflexões sobre a sociedade moderna a mesma questão que norteou os dadaístas e surrealistas e, ainda antes deles, o poeta Baudelaire: a percepção da existência de um processo de racionalização opressivo atuando sobre a vida moderna, com tendências a reprimir da experiência humana a criatividade, os desejos e inclusive a consciência de temporalidade — entenda-se a sensação de efemeridade, a noção de finitude e de mortalidade de todas as coisas — de forma com que nada se interponha ao falso senso de imutabilidade e imobilidade estabelecido pela ordem social. Com isso, é possível identificar a presença de um elemento menos óbvio, mas ainda de significativa importância no pensamento de Debord: a influência do barroco.

Seja devido à sua afinidade com as ideias de impermanência das coisas e de transcorrer do tempo ou à maneira pesarosa com que descreve os efeitos devastadores do progresso econômico sobre a vida moderna focando no aspecto da expropriação do tempo da vida, pode-se dizer que as obras de Debord estão repletas de elementos que sugerem uma compreensão barroca da realidade. Tomando como ponto de partida a hipótese levantada por alguns biógrafos e comentadores de que é possível identificar uma “dimensão barroca”²⁴⁴ ou “visão de mundo barroca”²⁴⁵ em Guy Debord, este

Bai ou Li Bo), poeta chinês da dinastia Tang, que expressaram temáticas às quais Debord jamais renunciou: uma vida e bebedeira e vadiagem, o desejo por liberdade e prazer, a natureza finita do tempo e a incerteza do futuro.

²⁴⁴ Cf. KAUFMANN, 2006, p. 53.

²⁴⁵ Cf. MATOS, 2013, p. 4.

trabalho consiste numa tentativa de destacar os elementos barrocos cravejados nas obras e no pensamento do teórico francês.

Para um autor como Debord a presença de um certo grau de barroquismo não seria improvável. Seu processo criativo, tanto na escrita quanto na formulação de pensamento, é orientado pelo princípio do *détournement* (desvio), prática situacionista que consistia no uso de elementos pré-fabricados — incluindo ideias e citações de outros autores — modificados ou recontextualizados para a construção de um tipo de comunicação superior em forma de discurso contra-hegemônico. Desse modo, conceitos marxistas, concepções barrocas de *memento mori*, *carpe diem* e *theatrum mundi* e referências a escritores como Baltasar Gracián, Calderón de la Barca e Shakespeare são postos lado a lado e associados para a formulação de uma teoria crítica que desvendasse fundamentalmente o funcionamento da sociabilidade moderna e que também traduzisse suas próprias impressões e percepção do mundo e da sociedade, conforme apontado por Gabriel Zacarias (2014, p. 194 e 495).

Não obstante a dificuldade de se definir categoricamente o que é o “barroco”, levaremos em consideração as concepções de Johan Huizinga e Eugenio d’Ors, ensaístas com os quais Debord dialoga em alguns de seus textos. Para o primeiro, o barroco não pode ser detido ao estilo arquitetônico e de artes plásticas dominante na Europa do século XVII, mas passou a abranger o vasto complexo de ideias mais ou menos vagas que fundamentou a essência da civilização ocidental dessa época — um espírito do tempo — marcado pela tendência ao exagero, ao sentimentalismo, à melancolia advinda da certeza da morte e da futilidade da vida terrestre comparada à celeste²⁴⁶. Para o segundo, o barroco é a manifestação nas artes e na cultura de um princípio atemporal de caos e degradação, que emerge na História sempre em oposição ao princípio da racionalidade fria e da ordem pragmática chamado “classicismo”. Guardando essas concepções, poderemos perceber que a rejeição de Debord pela ordem e pela racionalização mercantil que aprisiona a vida sob um verniz de ordem imutável e a consciência aguda dos imperativos do tempo o vinculam à tradição barroca.

²⁴⁶ Cf. HUIZINGA, 2014, p. 202-206.

A vida contra a eternidade

Certamente um dos aspectos mais contundentes nas obras de Debord é a ênfase na percepção da efemeridade da vida perante o tempo. No texto *Le minimum de la vie*²⁴⁷ de 1954, a compreensão do fato de que “a vida passa”²⁴⁸ é tratada sob o viés de uma crítica radical do capitalismo ao trazer o exemplo dos trabalhadores que, buscando no sistema econômico vigente a manutenção de suas subsistências (o mínimo da vida) e algumas ínfimas compensações pela sua exploração dentro desse sistema, aceitam abrir mão de desfrutar os mais belos anos de suas vidas insubstituíveis²⁴⁹. Em *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste* de 1957, o texto que marcou a fundação da Internacional Situacionista, essa compreensão de finitude aparece traduzida em uma crítica da arte e da cultura: “O caráter imutável da arte, ou de qualquer outra coisa, não entra em nossas considerações, que são sérias. A ideia de eternidade é a mais grosseira que um homem possa conceber a respeito de seus atos” (DEBORD, 2003, p. 57). Mesmo o título de seu segundo filme, o curta-metragem *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* de 1959, exprime essa ideia da vida como um efêmero lugar de passagem submetido à ação inexorável do tempo²⁵⁰. No entanto, é em *A sociedade do espetáculo* que essa consciência acentuada da passagem do tempo vai ser inserida mais explicitamente no legado do barroco:

O tempo histórico que invade a arte se expressou primeiro na própria esfera da arte, a partir do *barroco*. O barroco é a arte de um mundo que perdeu o seu centro: a última ordem mítica reconhecida pela Idade Média, no cosmos e no governo terrestre — a unidade da Cristandade e o espectro de um Império —, caiu. *A arte da mudança* deve trazer em si o princípio efêmero que ela descobre no mundo. Ela escolheu,

²⁴⁷ Texto publicado no boletim semanal letrista *Potlatch* nº 4, lançado em 13 de julho de 1954 e assinado em conjunto pelos membros da Internacional Letrista: Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon e Gil J Wolman.

²⁴⁸ “Le fait aussi que la vie passe” (DEBORD, 1996 p. 31).

²⁴⁹ “On ne dira jamais assez aux travailleurs exploités qu’il s’agit de leurs vies irremplaçables où tout pourrait être fait; qu’il s’agit de leurs plus belles années qui passent, sans aucune joie valable” (DEBORD, 1996, p. 29).

²⁵⁰ Merrifield (2005, p. 30) reforça essa ideia chamando a atenção para a presença de uma citação ao livro *Viagem ao fim da noite* de Louis-Ferdinand Céline dentro de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*: “Notre vie est une voyage – Dans l’hiver et dans la nuit. – Nous cherchons notre passage...” (DEBORD, 2006, p. 473). O relato de Alice Becker-Ho para Merrifield também reforça essa perspectiva sobre Debord: “‘The idea of voyagewas something crucial for Guy’, Alice told me [...] Guy had similarly understood life as an ontological voyage. Time moves on, ineluctably, and people are consumed by fire” (MERRIFIELD, 2005, p. 143).

segundo Eugenio d'Ors, “a vida contra a eternidade” (Idem, 1997, p. 123, § 189, grifo do autor)²⁵¹.

Para Debord, o princípio que orientou a ruptura vanguardista com a concepção de arte então vigente²⁵², bem como sua própria visão crítica sobre a modernidade, foi a consciência do processo de perpétua transformação e dissolução das coisas atuando no mundo. Entre os dadaístas e surrealistas do entreguerras, essa compreensão se manifestou na oposição violenta aos rígidos ideais classicistas ainda imperantes na arte — como a aspiração ao belo, ao verdadeiro e ao eterno, noções que negavam o permanente estado de decomposição, autodestruição e renovação da arte — e na busca pela liberação das expressões artísticas vindouras do conformismo advindo dessas fórmulas pré-fabricadas a partir do exercício da criatividade, das emoções e dos desejos. Por outro lado, essa percepção da temporalidade e da impermanência das coisas emergiu primeiramente no período artístico-cultural conhecido como barroco, correspondendo à própria essência da angustiada visão de mundo barroca.

Surgido na esteira do Renascimento e profundamente influenciado pela Contrarreforma, o barroco foi a expressão máxima dos conflitos humanos de uma época marcada pela tentativa desesperada da Igreja Católica em restabelecer seu reinado soberano sobre todas as almas e pela percepção cada vez mais aceita do mundo terrestre como um reino transitório do qual Deus se afastou, deixando a humanidade à própria sorte para lidar sozinha com seus mistérios e dilemas existenciais. Despido das inabaláveis certezas do homem renascentista, que considerava a si mesmo o centro do universo concebido como um sistema racional e geometricamente organizado, o homem barroco é consciente apenas da angústia de saber que toda substância neste mundo é mutável e perecível e se encaminha para a inevitável destruição. Segundo Debord, a

²⁵¹ A partir desse ponto, tomando como exemplo os trabalhos dos comentadores e biógrafos que serviram de base para a pesquisa deste artigo, as referências à obra *A sociedade do espetáculo* serão indicadas pelas iniciais SdE, seguidas pelo número da tese correspondente. Todas as citações a essa obra serão retiradas de: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo; Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²⁵² Segundo Hobsbawm, a concepção de arte contra a qual os movimentos vanguardistas se levantaram era, em última análise, o estatuto burguês da arte, que converteu a expressão artística em “ícone feito para ser admirado e reverenciado pelo observador” (HOBSBAWM, 2013, p. 35) separado da vida cotidiana. Em sua análise, o autor continua: “A velha sociedade burguesa foi a era do separatismo nas artes e na alta cultura. [...] A fruição da arte conduzia ao aperfeiçoamento espiritual e era uma espécie de devoção, fosse particular, como a leitura, fosse pública, no teatro, na sala de concertos, no museu, ou em sítios reconhecidos da cultura mundial, como as Pirâmides ou o Panteão. Distinguia-se claramente da vida diária e da simples ‘diversão’” (Ibidem, p. 37).

obsessão barroca pela morte é resultado direto da consciência do “tempo irreversível que invade a sociedade” (SdE, § 138) gestada desde o declínio da Idade Média, que introduziu o começo da ruína da antiga ordem do mundo sustentada e cimentada pela Igreja: “É a melancolia da dissolução de um mundo, o último mundo em que a segurança do mito ainda equilibrava a história; para essa melancolia, toda coisa terrestre caminha para corromper-se” (SdE, § 138).

Essa inesperada familiaridade entre as experiências vanguardistas modernas e o barroco é tratada justamente na obra de Eugenio d’Ors com a qual Debord dialoga em *A sociedade do espetáculo*. O argumento central de d’Ors em *Lo barroco* diz que “o barroco não é um gênero específico na história da arte, limitada à arquitetura e aos séculos 17 e 18, mas sim um *eon*, uma ‘forma’ ou ‘ideia’ permanente e trans-histórica da arte” (AQUINO, 2006, p. 151-152), isto é, uma categoria que surge e se desenvolve na história, mas que não está fixa a um determinado contexto histórico. E uma vez concebido como *eon*, “o barroco se opõe permanentemente ao classicismo, que seria para d’Ors [...] o princípio da civilização, da cultura, da ordem” (Ibidem, p. 152). Se o barroco tomado unicamente como um período da história da arte significou o rompimento com o classicismo normativo que ditava as artes plásticas e a arquitetura renascentistas, para d’Ors o barroco enquanto *eon* é uma manifestação do princípio disruptivo, emotivo, caótico e decompositor que emerge nas artes e na cultura em oposição permanente ao princípio da civilização, da racionalidade e da ordem representado pelo classicismo: “Sendo, por essência, todo classicismo intelectualista, é, por definição, normativo e autoritário. Reciprocamente, porque todo barroquismo é vitalista, será libertino” (D’ORS, 1993, p. 79-80, tradução nossa)²⁵³.

Compreendendo a totalidade da história da arte como uma permanente disputa de forças maniqueísta entre os *eons* classicista e barroco (ZACARIAS, p. 176), d’Ors pôde identificar novas manifestações do princípio barroco em períodos artístico-culturais cronologicamente distantes do barroco histórico, mais precisamente na arte moderna. Seguindo por essa perspectiva, foi possível observar nas vanguardas do século XX uma retomada do princípio barroco de ruptura com as normas estéticas consagradas do “belo” e do “verdadeiro” que limitavam as expressões artísticas a conceitos

²⁵³ “Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es, por definición, normativo y autoritario. Recíprocamente, porque todo barroquismo es vitalista, será libertino” (D’ORS, 1993, p. 79-80).

idealizados. Para Aquino (2006, p. 153), o que se preservou de d’Ors no pensamento de Debord é a noção de continuidade histórica entre o barroco e a arte moderna na medida em que ambos atuaram como forças antagônicas ao ordenamento artístico-cultural estabelecido afirmando o princípio dissolutivo contido nas próprias formas artísticas:

O “classicismo artístico” — seja aquele do início do século 19, oposto ao romantismo, seja a exigência realista em oposição aos experimentos dissolutores das formas nas vanguardas e na arte moderna — é, em sua natureza *normativa*, vista por Debord como expressões de uma mesma tendência de aprisionamento do princípio histórico celebrado pelo barroco e por toda a arte moderna que, através do romantismo, lhe dá prosseguimento. A arte moderna, ao contrário de todas as tentativas “classicistas”, se caracteriza por essa tendência “barroca” de afirmação da história, enquanto existência vivida e concebida como precária, transitória, passageira, vivência de concepção que se manifestam até mesmo em suas experiências de autodestruição formal (Ibidem, p. 158-159).

Já para Anselm Jappe, a herança barroca de aceitação da mortalidade perante a passagem do tempo, oposta à fixidez eterna e tranquilizadora da arte tradicional, reaparece como um dos fundamentos existenciais da teoria de Debord: a historicidade como essência do homem e a denúncia da negação da história pelo espetáculo enquanto falso presente eterno (JAPPE, 1999, p. 149). Como mencionado anteriormente, a questão da relação do homem com a aceitação da finitude de todas as coisas (inclusive a sua própria) e com o uso do tempo, abordada desde os textos letristas, embasou o projeto situacionista de empreender uma crítica radical da cultura e das condições materiais de existência na sociedade capitalista moderna. A importância dada por Jappe à sensibilidade barroca presente em Debord é compreensível se observarmos que, em *A sociedade do espetáculo*, a questão da consciência do tempo é retomada para descrever um dos aspectos da alienação humana no “momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social”, (SdE, § 42, grifo do autor) a partir das concepções dicotômicas de tempo irreversível e tempo pseudocíclico.

O tempo irreversível é o tempo histórico, a consciência de que a vida humana, a sociedade e o próprio mundo são determinados pela história e que estão sujeitos à modificação irreversível pelo tempo. Até a Idade Média, o tempo irreversível era “o tempo da aventura e da guerra” (SdE, § 128), usufruído unicamente pelos senhores da sociedade, a realeza e a aristocracia — as classes que se posicionavam acima da penúria do trabalho e que dele se apropriavam para estabelecer seu poder —, à parte daqueles

que produziam a base da vida social estando presos a uma rotina cíclica. Era, portanto, “o tempo daquele que reina” (SdE, § 131). A partir da consolidação do poder da burguesia na Modernidade, o proveito do tempo irreversível ligou-se definitivamente à produção econômica com a necessidade cada vez maior da nova classe dominante de produzir mercadorias e acumular lucro. “Diferentemente dos modos de produção anteriores, o capitalismo *acumula* ao invés de voltar sempre ao mesmo ponto”, resumiu Jappe (1999, p. 53, grifo do autor). No entanto, o tempo irreversível ligado à transformação permanente e absoluta da natureza por meio do trabalho tinha como função apenas direcionar a perpetuação da produção protocapitalista emergente, não tendo inserção na vida social como consciência da brevidade da vida e muito menos como uma experiência cotidiana baseada na necessidade de aproveitá-la dentro de sua finitude. Por isso Debord (SdE, § 142) define esse tempo irreversível da burguesia e da produção econômica como um “tempo das coisas” (*temps des choses*), que avança sobre o tempo dedicado à fruição da vida ou tempo vivido (*temps vécu*) com tendências a enquadrá-lo e a eliminá-lo socialmente.

Com a monopolização capitalista do tempo irreversível atrelada à crescente influência dos imperativos do mercado na vida social, característica fundamental do espetáculo, a relação do homem com o tempo é transfigurada em privação tanto da experiência da temporalidade quanto da noção de história. Para Debord, o espetáculo enquanto modelo de organização social e econômica se impõe como “*falsa consciência do tempo*” (SdE, § 158, grifo do autor) aos indivíduos reduzidos à condição de espectadores, absorvendo integralmente o uso da vida desses indivíduos que antes escapava à lógica do trabalho para enquadrá-lo ao “consumo”. Desse modo, um outro aspecto da despossessão infligida aos trabalhadores convertidos em espectadores pelo sistema produtor de mercadorias é evidenciado: a “*expropriação violenta do tempo deles*” (SdE, § 159, grifo do autor). Sob a égide do espetáculo, a percepção geral da temporalidade passa a ser descrita pelo autor como pseudocíclica, isto é, determinada por esta pseudonatureza que imobilizou a vida cotidiana numa rotina estática e redundante presa às pseudonecessidades imediatas do trabalho e do consumo e a estilhaçou em diversos segmentos: “o dia e a noite, o trabalho e o descanso semanais, a volta dos períodos de férias” (SdE, § 150). Para Debord, essa moderna negação da história ecoa o presente perpétuo cíclico vivenciado pelas sociedades antigas que

precederam a tomada de consciência sobre o tempo irreversível, onde: “O tempo permanece imóvel, como em um espaço fechado” (SdE, § 126).

Esse dito tempo pseudocíclico espetacular, cuja origem está no sistema produtor de mercadorias, revelou ser ele próprio mercantilizável e vendável na forma de “novos produtos diversificados que se impõem no mercado como empregos socialmente organizados do tempo” (SdE, § 151). Da sopa em pó à comida instantânea, dos transportes rápidos aos eletrodomésticos, a cultura do consumo está repleta de exemplos de mercadorias pensadas na necessidade de “ganhar tempo”, imperativa numa sociedade onde as fronteiras entre tempo de trabalho e tempo livre estão cada vez menos nítidas em nome do aumento da produtividade. E não apenas nesse consumismo moderno foi depositada a carência do “tempo perdido” pelos indivíduos-espectadores. Nos bombardeios publicitários, onde também lhes é oferecido um escapismo para aliviar o peso da ação incontornável do tempo (cujos efeitos físicos e psíquicos nos espectadores são potencializados pelas suas rotinas mortificantes), é nitidamente proibido envelhecer ou adoecer²⁵⁴. A introdução desses novos elementos na vida social moderna com tendências a suprimir da experiência cotidiana a sensação de passagem do tempo leva Debord a concluir que: “a consciência espectadora já não reconhece em sua própria vida uma passagem para sua realização e para sua morte. [...] Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida” (SdE, § 160).

De acordo com o que foi exposto, a concepção de tempo apresentada por Debord se aproxima mais do lirismo barroco do que do próprio materialismo marxista. Em Marx, o tempo adquire tão somente o caráter de uma medida de grandeza cronológica usada para quantificar o trabalho dispendido na produção de mercadorias, chegando a afirmar em *A miséria da filosofia* que: “O tempo é tudo, o homem não é nada — quando muito, é a carcaça do tempo” (MARX, 1985, p. 58). Como Debord parte do pressuposto

²⁵⁴A suspensão ilusória do transcórre do tempo reverberou inclusive na percepção dos homens sobre suas próprias necessidades biológicas. No capitalismo contemporâneo, se popularizaram diversos meios que prometiam contornar a dependência do ciclo natural da vigília e do sono, a deterioração dos corpos e o desgaste psíquico de cada indivíduo. Segundo Lipovetsky, o homem moderno, em sua procura incessante por uma “maneira de lutar contra a fatalidade natural” ou “um antidesestino” para “aliviar os pesos do espaço-tempo” (LIPOVETSKY, 2007, p. 52 e 55), encontrou no consumo um escapismo da ação do tempo sobre a vida. Quando não por meio do consumo de produtos saídos de linhas de montagem, de indústrias de mídia e de entretenimento ou de agências publicitárias que apelem para o sentimento de nostalgia e legitimem um eterno retorno à infância e à adolescência (Ibidem, p. 73), pelo consumo de produtos das indústrias farmacêuticas feitos para suprimir os dissabores e as doenças que assolam a vida cotidiana: fadiga, insônia, ansiedade, depressão (Ibidem, p. 56-57).

da finitude como uma certeza incontornável — ideia sintetizada na máxima do jesuíta Baltasar Gracián utilizada como epígrafe do sexto capítulo de *A sociedade do espetáculo (O tempo espetacular)*: “A única coisa que temos de nosso é o tempo, do qual gozam até os que não têm morada” (GRACIÁN apud DEBORD, 1997, p. 103) — na teoria do espetáculo predomina uma concepção mais qualitativa do que quantitativa de tempo, isto é, mais relacionada ao uso do tempo feito pelos homens dentro de suas breves existências. Desse modo, a questão do tempo na teoria de Debord pode ser vista como uma denúncia do impedimento da possibilidade de fruir e gozar da finitude da vida promovido pela razão mercantil moderna, traduzido na experiência cotidiana como expropriação da consciência de temporalidade, racionalização utilitária do uso do tempo e estagnação da vida numa ilusão de presente perpétuo. Ou como “tempo morto”²⁵⁵, segundo outros situacionistas. Olgária Matos relaciona as considerações de Debord sobre expropriação e reificação do tempo na sociedade do espetáculo com a concepção barroca de tempo:

O presente perpétuo é a falsificação do *carpe diem* barroco, é o tempo do vazio e do tédio porque é o da falsa satisfação de necessidades falsas. Porque o tempo na sociedade do espetáculo é reificado, porque no presente perpétuo perde-se a diferença entre tempo curto e longa duração. [...] Se a expropriação do tempo é a forma mais dramática da exploração da sociedade do espetáculo, Debord (e os situacionistas) critica a sociedade do trabalho e seu tempo desperdiçado na utilização alienada do tempo (MATOS, 2013, p. 10-11).

De certa forma, a cosmovisão barroca forneceu um modelo lúdico para o tempo vivido irreversível almejado por Debord e pelos situacionistas. Pois no período barroco houve uma universalização da consciência do tempo irreversível na medida em que a descoberta da entropia do mundo, sob o ponto de vista da escatologia cristã, adentrava na vida social e na cultura atendendo às necessidades da doutrinação católica contrarreformista. No barroco, a melancolia pelo reconhecimento da finitude vem frequentemente acompanhada pela aceitação dessa finitude — observado, por exemplo,

²⁵⁵ O panfleto situacionista *A miséria do meio estudantil*, circulado na Universidade de Strasbourg em 1966, termina com um chamamento aos estudantes para a revolta contra o sistema espetacular: “As revoluções proletárias serão festas ou não serão nada, pois a vida que anuncia será, ela própria, criada sob o signo da festa. O jogo é a última racionalidade dessa festa, *viver sem tempo morto e gozar, sem impedimentos*, são as únicas regras que ele poderá reconhecer (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 57, grifo nosso). Em *A arte de viver para as novas gerações*, publicado no mesmo ano que *A sociedade do espetáculo*, Raoul Vaneigem (2002, p. 169-170), afirma que o tempo vivido pelo indivíduo é, em sua maior parte, “tempo morto” limitado às leis aleatórias do mercado, às pseudonecessidades modernas de produzir, consumir e calcular.

no resgate das fórmulas latinas *memento mori* (lembra-se da morte) e *carpe diem* (aproveite o dia), resumidas por d'Ors como “Viva a Vida e pereça a Eternidade!”²⁵⁶ —, respondendo positivamente à consciência de se assumir temporal e, portanto, histórico. Para Alexandre Trudel (2010, p. 212 e 336), o que interessava Debord no barroco era, sobretudo, o equilíbrio paradoxal entre a compreensão exacerbadamente sensível e angustiada do mundo como um espaço submetido ao movimento perpétuo da decomposição e o elogio desse mesmo mundo terrestre condenado a desaparecer. É justamente essa qualidade “barroca” ou “barroquismo” que perpassa os principais poetas e literatos aos quais Debord se reporta em seus textos, como pode ser constatado nos comentários que acompanham a sua tradução das *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, escrita em 1980:

As *Coplas* de Jorge Manrique, que podem ser datadas de 1477 ou 1478, [...] é um poema que “resume a sensibilidade de toda uma época”. A época é a do declínio da Idade Média, com seus temas dominantes. A vida terrestre ainda é vista como uma viagem a uma outra, eterna; mas acima de tudo sentimos sua brevidade, o triunfo da morte, a dissolução e a perda de tudo o que existe por um momento no mundo. [...] A sensação do escoar do tempo sendo a base universal da poesia lírica, tanto em Eclesiastes ou Omar Kháyyám como nos poetas da dinastia Tang, o ambiente cultural da época onde viveu Manrique lhe permitiu expressar essa realidade geral com uma força particular; como havia feito, menos de vinte anos antes, Villon (DEBORD, 2006, p. 1506, tradução nossa)²⁵⁷.

Em sua teoria crítica que considera a expropriação da sensação de temporalidade equivalente à expropriação da vida, e por isso com fortes tons de barroquismo, Debord reproduz os mesmos temas que inspiravam e inquietavam os poetas por ele admirados. “Todos os poetas favoritos de Guy lidavam com o aspecto finito do tempo, [...] com sua evanescência, com a fragilidade da vida: Li Po, Omar Kháyyám, Jorge Manrique”, confirma Alice Becker-Ho, segunda e última esposa de Debord, ao ser consultada por

²⁵⁶ “[...] el espíritu barroco grita desesperadamente: ‘¡Viva el movimiento y perezca la razón!’; en otros términos: ‘¡Viva la Vida y perezca la Eternidad!’” (D’ORS, 1993, p. 82).

²⁵⁷ “Des *Coplas* de Jorge Manrique, que l’on peut dater de 1477 ou 1478, [...] c’est un poème qui “résume la sensibilité de toute une époque”. L’époque est celle du déclin du Moyen Âge, avec ses thèmes dominants. La vie terrestre est encore vue comme un voyage vers une autre, éternelle; mais on ressent surtout sa brièveté, le triomphe de la mort, la dissolution et la perte de tout ce qui existe un moment dans le monde. [...] La sensation de l’écoulement du temps se trouvant être le fond universel de la poésie lyrique, chez l’Ecclésiaste ou Omar Kháyyám comme chez les poètes de la dynastie T’ang, l’environnement culturel de l’époque où a vécu Manrique lui a permis d’exprimer cette réalité générale avec une force particulière; comme l’avait fait, moins de vingt ans avant, Villon” (DEBORD, 2006, p. 1506).

Merrifield (2005, p. 143, tradução nossa)²⁵⁸. Essa confluência entre crítica das condições de vida no capitalismo e acepção poética da realidade pode ser conferida de maneira ainda mais evidente nas suas obras de teor mais autobiográfico e confessional. Como é o caso de *Panegírico* (1989), uma espécie de autobiografia resumida e escrita em tom lírico, onde segundo Kaufmann (2006, p. 54)²⁵⁹ a imagem barroca de um mundo instável e dilacerado pela divisão e destruição é evocada logo nas primeiras linhas: “Toda a minha vida transcorreu em tempos turbulentos, de extremas perturbações na sociedade e imensas destruições” (DEBORD, 2002, p. 9-10). Contudo, Debord jamais descarta de sua obsessão pelo escoar do tempo, algo que para ele significava “o sentimento da natureza tragicamente transitória da paixão, cuja intensidade é a medida de sua morte iminente” (KAUFMANN, 2006, p. 59, tradução nossa)²⁶⁰.

As possibilidades da forma de comunicação superior buscada na conjunção entre teoria e lirismo são ainda mais amplamente exploradas no roteiro de *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), a última realização fílmica de Debord. Nela se intercalam sua sempre incisiva crítica da sociedade espetacular com lembranças de acontecimentos pessoais, reflexões intimistas sobre seu percurso como agitador social e a reapropriação integral (por meio de citações) ou parcial (por meio do desvio) de diferentes tradições poéticas²⁶¹. Fragmentos de Li Po — “Tudo isso para sempre se sumiu, e do mesmo passo, tudo se esvaiu, eventos e homens, — tal como essas vagas incessantes do Iansequião²⁶², que no mar se vão perder” (DEBORD, 1995, p. 31) —, Omar Kháyyám — “Como água chegáramos, e como o vento partimos” (Ibidem, p. 66) — e Gracián — “Preciso é atravessar a vasta liça temporal, a fim de se chegar ao centro do ensejo” (Ibidem, p. 48) — são costurados e arrançados de forma a transmitir o fascínio demasiado barroco que a consciência do passar do tempo exerce sobre Debord:

²⁵⁸ “‘All Guy’s favourites poets dealt with the finite aspect os time’, Alice said, ‘with the slipping away, with the fragility of life: Li Po, Omar Khayyám and Jorge Manrique.’” (MERRIFIELD, 2005, p. 143).

²⁵⁹ “The first two lines of Panegyric also evoke a baroque world, one that is unstable, rent by division and destruction, ‘All my life I have seen only troubled times, extreme divisions in society, and immense destruction’” (KAUFMAN, 2006, p. 54)

²⁶⁰ “The feeling of time’s passage is the sentiment of the tragically transient nature of passion, whose intensity is the measure of its imminent demise” (KAUFMAN, 2006, p. 59).

²⁶¹ Cf. ZACARIAS, 2013, p. 120.

²⁶² Também conhecido como Yangtzé, Yang-tsé-kiang ou Rio Azul.

“A sensação do escoar do tempo para mim foi sempre muito viva; por ela me vi atraído do mesmo modo que outros são atraídos pelo vácuo ou pela água” (Ibidem, p. 68).

Igualmente, a consciência temporal apresentada em *In girum imus nocte et consumimur igni* é acompanhada pelo fardo de uma “lúgubre melancolia” (Ibidem, p. 42) resultante da convicção de que a vida humana, mesmo tão efêmera, se condenava à banalização e à deterioração ao passo em que o espetáculo se concretizava como o sistema de organização da vida na sociedade. “Nada, porém, traduzia este presente sem saída e sem repouso como aquela frase antiga que integralmente sobre si mesma roda, por ser construída letra a letra qual labirinto de onde se não escapa” (Ibidem, p. 44), disse ao justificar a escolha do palíndromo latino para título do seu filme: *In girum imus nocte et consumimur igni*, que significa “Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo”. Uma metáfora bastante adequada para descrever o que se tornou a vida social no espetáculo.

Ao destacar a redundância e a futilidade da vida dentro das leis do espetáculo, o pensamento de Debord ressoa mais um aspecto importante da cosmovisão barroca: a ideia do *theatrum mundi*. A relação entre a teoria do espetáculo e a concepção de *theatrum mundi* será abordada na próxima e última seção deste trabalho.

Do *theatrum mundi* ao espetáculo

Entre os escritores que Debord admirava e referenciava, o tema da vida como uma passagem através do escoar do tempo vem frequentemente acompanhado pela percepção do mundo como uma mera ilusão. No já mencionado *In girum imus nocte et consumimur igni*, há uma outra citação a Omar Kháyyám que diz: “Para falar claramente e sem parábolas, — somos as peças de um jogo que o Céu joga. — Conosco se divertem no xadrez do Ser, — e depois para a caixa do Nada voltamos um a um...” (DEBORD, 1995, p. 42-43). Em *Panegírico*, Debord evoca diversos autores que partilhavam dessa mesma concepção: “‘O mundo é só desilusão’²⁶³, resumiu Villon num único octossílabo” (Idem, 2002, p. 75); “Ninguém melhor que Shakespeare soube como se passa a vida. Ele avalia que ‘nós somos urdidos do estofado com que se fazem os

²⁶³“Le monde n’est qu’abusion” no original. “Abusion” (abusão) pode significar também empreitada inútil, feita por alguém que se ilude, engano, erro de percepção, superstição ou loucura.

sonhos'. Calderón concluiu a mesma coisa²⁶⁴ (Ibidem, p. 77). Considerando que uma das maneiras pelas quais Debord escolheu comunicar seu pensamento foi através do uso consciente e minucioso de citações de outros autores, conforme apontado por Zacarias (2014, p. 495-496), as passagens supracitadas jamais devem ser vistas como gratuitas ou supérfluas, mas sim como pistas que devem ser seguidas por quem deseja elucidar o seu discurso.

Das passagens escolhidas, destaquemos aquela que menciona Shakespeare e Calderón atribuindo-lhes a qualidade de ter compreendido que a vida é sonho. Além de demonstrar uma certa identificação com o pensamento desses autores, Debord recorda com essa alegação o fato de que eles ajudaram a difundir na literatura e dramaturgia ocidentais a figura do *theatrum mundi*: metáfora que representava o mundo como um grande teatro e os seres humanos como atores fadados a executar seus papéis durante todo o curso de suas vidas no palco desse “teatro do mundo”. Mesmo estando vinculada à conduta barroca de enfatizar o caráter corruptível da matéria e da vida terrena, a ideia do *theatrum mundi* ainda parece habitar na noção de espetáculo de Debord da mesma forma que a consciência barroca de finitude reverberou na sua crítica da mercantilização do uso do tempo na sociedade moderna.

Antes de explicitar a relação entre a teoria do espetáculo e o *theatrum mundi*, cabe fazer uma recapitulação, ainda que sumária, do histórico dessa ideia. Suas raízes remontam desde a Antiguidade²⁶⁵, emanando “de uma longa tradição dóxica que considera as coisas do mundo — conhecidas como aparência pelo engano dos sentidos — como reflexos imperfeitos da verdade, como simples sombra ou mero sonho” (LIMA; VALLE apud CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 14). Cultivada durante a

²⁶⁴ Nessa passagem, Debord evoca Shakespeare citando o monólogo do personagem Próspero da peça *A tempestade*, ato IV cena I: “Nossa festa acabou. Nossos atores, / Que eu avisei não serem mais que espíritos, / Derreteram-se em ar, em puro ar; / E como a trama vã desta visão, / As torres e os palácios encantados, / Templos solenes, como o globo inteiro, / Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir / Sem deixar rastros. Nós somos do estofa / De que se fazem os sonhos; e esta vida / Encerra-se num sono” (SHAKESPEARE, 2016b, p. 1418, grifo nosso).

²⁶⁵ Conforme observado na célebre alegoria da caverna na *República* de Platão, ou na sua releitura latina como “O Sonho de Cipião” em *Da República* de Cícero (LIMA; VALLE apud CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 14). Também no *Eclesiastes* (2:17), herdado pelos cristãos da tradição hebraica, existe essa desconfiança e decepção com o mundo terreno com tamanho grau de melancolia que só seria alcançado posteriormente pelo barroco: “Assim, odiei esta vida, porque a obra que se faz debaixo do sol me era penosa. Tudo é vaidade e aflição do espírito”.

Idade Média, passou a servir como suporte para a cosmovisão católica que dominou o Ocidente durante séculos, conforme conta o autor e poeta brasileiro Antonio Cicero:

Para o homem medieval, afirmar que este mundo é um teatro tem, em primeiro lugar, o sentido de desqualificar como ilusória a vida terrena e temporal. Na vida terrena, o ser humano assume o papel de homem ou mulher, rei ou mendigo, rico ou pobre, ladrão ou pontífice etc. A plateia é composta por Deus, pelos anjos e santos. Cada ator termina o seu papel num momento diferente, em geral quando menos espera. Retiram-se então as suas máscaras e fantasias (inclusive o próprio corpo), e ele é submetido a um julgamento em que o destino da sua vida eterna – a vida verdadeira – é por Deus determinado ou como o céu (quer imediatamente, quer após uma estadia no purgatório), ou como o inferno. Para o céu vão os que, no teatro do mundo, manifestaram desejar o Criador, o céu e a eternidade e, na mesma medida, desprezar as criaturas, a Terra e o teatro; para o inferno, simetricamente, os que manifestaram amar as criaturas, a Terra e o teatro e, na mesma medida, ignorar o Criador, o céu e a eternidade (CICERO, 2005, p. 37).

No repertório do imaginário barroco do século XVII, a figura do teatro era, junto à do sonho, usada como *exemplum* moral e pedagógico para alertar os homens sobre os enganos do mundo vivido. Pois assim como o teatro, este mundo também era visto como encenação fingida que se passava por realidade. “Tudo era um sonho e teatro da Criação e do Criador” porque “a verdade estava fora do mundo, em Deus” (LIMA; VALLE apud CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 16). Em suas pregações jesuíticas, o português Antônio Vieira dizia: “É este mundo um teatro; os homens as figuras que nele representam, e a história verdadeira de seus sucessos uma comédia de Deus, traçada e disposta maravilhosamente pelas ideias de sua Providência” (VIEIRA apud MACEDO, 2014, p. 241). O teatro-mundo, portanto, era tido como um ensaio organizado com a finalidade de preparar os mortais para a vida eterna, e era o próprio Criador quem atribuía a cada um deles — atores de passagem por este mundo — as posições temporárias que deveriam ocupar na trama da vida terrena. Por esse motivo, Johan Huizinga defendeu que o costume de comparar a vida a um palco, quando bem analisado, “revela-se como pouco mais que um eco do neoplatonismo então dominante, com um tom moralista fortemente acentuado. Era uma variante do velho tema do caráter vão de todas as coisas” (HUIZINGA, 2014, p. 8).

No contexto da Contrarreforma espanhola, as peças de Pedro Calderón de la Barca ajudaram a reforçar as virtudes católicas de desprezo pelo material e anseio pelo transcendente retomando as alegorias do sonho e do teatro. Em *La vida es sueño*, de 1635, essa concepção é resumida no monólogo do personagem Segismundo: “Que é a vida? Um frenesi. / Que é a vida? Uma ilusão, / uma sombra, uma ficção; / o maior bem é tristonho, / porque toda a vida é sonho, / e os sonhos, sonhos são” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2009, p. 73). Em *El gran teatro del mundo*, de 1655, o próprio Criador é representado como o Autor da trama que se desenrolará no Mundo, proclamando ao ser confrontado por suas criações sobre os papéis que receberão: “Já sei que se para ser / o homem tivesse opção / nenhum aceitaria a missão / de sofrer e padecer; / todos quereriam receber / a de reinar e dirigir, / sem ver, sem advertir / que num ato tão singular, / isso é mero representar, / ainda que pense ser existir”²⁶⁶.

Já Shakespeare, embora décadas anterior a Calderón, fez um uso mais inovador da metáfora do teatro ao desprendê-la do encargo de fazer apologia a uma moral religiosa. Através do personagem Jacques na comédia *As you like it*, o autor declara que “O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores” (SHAKESPEARE, 2017, p. 62), para logo em seguida descrever os diversos papéis que um homem cumpre ao longo da vida, desde a infância até a decrepitude da velhice. Segundo Cicero (2005, p. 38-39), como na obra de Shakespeare não existe a necessidade de defender uma vida transcendente ou de desqualificar essa realidade em favor de outra, o *theatrum mundi* passa a ser empregado para se referir unicamente à realidade imanente e aos dilemas humanos mundanos. Com isso, ele infere que a alegação “tudo é teatro” de Shakespeare se reporta ao caráter cênico/perfomático próprio ao mundo humano, condensado nas relações cotidianas e nas intrigas políticas que servem de cenário para as peças do dramaturgo inglês. Nesse teatro do mundo terrestre, os homens são meros atores na medida em que “ignoram que se trate de uma peça, isto é, de obra humana e artificial; ignoram, em outras palavras, que seja uma dentre muitas peças reais ou possíveis, e a tomam por natureza” (Ibidem, p. 39). Isto é, os papéis que desempenham e adotam para si acabam limitando suas possibilidades de

²⁶⁶ Tradução disponível em: <<http://www.teatrodomundo.com.br/o-grande-teatro-do-mundo/>>. Acesso em: 05 de out. de 2020. No original: “Ya sé que si para ser / el hombre elección tuviera, / ninguno el papel quisiera / del sentir y padecer; / todos quisieran hacer / el de mandar y regir, / sin mirar, sin advertir / que en acto tan singular, / aquello es representar, / aunque piensen que es vivir” (CALDERÓN, 2019, p. 56).

escolha e de ação dentro dessa trama, aprisionando-os na rígida estrutura de determinismo e banalidade que entendem por “destino”.

Apesar de Debord não utilizar o termo “*theatrum mundi*” em suas considerações, a ideia do mundo como um espaço onde os homens atuam inconscientemente está entranhada na sua própria percepção crítica sobre a sociedade. Isso é observável desde *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, onde declara: “Os seres humanos não são plenamente conscientes de sua vida real... agem tateando no escuro; são subjugados pelas consequências de seus atos, e a todo momento tanto grupos como indivíduos se veem diante de desdobramentos indesejados” (DEBORD, 2006, p. 471, tradução nossa)²⁶⁷. Em *In girum imus nocte et consumimur igni*, essa percepção ganha os contornos melancólicos da desilusão de perceber que mesmo com a iminência do fim da vida, tantas vezes alardeada pelos situacionistas, os seres humanos continuavam a desperdiçar suas existências dentro do modo de produção que lhes extravia o tempo e a vida: “Elas [as pessoas] movem-se na noite sem saída e são devoradas pelo fogo. Acordam sobressaltadas e às apalpadelas procuram a vida. Ainda por cima corre o boato de a terem extraviado os que a expropriaram” (Idem, 1995, p. 70). A necessidade de despir-se das vaidades e encarar a frustração da desilusão, basilar na metáfora do *theatrum mundi*, já estava presente no livro de Eclesiastes, retomado por Debord na mesma obra:

Passa uma geração e outra lhe sucede, porém a terra fica. Ergue-se o Sol e depois põe-se, e assim regressa de onde saíra... Todos os rios entram no mar, e nunca o mar transborda. Retornam sempre os rios ao lugar de onde vieram, para de novo voltarem a correr.... Tudo tem seu tempo, e tudo sob o céu lá vai passando, findo o prazo prescrito... Há tempo para matar e tempo para curar, tempo para abater e tempo para construir... Há tempo para dilacerar e tempo para voltar a unir, tempo para calar e tempo para dizer.... Mais vale ver aquilo que se quer, do que aspirar a quanto se ignora; porém até isso é vaidade e presunção de ideia.... Por que razão se impõe ao homem buscar o que esteja acima, a ele que justamente ignora o que em vida lhe convém nesses dias em que na terra é estrangeiro e enquanto lhe dura o tempo que perpassa com a sombra? (Ibidem, p. 44-45).

Na ideia barroca de *theatrum mundi*, conceber a existência neste mundo como um “emaranhado de enganos, impermanência e ilusões, prazeres equivocados e falsos

²⁶⁷ “Les êtres humains ne sont pas pleinement conscients de leur vie réelle... agissent le plus souvent en tâtonnant; leurs actes les suivent, les débordent pas leurs conséquences; à chaque moment donc les groupes et les individus se trouvent devant des résultats qu'ils n'avaient pas voulus” (DEBORD, 2006, p. 471).

juízos” (MATOS, 2013, p. 8) tinha prioritariamente a função de preparar os indivíduos para as decepções inevitáveis no decurso da vida, os conformando às suas respectivas condições e os prevenindo de reações desmesuradas contra o destino. Desse modo, os homens são vistos como atores porque não lhes é permitido subverter os desígnios da fatalidade e porque suas histórias se desenrolam dentro de possibilidades limitadas e previsíveis. Despidendo a metáfora do teatro de seu caráter moralista e a reabilitando para os debates sociológicos, Marx, no século XIX, empregou o termo *Charaktermaske* (máscara de personagem) para “descrever os comportamentos dos seres humanos enquanto agentes de relações econômicas no interior de determinado modo de produção” (CICERO, 2005, p. 39). Walter Benjamin também incorporou esse costume na primeira metade do século XX, descrevendo a frieza inflexível das relações interpessoais na sociedade alemã acometida pela inflação do período entreguerras “como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco” (BENJAMIN, 2011, p. 23).

Já Debord retomou a metáfora do teatro como ferramenta de crítica social no contexto de um capitalismo renovado no qual a vida cotidiana, banalizada ao máximo pelas novas imposições e exigências da economia mercantil, encerrou as pessoas num estado de passividade e imobilidade do qual parece não haver escapatória. Foi no sentido de reverter esse quadro que os situacionistas elegeram a noção teórica e prática de “construção de situações” como a força motriz de seu programa revolucionário:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de *espetáculo*. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: *a não-participação*. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, *vivenciadores* (DEBORD, 2003, p. 57, grifo nosso).

Nesse trecho do já citado *Rapport sur la construction des situations*, de 1957, o emprego de elementos teatrais como analogia para o moderno estado de inércia social veio acompanhado pela reivindicação mais urgente e mais ambiciosa dos situacionistas:

a construção de situações. Descrita como “construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior” (Ibidem, p. 54), constituía-se no planejamento de intervenções experimentais a ser aplicadas nos dois grandes campos que compõem a experiência cotidiana: “o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram” (Ibidem, p. 54). A construção de situações visava a criação de uma nova e apaixonante forma de viver para além dos limites da cultura burguesa enquadrada pela lógica capitalista; tratava-se, em outros termos, do estabelecimento de um novo “teatro de operações”²⁶⁸ na cultura (DEBORD, 1996, p. 269), no qual o papel de *metteur-en-scène*²⁶⁹ deveria progressivamente sobrepujar o de espectador. Segundo Mario Perniola (2008, p. 30-31), a noção de construir situações deve ser entendida sob o viés de uma aquisição coletiva de consciência sobre as condições de existência nas sociedades capitalistas modernas, visando alternativas radicais para superá-las. Ou seja, deve ser vista como “um instrumento operador da transição da vida alienada para a sociedade sem classes” (PERNIOLA, 2008, p. 31, tradução nossa)²⁷⁰. Noção defendida por Debord desde a Internacional Letrista, onde afirmou que “as construções coletivas que nos apeteem apenas são possíveis depois do desaparecimento da sociedade burguesa, de sua distribuição de produtos, de seus valores morais” (DEBORD, 1996, p. 87, tradução nossa)²⁷¹.

O projeto situacionista de estabelecer na vida comum um campo de ação livre e passional construído por uma organização coletiva de indivíduos conscientes parte, em essência, de uma perspectiva lúdica. Isso é deixado mais evidente em *Contribution à une définition situationniste du jeu*, de 1958, onde os situacionistas incorporam às suas diretrizes a noção de “jogo” como criação de ambiências lúdicas destituídas de todo

²⁶⁸ O conceito de “teatro de operações” é proveniente da estratégia militar. Se refere ao espaço geográfico terrestre e marítimo onde deverá se desenrolar a invasão, incluindo as áreas necessárias para atividades administrativas da operação militar (Cf. COSTA, 2014, p. 198).

²⁶⁹ “Aquele que põe em cena”, expressão que pode se referir ao modo como um diretor organiza o palco e a disposição dos elementos cênicos (*mis-en-scène*) ou às funções de roteirista ou encenador. A oposição entre *metteur-en-scène* e espectador é explorada em *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*, publicado na revista *Internationale Situationniste* nº 1 de 1958. Cf. DEBORD, 2003, p. 62-63.

²⁷⁰ “El concepto de situación parece unas veces designar un instrumento operativo intermediario entre la vida alienada y la sociedad sin clases, otras veces parece referirse al comportamiento revolucionario en toda su extensión, y otras a la sociedad comunista efectivamente realizada. En el desarrollo sucesivo de la IS son estas dos últimas acepciones las que prevalecerán” (PERNIOLA, 2008, p. 31).

²⁷¹ “[...] les constructions collectives qui nous plaisent ne sont possibles qu'après la disparition de la société bourgeoise, de sa distribution des produits, de ses valeurs morales” (DEBORD, 1996, p. 87).

elemento que remeta à competição, à rivalidade e à obrigatoriedade de ganhar. Para eles, “A perfeição não deve ser a sua finalidade, se tal perfeição significar uma construção estática oposta à vida. Mas sempre é possível tentar atingir a perfeição desta bela confusão que é a vida” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 61). Ao contrário de Huizinga — para quem o jogo na história ocidental foi sempre percebido como escapismo descompromissado e fictício por sua existência marginal à estafante realidade do trabalho e da produção, como uma atividade separada e frequentemente oposta da vida ordinária —, os situacionistas vislumbravam a possibilidade de apagar as fronteiras entre o jogo e a vida concreta para elevar esta última a um nível qualitativo superior de existência: “A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode ser dominada racionalmente [...] e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, p. 60-61). Para isso, inspirados pela leitura de Huizinga e de d’Ors, os situacionistas escolhem o barroco como um modelo de vida lúdica no qual a vida cotidiana se confunde com o terreno do jogo. Pois, lembremos, toda a vida é teatro no universo barroco. No entanto, em vez de recuperar o *theatrum mundi* como *exemplum* de desconfiança e desqualificação da realidade terrestre, os situacionistas capturam do barroco o costume de identificar na vida um caráter lúdico e cênico com o fim de convertê-lo em um chamamento para a construção lúdica da vida no âmbito do concreto: “O barroco, [...] assim como o que foi organizado após o barroco vão ocupar um grande espaço no reino vizinho do lazer” (Ibidem, p. 61).

A relação entre o teatro e a práxis situacionista é novamente explicitada em *Problèmes préliminaires à la construction d’une situation*, de 1958. Nesse texto, os situacionistas alegam que a sua utilização de termos vinculados à dramaturgia deveria ser vista como uma necessidade temporária na transição da vida cotidiana alienada para a situação construída, insistindo que seu projeto não deveria ser tomado como uma tentativa de estender o teatro na vida. Para isso, evocam Pirandello e Brecht²⁷² como exemplos de autores que, ao demonstrarem a possibilidade de destruir a lógica clássica

²⁷²Luigi Pirandello (1867-1936) tornou-se conhecido por questionar e subverter a noção de “verossimilhança narrativa” nos roteiros de suas peças. Bertolt Brecht (1898-1956) utilizava em suas peças o princípio do *Verfremdungseffekt* (distanciamento/estranhamento), ou “efeito V”, com o objetivo de romper a identificação dos espectadores com os personagens e assim estimulá-los a se posicionar mais criticamente sobre os dispositivos de representação teatral que os mantém passivos (ZACARIAS, 2014, p. 152-153).

do espetáculo, abriram o precedente para que futuras reivindicações de crítica ao princípio da passividade ultrapassassem o âmbito do teatro e alcançassem a realidade cotidiana. Os situacionistas, então, concluem: “É possível dizer que a construção de situações só substituirá o teatro no mesmo sentido em que a construção real da vida substituiu cada vez mais a religião” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 63).

Segundo Zacarias (2014, p. 155), nessa aproximação comparativa da lógica do espetáculo teatral com a alienação na vida social já se encontrava o raciocínio que serviu de base para a teoria crítica do espetáculo elaborada mais tarde por Debord. Semelhante ao espectador de teatro (ou mesmo de cinema ou de televisão), que desfruta passivamente de uma encenação separada e distanciada de si, sempre imóvel e persuadido a desenvolver uma identificação com aquilo que assiste (Ibidem, p. 152), os “espectadores” na vida cotidiana são aqueles que aceitam sem questionamento, como dogmas religiosos ou desígnios de forças externas, os desmandos da cultura burguesa e do sistema econômico. Para estes últimos, o princípio clássico da não-participação espectadora se manifestaria numa multiplicidade de formas: no consumo abundante e irrefletido de mercadorias contemporâneas, na ingestão de produtos de má qualidade saídos das indústrias alimentícias e de entretenimento, no descaso pelo extermínio industrial dos ecossistemas ou pela degradação estética do urbanismo moderno para adequar as cidades aos automóveis (MATOS, 2013, p. 1); e, obviamente, na expropriação da vida com a privação moderna da experiência do tempo. O reino da mortificação da experiência do viver e da falsa realização de falsas necessidades onde esses espectadores se encontram aprisionados seria denominado de “espetáculo”.

Com o aprofundamento nas discussões marxistas, Debord percebe que o denominador comum entre todas essas formas particulares de alienação “espectadora” na vida é o fetiche da mercadoria, fator estrutural do próprio capitalismo. Marx (2017, p. 147-148) usou o termo “fetichismo” n’*O Capital* para descrever o fenômeno no qual as relações travadas entre os homens dentro do sistema capitalista são socialmente naturalizadas como relações que giram em torno das mercadorias, como se estas fossem responsáveis por ditar e protagonizar relações sociais e econômicas²⁷³. O efeito desse

²⁷³ Cf. COSTA, 2020, p. 161-162.

mascamamento estrutural das relações humanas no capitalismo constrói social, econômico e culturalmente a aparência de que as mercadorias possuem vida própria, fazendo dos seres humanos meros apêndices da produção mercantil presos a suas *ökonomische Charaktermasken*, isto é, máscaras de personagem econômicas (Ibidem, p. 224 e 684). As considerações de Marx sobre o fetichismo econômico fizeram Debord concluir que a imposição de papéis socioeconômicos dentro do capitalismo impõe aos indivíduos uma “pseudonatureza” que “domina, com leis fatais, o meio em que vivemos” (SdE, § 24) se passando por única realidade possível e inalterável. Essa pseudonatureza, *theatrum mundi* montado pelo fetiche mercantil onde Deus adquiriu a forma de mercado abstrato, as tirânicas leis da Providência e do destino se converteram em leis econômicas e onde não se exalta “os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões” (SdE, § 66) foi chamada por Debord de “espetáculo”.

De metáfora a conceito central de uma teoria crítica, a noção de espetáculo passa a ser usada para descrever o aspecto autocrático da economia mercantil em determinar e governar a vida sob uma aparência de normalidade. O espetáculo, diz Debord, é tanto “o sonho mau da sociedade moderna aprisionada” quanto “o guarda desse sono” (SdE, § 21), evocando a alegoria do sonho explorada séculos antes por Calderón — “[...] no mundo, todos os que vivem sonham” (CALDERÓN, 2009, p. 52) — e por Shakespeare em *A tempestade*²⁷⁴. Nesse sentido, a concepção do espetáculo como pseudonatureza também se aproxima das reflexões de Cícero sobre a representação do homem no *theatrum mundi*, que é ator na medida em que “aceita os papéis sociais como dados ou fatos desde sempre já prontos: o que equivale, como foi dito, a tomá-los por natureza, e não por teatro” (CICERO, 2005, p. 40). Assim como um homem não é em essência nenhum dos personagens que assume e nenhuma das máscaras que veste, a passividade espectadora não é intrínseca aos indivíduos e sim imputada a eles pelas atuais condições de existência.

²⁷⁴ Nas notas sobre desvios e citações utilizadas em *A sociedade do espetáculo (Relevé provisoire des citations et des détournements de La Société du spectacle)*, escritas em 1973 para servir de auxílio aos tradutores, Debord revela que as referências ao sonho e ao sono na tese 21 são alusões a Freud (DEBORD, 2006, p. 863). No entanto, dado o flerte com a tradição barroca que Debord demonstraria mais claramente em suas obras futuras, não podemos desconsiderar que esta menção à alegoria do sonho seja uma espécie de prenúncio de sua “veia barroca” observada em *In girum imus nocte et consumimur igni* e em *Panegírico*.

Mais do que uma nova leitura da velha metáfora do teatro, a teoria do espetáculo evidenciou na trama orquestrada pelo deus-mercado o caráter de obra humana que estava ocultado pelo fetiche mercantil. E, justamente por isso, percebeu nessa trama o mesmo princípio da temporalidade, da decomposição e da mudança que o barroco havia descoberto no mundo. Debord e os situacionistas sabiam e sentiam a urgência do escoar do tempo, e isso os impeliu a denunciar toda espécie de racionalização opressiva do uso do tempo pela ordem econômica e a buscar um uso consciente, autêntico e revolucionário da vida. Tal desejo pode ser sentido através das seguintes referências a Shakespeare: “Ó fidalgos, a vida é breve... Se vivemos, vivemos para andar sobre a cabeça dos reis” (DEBORD, 1997, p. 87)²⁷⁵ em *A Sociedade do espetáculo*; “L’homme, à certaines heures, est maître de son destin. Nos fautes, cher Brutus, ne sont point dans nos étoiles, mais dans nos âmes prosternées”²⁷⁶ em *Panegírico Tomo II* (DEBORD, 2006, p. 1757). Se o mundo for entendido como teatro e a vida como espetáculo, apenas depois da derrubada desse palco é que as pessoas se emanciparão da condição de espectadores em que estão aprisionadas.

Considerações finais

“Deverei empregar um grande número de citações. Jamais, acredito, para conferir autoridade a uma demonstração qualquer, mas apenas para fazer sentir do que terão sido urdidos, em profundidade, estas aventuras e eu mesmo” (DEBORD, 2002, p. 16). Considerando a influência definidora da literatura sobre a forma de pensar e sobre a escrita — que é, antes de tudo, uma reescrita (ZACARIAS, 2013, p. 110) — de Guy Debord, podemos inferir que a presença de numerosas referências a ideias e escritores barrocos ao longo de sua obra indica muito mais do que uma simples preferência estética. O prisma pelo qual o autor situacionista interpretou a sociedade moderna demonstra estar profundamente alinhado com a cosmovisão barroca, principalmente quanto à atitude de perceber a efemeridade e a fragilidade de todas as coisas diante do

²⁷⁵ Citação retirada da peça *Henrique IV*, ato V cena II: “Cavalheiros, a vida é muito curta! / Gastar mal o momento é muito tempo, / Se a vida flui na ponta de um ponteiro / E acaba quando este alcança a hora. / Se vivermos, é pra pisar em reis, / Se morrermos será com bravos príncipes!” (SHAKESPEARE, 2016c, p. 218).

²⁷⁶ Citação retirada da peça *Júlio César*, ato I, cena II: “O homem por vezes manda em seu destino: / A culpa, Brutus, não ‘stá nas estrelas / Mas em nós mesmos, se nos submetemos” (SHAKESPEARE, 2016a, p. 254);

fluxo irreversível do tempo. Desse modo, assumindo e encarnando o princípio barroco conforme havia sido definido por d’Ors. Este princípio sempre foi uma constante na trajetória de Debord, seja no ímpeto da fase situacionista pela transformação radical da sociedade e da vida alienada ou nas reflexões melancólicas de suas obras derradeiras.

Enquanto antítese do classicismo renascentista, expressão do espírito de uma época demasiada racionalista e antropocêntrica que buscava legitimar a eternidade a-histórica de sua arte resgatando o esplendor idílico do passado clássico greco-romano, o barroco foi a materialização da angústia de uma época que viu todas as suas certezas ruírem. Onde havia no classicismo a obsessão pelo controle racional da natureza e das emoções humanas, no barroco imperou a emotividade, o sentimentalismo e a agonia em vislumbrar a inevitável passagem do tempo e a certeza da morte. Essa angústia barroca materializada nas expressões artísticas recusou a harmonia geométrica e perfeccionista das formas estéticas consagradas, iniciando uma tendência de decomposição e dissolução nas artes e na cultura que seria sentida posteriormente na arte moderna e continuada pelas vanguardas, chegando até Debord como consciência do “tempo histórico”.

Mesmo tendo se afastado das raízes neoplatônicas de onde o imaginário barroco descende, Debord se apropriou de seus principais conceitos para repensar a vida no capitalismo moderno, ou seja, no espetáculo. A consciência do *memento mori* o possibilitou contestar a racionalização do tempo pelas leis mercantis, percebendo o fenômeno da expropriação da experiência da temporalidade equivalente à expropriação da vida. A concepção do *theatrum mundi* o proporcionou um modelo lúdico de vida baseado na interposição do teatro na realidade concreta, concepção que o permitiu compreender que forças desconhecidas determinavam os destinos dos seres humanos e os imobilizavam num estado de passividade generalizada. Se a teoria de Marx forneceu a Debord a base teórica para descrever o espetáculo como resultado de um processo histórico de desenvolvimento da economia mercantil e prolongamento das relações alienadas e fetichizadas entre os homens, foi a leitura de autores como Shakespeare e Calderón — para quem a vida não era mais do que um teatro ou um sonho — que o concedeu a sensibilidade de entender como é decadente a vida estagnada em uma estrutura estéril, circular e rotineira, presa a uma vã ilusão de controle do tempo. Diante disso, o pensamento de Debord demonstra ser imperativo para os indivíduos a

capacidade de se desiludir de sua condição espectadora e do mundo espetacular que consideram como natureza imutável. Contra a falsificação moderna do *carpe diem* barroco, é necessário primeiro reconhecer as estruturas que mantêm de pé a ilusão, o teatro ou espetáculo.

Referências bibliográficas:

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**: Obras escolhidas. 5ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo**. 24ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

COSTA, Inácio José de Araújo da. Guy Debord e o caráter fetichista da imagem na sociedade do espetáculo. In: SILVA, Francisca Galiléia P. da; ARAÚJO, Hugo Filgueiras de; SILVA, Francisco Amsterdan Duarte da; BANDEIRA, Francisco Dário de Andrade (Orgs.). **Pilares da Filosofia**: estudos acerca da ética, política, linguagem, conhecimento e ensino de filosofia. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

COSTA, Luiz Paulo Silva. Teatro de Operações Militares Conjunto: Definição de Espaço Geográfico. **Revista das Ciências Militares**. V.8. n.33. p. 195-203. Rio de Janeiro. 2014

CICERO, Antonio. A falange das máscaras de Waly Salomão. In: _____. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 31-53.

DEBORD, Guy. **Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo**. Tradução de Júlio Henriques. 2ª ed. Lisboa: Fenda Edições, 1995.

DEBORD, Guy. **Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)**. Paris: Gallimard, 1996.

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

DEBORD, Guy. **Panegírico**. Tradução de Edison Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

DEBORD, Guy. **Œuvres**. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2006.

D'ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Tecnos, 1993.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**. Tradução de Berilo Vargas. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. A miséria do meio estudantil. In: _____. **Situacionista: teoria e prática da revolução**. Trad. Francis Guillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, p. 25-57.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 60-61.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Questões preliminares à construção de uma situação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62-63.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KAUFMANN, Vincent. **Guy Debord**: Revolution in the service of poetry. Translation by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MACEDO, Gil Eduardo de Albuquerque. *Theatrum Mundi*: Antônio Vieira e a comédia de Deus. **Revista Espacialidades**, v. 7, n. 01, p. 239-267, 20 dez. 2014.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. Tradução de José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. 2 ed., São Paulo: Boitempo, 2017.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Guy Debord: Theatrum Mundi e os palíndromos do tempo*. **Limiar**, São Paulo, v. 1, jan/jun 2013, p. 1-11. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr1/olgaria_limiar_1.pdf>. Acesso em: 01 set. 2020.

MERRIFIELD, Andy. **Guy Debord**. London: Reaktion Books, 2005.

PERNIOLA, Mario. **Los Situacionistas**: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. 1ª ed. Traducción de Álvaro Garcia-Ormaechea. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016a.

SHAKESPEARE, William. **Comédias e romances**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016b.

SHAKESPEARE, William. **Peças históricas**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016c.

SHAKESPEARE, William. **Como gostais; Conto de inverno**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

TRUDEL, Alexandre. **Une sagesse qui ne vient jamais**: esthétique, politique et personnalité dans l'œuvre de Guy Debord. Thèse de Philosophiæ Doctor (Ph.D) en littérature. Département de littérature comparée - Faculté des arts et sciences, Université de Montréal, 2010.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. Tradução de Leo Vinícius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. **Expérience et représentation du sujet**: une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord. (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.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. Guy Debord e a poesia de *In girum imus nocte et consumimur igni*. **Manuscrita – Revista de Crítica Genética**, n. 25, 2013, p. 107-121.