

Vivemos em uma sociedade do espetáculo?¹

Paul Mattick Jr.

O capitalismo contemporâneo é a sociedade do espetáculo que Guy Debord descreveu em seu livro de 1967?

Vale a pena fazer essa pergunta porque os termos da descrição de Debord do capitalismo atual foram - como ele previu que seriam - absorvidos pelos discursos dominantes da crítica cultural e social. Nas ciências humanas e, particularmente, na literatura de arte, a referência ao “espetáculo” está em toda parte; ela eclipsou a fixação anterior na “aura” de Benjamin e, em comparação com o bordão situacionista, até o jargão pessimista de Theodor Adorno, com sua poderosa atração gravitacional sobre os fomentadores da cultura acadêmica, está perdendo sua influência. Nada poderia, é claro, ser mais antitético para Debord do que esse tipo de “sucesso”². Em sua opinião, na década de 1960, a arte estava há muito acabada como nada senão pseudo-crítica ou simples comércio, enquanto, para sociólogos e comentaristas sociais e políticos em geral, ele não tinha nada além de desprezo.

Ainda assim, a onipresença do conceito de “espetáculo” não demonstra a exatidão nem a imprecisão do entendimento de Debord sobre a sociedade. Embora ele mesmo tenha insistido que “uma teoria geral calculada [para lutar a guerra da liberdade]” deva ser “perfeitamente inaceitável”, também deve “antes de tudo, não parecer obviamente falsa”³. Sua aceitabilidade não prova, no entanto, sua falsidade.

A recepção positiva de Debord - pelo menos de seu vocabulário, senão de sua análise em sua totalidade - é em parte explicada pelo parentesco da teoria situacionista com uma linha central do pensamento social acadêmico ocidental. O contraste de Debord entre a “comunidade” pré-capitalista e uma sociedade que é “uma mera soma de solidões” (§70, 46)⁴ é um eco distante do contraste de Tönnies entre *Gemeinschaft* (Comunidade) e *Gesellschaft* (Sociedade), o contraste que estrutura a tradição sociológica

¹ O presente texto foi escrito por Paul Mattick Jr. Trata-se de um ensaio publicado no Cured Quail Volume 1, em janeiro de 2018. A tradução foi realizada por Jane Helen Gomes de Lima e a revisão foi realizada por Alexandre Guerra (NT).

² Veja a excelente pesquisa em Gianfranco Marelli, *L'amère victoire du Situationisme* (Arles: Éditions Sulliver, 1998).

³ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988] (Paris: Gallimard, 1992), 129.

⁴ As referências são para a tradução de Donald Nicholson-Smith: *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995). Dou o número da seção do texto de Debord, seguido pela página desta edição.

dominante. As mudanças apresentadas por esta dicotomia no pensamento social da década de 1950 - por escritores tão diferentes como C. Wright Mills e Randall Jarrell – são surpreendentemente próximas ao foco de Debord no declínio dos valores anteriores da classe operária, o surgimento do lazer como uma nova arena da alienação e a centralidade cultural do consumismo (a dívida de Debord para com a exploração de temas semelhantes por Henri Lefebvre é bem conhecida).

Embora pensadores como Mills sejam hoje amplamente ignorados pelos adeptos do espetáculo, a versão de Debord dessas ideias ganhou particular aceitação devido à maneira como ele as vinculou às novas mídias de massa socialmente proeminentes por meio de seu conceito de assinatura. Assim, ele equiparou a perda da “antiga unidade da vida” - significando tanto a coletividade da *Gemeinschaft* (Comunidade) quanto a experiência coerente de um indivíduo - com a substituição de “tudo aquilo que era diretamente vivido” por “mera representação”, que se torna “a língua oficial da separação generalizada” (*Gesellschaft* - Sociedade) (§1, 12). As imagens transmitidas pelo espetáculo são “separadas de todos os aspectos da vida”; a coerência original de uma sociedade ou de uma vida é substituída por uma totalidade fictícia montada a partir de representações de aspectos selecionados da vida. Esses fragmentos provêm de “notícias ou propaganda, publicidade ou o consumo real do entretenimento”, atividade estruturada pelas relações entre as imagens (§12, 13). Dessa forma, a “realidade vivida” incorpora “a ordem espetacular” (§8, 14). Tais descrições estão destinadas a soar pelo menos um pouco verdadeiras para qualquer um que vive em nosso mundo, saturado por imagens da mídia - agora com a adição da internet e do celular - que podem parecer fornecer o único vocabulário para entender a experiência.

Assim, Debord tomou uma grande banalidade da sociologia popular e da crítica social, a mudança da produção para o consumo como o básico para a identidade individual no capitalismo pós-1945, e deu-lhe um toque único. Ele descreveu a mudança de uma identidade economicamente determinada para outra, da atividade à passividade, como moldada particularmente pela prática da espetatorialidade. Esta espetatorialidade não se limita ao simples ato de assistir televisão ou ir ao cinema. Parece ser o que se aparenta - e não apenas para os outros: em uma literalização do “direcionamento ao outro” de Riesman, um indivíduo aparenta ser ao outro o que os outros *veem* nas suas escolhas de roupa, corte de cabelo, carro ou amigos, todos selecionados a partir da matriz de significantes apresentados pelo espetáculo midiático. Dessa forma, o conceito de “espetáculo” é também

uma versão da crítica da “cultura de massa” central para a visão sombria da sociedade contemporânea compartilhada por uma série de ex-esquerdistas, de Dwight MacDonal e Clement Greenberg a Theodor Adorno. Onde eles diferem é no abandono de Debord da “arte erudita” como um reino de resistência à cultura mercantil; em sua opinião, com o sucesso do surrealismo no mundo da arte no final dos anos 1920, a própria arte se tornou parte do espetáculo dominante. Para Debord - e este é o coração de seus esforços por volta de 1960 para afastar a Internacional Situacionista (I.S.) de seu envolvimento anterior em atividades de arte de vanguarda -, a resistência à mercadoria poderia ocorrer apenas na política real, mesmo se a principal atividade política aberta a um pequeno grupo como a I.S. era a de redação.

O espetáculo, ao contrário da cultura de massa, tem um significado diretamente político. Como uma pseudo-unidade montada a partir de fragmentos sociais, o espetáculo funciona não apenas *como* o Estado moderno, “que, como produto da forma geral da divisão social do trabalho e órgão do domínio de classe, é a forma geral de toda divisão social” (§24, 20), mas como um componente-chave de sua atividade: o Estado governa por meio do espetáculo - por meio de comícios em massa, aparições de “líderes” na televisão, ações calculadas por seu valor simbólico (como aventuras militares americanas destinadas a reverter a “síndrome do Vietnã”) e assim por diante - tanto quanto por meio do exército e da polícia. E como o Estado, o espetáculo é um produto do “sistema econômico reinante” (§28, 22), que, começando com a “separação entre trabalhador e produto” (§26, 21), culmina com a submissão de todos os indivíduos ao movimento das mercadorias que compõe a economia. A lógica da mercadoria “é aquela com o estranhamento dos homens uns dos outros e da soma total do que eles produzem” (§37, 26).

Embora esta análise da produção de mercadorias e das formas de Estado que trouxe consigo deriva, é claro, de Marx, Debord reivindica a originalidade com sua localização temporal da sociedade do espetáculo como uma era particular do capitalismo: ela “corresponde ao momento histórico em que a mercadoria completa sua colonização da vida social” (§42, 29). Embora ele não especifique esse momento histórico, está claro que ele está falando da ordem social que surgiu no início da Segunda Guerra Mundial. Mais exatamente, uma forma de espetáculo, o “concentrado”, surgiu por volta de 1930 nas formas do stalinismo e do nazismo; depois veio o espetáculo “difuso” que, “incitando os assalariados a escolher livremente entre uma grande variedade de novas mercadorias”, representou “a

americanização do mundo”⁵. A primeira forma representava “o momento em que uma *imagem da classe trabalhadora* surgiu em oposição radical à própria classe trabalhadora” (§100, 69). A segunda forma é “capitalismo em seu estágio de abundância” (§105, 74), quando o capitalismo produz “uma abundância tão grande de mercadorias... que um excedente de ‘colaboração’ é exigido dos trabalhadores”: além de produzir, eles devem também consumir (§43, 30; ver §64, 42).

O conceito de espetáculo, isto é, incorpora a ideologia keynesiana do período de meados do século: a ideia de que a prosperidade capitalista agora, de qualquer forma, repousa no consumo de massa. As duas formas de espetáculo têm em comum, portanto, não apenas a dependência da falsificação de imagens, mas também uma economia administrada pelo Estado (em diferentes graus) (outra ideia que Debord compartilhava com pensadores da época, incluindo, na ultraesquerda, o tão desprezado Cornelius Castoriadis). O que foi saudado pela então ortodoxia político-econômica como um triunfo do capitalismo, com sua provisão de riqueza material para todos, reapareceu, de uma perspectiva negativa, como a falta de alma do consumismo, com laços interpessoais quebrados pela busca individual de prazeres satisfeitos pela mercadoria (na terminologia freudiana de *O homem unidimensional* de Marcuse - *One Dimensional Man*), por exemplo, esta ideia aparece como “dessublimação repressiva”). Debord fala da “queda da taxa de valor de uso” (§47, 32), em evidente contraste com a queda da taxa de lucro central para a análise de Marx do capitalismo como um sistema sujeito a crises; aqui, é a natureza inerentemente insatisfatória das mercadorias, e não a incapacidade do capitalismo de sustentar a acumulação, que tanto impulsiona a busca incessante por mais do mesmo quanto pode potencialmente levar à rebelião contra esse sistema de consumo forçado. Mesmo rejeitando um contraste geral entre “pseudonecessidades” e “necessidades autênticas”, dado que todas as necessidades são sócio-históricas, Debord insiste que “a mercadoria no estágio de sua abundância atesta uma ruptura absoluta no desenvolvimento orgânico das necessidades sociais”. No lugar do “desenvolvimento orgânico” da história passada, vem a “acumulação mecânica” da produção de mercadorias descontrolada: outro venerável par de oposições postas em ação na especificação do momento presente.

Debord não estava errado em falar da “americanização” do capitalismo mundial: o resultado da Segunda Guerra Mundial foi de fato o domínio econômico e político - pelo

⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988] (Paris: Gallimard, 1992), 21.

menos sobre o “Ocidente” - dos Estados Unidos. Também é verdade que o grande aumento na produtividade do trabalho alcançado durante os anos de guerra e posteriormente, tornou possível um aumento notável nos salários reais dos trabalhadores americanos e, por fim, europeus, japoneses e outros. Além disso, a ilusão de uma possível acumulação e produção ilimitada de bens foi fomentada geralmente pelo fato da Idade de Ouro, como os economistas a chamam, que caracterizou o capitalismo mundial entre o fim da guerra e 1973, ter sido um período de crescimento excepcionalmente alto de taxas, absolutas e per capita, nas nações industrializadas. Nem é preciso dizer nos dias de hoje que o capitalismo parece ainda tão suscetível a crises antiquadas como sempre. Mas já no final da década de 1960, os economistas haviam notado um afrouxamento nas taxas de lucro, e o colapso do crescimento após meados dos anos 1970 era inevitável. Logo, longe de serem obrigados a consumir, os trabalhadores viram os salários estagnar e até declinar, enquanto o desemprego aumentou acentuadamente na Europa e em certa medida nos Estados Unidos. Em 1990, o Japão havia entrado em algo muito parecido com uma depressão. A suposta sociedade de consumo, descobriu-se, era pouco duradora. Foi a *ideia* de uma mudança da produção para o consumo como socialmente central que sobreviveu.

Isso, contudo, não é motivo suficiente para descartar o conceito de Debord, pois ainda se pode argumentar que a população dos países capitalistas permanece hipnotizada pelo espetáculo, mesmo que suas promessas sejam cada vez menos cumpridas. Voltarei a esta questão dentro de momentos. Em primeiro lugar, no entanto, deve-se dizer que a ideia, que Debord compartilhou com muitos outros, de um profundo parentesco do sistema soviético com o chamado capitalismo ocidental foi corroborada pela história, embora ele a tivesse compreendido de forma invertida: “planificação”, no Ocidente, revelou-se principalmente ilusória, enquanto os sistemas administrados pelo Estado se tornaram cada vez mais envolvidos, por meio da dívida e do comércio, no mercado mundial capitalista. Além disso, não se pode contestar a localização de Debord da origem do stalinismo no Estado bolchevique original estabelecido por Lênin e Trotsky com seu partido de “revolucionários profissionais”. Por outro lado, uma característica do “espetáculo concentrado” realmente existente parece ter sido a falta de crença nele - especialmente depois de 1956 - por pessoas que o experienciaram em primeira mão: não eram tanto moscovitas, berlinenses orientais ou poloneses, mas os intelectuais ocidentais e ativistas de esquerda que acreditavam no Estado socialista. E dificilmente se poderia descrever esse

Estado, com suas filas intermináveis e sistema de suborno arcaico, como colonizado com sucesso pela mercadoria. A ideia de que ambas as formas de espetáculo viviam através da exploração da classe trabalhadora é certamente verdadeira, mas fora isso, o paralelo que Debord traçou entre elas não convence.

Quanto da análise de Debord vale para o capitalismo de hoje? Além de toda a citação reverencial desse único termo, “espetáculo”, estou ciente de apenas uma tentativa séria de lidar com esta questão: um volume publicado há dez anos pelo coletivo *Retort* de São Francisco sob o título *Poderes Aflitos: Capital e Espetáculo em uma Nova Era de Guerra*⁶ [*Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*]. Focando na combinação atual de brutalidade atávica a serviço dos interesses econômicos com uma política moderna de imagens e aparências, os autores do *Retort* argumentam que o Estado, cada vez mais imbricado com a economia que é cada vez mais chamado a administrar, veio “para viver ou morrer por seu investimento e controle do campo das imagens” (2005, 21). Conseqüentemente, “a condição atual da política” só faz sentido quando “abordada de uma perspectiva dupla - vista como uma luta pelo domínio bruto e material, mas também (enredada cada vez mais nessa luta) como uma batalha pelo controle das aparências” (2005, 31). Como Debord, pelo menos antes de 1968, o *Retort* vê uma fraqueza política nesse emaranhado de imagens que se tornar essencial tanto para a economia quanto para o estado.

Como Debord, estes autores afirmam que o espetáculo é “uma necessidade estrutural de um capitalismo orientado para a superprodução de mercadorias e, portanto, a fabricação constante do desejo por elas”. Com a “colonização da vida cotidiana” pelo espetáculo de mercadorias, “os objetos possessíveis e descartáveis fazem o trabalho de desejar e compreender para nós, formando nossos desejos, dando forma às nossas fantasias” (2005, 178). Na paráfrase de Debord da análise de Marx do fetichismo da mercadoria, o espetáculo “é uma relação social entre pessoas que é mediada por imagens” (§4, 12). O problema é que tal “processo social oco no âmago”, para retornar às palavras do *Retort*, produz uma sociedade “de sujeitos consumidores frouxamente conectados, cada um trancado em seu local de trabalho artificial⁷ e família de quatro pessoas nuclearizada” (2005, 21). Isso,

⁶ Iain A. Boal, TJ Clark, Joseph Matthews e Michael Watts, *Poderes Aflitos: Capital e Espetáculo em uma Nova Era de Guerra* (Londres: Verso, 2005). Para minha revisão deste texto, consulte <https://brooklynrail.org/2005/12/express/a-riposte-to-retort>. A resposta do *Retort* pode ser encontrada em <https://brooklynrail.org/2006/02/express/whither-jeff-wilson-retort-to-paul-matti>.

⁷ Outra tradução possível para esse trecho seria: “de sujeitos consumidores vagamente apegados, cada um trancado em sua estação de trabalho de plástico e família de quatro pessoas nuclearizada” (2005, 21). No inglês,

por sua vez, produz o que o *Retort* - empregando outro truísmo do final dos anos 50 - chama de “cidadania fraca”, sem “aquelas alianças e identificações mais fortes”, como o nacionalismo ou lealdades corporativas, “que o Estado deve convocar, repetidamente, se for para manter as dependências que alimentam a besta do consumidor” (2005, 34). É essa fraqueza cívica que, acreditam os autores, pode fornecer uma abertura para a política de esquerda.

A imagem de trabalho e família evocada por esta análise parece ser produto de pessoas que pouco sabem sobre a realidade da vida profissional ou sobre a estrutura familiar contemporânea. Da mesma forma, a imagem de uma cidadania atomizada, muito parecida com a dos jogadores solitários conjurada há uma década pelo especialista em políticas públicas Robert Putnam, está bem distante da realidade. Para tomar um único, mas notável exemplo, ele ignora a variedade de formas de contato social desenvolvidas por jovens letrados em computadores. “As mercadorias são agora tudo o que há para ver”, afirmou Debord em *A Sociedade do Espetáculo*; “o mundo que vemos é o mundo da mercadoria” (§42, 29). Mas isso não é mais verdadeiro hoje do que era em 1967. Assim como os próprios quatro autores de *Afflicted Powers*, os quais tenho a certeza de que veem muito além das mercadorias - suas relações entre si e seu grupo de discussão, suas relações com parceiros e famílias e as questões políticas que os interessam -, o mesmo acontece com a maioria dos membros mais empobrecidos da sociedade, bem como aqueles que ainda conseguem ter uma vida boa o suficiente para gastá-la em câmeras de vídeo, bem como em moradia e comida. Parece-me que não é na suposta fragilidade dos laços sociais, mas na capacidade repetidamente demonstrada pelas pessoas de mobilizar suas relações sociais em defesa de interesses notáveis que reside qualquer possibilidade de uma futura política revolucionária.

A análise do *Retort* é igualmente pouco convincente no que diz respeito ao que considera a dependência do Estado em relação às imagens, embora imagens e desfiles sejam indubitavelmente centrais para maquinações políticas de todos os tipos. A prova máxima, de acordo com *Afflicted Powers*, é o 11/09, como evento e imagem: assim como as Torres Gêmeas eram uma imagem do capital financeiro e também um lugar real de negócios, sua destruição foi “projetada acima de tudo para ser visível” (2005, 26) como um ataque à

“of loosely attached consumer subjects, each locked in its plastic work-station and nuclearized family of four”, a frase pode ser traduzida com esses dois sentidos. No original, a tradução aponta para a existência de uma “estação de trabalho de plástico”, referindo-se a um escritório fechado em cubículos que teria um aspecto de plástico. No entanto, preferimos manter outra tradução que expressa uma ironia por parte do *Retort*, comparando o “plastic” (plástico) com um ambiente artificial presente nos locais ou estações de trabalho (NT).

própria modernidade capitalista. E por causa do que afirmam ser o papel central do espetáculo no mecanismo atual do poder, os autores dizem: “O Estado foi ferido em setembro no fundo do coração e ainda o vemos, quase quatro anos depois, se debatendo cegamente em face de uma imagem que não pode exorcizar e tentando desesperadamente converter a derrota em termos aos quais possa responder” (2005, 25). O principal exemplo desses termos foi, é claro, o ataque americano ao Iraque.

Mas, na verdade, a imagem das torres em chamas foi rapidamente transformada em uma imagem da América unida, mesmo quando o governo americano aproveitou a ocasião para lançar uma guerra há muito desejada. O fato de essa guerra não ter ido muito bem reflete não a dificuldade em encontrar a imagem de vitória “que a máquina de guerra estava procurando” (2005, 35), mas os limites reais do poder americano no Oriente Médio. Os autores do *Retort* afirmam que o espetáculo não é apenas “a forma chave de controle social..., mas também uma fonte de instabilidade contínua” (2005, 189) porque “muito da textura da vida cotidiana é capturada e circulado” pelo mecanismo das imagens. Mas isto é colocar muito peso nas imagens, seja como estabilizador ou desestabilizador da ordem social. Ao contrário da crença popular, não foi nem a cobertura televisiva da Guerra do Vietnã nem as manifestações estudantis contra ela, mas a real incapacidade dos Estados Unidos de derrotar o exército comunista a um custo aceitável que encerrou a guerra. Da mesma forma, as fotos de Abu Ghraib deram a volta ao mundo sem muito impacto sobre a guerra ou mesmo sobre a prática de tortura, apesar dos temores e esperanças das partes interessadas de que seriam uma dinamite política.

Não é surpreendente que ancestrais da crítica do espetáculo, como o lamento de Matthew Arnold pelo deslocamento de uma cultura autêntica incorporada no tempo pelo mercantilismo barato da indústria, ou o contraste de Theodor Adorno da importância humana da alta arte modernista com a falsa emocionalidade da cultura comercial, ainda sejam assumidos por escritores e professores. Afinal, visões deste tipo celebram o papel social particular reivindicado por tais pessoas como os representantes restantes dos valores civilizados em um mundo cada vez mais sombrio. A popularidade da versão de Debord deve, em contraste, repousar em parte no lugar cada vez mais visível da antiga cultura erudita dentro do sistema de mercado, bem como na possibilidade cada vez menor de uma crença profunda em ideologia política. Mas também deve ser seu distanciamento da realidade

detalhada da vida social e política que o torna disponível para uso, contrariamente às intenções de Debord, em escritos de arte e ruminções sociológicas.

Seria, entretanto, um erro reduzir o trabalho de Debord à sua condição atual de pedra de toque intelectual. É notável que um elemento geralmente é deixado de fora até mesmo da recepção contemporânea mais politicamente engajada da análise de Debord: sua localização da alternativa ao espetáculo na governança da sociedade por conselhos operários associados, uma ideia cuja importância pode não ser evidente para aqueles não mais escravizados pela política leninista, para a qual ela forneceu a principal alternativa histórica⁸. É, entretanto, exatamente neste elemento que reside o apego de Debord aos termos básicos da análise de Marx do capitalismo e sua futura antítese. E é esse apego, bem como sua tentativa de especificar a condição atual do capitalismo, que dá a seu livro sua força evidente. Embora não vivamos realmente na sociedade do espetáculo como Debord o descreve, a conclusão que ele tirou de seu esforço para compreender o mundo contemporâneo permanece básica: que “a própria evolução da sociedade de classes [...] obriga o projeto revolucionário a se tornar *visivelmente* o que sempre foi *em essência*” (§123, 89-90) - a recriação da vida social pelos próprios produtores. Apesar das aparências - a ideia comum de que vivemos em uma “sociedade da mídia” - a crítica de Debord da política representativa é mais importante do que sua crítica da visualidade, e é o aspecto de seu pensamento que durará mais.

Referências

BOAL, Iain A., CLARK, TJ, MATTHEWS, Joseph e WATTS, Michael. *Poderes Aflitos. Capital e Espectáculo em uma Nova Era de Guerra*. Londres: Verso, 2005.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle* [1988]. Paris: Gallimard, 1992.

MARELLI, Gianfranco. *L'amère victoire du Situationisme*. Arles: Éditions Sulliver, 1998.

MCDONOUGH, Tom *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge: MIT Press, 2004.

NICHOLSON-SMITH, Donald. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.

Texto aprovado para publicação em 12 de setembro de 2021.

⁸ Tente, por exemplo, localizar esse conceito nas 492 páginas de Tom McDonough, ed., *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge: MIT Press, 2004).