

O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista

Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas

Analisaremos aqui como as proposições teórico-políticas da Internacional situacionista foram expressas na produção cinematográfica de Guy Debord e René Viénet. No cinema de Debord a imagem do corpo feminino encontra um papel preponderante, cumprindo tanto a função positiva de evocação do vivido através da memória afetiva, quanto a função negativa de evidenciação da alienação e mercantilização do desejo na sociedade do espetáculo. Já nos filmes de Viénet, o erotismo aparece em formulação mais propriamente sessenta-oitista como subversão política dos costumes. Ambos os casos são guiados pela técnica compositiva do desvio (*détournement*), passando pela apropriação de imagens de diferentes origens, quer publicitárias, eróticas ou pornográficas.

Palavras-chave: Internacional situacionista. Maio de 68. *Détournement*.

*

Nous étudierons dans cet article la façon dont les propositions théoriques et politiques de l'Internationale situationniste se sont exprimées esthétiquement dans la production cinématographique de Guy Debord et de René Viénet. Dans le cinéma de Guy Debord l'image du corps féminin est employée soit pour dénoncer l'aliénation du désir dans la séparation du spectacle, soit pour représenter indirectement le vécu et la mémoire affective. Dans les films de Vienét, l'érotisme est présenté d'une façon plus proprement soixante-huitarde, c'est-à-dire en tant que libération sexuelle dans un cadre de révolution de la vie quotidienne. Tous les deux reposent sur la pratique du détournement, passant par l'appropriation d'images de différentes origines, soit publicitaires, érotiques ou pornographiques.

Mots-clés: Internationale situationniste. Mai 68. *Détournement*.

“Aqueles que falam de revolução sem compreender o que há de subversivo no amor e na ausência de restrições tem na boca um cadáver”, escreveu o situacionista Raoul Vaneigem em seu *Traité de savoir vivre à l’usage des jeunes générations*, em 1967¹. Inspiradores da revolta de maio de 1968, a Internacional situacionista foi um grupo de vanguarda que permitiu a passagem de uma demanda emancipatória de matriz surrealista para a contracultura de juventude, que encontraria na liberação sexual um de seus pontos fortes. Atuante entre os anos de 1957 e 1972, a IS difundiu suas ideias sobretudo através dos textos publicados em sua revista homônima². Muitos de seus membros se serviram, porém, de diferentes meios artísticos, com destaque para o cinema. Foi o caso da principal figura do grupo, Guy Debord, mais conhecido por seu livro de 1967, *A sociedade do espetáculo*, mas que foi também autor de cinco filmes realizados entre as décadas de 1950 e 1970. Também outro situacionista, René Viénet, foi responsável pela realização de quatro filmes nos anos 1970. Procuraremos compreender aqui como as proposições teórico-políticas do grupo foram expressas esteticamente, notadamente na produção cinematográfica de Debord e Viénet. Sendo este último menos conhecido, daremos inicialmente maior atenção à sua obra, que requer uma introdução mais descritiva.

Nascido em 1944, René Viénet desenvolveu duas carreiras paralelas: a de cineasta e a de sinólogo – tendo vivido vinte anos entre a China e Taiwan. Membro da Internacional situacionista entre os anos de 1963 e 1971, participou do levante de Maio de 68, sendo o autor principal de um importante relato dessa experiência: *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, publicado pela Gallimard no próprio ano de 1968³. Nos anos 1970 trabalhou como pesquisador do CNRS, mas foi por duas vezes afastado do órgão por seu posicionamento anti-maoísta. Na mesma época, foi ainda responsável pela coleção “Biblioteca Asiática” da editora Champs Libre de Gerard Lebovici. Próximo de Guy Debord durante muitos anos, Viénet esteve entre os raros situacionistas homenageados no filme *A sociedade do espetáculo* (1973).

Será apenas após o fim da IS que terá início sua atividade de cineasta. Entre os anos de 1973 e 1977, René Vienet realizará ao todo quatro filmes: um curta-metragem e três longas. Seu primeiro filme, *La dialectique peut-elle casser les briques ?*, é (auto)designado como o primeiro longa-metragem inteiramente composto pela técnica do desvio (*détournement*). Com efeito, o filme de Viénet antecedeu de alguns meses o lançamento da versão cinematográfica de *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord. Ambos os filmes eram posteriores a dissolução da Internacional situacionista, decretada um ano antes por Debord e Gianfranco Sanguinetti⁴. Todavia, ainda que ambos reivindicassem o uso do

¹ VANEIGEM, Raoul. *Traité de savoir vivre à l’usage des jeunes générations* (1967), Paris : Gallimard, coll. Folio actuel, 1992, p.32.

² Cf. *Internationale Situationniste* (1958-1969), rééd. augmentée, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.

³ VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris : Gallimard, 1968.

⁴ DEBORD, Guy e SANGUINETTI, Gianfranco. *La Véritable Scission dans l’Internationale – circulaire publique de l’Internationale Situationniste*, Paris : Champ libre, 1972.

desvio, os filmes realizados pelos ex-situacionistas apresentavam técnicas de montagem bastante distintas.

Em que consistia originalmente a técnica compositiva do desvio? O termo fora cunhado por Guy Debord e Gil J Wolman em 1956, quando ambos eram membros de outro grupo de vanguarda, a Internacional letrista, uma cisão do letrismo de Isidore Isou. No texto *Mode d'emploi du détournement*⁵ (Manual de instruções do desvio), publicado pela primeira vez na revista do grupo surrealista belga *Les lèvres nues*, o desvio era descrito como uma espécie de atualização da proposta de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, que na sua obra *Poesias* afirmava: “o plágio é necessário, o progresso o implica”⁶. Debord e Wolman viam ainda em seu tempo presente um “movimento geral de propaganda” que tendia a englobar todos os meios de expressão existentes. Nesse contexto, a força política da arte seria medida também por sua capacidade de propaganda: “a herança literária e artística da humanidade deve ser utilizada para fins de propaganda engajada”⁷. O desvio aparecia assim como um modo acessível e eficaz de intervenção na esfera cultural. Como escreviam os autores:

O desvio não apenas conduz a descoberta de novos aspectos do talento, mas também, batendo de frente com todas as convenções mundanas e jurídicas, não pode deixar de aparecer como um forte instrumento cultural a serviço da luta de classes bem compreendida. O preço baixo de seus produtos é a artilharia pesada com a qual se abatem as muralhas da china da inteligência. Eis um meio concreto de aprendizado artístico proletário, o primeiro esboço de um comunismo literário.⁸

O texto de Debord e Wolman está recheado de momentos performativos nos quais o desvio é empregado para se falar da prática do desvio. É o que acontece na passagem citada, na qual encontramos o desvio de uma famosa frase do *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels, precisamente no momento em que os autores sustentam sua ideia de um comunismo literário.

Mesmo se os artistas insistem que a força do desvio como estratégia está relacionada com sua simplicidade técnica, esses não deixam de formular uma série de leis que determinam sua boa eficácia. Dever-se-ia buscar sobretudo um equilíbrio entre o material que era reapropriado, um equilíbrio entre elementos banais (como uma frase extraída de um artigo de jornal ou uma imagem de um anúncio publicitário) e elementos significativos em si (uma citação de Shakespeare ou uma sequência de um filme de Sergei Eiseinstein). A eficácia do desvio era considerada diretamente proporcional ao reconhecimento “mesmo que confuso” pela memória do espectador do elemento reapropriado, o que dava a

⁵ DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues* n°8, mai 1956 ; retomado em : DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2006, p.222-228.

⁶ Isidore Ducasse [Comte de Lautréamont], *Poesias*, in: *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Collection Poésie, p.306.

⁷ DEBORD e WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », in : DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.221.

⁸ *Idem*, p.225.

medida da apreensão do deslocamento semântico operado pela inserção desse elemento em novo contexto significativo.

Com efeito, se prestarmos atenção à citação de Lautréamont que será retomada por Debord em *A sociedade do espetáculo* (1967), perceberemos logo que o desvio tem muito a ver com o sentido, ou melhor, com as transformações possíveis do sentido, as possibilidades justamente de desviar um sentido de seu caminho original:

As ideias melhoram. O sentido das palavras participa. O plágio é necessário. O progresso o implica. Aproxima-se da frase de um autor, serve-se das suas expressões, apaga uma ideia falsa, a substitui por uma ideia justa.⁹

É de se notar que em meio ao jogo de sentidos possíveis atenhamo-nos ainda a uma distinção marcada entre uma ideia falsa e uma ideia justa (ou verdadeira). Segundo qual paradigma seria possível ainda discernir entre o verdadeiro e o falso quando a linguagem parece emancipar-se inteiramente do peso do referencial? Para os situacionistas, tratava-se sobretudo de um *partis pris* político, e a verdade que se buscava era aquela desvelada por trás da ideologia e da falsa consciência, para ficar em termos da epistemologia marxista, cara a esses autores.

Ainda que a noção de desvio tenha sido formulada por Debord antes da fundação da Internacional situacionista, essa será apresentada mais tarde como o paradigma estético que unificaria a produção artística do grupo, na realidade bastante distinta. Artistas como os pintores Giuseppe Pinot-Galizio e Asger Jorn, raramente esposaram essa ideia em seus trabalhos – a série de pinturas *Modificações* é provavelmente o único exemplo na obra de Jorn. Onde encontramos o uso mais abundante do desvio foi provavelmente no seio do movimento de maio de 68, que não só contou com a participação direta dos situacionistas, mas sobretudo, alimentou-se de uma influência difusa de suas ideias. Entre os exemplos mais célebres podemos mencionar os quadrinhos, grafitis e slogans pichados nos muros do Quartier Latin. Podemos recordar especialmente uma frase escrita sobre uma parede da Sorbonne que, segundo Antoine De Baecque, teve grande impacto sobre Jean-Luc Godard quando esse veio filmar a universidade ocupada¹⁰: “Godard, o mais idiota dos suíços pró-chineses”, frase que remetia justamente a um artigo de René Viénet, publicado pouco antes na revista situacionista, no qual Godard era mencionado como “o mais célebre dos suíços pró-chineses”¹¹, em referência a sua propensão maoísta.

⁹ Essa passagem provem originalmente do segundo volume de *Poesias*, de Lautréamont, conforme já citado acima, e figura tal qual no §207 de *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord.

¹⁰ Antoine De Baecque, *Godard : biographie*, Paris : B. Grasset, 2010, p.422.

¹¹ René Viénet, « Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art », *Internationale Situationniste* n°11, octobre 1967, p.35. Resta a saber se fora o próprio Viénet, participante da ocupação da Sorbonne, que readaptou sua frase, ou se fora apenas algum leitor de seu texto.

O uso feito pelos estudantes da prática do desvio revela, porém, uma forma muito simplificada com relação a ideia originalmente formulada por Debord. Quando vemos os filmes de Debord reencontramos o equilíbrio entre elementos de proveniências diversas, de diferentes registros culturais (altos e baixos), as imagens do espetáculo entrecruzando-se a passagens literárias e referências da tradição artística. O mesmo não podemos dizer do cinema de Viénet. Pelo contrário, seus filmes permanecem bastante próximos do espírito de 68, baseados em uma prática do desvio mais simples na forma e mais direta no conteúdo. Seu primeiro filme, *A dialética pode quebrar tijolos?*, segue um procedimento ordinário: a dublagem. É verdade que mesmo essa forma de desvio havia sido proposta no texto de Debord e Wolman. Em seu manual, os autores propunham que *O Nascimento de uma nação* de Griffith “um dos filmes mais importantes da história do cinema”¹², sendo de alta qualidade cinematográfica mas abertamente racista, deveria ser desviado com a substituição de sua coluna sonora, de modo a conservar a montagem, mas alterando, ou melhor, corrigindo, seu sentido político.

Viénet, por sua vez, não escolheu um filme de grande qualidade cinematográfica, mas sim um filme comercial de Kung Fu, de Tukuang-chi de 1972, que adquirira em Hong Kong. Em seguida, dublou os personagens em língua francesa com um texto totalmente distinto do original. A trama original do filme era banal: em um vilarejo um tirano oprime seus habitantes; a esperança repousa sobre um herói, insuperável lutador que vaga solitário pelas vias observando opressores e oprimidos. A esse protagonista, Viénet batiza de “dialético” (*dialecticien*), e será seu compito resolver as contradições em jogo. A trama adquire assim um sentido anarco-marxista (ou marxista-libertário) muito particular. O conflito será aquele entre o proletariado e sua representação. Trata-se, portanto, de uma crítica voltada sobretudo contra a esquerda tradicional e os países ditos comunistas. Daí as referências constantes a anarquistas históricos que foram traídos por bolcheviques e stalinistas, como Nestor Makhno na Ucrânia e Buonaventura Durruti na Espanha. Mas são também frequentes as referências aos situacionistas e ao contexto da época, como na cena na qual Foucault e Lacan são tratados como “burocratas”.

Viénet parece ter compreendido a ideia de uma “propaganda engajada” também de uma maneira mais literal: durante o filme os personagens fazem publicidade aberta dos livros de Guy Debord e Raoul Vaneigem e de outros textos situacionistas, sem falar na reedição de *A filosofia na alcova*, do Marques de Sade, lançada pela mesma editora Champs Libre. Tudo isso indica que Viénet não concebera seu filme como uma obra para a posteridade, mas sim como uma intervenção em um contexto específico. Assim, as referências desabonadoras a Foucault e a Lacan fazem parte da crítica ao estruturalismo bastante presente no movimento de 1968 e que reencontramos parcialmente no interior de *A sociedade do espetáculo* de Debord. A escolha do filme de base remete também a

¹² DEBORD e WOLMAN, « Mode d’emploi du détournement », in : DEBORD, Guy, *Œuvres, op.cit.*, p.227.

moda maoísta na esquerda francesa, moda desde cedo criticada pelos situacionistas e que se tornará um alvo de disputa constante do sinólogo Viénet. Por fim, as referências a Sade servem para introduzir uma crítica da moral burguesa e da sexualidade que remete também ao espírito de Maio e aos textos situacionistas. Reencontraremos no filme uma frase de Sade que estava presente em um manifesto da ocupação da Sorbone: “Aniquile para sempre tudo aquilo que poderá um dia destruir sua obra”¹³; e também uma passagem do livro de Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*, que encontramos reproduzida em pichações e manifestos de 68: “Aqueles que falam de revolução e de luta de classes sem se referir explicitamente a vida quotidiana, sem compreender o que existe de subversivo no amor e de positivo na recusa de restrições, esses tem um cadáver na boca.”¹⁴ Vemos, em suma, que é sempre no âmbito textual que o desvio adquire maior complexidade, enquanto que o trabalho de montagem original permanece praticamente inalterado.

No segundo filme de Viénet, *Les Filles de Kamare* [As garotas de Kamare], a estratégia de montagem pouco se altera. O filme não chega a ser dublado, tendo seu sentido alterado com a introdução das legendas. O filme desviado é uma obra do cineasta japonês Norifumi Suzuki, de 1973, que em inglês recebeu o título de *Terryfing Girls Highschool: Lynch Law Classroom*. O filme de Viénet será quase integralmente construído com a remontagem desse filme, com a exceção da sequência de abertura, apropriada do filme *Yasagure anego den: Sôkatsu rinchi*, ou *Wild Woman Boss Story* de Teruo Ishii, e de uma breve sequência filmada em 16mm pelo próprio Viénet. Os filmes que servem de base ao desvio são oriundos das produções do estúdio Toei que veiculava títulos sobre a delinquência juvenil (*sekuban*) mesclando terror e erotismo em um gênero comercialmente apelidado de “pinky violence”. O filme de Suzuki se passa em um reformatório, onde um grupo de garotas faz o serviço sujo do diretor da instituição submetendo outras internas a sessões de tortura. Mas um grupo de jovens recentemente presas se organizam e se rebelam contra essa ordem. Mais uma vez, pelo intermédio do novo texto introduzido com a legendagem, esse conflito se transformará em conflito revolucionário, com suas referências à tradição libertária e ao ideário do movimento de Maio. O objetivo de Viénet é de criar o que chamará de “pornô subversivo”. Mas ele não se contentará apenas de tornar o filme mais subversivo, procurando também torná-lo mais pornográfico. Além do material desviado, Viénet introduzirá na montagem cenas de sexo explícito filmadas por ele. Com isso critica os limites do erótico permitido pela indústria pornográfica, não apenas com relação à obscenidade permitida, mas também quanto à codificação das relações.

O conteúdo do filme de Suzuki coloca, decerto, problemas bastante distintos daqueles que encontrávamos em *A dialética pode quebrar tijolos?*. Sua temática confina a emergência do movimento feminista, na ordem do dia, trazendo como

¹³ Cartaz reproduzido em: DEBORD, Guy, *Œuvres, op.cit.*, p.881.

¹⁴ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir vivre à l’usage des jeunes générations* (1967), Paris : Gallimard, coll. Folio actuel, 1992, p.32.

protagonistas jovens rebeldes. Mas pode ser visto também como uma recuperação que reifica novamente a rebeldia jovem e feminina transformadas aqui em produto comercial destinado ao gozo do olhar masculino. Viénet afronta esses problemas, colocando na boca das personagens referências textuais e históricas do feminismo. Vemos, assim, por exemplo, uma personagem que nos fala do caso da última mulher vítima de pena de morte na França pela prática do aborto. Ele nos lembra que os juízes do caso ainda estavam vivos e deveriam portanto ser procurados e punidos. Tratava-se do caso de Marie-Louise Giraud, guilhotinada em 1943 por ter realizado 27 abortos. Giraud foi julgada por um tribunal de exceção sob o governo colaboracionista do Marechal Petain. Vale lembrar que os debates em torno da questão do aborto estavam na ordem do dia na França, culminando no ano seguinte com a promulgação da lei Veil que descriminalizaria a prática no país.

O uso da tortura pelas jovens autoritárias será outra questão importante afrontada no filme de Viénet. Enquanto no filme de Suzuki a cena da tortura remete sobretudo ao erotismo sádico, na versão desviada de Viénet, sem que o erotismo desapareça completamente, ganha proeminência um uso político da mesma sequência. O filme se inicia com uma sequência de tortura e a legenda atribui à personagem a seguinte fala: “aprendemos a tortura com as guerras coloniais na Indochina”. A cena ganha assim sentido de denúncia das práticas violentas da colonização francesa. Mais adiante, em outra cena de tortura que vemos na tela, as legendas tratam das torturas cometidas do exército francês na Argélia, e colocam em questão a anistia concedida aos militares que atuaram na guerra da Argélia.

Por fim, a presença do erotismo serve ainda a um derradeiro objetivo: indicar uma crítica dialética da relação entre a representação e o vivido em uma sociedade na qual o suprassensível faz-se reconhecer como sensível por excelência. Em uma sequência na qual vemos uma jovem tomando um banho, as legendas retomam o texto de duas teses do livro *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord (notadamente os parágrafos §4 e §8). Elas servem como um alerta contra a oposição simplificadora entre espetáculo e realidade que uma leitura apressada das teses situacionistas pode dar a entender. A beleza alienada do espetáculo permanece, todavia, real, uma vez que “a realidade objetiva está em ambas as partes”; pois é justamente “essa alienação recíproca” que é “a essência e o suporte” de uma sociedade cujas “relações entre as pessoas é [agora] mediada pelas imagens”¹⁵.

Não à toa, Guy Debord, autor de uma teoria crítica que denuncia o afastamento entre o vivido e sua representação, mantém-se vinculado à prática cinematográfica. Debord via no cinema a possibilidade de combater a alienação capitalista em seu último estado, no qual as próprias imagens do mundo se encontravam reunidas em um mundo a parte, “o mundo da imagem

¹⁵ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris : Gallimard, 1992, §4 et §8.

autonomizada”¹⁶. Longe de ater-se a uma simples posição iconoclasta – como poderia sugerir seu primeiro filme, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), um filme sem imagens – Debord acreditava que o trato com as imagens poderia ser feito de forma a reaproximar os campos da experiência concreta e da representação. A apropriação que faz em seus filmes do imaginário erótico comercial caminha nessa tentativa. Em uma pequena anotação sobre um recorte publicitário, conservada em seus arquivos junto às notas preparatórias para a versão cinematográfica de *A sociedade do espetáculo* (1973), Debord escreve:

Cinéma. Toute une série exprimant l’image ‘simple et directe’ de la vie (les filles souriantes, etc.) mais l’exprimant à travers les cover girls remises en jeu – à l’inverse – comme vie q[ui]otidienne au 2^e degré ‘je reprends ce qu’¹⁷on nous a déjà détourné’.

Trata-se, portanto, de “retomar o que já nos foi desviado”, buscando dar um conteúdo experiencial à representação vazia de um cotidiano não vivido. Encontramos, assim, em seus filmes, a presença constante de referimentos indiretos – isto é, através do desvio – à sua própria biografia. As fotografias retiradas das recém-fundadas revistas masculinas – notadamente da francesa *Lui*, criada em 1963 na seara do sucesso de *Playboy*, surgida dez anos antes nos Estados Unidos – são utilizadas em dois sentidos diversos. Podem ser apresentadas em analogia com a mercadoria, portanto como forma de representação desprovida de valor de uso, alienação de um desejo irrealizável na separação do espetáculo. Ou podem ser usadas em aproximação com o vivido do autor, servindo portanto como representação indireta de experiências concretas. Nesse caso, reencontra-se uma verdade nas imagens falsas, e essa verdade é revelada justamente pela verdade do desejo. O impulso erótico que fora desviado em direção ao vazio, ao consumo espetacular abstrato sem efetivação possível, é agora novamente desviado em direção à experiência amorosa rememorada. Retomando a citação de Vaneigem que serviu-nos de mote, pode-se dizer que aqui o caráter subversivo do amor aparece como uma forma de subversão da imagem. O mesmo erotismo que reifica o corpo em imagem é agora revertido, desfazendo a lógica perversa da relação espetacular, no intuito de uma reconciliação entre a representação e a experiência.

¹⁶ *Idem*, §2.

¹⁷ Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, côte NAF 28630.