

O FIM DA ARTE, O TÉDIO E A MISÉRIA DA VIDA QUOTIDIANA: A OBRA DE GUY DEBORD COMO LUGAR INCONTORNÁVEL DE UMA HERMENÊTICA DA CONTEMPORANEIDADE

[THE END OF THE ART, THE TEDIUM AND MISERY OF EVERYDAY LIFE: GUY DEBORD'S WORK: AN ESSENTIAL PLACE FROM THE CRITICAL POINT OF VIEW OF OUR TIMES]

Eurico Carvalho *
Universidade do Porto, Portugal

RESUMO: Satisfazer a exigência de interrogar a nossa condição de contemporâneos implica, desde logo, uma crítica do presente. Deste ponto de vista, torna-se manifesto o facto iniludível de a Arte e a Revolução, enquanto práticas de ruptura criativa, estarem em crise. Daí que seja imperativo reler Guy Debord, que tanto recusou a estetização da política (a atitude histórica dos fascistas) como a politização da estética (a obsessão totalitária do estalinismo). Para uma hermenêutica da contemporaneidade, a sua obra é, por certo, um lugar incontornável. Prová-lo, em suma, constitui o desígnio deste ensaio.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Capitalismo; Guy Debord; Modernidade; Revolução

ABSTRACT: Satisfying the demand of questioning the contemporary condition implies, first of all, a criticism of present times. From this point of view, it becomes clear that art and revolution whilst practices of creative disruption are undoubtedly in crisis. Hence, it is imperative to re-read Guy Debord, who not only refused the aestheticization of politics (the hysterical attitude of fascists), but also the politicization of aesthetics (Stalinism's totalitarian obsession). For the hermeneutics of contemporary, his work is, of course, essential. Proving it is, in short, the purpose of this paper.

KEYWORDS: art; capitalism; Guy Debord; modernity; revolution

La multiplication des discours dénonçant la crise de l'art ou sa captation fatale par le discours, la généralisation du spectacle ou la mort de l'image, indiquent assez que le terrain esthétique est aujourd'hui celui où se poursuit une bataille qui porta hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire. Sans doute la trajectoire du discours situationniste, issu d'un mouvement artistique avant-gardiste de l'après-guerre, devenu dans les années 1960 critique radicale de la politique et aujourd'hui absorbé dans l'ordinaire du discours désenchanté qui fait la doublure «critique» de l'ordre existant, est-elle symptomatique des allers et retours contemporains de l'esthétique et de la politique, et des transformations de la pensée avant-gardiste en pensée nostalgique¹.

Satisfazer a exigência de interrogar a contemporaneidade implica, desde logo, uma crítica do presente. Não parece possível satisfazê-la, porém, sem que se cumpra, por essa via interrogativa, a marcha imparável do pensar que faz parte do carácter histórico-filosófico da época moderna. A Modernidade, como é sabido, vê-se a

* Doutorando e investigador do Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Professor de Filosofia do Ensino Secundário. m@ilto.euricodecarvalho@gmail.com

si mesma como livre de quaisquer amarras do passado e da tradição, sendo o seu tempo, portanto, o futuro, que se assimila à ânsia iluminista de progresso. Não obstante o que dissemos, nós, contemporâneos, não nos revemos já, paradoxalmente, nessa imagem do futuro, cuja falência significa, afinal, a morte da promessa da emancipação. De resto, ninguém ignora a *melancolia do fim* que envolve todo o discurso sobre a chamada «condição pós-moderna»². Certo é, todavia, que continua a ser moderno, *quer se queira, quer não*, o acto pelo qual pomos em questão a actualidade.

Também sabemos que o que se entende por Modernidade ganha inicialmente substância a partir de uma reflexão estética. Baudelaire concebe-a, de facto, sob o ponto de vista da experiência do tempo, como o flanco *transitório* da arte, que se configura, por outro lado, como a porta de acesso à sua essência imutável³. Por isso, o que há de moderno na obra artística passa por ser o brilho efémero do presente, ou seja, a *beleza passageira* da vida⁴. Neste sentido, a autocompreensão temporal faz-se — como assinala, e bem, Habermas⁵ — sob a égide de uma actualidade que se consome enquanto tal, *i.e.*, como entrecorte de tempo e eternidade, mas cujo modelo não é senão o espelho em que se reflecte a sua própria afirmação fulgurante, que incessantemente se renova, do *instante* insubstancial da criação. Daí que haja um visceral parentesco entre a vivência moderna e o fenómeno da moda.

Pese embora a novidade da sua reflexão sobre a arte, de que a recusa da figura parcelar e servil do *artista* constitui sinal evidente⁶, Baudelaire não deixa de a conceber sob o paradigma da *representação*. Guy Debord, pelo contrário, radicalizando o impulso de modernização estética, clama pela beleza do futuro, a qual, além de ser fugaz, deve romper com o quadro mental da representação, sendo, conseqüentemente, uma *beleza de situação*. Deste modo, decreta-se o fim da arte ou, antes, se nos permitem o uso da linguagem de Baudelaire, da sua metade susceptível de aspirar à eternidade.

Mas a *crítica do presente*, que torna manifesta a *crise da arte*, não se esgota nesse plano estético, adquirindo, em Debord, e de uma forma concomitante, contornos políticos. Com efeito, no reino do capitalismo, Guy Debord admite que a arte desempenha duas funções estratégicas: (i) meio de condicionamento espectacular das massas; e (ii) álbi da alienação, na sua qualidade de actividade criativa pura⁸. Enquanto tal, no entanto, Debord valoriza sobremaneira o fenómeno artístico pelo seu potencial subversivo, na medida em que se apresenta como a *única* actividade susceptível de levantar as verdadeiras perguntas da vida. Como «práxis revolucionária», cabe à arte, sem dúvida, destruir a «ideia burguesa de felicidade»⁹. Neste contexto, é deveras notável, em Debord, a recusa de uma concepção *miserabilista* da miséria¹⁰. Nesta não vê, contra a lógica habitual do combate operário à exploração capitalista, a impossibilidade objectiva de uma satisfação maciça das necessidades primárias. Efectivamente, se a vida quotidiana é pobre, a sua pobreza não se mede em termos materiais; reside, antes, numa ausência de comunicabilidade interpersonal¹¹. À frente dos *seus* ecrãs e dentro dos *seus* automóveis, as pessoas privam-se de uma comunicação real com os outros. «Assim, a vida quotidiana é uma vida privada, [o] domínio da separação e do espectáculo¹².» A privação é, em suma, de natureza existencial.

Ora, se Guy Debord não se cansa de desfraldar a bandeira da destruição da «ideia burguesa de felicidade», que se consubstancia num consumo alucinante de mercadorias, é porque não ignora que a Revolução também se ganha — ou se perde — no terreno do imaginário. Decerto, quando se aceita essa ideia, corremos o risco do aburguesamento do proletariado. Na verdade, se o sonho do operário é tornar-se burguês, ou seja, ser capaz de consumir o que a sociedade mercantil tem para lhe

oferecer, a *Revolução já está perdida*.

A importância estratégica dessa destruição não pode, pois, ser menosprezada, tanto mais que é ingénua a crença determinista de que o simples desenvolvimento das forças produtivas há-de gerar as contradições que façam implodir o sistema capitalista. De facto, à sobrevivência do capitalismo, tal como hoje a concebemos, não é alheia a colonização planetária do imaginário, de que a publicidade se configura como a verdadeira *ars magna*¹³. Não espanta, por conseguinte, que a única ideologia susceptível de pôr as massas em movimento seja o *american way of life*. Destruí-la é, sem dúvida, para Debord, um imperativo revolucionário, o que acarreta, por conseguinte, uma crítica da vida quotidiana.

Sob a perspectiva de tal crítica, que denuncia a miséria do quotidiano, há que distinguir dois aspectos: por um lado, o subdesenvolvimento da vida privada evidenciar-se «pela relativa incapacidade de integrar técnicas»¹⁴; e, por outro, o mais importante, esse mesmo atraso revela-se «pela incapacidade de inventar uma técnica de libertação do quotidiano»¹⁵. Quanto ao primeiro ponto, assinala tão-somente o desfasamento entre os meios técnicos disponíveis e o seu uso acéfalo, que reduz «a independência e a criatividade das pessoas»¹⁶. Em relação ao segundo, a técnica de que nos fala, excessivamente vaga, não parece que seja uma espécie pertencente ao género das que anteriormente se referiram. Em todo o caso, essa técnica (ainda que, no local citado, nada se diga sobre o assunto) só pode ser a *construção de situações*, a qual, por não ser um teatro de um novo tipo, mas uma máquina lúdica de reinvenção do quotidiano, apela para uma análise que tenha simultaneamente em conta os ângulos subjectivo e objectivo. Sob este último, a construção situacionista, enquanto unidade espaço-temporal dinâmica, pretende superar a compartimentação espectacular e estática das belas-artses. Do outro ponto de vista, o do sujeito, a situação, na sua qualidade de jogo anónimo e colectivo, almeja, por um lado, a destruição da propriedade intelectual e, por outro, a superação da divisão entre espectador e artista.

Certo é que, numa sociedade que se moderniza a partir de uma especialização crescente e compulsiva, a vida quotidiana passa por ser o «domínio da ignorância»¹⁷. Que ela seja incapaz de integrar técnicas sofisticadas, isso reflecte — com certeza — a ausência de um saber que potencie o seu uso. *Como é que Debord, porém, consegue conciliar a crítica à especialização, sem a qual não teria havido desenvolvimento tecnológico, com o apelo ao seu uso libertador? Como é possível valorizar o produto e questionar, ao mesmo tempo, o respectivo modo de produção?* Parece que estamos, de facto, perante uma insanável contradição do discurso de Debord, que se queixa constantemente da separação entre a quantidade dos recursos disponíveis, a nível técnico, e a falta de qualidade do seu usufruto, do ponto de vista da libertação do quotidiano e das pessoas. Nesta contradição, aliás, até podemos ver os limites de uma «crítica artística» do capitalismo¹⁸.

Para o objectivo do nosso trabalho, mais importante, porém, do que explorar a contradição supracitada, é mostrar o modo pelo qual Debord pretende superar a miséria da vida quotidiana. Para ele, claro está, a resposta encontra-se na realização da arte. Realizar a arte é superá-la, o que significa insuflar-lhe vida, retirando-a dos museus e dos circuitos comerciais. Deste modo, a arte, enquanto prática *total* e de *todos*¹⁹, confunde-se com a própria vida, sendo, por consequência, uma forma orgânica que se institui contra a especialização. O que Debord contesta, acima de tudo, é a figura do especialista, na qual se compraz o artista que se limita à representação — e quer produzir uma obra que se eternize, ou seja, que busca, afinal, a musealização.

A tematização debordiana do *fim da arte* consiste num testemunho impiedoso do

esgotamento das soluções estéticas tradicionais, cuja culminância reside numa particularíssima apoteose do vazio²⁰, de que são exemplo o silêncio de John Cage²¹, o ecrã escuro de Debord²² e o quadro branco de Malevitch²³. Mas não se veja neste processo de decomposição cultural o tempo curto da história²⁴, porquanto a respectiva agonia (no quadro das exigências espectaculares do sistema vigente) pode ser objecto de um prolongamento artificial, quer seja paródico, quer simplesmente epigonístico.

Como estamos a ver, a superação da arte, tal como Debord a pensa, acaba por se traduzir numa *revalorização do quotidiano*²⁵ enquanto projecto de intervenção radical²⁶. Não será a própria vida do sujeito, enfim, a grande e única empresa artística possível? Mas a realização das possibilidades de uma vivência autêntica pressupõe a ultrapassagem de uma série de dualismos que encerram a alienação do homem: *sujeito/objecto*; *acção/contemplação*; *situação/espectáculo*; e *criação/consumo*. Não podemos descurar a importância desta última separação, visto que hodiernamente assistimos, sob a perspectiva da indústria da cultura, à «ditadura do mercado», cujas regras já dominam, é certo, o campo da arte.

Urge, pois, formular a pergunta: *Quais são as condições de possibilidade de superação de todas as formas contemporâneas de separação?* Isto equivale a saber, no fim de contas, se a Revolução é possível, o que obriga à descoberta do seu sujeito. No entanto, se a cultura, no seu todo, é alienante, como afirma Debord²⁷, em que medida pode haver um sujeito livre — ou, pelo menos, susceptível de se pensar como tal? Por isso, a crítica a Guy Debord tem necessariamente de ser uma crítica à função da categoria de *totalidade*, categoria, por excelência, hegeliana. Existe aqui, conseqüentemente, um problema muito sério: *como é possível fazer uma crítica do Todo?* Para a levar a cabo, não será necessário estar no seu exterior? Logicamente falando, contudo, importa reconhecer que tal exterioridade constitui uma impossibilidade objectiva. Coloca-se, então, a questão de saber qual o lugar de onde fala o crítico. Além do que, se a alienação é total, quem poderá denunciá-la? Dizer que a alienação abrange a totalidade da cultura, como diz Debord, não é o mesmo que assumir a impossibilidade (neste caso, subjectiva) de ela constituir o objecto de qualquer discurso? *Imaginemos um quarto cheio de luz: não se pode ter visibilidade alguma. Apenas podemos ver em condições que misturem claridade e sombra.* Explorando a presente analogia, verifica-se que a recusa da «sociedade do espectáculo», por ser um bloco homogêneo, parece imitar a repulsa gnóstica da matéria. Desta negação, de resto, também faz parte o horror debordiano à obra.

Aliás, de acordo com Anselm Jappe, Debord parece subavaliar o poder da alienação que corrói, por dentro, e a nível inconsciente, «um sujeito que, na sua essência, é irredutível à reificação»²⁸. Ora, para Debord, o sujeito que, de facto, lhe resiste — não é senão o proletário. Mas isto não parece estar em consonância com a história do capitalismo tardio. Não é verdade que o proletariado se aburguesou²⁹? Não era o sonho do operário realizar a «ideia burguesa de felicidade»? Se assim é, há que fazer a Debord a crítica que fez Freud a Marx, quando o acusou de um desconhecimento idealista da natureza humana.

Guy Debord é um pensador da Modernidade e, destarte, afasta-se de toda a tentativa de edulcoração das inúmeras figuras decadentistas e pós-modernistas do tédio, de cujo perfil cultural contra-revolucionário se demarca nitidamente, opondo-lhe o jogo vivo e vitalizante da criação de situações. Por isso, não surpreende que Debord

considere o tédio como um sentimento pequeno-burguês, porquanto constitui um sintoma da degenerescência da vontade e da capacidade de agir. Haverá melhor símile, de resto, desse mesmo tédio do que o *zapping* insone e solitário do telespectador? «Quem está sempre à espreita do que vem a seguir — não há-de nunca agir. E assim deve ser o espectador³⁰.» Ser espectador é, portanto, o mal absoluto, porque se trata de um condição que contraria, por definição, a lógica da emancipação social, cuja eficácia, por seu turno, exige que essa emancipação também seja estética. Na verdade, Debord afirma, de um modo imperativo, que «o proletariado deve realizar a arte»³¹, o que implica romper radicalmente com o que podemos intitular, servindo-nos da terminologia de Jacques Rancière, a «partilha policial do sensível»³². Além disso, podemos remontar a exigência desse rompimento, à semelhança deste último filósofo, à natureza romântica do programa estético do idealismo alemão³³.

Fazendo parte da linhagem da chamada «tradição crítica», Debord compartilha com ela, naturalmente, «a dimensão fantasmagórica do verdadeiro»³⁴. Tornamo-la visível, aliás, e com facilidade, a partir do conceito nuclear da obra de Debord. Com efeito, enquanto «organização social da aparência»³⁵, o espectáculo, para Guy Debord, institui o verdadeiro como um momento do falso³⁶, o que significa que estamos perante um aparelho anárquico. Por outro lado, o espectáculo não se encontra sob o signo ontológico do Neutro, ou seja, não é o mundo oferecendo-se à visão, mas, pelo contrário, uma visão do mundo. É por isso inaceitável a tentação de quem o pretende subsumir no âmbito da *Vulgata* sociológica, reduzindo-o, por essa via, à realidade superficial dos *mass media*³⁷.

Não poderíamos terminar a presente conferência, no entanto, sem nos interrogarmos sobre o que resta da crítica debordiana do espectáculo. A resposta exige, antes de mais, que se revele, a nível estético e político, *os traços genéricos da contemporaneidade*. O que ressalta à vista, ainda que se trate de um olhar desprevenido, é o facto iniludível de a Arte e a Revolução, enquanto práticas de ruptura criativa, estarem em crise. Diria Debord, portanto, que está em crise o próprio sujeito. Que resta, pois, de tal crítica do espectáculo? Eis o modo como, n' *O Espectador Emancipado* (título, aliás, e por excelência, antidebordiano³⁸) lhe responde Jacques Rancière:

Hoje, [essa crítica] tornou-se um saber desencantado do reino da mercadoria e do espectáculo, da equivalência de todas coisas com todas as outras e de todas as coisas com a sua própria imagem. *Esta sabedoria pós-marxista e pós-situacionista* não se contenta em dar um quadro fantasmagórico de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo dos dejectos do seu consumo frenético. Pinta igualmente a lei da dominação como uma força que se apropria de tudo o que pretende contestá-la. Faz de todo o protesto um espectáculo e de todo o espectáculo uma mercadoria³⁹.

«Mas, se não podemos senão consumir a própria denúncia do consumismo, isso significa que ela funciona unicamente como signo de distinção cultural, com a consequente corrupção capitalista da função simbólica»⁴⁰. Por consequência, e operando um discurso à maneira debordiana, *i.e.*, pela via de um desvio, impõe-se paulatinamente a tese de que, em vez da crítica do espectáculo, estamos hoje perante o espectáculo da crítica. A esta luz desencantada, no entanto, só podemos reivindicar, em prol de uma *crítica não-espectacular do espectáculo*, a urgência, afinal, de reler criticamente a obra de Guy Debord.

NOTAS

- 1 Rancière, Jacques (2000) — *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique-éditions, p. 8.
- 2 Cf. LYOTARD, Jean-François (1979) — *A Condição Pós-moderna*. 2.^a edição. Trad. de José Navarro (revista e apresentada por José Bragança de Miranda). Lisboa: Gradiva, 1989.
- 3 Cf. Baudelaire, Charles (1863) — *O Pintor da Vida Moderna*. 5.^a edição. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 2009, p. 21.
- 4 Cf. Baudelaire, op. cit., p. 61.
- 5 Cf. HABERMAS, Jürgen (1985²) — *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. de Ana Maria Bernardo et al. Revisão científica de António Marques. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p. 20.
- 6 Cf. BAUDELAIRE, op. cit., p. 15.
- 7 DEBORD, Guy (2006) — *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord. Préface et introduction de Vincent Kaufmann. Paris: Gallimard, p. 119.
- 8 Cf. DEBORD, op. cit., pp. 515-516.
- 9 Cf. DEBORD, op. cit., p. 328.
- 10 «La gauche et la droite étaient d'accord sur une image de la misère, qui est la privation alimentaire. La gauche et la droite étaient aussi d'accord sur l'image d'une bonne vie. C'est la racine de la mystification qui a défait le mouvement ouvrier dans les pays industrialisés» (DEBORD, op. cit., p. 983).
- 11 «On s'est demandé: 'La vie privée est privée de quoi?' Tout simplement de la vie, qui en est cruellement absente. Les gens sont aussi privées qu'il est possible de communication; et de réalisation d'eux-mêmes. Il faudrait dire: de faire leur propre histoire, personnellement» (DEBORD, op. cit., p. 578).
- 12 DEBORD, op. cit., p. 576.
- 13 Cf. CARVALHO, Eurico (2009) — *O Discurso Mítico da Sociedade do Consumo: Para uma Crítica da Publicidade*. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- 14 DEBORD, op. cit., p. 576.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 DEBORD, op. cit., p. 575.
- 18 «Com efeito, o Maio de '68 [em cujo palco o movimento situacionista teve um papel relevante] teria privilegiado os temas da 'crítica artística' do capitalismo — o protesto contra um mundo desencantado, as reivindicações de autenticidade, de criatividade e de autonomia — por oposição à crítica 'social' do capitalismo, própria do movimento operário: a crítica das desigualdades e da miséria e a denúncia do egoísmo destruidor dos laços comunitários» [RANCIÈRE, Jacques (2008) — *O Espectador Emancipado*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 53]. *É verdade que Guy Debord critica a falsa antinomia entre as vertentes estética e política da emancipação revolucionária. Mas é também inegável que a origem artística da Internacional Situacionista, ainda que lhe permita subtrair-se à influência do dogmatismo estalinista, não deixa de acentuar o carácter «tópico» (no sentido marxiano do termo) do seu discurso*.
- 19 «Tout le monde devenant artiste à un stade supérieure, c'est-à-dire inséparablement producteur-consommateur d'une création culturelle totale, on assistera à la dissolution rapide du critère linéaire de nouveauté. Tout le monde étant, pour ainsi dire, situationniste, on assistera à une inflation multidimensionnelle de tendances, d'expériences, d'"écoles", radicalement différentes, et ceci *non plus successivement mais simultanément*» (DEBORD, op. cit., p. 999).
- 20 Cf. DEBORD, op. cit., p. 982.
- 21 Cf. a composição musical intitulada 4'33" (1952). — Se quisermos apelar para o rigor da linguagem, impõe-se a ideia de que não se trata de quatro minutos e trinta e três segundos de ausência de sons, porque são inevitáveis, durante a apresentação da peça, os ruídos ambientais.

- 22 Cf. *Hurlements en faveur de Sade* (1952), filme (ou, antes, *antifilme*) que contém uma célebre sequência, a derradeira, de vinte e quatro minutos, ao longo da qual não se vêem imagens, confrontando-se o espectador, portanto, com um ecrã totalmente negro.
- 23 Cf. *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* (1918), expoente do *Suprematismo*.
- 24 «Bien sûr, le dépérissement des formes artistiques, s'il se traduit par l'impossibilité de leur renouvellement créatif, n'entraîne pas immédiatement leur véritable disparition pratique. Elles peuvent se répéter avec diverses nuances» (DEBORD, op. cit., p. 987).
- 25 Tal revalorização não constitui, de modo algum, uma novidade absoluta. Podemos remontá-la, de resto, à perspectiva de um «designer» e socialista britânico do século XIX, que também quis superar o «fatal cisma entre a arte e a vida quotidiana» [MORRIS, William (1884) — «Numa Exposição de Pintura». In *Artes Menores*. Trad. de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003, p. 71]. Por isso mesmo, critica certamente a vivência vicariante de um «público [que] pratica a sua arte como pratica a sua religião — por delegação» (op. cit., p. 81).
- 26 «*La vie quotidienne est la mesure de tout: de l'accomplissement ou plutôt du non-accomplissement des relations humaines; de l'emploi du temps vécu; des recherches de l'art; de la politique révolutionnaire*» (DEBORD, op. cit., p. 1012; é nosso o itálico).
- 27 «L'ensemble de la culture actuelle peut être qualifiée d'aliénée en ce sens que toute activité, tout instant de la vie, tout idée, tout comportement n'a de sens qu'en dehors de soi, dans un ailleurs qui, pour n'être plus le ciel, n'en est que plus affolant à localiser: une utopie, au sens propre du mot, domine en fait la vie du monde moderne» (DEBORD, op. cit., p. 513).
- 28 JAPPE, Anselm (1993) — *Guy Debord*. Trad. de Iraci D. Poleti e Carla da Silva Pereira. Lisboa: Antígona, 2008, p. 40.
- 29 Cf. JAPPE, op. cit., p. 63 (n. 38).
- 30 DEBORD, op. cit., p. 1606.
- 31 DEBORD, op. cit., p. 974.
- 32 RANCIÈRE, 2008, p. 64.
- 33 Cf. Rancière, 2000, p. 71. — *N'Ó Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*, propõe-se, de facto, uma autêntica Revolução Cultural: «Antes de constituirmos as Ideias esteticamente, isto é, mitologicamente, elas não têm para o povo nenhum interesse e, inversamente, antes de a mitologia ser racional o filósofo tem de se envergonhar dela. Assim, ilustrados e não-ilustrados têm de, finalmente, se dar as mãos; a mitologia tem de se tornar filosófica e o povo, racional; e a Filosofia tem de se tornar mitológica para fazer os filósofos sensíveis. Reinará então entre nós eterna unidade» [«O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão». Trad. de Manuel J. do Carmo Ferreira. In *Philosophica*. N.º 9. 1997 (Abril), p. 235; cf. n. 3. — Trata-se de um célebre fragmento manuscrito, mas cuja autoria é controversa. Tem sido sucessivamente atribuído a Schelling, Hölderlin e Hegel. Quanto à datação científica do documento, remonta à época de 1796-1797]. *Esta unidade, que pressupõe a «igualdade dos espíritos» (ibidem), não pode, aliás, deixar de ser assimilada à revalorização da vida quotidiana, por parte de Guy Debord, e à consequente crítica à especialização.*
- 34 Rancière, 2000, p. 52. — Dessa «dimensão fantasmagórica», aliás, o melhor exemplo, para o autor, é a teoria marxista do *feiticismo da mercadoria*: «il faut arracher la marchandise à son apparence triviale, en faire un objet fantasmagorique pour y lire l'expression des contradictions d'une société» (op. cit., p. 53). *Em relação ao espectáculo, o mesmo faz Debord, quando o subtrai à realidade superficial dos meios de comunicação de massa, tornando-o um instrumento nuclear da sua crítica da sociedade contemporânea.*
- 35 DEBORD, op. cit., p. 931.
- 36 Cf. Tese 9 d'*A Sociedade do Espectáculo* (Debord, op. cit., p. 768). — Trata-se de um *détournement* de uma famosa expressão hegeliana: «o falso é um momento do verdadeiro» (cf. DEBORD, op. cit., p. 862).
- 37 Cf. DEBORD, op. cit., p. 1596.
- 38 Para Guy Debord, e como decorre directamente da nossa análise, a figura de um «espectador emancipado» configura-se como uma *contradictio in adjecto*.

39 RANCIÈRE, 2008, p. 51.

40 CARVALHO, op. cit., pp. 71-72.