Guy Debord e a poesia de *In girum imus nocte et consumimur igni*

Gabriel Ferreira Zacarias *

* Bolsista do Programa de Doutorado Erasmus Mundus em Estudos Culturais – Università degli Studi di Bergamo (Itália); Université de Perpignan Via Domitia (França) e Université de Paris 10 (França). E-mail: gabrielzacarias@gmail.com.

Poesia desviada

No Brasil, a figura de Guy Debord é mais comumente associada à de um filósofo que teria compreendido com clareza e antecipação o funcionamento da sociedade contemporânea, destacando a imagem como sua forma privilegiada de mediação. Longe de ser errônea, essa associação é tanto mais justificada se considerarmos que *A sociedade do espetáculo* é um de seus poucos textos traduzidos no país. Porém, a vida e a obra de Debord são de uma complexidade que se adapta mal às limitações disciplinares. Não apenas *A sociedade do espetáculo*, estruturada em aforismos e tecida a partir de citações não declaradas, dificilmente pode ser concebida como uma obra filosófica *stricto sensu*, como seu autor, autodidata, jamais almejou o título de filósofo.[1] Oriundo do meio artístico de vanguarda, fundador da Internacional Situacionista, grupo de destaque na chamada "ultragauche" francesa e um dos inspiradores do movimento de Maio de 68, Debord foi ainda autor de seis obras cinematográficas, além de escritos que passaram por gêneros distintos como o livro de arte, a autobiografia e a teoria revolucionária.

Mas o *primo movens* dessa vida e dessa obra tão heterogêneas parece ter sido mesmo a poesia. Como diria mais tarde o autor a propósito de sua geração: "No fim das contas, era a poesia moderna que, depois de cem anos, nos havia levado até lá".[2] O fascínio pelo surrealismo na adolescência foi sem dúvida fundamental, como mostra a publicação recente das cartas que Debord trocara com um amigo de escola, Hervé Falcou, entre 1949 e 1953.[3] Nessas cartas vemos como Debord, em idade colegial, faz experimentações com a poesia, muito frequentemente procurando uma ocupação irregular do espaço da página que evoca os caligramas de Apollinaire, um de seus poetas prediletos.[4] As referências ao surrealismo são numerosas, e a própria frase que serve de título à coletânea – "o Marquês de Sade tem olhos de menina, belos olhos para explodir as pontes"[5] – evoca, na verdade, um poema de Breton.[6]

Todavia, mesmo se o grupo de Breton será ativo até a morte de seu fundador em 1966, Debord nunca integrará o surrealismo. É o encontro com outra vanguarda artístico-literária que determinará seu percurso: o letrismo, fundado pelo poeta romeno Isidore Isou em 1946. Debord, que crescera em Cannes, conheceu os letristas no festival de cinema de 1951, quando o filme de Isou, *Traité de Bave et d'Éternité*, foi projetado numa sessão paralela dedicada ao cinema de vanguarda e organizada por Jean Cocteau. No mesmo ano Debord se muda para Paris e se torna o mais

1 Além de não possuir formação universitária, Debord recusava ser considerado um filósofo; ao menos a julgar pelo que conta Giorgio Agamben, que conheceu o autor. Cf. Agamben, G. *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 91.

2 *Après tout, c'était la poésie moderne, depuis cent ans, qui nous avait menés là.* Debord, Guy. *Panégyrique, tome premier*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1989, p. 35. A maior parte dos textos que citarei na introdução desse artigo não possui tradução publicada no Brasil. Para não atrapalhar a fluência do texto, citarei em português, segundo traduções minhas, e fornecerei a versão original no rodapé.

3 O volume conta ainda com a correspondência trocada entre Debord e Ivan Chtcheglov, esse último tendo sido companheiro de Debord na Internacional Letrista entre 1953 e 1954. Cf. Debord, Guy. *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*. Paris: Fayard, 2004.

4 Há especialmente uma frase de Apollinaire que retorna com insistência nas cartas de Debord à Falcou: *Ulysse que de jours* [*pour rentrer dans Ithaque*], retirada do poema "*La nuit d'avril 1915*", do livro *Case d'Armons*. Appolinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Edition établie par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 243.

5 *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts.*

6 *Le marquis de Sade a regagné l'intérieur du volcan en éruption / D'où il était venu / Avec ses belles mains encore frangées / Ses yeux de jeune fille*, escreve Breton em *L'Air de l'eau*. Breton, André. *Œuvres complètes, II*. Edition établie par Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, p. 399.

jovem membro do grupo letrista.[7] O letrismo de Isou se colocava como um continuador da destruição progressiva dos meios expressivos iniciada pelas vanguardas literárias no entre guerras. Sua ideia era de tomar a letra como a unidade mínima da literatura, a qual deveria ser trabalhada em sua autonomia. O resultado mais tangível dessa forma de criação era uma forma de poesia onomatopeica, que poderia se limitar à exploração das variedades fonéticas, ou ir além, utilizando ruídos produzidos pela respiração e atribuindo, assim, maior importância ao "*valor sonoro* da poesia"[8] do que propriamente à sua produção de sentido.

Debord nunca foi um verdadeiro praticante da poesia letrista, mas parece ter incorporado a concepção de superação histórica da literatura, a qual tentará levar mais adiante. Assim, afirma em uma carta que "a evolução formal da poesia se completa com o letrismo", cuja "organização arbitrária das palavras [...] marcará a intervenção obrigatória do espírito dadá".[9] Isso significa que, para Debord, a destruição das formas codificadas de expressão, ou o "espírito dadá", passa a ser uma componente fundamental de toda prática literária. Almejando superar as formas tradicionais de literatura, que teriam se tornado anacrônicas, Debord elegerá como modelo as *Poesias* de Lautréamont. Embora intitulado *Poesias*, o livro de Lautréamont não conta com um verso sequer. Trata-se, na verdade, de uma prosa composta sobretudo de plágios de máximas morais. Debord compreende o livro como uma "exposição programática"[10] que anuncia a escritura por vir. É notadamente a defesa do plágio que lhe interessa, como vemos na passagem de *Poesias* que ele retoma em *A sociedade do espetáculo*:

> As ideias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se achega à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia errônea, a substitui pela ideia correta.[11]

É a partir do plágio de Lautréamont que Debord formulará seu conceito de *détournement*, que podemos traduzir por desvio, e que orientará toda sua prática artístico-literária. O *détournement* é definido em um texto de 1956, escrito em colaboração com outro artista letrista, Gil J Wolman.[12] Mais uma vez, é o avanço da poesia moderna que aparece como base:

> As descobertas da poesia moderna sobre a estrutura analógica da imagem demonstram que entre dois elementos de origens tão estranhas quanto possível, uma relação sempre se estabelece. Ater-se aos limites do arranjo pessoal das palavras depende apenas das convenções.[13]

A valorização da imagem poética é sem dúvida ainda uma ressonância do surrealismo, e sua definição como resultado produzido pela aproximação de dois elementos distintos não deixa de evocar a citação que faz Breton de Pierre Reverdy no primeiro *Manifesto Surrealista* de 1924: "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da reaproximação de duas realidades mais ou menos distantes".[14] Mas se para Reverdy a imagem poética serve a uma transcendentalização da poesia como "criação pura do espírito", para Debord ela

[7] E apenas um ano mais tarde, Debord fundará uma dissidência do movimento: a Internacional Letrista, que existirá de 1952 até 1957, quando será incorporada na Internacional Situacionista.

[8] Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1946, p. 68.

[9] *L'évolution formelle de la poésie s'achève avec le lettrisme où l'arrangement arbitraire des lettres [...] marquera l'intervention obligatoire de l'esprit dada.* Debord, Guy. *Le Marquis de Sade...*, op. cit., p. 118.

[10] Idem, *Panégyrique*, op. cit.,p. 62.

[11] Idem, *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, § 207, p. 134. Na versão original: *Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.* Ducasse, Isidore. [pseudonyme: Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes*, Paris: Editions Gallimard, Collection Poésie, 1973, p. 306.

[12] O texto foi publicado originalmente na revista surrealista belga *Les lèvres nues*, n. 8, maio de 1956. Usarei como referência a versão do texto que aparece nas obras completas de Guy Debord. Debord, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2006, p. 221-9.

[13] *Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention.* Idem, p. 222.

[14] *L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.* Cf. Breton, André. *Œuvres complètes, I.* Edition établie par Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 324.

serve precisamente a uma finalidade oposta. A lição da "estrutura analógica da imagem" é que a concepção da poesia como expressão de uma subjetividade privilegiada deve ser superada, "a negação da concepção burguesa do gênio e da arte tendo sido largamente ultrapassadas".[15] Isso não significa o apagamento da subjetividade lírica, como veremos, mas principalmente uma liberação dos enunciados que deixam de ser propriedades privadas de seus autores. O *détournement* visa instalar uma espécie de "*comunismo literário*",[16] ele é "a artilharia pesada com a qual se destroem as muralhas da China da inteligência",[17] como dizem os autores em um desvio de Marx e Engels. Desta forma, todo o passado da literatura se coloca à disposição de um novo uso que é concebido como contrário ao da citação,[18] pois não repousa mais na legitimação extra-discursiva do cânone. A proposta de Debord é tornar todo enunciado válido em si, no presente de sua enunciação: "O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente".[19]

Curiosamente, porém, não é no âmbito específico da poesia que Debord vislumbra o pleno desenvolvimento do desvio, esse privilégio cabendo ao cinema: "É certamente no âmbito cinematográfico que o *détournement* pode atingir sua maior eficácia".[20] O cinema aparece então como o ponto de encontro entre o movimento da imagem e o movimento do texto. O primeiro é condição constitutiva do meio; o segundo é resultado de uma técnica de composição. O movimento do *détournement* é, como anuncia o termo, um movimento de desvio, que retira o enunciado de sua rota inicial e o insere em um novo percurso. Debord aplicará o mesmo procedimento às imagens, constituindo um cinema de montagem que trabalha com a reapropriação de imagens publicitárias e cinematográficas. Esse trabalho de desvio remete sempre para além da obra, colocando em jogo a memória e o reconhecimento. Como ele afirma, no texto de 1956, a principal força de um *détournement* é uma "função direta de seu reconhecimento, consciente ou confuso, pela memória".[21] Mesmo que esse reconhecimento seja confuso, há sempre a percepção de que houve um deslocamento de contexto. O material desviado comporta assim necessariamente mais de uma camada semântica, dado que sua significação original não é nunca inteiramente abolida.[22] Há então a presença constante de uma diferença, ou de uma hesitação. Como diz Giorgio Agambem, se Paul Valéry definia a poesia como "uma hesitação prolongada entre o som e o sentido", o cinema de Debord, tão próximo da poesia, poderia ser definido como "uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido".[23]

Existe ainda outra dimensão na qual a poesia se faz presente no cinema de Debord. A principal marca letrista que ele parece ter herdado em seu cinema foi aquilo que Isidore Isou chamava de "montagem discrepante". A matéria da imagem sendo diversa da matéria sonora, Isou propunha que os âmbitos visual e sonoro fossem tratados com completa autonomia. Algo dessa concepção resiste no cinema de Debord. Mesmo que em seus filmes não haja autonomia completa entre os dois campos, os textos seguem uma lógica diferente da de um roteiro cinematográfico tradicional. Enquanto estes são normalmente lacunares, requerendo o complemento da imagem (ou da imaginação),[24] os textos dos filmes de Debord podem ser lidos como obras em si. Na verdade, durante muitos anos, seus filmes foram conhecidos apenas sob a forma de texto. Após o misterioso assassinato de seu produtor, Gérard Lebovici, em 1984, Debord retirou seus filmes de circulação, e eles não

15 *La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps.* Debord, Guy. "Le monde d'emploi du détournement", *Œuvres*, op. cit., p. 221.

16 Idem, p. 225.

17 "[L]*a grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence*". A frase provém do *Manifesto Comunista* de 1848. Ibidem.

18 Idem, *A sociedade do espetáculo*, op. cit., § 208, p. 134.

19 Ibidem. Infelizmente na tradução brasileira perde-se o traço do desvio contido nessa frase. Na versão original lê-se: *Le détournement n'a fondé sa cause sur rien d'extérieur à sa propre vérité comme critique présente.* A expressão *n'a fondé sa cause sur rien* remete, na verdade, à frase com a qual Max Stirner inicia e conclui sua obra *L'Unique et as propriété* (*Der Einzige und sein Eigenthum*): *Je n'ai basé ma cause sur rien.* Cf. Stirner, Max. *L'Unique et sa propriété*, traduction française de l'Allemand par R.L. Reclaire. Paris: P.V. Stock, Éditeur, 1899.

20 *C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité.* Idem, "Le monde d'emploi du détournement", *Œuvres*, op. cit., p. 226.

21 [L]*a principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire.* Idem, p. 224.

22 O funcionamento semiológico do *détournement* é, portanto, muito semelhante àquele que, coincidentemente à mesma época, Barthes atribui ao mito. Ver Barthes, Roland. *Mythologies.* Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 187.

23 Agamben, G. Op. cit., p. 93.

24 Ver, nesse sentido, o interessante texto de Pier Paolo Pasolini sobre a estrutura do roteiro. Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico.* Milano: Garzanti editore, p. 188-197.

foram novamente exibidos antes de sua morte, dez anos mais tarde. Foi nesse período que um de seus filmes seguiu o caminho inverso de *A sociedade do espetáculo*. Enquanto esse último fora primeiro um livro, que se tornou um longa-metragem alguns anos mais tarde, *In girum imus nocte et consumimur igni*, filme de 1978, será apresentado como um livro em 1990, com uma edição crítica estabelecida pelo próprio autor.[25] Pela primeira vez Debord revelava (em parte) suas fontes, indicando em rodapé alguns dos textos que haviam servido de base aos seus desvios. A intenção era a de dar indícios do complexo trabalho de escritura que compunha sua prosa. Verdadeiro palimpsesto que evoca uma tradição literária muito variada, *In girum* revela a forte dimensão poética da obra de Debord. Mas as pistas indicadas pelo próprio Debord são um material insuficiente para compreender seu processo de criação. A recente abertura de seus arquivos, agora conservados na Biblioteca Nacional da França, oferece uma nova perspectiva.[26] É com o auxílio dessa documentação manuscrita inédita, que tentarei mostrar como Debord trabalha com a poesia na confecção de seu texto.

[25] Eu usarei aqui a segunda edição desse livro, publicada em 1999. Debord, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Édition critique augmentée de notes diverses de l'auteur. Suivi de *Ordures et décombres*. Paris: Gallimard, 1999.

[26] O Fundo Guy Debord foi criado em 2011, sob a rubrica NAF 28603. O inventário parcial é consultável no seguinte endereço: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000057433>.

A criação de *In girum imus nocte et consumir igni*

Para um autor cuja escritura era antes de tudo reescritura, o acesso aos manuscritos é de um valor inestimável. Infelizmente, os manuscritos das obras de Debord, quando ainda existem, não nos contam muito sobre o processo de criação. Os manuscritos de *A sociedade do espetáculo*, por exemplo, que totalizam quatro cadernos, apresentam um texto bem próximo da versão final, e a maioria das rasuras existentes foram feitas de maneira a ocultar inteiramente o conteúdo anterior. Porém, boa parte do trabalho de elaboração de Debord pode ser recuperada graças às suas fichas de leitura. Os arquivos de Debord contam com um imenso fichário de mais de mil e quinhentas fichas onde podemos encontrar as fontes das passagens desviadas por Debord por meio do *détournement*. Essa documentação é também testemunho do desenvolvimento do pensamento do autor, revelando suas bases e seu amadurecimento a partir do contato com outros autores.[27] O fichário segue em sua maior parte uma classificação por disciplinas e autores que foi estabelecida pelo próprio Debord. Reconectar essas fichas com as obras em que as citações foram empregadas não é uma tarefa simples, mas às vezes é facilitada pelo próprio autor, que identificava seu uso potencial já no momento da leitura. Assim, por exemplo, em todas as pastas se encontram fichas identificadas como "pour SduS", o que indica que essas serviram à elaboração de *A sociedade do espetáculo*.

[27] Esse processo constitui em larga medida o objeto de minha pesquisa atual.

Além disso, existem os documentos que serviram à realização dos filmes de Debord, e que são organizados por obra. Por conta de um projeto de publicação do qual participo, tive acesso à documentação referente a *In girum* antes de sua catalogação e consequente reordenação por parte dos conservadores da Biblioteca Nacional da França. Pude então conhecê-la no estado em que Debord provavelmente a conservava. Foi uma surpresa encontrar, muito mais do que uma ampla pesquisa de imagens, uma vasta pesquisa literária. Em meio a esses documentos havia um novo fichário, com mais de uma centena de fichas. Essas se dividiam em notas preliminares sobre o filme, com ideias genéricas e esboços de textos, e outras tantas fichas de leitura que não constavam em seu fichário catalogado. Esse deslocamento

das fichas de leitura para o interior da documentação cinematográfica nos mostra como essas fichas eram efetivamente empregadas na criação do autor.

A maioria das anotações é contemporânea à realização do filme, mas algumas notas, muito mais antigas, esboçam ideias cuja concretização ainda não havia sido planejada por Debord. Embora as notas preparatórias do autor não sejam costumeiramente datadas, é possível individuar uma ordem cronológica a partir de dois indícios: primeiro, pelo cabeçalho das notas, que indicam as obras a que se referem; segundo, pelo suporte utilizado.[28] As notas mais antigas são identificadas como "FLM", sigla que indica genericamente um primeiro projeto de "filme longa-metragem", certamente anterior a *A sociedade do espetáculo*. As notas referentes a *In girum* são identificadas no cabeçalho como « para In girum » ou « para filme nº2 », quando se trata de notas anteriores à escolha do título.[29] Outras notas, porém, apresentam títulos de obras que nunca foram realizadas. Essa documentação revela, portanto, que muitos projetos que Debord formulara ao longo de sua vida foram ulteriormente incorporados em *In girum*. É o que percebemos na nota seguinte:

> pour *Eloge de la ville* {ou tout autre film post *SduS/F*}[30]
> Un aspect voyage / voyage de la vie
> *Li Po*: « Si nous ne mourons pas ici… »
> d'où: Un développement ciném[atographique] du style « poésie chinoise ».
> Il peut reparaître là une réflexion sur l'I.S. (une *part* de la *V.S.* ; une autre restant pour une *Histoire de l'I.S. (F)*. Quelque chose de la dérive (d'Ivan à Cosio) (Et, notamment, Asger…)

A ficha em questão é marcada como "para *Elogio da cidade*", o que mostra que ela fora inicialmente pensada para um filme sobre a cidade. Posteriormente, porém, Debord adicionará outra indicação à ficha: "ou qualquer outro filme posterior a *A Sociedade do Espetáculo*" ("post SduS/F"). Isso significa que Debord retoma suas anotações após a realização de *A sociedade do espetáculo*, quando começa a trabalhar no projeto de um novo longa-metragem, e considera que as observações ali contidas podem servir a um filme sobre outro tema. Debord pensa então em estabelecer uma relação entre o deslocamento espacial e a passagem do tempo: "viagem/viagem da vida". A ideia é de evocar a experiência da deriva, uma das principais propostas de seu período vanguardista. A deriva era uma forma de exploração casual do espaço urbano, através da qual se buscava resgatar uma relação afetiva com a cidade.[31] A exploração de Paris é retratada em diversos de seus textos e também em seus curtas-metragens, e reaparecerá em *In girum*. A diferença é que aqui a deriva já aparece como memória, como algo que concerne o passado do autor, daí a associação entre duas formas de "viagem". Ele se lembra de um slogan de sua juventude, "Se não morrermos aqui, iremos mais longe?", que os letristas internacionais planejavam escrever sobre os muros da Rue Sauvage,[32] mas que aqui é associado a Li Po, poeta chinês do século oito.[33] E a passagem da poesia do texto a uma poesia da imagem é logo vislumbrada por Debord, que pensa em um "desenvolvimento cinematográfico ao estilo 'poesia chinesa'".

[28] As fichas mais antigas são de papel fino e quadriculado, e as mais recentes de papel grosso e liso.

[29] Tratarei da escolha do título no final do presente artigo.

[30] A frase destacada entre chaves foi adicionada posteriormente e com uma caneta de outra cor.

[31] Ver o texto "Théorie de la derive", inicialmente publicado em *Les lèvres nues*, n. 9, novembro de 1956, em Debord, G. *Œuvres*, op.cit., p. 257-262.

[32] Como descrito no texto "Le rôle de l'écriture", publicado no periódico da Internacional Letrista, *Potlatch*, n. 23, de outubro de 1955. Ver Idem, p. 213. A inscrição de slogans poéticos e revolucionários era uma das formas prediletas de intervenção no espaço urbano por parte de Debord e seus amigos de juventude. Um grafite realizado por Debord em 1953, "Ne travaillez jamais", aparecerá no filme *In girum* e também no secondo tomo de *Panégyrique*, livro autobiográfico. Ver Idem, p. 89.

[33] Li Po é também designado como Li Bai, Li Bo, ou Li Taibai. Para facilitar a correlação com a documentação, manterei a forma empregada por Debord.

No final da nota, a evocação da memória faz com que ele aborde uma segunda questão: uma representação de seu grupo, a Internacional Situacionista (I.S.). Sua ideia é utilizar como base o texto que escrevera em parceria com Gianfranco Sanguinetti, situacionista italiano, e que anunciava precisamente a dissolução do grupo: *La Véritable scission dans l'Internationale.*[34] Vemos, então, que Debord considerava também a possibilidade de utilizar esse texto como base de outro filme, que seria todo ele dedicado à história de seu grupo: "outra [parte de *La Véritable scission*] restando para uma *Historia da I.S.* (F[ilme])". A prática da deriva é então atrelada aos companheiros com quem Debord realizava essas explorações urbanas, notadamente Ivan Chtcheglov e Asger Jorn. Ambos serão homenageados em *In girum.*

[34] Debord, Guy.; Sanguinetti, Guido. *La véritable scission dans l'Internationale*. Paris: Champs Libre, 1972.

O problema da passagem do tempo parece adquirir mais importância que a descoberta da cidade, e o filme que Debord decide realizar é um filme autobiográfico. Assim, a deriva aparecerá como mais um tema a ser evocado, em uma obra cujo assunto principal é a vida do autor. Um tema, porém, que suscita uma preocupação especial, dado que requer uma linguagem capaz de dar conta dessa dupla dimensão do movimento no espaço e no tempo. Vejamos como Debord formula o problema:

> Point import[ant] / langage
> Sur thème / *Dérive* (sur images de *villes*)
> « Comme lorsqu'autrefois nous partions pour la Chine… »
> Essayer, *systèm*[*iquement*], de multiplier les cit[ations], aussi de *poésie*:
> Les glaives sont brisés, comme notre jeunesse
>
> Baudelaire – et quoi d'autre de lui ?
>
> Villon — Li Po
> Marat — Corneille ? — Omar Kh[ayyam]
> Musset — Dante
> Mallarmé
> Apollinaire

Nessa nota vemos uma reflexão sobre a forma de linguagem a ser adotada para representar a deriva e a cidade. Se considerarmos que a principal cidade que Debord pensa em representar é precisamente Paris, não é de se estranhar que lhe venha súbito em mente um verso de Baudelaire. Trata-se do início do poema "A viagem" de *As flores do mal.*[35] Esse verso coloca a nota em relação direta com a outra nota que acabamos de ver. Anuncia-se novamente o tema da viagem, e se evoca mais uma vez a China. Além disso, é importante notar que o verso é citado aqui com uma pequena imprecisão, o correto sendo: "*De même qu'autrefois nous partions pour la Chine*".[36] Essa confusão com o conectivo que inicia a frase demonstra que Debord, em suas notas, cita de memória, sem consultar os textos. Isso nos permite compreender melhor a ordem de seu processo de elaboração. Primeiro, ele define temas. Depois, pensa a forma de linguagem que compete à representação desses temas. Ele evoca então um repertório literário, que parte de sua experiência de leitura. Finalmente, ele procura as citações precisas, consultando, sobretudo, seu fichário.

[35] Na edição de 1861, poema de número CXXVI, último da série dos "Tableaux Parisiens". Ver Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal.* Paris: Ed. Jose Corti, 1968 [1861], p. 256-263.

[36] Ibidem.

É esse processo que acompanhamos nessa nota. Ao refletir sobre a linguagem adequada ao tema da deriva, Debord se recorda de um verso de Baudelaire, o que o leva a perceber a necessidade de "multiplicar sistematicamente as citações",

notadamente de poesia. Em seguida ele se lembra de outro verso de Baudelaire, do poema "Duellum", também de *As flores do mal*: "*Les glaives sont brisés, comme notre jeunesse*".[37] Esse verso, por sua vez, evoca exclusivamente a passagem do tempo, que realmente parece ser a questão mais importante para Debord. De fato, os poetas que ele lista em seguida, como fontes possíveis para a tessitura de seu texto, servirão à composição do texto do filme em sua integralidade e não apenas à representação da deriva ou da cidade de Paris. Assim, em outra nota, Debord escreve: "Onde colocar?", e cita em seguida dois excertos da *Divina comédia* de Dante:

> *Où placer ?*
> *Les choses présentes, avec leur faux plaisirs, ont détourné mes pas, depuis / sitôt que votre visage s'est caché...*[38]
> *Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire une qui a vécu exilée en Italie.*[39]

Percebemos, portanto, que há uma evolução no pensamento do autor. Ele inicia pensando na representação da deriva, mas sua reflexão acaba sendo tomada pelo problema da poesia e do uso da poesia no filme. A poesia deixa de ser apenas o meio adequado à representação de um tema, e os versos retornam à memória sem que seu uso seja claro. Outras vezes, a rememoração literária se confunde com a cinematográfica. Depois de citar os versos de Dante, Debord escreve:

> *Avec la brigade:*
> *(Le Seigneur est mon berger)*
> *Bien que je marche dans la vallée de l'ombre de la mort, je n'ai pas peur – car tu es avec moi.*
> *Retrouver / par Poe*

Quando escreve "com a brigada", Debord pensa no filme de 1936, *The Charge of the Light Brigade*, de Michael Curtiz, do qual desviará algumas sequências. Para acompanhar as imagens do filme, ocorre-lhe empregar o célebre salmo de Davi: "Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo" (Salmos 23, 4). Dessas evocações partem novas intertextualidades. Uma delas é indicada na nota, quando Debord se lembra de que Edgar Allan Poe cita esse salmo: "Encontrar, por Poe". O salmo serve aqui de elo para com outro texto que poderia vir a ser usado: *Shadow – A parable*, conto do escritor norte-americano, que tem o salmo como epígrafe.[40] Mas a simples lembrança do salmo pressupõe já outra relação que está subentendida no filme, cujo título é o mesmo de um poema de Alfred Tennyson. Ambos, filme e poema, se referem ao ataque da "brigada ligeira", um trágico episódio da guerra da Crimeia. No poema, Tennyson remete várias vezes ao salmo de Davi, com o uso do refrão "*Into the valley of Death / Rode the six hundred.*[41] O poema de Tennyson glorifica o malfadado ataque da cavalaria inglesa contra o exército imperial russo. De forma análoga, Debord usará as imagens do filme de Curtiz para representar de maneira elogiosa "uma dezena de anos da ação"[42] de seu grupo, a Internacional Situacionista.

[37] Idem, p. 79. "Duellum" é o poema de número XXXV e faz parte da série "Spleen et idéal".

[38] Como escreve Dante no Canto XXXI do *Purgatório*: "*Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che 'l vostro viso si nascose*". Para as referências à *Divina Comédia*, remeterei à edição bilíngue com tradução de Italo Eugenio Mauro. A versão de Mauro para essa passagem é: "A realidade que me apareceu / volveu meus passos, com seu falso agrado / logo que o vosso rosto se escondeu". Alighieri, Dante. *A Divina Comédia, Purgatório*, edição bilíngue, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 202.

[39] Idem, Canto XIII, "... *ciascuna è cittadina / d'una vera città; ma tu vuoi dire, / che vivesse in Italia peregrina*". Idem, p. 88. Tratarei da tradução dessa passagem mais adiante.

[40] Poe, Edgar Allan. *Tales & Sketches – volume 1: 1831-1842*. Edited by Thomas Ollive Mabbott. Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 188.

[41] Tennyson, Alfred. *The Poems of Alfred Tennyson from the latest London edition*. New York: A. L. Burt, [s.d.], p. 169.

[42] "*La Charge de la Brigade légère* veut "représenter", très lourdement et élogieusement, une dizaine d'années de l'action de l'I.S.!", afirma Debord em sua "Nota sobre o uso dos filmes roubados", publicada na reedição de *In girum*. Cf. Debord, Guy. "Note sur l'emploi des films volés", *In girum...*, op. cit., p. 66.

Acompanhando as anotações de Debord, percebemos como a reflexão sobre o uso da poesia se alarga da representação de um tema pontual – a deriva – para a integralidade do filme. Isso porque é a passagem do tempo que se torna o tema central. O movimento do texto poético é escolhido como o meio adequado de representação da "viagem da vida", e o filme acaba por se tornar uma "autobiografia" de segundo grau, na qual a representação da vida do autor é dada por meio de sua relação com a tradição literária. Assim, Debord anota uma "ideia geral" que ele considera como "talvez fundamental":

> *peut être *fondam*[*entale*]
> Cinéma / *idée générale** (très éventuelle)
> D'un film qui serait – comme un « miroir du monde [»] de la poésie – composé d'une série libre de tout ce qui me touche partic[ulièrement] dans la poésie (lyrique). Le tout composant une réflexion sur ma vie. (Un certain ordre chronologique)

O texto do filme é aqui concebido como um "espelho do mundo" da poesia. A lógica de organização é, por um lado, objetiva, pois cronológica, e, por outro, profundamente subjetiva, dada pelas poesias de predileção que "tocam" o autor. Daí a especificação de que não se trata de qualquer gênero de poesia, mas especificamente da poesia lírica. O objetivo desse trabalho de citações é produzir uma reflexão sobre a vida do autor. Na sequência da nota, de maneira análoga à nota previamente analisada, Debord lista autores que lhe vêm à mente, frequentemente acompanhados de um verso:

> *Villon: Hélas si j'eusse étudié*
> *Mais quoi, je fuyais l'école*
> *Beaux enfants (sur St Germain)*
> *Appolinaire Voie lactée / Notre histoire... sur les amours de la jeunesse*
> *Musset Elle elle était belle, si la nuit... pour Ab ou Mimma*
> *Tou Fou (sur Asger...)*
> *etc*

Os dois primeiros versos são da abertura do *Testamento* de François Villon,[43] e se referem provavelmente ao próprio Debord que, como Villon, "fugiu da escola", ou seja, abandonou os estudos universitários. Mas percebemos também que os poetas e versos rememorados são aqui identificados a temas específicos ou a outros nomes. Assim, o início de outro verso de Villon, "*beaux enfants*", é identificado a Saint-Germain-des-Prés, bairro de Paris em cujos bares Debord passara sua juventude. O poema ao qual se refere Debord é "*Belle leçon aux enfants perdus*", também pertencente ao *Testamento* de Villon.[44] O título do poema ecoa uma expressão frequentemente usada por Debord para designar seus amigos de juventude: "*enfants perdus*".[45] Já os poemas de Apollinaire, "*Voie lactée*" e "*Cors de chasse*" ("*Notre histoire est noble et tragique...*"),[46] são atrelados aos "amores de juventude", enquanto outros poemas e autores são identificados a nomes de amigos e amantes. O mesmo acontecerá, em outra nota, com um dos versos de Dante previamente citados. Vimos que em uma

43 "*Bien sais, se j'eusse étudié / Ou temps de ma jeunesse folle / [...] Mais quoi ? je fuoyoie l'école*". Villon, François. *Poésies*. Edition établie par Jean Dufournet. Préface par Tristan Tzara. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1973, p. 63.

44 Idem, p. 140.

45 Por exemplo, em *Critique de la séparation*: "*Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes*". Ver Debord, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont Video, Neuilly-sur-Seine, 2005.

46 Ambos pertencem ao livro *Alcools*, de 1913. Ver Appolinaire, G. Op. cit., p. 53 e p. 148, respectivamente. O poema "*Cors de chasse*" é usado por Debord em seu livro de artista, *Mémoires*, de 1959, realizado em colaboração com o pintor dinamarquês Asger Jorn. Debord, Guy. *Mémoires*, structures portantes d'Asger Jorn. Copenhague: Internationale Situationniste / Permild & Rosengreen, 1959, não paginado.

das notas aqui transcritas, Debord se perguntava sobre "onde colocar" dois excertos da *Divina Comédia*. É especialmente o segundo que nos interessa agora: "*Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire une qui a vécu exilée en Italie*". Debord tentará elaborar uma tradução própria para essa passagem. Em uma nota, ele precisa o significado das palavras "banido" e "exilado":

> *Vérif.* 11
> Le sens précis de:
> Banni – chassé d'un pays, *éloigné* !
> ~~Proscrit~~
> Exilé – Tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être.

Em outra, experimenta a tradução da frase:

> *Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire*
> *Une qui ait vécut étrangère en Italie*
> *son exil*
> *exilée*
> *En Italie son exil*
> *dans l'exil*
> *comme exilée*

Vemos que ele se preocupa principalmente em destacar o "exílio". A interpretação que Debord dá à frase, tanto por meio de sua tradução, quanto por meio do recorte que faz na estrofe, é muito diferente de seu conteúdo original. Nessa passagem do canto XIII do *Purgatório*, Dante busca entre as almas alguma que fosse de origem latina, para que pudesse interrogá-la:

> "*ditemi, ché mi fia grazioso e caro,*
> *s'anima è qui tra voi che sia latina;*
> *e forse lei sarà buon s'i' l'apparo*".[47]

Ao que uma das almas então responde:

> "*O frate mio, ciascuna è cittadina*
> *d'una vera città; ma tu vuo' dire*
> *che vivesse in Italia peregrina*".[48]

Com essa resposta a alma enfatiza que todos pertencem a uma só cidade verdadeira, que é a do Paraíso, sendo que toda a vida na terra é uma peregrinação temporária. Da versão de Debord, depreende-se, ao contrário, um exílio terreno, que está ligado ao conturbado contexto em que viveu. O próprio autor habitou diversas cidades europeias, sendo que frequentemente seus deslocamentos estiveram ligados a questões de ordem política. Entre essas cidades está, precisamente, a Florença de Dante. Em *In girum* Debord dedicará uma sequência a Florença, a qual se concluirá com esta frase: "E eu também, depois de tantos outros, fui banido

[47] "Dizei-me, caso vos for grato e caro / se há entre vós um espírito latino: / bom lhe seria não ser de mim ignaro", segundo a tradução de Italo Eugenio Mauro. Alighieri, D. Op.cit., p. 88.

[48] "Ó irmão, aqui qualquer é citadino / de uma cidade só, mas hei entendido: / – que na Itália vivera peregrino –". Ibidem. Na sua tradução, Mauro utiliza o gênero masculino, uma vez que, certamente por razões de métrica, preferiu traduzir "*anima*" por "espírito" ao invés de "alma". Isso não deixa, porém, de causar certa ambiguidade, pois a frase "que na Itália vivera peregrino" poderia se referir a "irmão", ou seja, ao personagem de Dante, o que não é correto. Sublinho essa alteração, pois o uso que fará Debord dessa passagem só pode funcionar com a manutenção do gênero feminino.

de Florença".[49] Certamente, sua intenção é estabelecer um paralelo com a sorte de Dante, dando a entender que ambos teriam sido forçados a abandonar Florença por motivos políticos. A palavra escolhida por Debord nesse caso é a primeira das três que apareceram na nota citada: "banido". A palavra "proscrito", que é rasurada na nota, não será utilizada no filme; enquanto a terceira palavra, "exilado", será empregada na tradução do verso da *Divina comédia*. Todavia, o verso citado não se referirá diretamente ao autor, como indica o uso do gênero feminino, mas a uma de suas amantes, que vivia "exilada" em Florença. A nota da tradução, transcrita acima, possui a identificação: "talvez para Mimma".[50] Encontraremos o mesmo cabeçalho em outra nota, na qual Debord ensaia outras traduções, encontrando a solução que empregará no texto final:

Chacune est citoyenne d'une véritable cité mais tu veux dire
a vécu
(*celle*) *qui aurait vécu / étrangère en Italie*
son exil
comme exilée
peut-être reprise: celle qui a vécu aubaine en Italie
aubaine c.à.d. étrangère, mais aussi la chance de la rencontrer ; étrangère pour un étranger

Aqui Debord pensa em empregar uma quarta palavra: "*aubaine*". A palavra possui dois significados possíveis, de acordo com seu contexto histórico. Se na Idade Média *aubaine* designa uma pessoa estrangeira, "de outra jurisdição" (*ban*),[51] a partir do século XVII ela adquire o significado de "lucro inesperado", e, por extensão, "sorte" ou "boa ocasião".[52] Como vemos na nota, Debord pensa precisamente em explorar essa dupla acepção, indicando ao mesmo tempo o fato de Mimma ser estrangeira, e a sorte de tê-la conhecido. Percebemos, então, que seu exílio não é real, mas figurado; ela é "estrangeira para um estrangeiro". A palavra estrangeira retornará no texto final, mas não na tradução de Dante: "Eu vejo aquela que estava lá, como uma estrangeira em sua cidade".[53] Na tradução do verso, Debord manterá a opção pela palavra "exilada". A versão empregada será, finalmente: "*Chacune est citoyenne – d'une véritable cite, mais tu veux dire – celle qui a vécu son exil en Italie*".[54] Comparando as versões esboçadas, vemos que Debord decide dar um sentido específico à frase, e não genérico como no original. Assim, ele optará pelo uso do pronome demonstrativo "*celle*" ao uso do pronome indefinido "*une*", e do verbo no modo indicativo ("*qui a vécu*") em contraposição aos modos condicional ("*qui aurait vécu*") e subjuntivo ("*qui ait vécu*"). A escolha é certamente a que menos corresponde ao original em italiano, mas parece ser a mais adequada aos propósitos do autor.

Percebemos, portanto, que as escolhas de Debord são frequentemente orientadas por sua vivência. No entanto, a representação de sua biografia resta sempre indireta. O processo de criação de *In girum* revela, melhor do que nenhum outro, o trabalho de autorrepresentação mediada que permeia grande parte da obra de Debord. O autor fala constantemente de si em suas obras, mas sempre por meio de palavras alheias. Isso explica também a atenção especial a fragmentos de textos. Muito dificilmente um poema será usado em sua integralidade. Na relação afetiva

[49] "*Et moi aussi, après bien d'autres, j'ai été banni de Florence*". Debord, G. *In Girum*..., op. cit., p. 51.

[50] Mimma foi de fato uma amante que Debord conheceu em Florença. Cf. Idem. *Correspondance. Volume 4: janvier 1969 – décembre 1972.* Paris: Arthème Fayard, 2004, p. 589.

[51] *Dictionnaire Historique de la langue française*. Nouvelle édition augmentée, sous la direction d'Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 148

[52] O elo entre esses significados se deve a uma norma medieval (*droit d'aubaine*) que postulava o direito do senhor sobre a herança do estrangeiro por ele protegido; quando este morria, o senhor recebia um "lucro inesperado". Ibidem.

[53] "*Je vois celle qui était là comme une étrangère dans sa ville*". Debord, G. *In girum...*, op. cit., p. 51.

[54] Ibidem.

que guia a sua leitura, servem-lhe apenas os poucos versos que evocam sua história pessoal.[55] A experiência subjetiva será então orientadora tanto da leitura quanto da reescritura do texto. O que não significa, porém, que a história pessoal será elaborada simplesmente enquanto experiência subjetiva; ao contrário, ela é significada a partir dos temas literários, adquirindo assim uma dimensão extrassubjetiva, quase universal:

> *Tout le film (aussi à l'aide des images, mais déjà dans le texte du "commentaire") est bâti sur le thème de l'eau. On y cite donc les poètes de l'écoulement de tout (Li Po, Omar Kháyyám, Héraclite, Bossuet, Shelley ?), qui tous ont parlé de l'eau: c'est le temps.*
>
> *Il y a, secondairement, le thème du feu ; de l'éclat de l'instant: c'est la révolution, Saint-Germain-des-Prés, la jeunesse, l'amour, la négation dans sa nuit, le Diable, la bataille et les "entreprises inachevées" où vont mourir les hommes, éblouis en tant que "voyageurs qui passent"; et le désir dans cette nuit du monde ("nocte consumimur igni").*
>
> *Mais l'eau du temps demeure qui emporte le feu, et l'éteint. Ainsi l'éclatante jeunesse de Saint-Germain-des-Prés, le feu de l'assaut de l'ardente "brigade légère" ont été noyés dans l'eau courante du siècle quand elles se sont avancées "sous le canon du temps"...*[56]

Essa longa nota, que transcrevo integralmente, foi publicada em 1999, quando da reedição da edição crítica de *In girum*. A publicação póstuma dessa nota, isolada do conjunto ao qual pertencia, fez com que ela adquirisse uma função hermenêutica desproporcionada, como se provesse a interpretação verdadeira da obra, estabelecida pelo próprio autor. Analisando o conjunto de notas existentes em seus arquivos, pude perceber que ela é, na verdade, uma das tantas notas em que Debord reflete sobre o significado de sua obra. Datada de 22 de dezembro de 1977, quando o processo de montagem do filme já estava em vias de conclusão, ela é sem dúvida mais condizente com o resultado final. O ponto de interrogação que se segue ao nome de Shelley mostra, porém, que Debord ainda tinha dúvidas, e o processo de criação estava em aberto.[57] Ademais, podemos ver como essa nota retoma diversas questões enunciadas nas outras notas citadas nesse artigo, o que confirma que ela deve ser tomada como parte desse conjunto, e lida como uma etapa do processo de elaboração de *In girum*, e não como a palavra final do autor sobre sua obra.

No que diz respeito à relação entre o processo aqui analisado e a obra final, existe uma diferença curiosa entre os autores mencionados nas notas e aqueles que aparecem no texto concluído. Nas anotações de Debord, a maior parte dos autores rememorados é de origem francesa. Contudo, dentre esses, os únicos poetas realmente utilizados são François Villon, Victor Hugo e Alfred Musset.[58] Em compensação, quase todos os autores estrangeiros que acorrem ao espírito de Debord estão presentes na versão final: Omar Khayyan, Li Po, Shakespeare, Dante. Não deixa de ser notável a ausência de Baudelaire na parte do texto que se refere a Paris, e que terá como base o discurso de Cacciaguida, extraído do *Paraíso* de Dante. Essa escolha merece uma reflexão.

No canto XV do *Paraíso*, Dante encontra seu trisavô, Cacciaguida, que faz um elogio à Florença de seu tempo. O discurso de Cacciaguida é interessante, pois é

[55] Nesse sentido, ele se assemelha ao leitor de tesouras em punho, do qual fala Compagnon, e que revela como a leitura é também um trabalho de citação. Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Editions du Seuil, 1979, p. 27-8.

[56] Debord, G. *In girum...*, op. cit., p. 61-2.

[57] Embora seja difícil determinar ao certo a natureza exata dessa dúvida. É de se supor que, no final de 1977, o texto já estivesse pronto, e provavelmente gravado. Usar ou não um poema de Shelley não deveria ser a questão. No texto final de *In girum* existe uma referência ao epitáfio de Shelley. Idem, p. 40.

[58] E, ademais, a referência a Hugo é feita com distanciamento irônico, como afirma Debord em sua nota aos tradutores: "*O misère!...*": *c'est un des moins mauvais poèmes de Victor Hugo dans Les Chatiments. Je le signale pour la drôlerie de cette plaisanterie secrète*". Idem, p. 75.

baseado em uma estrutura negativa que ressalta as virtudes da antiga Florença a partir do contraste com os vícios presentes. Vejamos as partes que serão desviadas por Debord:

> *Fiorenza dentro da la cerchia antica*
> [...]
> *Non avea case di famiglia vòte;*
> *non v'era giunto ancor Sardanapalo*
> *a mostrar ciò che 'n camera si puote*
> [...]
> *Saria tenuta allor tal maraviglia*
> *una Cianghella, un Lapo Salterello,*
> *qual or saria Cincinnato e Corniglia*[59]

O discurso de Cacciaguida oferece a Debord um tom moralista que permite ao mesmo tempo louvar o passado e condenar o presente, descrevendo e diferenciando os dois momentos históricos de maneira econômica e contundente. Debord poderá relembrar assim a grandeza da Paris de sua juventude, ao mesmo tempo em que denuncia a decadência material do mundo dominado pela "mercadoria moderna":

> *Paris alors, dans les limites de ses vingt arrondissements, ne dormait jamais tout entier* [...]. *Les maisons n'étaient pas désertes dans le centre, ou revendues à des spectateurs de cinéma qui sont nés ailleurs* [...]. *La marchandise moderne n'était pas encore venue nous montrer tout ce que l'on peut faire d'une rue.* [...] *On aurait été étonnés alors de trouver imprimés ou construits dans Paris tous ces livres rédigés depuis en béton et en amiante, et tous ces bâtiments maçonnés en plats sophismes, qu'on le serait aujourd'hui si l'on voyait resurgir un Donatello ou un Thucydide.*

Mas as escolhas de Debord devem ser compreendidas também à luz do princípio de reconhecimento que está na base da prática do *détournement*. Ocultando as fontes, o desvio faz apelo à memória do leitor (ou espectador), que deve ser capaz de reconhecer as citações modificadas. Isso significa pressupor uma cultura literária partilhada entre o autor e o receptor da obra, o que subentende também uma delimitação do público alvo. De acordo com a tradição literária que decide evocar, o autor pode dirigir em parte a recepção de sua obra. A escolha de Debord, cuja obra é pensada primeiramente para o contexto francês, é de não evocar uma cultura literária amplamente partilhada, deixando de lado, portanto, uma parte dos autores canônicos de língua francesa, e optando pelo emprego de autores da tradição clássica greco-latina – além de Dante, comparecem também o italiano Ariosto, e os gregos Homero, Tucídides e Heráclito – ou de outras culturas – como o persa Omar Khayyan, e os poetas chineses da época Thang.

Lembremos finalmente que a poesia chinesa havia aparecido já em suas anotações como um elemento de grande importância. Há aqui uma informação contextual que convém recordar. No mesmo ano em que trabalhava na realização de *In girum*, Debord promoveu a reedição de uma antiga coletânea de poesias chinesas, *Poésies*

[59] Alighieri, D. Op. cit., *Paraíso*, Canto XV, p.110-111. Não citarei aqui a tradução de Mauro, pois, dada sua preocupação métrica, se afasta muito do texto original, sendo-nos de pouca serventia. A apropriação que faz Debord é mais literal e se tornará compreensível analisando-se a passagem de *In girum* que veremos adiante.

de l'époque des Thang, traduzidas pelo Marquês Hervey-Saint-Denis em 1862.[60] Esse fato pode ter influenciado de forma determinante as escolhas poéticas de seu texto. Na versão final ele empregará dois poemas dessa coletânea – *À Nan-king*, de Li Po, e *En se séparant du voyageur*, de Ouang-oey. O poema de Li Po, poeta que, como vimos, é diversas vezes evocado nas notas, será usado para concluir a passagem sobre Paris, que se inicia com o desvio de Dante:

> *Ici fut la demeure antique du roi de Ou. L'herbe fleurit en paix sur ses ruines.*
> *Là, ce profond palais des Tsin, somptueux jadis et redouté.*
> *Tout cela est à jamais fini, tout s'écoule à la fois, les événements et les hommes,*
> *Comme ces flots incessants du Yang-tseu-kiang, qui vont se perdre dans la mer.*

O poema escolhido é exemplar desse paralelo entre fluxo da água e fluxo do tempo que Debord generalizará como uma diretriz central de seu filme, e que no âmbito filosófico será aproximado de Heráclito: "Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância perecível no mesmo estado".[61] Essa imagem do fluxo constante não deixa de contrastar com o título escolhido: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Como palíndromo legível em ambos os sentidos ele instaura um movimento circular. Além disso, em seu significado, o fluir da água dá lugar ao consumar do fogo: "Nós que giramos pela noite e somos devorados pelo fogo".[62] As notas de Debord não nos permitem esclarecer qual a origem do palíndromo latino. Debord pensava, inicialmente, em utilizar como base o título de alguma "grande obra". Entre os títulos vislumbrados por Debord encontravam-se, sobretudo, referências a autores da cultura clássica, a maior parte dos quais mencionados nas notas analisadas e usados no texto final, como Dante, Homero e Tucídides. Mas em outra nota vemos como o problema do título se articula com o projeto geral de escritura da obra:

> *Il faudrait faire un film – étonnant – dont le sujet même, et les développements particuliers – pourraient être difficiles à comprendre* – un film d'une écriture vraiment difficile.*
> **question d'un titre peu clair ?*
> *Mais avec des mots (concepts) assez simples, peu « savants », très peu directement politiques.* […]
> *Un ton « poétique » calme. Une réflexion « philosophique » sur le temps et l'action...*

Debord quer empregar uma "escrita realmente difícil", o que o leva a se interrogar: "questão de um título pouco claro?". A resposta parece ter sido afirmativa. Se na escolha dos poemas citados pudemos identificar uma vontade de limitar o reconhecimento por parte do público, no caso do título a intenção de Debord parece ter sido a de suspender por completo a ação da memória do leitor. Mas tal escolha tem também outra função, como fica claro na continuação da nota. O deslocamento da dificuldade para o título lhe permite utilizar "palavras (conceitos), suficientemente simples", construindo uma "reflexão filosófica sobre o tempo e a ação", a partir de "um tom poético calmo".

[60] *Poésies de l'époque des Thang*, traduites et présentées par le marquis d'Hervey-Saint-Denys. Paris: Editions Champ Libre, 1977. Lançada pela editora Champs Libre, a mesma que publicava as obras de Debord, essa reedição parece ter sido sugerida pelo próprio Debord.Ver Debord, G. *Œuvres*, op. cit., p. 1333. Nesse sentido, o público-alvo de *In girum* coincidia com aquele habitualmente visado pela editora. Vale lembrar também que o proprietário da editora, Gérard Lebovici, era igualmente o produtor dos filmes de Debord.

[61] *On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve, ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état.* Idem, *In girum...*, op. cit., p. 30.

[62] *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu*, segundo a tradução que o autor apresenta no corpo do texto. Idem, p. 36. Em meio a suas notas não encontrei traços do trabalho de tradução do palíndromo.

Procurei mostrar neste artigo como o texto de *In girum imus nocte et consumimur igni* aparece como a confluência de uma série de projetos incompletos cujo elo parece ser dado pela vontade de encontrar uma forma de representação lírica. A solução encontrada por Debord é operar através da reapropriação de diferentes tradições poéticas, reapropriação que pode ser integral (citação), parcial (desvio) ou estilística. O processo de criação é dominado por um trabalho afetivo, no qual o arcabouço poético evocado é primeiramente determinado pela memória pessoal do autor. Posteriormente, porém, seguem-se etapas de pesquisa de citações, trabalho de tradução e uma escolha final que pode ser orientada por critérios diversos, como o direcionamento da recepção. O texto final é, sem dúvida, um tecido de citações, mas que, ao contrário do que queria Barthes,[63] não exclui a figura do autor, dada a motivação autobiográfica que unifica a trama. Em todo caso, a intertextualidade que compõe o texto implica uma variedade de possibilidades semânticas que não pode se resumir a uma significação única dada pela intenção do autor. Se por um lado o estudo do processo de criação nos permite justamente identificar com clareza o gesto do autor, cujas escolhas desenham um estreitamento em direção ao texto final, ele nos possibilita, por outro lado, uma leitura a contrapelo que, retornando na direção oposta, dilata o campo das significações possíveis.

[63] Para quem a revelação do texto como "tecido de citações" propicia a libertação da crítica face à intenção do autor. Cf. Barthes, Roland. «La mort de l'auteur» (1968), repris dans: *Le bruissement de la langue.* Paris: Seuil, Essais Critiques IV, 1984, p.63-69.

Referências

Agamben, Giorgio. *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma.* Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

Alighieri, Dante. *A Divina Comedia, Purgatório*, edição bilíngue, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

Appolinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques.* Edition établie par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Barthes, Roland. *Mythologies.* Paris: Éditions du Seuil, 1957.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal.* Paris: Ed. Jose Corti, 1968 [1861].

Breton, André. *Œuvres complètes, I.* Edition établie par Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.

Breton, André. *Œuvres complètes, II.* Edition établie par Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1992.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris: Editions du Seuil, 1979.

Debord, Guy. *Mémoires, structures portantes d'Asger Jorn.* Copenhague: Internationale Situationniste / Permild & Rosengreen, 1959.

Debord, Guy. *Panégyrique, tome premier.* Paris: Editions Gérard Lebovici, 1989.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Debord, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni.* Édition critique augmentée de notes diverses de l'auteur. Suivi de *Ordures et décombres.* Paris: Gallimard, 1999.

Debord, Guy. *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts.* Paris: Fayard, 2004.

Debord, Guy. *Correspondance. Volume 4: janvier 1969 – décembre 1972.* Paris: Arthème Fayard, 2004.

Debord, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont Video, Neuilly-sur-Seine, 2005.

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

Debord, Guy.; Sanguinetti, Guido. *La véritable scission dans l'Internationale*. Paris: Champs Libre, 1972.

Dictionnaire Historique de la langue française. Nouvelle édition augmentée, sous la direction d'Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2010.

Ducasse, Isidore. [pseudonyme: Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes*, Paris: Editions Gallimard, Collection Poésie, 1973.

Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1946.

Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti editore.

Poe, Edgar Allan. *Tales & Sketches* – volume 1: 1831-1842. Edited by Thomas Ollive Mabbott. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Stirner, Max. *L'Unique et sa propriété*, traduction française de l'Allemand par R. L. Reclaire. Paris: P.V. Stock, Éditeur, 1899.

Tennyson, Antoine. *The Poems of Alfred Tennyson from the latest London edition*. New York: A. L. Burt, [s.d.].

Villon, François. *Poésies*. Edition établie par Jean Dufournet. Préface par Tristan Tzara. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1973.