

DÉTOURNEMENT E COMUNICAÇÃO HISTÓRICA: O (CONTRA) CINEMA DE GUY DEBORD

Davi Galhardo*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo demonstrar a relação existente entre textos teóricos e filmes produzidos por Guy Debord, considerando-os como meios de compreensão, resistência e comunicação frente a sociedade espetacular. Nossa tese é que existem traços comuns nos trabalhos do autor francês, executados a partir do método do desvio (*détournement*), tanto na forma escrita quanto na forma audiovisual, sendo ambas as formas momentos de um único e mesmo projeto estratégico de enfrentamento das condições gerais do capitalismo tardio. Clarificando que a teoria crítica, para além de ser prática, deve estar dotada de unidade em suas diversas manifestações.

Palavras-chave: Sociedade do Espetáculo; Cinema; Desvio.

DÉTOURNEMENT AND HISTORICAL COMMUNICATION: THE (AGAINST) CINEMA OF GUY DEBORD

Abstract: This article aims to demonstrate the relationship between theoretical texts and films produced by Guy Debord, considering them as means of understanding, resistance and communication in front of the spectacular society. Our thesis is that there are common traits in the works of the French author, executed from the method of deviance (*détournement*), both in written form and in the audiovisual form, both forms being moments of a single and same strategic project to face the general conditions of late capitalism. Clarifying that critical theory, besides being practical, must be endowed with unity in its various manifestations.

Keywords: Society of the Spectacle; Cinema; Departure.

* Mestrando em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: davi.galhardo@hotmail.com.

O teórico crítico, realizador de cinema e agitador social Guy Louis Marie Vincent Ernest Debord (1931-1994) é tido como o principal expoente da chamada *Internacional Situacionista* (apesar de nomes como Raul Vaneigem, Michèle Bernstein, Asger Jorn, Mustapha Khayati etc. também figurarem na organização), movimento de contestação cujos escritos convergiram com os acontecimentos da segunda metade do século XX na França, que ficaram conhecidos como “maio de 68”, quando centenas de fábricas foram ocupadas por operários em greve e as massas tomaram as ruas pedindo o fim do trabalho alienado e da sociedade de classes. Afinal, Debord assina a obra *A Sociedade do Espetáculo* (1967), considerada contemporaneamente como aglutinadora dos fundamentos situacionistas.

Em seu *Magnum Opus*, o teórico crítico procurou demonstrar como o capitalismo desenvolvido, do segundo pós-guerra, transformou de maneira radical a sociedade, figurando-a no que chamou de um grande amontoado de “espetáculos”. Para o francês “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 2017, p. 37)²⁰⁹, ou seja, com isso devemos entender que o espetáculo é a sociedade produtora de mercadoria em sua fase de abundância mercantil, isto é, em que o valor subsumiu à forma valor todo o valor de uso²¹⁰.

Todavia, além de se dedicar com maestria à escrita, Debord realizou obras fílmicas que, no entanto, são desconsideradas pela maioria de seus leitores e/ou críticos como parte integrante de seu trabalho de compreensão, enfrentamento e comunicação histórica frente a sociedade espetacular²¹¹ – salvo o homônimo *A Sociedade do*

²⁰⁹Doravante, *A Sociedade do Espetáculo* será indicada no próprio texto ou em rodapé pelas iniciais SdS, seguidas do parágrafo correspondente.

²¹⁰ O avanço das forças produtivas, as relações sociais, o trabalho assalariado etc. dão as condições de existência a mercadoria. Esta é uma forma abstrata, todavia real, capaz de abarcar qualquer coisa, material e/ou espiritual, da existência humana. Cf. Cf. MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. 1983. p. 45-68.

²¹¹ Por exemplo, o trabalho de SOUZA (2006) tenta aproximar os filmes de Debord do Pós-Modernismo, chegando a afirmar que seus filmes“(…) sinalizam para a relação do cinema negando o uso das imagens” (p. 24), contudo, o referido se esquece que mesmo a alternância entre telas pretas e brancas, conforme podemos observar o teórico crítica realizar no seu filme letrista de estreia *Uivos Para Sade* (1952), é uma forma de uso de imagens que, ao fim e ao cabo, é atravessada pelo método do desvio (détournement).

Espectáculo (1973) –, que em muitos casos é erroneamente interpretado como limitado a uma dimensão crítica da mídia, cultura e/ou comunicação²¹². Nossa proposta de percepção aqui, entretanto, move-se sob hipótese oposta, tendo por meta defender a interpretação de que existe uma intrínseca relação entre os textos escritos e as obras fílmicas na teoria crítica do espetáculo. Nesse sentido, haveria um *caráter unitário, uma totalidade*, na obra de Guy Debord, com isso não cabendo parcialidades inerentes a especializações de “artista”, “cineasta”, “filósofo”, “escritor” etc., com base nas próprias discussões internas às vanguardas históricas das quais os situacionistas, dentre eles o próprio Debord, consideravam-se herdeiros²¹³. Desenvolver e justificar essa posição, que é o escopo do presente estudo, exige articular as posições estéticas e teórico-sociais de Debord e os demais situacionistas.

Logo de início, a tese defendida precisa fundamentar-se nas inúmeras passagens existentes na obra de 1967, em que podemos observar diversas vezes categorias como: totalidade, existência total, teoria prática, caráter unitário, pensamento unitário da história, crítica total da separação, condições de unidade, crítica unitária etc., categorias essas que constituem uma concepção metodológica, própria da tradição dialética²¹⁴. De maneira mais direta, a situação pode ser sumariamente apresentada nos seguintes termos. Vejamos:

A fusão do conhecimento e da ação precisa realizar-se na própria luta histórica, de tal modo que cada um desses termos

²¹² Como acontece com os trabalhos de ROCHA, M. E. M. Do "mito" ao "simulacro": a crítica da mídia, de Barthes a Baudrillard. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 10, p. 117-128, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3996/399641236008/>> Acesso em: 29 nov. 2017. & RUBIM, A. A. C. **Espectáculo, política e mídia**. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.html>>. Acesso em: 29 nov. 2017. Etc.

²¹³ Contudo, enquanto o projeto histórico das vanguardas artísticas busca aproximar a arte da vida cotidiana, os situacionistas buscam ultrapassar, conservar e superar a arte. Cf. AQUINO, J. E. F. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. 2006. p. 35.

²¹⁴ O método dialético e a totalidade foram desviados por Marx de Hegel (que pensava o todo abstratamente). Cf. HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. 2014. p. 33. Ora, a partir do contato com os trabalhos de marxistas como Korsh e sobretudo Lukács, Debord (SdS, § 112) e os demais situacionistas procuraram mediar dialeticamente suas reflexões sobre a crítica da sociedade tardoburguesa, tendo, portanto, uma filiação metodológica direta com o pensador húngaro (sobretudo com a crítica ao fetichismo e a reificação). Grosso modo, a apropriação crítica de Debord perpassa pela compreensão da “reificação” como “forma de existência” da “inumanidade”, cuja existência histórica fundamental diz que “é absolutamente necessário que a sociedade aprenda a satisfazer todas as suas necessidades sob a forma de troca de mercadorias”. Cf. LUKÁCS, G. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. 2003. p. 184, p.207.

coloque no outro a garantia de sua verdade (...) *é aí que devem existir as condições práticas da consciência, nas quais a teoria da práxis se confirma tornando-se teoria prática* (SdS, § 90) (Grifos do autor).

Ora, partindo deste postulado, de que a teoria e a prática deverão convergir em um único e mesmo ponto, a *teoria prática*, torna-se palpável sustentar que textos e filmes encontram-se, no que o autor nomeia de “luta histórica” (SdS, § 90), essencialmente entrelaçados. Quando a questão é a observância das produções do teórico crítico francês aqui analisado, sendo este um propulsor da superação da arte (SdS, § 191), ao ponto de postular a independência da arte moderna como “o começo de sua dissolução” (SdS, § 186), fica inviabilizado o caminho contrário, a saber, a tentativa de compreensão da obra fílmica cindida da obra escrita, tal como toda a sua produção não se rompe de sua atividade sensível, do seu agir concretamente existente, enfim, de sua própria teoria crítica da vida (RICARDO, 2012).

Nossa tese é que Guy Debord ao realizar *Uivos para Sade* (1952), *Sobre a Passagem de Algumas Pessoas Através de Uma Curta Unidade de Tempo* (1959), *Crítica da Separação* (1961), *A Sociedade do Espetáculo* (1973), *Refutação de Todos os Julgamentos, Tanto Elogiosos Quanto Hostis, que Foram Feitos Sobre o filme “A sociedade do espetáculo”* (1975), *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* (1978) e o filme *Guy Debord, sua arte e seu tempo* (1994) (com o auxílio essencial de Brigitte Cornand para o Canal + da França), teve como horizonte os mesmos fundamentos utilizados em suas obras teóricas.

Consideramos que a justificativa dessa hipótese se encontra tanto em suas considerações teóricas (a um só tempo estéticas e de crítica social) quanto, e talvez principalmente, numa apreciação imanente de suas realizações fílmicas. Para corroborarmos tal situação basta, por exemplo, observarmos o sugestivo título do curta-metragem *Crítica da Separação* (1961). Neste filme, encontramos passagens que reproduzem essencialmente as teses apresentadas ao longo de suas demais produções, conforme pode ser visto no fragmento seguinte. Vejamos:

Os eventos que acontecem em nossa existência individual, a maneira como são agora organizados, os eventos que realmente

nos interessam e requerem nossa participação, *geralmente não recebem mais do que nossa indiferença como espectadores distantes e entediados*²¹⁵. (Grifos do autor).

Com base neste apontamento, torna-se concreto que a essência da mesma formulação esteja presente em outros pontos de sua obra, por exemplo, quando o teórico crítico francês afirma que “quanto mais ele [o espectador] contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (SdS, § 30), demonstrando assim que a entrada na produção fílmica (jamais cinematográfica) deve considerar o novo método da montagem sob a categoria do *desvio* (*détournement*), mesmo método do livro seminal de 1967; e, no uso desse método, a crítica imanente da imagem espetacular numa perspectiva da crítica histórica, que é igualmente uma crítica da totalidade. Sendo assim, o uso por Debord da imagem visível, pelo método do *desvio* (*détournement*), é algo tão fundamental quanto o uso desviado das palavras históricas em seus textos fílmicos e teóricos.

Diante do material exposto, nossa perspectiva move-se no sentido contrário à ideia de separação teórico-prática, ou melhor, entra em choque com a proposta de dualidade no que tange a totalidade da obra debordiana. Tal postura encontra paridade nas formulações de Aquino (2006) e Ricardo (2012), ao apontar que os filmes supracitados trazem, desde sempre, os fundamentos da teoria crítica do espetáculo.

Afinal, apesar de ter se dedicado bastante a escrita, Debord “(...) não se considerava um escritor, do mesmo modo que não se chamava cineasta”²¹⁶. Seus filmes distanciaram-se radicalmente do mundo da cinematografia, tanto quanto ele próprio distanciou-se de seus contemporâneos escritores, identificando-se muito mais como “doutor em nada” (DEBORD, 2002, p. 21) e/ou como um “estratego” (AGAMBEN, 2007, s/p), mais ainda, não constitui novidade o completo ostracismo da historiografia cinematográfica diante de sua obra fílmica radical. Por isso mesmo a questão da escrita

²¹⁵ DEBORD, G. **Obra cinematográfica completa**. 2003. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>>. Acesso em 06 out. 2017. s/p.

²¹⁶ RICARDO, P. A. G. S. **Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida**. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2012.p. 25.

e da produção fílmica, seu trabalho com as imagens, tanto quanto o das palavras, é central para a compreensão de sua “teoria prática”.

Em verdade, os fatos descritos tornam-se compreensíveis quando observamos que a obra fílmica debordiana é atravessada pelo caráter teórico-crítico, ou seja, não se trata aqui de uma mera atividade estética e/ou gratuita, tal como acontecia (e acontece) majoritariamente na indústria da assim chamada sétima arte. Ao contrário, o (contra) cinema de Guy Debord está intimamente relacionado à sua estratégia, articulação e comunicação antiespetacular. A este respeito, podemos encontrar já no terceiro número, de dezembro de 1959, da revista da Internacional Situacionista uma justificação plausível. Vejamos:

A “nova onda” [literalmente a *Nouvelle Vague*] de diretores que muda neste momento o cinema francês é definida essencialmente pela notória e total ausência de novidade artística, a qual se mantém simplesmente como intenção (...) As valorizações respeitadas que eles fazem de uma produção da qual nada entendem servem então para suas próprias obras²¹⁷.

Ora, mas por que, desde uma perspectiva situacionista, a *Nouvelle Vague* não avança? A resposta é um tanto simples, pois, a suposta novidade trazida pelos antigos críticos de cinema da *Cahiers du Cinéma*²¹⁸ não consegue extrapolar o campo da formalidade, da intencionalidade, ou seja, a mera tentativa de apresentar um cinema subversivo, politicamente engajado e para o grande público, acaba fracassando.

Em *A Chinesa* (1967) de Godard, por exemplo, fala-se que a luta contra o capitalismo moderno deveria ser empreendida em duas frentes: uma política e outra estética. O que os situacionistas fazem é demonstrar justamente o contrário, a saber, que a situação deve ser compreendida enquanto *unidade*, porém, “o espetáculo reúne o separado, mas, o reúne [apenas] como separado” (SdS, § 29). Diante disto, devemos observar que a *Nouvelle Vague* pouco ou nada acrescenta em termos de arte e/ou cinema

²¹⁷INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **O cinema depois de Alain Resnais**. 1959. Disponível em: <[https://pt.protopia.at/wiki/O cinema depois de Alain Resnais](https://pt.protopia.at/wiki/O_cinema_depois_de_Alain_Resnais)>. Acesso em: 07 nov. 2017. s/p. Grifos do autor.

²¹⁸ Revista especializada em crítica cinematográfica surgida em 1951, na França, por iniciativa de André Bazin, onde os principais expoentes da *Nouvelle Vague* atuaram antes de começarem a filmar.

com vistas à totalidade da sociedade espetacular, menos ainda quando o assunto é a crítica radical desta.

Todavia, diante do trabalho de Alain Resnais, que até então se deixava confundir entre os pupilos de André Bazin, a análise se processa de forma um tanto distinta. Para sermos justos, o que deve ser dito com base nos apontamentos situacionistas é que Resnais *quase avança* ao realizar *Hiroshima, Meu Amor* (1959), mas, por quê? Na medida em que este filme aponta para uma dimensão total do cinema, coloca-se muito à frente de seus antigos “companheiros”, afinal, com esta película, Resnais consegue a um só tempo um resultado que atravessa o cinema, a literatura, a política, a história, a filosofia, o documentário, a ficção, o erotismo etc. e aponta para a sua superação. Em síntese: pela primeira vez um filme procurou extrapolar para uma crítica total da separação. Vejamos:

O tempo de Hiroshima, a confusão de Hiroshima, não é uma [mera] anexação do cinema pela literatura (...) [mostrando que] à medida que o cinema conquista os poderes da arte moderna, ele se junta à crise global da arte moderna. Esse passo à frente aproxima o cinema de sua morte, ao mesmo tempo que de sua liberdade: da prova de sua insuficiência²¹⁹.

Contudo, apesar dos comentários elogiosos a Resnais, na medida em que falta à totalidade da sua obra o caráter realmente crítico da sociedade espetacular em toda a sua complexidade e unidade frente a separação, falta-lhe também os meios de realizar a superação do cinema que somente encontraríamos nos filmes de Guy Debord²²⁰, que desde a época de sua primeira realização, em 1952, já tinha o prognóstico do crepúsculo do cinema. Vejamos:

Quando chegou a hora de dar início à projeção [de Uivos para Sade], esperava-se que Guy-Ernest Debord subisse ao palco e fizesse algumas observações introdutórias. Se ele tivesse feito isso, simplesmente diria: ‘O que vamos ver agora não é nenhum

²¹⁹INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **O cinema depois de Alain Resnais**. 1959. Disponível em: <https://pt.protopia.at/wiki/O_cinema_depois_de_Alain_Resnais>. Acesso em: 07 nov. 2017. s/p.

²²⁰ A superação do cinema deve ser entendida na dimensão da superação da arte como um todo, ou seja, os situacionistas avançam o prognóstico de Hegel do "fim" da arte, que deve ser entendido a partir do termo alemão "Aufhebung", suprassumir. Ver HEGEL, 2014, p. 492.

filme. O cinema está morto. Não é possível mais fazer nenhum filme. Se vocês desejarem, podemos passar para uma discussão²²¹.

Conforme demonstrado, “o espetáculo não é [apenas] um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (SdS, § 4) e os meios de comunicação de massa, embora figurem como mero adorno do espetáculo, em verdade, nada possuem de neutros. “Do automóvel à televisão [e o cinema], todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para *o reforço constante das condições* [materiais] de isolamento das multidões solitárias” (SdS, § 28) (Grifos nossos), ou seja, o que está em jogo aqui é o “monólogo laudatório” (SdS, § 24), a perpetuação do sistema capitalista e “a [re]afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção” (SdS, § 6) (Grifos do autor). Diante disto, a teoria crítica só possui valor se puder *comunicar*, ou seja, refletir e intervir de forma prática sob a sociedade utilizando-se de todas as armas possíveis para isso, *de forma estratégica*, todo o restante é mera “crítica espetacular do espetáculo” (SdS, § 196), pois, é somente a “crítica teórica unificada que vai ao encontro da prática social unificada” (SdS, § 211). O espetáculo é uma totalidade, e deve ser encarado como tal e isso vale tanto para a crítica escrita quanto audiovisual, e, é justamente esta dimensão profunda, enquanto unidade, que é sublinhada por um dos maiores estudiosos anglo-americanos da teoria crítica do espetáculo. Vejamos:

[Seus trabalhos] podem ser qualificados como os filmes radicais mais importantes feitos até hoje, não só por expressarem a perspectiva radical mais profunda do último século, como também por não terem nenhum real paralelo no mundo cinematográfico [...] Debord foi o único que encarnou uma crítica consistente ao sistema global como um todo²²².

O tipo de obra fílmica construída, desde uma perspectiva crítica, volta-se contra o espetáculo, ou seja, a partir do *détournement* (do desvio, do recorte, da ressignificação de textos, contextos, imagens, frases e teses etc.), seus filmes mostram

²²¹DEBORD, G. **Obra cinematográfica completa**. 2003. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>>. Acesso em 06 out. 2017. s/p.

²²²KNABB, K. **Introdução à obra cinematográfica completa de Guy Debord**. 2003. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/portuguese/debordfilms.htm>>. Acesso: em 11 out. 2017. s/p. Grifo nosso.

uma realidade inconveniente para o mundo realmente invertido: a sua própria face em putrefação. Por exemplo, no início do filme *A Sociedade do Espetáculo* (1973), adverte-se que “no desvio de filmes pré-existentes foram utilizadas as seguintes obras: John Ford, Rio Grande; Nicholas Ray, Johnny Guitar; Josef von Sternberg, Shanghai Gesture (...)”²²³ etc.

Destarte, o método do *desvio* (*Détournement*) fornece uma comunicação específica aos trabalhos fílmicos de Debord, ou seja, o que merece destaque aqui é que para além de textos e filmes que mantém as mesmas posições teóricas do livro de 1967, o método do desvio fornece uma linguagem fílmica (enquanto filme) radicalmente distinta aos trabalhos audiovisuais do teórico crítico francês.

Desta forma, com o emprego do *desvio* (*détournement*), Debord constrói imagens em movimento que se tornam o seu contrário, ou seja, trata-se, portanto, de “*usar do mesmo modo os discursos do adversário contra ele mesmo. Isso não se limita naturalmente à língua falada*”²²⁴.

Deste quadro resulta o alcance e significado das criações fílmicas debordianas: para além de um simples produto de entretenimento, o cinema deve portar-se como construtor de situações que visam a comunicação, ou seja, a crítica unitária diante da separação consumada pela sociedade do espetáculo. Este é, portanto, o elo comum em toda a obra escrita e audiovisual de Guy Debord, e, a lógica do seu método, que enquanto *desvio* (*détournement*) ressignifica obras, fragmentos, autores e/ou contextos inteiros etc., é decisiva para a exata compreensão de todo o seu empreendimento teórico-prático. A passagem seguinte ilustra as observações anteriores. Vejamos:

É desnecessário dizer que se pode não somente melhorar uma obra ou juntar diversos fragmentos de obras ultrapassadas em uma nova, mas também mudar o sentido desses fragmentos e montar da maneira que se achar melhor o que os imbecis teimam em chamar de citações²²⁵.

²²³DEBORD, G. **Obra cinematográfica completa**. 2003. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>>. Acesso em 06 out. 2017. s/p.

²²⁴DEBORD, G. WOLMAN, G. J. **Desvio: modo de usar**. 1956. Disponível em <[http://pt.protopia.at/wiki/Desvio: modo de usar](http://pt.protopia.at/wiki/Desvio:_modo_de_usar)>. Acesso em: 07 nov. 2017.s/p. Grifo nosso.

²²⁵ Idem. s/p

A prática do *desvio* (*détournement*) como possibilidade de comunicação histórica, a criação de situações e o enfrentamento ao espetáculo em sua totalidade, aparecem ao longo de toda a trajetória e obra debordiana. Ao final, o modo de exposição da teoria crítica, é uma forma, por excelência, de comunicação da dialética com a história. Desta maneira, tornar-se incontornável compreender que:

Em *A sociedade do espetáculo*, esta concepção é apresentada na explicação da linguagem empregada no livro, no qual aparecem modificadas e recontextualizadas palavras, frases e idéias (sic) de diversos outros autores. De imediato, observa-se que nesta linguagem, assim como nas imagens de seus filmes se reapresenta a prática da colagem, da montagem, tão comum em toda a arte moderna, pelo menos desde Lautréamont (AQUINO, 2006, p. 172-173).

O *desvio* (*détournement*) constitui-se, portanto, como o método de ressignificação que não toma a coisa tal como ela é lá, onde estava, mas a mantém lá, no distanciamento histórico necessário, na medida em que constrói, ou seja, *cria* no presente, um novo significado de sua *imagem histórica*. Destarte, enquanto o espetáculo pseudocomunica através da informação cinematográfica, por exemplo, a teoria crítica é capaz de criar uma *comunicação histórica*.

Afinal, para Debord, “tudo que se faz é sobre a vida desejada, uma vida de desejo, uma vida do impossível, jamais alcançada antes (...) isto aparece nos filmes, mas também nos textos, como *Memórias*, *Panegírico*, *A sociedade do espetáculo*, e em sua epistolografia” (RICARDO, 2012, p. 188).

Referências:

AGAMBEN, G. **O cinema de Guy Debord**. 2007. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em 29 set. 2017.

AQUINO, J. E. F. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: Unifor/UECE, 2006.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. 2. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

_____. **Por um julgamento revolucionário da arte**. 1961. Disponível em: <<http://www.oocities.org/projetoperiferia4/julgamento.htm>>. Acesso em 12 out. 2017.

_____. **Obra cinematográfica completa**. 2003. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/introbra.htm>>. Acesso em 06 out. 2017.

_____. **Panegírico**. Trad. Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002.

_____. **Perspectivas da transformação consciente da vida cotidiana**. 1961. Disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/perspectivas_transformacao.pdf>. Acesso em 11 out. 2017.

DEBORD, G. WOLMAN, G. J. **Desvio: modo de usar**. 1956. Disponível em <[http://pt.protopia.at/wiki/Desvio: modo de usar](http://pt.protopia.at/wiki/Desvio:_modo_de_usar)>. Acesso em: 07 nov. 2017.

ESTEVES JUNIOR, Milton. Guy Debord e o cinema, ou a redecomposição do espetáculo. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 116-219, 2006. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3179/2288>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **El sentido del deterioro del arte**. 1959. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/ash/is0301.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

_____. **O cinema depois de Alain Resnais**. 1959. Disponível em: <https://pt.protopia.at/wiki/O_cinema_depois_de_Alain_Resnais>. Acesso em: 07 nov. 2017.

_____. **As palavras cativas: prefácio para um dicionário situacionista**. 1966. Disponível em: <<http://www.oocities.org/autonomiabvr/cativas.html>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

_____. **Alltheking'smen**. 1963. Disponível em: <<https://www.sindominio.net/ash/is0804.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

KNABB, K. **Introdução à obra cinematográfica completa de Guy Debord**. 2003. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/portuguese/debordfilms.htm>>. Acesso: em 11 out. 2017.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Vol. 1. Tomo I. Trad. Regis Barbosa. Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RICARDO, P. A. G. S. **Guy Debord, jogo e estratégia**: uma teoria crítica da vida. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

ROCHA, M. E. M. Do "Mito" ao "Simulacro": a crítica da mídia, de Barthes a Baudrillard. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 10, p. 117-128, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3996/399641236008/>> Acesso em: 29 nov. 2017.

RUBIM, A. A. C. **Espetáculo, política e mídia**. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.html>>. Acesso em: 29 nov. 2017. Etc.

SOUZA, F. O cinema de Guy Debord: história, análise e comparações heréticas. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, Ano 11, n. 16. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/903/689>>. Acesso em 28 nov. 2017.