

Guy Debord e a Internacional Situacionista. Crítica unitária da economia política e da cultura.

Erick Quintas Corrêa

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Bolsista CAPES

Resumo

O artigo apresenta o conceito de espetáculo, formulado na década de 1960 pelo situacionista francês Guy Debord (1931-94), como nucleado por uma indivisível reflexão social (crítica da economia política) e estética (crítica da cultura). Demonstra-se também como é precisamente com base nessa crítica unitária da passividade, fundada nas separações tanto da economia como da cultura mercantis, que a Internacional Situacionista (1957-72) aspirou a uma inédita unificação prática dos programas até então separados das vanguardas políticas e estéticas.

Palavras-chave economia política, cultura, espetáculo, linguagem, comunicação, vanguardas.

Abstract

The article presents the concept of spectacle, formulated in the 1960s by the French situationist Guy Debord (1931-94), as nucleated by an indivisible reflection that is both social (critique of political economy) and aesthetic (critique of culture). It is also demonstrated how it is precisely based on this unitary critique of passivity, which is founded on the separations of both the economy and the mercantile culture, that the Situationist International (1957-72) aspired to an unprecedented practical unification of programs hitherto separated from the political and aesthetic vanguards.

Keywords political economy, culture, spectacle, language, communication, vanguards.

O espetáculo como expropriação da linguagem comunicativa

É conhecida dos leitores de György Lukács a grande influência que *História e consciência de classe* (1923) acabaria por exercer, após a Segunda Guerra Mundial, nas origens do chamado “marxismo ocidental”, sobretudo no pensamento de Herbert Marcuse e Jean-Paul Sartre¹. Por causa de sua conturbada existência política, seria apenas a partir de 1957 que um público de língua não germânica conheceria alguns capítulos do livro de 1923, então publicados em língua francesa pela revista *Arguments* (1956-62).

O período contemporâneo viu o conceito de “reificação”, originalmente apresentado no principal capítulo de *História e consciência de classe* (doravante HCC), atingir um nível de institucionalização até então nunca visto no interior da ciência burguesa. Para além das mais antigas reflexões sociológicas sobre o problema, hoje ele se apresenta, também, frequentemente sem referência ao livro de 1923 e distante de suas origens marxistas, em pesquisas da psicologia social, da filosofia da linguagem, do campo da ética e da filosofia moral e até mesmo da cibernética². Lukács diria, nesse sentido, que tais tentativas de reinterpretação do conceito ocupam-se de “formas exteriores de manifestação da reificação”³, sucedendo-se, na maioria dos casos, com prejuízo de seu significado conceitual original.

Nas margens esquerdas do campo marxista (tanto oriental como ocidental), HCC conheceria uma inaudita e original atualização de alguns de seus principais pressupostos teóricos e metodológicos no pensamento heterodoxo de Guy Debord (1931-94), fundador e, certamente, o mais influente membro da Internacional Situacionista (1957-72)⁴. Será com base na experiência das vanguardas estéticas, especificamente o dadaísmo e o surrealismo do entreguerras, que Debord e os situacionistas⁵ receberão HCC, formulando a questão da

1 Cf. ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Afrontamento, 1976.

2 HONNETH, Axel. *La réification. Petit traité de Théorie critique*. Paris: Gallimard, 2007, pp. 18-20.

3 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 23.

4 *A sociedade do espetáculo*, principal livro de teoria situacionista, de autoria de Guy Debord, foi editado pela primeira vez em novembro de 1967, em Paris, pela Buchet-Chastel. Nesta edição, o autor era apresentado de modo simples e direto: “Guy Debord é diretor da revista *Internacional Situacionista*”. Essa simples apresentação dizia, naquele momento, no entanto, muita coisa. A revista *Internacional Situacionista* já contava com 11 números, desde sua primeira aparição, em 1958. E a organização que a editava, a Internacional Situacionista (IS), era já conhecida por sua intensa e contundente atividade nos meios de vanguarda europeus desde dez anos antes, quando fora fundada, em 1957, em Cosio d’Arroscia (Itália).

5 O termo “situacionista” aparece pela primeira vez em novembro de 1956, em um ensaio do então jovem Guy-Ernest Debord (aos vinte e cinco anos) chamado “Teoria da deriva”, publicado no nono número da revista pós-surrealista belga *Les Lèvres Nues*: “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se define como uma técnica de passagem veloz através de ambiências variadas” (Apud BOURSEILLER, Cristophe. *Histoire générale de l’ultra-gauche*. Paris: Denoël, 2003, p. 407). Já no sentido da Internacional

atualidade do programa das vanguardas históricas⁶ nas condições “welferizadas” do capitalismo dos anos 1960.

Em *A sociedade do espetáculo*, livro que sintetiza as principais teses situacionistas, Debord retomaria alguns temas centrais de *História e consciência de classe*, pois a crítica radical às separações do mundo burguês contida em ambas as obras resulta das escolhas metodológicas feitas por seus autores. No capítulo de HCC intitulado “Rosa Luxemburgo como marxista”, Lukács introduz a categoria da totalidade enquanto “essência” da dialética hegeliana, inseparavelmente de sua reposição histórico-concreta na/pela tematização marxiana da “totalidade concreta”.

Tanto para Lukács como para Debord, o domínio categorial da totalidade não apenas carrega “o princípio revolucionário na ciência”, como também constitui uma chave de acesso à unidade dialética entre teoria e prática, única capaz de ir “ao encontro da *prática social unificada*”⁷ e que, assumida pelo proletariado, poderia “penetrar a realidade social e transformá-la em sua totalidade”⁸.

Esse núcleo teórico-metodológico central do pensamento dialético de matiz hegeliano-marxista, reposto em Lukács, mas também presente nas reflexões de Rosa Luxemburgo e Karl Korsch, seria, portanto, *restaurado* por Debord na conjuntura dos anos 1960. Na véspera da explosão de Maio de 68, os situacionistas declaravam, em seu conhecido

Situacionista, o termo “exprime exatamente o contrário daquilo a que, em português, se chama [...] um partidário da situação existente” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Paris: Fayard, 1997, p. 388. Tradução nossa). É curioso notar como o termo “situacionista” ganharia em língua portuguesa, contemporaneamente, um sentido dissociado daquele formulado pela IS e, particularmente, por Debord, porém igualmente oriundo do universo artístico de vanguarda, na obra do brasileiro Hélio Oiticica: “Agora, nessa fase da arte *na situação*, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’ [...] os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e *situacionistas*” (PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 9. Grifos nossos). Entretanto, para os situacionistas, os *happenings* e performances artísticas apresentavam-se senão como imagem invertida da construção de situações perseguida pela IS: “Falamos de recuperação do jogo livre, quando ele é isolado no único terreno da dissolução artística vivida” (IS, 1997, p. 316).

- 6 Entendemos por “vanguardas históricas” tanto as vanguardas artísticas/estéticas quanto as vanguardas políticas, categoria que, negligenciada por Jameson (e utilizada por Bürger para distinguir o dadaísmo e o surrealismo das neovanguardas que surgiam nos anos 60), nos permite compreender melhor o esforço situacionista de unificação de seus programas. Concordamos, nesse sentido, com o filósofo italiano Mario Perniola, para quem “a Internacional Situacionista representou a última vanguarda histórica do século XX” (Cf. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a “Sociedade do espetáculo”*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 13).
- 7 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* [1967]; *Prefácio à 4ª edição italiana de A sociedade do espetáculo* [1979]; *Comentários sobre A sociedade do espetáculo* [1988]. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 135.

libelo intitulado *Da miséria no meio estudantil*, que “a crítica radical do mundo moderno agora deve ter por objeto e por objetivo a *totalidade*”⁹.

Entretanto, não seria apenas o domínio da categoria da totalidade que influenciaria profundamente o pensamento de Debord, mas, sobretudo, o capítulo de HCC sobre o fenômeno da reificação mercantil. Articulado crítica da economia política e filosofia, Lukács desenvolve o conceito de reificação no momento em que a racionalidade mercantil já havia invadido esferas da vida social que não apenas a do trabalho alienado, fenômeno por ele visto como totalitário e totalizante. Já Debord pôde constatar, quarenta anos mais tarde, o momento em que a mercadoria “*ocupou totalmente a vida social*”¹⁰.

Em *História e consciência de classe*, lê-se que, com a mecanização, especialização e fragmentação da produção, decorreriam tanto uma expropriação da atividade produtiva quanto da consciência do proletário, tornado “espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho”¹¹. No curta-metragem *Crítica da separação* (1961), em que Debord reivindica um *novo uso da vida*, a passividade e o estranhamento que, no início do século XX, o proletário experimentava *no interior do processo de produção*, passaria a se impor, com o avanço do capitalismo após a Segunda Guerra Mundial, também *fora* dele:

Os eventos que chegam à existência individual tal como ela é organizada, aqueles que nos concernem realmente e exigem a nossa atenção, são precisamente aqueles que nada mais nos exigem senão a posição de espectadores distantes e entediados, indiferentes¹².

Se, na fase primitiva da acumulação capitalista, a economia política burguesa visava a assegurar ao operário apenas o mínimo indispensável para a conservação de sua força de trabalho, no estágio da abundância mercantil atingido pela sociedade do espetáculo, “esse ponto de vista da classe dominante [...] exige uma colaboração *a mais* por parte do operário”¹³. Nesse sentido, o espetáculo refere-se ao momento em que a vida cotidiana

Grifos no original.

8 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 125.

9 INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Baderna situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002, p. 49. Grifos no original.

10 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 30.

11 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Op. Cit., p. 205.

12 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006, p. 550. Tradução nossa.

13 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 31. Grifos no original.

encontra-se inteiramente colonizada pela economia política burguesa, “como ocupação da maior parte do tempo vivido *fora da produção* moderna”¹⁴.

Segundo Lukács, a universalidade da categoria mercantil significa o paradigma da mudança qualitativa que distingue a sociedade produtora de mercadorias das sociedades pré-capitalistas e, através dela, “o destino do operário torna-se o destino geral de toda a sociedade”¹⁵. A generalização desse destino resultaria, segundo Debord, na *proletarização do mundo*, quando a atitude passiva que em HCC caracterizava a atividade do trabalhador no interior das fábricas se estende também para o conjunto da vida social, pois no processo de ampliação da dominação da racionalidade formal e da exploração econômica própria ao capitalismo mais avançado, “toda comunidade e todo sentido crítico dissolveram-se”¹⁶, “a unidade e a comunicação tornam-se atributo exclusivo da direção do sistema”¹⁷.

Já no início da década de 1960, os situacionistas parecem intuir que a lógica alienada típica do trabalho assalariado havia se estendido à totalidade da vida cotidiana, ao conduzirem a luta de classes para os domínios dos lazeres¹⁸, da arquitetura e do urbanismo¹⁹, da comunicação²⁰ e da arte moderna²¹. Em *A sociedade do espetáculo*, Debord incorpora e aprofunda essa intuição ao sustentar uma concepção mais ampla de proletariado, como a “imensa maioria de trabalhadores que perderam todo poder sobre o uso de sua própria vida”²².

No que diz respeito à estrutura da reificação, Lukács assinalava em 1923 um “reforço” de suas condições quando a racionalização formal atingira o direito, o Estado e,

14 *Ibid.*, p. 14. Grifos no original.

15 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Op. Cit., p. 203.

16 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 21.

17 *Ibid.*, p. 22.

18 Cf. Da Internacional Situacionista, consultar os artigos: “Sur l’emploi du temps libre” (1960/1997, pp. III-3); “Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne” (1961/1997, pp. 218-225), assinado por Guy Debord.

19 Cf. Da Internacional Situacionista, consultar os artigos: “Formulaire pour un nouveau urbanisme” (1958/1997, pp. 15-20); “Essai de description psychogéographique des Halles” (1958/1997, pp. 45-50), assinado por Abdelhafid Khatib; “Théorie de la dérive” (1958/1997, pp. 51-55), assinado por Guy Debord; “L’urbanisme unitaire a la fin des années 50” (1959/1997, pp. 79-84); “Positions situationnistes sur la circulation” (1959/1997, pp. 104-5), assinado por Guy Debord; “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire” (1961/ 1997, pp. 214-7), assinado por Attila Kotanyi e Raoul Vaneigem; “Commentaires contre l’urbanisme” (1961/1997, pp. 231-5), assinado por Raoul Vaneigem.

20 Cf. Da Internacional Situacionista, consultar os artigos: “Communication prioritaire” (1962/1997, pp. 260-4); “All the king’s men” (1963/1997, pp. 225-230); “Les mots captifs (Préface a un dictionnaire situationniste” (1966/1997, pp. 462-7), assinado por Mustapha Khayati.

21 Cf. Da Internacional Situacionista, consultar os artigos: “Le sens du déperissement de l’art (1959/1997, pp. 71-76); “La fin de l’économie et la réalisation de l’art” (1960/1997, pp. 127-130), assinado por Asger Jorn; “La création ouverte et ses ennemis” (1960/1997, pp. 175-196), assinado por Asger Jorn; “Les situationnistes et les

consequentemente, a administração burocrática. Influenciado pela sociologia de Max Weber (1864-1920), advertia que a objetividade burocrática não representava um “abrandamento” da reificação em face da objetividade mercantil. Pelo contrário, a divisão do trabalho que no taylorismo invadia até a “alma” do trabalhador, no caso do burocrata penetrava também na “ética”²³.

Para além do horizonte de questões inseparáveis do Estado moderno, como a administração e a dominação burocrática (com sua racionalização formal), Lukács via também na atividade jornalística em expansão no primeiro quarto do século XX o “ponto culminante” da reificação capitalista. Nela, as faculdades intelectuais do jornalista tornar-se-iam mercadorias, fazendo dele não apenas um espectador do devir social, como também levando-o a assumir “uma atitude contemplativa em relação ao funcionamento de suas próprias faculdades”²⁴.

Para Debord, a informação jornalística apenas reproduz a separação e a contemplação características da totalidade da experiência social subsumida às exigências de autovalorização do valor, dado que “somente a linguagem que perdeu toda referência imediata à totalidade pode fundar a informação”²⁵. Nesse sentido, o deslizamento da comunicação social à mera informação unilateral dos *mass media* é imanente à totalidade do “sistema econômico da separação”, da passividade e da incomunicabilidade generalizada que é o espetáculo.

Partindo da observação lukacsiana de que “a desintegração mecânica do processo de produção também rompe os elos que, na produção ‘orgânica’, religavam a uma comunidade cada sujeito do trabalho”²⁶, Debord aprofundaria o seu significado, desviando-o com base em sua concepção de reificação enquanto expropriação da linguagem comunicativa, enquanto *unilateralidade da comunicação espetacular*: “com a separação generalizada entre o trabalhador e o que ele produz, perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda comunicação pessoal direta entre os produtores”²⁷.

nouvelles formes d’action contre la politique et l’art” (1967/1997, pp. 528-532), assinado por René Vienet.

22 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 81. No mesmo aforismo (§ 114), Debord diz que tal concepção era objetivamente reforçada tanto pelo “movimento de desaparecimento do campesinato”, como pela “extensão da lógica do trabalho fabril que se aplica a grande parte dos ‘serviços’ e das profissões intelectuais”.

23 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Op. Cit., p. 221.

24 *Ibid.*, p. 222.

25 DEBORD, Guy. *Ouvres*. Paris: Gallimard, 2006, p. 215. Tradução nossa.

26 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Op. Cit., p. 205.

27 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 22.

A linguagem reificada e “sem resposta” do espetáculo, produzida pela “vitória da aniquilação que, no terreno da economia, o valor de troca alcançou sobre o valor de uso” e que repercute, segundo Lukács, “no interior da comunidade, na qual ela atua de maneira desagregadora”²⁸, é vista e criticada por Debord como forma universal da sociabilidade tardoburguesa.

Concebida por Debord como mediação necessária à tomada de consciência da estrutura histórico-concreta da reificação e instrumento privilegiado da prática crítico-negativa imanente a ela, a *linguagem comunicativa* assume, em sua reflexão, o núcleo a partir do qual se articulam solidariamente *crítica teórica* e *crítica prática* à reificação capitalista. Segundo nossa hipótese, a verdadeira inovação que Debord traz à reflexão social do segundo pós-guerra reside precisamente na tese de que a expropriação da atividade autônoma, na transformação, pelo salariato, da força de trabalho em mercadoria, tem por consequência a imediata expropriação da linguagem comunicativa.

Para Marx e Engels, “a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe também para mim mesmo; e [...] nasce, como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com outros homens”²⁹. Deste modo, constitui-se diretamente conexa à práxis social, como processo de objetivação sem o qual não há nem pode haver produção e reprodução do homem como ser histórico-social.

Consequentemente, para Debord, uma prática social reificada (pois fundada nas separações do mundo burguês), leva não apenas a uma alienação da consciência – leitmotiv de HCC – como também, e de um modo um tanto quanto essencial, a uma *expropriação sistemática da comunicação intersubjetiva*, a uma alienação da “consciência real prática” que atingiria, na sociedade do espetáculo, “o *optimum* de separação entre os homens e sua atividade e entre os próprios homens”³⁰.

Sua crítica da *société du spectacle* é, portanto, constituída por uma indivisível reflexão social (crítica da economia política) e estética (crítica da cultura)³¹, cujo objetivo não era outro senão o de denunciar, ao mesmo tempo, a passividade fundada tanto na separação da *economia* quanto da *cultura* mercantil. Como vimos, tal *crítica unitária* corresponde à época na qual as relações fetichistas da economia atingem a totalidade da vida social cotidiana.

28 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Op. Cit., p. 196.

29 MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã* (I – Feuerbach). São Paulo: Hucitec, 1984, p. 43.

30 INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., p. 468. Tradução nossa.

31 Cf. AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE/Unifor, 2006.

Por uma crítica teórica e prática da comunicação

Em *Dialética negativa* (1966), Theodor W. Adorno (1903-69) afirmava que a filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, “mantém-se viva porque perdeu-se o instante de sua realização”³². Seu esforço em criticar a “dialética da identidade” tal como ela se apresenta em Hegel, Marx e Lukács partia da constatação de que o “instante de sua realização”, a transformação do mundo, teria passado e, com ele, a transição da filosofia para a práxis. Adorno se refere ao período em torno de 1848, época na qual as teses marxianas sobre a realização da filosofia e o *Manifesto do Partido Comunista* (1847) coincidem com a experiência revolucionária da Primavera dos Povos.

Enquanto Adorno afirmava que a práxis encontrava-se “adiada por um tempo indeterminado”, enxergando-a como mero pretexto para que os “executores estrangulem como vão o pensamento crítico do qual carecia a práxis transformadora”³³, Debord apostava justamente na *unidade* entre teoria e prática, numa crítica teórico-prática que acabaria por fornecer uma expressão teórica geral das revoluções de 1968, dado que “a organização revolucionária é a expressão coerente da teoria da práxis ao entrar em comunicação não unilateral com as lutas práticas, em devir para a teoria prática”³⁴.

Entretanto, era precisamente essa unidade teórico-prática um dos alvos centrais da crítica de Adorno em *Dialética negativa*: “A exigência da unidade entre *práxis* e teoria rebaixou irresistivelmente a teoria até torná-la uma serva; ela alijou da teoria aquilo que ela teria podido realizar nessa unidade”³⁵. Para Debord, a aposta de realização encontrava-se antes no polo oposto, na prática revolucionária, ao passo que a teoria não saía “alijada” desse movimento, como argumentava o então diretor do Instituto Para Pesquisa Social de Frankfurt.

Será precisamente o núcleo central das reflexões do jovem Marx acerca da realização da filosofia que Debord recolocará em jogo nas condições do capitalismo do segundo pós-guerra. Tal orientação permitiu aos situacionistas constituírem o único grupo organizado na França para o qual uma revolução da amplitude e profundidade como a da que explodiu na primavera de 1968 não era algo imprevisível. Pelo contrário, para os situacionistas “essa explosão foi uma das menos imprevisíveis de todas”³⁶.

32 ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 11.

33 *Ibid.*, p. 11.

34 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 85.

35 ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Op. Cit., p. 125.

36 INTERNACIONAL SITUACIONISTA. “Enragés e situacionistas no movimento das ocupações” [1968]. In: CORRÊA, Erick; MHEREB, Maria Teresa (orgs.). *68: como incendiar um país*. São Paulo: Veneta, 2018, p. 31.

A reflexão de Debord e a prática da Internacional Situacionista se inscrevem, nesse sentido, na tradição de um pensamento “insurrecional” comum ao período de ultrapassagem da filosofia com Hegel, Feuerbach, Marx e, inseparavelmente, de seu reflexo na poesia e na arte modernas com Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, os dadaístas e os surrealistas. No interior dessa tradição, é curioso notar como a postura de Debord diante da arte e da reflexão estética moderna se assemelha àquela de Marx diante da economia política e da própria filosofia: busca-se a realização da arte na e pela práxis revolucionária.

Adorno e Debord concordariam que a realização da filosofia coincide com os momentos revolucionários. Porém, enquanto o autor de *Dialética negativa* concentrava-se numa crítica geral da ontologia, que se exprime particularmente numa crítica ao “espírito conciliador” da “dialética da identidade” hegeliana, *A sociedade do espetáculo* é um livro profundamente influenciado pela lógica dialética, sobretudo no *esforço de conciliação* entre teoria e prática ali apresentado.

Desse desacordo parece decorrer a direção oposta em que os autores moveriam suas reflexões filosófico-estéticas, desacordo que o crítico alemão Peter Bürger exprime em sua *Teoria da vanguarda* (1974) pelo antagonismo entre as perspectivas *vanguardista* e *modernista*. Grosso modo, a perspectiva “vanguardista” nega a autonomia da arte, enquanto a perspectiva “modernista” a defende. Nestes termos, Debord representaria a primeira e, Adorno, a segunda perspectiva.

A conhecida defesa do filósofo de Frankfurt à autonomia da arte reflete a sua posição diante do projeto de realização da filosofia, a realização da arte estando, desse modo, não “acima, mas abaixo da cultura”³⁷. Nas antípodas da posição adorniana, portanto, era justamente uma junção dos programas históricos de realização da filosofia e de realização da arte que nucleavam a teoria e a prática de Debord e da Internacional Situacionista. Trata-se aí de uma nova articulação entre crítica social e crítica estética, de modo que elas se tornam, então, inseparáveis. Para o situacionista tunisiano Mustapha Kayathi, a unidade desses programas deveria ser realizada também na prática: “Dadá tinha uma possibilidade de realização na prática revolucionária do proletariado alemão. O fracasso deste fazia o seu inevitável”³⁸.

De um lado, Debord critica a pseudocomunicação reificada da sociedade burguesa, crítica já presente nas reflexões do jovem Lukács em seu *Teoria do romance* (1916) e de Walter Benjamin em “O narrador” (1936). De outro, a defesa da “expressão estética” por Adorno é

37 JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 229.

38 INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., pp. 463-4. Tradução nossa.

criticada buscando superar a oposição entre comunicação e expressão em favor de uma *comunicação prática*. Comunicação direta, que “intervém nos acontecimentos” e comunica na prática uma ideia carregada de significação teórica, que se move contra e para além da informação reificada da comunicação espetacular, hierárquica, unilateral e “sem resposta”, a comunicação prática, segundo Debord, secundariza na *ação direta* as palavras. Enquanto crítica prática, ela é uma *negação em ato(s)*, cuja potência maior é a construção da comunicação.

Alguns elementos de natureza teórica e prática permitiram a Debord formular esta crítica situacionista da comunicação:

1. A constatação e a crítica da subcomunicação generalizada do espetáculo, entendida como expropriação das potencialidades comunicativas sociais que, nas condições do capitalismo do segundo pós-guerra, “tornam-se atributo exclusivo da direção do sistema”³⁹.

2. Um ponto de vista *interno* ao processo histórico de destruição crítica e consciente da antiga “linguagem comum” na e pela arte moderna, o que permite aos situacionistas *atualizar o seu programa*.

3. A recuperação da teoria situacionista pela cultura dominante, visível no conjunto das atividades do que Lucien Goldmann chamava de “vanguarda da ausência”. Período esse em que os *happenings* Fluxus representavam uma repetição vazia e positivadora do dadaísmo, operando a diluição da arte na vida cotidiana e, deste modo, *estetizando a realidade* no sentido contrário à *realização da arte* perseguida pela Internacional Situacionista em seu primeiro período⁴⁰.

4. O segundo período situacionista⁴¹ (de 1962 até a auto-dissolução em 1972) que, marcado pelo esforço central em formular uma teoria revolucionária moderna e pela questão da linguagem comunicativa, impôs à organização a necessidade de buscar um *diálogo prático* com as tendências revolucionárias de sua época.

No livro *Le langage et la société* [A linguagem e a sociedade] (1966), o marxista francês Henri Lefebvre afirmava que “uma verdadeira comunicação tem lugar apenas quando duas palavras, cada uma utilizando à sua maneira os materiais da língua, encontram uma linguagem comum, portanto um *acordo*, uma *transparência*”⁴². Três anos antes, no texto *All*

39 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 22.

40 Para os situacionistas, os *happenings* e performances artísticas não se apresentavam senão como imagem invertida da construção de situações: “Falamos de recuperação do jogo livre, quando ele é isolado no único terreno da dissolução artística vivida” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., p. 316. Tradução nossa).

41 MARTOS, Jean-François. *Histoire de L'Internationale Situationniste*. Paris: Ivrea, 1995, pp. 151-276.

42 LEFEBVRE, Henri. *Le langage et la société*. Paris: Gallimard, 1966, p. 363. Tradução nossa.

the King's men [Todos os homens do Rei] (1963), Debord também advertia que “o programa da poesia realizada” teria por objetivo “e resultado efetivo, a transparência imediata de certa comunicação, do reconhecimento recíproco, do *acordo*”⁴³.

O “acordo”, o “reconhecimento recíproco” de que fala Debord, contudo, não coincide com a *langage commun* que, de modo romântico, Lefebvre parece lamentar a perda: “essa linguagem precisa ser reencontrada na práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem”⁴⁴. Para Debord, reencontrar a “linguagem comum” perdida se confundia com reinventar a revolução, “como evidenciam algumas fases das revoluções mexicana, cubana ou congoleza”, assim como o “acordo” imanente a uma comunicação prática “não é nada menos do que criar ao mesmo tempo acontecimentos e sua linguagem, inseparavelmente”⁴⁵. Debord concebia os períodos revolucionários como sendo aqueles “em que as massas, agindo, acedem à poesia”⁴⁶.

Numa leitura próxima àquela originalmente formulada por Walter Benjamin em suas enigmáticas teses *Sobre o conceito de História* (1940)⁴⁷, para Debord, o momento revolucionário, em que explode a espontaneidade das massas, “recoloca em jogo as dívidas não quitadas da história [...] Fourier e Pancho Villa, Lautréamont e os dinamiteiros das Astúrias – cujos sucessores inventam agora novas formas de greves –, os marinheiros de Kronstadt ou de Kiel”⁴⁸. Coincide com os “círculos da aventura poética”: as sublevações dos operários de Berlim oriental em 1953 e de Budapeste em 1956 são vistos por Debord ao mesmo tempo como herdeiros da poesia moderna e como “os emissários da nova poesia”⁴⁹.

Se, no século XIX, Engels havia apresentado o movimento operário como herdeiro da filosofia clássica alemã, no prolongamento que faz do materialismo histórico herdeiro do idealismo alemão, no século XX, Debord e os situacionistas se esforçaram por adicionar à herança filosófica do proletariado uma outra, artística:

O proletariado, que já era no século XIX o herdeiro da filosofia, tornou-se agora, além disso, o herdeiro da arte moderna e da primeira crítica consciente da vida cotidiana. Ele não pode se suprimir sem realizar, ao mesmo tempo, a arte e a filosofia⁵⁰.

43 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., p. 616. Tradução nossa.

44 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 122.

45 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., p. 615. Tradução nossa.

46 *Ibid.*, p. 615. Tradução nossa.

47 Muito embora destituída de sua heterodoxa junção, *ao mesmo tempo* profana e teológica, entre os horizontes da revolução (marxismo) e da redenção (messianismo judaico).

48 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., p. 617. Tradução nossa.

49 *Ibid.*, p. 617.

50 INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Baderna situacionista: teoria e prática da revolução*. Op. Cit., 58.

Debord tinha, portanto, uma visão forte, ampla, de cultura, que unifica, em um duplo movimento, “seu conhecimento e sua poesia”⁵¹. Contudo, a comunicação prática de que fala Debord é um exemplo e não um modelo a ser seguido: “O momento da poesia real, que tem todo o tempo diante dela, quer sempre reorientar, conforme seus próprios fins, o conjunto do mundo e todo o futuro”⁵². Em termos benjaminianos: no momento revolucionário, o passado está aberto e o *continuum* da história é implodido.

A crítica situacionista da separação entre as vanguardas políticas e estéticas

No livro *Poétique des groupes littéraires* [Poética dos grupos literários] (1997), o crítico literário suíço Vincent Kaufmann introduz o seu estudo sobre as vanguardas modernas dizendo que “o século XX – e nada indica que se dará o mesmo com o seguinte – foi incontestavelmente o século das vanguardas”⁵³. Analisando esta frase retrospectivamente, parece não haver dúvidas de que a modernidade artística, marcada no século XX pelo fenômeno *avant-gardiste*, tenha de fato chegado ao XXI desgastada por um secular processo de decomposição cultural. Prospectivamente, porém, pensamos que tal processo de decomposição não deva necessariamente levar a um fechamento conclusivo do horizonte vanguardista.

Segundo nossa hipótese, o problema do desgaste e da perda de importância das linguagens artísticas denunciado pela arte moderna de vanguarda encontraria na teoria e na prática da Internacional Situacionista uma tentativa dialética e revolucionária de *ultrapassagem da arte* (*dépassement de l'art*). Afinal, se para o ideário pós-modernista, não mais haveria, após o suposto fim da arte, senão “mercadorias culturais”, para os situacionistas a arte moderna deveria ser “ultrapassada, conservada e superada numa atividade mais complexa”⁵⁴.

Nesse sentido, o estudo de Kaufmann tem uma vantagem sobre aquele apresentado pelo filósofo alemão Peter Bürger em sua *Teoria da vanguarda* (1974)⁵⁵. Pois, em sua análise do

51 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 135.

52 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., pp. 216-17. Tradução nossa.

53 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 3. Tradução nossa.

54 INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., p. 112. Tradução nossa.

55 Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Livro no qual o ataque dadaísta à “instituição arte” é apresentado como *o alfa e o ômega* de um movimento negativo portador histórico da “autocrítica” da arte, então revelada e criticada como esfera autônoma e institucionalizada no seio da moderna sociedade burguesa.

“álbum de família” das vanguardas modernas, Kaufmann não desconsidera a importância da experiência situacionista, justamente o dado novo que, ignorado por Bürger, permite-nos entrever saídas, no presente, para o que chamamos de fechamento pós-moderno do horizonte vanguardista⁵⁶.

Entendemos o fenômeno pós-moderno como um antimodernismo, pois, mais do que uma sucessão cronológica da modernidade, ele implica justamente a sua negação. Para Fredric Jameson, a literatura social pós-moderna⁵⁷ opera uma verdadeira “estetização do pensamento” na escrita de autores como Barthes e Deleuze, que dissolvem a filosofia na literatura (e vice-versa) em suas experimentações retóricas. Mas o próprio Jameson, ao destacar a emergência de uma arte “pós-vanguardista”, após a subsunção da “obra de arte autêntica” à racionalidade mercantil, também parece declarar o óbito das vanguardas estéticas.

O problema do fim das vanguardas retorna, assim, como uma paródia pós-moderna da *ultrapassagem da arte* experimentada pela Internacional Situacionista no período de refluxo das vanguardas históricas, iniciado nos anos 1930 e que se estenderia até o final da Segunda Guerra Mundial, com o início das atividades letristas e depois situacionistas, entre o final da década de 1950 e início da de 1960.

Nesse “fim da vanguarda” declarado por Jameson em *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização* (2001), a experiência teórico-prática da Internacional Situacionista é também problematicamente ignorada, pois, em sua trajetória, a questão da arte moderna (e da vanguarda estética) seria recolocada numa perspectiva ampla, que permitiu aos situacionistas tanto atualizarem os programas heroicos do dadaísmo e do surrealismo quanto posicionarem-se, de modo crítico, frente às “neovanguardas” (ou vanguardas tardias) que Jameson toma como base de sua análise acerca da “arte pós-modernista”⁵⁸. Os *happenings* Fluxus, assim como

56 Também o sociólogo e crítico literário marxista britânico Terry Eagleton, a exemplo de Bürger (e, como veremos na sequência, de Fredric Jameson), ignora (misteriosamente, diga-se) o papel da Internacional Situacionista na arte de vanguarda do segundo pós-guerra: “Por algum motivo ainda não os incluí [os situacionistas] em meus trabalhos” (EAGLETON, Terry. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p. 259).

57 Apressadamente denominada “pós-estruturalista” pelos estruturalistas norte-americanos e cuja origem reside na filosofia francesa dos anos 1970. Cf. JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

58 É curioso notar como essa negação da realidade histórica das vanguardas modernas por Jameson assemelhasse ao tratamento que Lucien Goldmann dava, nos anos 1960, ao mesmo fenômeno, ocultando de sua análise o dadaísmo alemão e o primeiro surrealismo francês em favor de Ionesco, Beckett, Adamov e Duras (enquanto para Debord a mesma linguagem não-comunicativa característica das vanguardas tardias - ou “neo-dadaístas” - também se expressava nos epígonos da “alta cultura”). Os situacionistas ironizavam: “Pode ele [Goldmann] não saber que a recusa da literatura, a destruição mesma da escrita, foi a primeira tendência dos vinte ou trinta anos de pesquisas de vanguarda na Europa?” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., p. 310. Tradução nossa).

as performances de Joseph Beuys, forneciam a Jameson as razões de sua crítica à pós-modernidade artística, principalmente contra a “desdiferenciação” entre as esferas da arte e da vida que marcaria globalmente esse período⁵⁹. Mas o que opõe os situacionistas às vanguardas tardias dos anos sessenta, de que são contemporâneos, é justamente uma tentativa de superação das cisões e hierarquias do mundo burguês constituído (através de uma *crítica prática* de suas especializações), mais do que uma vontade de integrá-las abstratamente na e pela arte:

Quanto à crítica do projeto artístico, não era entre os vendedores ambulantes de *happenings* nem nos farelos de vanguarda que se devia procurá-la, mas nas ruas, nas paredes e no movimento geral de emancipação que trazia a realização da arte⁶⁰.

A “construção de situações” buscada pela Internacional Situacionista em seu primeiro período⁶¹ recolhia, de fato, um significado muito diferente daquele atribuído por Jameson aos *happenings* e performances artísticas. Com a “situação livremente construída”, os situacionistas não pretendiam “embaralhar” arte e vida, “estetizar o real”, mas sim *realizar a arte*, algo carregado de uma significação mais forte, radical, tanto de arte como de realidade.

Em correspondência de 1963 com o linguista francês Robert Estivals, Debord distinguia uma “interpretação restrita” de uma “interpretação geral” do fenômeno vanguardista:

Em sentido restrito, pode-se falar da atividade de vanguarda a propósito de tudo o que, em qualquer setor, vai à frente (medicina, indústria de vanguarda). Em sentido forte, geral, uma vanguarda do nosso tempo é aquela que se apresenta como projeto de ultrapassagem da totalidade social; como crítica e construção aberta, que constitui uma alternativa no conjunto das realidades e problemas inseparáveis da sociedade existente⁶².

A questão a ser resolvida pela vanguarda “em sentido forte” no segundo pós-guerra era, para Debord e os situacionistas, a de ultrapassar (*dépasser*) a *arte moderna*, tal como ela se exprimiu no dadaísmo e no surrealismo do entreguerras⁶³.

59 Lembremos o elogio da mercantilização da arte feito por Andy Warhol nos anos 1960.

60 INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Enragés e situacionistas no movimento das ocupações*. Op. Cit., p. 147.

61 Entre 1958-61, de acordo com a periodização de Jean-François Martos.

62 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., p. 638. Tradução nossa.

63 A morte ou a vida da arte é preocupação da filosofia desde Hegel e, a ele, a reflexão estética do fim do século XX costuma recorrer para validar a perspectiva de seu esgotamento. Para Márcia Gonçalves, no entanto, “a tese sobre o fim da arte [...] ignora a compreensão histórico-dialética presente em todo o sistema filosófico

Assim como, para Marx, na *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1844), a superação da filosofia era inseparável de sua realização, para Debord, “a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*”⁶⁴. Apenas desse modo podemos apreender adequadamente o sentido dialético da afirmação de Debord segundo a qual “o dadaísmo e o surrealismo são as correntes que marcaram o fim da arte moderna”⁶⁵.

Assim, a *realização da filosofia* no século XIX e a *realização da arte* no século XX encontram-se, de modo crítico, com a posição revolucionária que somente o proletariado pode afirmar diante da sociedade de classes. Em outras palavras, para Debord, a revolução proletária deveria portar positivamente a herança da arte moderna e seu programa *negativo* de destruição crítica e consciente da antiga “linguagem comum”, da tradição. Ao mesmo tempo, a arte se realizaria na transformação da inteira vida cotidiana, superando-a enquanto esfera separada da vida: “Seus elementos poderão se reencontrar aí parcialmente, mas transformados, integrados e modificados pela totalidade”⁶⁶.

A operação situacionista visava a uma síntese de duas palavras de ordem até então separadas na prática social revolucionária: o “transformar a realidade” de Marx com o “mudar a vida” de Rimbaud, cujos respectivos horizontes emancipatórios seriam tanto a “sociedade sem classes” como a “verdadeira vida”.

Segundo Vincent Kaufmann, tratava-se de inverter aquela relação entre vanguardas políticas e estéticas vigente no primeiro quarto do século XX, pela qual a poesia e as linguagens artísticas em geral deveriam servir à revolução. Em sua visão, para os situacionistas, a revolução é que deveria estar a serviço da poesia. Experiência que se distingue, particularmente, daquela russa do primeiro quarto do século XX, na qual o programa das vanguardas estéticas via-se frequentemente subordinado ao programa das vanguardas políticas⁶⁷. Tal subordinação também ocorreria na segunda fase do surrealismo, quando a revista do movimento passa a se chamar *O Surrealismo a serviço da revolução* (1930-33). O situacionista belga Raoul Vaneigem (sob o pseudônimo de Jules-François Dupuis) comenta, a respeito, que:

de Hegel, segundo a qual não se pode falar de fim, sem que se possa pensar em um novo começo” (GONÇALVES, Márcia C. F. “A morte e a vida da arte”. In: *Kriterion*. Belo Horizonte: nº 109, jun. 2004, p. 50).

64 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Op. Cit., p. 125.

65 *Ibid.*, p. 125.

66 INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Op. Cit., p. 112. Tradução nossa.

67 Cf. WILLET, John. Arte e revolução. In: HOBBSAWM, Eric. *História do marxismo*, v. 9. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

Uma nova revista, *O Surrealismo a Serviço da Revolução*, seria lançada com a agressividade necessária, embora o título marque um nítido recuo em relação ao projeto de *A Revolução Surrealista*. Com um surrealismo a reboque de uma revolução, ela mesma atrelada à locomotiva do partido comunista, o destino, quer da poesia quer dos revolucionários, está traçado.⁶⁸

Para Kaufmann, a origem do fenômeno vanguardista é poético-literária e não plástico-pictórica – como advertia o artista plástico russo Kazimir Malevitch (1878-1935), célebre fundador do suprematismo abstrato, para quem o início da modernidade artística teria se dado com a emergência do cubismo. Segundo o crítico suíço, se “as vanguardas literárias e artísticas” da década de 1920 à de 1960 constituem-se majoritariamente em grupos ou movimentos (artísticos ou literários, “do surrealismo ao situacionismo”), é porque a emergência do fenômeno *avant-gardiste* seria marcada centralmente por “um desejo de partilha” confiada à prática artística, “concebida como a expressão imediata ou mesmo o princípio produtor de uma realidade vivida, comunicável e partilhável”⁶⁹.

Segundo Kaufmann, a “exigência comunitária” que atravessa o *ethos* vanguardista emanaria do “Livro total” de Mallarmé. Para ele, a centralidade que a linguagem assume na teoria e na prática situacionista adviria precisamente desta exigência. Porém, sua leitura atribui um peso desproporcional ao período letrista (1954-57) de Debord, que não representa senão um curto espaço de tempo, marcado por julgamentos acerca do processo de decomposição da arte moderna que tinham apenas, segundo Debord, o objetivo de:

(...) criar certas ligações para constituir um movimento novo, que deveria ser no conjunto uma reunificação da criação cultural de vanguarda e da crítica revolucionária da sociedade. Em 1957, a Internacional Situacionista se formará efetivamente sobre tal base⁷⁰.

Debord deixa claro, portanto, que considera as pesquisas letristas superadas pelo desenvolvimento das atividades situacionistas⁷¹. Segundo nossa perspectiva, a coerência

68 DUPUIS, Jules-François. *História desenvolva do surrealismo*. Lisboa: Antígona, 2000, p. 33.

69 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires*. Op. Cit., p. 4. Tradução nossa.

70 DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996, p. 8. Tradução nossa. Na apresentação desta edição completa dos 29 números do boletim letrista, que data de 1985, Debord atualiza seu julgamento a respeito da arte, afirmando que “desde 1954 nunca mais se viu aparecer, onde quer que seja, um único artista ao qual se poderia reconhecer um verdadeiro interesse” (p. 9).

71 Em seu Prefácio (1979) à quarta edição italiana de *A sociedade do espetáculo*, Debord realiza uma síntese de seu próprio percurso, indissociável do desenvolvimento que o levaria do letrismo de Isidore Isou à fundação da Internacional Letrista e, posteriormente, da Internacional Situacionista: “Em 1952, quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte. Por feliz consequência da marcha ousada nessa direção, as velhas linhas de defesa que haviam barrado as ofensivas anteriores estavam descontroladas e corrompidas. Surgiu assim a ocasião de se tentar mais uma. Essa superação da arte é a

buscada pelos situacionistas é, simultaneamente, de ordem *poético-comunicativa* e *ético-política*. Isso porque Debord acrescenta à herança *mallarméenne* (se aceitamos a hipótese de Kaufmann, a nosso ver simpática, mas unilateral), poético-literária, a crítica marxiana da economia política burguesa, junção essa que, como vimos, desembocaria na teoria crítica do espetáculo e constituiria o programa situacionista de unificação das experiências históricas das vanguardas políticas e estéticas.

Debord pensa uma saída prática para a antinomia existente entre vanguarda política e vanguarda cultural, entendida aí não apenas em sua forma poético-literária, mas desde uma perspectiva histórica:

Desde a formação do próprio conceito de vanguarda cultural, por volta da metade do século XIX e paralelamente à existência de vanguardas políticas, suas manifestações históricas passaram da vanguarda de uma única disciplina artística a formações de vanguarda que tendem a cobrir a quase-totalidade do campo cultural (surrealismo, letrismo). Estamos hoje no ponto em que a vanguarda cultural somente pode definir-se reunindo-se (e portanto a suprimindo como tal) à vanguarda política real⁷².

Como vimos, a questão do “fim da arte” e, com ela, do “fim das vanguardas” encontra-se formulada por Debord e pelos situacionistas na década de 1960 com base em preocupações inseparavelmente políticas e estéticas. É exatamente este avanço teórico-prático presente no conjunto das atividades situacionistas que Bürger e Jameson negligenciam em suas análises, não sem algum prejuízo à reflexão contemporânea sobre as vanguardas, a arte e o modernismo. Pois, entre a perspectiva habermasiana que vê a modernidade ainda enquanto um “projeto inacabado” e aquela pós-moderna que se apressa em determinar o seu descarte, irrompe o exemplo da Internacional Situacionista, cuja experiência histórica se tornaria paradigmática, no sentido de uma superação concreta da aparente dicotomia entre os paradigmas da modernidade e da pós-modernidade, nos campos da política, da arte e da filosofia.

‘marcha para noroeste’ da geografia da verdadeira vida, que tantas vezes fora buscada durante mais de um século, sobretudo a partir da autodestruição da poesia moderna. As tentativas anteriores, em que tantos exploradores se perderam, nunca tinham chegado diretamente a essa perspectiva. Talvez porque ainda lhes faltasse devastar alguma coisa da velha província artística, e, sobretudo, porque a bandeira das revoluções parecia manejada anteriormente por outras mãos, mais experientes. Mas, além disso, nunca essa causa havia sofrido derrota tão completa nem havia deixado o campo de batalha tão vazio, como no momento em que viemos ocupá-lo” (Op. Cit., p. 152).

72 DEBORD, Guy. *Œuvres*. Op. Cit., p. 638. Tradução nossa.