



EccoS Revista Científica

ISSN: 1517-1949

eccos@uninove.br

Universidade Nove de Julho

Brasil

Crippa, Giulia

Reflexões acerca do espetáculo como fundamento cultural do Ocidente

EccoS Revista Científica, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 11-24

Universidade Nove de Julho

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71530102>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

REFLEXÕES ACERCA DO ESPETÁCULO COMO FUNDAMENTO CULTURAL DO OCIDENTE

PALAVRAS-CHAVE: imaginário; sociedade do espetáculo; Debord.

Giulia Crippa*

*Historiadora. Doutora em História Social (USP). Professora da Uninove e da Fundação Santo André.
giuliacrippa@aol.com

RESUMO: Propomos, neste artigo, uma revisão crítica da cultura ocidental utilizando como chave de interpretação a definição de *sociedade do espetáculo* de Guy Debord. Verifica-se que, em suas dimensões espetaculares, o Ocidente revela a capacidade de conservação e manutenção do(s) poder(es) constituído(s), por meio de uma sistemática operação de alienação de uma realidade vivida e de sua substituição pelas imagens adaptadas pelo próprio poder. Este aspecto se evidencia a partir da dissolução dos laços feudais do mundo urbano do século XII, quando surge uma economia pré-capitalista baseada em tráficos comerciais. Nesse contexto, verificam-se as heresias mais graves e as revoltas populares, que a Igreja procura contestar pela espetacularização de suas doutrinas. Durante o Renascimento, o poder encontra, como espetáculo, uma definição mais equilibrada na sociedade; no entanto, a reforma protestante cria, mais uma vez, a necessidade de uma nova espetacularização em favor das massas cristãs, produzindo o fenômeno do Barroco. Durante a Revolução Francesa, assistimos à criação de espetáculos que ganham a adesão das massas à revolução. Assim se constitui a sociedade de massas espetacular nas formas e conteúdos que refletem a realidade contemporânea.

A sociedade do espetáculo: alguns elementos teóricos

Em sua obra *A sociedade do espetáculo*, de 1967, Guy Debord (fundador e membro da Internacional Situacionista) escreve:

O espetáculo se apresenta ao mesmo tempo como a própria sociedade, como parte da sociedade, e como instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo próprio fato de que este setor é separado, é o lugar do engano do olhar e o centro da falsa consciência; a unificação que ele realiza outra coisa não é senão uma linguagem oficial da separação oficializada. (DEBORD, 1990: 85)

A referência às imagens da televisão e dos outros meios de comunicação de massa como única aplicação do conceito de sociedade do espetáculo é visto, por Debord, como limitado e limitador do próprio conceito, tratando-se, na verdade, de sua manifestação superficial, porém extremamente esmagadora. As imagens contempladas de forma passiva – imagens escolhidas por outros – passam a substituir a função ativa do indivíduo, e este substitui, por meio delas, a experiência e a determinação dos acontecimentos.

É possível observar a prática quotidiana de um empobrecimento da experiência vivida e como ela se fragmenta em esferas cada vez mais separadas, com a conseqüente perda da visão unitária de uma sociedade. É um processo de alienação que se formula, em um primeiro momento, na passagem do ‘ser’ para o ‘ter’, para traduzir-se, no contexto de uma sociedade espetacular, em um estágio sucessivo que leva do ‘ter’ para o ‘parecer’ (DEBORD, 1990: 90): a vida perde seu valor ativo e sua essência unitária, enquanto o espetáculo providencia sua recomposição no plano da imagem, que reformula um conjunto para substituir tudo o que falta à vida. Trata-se, porém, de representações independentes, que justamente constituem o próprio espetáculo.

O espetáculo desenvolve, portanto, a tarefa de justificar a sociedade em suas formas de existência, vale dizer, do próprio espetáculo e do modo de produção do qual se origina. O espetáculo, para alcançar seu objetivo de preservação e manutenção, não precisa desenvolver percursos sofisticados – é suficiente o fato de ele ser o único a ter uma voz dentro de um espaço vazio de réplicas. Portanto, o espetáculo é algo mais do que um simples apêndice da realidade, como poderia ser a propaganda, a publicidade ou a informação presentes nos meios de comunicação (DEBORD, 1990: 86). No processo de apropriação de toda atividade social, durante a qual o espetáculo transforma a realidade para suas finalidades, acontece a transformação da imagem em realidade, o que provoca comportamentos reais e leva a realidade a traduzir-se somente em imagem.

A questão central que aqui interessa, todavia, não é a ‘imagem’ nem a ‘representação’, pelo menos não na forma em que foram trabalhadas por inúmeras teorias e filosofias, e sim a sociedade que tem a necessidade de produzi-las. O espetáculo recorre principalmente à visão, “o sentido mais abstrato e mais passível de mistificação” (DEBORD, 1990: 90), mas o problema que se coloca é a independência da realidade que essas representações alcançam e a forma unilateral com

que se comunicam, impedindo o acesso ao diálogo. Sua origem é a prática coletiva; no entanto, elas se comportam de maneira independente. Nesse sentido, pode-se afirmar que o espetáculo é herdeiro da religião.

No contexto religioso, assiste-se à projeção do poder humano na esfera divina, com a transformação de sua aparência em um Deus que, freqüentemente, a ele se opõe. Mas essa projeção em uma esfera terrena traduz-se no próprio espetáculo, que realiza a mesma operação. Maior o poder atribuído às divindades, maior o sentimento de impotência humana. Só resta aos homens a contemplação desses poderes, que resulta ser inversamente proporcional à vida individual, tanto que até as ações mais banais são eliminadas da vivência do próprio sujeito para outrem.

Constitui-se, assim, uma separação entre a vida real, a atividade social e suas representações, como consequência da divisão dentro da própria sociedade, que já está presente em sua origem: aquela do poder. Quando as comunidades primitivas se dissolvem, todas as sociedades (re)conhecem a presença de um poder institucionalizado enquanto instância separada das outras. Todos esses poderes apresentam, de várias formas, lados espetaculares. Se, de um lado, é verdade que somente a partir do aparecimento de uma estrutura de meios de comunicação de massa o poder encontra sua espetacularização mais completa sobre todos os aspectos da experiência real, modelando a sociedade para satisfazer suas exigências, de outro, é possível verificar, no estabelecimento dos pressupostos da Sociedade do Espetáculo, um momento em que se colocam, de maneira clara, as formas de uma cultura ocidental marcadamente espetacularizada – a fase da produção filosófica da Escolástica e sua manifestação concreta: a arte e a arquitetura góticas.

Do modo de produção feudal aos ritmos de produção urbanos

Na historiografia do século XX, por meio da renovação das abordagens propostas pela Escola dos Anais francesa, verifica-se uma tendência a deslocar as bases da economia moderna para a Idade Média, colocando os pressupostos de um desenvolvimento mercantil e capitalista no âmbito de um primeiro renascimento urbano medieval no século XII. (LE GOFF, 1977)

Podemos tentar traçar a origem do uso dos meios de comunicação, hoje

definidos como de massa, para verificar de que forma, já a partir do século XII, constitui-se o espetáculo como “*weltanschauung* efetivada, traduzida materialmente” (DEBORD, 1990: 86), uma visão do mundo que se objetiva.

O crescimento da população em ampla escala, por volta do século X, teve, inevitavelmente, um impacto sobre as antigas instituições e sobre as práticas sociais. Tem sido afirmado que, no campo, nasce uma nova liberdade ligada ao cultivo (ENNEN, 1975: 70). Foi esta a mudança social de maior importância, vale dizer, a erosão gradual da servidão e, paralelamente, o isolamento cada vez menos freqüente das grandes propriedades fundiárias. Com o crescimento populacional e a abundância de mão-de-obra, não era mais necessário manter ligações forçadas entre os homens e a terra. Como resultado dessa transformação, os senhores perderam, aos poucos, o papel de produtores diretos, pois começaram a alugar a propriedade para camponeses livres. Em áreas como a Itália, isso significou que as cidades se beneficiaram da nova situação econômica e social. A nobreza italiana, de fato, favoreceu o ambiente urbano, à medida que lá se assentava. É dentro desse panorama que deve ser observada a formação de uma primeira economia de mercado e de tráficos.

No âmbito da definição teórica do século XI de uma sociedade tripartida, em que não há mobilidade social entre os *Orantes*, os *Bellantes* e os *Laborantes*, encontramos a cristalização da experiência medieval construída nos séculos anteriores (DUBY, 1989). Todavia, em menos de um século, a figura do mercante, que não possui uma definição específica na ordem medieval tripartida, representa com clareza o deslocamento de um modo de produção feudal para um outro ainda não claramente definido, cujos indícios – uma força mercantil e empresarial – representam uma ameaça à estabilidade do equilíbrio social. Esta força é combatida no plano teológico, colocando as atividades urbanas enquanto ‘produto do demônio’, no exercício das quais acentua-se a possibilidade de cair em um dos sete pecados capitais (LE GOFF, 1977). Assim, a profissão mercantil de fato tardou a entrar no número das atividades aceitas pela Igreja. Todavia, os pormenores teóricos deixavam, na realidade, uma ampla liberdade de ação, mas a teorização voltada para a aceitação dos novos trabalhos não se desenvolveu até a definição de uma ética protestante. A imagem visual da sociedade tripartida, que funda a legitimidade das ações e pensamentos eclesiásticos, difunde-se amplamente, apesar de não retratar, da mesma forma, a situação econômica e social de territórios como a França e a Inglaterra, áreas de marcante presença de estruturas feudais, ou como

a Itália, onde a visão teórica e teológica da tripartição não encontra uma presença enraizada na realidade.

Diante da condenação das novas atividades pela Igreja, abre-se uma ampla vertente religiosa que adquire, geralmente, a forma de heresia, convidando a uma nova pobreza e simplicidade de vida e costumes a partir de interpretações evangélicas. Mesmo que as heresias tivessem suas origens no condado, eram rapidamente absorvidas pelo contexto urbano, onde mais concretamente desenvolviam suas potencialidades de mudança social.

É nessa situação de fermentação social e econômica que deparamos, de forma explícita, com o surgimento de uma espetacularização evidente, operada pela produção de um aparato complexo de signos e símbolos elaborados no contexto eclesiástico. Se, por um lado, é a partir do século XII que se verifica a elaboração teológica da Escolástica, por outro, é necessário que tal elaboração alcance o domínio sobre as massas para que provoque efeitos eficazes no imaginário da população. O uso das imagens que decoram as imensas igrejas góticas nada mais é do que o discurso oficial e ortodoxo da Igreja, elaborado pelos seus principais representantes e transferido para uma linguagem compreensível. Para tanto, é necessária a aproximação das doutrinas complexas ao imaginário popular, operação que se realiza no plano da chamada “cultura intermediária”. Esta cultura é o ponto de encontro da cultura de elite – que utiliza parâmetros e discursos acessíveis a uma categoria restrita de membros da sociedade e resgata os elementos do maravilhoso – e a cultura popular mais heterodoxa e antiga, que permite alcançar de maneira efetiva a massa (FRANCO JR., 1996). Como Panofsky (1990) mostra de maneira exemplar, a filosofia escolástica e a arquitetura gótica representam uma identidade única, sustentada pelo mesmo sistema de pensamento. No entanto, acreditamos que a segunda, na tentativa de afirmar a ideologia do poder constituído, detentora do monopólio cultural à época, é a tradução da primeira em termos de espetáculo – o poder da Igreja se expressa pelo espetáculo conservador que representa a preservação dos ritmos e tempos da propriedade fundiária. A relação com o trabalho ‘ideal’, o do campo, é evidente nas inúmeras representações relativas tanto a imagens bíblicas quanto aos calendários com personificações dos meses que decoram a maioria das catedrais góticas.

Da mesma forma, há uma espetacularização da expressão verbal do pensamento teológico, operada por meio do estudo da retórica. Esta área permite a

articulação de um pensamento hegemônico dentro da sociedade, utilizando não elementos religiosos, e sim espetaculares para a manutenção do poder e da sociedade existentes, considerando-se também que o monopólio do sermão popular é da própria Igreja, que impede a difusão de outras idéias exatamente pela proibição do exercício da pregação pública aos que não pertencem às suas fileiras. Ao lado da espetacularização visual e da pregação elaborada de maneira retórica, assiste-se também à eliminação sistemática dos inimigos hereges. Verdadeiras cruzadas foram feitas contra as inúmeras heresias, em particular a cruzada contra os cátaros, que representavam talvez o núcleo herege mais elaborado, dotado de uma estrutura parecida com a da Igreja oficial – com seus padres, bispos e cardeais – e apoiado por membros da nobreza provençal, além de gozar de uma base popular bastante ampla (CAPITANI, 1971). A pregação da Igreja oficial, suas representações visuais e arquitetônicas, além de desenvolverem a tarefa didática de ilustração da ortodoxia, inflamaram os ânimos para o extermínio dos cátaros. O sucesso e a eficácia de seus meios levaram ao desaparecimento não somente da heresia, mas também do núcleo cultural que se estava constituindo no sul da França e norte da Itália, permitindo a hegemonia cultural da região *d'öil*.

A fase histórica que se costuma definir como Renascimento apresenta tanto um aspecto de transformação cultural quanto política. É um momento relativamente curto, se comparado ao período anterior, já que se costuma colocar entre a segunda metade do século XV e o ano do saque de Roma por obra das armadas imperiais de Carlos V, em 1526. Algumas tensões não se explicitam nesses anos, pois existe uma afinidade entre o poder político da nobreza e os interesses da burguesia em formação. Esta recebe o respaldo necessário às suas exigências econômicas, mas ainda não apresenta demandas políticas efetivas.

O espetáculo das artes revela esta conciliação relativa por intermédio da lógica da simetria e da busca da composição perfeita e concluída dentro de seus limites físicos.

O *Teatrum Mundi* barroco

Um dos aspectos inerentes ao Barroco, com o qual a maioria dos estudiosos

concorda, é que este termo foge à simples definição de um estilo artístico, abrangendo, na verdade, uma definição mais ampla da realidade. Barroco, em uma definição bem mais articulada e complexa, passa a ter um valor de ‘categoria de pensamento’. Durante a época definida como barroca, que idealmente se coloca entre o fim do século XVI e a primeira metade do XVIII, é possível identificar algumas características do processo de espetacularização, de transformação da realidade naquilo que os homens dessa época denominavam *Teatrum Mundi*, o teatro do mundo. Entre suas características, à luz de nosso olhar sobre esse período de divisões nacionais e, ao mesmo tempo, de uma cultura profundamente internacional e cosmopolita (nesse sentido comparável ao movimento cultural da escolástica e do gótico, já observado em suas características de espetáculo), encontramos diretrizes que levam à fundamentação de uma cultura e de uma sociedade altamente espetacularizadas.

As premissas da sociedade barroca encontram-se no novo modelo econômico mercantilista e na criação de estados nacionais governados por soberanos absolutistas; trata-se de uma sociedade ainda estamental, na encruzilhada entre o conhecimento religioso – do cosmo e do mundo – e os parâmetros científicos propostos, por exemplo, por Galileu e Descartes.

A tradução, a transposição da realidade para seu conhecimento se dá, de um lado, pela poética e pela ideologia da metáfora e, de outro, pela emblemática (MARAVALL, 1997). Nesse sentido, a metáfora é a ferramenta que permite considerar e representar as metamorfoses do universo. Para os grandes analistas do século XVI, ela corresponde a uma ‘máquina científica’, capaz de transformar e transfigurar continuamente os objetos. Emanuele Tesauro, pensador barroco, afirmava que a metáfora é o instrumento que permite ver, contemporaneamente, mais objetos em uma só palavra. Na linguagem da época, era definida como “um teatro cheio de maravilhas”, entendendo que nela “muitos objetos mesclados viram uma unidade” (RAIMONDI, 1995: 11). A metáfora implica uma idéia visual, portanto fortemente ligada à espetacularização social. Um exemplo evidente encontra-se na realização da grande praça de São Pedro, em Roma, projetada por Bernini em 1656, que representa a metáfora do abraço da Santa Madre Igreja – reformada e fortalecida após a paz de *Cateau Cambresis* – para todos os fiéis peregrinos que chegam à Basílica, acolhidos assim pelas majestosas colunas.

A metáfora, por sua vez, leva à emblemática, que Tesouro define como o recurso a emblemas e símbolos designados para transmitir, por meio de imagens, um conceito específico ou um ensino moral. Em seus exemplos, percebe-se a evidente recuperação de materiais medievais, frequentemente góticos e escolásticos, uma simbologia oficial pela qual o universo é representado como conjunto de sentidos. A condição básica para uma reflexão que estabeleça relações ordenadas entre a natureza e a metafísica é a produção de imagens metafóricas e emblemáticas, capazes de ordenar e organizar uma realidade feita de uma história confusa e dramática em uma época de conflitos (como a Guerra dos Trinta Anos), de epidemias, de peste (a última grande onda de peste negra, durante o século XVII), de feitiçaria (é nesse período, e não durante a Idade Média, que houve a mais dura perseguição contra as feitiçarias) e de catástrofes várias. Um exemplo disso podem ser as inúmeras gravuras que retratam as guerras de religião, a continuação da própria tradição medieval relativa à representação do homem e da mulher perfeitos, ou dos sete pecados capitais. (BALTRUSAITIS, 1999)

A tensão barroca da realidade compreende a oposição entre um poder absolutista, relacionado com parâmetros divinos, e o crescente mercantilismo, que concorre para uma 'reforma' racionalista do pensamento e para uma abertura política e econômica, frequentemente em oposição às exigências do poder hegemônico. É pela metáfora que se procura a solução do conflito, já que ela oferece respostas múltiplas em uma única expressão.

Na categoria do Barroco, a vida é vista e definida como teatro. A tensão da prosa da época é comparada, por Benjamin, à luz repentina que aparece, quase como uma iluminação de palco, nas telas de Caravaggio. É uma visão inquieta e cheia de turbamentos e, ao mesmo tempo, a tentativa de ordenar a realidade (BENJAMIN, 1989).

O próprio teatro desenvolve, de maneira espetacular, essa função. A festa renascentista e maneirista tinha suas origens nas sacras representações medievais, propondo uma síntese entre as várias artes, sendo, todavia, um fenômeno limitado às cortes. O teatro barroco, ao contrário, escolhe como cenário o território urbano em sua integridade, para a encenação de manifestações grandiosas, ligadas frequentemente ao papel da cristandade.

O esforço de artistas de renome, por meio da arquitetura, é transformar o espaço urbano em um cenário estável para colocar, quando necessário, as estruturas

efêmeras das representações. É nisso que se encontra a verdadeira espetacularização da época: em sua vocação teatral, no gigantismo de suas encenações e no entrelaçamento entre as estruturas arquitetônicas – que já definem os espaços do poder institucional dentro de uma realidade urbana e concreta – e o efêmero que as envolve e supera, com elas se confundindo e tendo como finalidade promover as mensagens religiosas e ideológicas do próprio poder. Às vezes, os aparatos cênicos encobrem fachadas inteiras de igrejas e prédios, mudando completamente sua fisionomia: as estruturas estáveis do espaço urbano, já elaboradas de maneira cenográfica pelas intervenções estruturais, ampliam-se assim para uma dimensão imagética, rica em efeitos sugestivos e articulados, na qual se expressa um dos grandes temas da época – a conexão entre o fictício e o real.

Dentro da lógica de uma sociedade espetacular, que parece fundamentar a estruturação da cultura do Ocidente, percebe-se uma tendência para a representação da sociedade de massa do século XX, especialmente após a catástrofe das duas guerras mundiais, como tendo uma predisposição ao ‘grotesco’ e ao barroco. Não porque artistas e intelectuais se colocam nesse enfoque, mas por acreditarmos encontrarem-se na ‘teatralização’ os fundamentos das articulações espetaculares hodiernas – barroco e grotesco estão nas coisas e nos acontecimentos, barroco é o mundo, e vários são os autores que percebem e retratam esse aspecto.

A modernidade do século XIX e a contemporaneidade são, assim, colocadas sob a luz do Barroco, não em termos de estilo, e sim de ontologia e de metafísica, de sentido do tempo e do drama. Heinrich Wölfflin, em 1888, declara a existência de uma evidente proximidade entre o sentido do Barroco e o da Modernidade, individualizando-a no relance ‘patético’ reconhecível, por exemplo, na música *wagneriana*. Todavia, o espaço que melhor define tal proximidade é aquele visual, que também no mundo moderno se coloca como dominante entre as experiências artísticas. Wölfflin centraliza a existência de uma relação direta entre a experiência artística do observador e os objetos que constituem uma nova fenomenologia, tratada aqui conforme a definição de espetacular em Debord. Ele é o primeiro a individualizar a nova maneira de ver o Barroco, que passa a ser interpretado não mais como esgotamento da expressão renascentista, mas como transformação radical que se afasta de sua modalidade visual e, substancialmente, de sua modalidade de interpretação da realidade, fundando um sentido próprio e fornecendo uma nova visão de mundo. Essa *weltanschauung* deve envolver em seu sistema o

observador, por intermédio de recursos retóricos que substituem a harmonia pelo *pathos*, caracterizando, assim, uma percepção modificada por meio do movimento, da presença de dissonâncias na harmonia das formas e da dramatização das simetrias (WÖLFFLIN, 1996). As formas imóveis e completas do Renascimento, que procuram o artifício de ‘serem vistas’, cuja semântica se quer contida no próprio espaço da imagem, são substituídas pela ficção do movimento e do sublime, que vanificam os limites da moldura para se envolverem com o espectador, invadindo sua realidade.

O espetáculo barroco, como revela com grande clareza Velásquez, é aquele que, em sua condição privilegiada de ‘observador imóvel’, arrasta o homem para dentro de seus labirintos, ou seja, as representações da realidade que lhe são próprias.

Começando pelo mundo figurativo, penetra na cultura do século XX uma idéia de barroco como entidade que, em suas matrizes, está indissociavelmente vinculada ao destino da modernidade. Dessa maneira, a experiência figurativa transforma-se em algo a ser integrado a um sistema mais amplo da cultura, enquanto a autonomia das formas se junta aos desejos, às tendências de vida do público mais amplo e filisteu, fechando o círculo de produção e recepção.

Uma crítica e uma revisão das fontes figurativas ou literárias deixam inequívoco que a transformação das experiências culturais em espetáculo se consolida, constituindo uma *weltanschauung* barroca na contemporaneidade da sociedade de massa. Também se torna claro como há uma tradição estabelecida desde a Idade Média que, ao longo das transformações socioeconômicas de um modo de produção feudal para um mercado capitalista, foi capaz de criar e garantir os elementos que fundamentam o espetáculo como manifestação de um poder, principal detentor das ferramentas culturais.

O Espetáculo das Luzes

Muito embora a Revolução francesa tenha trazido em seu âmago as premissas básicas da sociedade burguesa, a construção teórico-filosófica de seu sentido, por obra dos pensadores iluministas, reforça os elementos de espetacularização elaborados no percurso anterior de constituição de uma cultura do Ocidente.

É no século XVIII que, de fato, se enfatiza o ato de opinar, por meio da posição igualitária de todos os membros da sociedade. Propõe-se um plano teórico em que liberdade e igualdade resultam centrais na discussão. Mas essa liberdade e igualdade implicam um elemento superior, diante do qual podem realizar-se, e este é a criação abstrata de um Estado de Direito, concretizado pelo poder institucional. É nesse quadro que se realiza o espetáculo total, que adquire as formas teóricas e materiais do *Panóptikon*, ou visão total. Os elementos que constituem essa estrutura fundamentam a espetacularização ‘espectral’ do poder, elaborada de forma visual por Jeremy Bentham. (apud FOUCAULT, 1976)

O *Panóptikon* se organiza em uma estrutura circular que cerca uma torre central, cuja função é manifestar a possibilidade constante de estar vigiando os espaços em volta, sendo, ao mesmo tempo, visível por todos os lados. Claramente, em sua estrutura teórica reflete a nova organização dos iguais que voluntariamente se sujeitam ao direito e às leis, fundamentos do Estado burguês. Esta visualização, que tão toscamente se realiza na concretude do espaço urbano das escolas, das prisões e de outras instituições que necessitam de controle, parece-nos o cume da espetacularização, que desnuda o indivíduo não somente em sua esfera de ação pública, mas também em sua vivência privada. Para que ninguém consiga escapar das malhas do poder, é necessário que se estabeleça constantemente uma ‘aparência’ de acordo com as regras estabelecidas.

A manifestação mais evidente, à época das luzes, da função do elemento espetacular é visível nas próprias manifestações revolucionárias quando, paradoxalmente, o espetáculo se revela em seu núcleo originário, o religioso. É a celebração do culto à Razão, realizada na França de 1793, que repropõe a projeção do homem em uma entidade quase divina: a Razão, o Direito, o Ser Supremo, ou qualquer outra entidade abstrata que adquire um poder alienante, como realçamos no começo deste trabalho. Emblemas e símbolos são colocados novamente em circulação, recuperados de épocas anteriores em sua exterioridade, despojados de seus significados originários e ressignificados para o uso e consumo da sociedade proposta (GOMBRICH, 2000). É a partir desse momento que, de maneira evidente, se articulam os parâmetros espetaculares de uma sociedade de massa.

Para concluirmos este apanhado geral, o século XIX, marcado pelo capitalismo e imperialismo europeus, elabora o espetáculo e o concede, como diversão,

às massas trabalhadoras, mas produz, na realidade, a alienação do espectador em benefício do objeto contemplado.

Conclusão

O percurso teórico proposto neste trabalho procurou desvendar um enfoque da cultura ocidental que, para nós, ainda não vem sendo considerado de forma consistente: o de que a manutenção da ordem por parte dos poderes, independentemente de suas características específicas, atua pela espetacularização da realidade desde a constituição de um núcleo econômico pré-capitalista. Seria possível, portanto, identificar, nesse processo constante de elaboração cultural, um traço específico e bastante marcante de expressão identitária do Ocidente, escolhendo um caminho que, apesar das transformações sociais e das mudanças de regime político, possui uma relação direta com o modo de produção capitalista e de conversão de suas expressões estéticas em imagem e mercadoria. Elas revelam o cerne ideológico elaborado para o envolvimento de massas. Na Idade Média, elas não constituíam elemento de direito ou se definiam como classe, e sim como forças sociais ativas e, freqüentemente, como movimento transformador da ordem social. Durante a época de conflitos que se define como Barroco, assiste-se à tentativa de conciliar os conflitos entre um regime político e os novos pressupostos econômicos numa síntese que é metafórica, numa visão conciliadora que se coloca como ideal ante os conflitos existentes. A elaboração iluminista, por sua vez, define com clareza os termos do espetáculo burguês de envolvimento das massas, fundamentando-se na tradição constituída ao longo de vários séculos de elaboração do poderoso instrumento do espetáculo.

Parece-nos que uma revisão historiográfica nesse sentido, de maneira mais aprofundada, é hoje necessária para um entendimento mais abrangente dos fenômenos da sociedade contemporânea. Como afirma Debord,

o espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi também uma compreensão da atividade, dominada pelas categorias do *ver*; assim como se fundamenta no incessante desdobramento da racionalidade técnica de precisão que surgiu deste pensamento. Este não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em um universo *especulativo*.

(DEBORD, 1990: 91)

KEY WORDS: imaginary; performance society; Debord.

ABSTRACT: A critical overview of western culture using, as an interpretative key, Guy Debord's definition of Spectacular Society. It is observed that western society is able to preserve and sustain its legitimate power(s), in a spectacular dimension, through a systematic operation of alienation of living reality and its substitution *via* images, adapted by the very same power. This can be seen since the vanishing of feudal relations in the urban world of the XIIth century, where a pre-capitalist economy based on commercial trades emerges. In this frame, the worst heresies and riots are found, together with the attempt made by the Church to preserve its orthodoxy through the 'spectacularization' of its doctrine. Renaissance shows a slightly better equilibrium of power and society when seen through spectacular focus, but Protestant reform generates, insight the roman Church, the need of a new spectacularization for the Christians masses, creating the Baroque. Still, during French Revolution, a 'spectacularization' of the same revolution permits a massive participation, through ways and contents, creating the spectacular contemporary mass society.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, HANNAH. *Vita activa – La condizione umana*. Milano: Bompiani, 1991.
- Balt rusait is, Jurgis. *Risvegli e prodigi – Le metamorfosi del gotico*. Milano: Adelphi, 1999.
- Benjamin, Walter: *Origini del dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1989.
- Debord, Guy. *Commentari sulla Società dello Spettacolo e La Società dello Spettacolo*. Milano: Sugar^{co} Edizioni, 1990.
- Duby, Georges. *Lo specchio del feudalesimo*. Bari: Laterza, 1989.
- Ennen, Edith. *Storia della città medievale*. Bari: Laterza, 1975.
- Fernie, Eric (org.). *Art history and its methods – A critical anthology*. London: Phaidon, 1996.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire – Nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 1976.
- Franco Jr., Hilário. *A Eva barbada – Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Edusp, 1996.

- FRASCINA, F. & HARRIS, J. *Art in modern culture – An anthology of critical texts*. London: Phaidon, 1995.
- Gabler, Neal. *Vida o filme – Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Gombrich, E. H. *The uses of images – Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 1999.
- Greenberg, Clement. *Arte e cultura – Ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- Huizinga, Johan. *L'autunno del Medioevo*. Roma: Newton Compton, 1992.
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Le Goff, Jacques. *Tempo della Chiesa e Tempo del Mercante – Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*. Torino: Einaudi, 1977.
- Mâle, Emile. *The Gothic Image – Religious art in France of the thirteen century*. New York: Harper & Row, 1958.
- Maravall, José Antônio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.
- Panofsky, Erwin. *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Napoli: Liguori, 1986.
- Raimondi, Ezio. *Il colore eloquente – Letteratura e arte barocca*. Bologna: Il Mulino, 1995.
- Sternberger, Dolf. *Panorama del XIX secolo*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Villari, Rosário (org.). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- Capitani, Ovidio. *Le eresie medievali*. Bologna: Il Mulino, 1971.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.