

Por uma teoria contemporânea do espetáculo

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: espetáculo teatralidade performatividade

O conceito de espetáculo na acepção utilizada por Guy Debord exerce um fascínio que merece ponderação. A primeira pergunta relevante é saber se há acordo sobre o que se está entendendo por espetáculo. Na perspectiva da sociologia e da antropologia, pode-se, como o fez Debord, associar o conceito à idéia de um sistema econômico de produção cuja lógica de manutenção produz alienação e gera uma vida ilusória, de pura aparência. É possível ver este raciocínio em paralelo ao argumento marxista: a dinâmica da acumulação do capital gera uma situação superestrutural alienante e dominada pela mercadoria - enquanto fetiche tentador - que estabelece um manto homogêneo de dominação ideológica ao se alastrar progressivamente na sociedade. Nesse caso, o raciocínio debordiano seria uma derivação da reflexão marxista, e sua ênfase no aspecto espetacular do sistema apenas rerepresentaria alguns dos conceitos protagonistas daquele modo de pensar. Na verdade, em Debord a palavra espetáculo não tem um valor de face bem definido e exige cuidado no uso. Não é certamente relativa ao teatro e à sua história, mas empresta-lhe o glamour para chamar a atenção sobre um ponto em particular, na verdade um velho problema da filosofia, que é a diferenciação e hierarquização entre aparência e essência, entre o real e o ilusório. O mito da caverna de Platão já discute o caráter suspeito das imagens do mundo, deixando implícito uma outra situação em que realmente se vê, ou se vive. No caso de Debord, até por combinarem-se a estrutura do raciocínio marxista com as potencialidades imagéticas do espetacular, dimensão vinculada ao sentido da visão, gera-se um campo ambíguo propício tanto à superficialidade como à confusão. Assim, o aspecto espetacular da existência humana, ou seja, tudo que se dá a ver no mundo, aparece, enquanto sucedâneo fatal da história e operando para perpetuar um certo sistema de produção. O encantamento dos olhos garante a dominação de classe e a hegemonia burguesa, tanto no plano simbólico como no curso da vida. Aqui o espetáculo deixa de ser o fenômeno típico da teatralidade, como também abdica de qualquer caráter metafórico, associado a algum sistema de representação do mundo, e se torna o próprio mundo, ou uma qualidade ontológica e incontornável desse mundo. Ao mesmo tempo, a representação teatral empresta identidade àquela formulação diante da convivência com o marxismo, que, se não é rejeitado, é re-proposto em outros termos. Garante-se a originalidade do espetáculo como categoria de análise e, se há uma aproximação às teses de Marx, há, também, uma clara estratégia de diferenciação. No caso de Debord a ideologia, impregnada na aparência do mundo, se impõem como face inexpugnável de um sistema cujas

cadeias estruturais – o que os marxistas chamariam de modo de produção – já não são acessáveis ou transformáveis a não ser por essa incisão na superestrutura. À parte da rica hermenêutica em torno de Hegel e Marx, de que provém o caráter sugestivo e fascinante que esse neo-idealismo apresenta, é, do ponto de vista dos estudos teatrais, profundamente desencaminhador acatá-lo. Ao mesmo tempo em que se confunde com eles, essa perspectiva os anula completamente, na generalização absoluta que impõem à noção de espetáculo. Debord quer eliminar o que há de espetáculo na vida, para que esta, despida do incontornável manto do representacional, se torne mais verdadeira. Mas, na medida em que ele projeta na própria vida um caráter inexoravelmente espetacular e torna o espetáculo o objeto preferencial de seu ataque, acaba por desqualificar a vida mesma, maculada e inviabilizada pelo seu caráter ilusório e irreal. O que resta a fazer é prospectar uma vida sem qualquer espetáculo, encenação ideal situada em um não lugar, utópico, cuja realização é, de fato, impossível. É nessa aspiração que se confirma a sua afinidade com a visão extremada de Platão que, na República, ataca a representação artística, mas principalmente a espetacular, como oposta à verdadeira vida, reconhecível, apenas, nos planos ideais da racionalidade e das idéias puras. Nesse sentido, a Sociedade do Espetáculo iguala-se à República, como exercício de imaginação no pensamento de um Estado ideal, ou de criação de um parâmetro pedagógico potente para orientar a formação dos guardiões desse Estado ideal. Uma forma de resgatar o conceito de espetáculo desses meandros em que, se o entranhando, se faz com que se estranhe de si mesmo, é situar o empréstimo de Debord dentro de uma tradição de antiteatralidade que remonta a Platão, mas que se desenvolve fortemente a partir do século 19 e demarca, praticamente, o teatro do século 20. Mais do que isso será mister definir o próprio conceito de teatralidade, cuja história transcende a história do teatro e cuja fundamentação se articula a um campo de conhecimento diferenciado. Com certeza, o estudo da vida das sociedades humanas abrange os estudos sobre o teatro e a teatralidade, mas, certamente também, os estudos em torno da representação espetacular ocorrem numa perspectiva singular que não alcança a abrangência da vida como um todo, como pretenderia a tese da Sociedade do Espetáculo. Assim o pressuposto debordiano de que falar espetáculo é falar do real, deve ser minimizado. Falar do espetacular é, também, falar sobre o real, mas é, principalmente, falar de uma operação de ampliação, duplicação, transposição do real. É, em última instância, falar sobre o mimético, o que nos remete a toda uma tradição analítica que localiza no conceito de *mimesis* não só a pedra fundamental de qualquer teoria da representação como reconhece, na representação teatral, o seu sentido primeiro.

Opsis é a palavra grega que, na *Poética* de Aristóteles, define o sexto elemento da tragédia, o espetáculo. Mesmo minimizado frente aos dois elementos mais importantes na leitura aristotélica - *mythos* e *ethos*, elementos cruciais no estabelecimento da trajetória de uma ação diante do

espectador - não deixa de ser considerado essencial à realização da tragédia, na medida em que encerra a materialização daquela ação, o momento em que ela se concretiza diante dos olhos do público, se deixa ver e é vista. Uma reflexão contemporânea sobre o fenômeno teatral, além de transpor os limites territoriais convencionados ao teatro e pensar a teatralidade para além desses confins, como atravessando a vida humana de uma maneira geral, terá de partir desse aspecto essencialmente visual e tátil das artes cênicas. Muito mais do que nas histórias e narrativas, muito além do que nos universos psíquicos e oníricos dos personagens, é na matéria bruta e visível oferecida aos olhos e ao tacto que se configuram os discursos e que se afirma a condição histórica dos fenômenos espetaculares. As correntes de pensamento que emprestaram a noção de espetáculo, ou de teatralidade, para analisar fenômenos estranhos ao teatro, sociais ou antropológicos, não costumam levar em conta esse fator e trabalham em chaves específicas que variam conforme o ângulo de visão: A sociologia de Erwin Goffman trabalha a idéia de teatro a partir da visão do realismo psicológico, e centrada no drama escrito; a antropologia de Victor Turner reconhece os procedimentos rituais e de agregação social como motores dos atos espetaculares; Guy Debord faz a crítica do espetáculo como expressão de uma vida falsificada, retomando a mais antiga das críticas filosófica ao teatro, a de Platão. Mas é só nos estudos teatrais propriamente, naqueles que tem o espetáculo como objeto intrínseco e não acessório, que a discussão sobre o caráter específico do fenômeno espetacular pode ser aprofundada. O grande pioneiro nesse foco mais estreito é Evreinov, se bem que na sua idéia de uma teatralidade que emana do mundo natural e se expressa inclusive nos animais e minerais, ele também não deixa de estabelecer um padrão de tal modo abrangente que, poder-se-ia sugerir, propõe ao nível fisiológico o que Debord vai identificar no plano ideológico – o espetacular como determinação implacável que se impõem à vida. Ao mesmo tempo, não se pode omitir que visionários como Appia e Craig colaboraram decisivamente na formulação de uma idéia de teatralidade e na sua transformação em um objeto de estudo. Hoje, já há uma tradição crítica nesse campo, e várias correntes disputam a conceituação da teatralidade. A tradição de análise semiótica nos anos 60 e 70 dedicou bastante energia no mapeamento estrutural do espetáculo como sistema de significação. Os campos antropológicos e de estudos culturais também muito ampliaram as noções de teatralidade e de performatividade. Há esforços também realizados no campo da história do espetáculo, principalmente com uma consciência cada vez maior da importância da iconografia na formulação dessa história, o que já revela a relevância crescente da leitura visual do teatro. Tornar o espetáculo vetor da investigação implica em pensá-lo, para além do teatro e da teatralidade, como ocorrendo também em outras formas espetaculares contemporâneas, como as artes visuais, a performance, o cinema e o vídeo, e, até, transbordando para manifestações sociais como a política e a religião. Implica ainda em pensar a história desse

conceito desde a sua aparição na *Poética* até o seu uso desviado por Debord. Implica em detectar um momento no final do século 19 em que o espetáculo, a partir de Wagner, se torna um objeto auto-referente que constrói sua própria história e se diferencia não só do teatro, ou do drama, instância que sempre esteve associada ao teatro, mas também do teatral, aspecto negativo e associado à existência dos atores. Para além da crise da representação o espetáculo sobrevive, expandido para todas as formas de manifestação artística.

Luiz Fernando Ramos