

ESPETÁCULO, POLÍTICA E MÍDIA

Antonio Albino Canelas Rubim *

O espetáculo tem uma história de relacionamento com o poder político e a política que se confunde com a existência mesma dessas modalidades de organização social e do agir humano. A plêiade de exemplos possíveis de acontecimentos históricos, nos quais essas longas relações comparecem, não só inviabiliza sua enumeração exaustiva, como também torna desnecessária a citação de alguns deles, pois, com extrema facilidade, nossa memória histórica pode ser assaltada por inúmeros episódios, nos quais espetáculo, poder político e política aparecem em vital interação. Na bibliografia, disposta ao final deste trabalho, encontram-se indicados estudos sobre alguns desses episódios, considerados emblemáticos.

A rigor, pode-se afirmar, sem medo de errar, uma premissa constitutiva desse texto, o espetáculo como um momento e um movimento imanentes da vida societária, de maneira similar às encenações, ritos, rituais, imaginários, representações, papéis, máscaras sociais etc. Portanto, o espetáculo deve ser compreendido como inerente a todas sociedades humanas e, por conseguinte, presente em praticamente todas instâncias organizativas e práticas sociais, dentre elas, o poder político e a política.

A questão a ser enfrentada não diz respeito então aos relacionamentos, historicamente existentes, entre espetáculo, poder político, política e vida em sociedade, mas a uma espécie de atualização desse problema: como o espetáculo, o poder político e a política se relacionam em uma nova e contemporânea circunstância societária, estruturada em rede (Castells, 1996-1998) e ambientada pela mídia (Rubim, 2000 e 2001)?

CONSTRUINDO UM MODELO HEGEMÔNICO DE ANÁLISE

A caracterização da sociabilidade contemporânea tem demandado complexos e multifacetados esforços de reflexão, que apresentam muitas discrepâncias, mas, simultaneamente, contêm algumas convergências, dentre elas o reconhecimento do significativo lugar ocupado pela comunicação e pela informação na conformação da sociedade capitalista contemporânea. No âmbito dessas reflexões, considerado o foco de interesse específico do presente texto, certamente aquela empreendida por Guy Debord, em seus livros *La société du spectacle* (1967) e *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) se destaca. O caráter inaugural do livro de 1967, seu impacto na época e o renovado interesse pela obra de Debord e da Internacional Situacionista na atualidade, de imediato, apontam a importância desse autor como inaugurador de uma reflexão sobre o espetáculo, realizada em sintonia fina com a contemporaneidade.

Ainda que, em um livro, escrito ao estilo manifesto, seja difícil exigir e buscar um conceito rigoroso e nitidamente formulado de espetáculo, dois eixos interpretativos ganham destaque e podem servir de âncora para compreender a concepção de espetáculo, conforme a construção teórica de Debord.

Um desses eixos aponta o espetáculo como expressão de uma situação histórica em que a “mercadoria ocupou totalmente a vida social” (Debord, 1997, p.30). Espetáculo, mercadoria e capitalismo estão umbilicalmente associados. Desse modo, a sociedade do espetáculo pode ser interpretada como conformação avançada do capitalismo, como a etapa contemporânea da sociedade capitalista. Guardadas peculiaridades e diferenças, a elaboração de Guy Debord pode ser aproximada, como muita probabilidade, àquela trabalhada por alguns autores contemporâneos que pensam a sociedade atual como a modalidade contemporânea do capitalismo, marcada pela intensa presença e convergência da comunicação, da informação, das telecomunicações, da informática e pela aceitação de que elas tornaram-se as mercadorias diferenciais, as zonas privilegiadas de acumulação e os setores de ponta do desenvolvimento científico e tecnológico dessa etapa do capitalismo.

O outro eixo interpretativo, que interessa sobretudo à escritura deste texto, a anunciada separação entre real e representação. Tal cisão, consumada na contemporaneidade, inaugura a possibilidade da sociedade do espetáculo. Nela, as imagens passam a ter lugar privilegiado no âmbito das representações. Nas palavras de Debord: “O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado da pessoa humana” (Debord, 1997, p.18). Entretanto, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, p.14). A emergência de uma sociedade do espetáculo depende assim desta “separação consumada”, mas requer uma outra condição: a autonomização da representação frente ao real. “Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui” (Debord, 1997, p.18).

A perspicácia das formulações, tornando-as capazes, em afinidade eletiva, de vislumbrar atentamente os movimentos do contemporâneo, sem dúvida, se constitui em um dos pontos de destaque da obra de Guy Debord e reafirma a atualidade de suas reflexões. Isto não pode significar, no entanto, a aceitação integral, sem mais, de sua elaboração teórica. Além da flutuação conceitual, natural em uma obra-manifesto, a construção de Debord encontra-se prejudicada, pois atribui ao espetáculo, como dispositivo imanente, uma conotação sempre negativa.

Tal visão prejudicada decorre de dois movimentos. O primeiro diz respeito à redução do espetáculo a um determinismo econômico, intrinsecamente mercantil e capitalista, que interdita ao espetáculo qualquer outra alternativa de realização, econômica e/ou ideológica, fora de uma dinâmica capitalista e suprime até mesmo a perspectiva da existência de contradições em seu processo de produção. O espetáculo, assim, seria sempre prisioneiro do capital, nunca poderia se produzir em suas zonas de fronteiras, fora de seus limites ou em manifesto antagonismo contra ele. O espetáculo de tal modo estaria comprometido com a forma mercadoria e a ideologia burguesa, que teria interdita qualquer possibilidade libertadora.

O segundo movimento está fundado em uma contraposição questionável entre real e representação. Apesar de, em certos instantes de sua exposição, Debord assinalar que “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (Debord, 1997, p.15), a composição majoritária do texto e a interpretação prevalecente, inclusive para o trecho antes citado, constroem-se com base em um problemático confronto entre real - tomado em conotação positiva, porque assegurando uma relação “direta” com o mundo - e espetáculo, marcado por um viés pronunciadamente negativo, porque representação que implica em uma relação mediada, “não direta”, com o real. A valorização, sempre positiva, da pretensa relação “direta” com o real e a desvalorização constante da mediação, em uma contemporaneidade marcada exatamente pela complexidade e profusão de mediações, de antemão, fragilizam enormemente uma reflexão que pretende pensar, de maneira crítica, a atualidade.

Debord vai adiante nessa trajetória e chega até a assinalar: “As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação” (Debord, 1997, p.13). O estatuto de “pseudomundo à parte” certamente não se configura como o mais adequado para uma elucidação satisfatória do espetáculo, nem do mundo contemporâneo.

Emergem, de imediato, vários problemas nessas formulações. Um: pensar a representação como se ela não fosse uma parte indissociável e construtora da realidade. Dois: conceber a representação como tendo um estatuto de realidade inferior ao (restante do) real, posto que este estaria fundado na contigüidade presencial, tomada como modalidade privilegiada de relacionamento para a construção incisiva da realidade. Três: supor a possibilidade de um acesso ao real sem o recurso obrigatório de mediações, inclusive das representações.

Na contramão das concepções deborianas, hoje parece assentado teoricamente que não existe a possibilidade de uma relação direta, não mediada, com realidade; que a representação não só faz parte da realidade, como aparece como dispositivo imprescindível

de sua construção social e que o estatuto de realidade da representação nada fica a dever àquele atribuído ao restante da realidade, aliás, só possibilitada através do recurso às mediações. Tomando em consideração tais premissas, pode-se revisitar a sociedade do espetáculo, apontando suas limitações e desenvolvendo algumas de suas intuições, mesmo em rota de colisão como suas premissas e seus horizontes valorativos.

A idéia da autonomização das representações como condição da sociedade do espetáculo, demonstra, simultaneamente, a perspicácia e abertura do autor ao novo que conforma o contemporâneo, e os limites contidos em sua formulação teórica. Considerar a autonomização das representações como um processo imanentemente condenado, ao consolidar a cisão da totalidade social em real e representação, termina por obscurecer tal percepção, pois não a deixa entrever os potenciais contraditórios, configurados pela autonomização das representações. A superação de tais deficiências exige que a temática seja reinterpretada em outra constelação teórica.

Em outro horizonte, a cisão e a autonomização das representações poderiam anunciar e colocar em cena a questão da mediação e midiatização crescentes da relação do homem como o mundo e, mais que isso, demonstrar uma abertura à atualidade e introduzir uma das problemáticas mais radicais da contemporaneidade: a descoberta e a emergência de um novo mundo, midiatizado.

No rastro do pensamento original de Debord, mas sem a mesma envergadura teórico-conceitual e imaginativa, o livro de Roger-Gérard Schwartzberg, *L'État Spectacle* (1977) acolhe o poder político e a política no âmbito da discussão do espetáculo no contemporâneo. Para ele, “Hoje em dia, o espetáculo está no poder. Não mais apenas na sociedade. De tão enorme que foi o avanço do mal. Hoje, nossas conjecturas já não têm como único objeto as relações do espetáculo e da sociedade em geral. Como as tecia Guy Debord em 1967. Agora é a superestrutura da sociedade, é o próprio Estado que se transforma em empresa teatral, em ‘Estado espetáculo’” (Schwartzberg, 1978, p.1). Para ele, enfim, o Estado se transforma em “produtor” de espetáculos e a política se faz “encenação”.

O livro de Schwartzberg constrói-se, em razoável medida, através de uma pretensa e até exaustiva descrição de inúmeros fenômenos através dos quais aparentemente a “mediapolítica” se mostra. Esta descrição vem acompanhada de uma “análise comparativa” entre esse conjunto de fenômenos e o funcionamento anterior da política, tomado quase sempre de modo idealizado. Já na primeira frase do livro este construto fica evidente: “A política, outrora, era de idéias. Hoje, é (sic) pessoas. Ou melhor, personagens”. Apesar da fragilidade teórica demonstrada pela incapacidade de transpor o mundo das aparências, a potente descrição realizada e caráter inaugurador do livro asseguraram ao trabalho de Schwartzenberg significativo impacto e vigência sociais.

Mas que isto, o livro, na esteira do trabalho de Guy Debord, instituiu como que uma “matriz analítica de interpretação” da relação entre espetáculo e política no contexto de uma sociedade estruturada por redes e ambientada pela mídia. Assim, *L'État spectacle* conforma uma “tradição” de pensar a “mediapolítica”, de acordo com a denominação utilizada pelo autor, como esfera de pseudo-acontecimentos, para lembrar uma noção anterior de Daniel Boorstin citada no livro. Para o modelo de análise, a espetacularização do poder político e da política se define pela assunção, sem mais, de uma inevitável lógica produtiva da mídia, sempre impregnada e comandada pelo entretenimento, sobre a política, desvirtuando seu ser.

A ascendência da lógica (amalgamada) mídia-entretenimento sobre um dispositivo próprio e, muitas vezes, idealizado da política, inexoravelmente levariam o poder político e a política a uma “despolitização”. Ou seja, a serem dirigidos por outras dinâmicas não oriundas do poder político e/ou da política, mas gestadas pela mídia-entretenimento.

Essa “tradição” de tal modo se tornou hegemônica nos estudos acerca das interações atuais entre espetáculo, política e comunicação que acompanhar a sua trajetória carece de sentido, pois a maioria avassaladora dos trabalhos, internacionais ou nacionais, inscreve-se, consciente ou inconscientemente, nesse modelo analítico, apenas com menor ou maior sofisticação. Nele, espetacularização pode significar meramente a prevalência de uma

lógica estrangeira, a da mídia-entretenimento, e conseqüente despolitização, ainda que em graus variáveis.

Sérgio Caletti, por exemplo, depois de considerar “...a idéia de espetacularização como hegemônica no debate latinoamericano”, produz uma síntese do padrão analítico produzido e continuamente acionado. Ele escreve: “A hipótese da especularização, (...), reduz primeiro a política ao que ocorre na tela (...), a confronto logo como o dever ser que a República Ilustrada concebeu alguma vez como horizonte e seu modelo, descobre sua degeneração e a atribui a tecnologia” (Caletti, 2000, p.67 e p.87).

UM OUTRO OLHAR POSSÍVEL

Para construir um outro olhar, distante desse padrão analítico, acerca das relações contemporâneas entre espetáculo, política e comunicação, um conjunto de pressupostos devem ser revisitados, desenvolvidos e enunciados. O entendimento prévio da interação entre política e espetáculo pode servir como ponto de partida desse itinerário.

A afirmação que inicia este texto deve aqui ser retomada. Como foi dito, os relacionamentos entre espetáculo, poder político e política têm uma longa história. Anterior ao surgimento da política na Grécia antiga, por volta do século V antes de Cristo, já o espetáculo estava estreitamente ligado ao exercício do poder político. As pirâmides do Egito aparecem ainda hoje como exemplos mais contundentes, porque testemunhos petrificados e persistentes, da espetacularidade realizada e possível ao poder político desde tempos imemoriáveis.

O advento da política não impossibilita a relação, mas determina algumas alterações importantes. A política, como modalidade específica de agregação de interesses e de resolução da questão do poder político, de acordo com as instigantes e aproximadas concepções de Cornelius Castoriadis e Hannah Arendt, interdita o recurso à violência como procedimento principal e legítimo ao tratar o poder político. O convencimento, a sensibilização, a argumentação, a pressão reivindicativa não violenta e não corrupta, enfim

a busca de hegemonia, para utilizar o termo síntese de Antonio Gramsci, com a emergência da política, tornam-se os expedientes legítimos de como proceder para a conquista e a manutenção do poder político. Nessa nova situação, o espetáculo, antes afirmação suntuosa do poder, ganha uma nova dimensão, ele passa a ser produzido também como modo de sensibilização, visando a disputa do poder, e como construtor de legitimidade política. As articulações entre o espetáculo e o poder político ou a política mostram assim distinções relevantes.

O espetáculo, portanto, não aparece como estranho à política, apesar do deslocamento acontecido. O estranhamento só aflora, quando se trabalha com uma concepção unilateral, redutora e simplista da política, concebida como atividade orientada apenas por sua dimensão argumentativa. Tal visão racionalista da política não se sustenta nem factual, nem normativamente. Para a política entendida como acionamento sempre combinado e desigual de dimensões emocionais, cognitivas e valorativas, estéticas e argumentativas, o espetáculo aparece como uma possibilidade de realização, dentre outras em cena. Assim, perde sentido imaginar, como fazem equivocadamente muitos críticos da espetacularização midiática da política, que a mídia, e, em especial a televisão, “... esteja agora desnaturalizando uma época de ouro em que a política se inclinava para o melhor argumento e representava de modo transparente os interesses gerais da sociedade” (Landi, 1992, p.108).

A política supõe sempre um conjunto de instituições, práticas, atores capazes de produzir sua apresentação e sua representação visíveis na sociedade. A plasticidade desses inevitáveis regimes de visibilidade obriga a política a possuir uma dimensão estética, que não pode ser desconsiderada, em particular em uma sociedade na qual a visibilidade adquiriu tal relevância, como na contemporaneidade, através da nova dimensão pública de sociabilidade. A necessidade de considerar tal dimensão torna-se algo essencial nessa nova circunstância societária.

Um último pressuposto acerca da política precisa ser elucidado. A política não se realiza sem o recurso às encenações, aos papéis sociais especializados, aos ritos e rituais determinados. Antonio Augusto Arantes, estudando as manifestações de rua, por exemplo,

lembra: “...essas manifestações são, a um só tempo, *ação* (articulação pragmática entre meios e fins) e *atuação* (enunciado simbólico): rito, teatro e, por vezes, festa (Arantes, 2000, p.88). A contraposição entre a política anterior e a encenada “mediapolítica”, reivindicada por Schwartzberg e inúmeros autores seguidores da sua trilha, para desqualificar a nova situação política, tem, portanto, uma premissa insustentável: supor uma política que não comporta encenação (específica). A ágora grega, o senado romano, a coroação do rei, o parlamento moderno, a posse de presidente, as manifestações de rua, as eleições, enfim toda e qualquer manifestação da política, anterior ou posterior a nova circunstância societária, supõe sempre encenação, ritos etc. A mudança acontecida, portanto, não diz respeito à dimensão estética ou espetacular da política, mas a potência e a modalidade de seu acionamento em uma nova formação social.

Assim, uma reflexão que queira enfrentar verdadeiramente o problema da espetacularização da política em uma contemporaneidade estruturada em rede e ambientada pela mídia não pode deixar de reconhecer que o recurso à emoção, à sensibilidade, à encenação, aos ritos e rituais, aos sentimentos, aos formatos sociais, aos espetáculos. Em suma, a tudo aquilo que, em conjunto com o debate e a argumentação racional, conformam a política. Por conseguinte, eles não podem ser considerados como atributos advindos tão somente da contemporânea espetacularização da política.

Depois de todo esse percurso, da visitação de alguns dos autores fundadores da problemática e da enunciação de um conjunto de premissas, parece possível avançar na elucidação de conceitos de espetáculo e espetacularização, que possam apresentar um potencial analítico e que superem uma assimilação meramente valorativa das noções. A aproximação valorativa pode percorrer um largo e ambíguo espectro, indo desde uma significação negativa, quando os termos estão associados a uma ênfase na forma em detrimento ao conteúdo, ao desvirtuamento da política pelo acionamento de expedientes externos ao campo e ao predomínio de lógicas produtivas despolitizadoras, até a um teor positivo, quando o espetacular situa-se no horizonte do admirável, sentido bem menos comum quando se trata de uma remissão das noções à política. A superação desse caráter

umbilicalmente valorativo apresenta-se como essencial para a construção de um conceito com um bom nível de consistência e valor, agora sim, operativo.

Indo às origens, busca-se traçar um mapa de sentidos e acionamentos que constituem o conceito. Spetaculum, raiz semântica (latina) de espetáculo, tem como significado tudo que atrai e prende o olhar e a atenção. Recorrendo ao dicionário, três outras acepções de sentido podem ser enumeradas: representação teatral; exibição esportiva, artística etc e cena ridícula ou escândalo. De qualquer modo, todas elas implicam em uma visão atenta a uma circunstância, em uma relação entre espectador e evento, que chama a atenção e prende o olhar. Em todos os casos, a interação evento-espectador se afirma e o sentido do olhar comparece com prioritária menção.

Jesus Requena faz uma preciosa investigação do uso e da participação dos sentidos na construção do espetáculo. Conforme esse autor, o gosto, o olfato e o tato possuem um vínculo estreito com territorialidade e intimidade, inviabilizando a necessária distância e estranhamento requisitado como constitutivos da possibilidade do espetáculo. Já a audição peca pelo excesso de distanciamento. A mera utilização do ouvido apenas garante uma possibilidade de intuir a existência de um espetáculo que se realiza ao longe. Somente em associação como o olhar, o ouvido permite acesso ao espetacular. A visão, pelo contrário, afirma-se como o sentido condutor, por excelência, do espetáculo. “O olhar se nos apresenta então, em todos os casos, como o sentido rei, como aquele sobre o qual o sujeito de constitui em espectador” (Requena, 1988, p.57).

Esse corpo que chama a atenção conforma-se como um ato, um evento social e, excepcionalmente, natural. Mas de uma natureza carregada de sentido e memória culturais, como, por exemplo, um pôr-do-sol, dito “espetacular”. Mas a esse objeto exibido exige-se movimento, trabalho que prenda o olhar do espectador e institua a relação espetacular. Tal interação processa-se através de uma “dialética” de sedução e desejo. Jesus Requena, por exemplo, observa: “Um olhar, uma distância, um corpo que se exhibe afirmado como imagem que fascina. Tem-se aqui, então, os elementos necessários para uma situação de sedução. Pois o que pretende o corpo que se exhibe é seduzir, isto é, atrair – apropria-se – do

olhar desejan­te do outro” (Requena, 1998, p.59). Desse modo, o espetáculo instala uma relação de poder. E o poder, muitas vezes, afirma-se como e através da produção de espetáculos.

O caráter necessariamente público desse ato deve ser reivindicado de imediato. Para chamar a atenção e prender o olhar, o evento visa fisgar pessoas e para isso deve realizar-se publicamente. Mais que isto, a magnitude reivindicada e, muitas vezes, alcançada pelo evento espetacular requer a sua localização em um lugar, geográfico ou virtual, necessariamente público.

O espetáculo remete também à esfera do sensacional, do surpreendente, do excepcional, do extraordinário. Daquilo que se contrapõe e supera o ordinário, o dia-a-dia, o naturalizado. A instalação no âmbito do extraordinário potencializa a atenção e o caráter público do ato ou evento espetacular. A ruptura com a vida ordinária, condição de existência do espetáculo, pode ser produzida pelo acionamento de inúmeros expedientes, em geral, de modo intencional, mas, em alguns horizontes, até mesmo de maneira não prevista.

A produção do extraordinário acontece, quase sempre, pelo acionamento do maravilhoso (Carpentier, 1987), de um grandioso que encanta, que atrai e que seduz os sentidos e o público. Esse “maravilhamento” produz-se pelo exarcebamento de dimensões constitutivas do ato ou evento, da dramaticidade de sua trama e de seu enredo, através de apelos e dispositivos plástico-estéticos, especialmente os relativos ao registro da visão, mas também aos sonoros, em menor grau. A plasticidade visual, componente essencial, e a sonoridade tornam-se vitais: os movimentos, os gestos, os corpos, as expressões corporais e faciais, o vestuário, os cenários, a sonoridade, as palavras, as pronúncias, as performances; enfim, todo esse conjunto de elementos e outros não enunciados têm relevante incidência na atração da atenção, na realização do caráter público e na produção das simbologias e dos sentidos pretendidos com o espetáculo.

Recorrer a esse conjunto de dispositivos plástico-estéticos em movimento potencializa a dramaticidade, a teatralidade e a encenação contidas no evento espetacular. Daí a ênfase que alguns autores dão ao caráter dramático, teatral e de encenação do espetáculo. Mas o reconhecimento disso não pode fazer esquecer que a vida cotidiana e a política não mediados também possuem suas modalidades específicas de encenação e que a dramaticidade e a teatralidade também estão umbilicalmente presentes na vida cotidiana e na política, como componentes imprescindíveis à existência da sociedade.

O recurso a todo esse conjunto de estoques e fluxos instala o espetáculo em uma pertença nitidamente cultural, da qual depende para a definição mesma do que se vive como espetacular em sociedades determinadas. Sérgio Caletti assinala a relativização societária da percepção do caráter espetacular. Esse autor anota: “Cada marco sócio-cultural definirá o que é e o que não é, embaixo de certas circunstâncias, denominável de espetáculo, assim como também cristaliza gêneros, formatos, lógicas, suportes, regimes de visibilidade (ad-mirativos) a partir dos quais se geram deliberadamente séries de ‘produtos culturais’ de acordo com que sejam, precisamente, seus parâmetros do espetacular” (Caletti, 2000, p.71).

O acionamento do grandioso, a exacerbação de dimensões constitutivas, o envolvimento de múltiplos apelos e dispositivos, o trabalho em diversos registros, o caráter público, todo esse complexo conjunto de fatores exigem organização. A ruptura da vida ordinária propicia não uma situação de caos, de ausência completa de normas sociais, mas a suspensão temporária da vigência das regras cotidianas. Um outro conjunto de normas produtivas, agora condizentes com o momento extraordinário, impõe-se como necessidade. Mais que isso, a ruptura com o cotidiano e seu saber de senso comum faz aflorar a exigência de um saber e um conjunto especializado de técnicas para lidar com a construção social do momento excepcional.

Não por acaso, a “sociedade do espetáculo” apresenta forte tendência à emergência de organizadores da cultura e de espetáculos, em seus variados tipos, crescentemente profissionalizados. O surgimento dos profissionais de criação, de transmissão e difusão, de

preservação e de “produção cultural” apenas reafirma essa tendência. Ela reforça uma outra vertente pronunciada dos espetáculos contemporâneos: a tendência a uma distinção cada vez mais impositiva entre protagonistas e platéia, impossibilitando uma participação plena dos espectadores como, simultaneamente, atores e público, permitida em alguns dos tipos de espetáculos, como se verá adiante.

A envergadura do evento ou ato espetacular e seu caráter obrigatoriamente público implicam igualmente, por tudo isso, em um potente impacto social, com repercussões societárias tendencialmente amplas. Mas esse impacto acontece com base em uma modalidade específica de fruição social do espetáculo. Ela não implica em “perda de intensidade, desatenção, leviandade”, mas apenas em “uma forma diferente de viver” o ambiente sócio-cultural (Eco, 1984, p.217).

Enumeradas os dispositivos que devem ser requisitadas para nomear algo como espetáculo, cabe apontar duas tipologias que, em perspectivas distintas, tentam dar conta de uma classificação dos diferenciados tipos comportados na noção de espetáculo.

Jesus Requena traça sua tipologia tomando como eixo de diferenciação o lugar do olhar e do espectador que o sustenta em relação ao objeto. O autor enuncia quatro modelos de espetáculos: o carnavalesco, o circense, o da cena italiana e o da cena fantasma. O carnavalesco se caracteriza, em sua possibilidade extrema, por uma cena aberta, indefinida, na qual o sujeito que olha e o corpo que se exhibe constantemente se movem, intercambiando de modo contínuo os lugares que ocupam e os ângulos de visão possíveis. Como exemplos desse modelo, podem ser citados: as festas populares e os carnavais em que os participantes não estejam plenamente distinguidos em espectadores e em protagonistas.

Os outros tipos de espetáculo já implicam, em menor ou maior graus, na ruptura com essa simetria e como a reversibilidade dos lugares ocupados pelo olhar e pelo objeto. Gravada no espaço, a distinção demarca o lugar da cena e as posições determinadas para o olhar, extrínsecas à cena, com variações notáveis nos três modelos descritos a seguir.

No tipo circense, a cena ocupa o centro e os espectadores, agora mais afeitos a essa condição, ainda se dispõem de modo relativamente arbitrário, pois a única (de)limitação essencial a esse modelo decorre da centralidade da cena e de sua distinção espaço-cultural. Em geral, os espectadores colocam-se em forma circular ou elíptica. O circo romano, os hipódromos, os estádios de futebol e de outros esportes, os torneios medievais, as execuções públicas, as corridas de automóvel, as lutas de boxe etc inscrevem-se nesse modelo. Os desfiles e cortejos aparecem como uma variante da tipologia anterior, pois se os espectadores podem se tornar itinerantes em sua disposição retilínea, nem por isso deixam de obedecer aos parâmetros que conformam esse tipo de espetáculo: o fechamento da cena, a assimetria e a irreversibilidade dos papéis de espectador e protagonista, a excentricidade e relativa arbitrariedade da posição do público.

O modelo da cena italiana radicaliza ainda mais essas características na produção do espaço e do evento espetaculares. Agora a cena se dispõe em termos perspectivistas, pois seu espaço especializado, o palco, passa a ser construído em função de um centro óptico exterior, definido pelo lugar ocupado pelo espectador na platéia. Assim o espectador ocupa um lugar privilegiado para olhar o evento-espetáculo, sendo reconhecido seu direito a um domínio visual o mais pleno possível do espetáculo. O divórcio entre (esse tipo de) espetáculo e rua torna-se evidente. Além do teatro, a ópera, a missa, o concerto, a conferência etc. podem ser instalados nesse modelo (especializado) de espetáculo.

Por fim, Requena propõe um último tipo: o modelo da cena fantasma, destinado a incorporar os espetáculos conformados pelo acionamento dos contemporâneos aparatos sócio-tecnológicos, como o cinema, a televisão etc. Conforme o autor, esse modelo supõe o “reinado absoluto da configuração concêntrica do espaço espetacular” (Requena, 1988, p.72), dado que não só submete as salas cinematográficas ao modelo da cena italiana, mas traz embutido na própria tecnologia de produção de imagens a ordenação perspectivista do espaço, ainda que nela a localização potencial do espectador se realize de modo virtual. A potência espetacular das mídias deriva da complexa e paradoxal conjunção entre essa unicidade do lugar concêntrico do olhar e a multiplicidade de pontos de vista permitidos

pelos aparatos sócio-tecnológicos. Já não se trata de assegurar o melhor lugar possível para ver, mas de possibilitar, no limite, o olhar total, recorrendo a uma multiplicidade de câmeras que, por intermédio de todos os ângulos de visão, permita olhar todos os detalhes do corpo (desmaterializado) em exibição.

Maria Helena Weber propõe, em patamar distinto, uma outra classificação, voltada especificamente aos espetáculos políticos e governada pelo modo determinado de interação entre eles e a mídia. Assim podem ser elencados os espetáculos políticos: editorial, articulado, autônomo e arbitrário (Weber, 1999, p.107).

O modelo editorial congrega os eventos que a mídia constrói como espetáculo político, através de variados gêneros discursivos, mas todos eles sob o controle da instituição midiática. O tipo articulado se conforma na interação obrigatória entre mídia e a política, que busca representar um evento de caráter excepcional e conjuntural, como as eleições, reformas constitucionais etc. O espetáculo político autônomo implica na existência de um fato político de eloqüente grandiosidade e imprevisibilidade que, impondo-se, obriga a mídia a mudar seus padrões de cobertura. Enfim, o modelo arbitrário supõe o controle do espaço-tempo da mídia pelo campo da política, destituindo a mídia de seu poder de decisão empresarial ou editorial, como ocorre na propaganda político-eleitoral no Brasil.

Após a anunciação das tipologias, cabem algumas rápidas observações acerca de determinadas demarcações e constrangimentos tendencialmente impostos ao espetáculo. A primeira, anotada por Requena, diz respeito à certa associação, realizada historicamente, entre modelo excêntrico de configuração do espaço espetacular e cultura popular e entre modelo concêntrico e espetáculos cultos das classes dominantes (Requena, 1988, p.71). Essa demarcação se aproxima da anteriormente assinala por Umberto Eco, quando observa a não aceitação do espetáculo como manifestação cultural, “elevada”, com C maiúsculo, porque instalada na zona, levemente culpada, do divertimento (Eco, 1984, p.214). Nas situações observadas transparecem o elitismo cultural e a mitificação do trabalho, próprias da desigual e unilateral sociedade capitalista. Contra todas elas, faz-se necessário, mais uma

vez, afirmar o espetáculo e a diversão, por certo, como imanentes e imprescindíveis à vida e sociedades humanas, demasiadamente humanas, e confirmar o caráter universal dessas dimensões da experiência social.

Outra demarcação intentada relaciona-se as distinções entre espaços midiáticos e sua imediata associação a possibilidade ou não de prevalência do espetáculo. Desse modo, os programas de informação supostamente estariam distantes do espetáculo, sendo seus programas adequados, aqueles de fantasia e de ficção. Desnecessário mobilizar grandes argumentações para demonstrar a relatividade e a fragilidade das fronteiras instituídas. Inúmeros estudiosos insistem na afirmação de que a contemporaneidade tem se caracterizado por um potencial imbrincamento entre real e ficção e pela metamorfose acontecida entre ambos. Não bastasse isso como argumento convincente para elucidar a questão, inúmeros trabalhos buscam demonstrar a invasão de procedimentos do espetáculo, tais como os anotados acima, na produção da informação na mídia (Arbex Jr., 2001; Bucci, 2000; Colling, 1998; Ferraz, 1994; Froio, 2000; Marfuz, 1996 e Requena, 1989).

Formulada uma noção de espetáculo, torna-se necessário ir adiante e tentar pensar o termo derivado: a espetacularização. Antes de tudo, espetacularização pode ser definida como um processo, através do qual, pelo acionamento de dispositivos e recursos dados, produz-se o espetáculo. Ou melhor, o espetacular. Assim, tal processo seria guiado pelos parâmetros anteriormente anunciados como pertinentes à definição de espetáculo. O processo de espetacularização, midiática ou não, pode abarcar todos as áreas e campos sociais, ainda que, antes da modernidade, tenha se concentrado na religião e na política - essa última atividade humana, em um mundo ainda não desencantado, não moderno, encontra-se estreitamente vinculada e cúmplice da religião. Enfim, a espetacularização aciona, simultaneamente, uma multiplicidade de dimensões – emocionais, sensoriais, valorativas e também cognitivas – para fabricar e dar sentido ao espetacular. Nessa perspectiva, o espetacular deve ser sempre encarado como construção, social e discursiva, como enfatiza Murray Edelman em seu livro sobre a construção do espetáculo político (1988).

Requena, além de assumir o caráter de construção do espetacular, indo adiante, reconhece a possibilidade do espetáculo ser portador de sentido. Em uma dicção lacaniana, ele diz da necessidade que dispositivo da simbolização se introduza entre o espectador que olha e o corpo que se exhibe para que o espetáculo adquira um determinado sentido (Requena, 1998, p.66). Assim, a multiplicidade de dimensões concorre, mas não inviabiliza a produção de sentido. Caberia, então, questionamento acerca de qual o leque possível de sentidos que podem ser acolhidos pelo espetáculo, especialmente em sua interação com a política. Antes disto, faz-se necessária uma digressão sobre as relações entre espetáculo e mídia.

O (FABULOSO) ESPETÁCULO DA MÍDIA

O espetáculo antecede historicamente em muito o surgimento da mídia, em sua conformação contemporânea de aparato sócio-tecnológico de comunicação, acontecido de modo substantivo em meados do século XIX. Antes da existência de uma sociedade ambientada pela mídia, o espetáculo tinha sua produção associada quase sempre à política e/ou à religião. Somente na modernidade e, mais intensamente, na contemporaneidade, o espetáculo vai poder se autonomizar dessas práticas sociais, pois passa a ser majoritariamente produzido com inscrição nos campos cultural e/ou da mídia, recém-formados na modernidade, assimilada aqui como momento por excelência do movimento de autonomização de esferas sociais (Weber) ou de campos sociais (Bourdieu) . Assim, diferente do que acontece no passado, o espetáculo no mundo contemporâneo situa-se no registro do olhar laico e secular, configurado no processo de desencantamento do mundo e de inauguração da modernidade, de acordo com Max Weber. Hoje, o espetáculo encontra-se em medida significativa associado aos campos cultural e midiático, que apresentam interfaces crescentes, a partir da emergência de uma cultura cada vez mais “industrializada”. Isto é, midiaticizada.

A conexão entre mídia e espetáculo torna-se, por conseguinte, privilegiada na atualidade. Tal enlace recobre a fabricação e veiculação, como programação, de espetáculos pela mídia e a transmissão de espetáculos culturais, políticos, religiosos e de outros tipos

forjados por outros entes sociais. Mas certamente os espetáculos do contemporâneo, por excelência, porque realizados em afinidade eletiva com a nova sociabilidade, apresentam uma tal envergadura, que só podem ser operados através do acionamento conjunto da mídia com outros atores sociais, ambos produtores notórios de espetáculos. As copas do mundo de futebol, os mega-festivais de música, as olimpíadas, as grandes festas populares exemplificam globalmente, com enorme exatidão, as celebrações espetaculares do contemporâneo.

Mas quais as outras especificidades do processo de espetacularização, desenvolvido na nova circunstância societária? Um primeiro fator a ser considerado deve atentar para uma outra marca do contemporâneo: a cultura como espetáculo. Eduardo Subirats, em seu livro sobre a temática, aponta o “maravilhoso milagre do espetáculo” e o paradoxo de uma sociedade que, simultaneamente, decreta a morte da arte e a transforma em princípio organizador do mundo social, da política à vida cotidiana (Subirats, 1989). A estetização do social convive e, em medida razoável, se alimenta da enorme proliferação de espetáculos possibilitada pelas mídias. Elas, assumidamente na contemporaneidade, tornam-se o lugar primordial de fabricação do espetacular.

Esse “fenômeno totalmente desconhecido na história do espetáculo” (Requena, 1998, p.81), não só constitui gigantescas máquinas midiáticas de espetacularização, que potencializam a capacidade intrínseca ao espetáculo de abarcar todos os campos sociais, mas desenvolve uma competência ímpar que habilita a mídia, em especial a televisão, a defagocitar mesmo todos os demais espetáculos, originados fora do ambiente midiático. Jesus Requena, que considera esse fenômeno “o mais relevante para a sociologia do espetáculo”, constata a radicalidade do processo e, contundente, chega a escrever: “Enunciando-o de maneira brutal: (a) televisão tende a converter-se não só no único espetáculo – pois se apropria de todos os demais, os devora e os desnatura – senão no espetáculo absoluto, permanente, inevitável” (Requena, 1998, p.73 e p.81).

Uma sociedade com tais características, pode ser, sem dúvida, nomeada como uma “sociedade do espetáculo”, talvez não em um sentido de vertente debordiano. Nela, de

modo indiscutível, a tendência ao espetacular encontra-se extensivamente enraizada. A rede de mídias e a dimensão da sociabilidade pública midiaticizada, além de outros campos, como a política, a religião e a cultura, concorrem profundamente para a existência e a realização sociais da espetacularização, pois toda essa maquinaria sócio-tecnológica está predisposta a chamar e disputar a atenção de todos. Mas, em uma sociedade do espetáculo, em que tudo tende ao espetacular, a espetacularização, paradoxalmente, como se verá, também encontra obstáculos para deslanchar e operar.

Pode-se então redefinir os termos da formulação da contemporaneidade como “sociedade do espetáculo”. Ela está em sintonia com a fase atual do capitalismo, na qual a informação e a comunicação tornam-se mercadorias privilegiadas e a economia do espetáculo aparece como cada vez mais relevante. Mas ela também pode ser caracterizada como a sociedade em que, diferente do que acontecia nas anteriores, quando o espetacular era algo da esfera do extraordinário e da efemeridade, agora o espetáculo potencialmente está (oni)presente, no espaço e no tempo, e afeta radicalmente toda a vida societária. O espetáculo, depois de se tornar autônomo em relação ao religioso e ao político e ser acolhido na esfera cultural, como cerimônia artística ou festa popular, ocupando locais e ocasiões privilegiadas, transforma-se em algo com pretensões a colonizar todo o mundo da vida.

Ao assumir esse pretendido caráter cotidiano, fortemente ancorado no funcionamento tentacular das redes de mídias, a sociedade do espetáculo faz aflorar suas contradições, instituindo algumas situações paradoxais. Requena assinala que “o preço da onipresença, da cotidianização do espetáculo, é sua dessacralização” (Requena, 1998, p.92). A desaparecimento da singularidade do instante e o desaparecimento dos espaços especializados concorrem para essa dessacralização e para a banalização, enfim, do espetáculo. Com isso, a obviedade e a redundância fazem o espetáculo perder potência. O paradoxo pode ser sintetizado no permanente conflito imanente à sociedade do espetáculo: em um mundo em que tudo pode e tende a ser transformado em espetacular, nada mais parece ser espetacular. Em suma: na sociedade do espetáculo, a banalização da espetacularização, produz e destrói,

simultânea e incessantemente, espetáculos. A singularidade de tal sociedade deriva exatamente dessa alucinada dinâmica.

UM OUTRO MUNDO POSSÍVEL

A mídia - compreendida como campo que promete visibilidade social, que pode conferir valor de exposição (Benjamin) ou que destina poder de publicização - não deve ser, sem maiores indagações, identificada ao espetáculo. Se a mera veiculação na mídia conferisse a todos os seus produtos o caráter de espetáculo, então o conceito mesmo de espetáculo perderia a validade, devido à abrangência excessiva assumida por esse signo.

Cabe então distinguir conceitualmente, mesmo de modo provisório, mediação e espetacularização como procedimentos diferenciados. Mediação designa a mera veiculação de algo pela mídia, enquanto espetacularização, forjada pela mídia ou não, nomeia o processamento, enquadramento e reconfiguração de um evento, através dos inúmeros expedientes anteriormente analisados. Assim, a mídia pode ser associada a processos de mediação e espetacularização, mas tais dispositivos longe estão de elucidar os fantásticos imbricamentos entre mídia e contemporaneidade.

A mídia ou, com mais precisão, a rede de mídias institui, a rigor, uma nova dimensão pública, própria da sociabilidade contemporânea. Esta dimensão está constituída por espaços eletrônicos, sem territórios e potencialmente desmaterializados, que se transformam em suportes de televidências, vivências à distância e não presenciais, planetárias e em tempo real. A conjugação entre espaços eletrônicos em rede e televidências possibilitadas viabiliza os fluxos globalizantes e institui a telerrealidade. O amalgama entre telerrealidade e realidade contígua, com seus espaços geográficos, suas convivências e seus fluxos locais, possibilita a singular experiência da contemporaneidade: viver glocalmente. Isto é, vivenciar em conjugação, combinada e desigual, todas estas marcações e possibilidades sociais.

O novo mundo pode ser imaginado como a criação de uma nova dimensão pública de sociabilidade, própria da sociabilidade moderna e mais especificamente contemporânea, que se agrega, não sem complicadas fricções, com a dimensão pública anteriormente existentes, derivada principalmente de relacionamentos permitidos pelo compartilhamento presencial de idéias, emoções, sensibilidades etc. A nova dimensão pública constituída pelas redes de espaços eletrônicos que dão suporte e viabilizam televivências, vivências à distância, em espaço planetário e tempo real, cada vez mais mediadas. Na contemporaneidade, essa televivência ao se conjugar, para o mal e para o bem, ao mundo compartilhado, portanto público, conformado pela convivência e pelos espaços geográficos, sem dúvida, vem colocar imensos problemas novos e complexos para a existência e a experiência em sociedade e para a luta humana por outros mundos possíveis.

Mas o desafio colocado e a complexidade da questão não podem, sem mais, fazer como que o problema afinal advindo com a autonomização das representações, seja “resolvido” com um olhar nostálgico de um idealizado mundo convivencial. A compreensão aberta e rigorosa, expondo todas as contradições, de uma contemporaneidade resultante da convergência tensa entre espaços geográficos e eletrônicos, convivências e televivências, do local e do global, realidade contígua e telerrealidade aparece então como algo essencial para, goste-se ou não, enfrentar os dilemas colocados pelas novas circunstâncias sociais.

A ESPETACULARIZAÇÃO MIDIÁTICA DA POLÍTICA

A especificidade da circunstância política contemporânea, na perspectiva que interessa a este trabalho, está ancorada na tentacular presença da mídia e das redes midiáticas e na dimensão pública de sociabilidade conformada por elas que se transforma no ambiente, por excelência, da atualidade e de sua experiência singular de vida. A sociedade estruturada em rede e ambientada pela mídia funciona como um “princípio (re)organizador” - em uma assimilação livre da expressão utilizada por Afonso de Albuquerque (1994, p.18) - da atividade política na contemporaneidade.

Para Albuquerque, na medida em que acontece a “autonomização” do espetáculo, desprendendo-o de alguma relação com o transcendente, e a sua “libertação” dos limites impostos pelo espaço geográfico, através dos aparatos sócio-tecnológicos de comunicação, pode-se pensar no espetáculo como “princípio organizador da vida política”, pois passa a emergir uma “...situação na qual o fato de algo ser mostrado para um público espectador se torna crescentemente interpretado como precondição (e critério de avaliação) da sua importância política” (Albuquerque, 1994, p.19).

A formulação de Albuquerque, em interessante alternativa teórica, foge ao padrão analítico conformado sobre a espetacularização da política e busca a especificidade da situação política contemporânea. Mas ao atribuir ao espetáculo, na circunstância atual, o princípio organizador da vida política, parece superestimar o impacto do espetáculo no mundo contemporâneo, não atinar para a essencial distinção entre midiática e espetacularização, além de subestimar a relevância e as sutilezas da existência de uma contemporânea dimensão pública de sociabilidade instituída pelas redes midiáticas e sua influência reorganizadora sobre a política. Assim, o conceito de Espectáculo Político construído pelo autor em contraposição ao de espetáculo político, próprio nas circunstâncias societárias anteriores, serve para distinguir esses dois momentos, situando-se em um patamar interpretativo bastante geral, mas não possibilita a construção de um instrumental teórico-conceitual que precise a análise mais apurada de situações singulares, nas quais ocorram processos de midiática ou/e espetacularização.

A novidade da política midiática pode ser constatada pelas inúmeras denominações inventadas para designar esse novo fenômeno político: mediapolítica (Roger-Gérard Schwartzenberg), videopolítica (Giovanni Sartori e Oscar Landi, dentre outros), telepolítica (Rubim), tecnopolítica (Stefano Rodotà) e ciberpolítica (diversos autores), bem como pelo caráter díspare das formulações que se elaboram com base nessas designações e inclusive no interior de uma mesma nomeação. As reflexões exemplares de Sartori e Landi, inscritas no rótulo videopolítica, têm conotações por demais desiguais e direções até contraditórias.

Muitos autores contemporâneos têm insistido na idéia que a mídia, a rede de mídias e mais especificamente a televisão tornaram-se o espaço privilegiado da luta política na atualidade, tanto em momentos excepcionais, a exemplo das eleições, quanto no ordinário da política, no seu dia-a-dia. O deslocamento para a tela, síntese metafórica da nova dimensão pública organizada a partir dos espaços midiáticos, retira a primazia da rua, como lugar privilegiado de realização da política, como acontecia na modernidade. Basta lembrar da importância dos comícios, barricadas, passeatas, discussões etc. ocorridos nas praças e ruas e em outros locais convivenciais, a exemplo dos cafés e dos parlamentos, para se perceber como a política moderna se condensava em espaços de convivência, nos quais a o ser presencial era imprescindível.

Em razoável medida, esses lugares e expedientes políticos continuem a funcionar. Mas não há dúvida que uma significativa parcela da atividade política hoje se realiza na dimensão pública instituída pela rede de mídias, seja na televisão, seja no rádio, seja na Internet, seja em outras ambientes midiáticos. Mais que isto, hoje fica fácil constatar e imaginar que a política midiaticizada tem potente incidência naquela realizada em espaços convivenciais (Arantes, 2000 e Schechner, 1993).

Aliás, as coberturas ao vivo dos acontecimentos, estudadas de modo instigante por Katz e Dayan (1992), têm especial repercussão sobre esses eventos. Já em 1984, Umberto Eco escrevia: “Nos últimos dez anos, porém, a transmissão ao vivo apresentou mudanças radicais no que se refere à encenação: das cerimônias papais a muitos acontecimentos políticos e espetaculares, sabemos que eles não teriam sido concebidos da maneira que foram, se não tivessem existido as telecâmeras” (Eco, 1984, p.197).

O exemplo das eleições, nesse panorama, mostra-se como elucidativo. Hoje as mídias e, com destaque a televisão dentre elas, constituem-se no palco mais relevante das campanhas eleitorais, conforme a investigação de estudiosos que falam na americanização, na modernização ou na adequação das eleições à contemporaneidade (Radunski, 1999; Plasser, 2000; Albuquerque, 1998; Mancini e Swanson, 1996; Azevedo, 1998 e Rubim, 2001). A diferença existente entre essas interpretações do que ocorre com as eleições não

impede duas observações convergentes: 1. a disputa eleitoral hoje tem na mídia seu palco privilegiado, pelo menos nos pleitos majoritários em sociedades ambientadas pela mídia, e 2. a campanha desenvolvida nas telas apresenta intenso impacto sobre aquela realizada nas ruas.

Em verdade, por trás do debate acerca da midiaticização ou espetacularização da política esconde-se uma outra discussão: como pode ser compreendido o procedimento de adequação necessária da política aos espaços e linguagens midiaticizadas para que seu trânsito nessa contemporânea dimensão pública possa se realizar satisfatoriamente? Uma das respostas que tem sido elaborada sobre essa questão afirma que a adequação significa a absorção da lógica produtiva da mídia, imediatamente identificada com a lógica produtiva do espetacular, em detrimento de uma outra política. Ou seja, nessa perspectiva analítica, toma-se a lógica produtiva da mídia como idêntica à lógica produtiva do espetacular, sem mais. Assim, a política na mídia não mais se faz como política, mas se despolitiza, pois passa inevitavelmente a obedecer a padrões de produção da mídia e do espetáculo. A mídia então faz a política. Midiaticização e espetacularização, aqui entendidas como processos similares, amalgamados pela prevalência da mercadoria e do entretenimento, constituiriam uma poderosa, inevitável e indissociável lógica produtiva que, no limite, inviabilizaria o exercício de qualquer política não totalmente transtornada pelo espetáculo nesse novo espaço, nessas novas linguagens; enfim nessa nova dimensão pública da sociedade contemporânea.

Uma outra resposta, radicalmente distinta, reconhece que a política vem apresentando alterações importantes pela necessidade de se adequar à dinâmica deste novo espaço eletrônico, configurado pelas redes de mídias como suporte da nova dimensão pública da contemporaneidade. A adequação deve ser entendida como absorção e utilização das linguagens e recursos midiáticos, em sua dimensão estético-cultural, mas não obrigatoriamente em uma condição mercantil, entretenimental e espetacular. Isto implica em conceber que a lógica produtiva da mídia opera dimensões estético-cultural e mercantil-entertainmental-espetacular, que comparecem na fabricação de seus produtos simbólicos, mas que não se sobrepõe obrigatoriamente em todas as situações.

Uma distinção analítica significativa deve ser assumida. Por exemplo, não há possibilidade de um filme existir, sem que a “mensagem” esteja satisfatoriamente conformada e adequada aos recursos oferecidos pela linguagem cinematográfica, mas nem todo filme obedece obrigatoriamente a uma lógica de produção mercantil-entertainmental-espetacular, própria dos filmes padrões de Hollywood. Neles, além de uma adequação aos parâmetros específicos da “gramática” estético-cultural cinematográfica, opera uma disposição de enquadramento às exigências dos padrões erigidos pelo mercado da indústria do cinema, com a assimilação de estruturas narrativas reiteradas, porque impregnadas por componentes de entretenimento e de espetacularidade.

O procedimento de midiaticização, portanto, pode ser definida como essa adequação à mídia, às suas linguagens estético-culturais especializadas, mesmo quando ela não ocorre em perspectiva espetacular. Já a busca de uma espetacularidade midiaticizada implica em bem mais que a mera midiaticização. Ele exige que, além de ser adequada à mídia, a “mensagem” seja trabalhada e submetida às operações específicas do processo de espetacularização, tais como elencadas anteriormente.

A política midiaticizada significaria tão somente a política que transita na contemporânea dimensão pública de sociabilidade, buscando adequar-se a este espaço e as linguagens próprias da mídia, sem com isso importar uma tal lógica produtiva que impeça a política de se realizar e buscar suas pretensões. Mas tal concepção também não pode se assentar sobre uma visão instrumental da mídia, transformada em um suporte indolor de política, conformada na modernidade. A adequação ao novo ambiente, não resta dúvida, implica em mudanças relevantes da dinâmica política, inclusive com a absorção de novos atores (mídias e peritos de diversas ordens, tais como marqueteiros, publicitários, analistas de sondagens quantitativas e qualitativas, comunicólogos etc); novos instrumentos operativos (a exemplo das sondagens, dos planejamentos estratégicos, dos dispositivos potentes de produção de imagens plásticas e sociais etc.); novas linguagens e modos de comunicar; nova relevância para as imagens plásticas e sociais e novas tensões produtivas,

especialmente entre os (antigos) profissionais da política e os (novos) profissionais midiáticos, muitos deles, a rigor, agora também com pertença ao campo político.

Por óbvio, os processos de midiática e de espetacularização, se não tomados como excludentes e inevitáveis, podem acontecer. Mas ao reconhecer a possibilidade de tais respostas, a depender de competências e correlações de forças em situações singulares, inclusive através do recurso a exemplos específicos retirados do panorama nacional e internacional, termina por se confirmar a não identidade entre midiática, espetacularização e despolitização. Mesmo na espetacularização midiática da política, com seu pronunciado domínio de uma lógica produtiva calcada em dispositivos espetaculares, a ocorrência de uma despolitização não se torna imperativa. O exemplo do Greenpeace, para lembrar de um ator político da sociedade civil global sintonizado com o panorama contemporâneo, em seu uso de “ações diretas espetaculares”, como eles mesmo denominam, demonstra que a espetacularização midiática intencional não interdita, mas, pelo contrário, tem propiciado a realização efetiva da política daquela organização não-governamental.

Uma outra reflexão para concluir e tornar explícita, em plenitude, a posição assumida neste texto. A midiática da política não implica, de imediato, em sua espetacularização. A estratégia da Anistia Internacional pode ser aqui tomada como exemplar. Intervir na mídia para a Anistia, enquanto entidade que se pretende da sociedade civil global, torna-se essencial. Essa intervenção, no entanto, não se faz pelo acionamento de uma ação espetacular, como já visto no caso do Greenpeace, mas pela afirmação e pelo reconhecimento social, inclusive do campo das mídias, de uma competência rigorosa e especializada ao trabalhar o tema dos direitos humanos. A essa postura, que faz da Anistia uma fonte privilegiada da mídia e de organismos internacionais, junta-se um apurado senso de oportunidade, para divulgar materiais específicos em sintonia com a irrupção de temas – com base em episódios internacionais, nacionais ou locais – que chamem a atenção pública. O acionamento e a adequação à mídia, através dos critérios de noticiabilidade utilizados por ela, não podem também nesse caso ser confundidos com espetacularização.

Portanto, a mediação da política não pode ser identificada, sem mais, com espetacularização. A política, em verdade, comparece à mídia em modalidades diferenciadas de exposição. Em geral, o noticiário jornalístico voltado para o dia-a-dia da política – atividades relativamente cotidianas dos poderes executivos e legislativos, sejam nacionais, internacionais, estaduais ou locais – bem como os programas de entrevistas tendem a não espetacularizar a política, pois tanto o caráter ordinário dos eventos, quanto o formato, em princípio, argumentativo e sem grandes recursos estético-culturais do gênero dificultam, mas não impedem, a implementação dos dispositivos de espetacularização. Já as coberturas sobre acontecimentos políticos que rompem com o cotidiano – tais como manifestações e atos públicos ou ainda escândalos – e as campanhas de propaganda, muitas vezes, tendem a recorrer a expedientes de espetacularização. Tais tendências, no entanto, podem não se realizar, em plenitude ou mesmo parcialmente. Assim, outra vez mais, insiste-se na relevância de criar dispositivos conceituais e metodológicos que permitam distinguir entre mediação e espetacularização da política e na necessidade de realizar análises efetivas de situações singulares para afirmar a presença desses processos que afetam a política na contemporaneidade.

A tendência do espetáculo para tudo absorver, potencializada pela mídia, esbarra, desse modo, com limites de realização. Sérgio Caletti, por exemplo, perspicazmente exclui os chamados bastidores da política das fronteiras prováveis do processo (Caletti, 2000, p.73), pois atividades sigilosas e secretas, não dadas a publicização, podem se realizar como práticas legítimas. Portanto, existe toda uma região da política não propensa ao espetáculo, porque muitas vezes aversa à publicização para ter vigência e eficácia. Mas a zona não espetacular da política não se limita aos acordos, alianças, conversas, avaliações e projeções sigilosas. Existe uma outra dimensão constitutiva da atividade política que não interessa e parece tornar inviável o espetáculo mediado. Trata-se, como visto acima, da política ordinária, daquela que se realiza cotidianamente no dia-a-dia, sem grandes apelos, intensas mobilizações ou questões socialmente polêmicas. Uma parcela significativa da política se exerce justamente nessa dinâmica e uma parte dela quando comparece à mídia não adquire ou se submete a nenhum tratamento espetacular.

Uma olhada atenta e sem visões preconcebidas aos programas de notícias e de entrevistas de televisão, só para tomar a mídia de maior potência espetacular, facilmente demonstra que uma infinidade de aparições da política situa-se justo nesse registro, talvez mesmo o majoritário na mídia.

A política midiaticizada espetacular, certamente por seu caráter “escandaloso”, apenas aparenta ocupar esse lugar privilegiado, pois, por suas características iminentes, potencializa suas aparições, dando-lhes um maior impacto popular. A espetacularização midiática da política, portanto, processa-se normalmente não só no território público da política, mas também nas dimensões mais extraordinárias da política realizada publicamente. Claro que existem exceções. O escândalo acerca da vida privada de políticos, sem dúvida, subverte tais fronteiras. Um estudo apurado e rigoroso da dinâmica existente entre política – mídia – espetáculo no mundo contemporâneo poderia, nesse aspecto, trazer elucidativos resultados e, talvez, belas surpresas.

Algumas palavras finais sobre as especificidades da espetacularização da política na Idade Mídia (Rubim, 2001) devem ser escritas. Um dado novo e, sem dúvida, de considerável significado está afeito aos sujeitos possíveis da espetacularização da política. Em outras sociedades, os atores ou o campo político, quando esse já havia se organizado e autonomizado, retinham com propriedade a atividade de construção do espetáculo político. Hoje esse atributo aparece, no mínimo, compartilhado, quando não ferrenhamente disputado, entre os políticos e o campo das mídias, para lembrar a formulação de Adriano Duarte Rodrigues.

O estudo do desempenho – com suas tensões, conflitos e complementariedades – dos protagonistas dos processos de espetacularização que incidem sobre um determinado evento político emerge, não resta dúvida, como momento analítico privilegiado da investigação sobre o espetáculo. A mídia, já sugerida como novo espaço e novo ator da política, aparece como o outro agente potencial da espetacularização. Quatro quadros possíveis se desenham para a investigação: 1. eventos não espetacularizados nem pelos políticos, nem pela mídia; 2. eventos espetacularizados pelo próprio campo político e

apenas midiaticizadas, isto é, divulgados pela mídia; 3. eventos não espetacularizados pelos políticos e transformados em espetáculo pelo campo midiático e, por fim, eventos espetacularizados pelos campos político e midiático. O duplo procedimento de espetacularização, conforme já foi ressaltado, configura, em toda sua potência, os espetáculos do contemporâneo, por excelência. Nesse caso particular, em registro político.

A tese defendida nesse texto, mesmo reconhecendo que a construção do espetáculo político, nas atuais condições de desigualdade da sociedade capitalista, beneficia mais os privilegiados, como anota Edelman (1988), do que aqueles que, em sua diversidade, acreditam e lutam por um outro mundo possível, não aceita a identidade entre espetáculo e capitalismo, nem a interdição da possibilidade, difícil certamente, de utilização de uma política espetacular, midiaticizada ou não, nas lutas libertárias, de uma pluralidade de naturezas. Os exemplos do Greenpeace, dos neo-zapatistas, do MST, do movimento pelo impeachment do presidente Collor, de criativas campanhas midiático-eleitorais e tantos outros estão aí a demonstrar a existência dessa alternativa. Mas apenas como possibilidade que pode se realizar ou não, a depender da qualidade da intervenção dos atores políticos e midiáticos, dos campos de força realmente existentes, das conjunturas determinadas e das incertezas e surpresas do espetáculo e de sua sociedade contemporânea.

Do mesmo modo que nem todo evento realizado no espaço geográfico (realidade contígua) transfigura-se em espetáculo, nem todo evento produzido no espaço eletrônico em rede (telerrealidade) conforma-se em espetáculo. Somente aqueles submetidos aos dispositivos produtivos de espetacularização devem ser nomeados e incluídos nessa modalidade específica de evento. Outra vez mais: afirma-se que a midiaticização não pode ser tomada como processo correspondente ao de espetacularização. Mas a contemporânea sociedade ambientada pela mídia, em especial em seus espaços eletrônicos em rede, contém, não se esqueça, uma potente tendência ao espetacular. Tal tendência deriva de variados eixos de força que perpassam e parecem convergir na atualidade. Dentre eles, três, pelo menos, devem ser destacados. A existência de uma sociabilidade caracterizada por uma acentuada complexidade, porque conformada pelas inúmeras conjunções já assinaladas e por uma profusão crescente de acontecimentos que disputam visibilidade. A proliferação

numérica e a multiplicidade de modalidades de mídias - verdadeiras máquinas de espetacularizar - conjugada ao processo de secularização do espetáculo, em curso desde a modernidade. A emergência na sociedade capitalista tardia de uma significativa economia da cultura e do espetáculo, subordinada a uma lógica de produção mercantil-entertainment. Entretanto, do mesmo modo que o pensamento, desde os “filósofos da suspeita” (Marx, Nietzsche e Freud), aos frankfurtianos Adorno e Horkheimer e mais recentemente Foucault, impossibilita uma ingênua identidade entre razão, verdade e emancipação, também se torna improvável uma simplificadora identificação entre espetáculo, falseamento e dominação, sem mais. Os espetáculos e os procedimentos, enfim, tornam-se campos de disputa significativos, mas desiguais, como a sociedade capitalista.

BIBLIOGRAFIA

ABÉLES, Marc. Rituales y comunicación política moderna. In: FERRY, Jean-Marc; WOLTON, Dominique e outros. *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1995, p.140-157.

_____. Encenações e rituais políticos: uma abordagem crítica. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, (21-22):105-125, 1995.

ALBUQUERQUE, Afonso de. A política do espetáculo. In: *Dimensões*, Rio de Janeiro, (1): 2-13, 1992.

_____. O conceito de espetáculo político, *Eco*/Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, I (5): 11-27, 1994.

_____. Spots políticos: americanização da propaganda política brasileira? In: *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador, (39):113-13129, dezembro de 1998.

_____. “Aqui você vê a verdade na tevê”. *A propaganda política na televisão*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1999, 204 p. (versão da tese de doutorado)

ALEA, Tomás. *Dialéctica do espectador*, São Paulo, Summus, 1984 (especialmente os capítulos: “Do espetáculo em seu sentido mais puro ao ‘cinema de idéias” e “Espectáculo e realidade. O extraordinário e o cotidiano”)

- APOSTOLIDES, Jean-Marie. *O rei máquina. Espetáculo e política no tempo de Luís XIV*, Rio de Janeiro, José Olympio – Edunb, 1993.
- ARANTES, Antonio Augusto. Política de rua. In: _____. *Paisagens paulistanas. Transformações do espaço público*. São Paulo, Editora da Unicamp / Imprensa Oficial, 2000, p.83-103.
- ARBEX Jr., José. *Showrnlismo. A notícia como espetáculo*. São Paulo, Casa Amarela, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- AZEVEDO, Fernando. *Espaço público, mídia e modernização das campanhas eleitorais no Brasil*. Texto apresentado na VII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPOS. São Paulo/PUC, 01 a 05 de junho de 1998, 10p
- BALANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1993.
- BARREIRA, Irllys. *Chuva de papéis. Ritos e símbolos de campanhas eleitorais no Brasil*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1998.
- BENEDIKT, Adriana. A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo. In: *Alceu*. Rio de Janeiro, 2(3):119-131, julho-dezembro de 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.) . *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Saga, 1969, p.207-238.
- BOORSTIN, Daniel. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York, Athenauem, 1987.
- BUCCI, Eugênio. O espetáculo não pode parar. In: _____. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.188-201.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- CALABRESE, Omar. *Come nella boxe. Lo spettacolo della politica in tv*. Roma, Laterza, 1998.
- CALETTI, Sergio. Videopolítica, esa región tan oscura. Notas para repensar la relación política/medios. In: *Constelaciones de la Comunicación*. Buenos Aires, (1):40-87, setembro de 2000.

- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo, Vértice, 1987.
- CARVALHO, Rejane V. A. *Reflexões sobre o padrão espetacularizado da política – dissolução do tradicional?* Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 20-23 de outubro de 1992.
- _____. *Transição democrática brasileira e padrão midiático publicitário da política*, Campinas - Fortaleza, Pontes - Universidade Federal do Ceará, 1999.
- CASTELLS, Manuel. *The information age: economy, society and culture*. Cambridge, Blackwell Publishers Inc., 1996 – 1998 (três volumes).
- CHAVES, Christine de Alencar. *Festas, política e modernidade*. Brasília, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UNB, 1993 (dissertação de mestrado).
- CHAUI, Marilena. Política e cultura democráticos: o público e o privado entram em questão. In: *Folha de São Paulo* (Suplemento Letras), São Paulo, 16 de maio de 1990, p.4-5.
- COCCO, Giuseppe. Espetáculo e imagem na tautologia do capital: atualidade e limites de Guy Debord. In: *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, (4):199-209, janeiro-abril de 1998.
- COLLING, Leandro. *Espetáculo na seca e nos saques do Nordeste e seus reflexos nas intenções de voto para a presidência da República*. Trabalho apresentado no II Encontro Nacional de Comunicação e Política, Salvador, 16 a 18 de dezembro de 1998.
- _____. *Agendamento, enquadramento e silêncio no Jornal Nacional nas eleições presidenciais de 1998*. Salvador, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, 2000 (dissertação de mestrado).
- DAYAN, Daniel. Televisión interruptiva: entre espectáculo y comunicación. In: FERRY, Jean-Marc; WOLTON, Dominique e outros. *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1995, p.158-170.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *O estador sedutor*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- DUPONT, Florence. O ator-rei ou o teatro na roma antiga. Paris, 19 p.

- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro/Fortaleza, Tempo Brasileiro/Edições UFC, 1983.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- EDELMAN, Murray. *Constructing the political spectacle*, Chicago, University of Chicago, 1988.
- FARIAS, Edson. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento – turismo no Brasil*. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp, 2000 (tese de doutoramento).
- FERRAZ, Sonia Maria Taddei. *O espetáculo telejornalístico das lutas pela moradia*. Trabalho apresentado no XVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 23 a 27 de novembro de 1994.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Paradoxo do espetáculo. Política e poética em Rousseau*, São Paulo, Discurso Editorial, 1997.
- FROIO, Felice. *L'informazione spettacolo*. Roma, Riuniti, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *Negara: o Estado-teatro no século XIX*. Lisboa, Difel, 1991.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Wilson. *Theatrum Politicum: e encenação da política na sociedade dos mass mídias*. In: BRAGA, José Luiz; PORTO, Sérgio Dayrell e FAUSTO NETO, Antonio (orgs.) *A encenação dos sentidos. Mídia, cultura e política*, Rio de Janeiro, Diadorim, 1995, p.69-96.
- _____. Duas premissas para a compreensão da política espetáculo In: FAUSTO NETO, Antonio e PINTO, Milton José (orgs.) *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996, p.30-46.
- HELBO, André. *Teoria del espectáculo*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- JUCÁ, Vlória Jamile dos Santos. *Massacres: o silenciar da palavra democrática*. Salvador, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, 1999 (dissertação de mestrado).

- KATZ, Elihu e DAYAN, Daniel. *Media events. The live broadcasting of history*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992.
- LANDI, Oscar. *Devórame otra vez. Que hizo la televisión com la gente. Que hace la gente com la televisión*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
- LUSTOSA, Elcias. *O teatro político*, Rio de Janeiro, Ampersand, 1998.
- MANCINI, Paolo e SWANSON, David. "Politics, media and modern democracy: introduction". In: SWANSON, David (org.) *Politics, media and modern democracy: an international study of innovations in electoral campaigning and their consequences*. Wesport/London, Praeger, 1996, p.1-26
- MACRAE, Edward. O ritual do Santo-Daime como espetáculo e performance. In: TEIXEIRA, João Gabriel e GUSMÃO, Rita (orgs.) *Performance, cultura & espetacularidade*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2000, p.75-84.
- MARION, Phillipe. Le emotividad televisiva. Los funerales del rey Balduino. In: VEYRAT-MASSON, Isabel y DAYAN, Daniel (orgs.). *Espacios publicos en imagenes*, Buenos Aires, Gedisa, 1996, p.337-359.
- MARTÍN-BARBERO, J. e REY, Gérman. Imagens e política. In: _____. *Os ejercicios do ver*. São Paulo, Senac, 2001, p.65-105.
- MATOS, Olgária. Estado e espetáculo. In: _____. *História viajante*, São Paulo, Studio Nobel, 1997, p.97-108.
- MARFUZ, Luiz César Alves. *A curva e a pirâmide. A construção dramática e (tele)jornalística do acontecimento*, Salvador, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, 1996 (dissertação de mestrado).
- MINC, Alain. *O choque dos media*. Lisboa, Quetzal, 1994.
- MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade. Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. Salvador, Facom - UFBA, 2001 (tese de doutoramento).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre, Editora da Universidade - UFRGS, 1992.
- PIEPER, Josef. *Una teoria de la fiesta*. Madri, Ediciones Rialp, 1974.

- PLASSER, Fritz. Proliferação mundial de técnicas americanas em campanhas eleitorais. In: *Contribuiciones*. Buenos Aires, XVII (66):123-148, abril-junho de 2000
- RADUNSKI, Peter. Management de la comunicación política. La americanización de las campañas electorales. In: THESING, Josef e PRIESS, Frank (orgs.) *Globalización, democracia y medios de comunicación*. Buenos Aires, CIEDLA, 1999, p.179-198.
- RANCIÈRE, Jacques. Sociedade do cartaz repudia política. In: *Mais!*, São Paulo, Folha de São Paulo, 29 de setembro de 1996, p.5-9.
- REQUENA, Jesús González. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madri, Catedra, 1988.
- _____. *El espectáculo informativo*, Madri, Akal, 1989.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder*, Brasília, Editora UNB, 1995.
- RIBEIRO, Renato Janine. A política como espetáculo. In: DAGNINO, Evelina (org.) *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p.31-40.
- RIVIÈRE, Claude. *As liturgias políticas*, Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Neozapatismo: guerra de imágenes. In: *Etcétera*. México, (199):18-28, novembro de 1996.
- _____. Neo-zapatismo: política na Idade Mídia. In: *Contexto Internacional*. Rio de Janeiro, XIX (1):151-173, janeiro-junho de 1997.
- _____. *Comunicação e política*. São Paulo, Hacker Editores, 2000.
- _____. La contemporaneidad como edad-media. In: NAVARRO, Raúl Fuentes e LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (orgs.) *Comunicación. Campo y objeto de estudio*. México, Iteso/Universidade Autônoma de Aguascalientes/Universidade de Colima, 2001, p.169-181.
- _____. Nuove configurazioni delle elezioni nell'età dei media in Brasile. Trabalho apresentado no II Colóquio Brasil – Itália de Ciências da Comunicação. Florença, 2001.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas e AZEVEDO, Fernando Antonio. “Mídia e política no Brasil”. In: *Lua Nova*. São Paulo, (43):189-216, 1998.

- SANCHEZ, José Luis. *Crítica de la seducción mediática*. Madri, Tecnos, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*, São Paulo, Edusp, 1997.
- SARTORI, Giovanni. Videopolítica. In: *Rivista Italiana di Scienza Política*. Agosto de 1989.
- _____. Videopoder. In: *Elementos de teoria política*, Madri, Alianza Editorial, 1992, p.305-316.
- _____. *Homo videns*, Roma-Bari, Gius.Laterza & Figli Spa, 1997.
- SCHECHNER, Richard. The city is the stage. In: *The future of ritual*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1993.
- SCHUDSON, Michael. Es trucha o hamburguesa?: política y telemitología. In: VEYRAT-MASSON, Isabel y DAYAN, Daniel (orgs.). *Espacios públicos en imágenes*, Buenos Aires, Gedisa, 1996, p.323-336.
- SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. *O estado espetáculo*, Rio de Janeiro/São Paulo, Difel, 1978.
- SERRA, Ordep. *Rumores da festa. O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador, Edufba, 2000.
- SORLIN, Pierre. *L'immagine e l'evento*. Turim, Paravia, 1999.
- STACCIOLI, Paola. *Feste romane*. Roma, Tascabili Economici Newton, 1997.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*, São Paulo, Nobel, 1989.
- _____. O grande mundo da pequena tela. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 de janeiro de 1988, p.B-3.
- TEIXEIRA, João Gabriel. Análise dramática e teoria sociológica. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 13(37):89-100, junho de 1998.
- TRAGTENBERG, Maurício e outros. Política/políticos. In: *Atrator Estranho*, São Paulo, (12):5-28, maio de 1995.
- WEBER, Maria Helena. *Comunicação e espetáculos da política*. Porto Alegre, Editora da Universidade – UFRGS, 2000.

_____. *Consumo de paixões & poderes nacionais (hibridação e permanência em espetáculos político-midiáticos)*. Rio de Janeiro, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999 (tese de doutorado).

WOOD Jr., Thomaz. *Organizações espetaculares*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2001.