

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO AGENCIA DE INOVAÇÃO,
EMPREENDEDORISMO, PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E
INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ANA BEATRIZ CARVALHO DE SOUSA

**A POSSIBILIDADE DE NOVAS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E DE
PRODUÇÃO CULTURAL: das Festas cívicas de Rousseau à Arte da vida em Guy Debord**

SÃO LUIS

2025

ANA BEATRIZ CARVALHO DE SOUSA

**A POSSIBILIDADE DE NOVAS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E DE
PRODUÇÃO CULTURAL:** das Festas cívicas de Rousseau à Arte da vida em Guy
Debord

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

Coorientadora(a): Profa. Dra. Bárbara Rodrigues Barbosa

SÃO LUIS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

de Sousa, Ana Beatriz Carvalho.

A POSSIBILIDADE DE NOVAS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E DE PRODUÇÃO CULTURAL: das Festas cívicas de Rousseau à Arte da vida em Guy Debord / Ana Beatriz Carvalho de Sousa. - 2025.

97 p.

Coorientador(a) 1: Barbara Rodrigues Barbosa.

Orientador(a): Luciano da Silva Façanha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Rousseau. 2. Debord. 3. Teatro. 4. Festas. 5. Representação.
I. Façanha, Luciano da Silva. II. Barbosa, Barbara Rodrigues. III.
Título.

ANA BEATRIZ CARVALHO DE SOUSA

A POSSIBILIDADE DE NOVAS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E DE PRODUÇÃO

CULTURAL: das Festas cívicas de Rousseau à Arte da vida em Guy Debord

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Aprovada em: //

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Orientador) PGCult - UFMA

Profa. Dra. Bárbara Rodrigues Barbosa (Coorientadora) PGCult - UFMA

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas (Banca Interna) PGCult - UFMA

Prof. Dr. Helderson Pires Mariani (Banca Externa) FAPCOM-SP

Dedico estas páginas a quem me ensinou que pensar também é um gesto de coragem, e que a busca pelo saber nunca caminha sozinha.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de relembrar a estrada até aqui. Uma Ana de 13 anos que não gostava de números, mas era apaixonada por livros e seus grandes textos. Tudo começou com ela numa simples brincadeira de criança na área do prédio onde resido por longos 27 anos. A pequena Ana e sua brincadeira favorita de ser professora numa escola fictícia e os alunos, eram seus vizinhos menores que ela. A Ana amadureceu essa ideia e decidiu, num ato corajoso, ser professora, e decidiu assim como um estalo numa aula de artes da maravilhosa professora Deborah Barros no ensino médio, que foi minha grande referência para me tornar quem sou hoje. Ora, professora? De que? E quem sabe? Só sabia que queria. Anos depois descobriu a Filosofia e se apaixonou pela disciplina. Mas ser professora de Filosofia nesse país é deveras inconveniente. Como assim ensinar as pessoas a pensar? É um absurdo. Finalmente a Ana se formou após passar por um grave cenário global que foi a Covid-19, superando Universidade parada, aulas remotas, sem contato físico algum com outras pessoas. Depois de muitos choros e finalmente o diploma conquistado, a Ana pensou: está acabado. É só isso. E nada além. Dois anos depois a aprovação no mestrado em Cultura e Sociedade, totalmente inesperada, já que passou dois anos inativa na pesquisa. E aqui está a Ana, mais uma vez, concluindo um ciclo importante e mostrando que a Filosofia muda a vida, os professores são essenciais, e a educação ainda é a coisa mais importante nesse mundo.

Em segundo lugar, deixo aqui os meus sinceros agradecimentos a pessoas que sempre me apoiaram em tudo o que me propus a fazer nessa longa estrada. À minha amada avó Maria (*in memoriam*) que me ensinou que os estudos são os bens mais valiosos dessa vida. À minha mãe Fernanda, por todo amor, por me ensinar a cada dia a ser uma pessoa mais íntegra e melhor. Ao meu amado irmão Victor, meu craque do jogo, que me transborda todos os dias de amor, carinho e cumplicidade. Ao meu pai Francisco, que me incentiva a passar por todas as fases dos estudos acadêmicos. Ao meu tio Edson Alves (*in memoriam*), que me incentivou a fazer Filosofia e me apresentou livros e autores. Ao resto da minha família Tia Edilurdes, Tia Ana, Vovó Juju, Dindo Allan pelo apoio, amor e carinho. Aos meus filhos de quatro patas Joaquim e Platão, pela companhia em madrugadas de escritas.

Em terceiro e último lugar, agradeço à Universidade Federal do Maranhão por esse acolhimento ao longo desses 8 anos de estadia. Aos meus queridos professores Zilmara e Flávio Luiz que me acompanham desde a graduação e tive a honra de reencontrá-los mais uma vez no mestrado. À minha querida coorientadora Bárbara que me acolheu em dias difíceis de escrita, com suas palavras gentis e ombro amigo. Ao meu querido orientador Luciano Façanha, que me

acompanha desde 2018 nos meus estudos em Rousseau, obrigada por tudo, pelas conversas, orientações acadêmicas e conselhos.

Aos meus queridos amigos Elayne Araújo, Susana Castro, Letícia Vanessa, André Vitor (Bilegal) por todo apoio ao longo desses anos. Ao meu querido amigo Igor Farias, que embarcou comigo nessa loucura acadêmica que é o mestrado, obrigada pelo apoio, pelos trabalhos (muitos!), pelas conversas e principalmente pela amizade que permeia para além da pós-graduação. À turma 15 do mestrado em Cultura e Sociedade do PGCult, pelo acolhimento, trocas e leveza nesses dois anos de mestrado. Gratidão!

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo financiamento dessa pesquisa.

Nosso tempo, sem dúvida, prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...

(Feuerbach)

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma análise crítica do papel do teatro na sociedade a partir da *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (1758), em que Jean-Jacques Rousseau critica o teatro como forma de vaidade e corrupção moral, defendendo as festas cívicas como práticas públicas capazes de fortalecer a participação popular e os laços comunitários. O objetivo é examinar, à luz de Rousseau, que tipo de espetáculo convém a uma sociedade orientada pelo Ser, e não pelo Parecer, articulando essa discussão às críticas contemporâneas de Guy Debord, Theodor W. Adorno e Hans-Georg Gadamer. A pesquisa dialoga com o conceito de “sociedade do espetáculo” (1967), analisando como a cultura converteu a vida social em representações que privilegiam a imagem e o consumo. Baseada em revisão bibliográfica e interpretação comparativa, articula as contribuições de Debord, Feuerbach, Jappe, Barthes e Rousseau, aproximando-as também de obras culturais contemporâneas, como *1984* de Orwell, e de produções musicais atuais. A metodologia examina historicamente a mediação imagética, o fetichismo da mercadoria e a alienação, mobilizando fontes filosóficas, sociológicas e culturais para interpretar mecanismos de representação, consumo e dominação simbólica. O estudo recorre a exemplos empíricos, como maio de 68, fenômenos midiáticos, músicas populares e ídolos da cultura pop, para mostrar como o espetáculo opera na vida cotidiana e para contrastar essas dinâmicas com a crítica rousseauiana das aparências e das festas cívicas. A abordagem é interdisciplinar, crítica e interpretativa, combinando análise conceitual, leitura de obras e estudo de manifestações culturais contemporâneas. Incorporam-se, ainda, as reflexões de Adorno e Horkheimer sobre a cultura de massas em *Dialética do Esclarecimento* (1986), de Gadamer sobre a função das festas em *A atualidade do belo* (1985), e de intérpretes de Rousseau como Salinas Fortes (1997) e Jacira de Freitas (2003). Conclui-se que é urgente repensar as práticas culturais atuais, questionando se festas e eventos populares ainda podem promover experiências coletivas autênticas em uma sociedade estruturada pelo parecer em detrimento do ser.

Palavras-chave: Rousseau. Debord. Teatro. Festas. Representação.

ABSTRACT

This dissertation proposes a critical analysis of the role of theater in society based on the Letter to d'Alembert on the Theatre (1758), in which Jean-Jacques Rousseau criticizes theater as a form of vanity and moral corruption, advocating instead for civic festivals as public manifestations aimed at popular participation and the preservation of communal bonds. The objective is to examine, in light of Rousseau, the type of spectacle suitable for a society centered on Being rather than Appearing, articulating this reflection with contemporary critiques by Guy Debord, Theodor W. Adorno, and Hans-Georg Gadamer. In dialogue with the concept of the "Society of the Spectacle" (1967), the research investigates how culture has transformed social life into representations that privilege image and consumption. It conducts a theoretical-critical analysis based on bibliographic review and comparative interpretation, articulating Debord's theory with authors such as Feuerbach, Jappe, Barthes, and Rousseau, and relating it to contemporary cultural works such as Orwell's 1984 and current musical productions. The methodology examines image mediation, commodity fetishism, and alienation from both historical and contemporary perspectives, drawing on philosophical, sociological, and cultural sources to interpret mechanisms of representation, consumption, and symbolic domination. The approach mobilizes empirical examples, such as May '68, media phenomena, popular music, and pop culture idols, to demonstrate how spectacle operates in everyday life and to contrast these dynamics with Rousseau's critique of appearances and civic festivals. Thus, the dissertation adopts an interdisciplinary, critical, and interpretative methodology that combines conceptual analysis, close reading, and the study of cultural manifestations. It also incorporates contributions by Adorno and Horkheimer on mass culture in *Dialectic of Enlightenment* (1986), by Gadamer on festivals in *The Relevance of the Beautiful* (1985), and by Rousseau scholars such as Luiz Roberto Salinas Fortes (1997) and Jacira de Freitas (2003). The dissertation concludes that it is necessary to reflect on contemporary cultural practices, such as festivals and popular events, questioning whether it is still possible to foster genuine collective experiences in a society oriented toward appearance rather than being.

KEYWORDS: Rousseau, Debord, Theatre, Festivals, Representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. A CENA PRIVADA E A NEGATIVIDADE EM ROUSSEAU.....	6
2.1 O Teatro como instrumento de educação moral.....	8
2.2 A mimesis e a catarse: estética e moral do Teatro na Filosofia Grega.....	13
2.3 A recusa de Rousseau à cena privada: o risco da corrupção moral mediante aos espetáculos teatrais.....	19
3. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO.....	27
3.1 O artificial e as aparências.....	30
3.2 A sociedade do Espetáculo em Rousseau.....	36
3.3 As festas cívicas.....	39
4. A CRÍTICA DO ESPETÁCULO: FUNDAMENTOS, ATRAVESSAMENTOS E REVERBERAÇÕES.....	46
4.1 O início da crítica: o espetáculo como forma social do capitalismo moderno.....	51
4.2 Entre o espetáculo e a representação: as aproximações de Debord e Rousseau...59	
4.3 A manipulação da verdade: o paralelismo entre Debord e Orwell.....	68
4.4 Expressões contemporâneas da espetacularização: a crítica nas músicas populares.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	84

1. INTRODUÇÃO

Em 1758, Jean-Jacques Rousseau publica a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, na qual critica a proposta de instalação de um teatro em Genebra, argumentando que o teatro moderno corrompe os costumes e rompe a ligação entre o indivíduo e suas virtudes políticas e morais. Para Rousseau, o espetáculo teatral representa uma forma de alienação, na medida em que promove a artificialidade, o luxo e a passividade dos cidadãos.

A crítica aos espetáculos em Genebra deriva da publicação do verbete Genebra, no tomo VII da *Enciclopédia*, ou *dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, publicada em 1757, onde o filósofo Jean Le Rond d'Alembert sugere a instalação de um teatro na cidade. D'Alembert acreditava que, com os espetáculos, Genebra adquiriria bons costumes e gozaria de ambas as vantagens. As representações teatrais, segundo ele, educariam o gosto dos genebrinos, lhes dariam refinamento e bom gosto. O argumento de d'Alembert sustenta que a virtude é adquirida por meio da correta educação estética.

A crítica rousseuniana dirige-se, antes de tudo, aos efeitos nocivos que os espetáculos produzem quando incorporados à vida social. Ao responder a d'Alembert, Rousseau questiona frontalmente os pressupostos iluministas que associavam, de modo quase automático, o progresso das artes, a popularização do entretenimento e o desenvolvimento social e moral dos povos. Para Rousseau, essa equação otimista, segundo a qual mais arte e mais espetáculo levariam a mais virtude, mais esclarecimento e mais coesão social, revela-se profundamente enganosa. Ele argumenta que o espetáculo, ao invés de elevar o espírito, tende a degradar os costumes, pois está intrinsecamente ligado à ostentação, ao luxo, à competição e ao cultivo das aparências.

Nesse contexto, o filósofo também enfatiza que os espetáculos, por sua própria natureza, funcionam como formas de divertimento: sua preocupação primeira é agradar ao público, satisfazer seus desejos e expectativas, e não contribuir para seu aperfeiçoamento moral. A necessidade de agradar conduz inevitavelmente ao compromisso com aquilo que é superficial, atraente, sedutor, não com aquilo que é justo, virtuoso ou verdadeiro. Por essa razão, o teatro e os espetáculos não apenas deixam de aprimorar os costumes como acabam, frequentemente, por reproduzir e intensificar os vícios existentes, reforçando a vaidade, a desigualdade e a corrupção moral da sociedade. Eles produzem espectadores, não cidadãos; fomentam o gosto pela passividade, não pela participação ativa na vida pública.

Como contraponto a essa lógica da representação e da alienação, Rousseau propõe as festas cívicas, compreendidas como práticas culturais fundamentadas na participação direta dos

cidadãos e na reconstrução dos laços comunitários. Essas festas teriam por finalidade fortalecer a união social e cultivar as virtudes republicanas, tais como a igualdade, a fraternidade, a sinceridade e o amor à pátria. Diferentemente dos espetáculos teatrais, que se concentram em espaços fechados e envolvem papéis assimétricos entre atores e espectadores, as festas cívicas ocorreriam em espaços públicos abertos, como praças e largos, convocando toda a comunidade a tomar parte das celebrações, sem distinções de classe, riqueza ou prestígio.

Ao contrário do teatro, que Rousseau identifica como o domínio do fingimento, do artifício e da alienação, as festas cívicas exaltariam o real: o território comum, os heróis locais, as ações virtuosas, a solidariedade coletiva e os costumes que reforçam a coesão moral da república. Por meio de rituais compartilhados, jogos públicos, músicas, danças e comemorações realizadas em comum, Rousseau enxerga nas festas uma poderosa forma de educação moral, baseada não apenas no discurso abstrato, mas na experiência vivida, na prática cotidiana da vida pública.

Nelas, a cidadania não é representada, ela é exercida. A comunidade não se vê refletida num palco distante, mas se reconhece a si mesma, em um ambiente de igualdade e co-presença. É por isso que Rousseau acredita que as festas cívicas têm a capacidade de regenerar o corpo político, recuperando a autenticidade das relações sociais e oferecendo uma alternativa concreta à alienação produzida pelos espetáculos.

Esta dissertação, além do filósofo Rousseau, incorpora a tese do sociólogo e filósofo Guy Debord sobre a mediação imagética e a alienação revela como o espetáculo reorganiza a percepção do real na obra *Sociedade do Espetáculo* publicada em 1967. Debord desenvolve uma crítica profunda à sociedade capitalista moderna, introduzindo o conceito de “espetáculo” como uma forma dominante de organização da vida social. Para Debord, esse conceito não é apenas um conjunto de imagens ou entretenimentos, mas uma relação social mediada por imagens.

O sociólogo argumenta que, na sociedade contemporânea, a realidade é substituída por representações e aparências, de modo que as pessoas não mais vivem diretamente suas experiências, mas as consomem como imagens, transformando-se em espectadores de suas próprias vidas. A ideia central da teoria é que o espetáculo é a expressão visível do domínio das mercadorias sobre a vida social. Influenciado pelo conceito de fetichismo da mercadoria de Karl Marx, Debord sustenta que, na sociedade capitalista avançada, não só os objetos, mas também as relações humanas são mercantilizadas. O espetáculo transforma tudo em imagem vendável: a política vira propaganda, a cultura vira produto, e até a vida cotidiana se transforma

em conteúdo midiático. Nesse contexto, a experiência autêntica é progressivamente substituída por sua representação espetacular.

Debord também atualiza o conceito marxista de alienação, afirmando que o sujeito moderno está alienado não apenas do produto de seu trabalho, mas da própria vida. Essa alienação se manifesta na passividade com que os indivíduos consomem imagens e narrativas impostas pelos meios de comunicação e pelo mercado. Assim, o espetáculo opera como um mecanismo de dominação que neutraliza a ação crítica e coletiva, reduzindo os sujeitos à condição de consumidores isolados e desmobilizados.

A teoria de Debord é uma crítica à passividade generalizada que caracteriza a sociedade do espetáculo. Em vez de participarem ativamente na construção da realidade social, os indivíduos assistem à vida como um show contínuo, sem interferência real. Debord defende a necessidade de uma ruptura radical com essa lógica espetacular, propondo uma revolução que reconecte os indivíduos à experiência vivida e à práxis autêntica, isto é, a uma vida apropriada de forma plena por aqueles que a vivem.

Metodologicamente, o quarto capítulo realiza, em primeiro lugar, uma reconstrução histórico-teórica do conceito de espetáculo, situando-o no desenvolvimento do capitalismo avançado e na crítica marxista ao fetichismo da mercadoria. Esse percurso inclui a contextualização das ideias de Debord no movimento situacionista e nas revoltas de Maio de 1968, entendidas como laboratório prático de resistência à vida mediada por imagens.

Em segundo lugar, emprega-se uma análise crítica das formas de mediação imagética, examinando como as relações sociais são substituídas por relações entre representações. A investigação mobiliza um método hermenêutico-crítico, mostrando como a mídia, a publicidade e as indústrias culturais operam como dispositivos de controle e alienação. Autores como Feuerbach, Adorno, Horkheimer, Barthes e Anselm Jappe são convocados para ampliar o enquadramento teórico e evidenciar a dimensão estrutural da espetacularização no capitalismo tardio.

Utiliza-se uma metodologia comparativa, aproximando as críticas de Debord à representação da crítica rousseauiana às aparências sociais, bem como analisando paralelos com o totalitarismo imagético descrito por Orwell em *1984*. Essa comparação busca mostrar como diferentes tradições filosóficas convergem ao denunciar a substituição da experiência viva por imagens, discursos e narrativas produzidas pelo poder.

Por fim, adota-se um método de análise cultural contemporânea, examinando produtos da cultura de massa, como performances musicais de artistas atuais (Anitta, Beyoncé, Travis

Scott, Taylor Swift) e letras de músicas populares, para demonstrar empiricamente como a lógica do espetáculo estrutura práticas culturais, identidades e formas de consumo. Essa parte da metodologia evidencia a atualização da crítica debordiana na era das mídias digitais.

Assim, o presente capítulo combina reconstrução teórica, análise crítica do discurso, comparação filosófica e estudo cultural de fenômenos atuais para mostrar que o espetáculo opera como forma dominante de sociabilidade no capitalismo moderno. Ao relacionar Debord com Rousseau, Barthes e as produções culturais contemporâneas, a análise evidencia a persistência da alienação pela imagem e sugere a necessidade de resgatar formas de autenticidade e vida coletiva não subordinadas ao regime espetacular.

O objetivo desta dissertação é analisar a crítica rousseuniana aos espetáculos teatrais na *Carta a d'Alembert* (2015), examinando como essa crítica articula os temas da representação, dos costumes e da coesão republicana. Em um segundo momento, o trabalho discute a crítica contemporânea ao espetáculo formulada por Guy Debord, buscando identificar aproximações e diferenças entre ambas as concepções. Pergunta-se, assim, em que medida a análise rousseuniana das festas cívicas pode iluminar debates atuais sobre participação coletiva, mediação imagética e produção cultural.

Em seguida, será analisada a crítica de Guy Debord à sociedade do espetáculo, relacionando-a ao pensamento de Rousseau. Por fim, o estudo buscará demonstrar a relevância das ideias desses autores na compreensão da sociedade contemporânea, especialmente no contexto das festas cívicas, em que se observa uma tensão entre os interesses da diversão e os da economia, com suporte crítico das reflexões de Adorno e Gadamer no que diz respeito à crítica ao entretenimento, pseudoindividualização e alienação moderna.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza teórico-bibliográfica, com base na análise interpretativa de obras filosóficas. O método adotado é o hermenêutico, buscando compreender os conceitos centrais desenvolvidos por Jean-Jacques Rousseau sobre o Teatro classicista e negação perante a proposta do Teatro em Genebra, juntamente com o plano conceitual das festas cívicas. Consulto obras do filósofo como: *Carta à d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1978), *Do contrato social* (1987) e o verbete *Genebra* (2015) do filósofo d'Alembert.

Também, textos dos comentadores da Filosofia, artigos de especialistas sobre o tema para esclarecer e fundamentar o problema em torno do teatro em Jean-Jacques Rousseau, como: *A transparência e o obstáculo, seguindo de sete ensaios sobre Rousseau* (1991) de Jean

Starobinski, *Rousseau, o teatro, a festa e Narciso* (1988) e *O paradoxo do Espetáculo* (1997) de Salinas Fortes. Sobre as Festas cívicas no texto de Rousseau, e *A festa coletiva e o Teatro* (2018) de Maria Constança Peres Pissarra e no texto *Política e Festa popular em Rousseau* (2003) de Jacira de Freitas, onde irá tratar sobre a recusa da representação. A questão do espectador no texto *O espectador como Narciso, o Teatro como espelho* (2011) de Ana Portich. Além do texto *Teatro, um quadro das paixões humanas* (2019) de Luciano da Silva Façanha. A crítica exposta ao Teatro em *A essência da representação* (2019) de Luciano da Silva Façanha e Antônio Carlos Borges da Silva.

A dissertação apresenta-se estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, abordou-se a cena privada e sua negatividade para Rousseau, considerando a crítica feita na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), o filósofo expõe críticas e disserta sobre o motivo da recusa da cena privada. O capítulo irá tratar sobre essa discussão na filosofia antiga, afirmando que é um debate de relevância para a filosofia, considerando autores como Platão e Aristóteles e seus pontos de vista sobre o teatro e a imitação. Ao final do capítulo busca-se demonstrar aproximações entre os filósofos da filosofia antiga e o iluminista Rousseau, que demonstram preocupações, em suas diferentes épocas, para o problema da cena privada aos cidadãos.

O segundo capítulo, aborda o problema da representação a luz de Jean-Jacques Rousseau, sobre a origem da desigualdade humana, a crítica à razão e ao progresso social, bem como a noção de representação na vida em sociedade. A partir de obras como *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1978), *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (2015) e *As Confissões* (1964), o capítulo discute como Rousseau compreende a passagem do homem do estado de natureza, livre, simples e autêntico, para o estado social, marcado pela competição, pela propriedade privada e pela corrupção moral. Destaca-se a crítica à razão iluminista, vista por Rousseau não como libertadora, mas como responsável por intensificar a desigualdade e afastar o homem de sua essência. A noção de perfectibilidade é apresentada como uma ambivalência: impulsiona o desenvolvimento humano, mas também acentua os vícios da vida em sociedade. O capítulo enfatiza ainda a crítica à representação, tanto no teatro quanto na política, como forma de falsidade que domina a convivência social, revelando uma sociedade que vive de aparências e espetáculo, em detrimento da verdade e da virtude. Por fim, a teoria de Rousseau acerca das festas cívicas, que tinham como objetivo fortalecer a coesão social e o sentimento de pertencimento entre os cidadãos, promovendo valores republicanos como a liberdade, a igualdade e o bem comum. Inspiradas nas celebrações da Antiguidade clássica, essas festas deveriam ser simples, alegres e acessíveis a todos,

funcionando como instrumentos de educação moral e política. Para Rousseau, elas substituiriam os rituais religiosos tradicionais por cerimônias laicas e patrióticas, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva e de uma república virtuosa.

O terceiro capítulo irá tratar da teoria da sociedade do espetáculo na concepção de Guy Debord, na obra *Sociedade do Espetáculo* publicada em 1967, que se refere a uma forma de organização social na qual a vida é mediada por imagens e representações, substituindo a experiência direta pela sua aparência. Nesse contexto, tudo o que era vivido de maneira autêntica torna-se espetáculo, e os indivíduos passam a ser espectadores passivos de uma realidade construída por meios de comunicação, publicidade e consumo. O espetáculo, segundo Debord, não é apenas um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens, que gera alienação, reforça o capitalismo e impede a participação ativa das pessoas na construção de suas próprias vidas.

Esta pesquisa buscou aprofundar a relação entre o conceito de festa no pensamento de Rousseau e a crítica à sociedade do espetáculo proposta por Debord, sob os aspectos do consumo, representação, perda de autenticidade nas relações humanas. As análises iniciais apontam para a complexidade dos processos de teatralização social e suas implicações na cultura contemporânea, como por exemplo a simulação de sentimentos, de relações sociais e manipulação de opiniões. A pesquisa visa consolidar a conexão Rousseau-Debord e oferecer uma compreensão mais crítica sobre os efeitos do espetáculo na experiência coletiva.

2. A CENA PRIVADA E A NEGATIVIDADE EM ROUSSEAU

O filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau publica a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* em 1758, em que critica o Teatro francês como uma forma de espetáculo inadequada para a República de Genebra. O iluminista analisa os espetáculos teatrais sob o ponto de vista da questão moral que estes irão ocasionar, e sob o teor do conteúdo a ser apresentado.

Esses espetáculos são considerados entretenimento, partindo do pressuposto que uma diversão que não tem propósito é um mal para a sociedade. Segundo Rousseau, os espetáculos causam uma ruptura entre o homem e seus aspectos políticos e morais.

Rousseau enumera, de forma retórica, uma série de dúvidas que colocam em xeque as propostas de d'Alembert e demonstram a complexidade do problema:

Quantas questões por discutir encontro na questão que V.Sa. parece resolver! Se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Se podem aliar-se aos bons costumes? Se a austeridade república pode comportá-los? Se devem ser tolerados numa cidade pequena? Se a profissão de comediante pode ser honesta? Se os comediantes podem

ser tão recatadas quanto as outras mulheres? Se boas leis bastam para reprimir os abusos? Se essas leis podem ser observadas? Etc. Tudo é problema também acerca dos verdadeiros efeitos do teatro, pois já que as discussões que ele provoca apenas separam o clero e os leigos, cada qual só o encara através de seus preconceitos (Rousseau, 2015, p. 42).

A crítica aos espetáculos em Genebra deriva da publicação do verbete *Genebra* no tomo VII da *Enciclopédia ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, publicada em 1751, nele, o filósofo sugere a instalação de um teatro na cidade, argumentando que as representações teatrais promoveriam o refinamento dos costumes e o gosto estético. Segundo d'Alembert, Genebra passaria a reunir duas virtudes: o prazer do espetáculo e a elevação moral.

A temática da festa torna-se objeto de análise por parte de Rousseau a partir da polêmica suscitada por d'Alembert, que, em sua proposta, sugeria a instalação de um teatro de comédia na cidade de Genebra. Na carta que Jean-Jacques endereça ao filósofo francês, observa-se uma resposta veemente, na qual o autor delinea sua concepção crítica a respeito das festividades populares. Compreender os argumentos apresentados por Rousseau implica, preliminarmente, considerar o ponto de partida do debate, a perspectiva defendida por d'Alembert na epístola inaugural, a qual motivou a réplica rousseauísta.

A crítica de Rousseau analisa as influências nocivas dos espetáculos e questiona afirmações feitas por d'Alembert, como a relação benéfica entre o progresso e popularização do entretenimento e das formas de arte e bem-estar social. Desta forma, Rousseau afirma que os espetáculos são divertimentos, eles devem agradar ao público para os quais foram destinados, sem contribuir para aprimoração dos costumes e reproduzir, cada vez mais, os vícios e a corrupção.

Portanto, nesta dissertação tomamos a *Carta a d'Alembert* como referência para compreender como Rousseau procura orientar a conduta dos cidadãos genebrinos. Em sua perspectiva, uma eventual instalação de um teatro em Genebra representaria um passo em direção aos vícios, à degeneração e à libertinagem.

Por causa dos palcos, da separação entre ator e espectador, do luxo e das pompas, e do objetivo de ensinar bons costumes aos cidadãos, o filósofo acusa a proposta de ser inviável dentro de uma república esclarecida, visando um resultado inverso. Ao invés de benfeitorias, o Teatro propagará o fim de uma república sem vícios, sem maus costumes, sem luxos, causando impactos definitivamente negativos em Genebra.

Como alternativa ao teatro, Rousseau propõe à Genebra uma diversão sem exageros, as festas cívicas: celebrações simples, sem luxo ou ostentação, nas quais o povo se mistura em uma só coletividade. Essas festas não têm função pedagógica, mas visam apenas proporcionar

um entretenimento compartilhado e harmônico, fortalecendo os vínculos sociais e a identidade republicana.

O objetivo geral da pesquisa é analisar os argumentos de Rousseau em defesa da República de Genebra contra os efeitos nocivos do teatro, propondo as festas públicas como alternativa moralmente aceitável. Os objetivos específicos são: compreender os efeitos negativos da mimesis teatral no contexto republicano genebrino; investigar a oposição entre cena privada (teatro) e cena pública (festa) na relação entre cidadãos e política; e identificar como se operam, respectivamente, o desaparecimento da virtude e o surgimento dos vícios no teatro, e o fortalecimento da virtude nas festas cívicas.

De acordo com o filósofo, numa república deverá haver outra forma de espetáculo: as festas. Diante disso, os cidadãos irão se reunir e estabelecer laços de alegria e prazer, sem a separação entre atores e espectadores. Nessa forma de espetáculo, o povo se torna um só, remetendo ao seu estado natural, livres e sem pompas. A festa, como enfatiza “é ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade!” (Rousseau, 2015, p. 157).

Dessa forma, o ponto de partida dessa discussão é a proposta do filósofo d’Alembert de instalar uma companhia teatral em Genebra, onde são expostas as principais características da república, como a localização, pontos turísticos, culinária, cultura. A dissertação também mostra que o debate sobre os efeitos morais do teatro remonta à filosofia grega e suas divergências entre os filósofos, a fim de contextualizar que é uma discussão desde os filósofos antigos na obra *Poética* (1991) de Aristóteles com o conceito de tragédia e principalmente, a mimesis teatral, onde o filósofo expõe que esses espetáculos imitam as ações humanas e *A República* (2012) de Platão, que trata sobre a expulsão dos poetas, cujo motivo era a corrupção dos valores de bem.

E, por fim, destacar a recusa do filósofo Jean-Jacques Rousseau à proposta de instalar um teatro em Genebra, alegando no primeiro subtítulo a crítica a esses espetáculos como caráter pedagógico, que provoca corrupção, degeneração, e ociosidade aos cidadãos, e que não deverá ser confundido com educação, visto em que, na concepção rousseuniana, o teatro é apenas uma forma de lazer, ainda que perigosa.

2.1 O Teatro como instrumento de educação moral

No seio do Iluminismo, movimento intelectual e cultural que floresceu na Europa nos séculos XVII e XVIII, sustentado pela confiança na razão humana como ferramenta para o

progresso social, político e científico, destaca-se a obra *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, organizada por Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert publicada entre 1751 e 1772, uma coletânea de saberes e um instrumento político e ideológico de transformação. A *Enciclopédia* sintetiza os princípios iluministas e traz uma proposta de emancipação humana através do conhecimento.

No discurso preliminar da *Enciclopédia*, d'Alembert explica os objetivos da publicação em duas partes:

A obra cujo primeiro volume publicamos hoje tem dois objetivos. Como Enciclopédia, deve expor, tanto quanto possível, a ordem e encadeamento dos conhecimentos humanos; como Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, deve conter, sobre cada Ciência, e cada arte, seja liberal, seja mecânica, os princípios gerais em que se baseia e os detalhes mais essenciais que formam o seu corpo e substância (d'Alembert, 2015, p. 47).

Entre os verbetes da *Enciclopédia*, merece destaque o de “Genebra”, publicado no sétimo volume da obra em 1757. Nele, d'Alembert, responsável pela redação, descreve a cidade como uma república exemplar, governada por leis justas e marcada por uma sólida organização política, por costumes virtuosos e por ampla liberdade civil.

Em vista disso, o filósofo e matemático d'Alembert propõe uma companhia de teatro, especificamente de comédia, a fim de promover educação, moral e bons costumes dos cidadãos, e assim Genebra gozaria de educação de qualidade e lazer, levando em consideração o aperfeiçoamento do gosto dos cidadãos.

O verbete discorre também sobre a proibição do governo da república à instalação de um teatro de comédia, com o argumento de que este ocasionaria a corrupção moral da juventude, d'Alembert então, sugeriu que fossem postas leis severas para conter os comediantes¹ e os exageros, contribuindo para a sua reabilitação:

Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas temem-se, dizem, o gosto pelos enfeites, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos, e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimentos muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progresso, e Genebra reuniria a sabedoria de Lacedemônia à polidez de Atenas. Uma outra consideração, digna de uma República tão sábia e tão esclarecida, deveria talvez levá-la a permitir os espetáculos (d'Alembert, 2015, p. 180).

¹O termo tem uma utilização complexa. No contexto do século XVIII francês, os termos *comédie* e *comédien* não significam necessariamente “comédia” ou “comediante” no sentido moderno e popular. *Comédie* podia designar, de maneira ampla, a dramaturgia não trágica (em oposição à *tragédie*), e *comédien* era comumente usados para se referir a qualquer ator de teatro, independentemente do gênero da peça.

Genebra, uma república pequena, ainda não tinha sido “corrompida” por valores deturpados das grandes cidades, e uma companhia teatral ocasionaria ruptura do gosto, dos costumes e crises econômicas, visto que o teatro era considerado luxuoso e rico para uma república tão modesta.

Segundo Marvin Carlson, este verbete:

Veio a ser um dos mais controversos nessa obra totalmente controversa. Além de observações sobre as crenças religiosas da cidade, que de modo algum estavam em consonância com as perfilhadas pela maioria das autoridades locais, havia uma passagem (provavelmente sugerida por Voltaire) na qual se afirmava que Genebra se equivocara ao proscrever o teatro para proteger a juventude. Se os atores eram frequentemente imorais, dizia d’Alembert, a culpa cabia à sociedade por condená-los ao ostracismo. Se Genebra aceitasse os atores e as peças e os regulamentasse sabiamente, poderia estabelecer uma escola de virtude para toda a Europa (Carlson, 1997, p. 146).

O teatro constituiu um dos pontos centrais da chamada querela teatral do século XVIII, um debate que atravessou o coração do Iluminismo francês. Nesse período, as artes, e em particular o teatro, deixaram de ser discutidas apenas em termos estéticos para se tornarem objetos de reflexão política, moral e social. O palco converteu-se em um espaço simbólico onde se disputavam visões de mundo concorrentes sobre o que deveria ser a vida pública, o papel da arte e o destino moral das sociedades modernas. Assim, o teatro ocupou, para muitos filósofos iluministas, a função de laboratório social e de instrumento de formação do espírito público.

Entre esses pensadores, Voltaire destacou-se como um dos mais ardorosos defensores da função social do teatro. Influenciado pelos ideais racionais, universalistas e progressistas de seu tempo, Voltaire via no espetáculo dramático um meio eficaz de educar o público, estimular o uso da razão e combater aquilo que ele considerava os grandes males da sociedade europeia: o fanatismo religioso, a superstição e a intolerância. Para o filósofo, a tragédia, ao expor conflitos humanos, paixões, dilemas morais e injustiças sociais, possuía uma dimensão pedagógica que poderia elevar a moralidade dos espectadores e contribuir para o avanço da civilização. Em seu horizonte teórico, o teatro funcionava como um poderoso instrumento de esclarecimento, uma espécie de escola laica destinada a promover os valores da tolerância, da justiça e da liberdade.

Entretanto, Rousseau adota uma perspectiva radicalmente distinta, fazendo do teatro não um aliado, mas um adversário da verdadeira vida cívica. Em sua *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* publicada em 1758, ele argumenta que o teatro, longe de aperfeiçoar os costumes, ameaça a virtude pública e compromete a autenticidade moral dos indivíduos. Para Rousseau, o espetáculo teatral incentiva o gosto pela aparência, pelo luxo, pela vaidade e pela imitação, dissolvendo os laços comunitários e afastando os cidadãos de uma participação política real. A

própria estrutura do teatro, com sua separação entre atores e espectadores, simboliza, segundo ele, uma sociedade dividida entre aqueles que representam e aqueles que apenas assistem, reforçando a passividade e a alienação.

Dessa forma, a querela entre Voltaire e Rousseau revela uma tensão profunda no interior do Iluminismo: de um lado, a confiança no teatro como instrumento de progresso moral e racional; de outro, a desconfiança de que o espetáculo, ao invés de esclarecer, corrompe, afastando os cidadãos da autenticidade, da virtude e da vida pública compartilhada. Essa disputa não diz respeito apenas ao teatro, mas à própria definição do que significa formar um povo e construir uma esfera pública verdadeiramente republicana.

Na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, Rousseau rejeita veementemente a proposta de instalação de um teatro em Genebra, defendida por d'Alembert, argumentando que os espetáculos promovem o luxo, a ociosidade e os vícios urbanos, afastando o cidadão de uma vida moralmente íntegra e em consonância com a natureza.

A denúncia de Rousseau não se dirige aos espetáculos em geral (o que seria impossível visto que a originalidade da Carta consiste em considerar os espetáculos a partir das peculiaridades de seu público), mas tem sim um alvo muito bem determinado: é basicamente o teatro francês moderno que será analisado e criticado na *Carta*.

O alvo principal da crítica é, portanto, essa espécie de “cosmopolitismo” que Rousseau ataca desde o primeiro Discurso [Discurso sobre as ciências e as artes]. Genebra não tem necessidade de um teatro francês porque Genebra não é nem uma grande cidade e nem uma “monarquia”. Conclusão, portanto, que nada tem a ver com uma condenação universal e peremptória do teatro ou de toda e qualquer forma de espetáculo. Não seria, antes, a apologia de formas de espetáculo genuínas e peculiares a cada comunidade específica? (Salinas Fortes, 1997, p. 179).

D'Alembert, ao contrário de Rousseau, via no teatro um mecanismo civilizador, capaz de aprimorar os costumes e elevar o nível cultural dos cidadãos das grandes cidades. Já Diderot, num esforço de síntese entre a função moral e a verossimilhança dramática, propôs uma reconfiguração da cena teatral por meio do “drama burguês”, gênero que buscava aproximar o palco da realidade cotidiana e atribuir à dramaturgia um papel reformador, baseado na identificação e na empatia do público com personagens e situações familiares.

O teatro, portanto, constitui-se, nesse período, como arena de tensões teóricas, na qual se projetam diferentes concepções de sujeito, sociedade e educação moral, revelando as disputas internas ao próprio projeto iluminista quanto ao lugar da arte na transformação do mundo social.

Segundo Franklin de Matos na apresentação da obra *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), a proibição do governo de Genebra poderia ser moderada através de leis que contivessem possíveis abusos nas companhias teatrais e seu modo de promoção:

(...) ele [d'Alembert] escreveu o verbete Genebra, onde lembrava a importância do teatro a fim de aperfeiçoar o gosto e os costumes dos povos e exortava os genebrinos a revogar leis que proibiam sua instalação na cidade. O que explicava a proibição, segundo d'Alembert, não era a desconfiança de Genebra em relação aos próprios espetáculos, mas o temor de que o gosto dos comediantes pelo luxo e pela libertinagem trouxessem prejuízos à juventude da cidade. Tal inconveniente, entretanto, continuava ele, poderia ser contornado pela promulgação de leis que contivessem os possíveis abusos (Matos, 2015, p.7).

O preconceito bárbaro contra a profissão de comediante, segundo d'Alembert, era devido à herança religiosa rígida na república, e como esse ofício era necessária ao progresso, a promulgação de leis garantiria a integridade de Genebra, e assim, um comediante de bons costumes seria duplamente respeitável, caso fossem moderados por regulamentos sábios, e a cidade teria uma companhia de comediantes estimáveis (d'Alembert, 2015, p. 181).

A profissão de comediante, ao longo do século XVIII, inscreve-se em um campo de tensões no qual se articulam, de maneira particularmente visível, os conflitos entre moral, arte e reconhecimento social. Em um período marcado pela discussão dos espetáculos e pela expansão dos públicos teatrais, especialmente no contexto francês, os atores e atrizes conquistavam progressivamente um lugar de destaque na vida cultural, mas sem que isso os eximisse de uma condição social ambígua e, por vezes, marginal.

Assim, como ressalva Pereira:

A própria condenação dos atores por preceitos morais demonstra a culpa da sociedade em não estabelecer uma escola virtude. O filósofo d'Alembert acreditava que a valorização dos comediantes levaria as companhias a serem bem-vistas. Em toda a Europa, ganhariam veneração, as pessoas teriam bom gosto e desenvolveram talento. Servindo de exemplo, outras nações se espelharam em buscar da sua “morada dos prazeres honestos”. A cidade teria “a glória de ter reformado a Europa” (Pereira, 2023, p. 54).

A prática da representação cênica, centrada na simulação de afetos e na encenação de identidades múltiplas, era compreendida por Rousseau como uma atividade potencialmente dissolvente da integridade moral. O genebrino, em sua crítica radical aos espetáculos, é emblemático dessa desconfiança: para ele, o comediante, ao se descolar de si mesmo para viver o outro, compromete a autenticidade e alimenta um tipo de sociabilidade fundada na aparência e no artifício. Assim Rousseau disserta:

Todo autor que quer nos retratar costumes estrangeiros toma, no entanto, grande cuidado para harmonizar a sua peça com os nossos próprios costumes. Sem essa preocupação nunca se tem êxito, e o próprio sucesso dos que tomaram esse cuidado não raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador superficial (...) a comédia seria boa para os bons e má para os mais. Mesmo no primeiro caso, sempre restaria saber se as paixões excitadas demais não degeneram em vícios (Rousseau, 2015, p. 48).

Em contrapartida, pensadores como Voltaire e Diderot reivindicam, sob perspectivas distintas, uma revalorização da figura do ator, atribuindo-lhe um papel pedagógico e civilizador,

sobretudo quando inserido em um teatro concebido como ferramenta de esclarecimento e reforma ética. O comediante, nesse sentido, não apenas encarna personagens, mas também media experiências estéticas que podem contribuir para a formação moral e sensível do espectador.

A ambiguidade dessa figura, simultaneamente celebrada e estigmatizada, revela, portanto, não apenas a complexidade do estatuto social do ator, mas também as contradições internas ao próprio Iluminismo no tocante ao lugar da arte e de seus agentes na construção de uma sociedade racional e virtuosa.

2.2 A Mimesis e a Catarse: estética e moral do teatro na Filosofia Grega

As discussões acerca do Teatro tiveram início ainda na Antiguidade, com filósofos renomados da Grécia, Platão e Aristóteles que discutiram acerca dos espetáculos teatrais, e sobre sua influência na sociedade grega. Primeiramente, Platão sustenta que o teatro é palco da observação ilusória, pois o poeta reproduz apenas uma simulação (um simulacro), que é afastado da verdade, e, sobre os efeitos negativos que o teatro produz no modelo de sociedade, abordada na obra *A República* (2012).

No entanto, Aristóteles, que discutia sobre os espetáculos na renomada obra *Poética* (1991), onde o teatro é atribuído a algo bom e renomado para os homens e sociedade. Para o filósofo, a representação teatral da tragédia tem efeito de purificar os homens e purgar as paixões através da catarse, e dos sentimentos de terror e piedade.

Platão exerce um influxo duradouro sobre a tradição ocidental, especialmente no que tange a função da arte na sociedade. Em sua obra *A República* (2012), o filósofo dedica uma atenção especial à *mimesis* (imitação) e à arte dramática (teatro), que em sua concepção ocupa uma posição controversa na formação moral e racional dos cidadãos.

Platão argumenta que a arte mimética, com ênfase na poesia trágica e cômica, deve ser banida da *polis* ideal, pois desvia a alma da busca pela verdade e perturba a harmonia racional que deveria guiar a vida humana:

O de não admitir em nenhum caso a poesia mimetizada. Parece-me mais do que evidente que seja, absolutamente, necessário recusar admiti-lo, agora que estabelecemos uma distinção clara entre os diversos elementos da alma. Digo, sabendo que não me denunciarão aos poetas trágicos e aos outros imitadores, que, segundo creio, todas as obras deste gênero arruinam o espírito dos que as escutam, quando não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente (Platão, 2012, livro X, p. 257).

Platão compreende a arte mimética como um campo problemático devido à sua capacidade de produzir no indivíduo a ilusão. Essa forma de arte, segundo o filósofo, é

responsável por instaurar uma confusão entre o real e sua representação discursiva. Ele observa que, por meio da poética, torna-se possível imitar tanto os discursos de homens justos e virtuosos quanto os de indivíduos injustos e vis, assim como os sons emitidos por animais e elementos da natureza.

Em vista disso, Façanha (2024) argumenta que:

A mimesis produzida pelos poetas, estimula, portanto, o ouvinte a se identificar com a realidade à qual faz referência o discurso que ele escuta. A partir da “encenação” e dos demais recursos mencionados, a realidade evocada torna-se de tal forma presente ao ouvinte que a sua ausência efetiva é esquecida deslanchando um processo de identificação que modifica o comportamento físico e moral do ouvinte em questão (Façanha, 2024, p. 199).

No livro X da *República* (2012), Platão recorre à analogia da pintura para explicar a natureza da *mimesis*. Assim como a pintura imita os objetos reais, sem atingi-los em sua essência, a arte mimética se limita à aparência, resultando em uma simulação da realidade. Como pontua o filósofo, “o costume é o de colocar uma primeira ideia para analisar as múltiplas possibilidades a que atribuímos o mesmo nome” (Platão, 2012, livro X, p. 257).

Entretanto, Aristóteles foi o primeiro filósofo a desenvolver uma análise profunda e sistemática sobre o gênero da tragédia no âmbito teatral, refletindo de forma inovadora sobre o significado do trágico. Essa abordagem o distancia significativamente de seu mestre, Platão, que via a arte, especialmente o teatro, como uma imagem imperfeita do verdadeiro ser.

Para Platão, o teatro imitava o mundo sensível, que por sua vez já era uma cópia imperfeita do mundo das ideias, o que tornava a arte uma imitação de segunda ordem e perigoso do ponto de vista formativo. Em oposição a isso, Aristóteles atribui à tragédia um papel transformador e essencial no desenvolvimento emocional e moral do ser humano.

Em contraste com a condenação platônica da arte mimética, Aristóteles reformula o conceito de *mimesis* em sua obra *Poética* (1991), e ressalta que não deve ser entendido como uma simples cópia da realidade, mas como uma representação criativa e estruturada do mundo perceptível. A *mimesis*, segundo ele, não é reprodução literal dos fatos, mas uma reinterpretação artística que busca expressar verdades universais por meio de ações humanas. Ele enxerga na tragédia uma forma de despertar emoções profundas como o medo e a compaixão, levando o espectador a uma experiência de catarse, um processo de purificação emocional.

Como pontua Marilena Chauí, a divergência entre Platão e Aristóteles manifesta-se exemplarmente no conceito de *mimesis*: enquanto Platão a considera um processo de afastamento da verdade que ameaça a formação racional da pólis, Aristóteles a compreende como um modo natural de conhecimento, capaz de universalizar a experiência humana e educar as emoções:

Vem de Aristóteles a frase célebre “A arte imita a Natureza”. A arte ou a técnica são *mimesis*. Mas aqui, como em tantos outros pontos, Aristóteles se distancia de Platão. Para este, como vimos, também a arte é imitação, tanto assim que o mundo sensível imita o inteligível porque é uma obra nascida da técnica ou arte do demiurgo, o arquiteto do universo. No entanto, para Platão, imitar é degenerar, deformar, degradar a pureza do modelo. Por isso, na república ideal, a maioria dos artistas não teria lugar, havendo lugar apenas para os artesãos que realizassem obras úteis para a vida. A arte (no sentido que hoje damos às belas-artistas) permanece no plano da *eikasia*, da cópia da cópia, do simulacro, e por isso não seria permitida na Cidade ideal, pois é produtora de ilusões e mentiras (Chauí, 1994, p. 334).

Aristóteles argumenta que a tragédia deve apresentar uma ação completa, com início, meio e fim bem definidos, organizada de forma coerente e com um propósito claro. Essa estrutura ordenada é fundamental para que a peça provoque no público uma resposta emocional intensa.

Para o filósofo, a essência da tragédia está na representação de ações humanas, e não na exibição de qualidades ou características dos personagens. Ele afirma: “a tragédia é a imitação de uma ação” (Aristóteles, 1991, p. 252, §30), reforçando que o foco está em atitudes e em suas consequências, e não apenas em sentimentos isolados.

Outro ponto central na teoria aristotélica é a catarse (ou *katharsis*, no original grego), entendida como a purificação das emoções por meio da arte. Essa purificação se dá quando o público vivencia, através da tragédia, sentimentos intensos de terror e piedade, o que permite a liberação e o equilíbrio das próprias emoções.

Aristóteles formula, de maneira sintética, os elementos essenciais da tragédia:

E, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles, 1991, p. 251, § 27).

A forma como se dá essa catarse constitui uma questão praticamente inesgotável na história da filosofia, e que, evidentemente, não será aqui abordada em profundidade. O que nos interessa, neste contexto, é a articulação proposta na Poética, que se dá pela tensão entre representação e a possível “transformação” do espectador. Em outras palavras, trata-se de um efeito de cunho moral, obtido por meio da encenação, e que acaba por se tornar seu propósito principal.

A catarse surge, assim, como um componente essencial na “purificação” dos sentimentos intensos suscitados pela cena. A esse respeito, e numa linha que sugere justamente o oposto da imitação das paixões que se apresenta no palco, Rousseau observa: “Dizem, enfim,

que a pintura fiel das paixões e dos sofrimentos que as acompanham basta sozinha para fazer com que as evitemos com todo o cuidado de que somos capazes” (Rousseau, 2015, p. 49).

Aristóteles acredita que a tragédia tem esse poder catártico justamente por retratar situações humanas universais com verossimilhança e profundidade emocional. Ele observa que esse efeito pode ser ainda mais eficaz quando provocado pela própria estrutura narrativa da peça, ou seja, pela forma como os acontecimentos se encadeiam, em vez dos elementos visuais ou cenográficos.

Aristóteles exemplifica a ideia apresentada no parágrafo anterior com o mito de Édipo, o simples relato da história, se bem construído, é suficiente para provocar comoção no público: “quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade” (Aristóteles, 1991, p. 261, §74).

Assim, para Aristóteles, a tragédia tem uma função formativa ética e pedagógica: não apenas entretém, mas também contribui para o autoconhecimento e para a formação emocional do indivíduo. A arte trágica se distancia do realismo bruto ao mesmo tempo em que se ancora no que é verossímil e possível, buscando o equilíbrio entre o necessário e o plausível. O mito, nesse sentido, não é apenas uma narrativa fantástica, mas uma forma refinada de representar ações humanas de grande impacto emocional e moral.

Entretanto, o filósofo afirma que a catarse é a finalidade da tragédia e que, portanto, ela decorre menos da representação do que da própria poesia:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo (Aristóteles, 1991, p. 261, § 74).

A partir dessas ideias, é possível perceber a influência da filosofia grega na formação da estética e da função do teatro. Enquanto Platão enxerga a arte como uma ameaça à verdade e à razão, Aristóteles a reconhece como uma via legítima e poderosa para a compreensão do mundo e de si mesmo. A tragédia, por meio da *mimese* e da catarse, atua como um espelho da condição humana, despertando a sensibilidade do espectador e provocando transformações internas profundas.

Nessa perspectiva, quando se tem a proposta do teatro em Genebra elaborada por d’Alembert, é interessante analisar as duas teorias gregas antigas sobre o teatro, considerando o fato de ser uma discussão que atravessa épocas. Quando se trata de uma instalação de um teatro na república de Genebra, percebe-se a influência dos antigos filósofos nas distintas concepções e análises.

Desde a Antiguidade, o teatro tem sido alvo de intensos debates filosóficos acerca de seus efeitos sobre o indivíduo e a coletividade. A querela sobre seu valor cultural, social e ético encontra ecos profundos tanto no mundo clássico quanto na era do Iluminismo. Platão e Rousseau, cada qual em seu tempo, partilham de uma visão desconfiada da arte dramática, considerando-a um potencial agente de corrupção moral.

Por outro lado, Aristóteles e d'Alembert enxergam no teatro uma poderosa ferramenta de formação ética e intelectual. Este confronto de ideias transcende contextos históricos, revelando tensões duradouras entre a arte e a moral, a sensibilidade e a razão, a liberdade criativa e os limites éticos. Com base nesse embate, é possível aproximar, em linhas gerais, as discussões antigas sobre o teatro e as disputas em torno de seu papel no Iluminismo, destacando continuidades, rupturas e reformulações no problema do valor moral dos espetáculos.

Tanto Platão quanto Rousseau se posicionam de maneira crítica frente à influência da arte sobre a moral e a organização social. Em *A República* (2012), Platão propõe a exclusão dos poetas do Estado ideal, alegando que a arte mimética afasta o homem da verdade, ao apresentar cópias imperfeitas da realidade. A arte, para o filósofo, é três vezes afastada do real: uma imitação do mundo sensível, que por sua vez já é uma cópia do mundo das ideias. Por isso, o teatro não contribui para o conhecimento, mas confunde os sentidos e desperta emoções instintivas que perturbam a razão. Além disso, Platão teme que a representação de ações injustas ou passionais acabe por naturalizar esses comportamentos entre os cidadãos.

Séculos depois, Rousseau retoma essa crítica sob outra roupagem, ao reagir contra a proposta de d'Alembert de instaurar um teatro em Genebra. Em sua *Carta a d'Alembert sobre os Espetáculos* (2015), Rousseau argumenta que o teatro, longe de elevar a alma, tende a corrompê-la, pois estimula o vício sob a aparência de virtude². Para ele, os espetáculos artísticos substituem a ação moral pela contemplação passiva, afastando o cidadão da vida pública e da participação ativa no bem comum. Rousseau enxerga a cidade ideal como composta por cidadãos vigilantes e virtuosos, e não por espectadores emocionados e sensíveis demais.

Em ambos os casos, o teatro é criticado por promover uma inversão de valores: em vez de fortalecer a razão e a moral, incentiva a irracionalidade e a imitação de modelos deturpados.

² Em Rousseau, a noção de vício sob aparência de virtude desempenha um papel central em sua crítica à sociedade moderna e à moralidade artificial que nela se desenvolve. Para o filósofo, o processo de socialização baseado no *amour-propre*, o amor-próprio dependente do olhar do outro, corrompe a autenticidade das ações humanas e estimula comportamentos orientados mais para a reputação do que para a retidão moral. Assim, em vez de agir por convicção íntima, o indivíduo passa a agir para parecer virtuoso, adaptando seus gestos e palavras à expectativa social. Surge, portanto, uma moralidade teatral, na qual a virtude é exibida como espetáculo, enquanto os verdadeiros motivos como vaidade, competição, desejo de estima e busca de distinção, permanecem ocultos.

A preocupação central é a mesma, a formação do cidadão e a preservação da ordem ética da *polis* ou da república. A arte, ao explorar paixões e aparências, torna-se uma ameaça à construção de uma sociedade virtuosa.

Mas nas cidades pequenas, nos lugares menos povoados, onde os particulares, sempre a vista do povo, são censores natos uns dos outros, e onde a polícia tem sobre todos uma inspeção fácil, é preciso segurar as máximas inteiramente opostas. Se houver indústria, artes e manufaturas, devemos evitar oferecer distrações repousantes a ao ávido interesse que faz de seus cuidados seus prazeres, e enriquece o príncipe com a avareza dos súditos. Se o país sem comércio sustenta os habitantes na inação, longe de incentivar neles o ócio ao qual uma vida simples e cômoda já os leva até demais, é preciso torná-la insuportável obrigando-os, à força de aborrecimento, a empregar ultimamente um tempo de que não poderiam abusar (Rousseau, 2015, p. 88).

Em oposição a essa postura pessimista, Aristóteles propõe uma visão mais equilibrada da arte dramática. Em sua obra *Poética* (1991), o filósofo reconhece o valor educativo da tragédia por meio do conceito de catarse, a purificação das emoções de terror e piedade. A *mimese*, para Aristóteles, não é uma ilusão danosa, mas uma forma de apreensão da realidade, uma representação que possibilita a reflexão sobre o mundo humano e suas ações.

A tragédia, ao representar dilemas morais e consequências das ações, desperta no espectador uma experiência emocional e racional que contribui para o autoconhecimento e a virtude. Ao contrário de Platão, Aristóteles entende que a arte pode ter uma função formadora, desde que orientada por um sentido estético e ético coerente.

Durante o Iluminismo, essa visão encontra eco nos escritos dos enciclopedistas que defendem o teatro como um instrumento de progresso social. Na perspectiva iluminista, a razão deve se aliar à sensibilidade, e a arte pode contribuir para o refinamento moral da sociedade. O teatro seria, então, um espaço de instrução cívica, onde se apresenta ao público exemplos de conduta, dilemas éticos e críticas sociais. A experiência estética, longe de alienar, serviria para despertar a consciência e formar um espírito crítico.

Nesse sentido, o teatro torna-se parte do projeto ilustrado de emancipação humana. Ao colocar em cena as contradições sociais e os dramas humanos, ele estimula o espectador a pensar, a se emocionar e a se reconhecer no outro. Para os enciclopedistas, a arte não é um luxo, mas um direito e uma necessidade para a formação de uma sociedade mais justa e esclarecida.

O confronto entre essas duas visões revela uma tensão fundamental na história das ideias ocidentais: o papel das emoções na vida pública. Platão e Rousseau associam o sentimento à desordem e ao perigo moral, ao passo que Aristóteles e os enciclopedistas acreditam em um equilíbrio possível entre emoção e razão. Essa tensão atravessa os séculos e permanece viva em

discussões contemporâneas sobre os meios de comunicação, a indústria cultural e os efeitos da arte sobre os comportamentos sociais.

No contexto atual, essa querela se atualiza nas críticas aos conteúdos da televisão, do cinema, das redes sociais e até mesmo da publicidade. Ainda se discute se a arte e a mídia promovem valores éticos ou reforçam padrões de consumo e alienação. A dualidade entre arte como espelho da sociedade e arte como agente de transformação ética continua sendo central nos debates culturais.

O teatro, nesse panorama, permanece um espaço privilegiado de reflexão social, ainda que seu alcance tenha sido transformado por novas linguagens e meios de expressão. O embate entre o potencial emancipador da arte e sua possível função manipuladora continua a ecoar, revelando a atualidade da querela entre Platão e Aristóteles, Rousseau e os enciclopedistas.

2.3 A recusa de Rousseau à cena privada: o risco da corrupção moral mediante aos espetáculos teatrais

No século XVIII, a publicação do verbete Genebra e a proposta de instalação de um teatro na cidade desencadearam uma série de críticas de Jean-Jacques Rousseau, que argumentava que os sentimentos despertados pelo teatro podiam conduzir tanto à bondade quanto à maldade.

Inicialmente, Rousseau enfatiza que tem respeito e admiração por d'Alembert, e o bem que o filósofo diz do seu país de origem. Ainda assim, pontua questões referentes ao verbete, e principalmente à questão dos espetáculos teatrais.

Rousseau afirma que a proposta é agradável, porém perigosa. Diante disso, questiona sobre a juventude, e é nesse aspecto que o filósofo aponta o mal que gostaria de prevenir. Rousseau enfatiza que as intenções de d'Alembert são justas, e que jamais gostaria de fazê-lo mal ou desagradá-lo.

Em suma, Rousseau discorre sobre a proposta da instalação de uma companhia de comédia em Genebra, afirmando que não é grave nem séria, mas precisa de uma certa atenção e reflexão, e critica d'Alembert por incentivar que um povo livre e consciente, mesmo vivendo em um estado simples e com poucos recursos, passasse a valorizar o luxo e a ostentação, aceitando gastar muito dinheiro com espetáculos teatrais.

Como disserta Portich sobre a comédia e a virtude:

O cotejo de Narciso com Amor no espelho talvez indique a possibilidade de uma cena alternativa à comédia ridícula, alternativa que fomente agradavelmente os bons costumes e impeça que se oculte o ridículo sem corrigir o vício visado, fazendo que o espectador ame de fato a virtude. Para Rousseau, entretanto, ainda que a comédia

abdique do recurso à ridicularização, deixando de castigar o espectador para indicarlhe o prazeroso caminho do bem comum, a promessa de reconciliação jamais se cumprirá (Portich, 2011, p. 141).

O trecho sugere uma tensão central no pensamento de Rousseau sobre o teatro: a possibilidade de uma arte cômica que eduque sem humilhar, que inspire virtude não por meio do escárnio, mas por meio de uma identificação amorosa do espectador com modelos morais. A imagem de Narciso cotejado com Amor no espelho simboliza justamente esse desejo: em vez de rir do vício alheio, o espectador poderia ver refletida uma figura amável que o conduzisse suavemente ao bem. Essa “cena alternativa à comédia ridícula” seria, portanto, uma espécie de pedagogia estética positiva, capaz de encorajar os bons costumes e evitar a simples ocultação do ridículo que não corrige o vício, um problema recorrente nas práticas teatrais que Rousseau critica.

Contudo, segundo o próprio Rousseau, essa promessa é ilusória. Mesmo que a comédia abandonasse o riso punitivo e buscasse o caminho do encanto moral, ela continuaria incapaz de reconciliar indivíduo e comunidade. Isso ocorre porque, para Rousseau, o teatro, enquanto instituição urbana, sedentária e fundada no olhar, reforça a alienação e a dependência da opinião pública. A tentativa de transformar a comédia em uma espécie de pedagogia moralizante não supera sua estrutura fundamental: ela ainda opera por meio da representação, da passividade do público e da mediação estética que afasta o espectador da ação cívica real. Assim, a “promessa de reconciliação” permanece sempre frustrada, pois o teatro não pode restaurar a virtude nem recompor a vida comum; no máximo, oferece uma imagem sedutora dela, que não se converte em prática.

O filósofo também aponta as questões sobre o teatro que precisam ser resolvidas, “se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos? Se podem aliar-se aos bons costumes? Se a profissão de comediante pode ser honesta? Se as leis bastam para conter abusos? (...)” (Rousseau, 2015, p. 43). Assim, Rousseau afirma que cabe a ele esclarecê-los para proteger a sua pátria, para que esse erro não prejudique nenhum genebrino. Diante disso, Rousseau expõe suas considerações acerca dos espetáculos:

Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; V.Sa. há de convir pelo menos que eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso (Rousseau, 2015, p. 44).

Para Rousseau, considerar o teatro como instrumento pedagógico é um equívoco, assim como supor que os espetáculos possam ser classificados, em si mesmos, como bons ou maus.

O problema, segundo ele, reside justamente na ausência de uma análise de seus efeitos concretos e das intenções que motivam sua criação.

Dessa forma, o filósofo explica que o teatro consiste em representar os costumes vigente na sociedade, para tal afirmação remete a atenção para os autores dos espetáculos. Todo autor quer um público, então nesse caso, representará somente nos palcos aquilo que lhes agrada, e diante disso, segundo o filósofo, é preciso ter espetáculos que superem suas propensões.

Rousseau compreende o teatro como uma instituição que encena virtudes, mas que, paradoxalmente, enfraquece o exercício real da moralidade. As emoções que provoca são efêmeras e descomprometidas, favorecendo a imitação e a hipocrisia, em vez da autenticidade. Por isso, o filósofo declara:

O teatro é, em geral, um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações; mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. Pois, se ele dá cores detestáveis a algumas delas, isto ocorre somente com aquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor não faz isso mais do que acompanhar o sentimento do público; e essas paixões desprezadas são sempre usadas para ressaltar outras, senão mais legítimas, pelo menos mais ao gosto dos espectadores (Rousseau, 2015, p. 46).

Perante o exposto, o filósofo afirma que os espetáculos não têm poder de modificar sentimentos e costumes, nem educar os genebrinos. O teatro, para o genebrino, não seria um verdadeiro veículo de edificação moral, um meio a partir do qual é possível agir sobre o aprimoramento dos costumes de um povo, isto deveria ser claro àqueles que escreviam tragédias e comédias. Poupar o nascimento das paixões por meio da excitação de seus contrários nas peças teatrais, para Rousseau, poderia acabar por tornar a plateia compassiva a tais paixões.

Sendo assim, o crítico genebrino coloca em questão, ou ao menos em dúvida, a ideia de que o homem seja capaz de julgar e extirpar de si mesmo aquilo que considera nocivo; isto é, de modificar-se interiormente e buscar um aprimoramento moral baseando-se apenas na encenação de uma peça teatral, seja ela de cunho trágico ou cômico.

De acordo com Franklin de Matos, na apresentação da obra *Paradoxo do Espetáculo* (1997) de Luiz Roberto Salinas Fortes, o teatro constituiu uma preocupação permanente para os filósofos do século XVIII, o teórico afirma que é o “paradigma essencial” que organiza o “sistema” rousseauiano em sua totalidade (Matos, 1997, p. 9). Para Rousseau, esses espetáculos não se limitam a uma expressão artística, e enxerga a representação simbólica da alienação do indivíduo em relação à sua natureza.

No palco da sociedade, os sujeitos interpretam papéis, ocultam sua autenticidade e agem motivados pela aparência e pela busca de aprovação alheia. Assim, o teatro torna-se uma chave

interpretativa para compreender a totalidade do sistema rousseauiano, pois sintetiza sua denúncia à corrupção moral promovida pelas instituições sociais e seu apelo à recuperação de uma existência mais autêntica, fundada na simplicidade e na verdade natural.

Como observa Franklin de Matos na apresentação do *Paradoxo do Espetáculo* (1997):

A Carta a d'Alembert faz um exame implacável dos efeitos do espetáculo teatral sobre os espectadores. Em sua primeira parte, investiga o conteúdo das peças e conclui de modo drástico: o teatro não consegue transformar os maus costumes em bons, como pretendem os filósofos, mas é bem capaz de realizar o efeito inverso (Matos, 1997, p. 13).

As contribuições de Rousseau denunciam os desmazelos dos espetáculos para com o papel da virtude em um século que se pretendia disseminador da sabedoria e do bom senso, a virtude, ainda que exibida em cena, não recebia homenagens; tampouco aos homens virtuosos era dedicada a mesma admiração pública. em relação à tributada aos culpados. Tal século toma em seu arcabouço um tipo de moral que encoraja e atribui aos maus papéis o mérito ao apreço público enquanto aos bons homens um status do ridículo.

É a partir das críticas de Rousseau à peça *O Misanthropo*, de Molière, que se tem a possibilidade de se pôr em questão a ideia, à toa e mentirosa, de perfeição no sentido da utilidade pública dos espetáculos cômicos. Estes modelam-se de personagens e cenas nocivas aos costumes. A representação caricata do honesto, apresentada na peça do dramaturgo francês, revela, por sua vez, um deleite com o grotesco acabando por perverter-se em uma corrupção ao coração humano:

Eis o espírito geral de Molière e de seus imitadores. São, no máximo, pessoas que ridicularizam por vezes os vícios, sem nunca fazer amar a virtude; deles dizia um antigo que sabem limpar o pavio de uma lamparina, mas nunca enchem de óleo. Veja V. As. Como, para multiplicar as piadas, esse homem perturba toda a ordem da sociedade; com que escândalo inverte todas as relações mais sagradas sobre as quais ela se fundamenta; como ridiculariza os respeitáveis direitos dos pais sobre os filhos, dos maridos sobre as mulheres, dos senhores sobre seus servidores! Ele faz rir, é verdade, e com isso só aumenta sua culpa forçando, graças a um encanto invencível, os próprios sábios a se prestarem às zombarias que deveriam deixá-los indignados. Quero dizer que ele ataca com os vícios; mas gostaria que se comparassem os que ele ataca com os que favorece (Rousseau, 2015, p. 63-64).

É frente a uma ampla análise da referida peça cômica que o genebrino contesta o fato de Alceste, o principal personagem, honesto, sincero e estimável, ser representado como um homem ridículo, inflexível e, por vezes, desprezível. Em contrapartida, Philinte, o oposto de Alceste, é apresentado enquanto superior por ser uma pessoa cética, conformado, despreocupado com os vícios e males que assolam uma sociedade corrupta, isto é, não muito preocupado com as coisas do mundo, senão com o seu próprio lugar nele. Além disso, o

pensador genebrino contrasta o fato de o personagem ser sempre bem recompensado por levar vantagens em situações sobre seu parceiro de cena, o personagem “honesto e virtuoso”.

Molière para o genebrino teria, portanto, exagerado ao fazer Alceste, o amante da virtude e honestidade, um indivíduo enfurecido, inimigo dos homens, alguém a quem os espectadores jamais gostariam de ser comparados. Os perigos, para Rousseau, relacionados à natureza da profissão do comediante afiguram e denunciam a desonra em si mesma por fazer o homem revestir-se de um caráter que não é o seu. Tais perigos relacionam-se também às formas como as peças cômicas provocam em seus adeptos um estado devasso de vida, escandaloso, entregue à desordem e aos maus costumes.

O genebrino acentua que “a comédia seria boa para os bons e má para os maus” (Rousseau, 2015, p. 48), afirmando primeiramente que o efeito geral dos espetáculos é “reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões” (Rousseau, 2015, p. 48), assim o filósofo discorre que se os autores abusam do poder de comoção, então o erro deve ser atribuído à depravação, vícios e ignorância dos próprios artistas, e não da arte, pois foi atribuído a elas mau uso de suas propriedades.

Diante disso, Rousseau faz uma série de questionamentos sobre o estado dos espectadores ao final de um espetáculo, especialmente tragédias, afirmando que assim percebe-se a má-fé imposta por eles. O filósofo discorre como as peças causam sentimentos diferentes em intervalos pequenos, como tristeza, alegria, angústia, raiva, dor, e assim, o único instrumento capaz de purificar esses sentimentos em relação ao homem, é a razão, entretanto, segundo Rousseau, a razão não irá ter função no âmbito do teatro.

Diante dessas considerações, Rousseau afirma que as opiniões não têm relação alguma com os espetáculos e que “em vez de ditar a lei ao público, é o teatro que a recebe dele” (Rousseau, 2015, p. 51). Assim, quando nos deparamos com o prazer por ele propagado, seu efeito consiste apenas em nos reconduzir ao próprio espetáculo.

Em contrapartida, o genebrino também examina se há outros meios de integrar o teatro na república, questionando o fato de os espetáculos tornarem a virtude amável e o vício odioso, pois, ressalta o sentimento nas pessoas, e antes deles, elas não eram extremistas em amar o bem e odiar o mal, propriamente dito. Desse modo, Rousseau questiona como separariam o que é real ou não dentro e fora dos palcos, e assim nos coloca no papel de avaliadores morais de personagens que simulam virtudes e vícios.

Diante disso, quando os cidadãos irão assistir os espetáculos pela primeira vez, nasce um sentimento de euforia e simpatia com os personagens, antes mesmo de se depararem com a

peça, fazendo com que ocorra a imitação de traços dos personagens. Rousseau argumenta que “o coração do homem é sempre direito com relação a tudo o que não se relaciona pessoalmente com ele” (Rousseau, 2015, p. 52).

Isso se evidencia, como observa o filósofo, quando assistimos a uma briga: enquanto meros espectadores, inclinamo-nos a defender aquilo que nos parece justo; porém, tão logo nossos próprios interesses entram em cena, nossos sentimentos se corrompem. Diante dessa mudança, tendemos a preferir um mal que nos favorece a um bem que nos é imposto. Desse modo os espetáculos seriam, então, uma mera ilusão do que nós gostaríamos de encontrar em nosso cotidiano, seriam aulas de virtudes, bons modos. Quando tratamos, por exemplo, das tragédias, ela só nos traria sentimentos de horror e emoções passageiras, “um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões” (Rousseau, 2015, p. 53), e assim, nos seria inútil para um cotidiano normal, pois logo perceberíamos que, o que é apresentado, não condiz com a realidade. Por conseguinte, expõe Rousseau:

Eis, portanto, mais ou menos para que servem todos esses grandes sentimentos e todas essas brilhantes máximas que se elogiam com tanta ênfase; para relegá-los para sempre ao palco, e para nos mostrar a virtude como um jogo de teatro, bom para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade (Rousseau, 2015, p. 54).

Sendo assim, segundo Rousseau, as tragédias produzem apenas sentimentos passageiros e sem efeito duradouro, fazendo com que os espectadores aplaudam as virtudes corajosas, louvando a humanidade, e se comovendo com os males que precisam de cura, mas acabam ficando apenas como meros observadores passivos e sem ações diretas.

Quando estamos observando uma situação de injustiça, por exemplo, mesmo sem saber a autenticidade dos fatos, nos vem um sentimento de defender o mais oprimido. Parece, do ponto de vista dessa pesquisa, que há algo em nossas almas que se incomoda, uma espécie de bússola, um julgamento universal da moral, que indica o que está certo ou errado. O espectador se coloca naquela situação de angústia, da maldade escancarada, e sentimos um descontentamento, sendo atingidos por aquele sentimento também. Dessa maneira, expõe Rousseau:

Quanto a mim, ainda que me chamem de malvado por ousar afirmar que o homem nasceu bom, eu acho isso e creio tê-lo provado; está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal (Rousseau, 2015, p. 52).

Esse sentimento de angústia é uma prova que nós nos importamos com a justiça e o bem coletivo. Mas esse sentimento pode mudar se a situação nos envolver diretamente? Ora, na

plateia, assistindo, não nos atinge, isso até o erro nos favorecer e se tornar vantajoso para nós e, nesse caso, já não mais nos indigna.

No final, é fácil defender a justiça quando ela não nos exige sacrifícios. Essa flexibilidade moral não apenas corrompe o princípio da justiça, mas também expõe um traço recorrente da natureza humana: a dificuldade em manter a coerência ética diante de interesses próprios e, é nesse momento que “preferimos o mal que nos é útil ao bem que a natureza nos faz amar” (Rousseau, 2015, p. 52).

O filósofo também comenta a maneira como as comédias se aproximam do mundo real, argumentando que, dessa forma, “os costumes não são corrigidos, e sim retratados”. Ao criticar a caricatura, destaca que ela abandona a verossimilhança e o natural, transformando os objetos representados em meras fontes de ridículo. Em *Júlia ou A Nova Heloísa* (1994), Rousseau defende que a comédia deve retratar fielmente os costumes do povo a quem se destina, pois é somente ao se reconhecer nas cenas encenadas, como alguém que vê no espelho as manchas do próprio rosto, que o espectador pode tomar consciência de seus vícios e buscar corrigi-los.

A comédia, ao retratar de forma direta e realista os comportamentos do cotidiano, deve funcionar como um espelho da sociedade, permitindo que o público reflita sobre si mesmo e suas atitudes. Para que cumpra esse papel, é fundamental que a representação seja fiel à realidade do público a que se destina. Quando idealiza em excesso, a comédia corre o risco de perder sua capacidade crítica e se reduzir a um mero entretenimento.

Para Rousseau, a comédia possui uma função mais elevada: provocar um riso que desperte a consciência, e não aquele que apenas diverte. Rir de si mesmo, segundo Rousseau, é o primeiro passo para a transformação moral. Por essa razão, o autor defende que a comédia deve ser escrita com sinceridade, evitando agrados. Seu objetivo deve ser levar o espectador a identificar, com clareza, aquilo que há passível de correção em seus próprios costumes.

Assim, ocorre a indignação da virtude, que segundo Rousseau, é desprezível e menos engraçada, pois os homens considerados bons não ridicularizam os maus, porém os desprezam. Diante disso, o genebrino afirma que “o ridículo é a arma favorita do vício” (Rousseau, 2015, p. 55), porque golpeia os corações e o respeito com a virtude, e assim aniquila o amor construído para ela.

Entretanto, o genebrino reforça que os espetáculos não são perfeitos e tampouco devem ter prioridade para a vida pública, pois não irão produzir fielmente as condições da vida cotidiana e, desse modo, os atores podem desagradar ao público nas relações que representam, fazendo-as contrariar seus gostos. Sendo assim, de acordo com o filósofo, “no cômico, o ator a

diminui e as coloca abaixo dos homens; no trágico, ele as estica para torná-los heroicos, e os coloca acima da humanidade” (Rousseau, 2015, p. 55), e por isso, sempre assistimos nos espetáculos cenas diferentes do que somos acostumados a ver no habitual.

Diante disso, o filósofo discorre sobre as tragédias gregas, afirmando que os cidadãos só as suportavam porque eram encenadas por pessoas vindas do próprio povo, sobre as quais sempre recaiu um sentimento de aversão quanto às suas intenções. Na obra *Júlia ou a Nova Heloísa* (1994), Rousseau por meio do personagem Saint-Preux, na carta XVII a Júlia, questiona a relevância das tragédias clássicas e afirma que não oferecem instrução sobre costumes. Segundo o genebrino, as tragédias gregas versavam sobre acontecimentos reais (Rousseau, 1994, p. 227), mas ainda não oferecem orientações sobre os costumes do povo que diverte. Assim, Rousseau expõe que uma boa peça jamais se choca contra os costumes de seu tempo, e notifica:

Nessa decadência do teatro, vemo-nos obrigado a substituir as verdadeiras belezas eclipsadas por pequenos enfeites capazes de se impor à multidão. Não sabendo mais alimentar a força do cômico e dos caracteres, reforçamos o interesse pelo amor. Fizeram a mesma coisa na tragédia para substituir as situações em que eram representados interesses de Estado que já não conhecemos e os sentimentos naturais e simples que não comovem mais ninguém. Os autores rivalizam para contribuir para a utilidade pública, dando uma nova energia e novo colorido a essa paixão perigosa; e, desde Molière e Corneille, só vemos terem êxito no teatro os romances, com o nome de peças dramáticas (Rousseau, 2015, p. 76).

Diante da barbaridade, como crítica o genebrino, a cena teatral é enfeitada para que ocorra diversão, embora seus vícios não sejam diretamente contagiosos, também não oferecem nenhuma instrução útil à sociedade. Como opina Rousseau na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*:

Tudo nela é mau e pernicioso, tudo tem graves consequências para os espectadores; e estando o próprio prazer do cômico baseado num vício do humano, segue-se desse princípio de que quanto mais a comédia é agradável e perfeita, mais funesto para os costumes é o seu efeito: mas sem repetir o que já disse sobre a natureza, contento-me em fazer aqui a sua aplicação e em considerar o teatro cômico francês (Rousseau, 2015, p. 62)

Dessa forma, o filósofo discorre sobre o modelo de bons costumes que deu trabalho para alcançar dentro da República, e diante disso ele afirma que “o efeito moral do espetáculo e dos teatros não poderia nunca ser bom nem salutar em si mesmo; já que, contanto apenas as suas vantagens, não vemos aí nenhuma utilidade real” (Rousseau, 2015, p. 86), e assim, o teatro não irá corrigir os costumes, mas sim provocar corrupção. Rousseau, dessa forma, afirma que esses espetáculos os enfraquecem, tornando-os cidadãos sem energia ou vontades.

Além disso, Rousseau aceitaria a instalação desses espetáculos na luxuosa Paris, pois onde tudo se julga pelas aparências, sem esclarecimento dos fatos, apenas por diversão e

ociosidade, já estaria acostumada com a corrupção dos costumes. Mas, ao contrário de Paris, Genebra é uma cidade pequena e de cidadãos trabalhadores, que não se deixam levar por vícios e luxos. A república esclarecida, como é o caso da cidade suíça, se preserva de opiniões alheias, vulgaridade e, menos imitadora. Paris, que já é acostumada com aparências, dinheiro, e libertinagem, a presença de uma companhia teatral em Paris não representa risco adicional, pois seus cidadãos já se encontram corrompidos. Diante disso, expõe Pissarra (2019):

A fusão entre o mundo das aparências e o da realidade representava para Rousseau o perigo que a civilização tinha acarretado através da arte e das ciências, vivia-se em sociedade tal qual em um teatro. Esse era um mal que Paris representava, mas que podia contaminar qualquer outra cidade, como por exemplo Genebra, onde a possível existência de um teatro levaria ao enfraquecimento das relações, ao esquecimento dos costumes e, também, à religião perdendo o papel aglutinador que deveria ter na sociedade (Pissarra, 2019, p. 225).

Em vista disso, Rousseau acrescenta que esses espetáculos luxuosos e libertinos seriam cabíveis em Paris, pois esta já tinha seu povo corrompido e este vivia de aparências, então não causaria novos danos, diferentemente de Genebra. De acordo com Façanha (2019), “o teatro serviu à Paris porque iria ser administrado quando a gravidade do seu mal já era tolerada” (Façanha, 2019, p. 232), então na capital francesa, a presença de teatros não representaria um novo risco, uma vez que a cidade já se encontra profundamente marcada pelo luxo e pela aparência, já em Genebra, o risco dos cidadãos fica evidente, pois se trata de uma república esclarecida e virtuosa.

3. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO

O presente capítulo tratará do artificial e das aparências, este tópico aborda a crítica de Rousseau à sociedade civil, à razão e à representação, destacando como o desenvolvimento humano, ao se afastar da natureza, gerou desigualdade, corrupção moral e uma cultura baseada nas aparências.

Rousseau, em obras como o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1978) e a *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* (2015), propõe que a origem da desigualdade³ está na passagem do estado natural para o social, movido pela razão e pela perfectibilidade humana⁴.

³ No *Discurso*, Rousseau analisa uma sociedade já desigual, afirmando que existem dois tipos de desigualdade e que foi instaurada pelo estado social. O homem ao sair do estado natural se depara com um estado desigual e corrupto, provocado pela propriedade privada, dinheiro e luxos. Com esse avanço, pairou sobre o conceito de governo e autoridade, onde os homens que ganhavam um pouco de poder, adquiriam também o desejo de oprimir, o orgulho e a avidez.

⁴ O conceito de perfectibilidade tratarei mais adiante no tópico 3.1: O artificial e as aparências.

Ao buscar progresso, o homem abandona a simplicidade da vida natural, criando instituições, propriedades e convenções que resultam em guerras, vaidade, competição e falsidade. A razão, antes exaltada pelos iluministas, é criticada por Rousseau ao corromper os valores humanos e distanciar o homem de sua essência.

O filósofo argumenta que a representação está em todos os aspectos da vida moderna: nas relações sociais, no governo, na cultura e até nas instituições políticas, onde o povo não se representa mais diretamente, mas por meio de figuras que podem deturpar a vontade geral. Isso contribui para a degeneração do corpo político e o triunfo do despotismo.

Rousseau também expressa essa crítica em *Confissões (1964)*, ao narrar o episódio traumático do pente quebrado, quando, ainda criança⁵, foi injustamente acusado. Tal experiência marca o início de sua percepção sobre a injustiça e a distorção entre aparência e verdade, demonstrando o sofrimento causado por julgamentos baseados em superficialidades. A análise introspectiva desse episódio revela os efeitos psíquicos da falsidade e das máscaras sociais.

Como reforça Starobinski (1991, p. 23), a ruptura entre o ser e o parecer aprofunda-se com o tempo, tornando a aparência um obstáculo à transparência e à autenticidade. A história humana, para Rousseau, é vista como uma narrativa de declínio moral e político, em que a representação passa a substituir a realidade, instaurando um mundo de falsidade e vaidade.

Sobre a sociedade do espetáculo em Rousseau, o foco é a recusa do filósofo ao teatro como símbolo de uma sociedade corrompida pelas aparências e pelo luxo. Na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos (2015)*, ele condena a introdução do teatro na República de Genebra, alegando que tal prática é própria de cidades como Paris, um lugar marcado pelo ócio, vaidade e superficialidade, e incompatível com os valores virtuosos e simples da sua cidade natal.

Para Rousseau, o teatro é a encenação da falsidade. O filósofo critica a cultura francesa por transformar a vida social em um espetáculo contínuo, no qual os indivíduos deixam de ser autênticos e vivem sob máscaras e convenções. Os sentimentos verdadeiros são substituídos por gestos ensaiados, e a convivência social torna-se uma performance onde o que importa é parecer e não ser.

⁵ O episódio do pente mencionado por Rousseau em sua obra autobiográfica *Confissões (1964)*, ressalta a injustiça aos olhos de alguém inocente, que mesmo declarando sua inocência, foi posto a desconfiar, interrogatório, sem ao menos dá-lo a dádiva da defesa, do falar. Um acontecimento que só parecia que ele havia feito, mas não o fez. Mais uma vez as aparências acima do que é verdadeiro. Rousseau recorda que a desordem dos sentimentos diante daquela acusação causou uma revolução em seu jovem coração, em sua cabeça e em todo o seu ser.

Essa crítica também se estende à literatura de ficção. Em *Júlia, ou a nova Heloísa* (1994), Rousseau retrata Paris como um espaço onde os sentimentos se tornam vazios e os prazeres, ilusórios. O personagem Saint-Preux exemplifica o desgosto diante dessa sociedade que valoriza o supérfluo em detrimento da autenticidade. O filósofo vê o teatro e o espetáculo como mecanismos de alienação que desviam o olhar da realidade e impedem a verdadeira transformação social. A crítica rousseuniana, portanto, recai sobre o descompasso entre aparência e essência.

A sociedade moderna, ao valorizar o luxo e o entretenimento, aprisiona o homem em um estado de constante representação, destruindo sua liberdade e obscurecendo sua verdadeira natureza. A cultura do espetáculo torna-se, assim, uma forma de dominação moral e emocional que perpetua a desigualdade e o afastamento entre os homens, e baseando-se nessa prerrogativa, Rousseau destaca esse isolamento na *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*:

Acreditamos reunir-nos no espetáculo, e é ali que cada um se isola; é ali que vamos esquecer os amigos, os vizinhos, os próximos, para nos interessarmos por fábulas, para chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos às custas dos vivos, mas eu deveria ter percebido que esta linguagem não tem mais vigência em nosso século. Procuremos usar uma linguagem que seja mais bem entendida (Rousseau, 2015, p. 45).

Em suma, Rousseau denuncia o artificialismo da vida em sociedade, propondo um retorno simbólico à autenticidade do estado natural, onde os laços humanos não eram mediados por interesse, poder ou representação. Sua crítica à aparência revela a preocupação com os efeitos desumanizadores da civilização e do progresso que, longe de libertar, aprisionam o homem em uma contínua encenação.

O último tópico deste capítulo, trata da proposta das festas cívicas feita por Rousseau como forma de diversão adequada para uma república como Genebra. Para Rousseau, as festas cívicas eram uma maneira de fortalecer o sentimento de pertencimento e a coesão social dentro da comunidade política. Ele acreditava que essas celebrações públicas poderiam despertar nos cidadãos um senso de união e compromisso com os valores coletivos, como a liberdade, a igualdade e o interesse comum.

Ao reunir o povo em rituais simbólicos e manifestações de orgulho cívico, as festas serviriam como um meio de educação política e construção de identidade nacional, sem depender de fundamentos religiosos, mas focadas exclusivamente nos princípios e ideais da vida republicana.

3.1 O artificial e as aparências

Com base na discussão sobre o teatro na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), Rousseau analisa o conceito de representação em duas etapas diferentes, como discorre Pissarra (2018), no *Discurso sobre a origem e fundamentos da desigualdade do homem* e na própria *Carta a D'Alembert*.

No primeiro momento é pertinente analisar, conforme o *Segundo Discurso* (1978), qual a origem da desigualdade, e o filósofo propõe que sua origem é a passagem do estado de natureza para o estado de sociedade, a partir da razão. Rousseau reitera que é o modo como a razão, combinada com a perfectibilidade e o amor-próprio, opera na história social.

De acordo com o filósofo, o homem passou a ficar insatisfeito com a sua condição primitiva, e assim, trabalhou em melhorias que resultariam mais tarde nas revoluções agrícolas e metalúrgicas. Entretanto, esses avanços o levariam a uma quantidade exorbitante de riquezas, levaria a necessidade de obter propriedades, o que ocasionaria em guerras na espécie humana pela busca intermitente por mais. Diante disso, Rousseau expõe ainda que os avanços da civilização, no modo geral, foram motivados pelo uso exacerbado da razão, serviram apenas para deixar a humanidade ociosa e corrupta. O *Discurso* irá tratar, segundo Rousseau:

De assinalar no progresso das coisas o momento em que, sucedendo o direito à violência, submeteu-se a natureza à lei; de explicar por que o encadeamento de prodígios o forte pôde resolver-se a servir ao fraco, e o povo a comprar uma tranquilidade imaginária pelo preço de uma felicidade real (Rousseau, 1978, p. 243).

Diante disso, Rousseau discorre sobre os dois estados do ser humano: natural e social. O homem natural era em seu pleno estado de natureza primitiva e vivendo em liberdade. O homem social, diferentemente do natural, já está corrompido pela propriedade privada, que de acordo com o filósofo, é a causa dos males da sociedade, pois, quando envolve dinheiro, terras, os homens estarão fadados a viver em plena guerra. Rousseau analisa essa separação entre artificial e natural no homem:

Outros poderão, desembaraçadamente, ir mais longe na mesma direção, sem que para ninguém seja fácil chegar ao término pois não constitui empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem, e conhecer com exatidão um estado que não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente jamais existirá (Rousseau, 1973, p.234).

Entretanto, Rousseau ainda discute sobre dois tipos de desigualdade: a desigualdade física e desigualdade ética. A física envolve diferenças de um e o outro, ou seja, é um produto da natureza. A ética envolve convergências entre ideias e pensamentos, ou seja, produto da civilidade. Diante disso, Rousseau afirma que a desigualdade moral é exclusiva da sociedade

civil, e assim, é evidenciado em diferenças de riqueza, nobreza, poder e mérito pessoal, desse modo, esse tipo de desigualdade é estabelecido por convenção.

A característica mais crucial do homem natural rousseauiano é que carece de razão, ou seja, o natural não possui razão ou sociedade, e para ser um ser social, essas duas características são de suma importância para o ele. Entretanto, a razão é considerada a única forma para que os cidadãos do século XVIII alcancem o progresso junto à humanidade foi esse pensamento que marcou o Iluminismo. Contudo, a razão também seria a primeira crítica de Rousseau às ideias iluministas, provocando assim um dos seus motivos para romper com os enciclopedistas.

De acordo com Façanha (2016), o imenso poder atribuído à razão seria, então, a primeira crítica às ideias iluministas por Rousseau. O filósofo tinha conhecimento sobre a cultura do século XVIII, o que possibilitou uma reflexão sobre os meios da razão, e por isso não afirmava a razão ser a única responsável pelo progresso. Rousseau deixa de lado o ideal iluminista, ao perceber que a razão não seria a única solução para a escória do progresso, e então lança a sua crítica à ciência, ao progresso, e à ideia de harmonia produzida por tais ideais.

O que move as pessoas dentro da sociedade é o interesse, é isso que as leva a competir, a entrar em conflito e a conviver com uma diversidade enorme de opiniões, comportamentos e aparências. No seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1978) Rousseau tenta entender como a humanidade saiu de um estado natural para chegar ao que chamamos de sociedade. Para ele, o que diferencia o ser humano dos animais é a capacidade de se aperfeiçoar, algo que ele chama de *perfectibilidade*. Essa é a habilidade que permitiu ao homem não desaparecer ao se afastar da natureza:

Ao lado da perfectibilidade, também desempenham papel relevante as noções de liberdade e de piedade. Ainda que o exercício social da piedade seja despertado pela virtude e pela moral, no estado social, perfectibilidade, liberdade e piedade se articulam de modo coeso especialmente por estarem sob a “guarda” da razão. Assim se, por um lado, a razão é responsável por afastar os homens do estado de harmonia natural, por outro, ela é também responsável por auxiliar os homens na construção de associações políticas, capazes de constituir poderes legítimos aos quais os homens deverão se submeter. Desse modo, a perfectibilidade, a liberdade e a piedade são intimamente articuladas pela razão e auxiliam a construir um poder político legítimo (Silva, 2013, p. 38).

Segundo Rousseau, essa capacidade de se aperfeiçoar é o que impulsiona todas as outras qualidades humanas e está presente tanto nos indivíduos quanto na espécie como um todo. Já os animais não têm essa mesma possibilidade: depois de alguns meses de vida, eles já são o que sempre serão, e sua espécie muda pouco, mesmo ao longo de milênios.

Rousseau vai contra a visão racionalista da época, que acreditava que o que distinguia o ser humano eram suas ideias. Para ele, é a *perfectibilidade* que marca essa diferença essencial. Os animais não conseguem escapar do que a natureza determina para eles; o homem, por outro lado, graças a essa capacidade de melhorar e aprender, supera os obstáculos naturais. É por meio desse processo, feito de avanços e retrocessos, que a história humana vai sendo construída. Sobre essa condição, Rousseau explica:

Por que só o homem é suscetível de tornar-se imbecil? Não será porque volta, assim, ao seu estado primitivo e – enquanto a besta, que nada adquiriu e nada tem de bom a perder, fica sempre com seu instinto – o homem, tornando a perder, pela velhice ou por outros acidentes, tudo o que sua perfectibilidade lhe fizera adquirir, volta a cair, desse modo, mais baixo que a própria besta? Seria triste, para nós, vermo-nos forçados a convir que seja essa faculdade, distintiva e quase ilimitada, a fonte de todos os males do homem; que seja ela que, com o tempo, o tira dessa condição original na qual passaria dias tranquilos e inocentes; que seja ela que, com o tempo, fazendo com que através dos séculos desabrochem em suas luzes e erros, seus vícios e virtudes, o torna com o tempo o tirano de si mesmo e da natureza (Rousseau, 1973, p. 249).

Enquanto os animais seguem seu instinto, os humanos nascem incompletos e indefinidos, só aos poucos é que se constroem como seres humanos. Sem a *perfectibilidade*, ou seja, sem essa capacidade de inventar, aprender, ensinar e transmitir conhecimento, o homem não teria conseguido transformar a natureza ao seu redor, muito menos usá-la a seu favor.

O homem natural, de acordo com Pissarra (2019), passa a se transformar no "homem do homem" quando abandona o isolamento original e começa a viver em grupo, especialmente com o surgimento das primeiras famílias. A partir disso, formam-se os primeiros povos, que se unem mais por semelhanças no estilo de vida, na alimentação e no clima do que por laços políticos ou institucionais.

À medida que essas relações familiares se aprofundam, os vínculos entre as pessoas se tornam mais próximos e novas habilidades e sentimentos começam a surgir. Não só as capacidades práticas evoluem, mas o emocional e o afetivo: nasce o desejo, a atração entre os sexos, o amor, e com eles, inevitavelmente, surgem a discórdia, o ódio e o amor-próprio. Como discorre Pissarra sobre o homem:

O homem não mais é o único observador de si mesmo. Agora, cada um é visto por todos, mostra-se em espetáculo: “cada um começa a olhar os outros e a querer ser olhado e a estima pública tem um preço”. Nestas reuniões comunitárias, o canto e a dança expressam de forma privilegiada a distinção e a comparação. Introduce-se a moralidade e a conseqüente necessidade de policiar os costumes (Pissarra, 2018, p. 220).

Entre a vida simples e instintiva do ser humano em seu estado natural e a complexidade da vida em sociedade, ergueu-se uma barreira densa e difícil de atravessar. Com o passar do

tempo, fomos nos afastando daquela condição original, e, nesse processo, construímos camadas de hábitos, costumes, interesses e aparências que acabaram obscurecendo nossa essência. Já não conseguimos nos ver com nitidez, nem uns aos outros, porque tudo é mediado por convenções e máscaras sociais. A transparência que talvez existisse no começo se perdeu nesse emaranhado de relações e representações. De acordo com Bueno, em sua análise sobre o Segundo discurso de Rousseau:

Toda a análise de Rousseau, realizada no Segundo Discurso, ilustra uma nefasta trajetória: o homem, assim como suas instituições, depravou-se ao longo do tempo; e as sociedades, tais como hoje se apresentam, não passam de formas corrompidas e degeneradas se comparadas às suas primeiras formas. A vida no interior do atual molde social gera terror, falsidade e empobrecimento das virtudes humanas. O homem moderno vive de espetáculos, mostra-se por aparências, encena aquilo o que não é. E, desta forma, a história nada mais é que uma depravação progressiva dos costumes e virtudes, e seus caminhos “são necessariamente os caminhos da representação” (Bueno, 2009, p. 9).

É nesse meio do amor-próprio, relações sociais e preservação dos costumes, que Rousseau, de acordo com Salinas Fortes (1997), demonstra desconfiança mediante a representação, mais precisamente uma *representação da vontade*, que de modo geral, “é querer o lugar do outro” (Salinas Fortes, 1997, p. 103). A crítica de Rousseau na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* (2015), aborda o banimento do teatro porque é falso, é ensaiado, é aparente, envolvendo a deformação da moral, artificialização dos costumes, dissolução do elo comunitário e tudo o que acontece na vida pública se torna *representação*.

Para Rousseau, a realidade social é profundamente afetada pela corrupção humana. A sociedade se configura como um grande teatro, no qual os indivíduos encenam papéis e adotam máscaras em busca da aprovação alheia. Dentro desse contexto, prevalece a dissimulação constante e a valorização das aparências, características que emergem na transição do estado de natureza para o estado social. É nesse processo que se intensifica a distinção entre o que se é e o que se aparenta ser impulsionada pelo fortalecimento do amor-próprio, um sentimento que nasce da convivência social e se acentua com o avanço da civilização.

À medida que o ser humano se afasta de sua natureza original, intensifica-se sua dissimulação e torna-se evidente a corrupção da sociedade. A convivência social, portanto, institui a ruptura entre o ser e o parecer, fazendo da representação, ou seja, da aparência, um elemento indispensável à vida em sociedade.

Segundo Salinas (1997), o plano político também envolve representação: havendo um soberano, o governo atua em seu nome, e nesse sentido a representação é legítima. Contudo, para Rousseau, a vontade geral não pode ser representada, exceto quando se manifesta como força aplicada pela lei (1997, p. 104). Surge daí uma dificuldade, pois os homens, inseridos no

estado social, não conseguem conservar o equilíbrio; a competição por poder tende a se intensificar. Diante desse impasse, Salinas Fortes observa:

De um lado, o estado constituído segundo os princípios do direito e, de outro, a degeneração da vida política, a morte do corpo político e o triunfo do despotismo, a figuração exacerbada do malefício próprio ao jogo da representação, na qual um só protagonista usurpa todos os demais papéis e rouba para si o espetáculo (Fortes, 1997, p. 105).

Dessa forma, a constituição da ordem social configura-se como um momento de ruptura decisiva, uma cisão abrupta entre a transparência originária e os obstáculos progressivamente instaurados. A dicotomia entre o natural e o artificial, historicamente responsável por inúmeros sofrimentos humanos, evidencia um processo em que a aparência passou a se impor à essência, o discurso distanciou-se da prática concreta, e a representação, tornada autônoma e dominante, passou a mediar e, até mesmo, a substituir, a experiência imediata dos indivíduos e das instituições.

Rousseau discorre sobre a tensão entre ser e parecer no *Contrato Social* (1987), mostrando que a estrutura política moderna tende a se apoiar mais nas aparências do que na autenticidade das vontades. Ele evidencia que, à medida que a sociedade se afasta da simplicidade original, intensificam-se as máscaras sociais e políticas, de modo que os indivíduos e os governos passam a exhibir virtudes que não possuem e a ocultar seus verdadeiros interesses. Essa dissociação entre o que se é e o que se aparenta mina a confiança pública e compromete a própria ideia de soberania popular:

Ser e parecer tornaram-se completamente diferentes. Dessa distinção resultaram o fausto majestoso, a astúcia enganadora e todos os vícios que lhe formam o cortejo. Por outro lado, o homem, de livre e independente que antes era, devido a uma multidão de novas necessidades, passou a estar sujeito, por assim dizer, a toda a natureza e, sobretudo, a seus semelhantes, dos quais num certo sentido se torna escravo, mesmo quando se torna senhor: rico precisa de seu socorro, e a mediocridade não o coloca em condições de viver sem eles (Rousseau, 1987, p. 71).

A narrativa da história humana, nesse contexto, pode ser interpretada como uma trajetória de degradação, em que a humanidade teria avançado não em direção à plenitude, mas ao declínio, deterioração tanto das estruturas físicas quanto dos fundamentos éticos e morais que sustentam a vida coletiva.

É pertinente examinar a essência da aparência na obra autobiográfica *As Confissões* (1964), quando Rousseau narra o episódio do pente de Mademoiselle Lambercier. O objeto surge com ‘uma fiada de dentes todos partidos’, e o jovem Jean-Jacques é imediatamente responsabilizado pelo dano. As acusações partem de pessoas de sua confiança, por quem nutria afeição, e diante delas ele nega com firmeza a imputação injusta.

Uma criança não faz ideia do que é justiça ou injustiça, certo ou errado, e o jovem Jean-Jacques obteve esse conhecimento da pior maneira, mesmo afirmando que era inocente:

Não puderam arrancar-me a confissão que exigiam de mim. Voltando à carga várias vezes e deixando-me no mais lastimoso estado, permaneci inabalável. Teria suportado a morte, e estava resolvido a tal. Foi necessário que a própria força cedesse perante a diabólica teimosia de uma criança, porque não chamavam outra coisa à minha constância. Enfim, sai em estilhas desta cruel prova, mas triunfante. Há quase cinquenta anos que a aventura se passou, e não receio ser punido doravante pelo mesmo delito: pois bem! Declaro à face do Céu que estava inocente, que não tinha quebrado nem tocado na travessa, que me não tinha aproximado do nicho, e que nem sequer nisso tinha pensado. Não me perguntem como se deu o desastre, ignoro-o e não posso compreender com a coisa se passou; o que sei de absoluta certeza é que estava inocente (Rousseau, 1964, p. 28).

Rousseau declara no trecho extraído de *As Confissões* (1964), com notável carga emocional, a angústia interior de uma criança que experimenta um profundo rompimento entre a imagem idealizada do mundo e a realidade dolorosa da injustiça. Trata-se de um indivíduo com um temperamento naturalmente dócil, tímido no convívio cotidiano, mas que, ao ser exposto a fortes emoções, revela uma personalidade intensa, orgulhosa e intransigente.

Formado num ambiente de afeto, equidade e compreensão, onde a ideia de injustiça era virtualmente ausente, o jovem Jean-Jacques, ao se deparar pela primeira vez com uma ação brutalmente injusta, e justamente vinda das pessoas que mais estima e respeita, sofre um abalo radical em sua estrutura emocional e moral.

O desmoronamento de valores, a confusão de sentimentos e a desorganização interna constituem uma espécie de revolução psíquica que afeta não apenas o seu entendimento racional do mundo, mas também sua sensibilidade ética. O filósofo, ao relatar esse acontecimento, admite a própria incapacidade de compreender ou descrever com precisão os efeitos dessa experiência traumática.

Há, portanto, nesse testemunho autobiográfico, uma tensão entre a tentativa de análise introspectiva e o reconhecimento dos limites da linguagem e da razão diante da intensidade do sofrimento vivido.

Rousseau, com angústia ao lembrar da injustiça, discorre sobre as aparências:

Eu ainda não tinha razão suficiente para perceber como as aparências me condenavam, e para me colocar no lugar dos outros. Mantinha-me no meu, e tudo o que sentia o rigor de um castigo terrível por um crime que não havia cometido. A dor do corpo, apesar de viva, era-me pouco sensível; só sentia indignação, raiva, desespero (Rousseau, 1964, p. 29).

As aparências são apresentadas como um mal social: o homem, por causa do próprio estado social que construiu, acaba condenado a viver sob máscaras e diante do olhar constante

de julgamento dos outros. Assim, forma-se uma sociedade distorcida, onde a realidade é substituída por representações que afastam os indivíduos de sua verdadeira natureza.

Como interpreta Jean Starobinski em *A transparência e o obstáculo* (1991) ao ler Rousseau, destacou que:

Cava-se o vazio atrás das superfícies mentirosas. Aqui vão começar todas as nossas infelicidades. Pois essa fenda, que impede a "atitude exterior" de corresponder às "disposições do coração", faz o mal penetrar no mundo. Os benefícios das luzes se encontram compensados, e quase anulados, pelos inumeráveis vícios que decorrem da mentira da aparência (Starobinski, 1991, p. 15).

Como ordem de progresso, o século das luzes trouxera grande expansão econômica e acadêmica, mas as grandes preocupações de filósofos como Rousseau eram o que esse progresso faria com o homem, que tipo de consequência trágica causaria na sociedade.

O jovem Jean-Jacques já sofrera com essas aparências condenáveis, onde os adultos julgam, mas não sabe, onde impõe uma realidade, sem saber das consequências. O espírito humano triunfa, mas o homem se perdeu (Starobinski, 1991, p. 15). O que antes era uma noção abstrata do ser e parecer, torna-se o destino cruel dos homens.

3.2 A sociedade do Espetáculo em Rousseau

Com a recusa ao teatro na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), na pequena República de Genebra, Rousseau argumenta que esses espetáculos são próprios em Paris, pois é uma cidade acostumada com luxuosidade e ócio, contrastando com os costumes de Genebra que considera simples e virtuosa. Rousseau utiliza Paris como símbolo de uma sociedade corrompida pelos espetáculos e requintes, contribuindo para a degeneração dos costumes do homem. Assim, Rousseau declara sobre Paris:

Vejo que em Paris, onde tudo se julga pelas aparências, porque não se tem o lazer de examinar nada, acredita-se, pela impressão de ociosidade e de apatia que à primeira vista produz a maior parte das cidades do interior, que os seus habitantes, mergulhados numa estúpida inatividade, só vegetam, ou se atormentam e brigam entre si (Rousseau, 2015, p. 88).

Pode-se afirmar, então, que os comentários feitos pelo filósofo estão impregnados de suas reflexões críticas sobre os excessos do mundo social, especialmente o luxo e o supérfluo. Paralelamente, ele estabelece uma relação com o comportamento do homem civilizado, que parece sempre atuar em cena, ocultando suas emoções reais sob máscaras sociais.

Para Rousseau, o ambiente social, com destaque para Paris, frequentemente alvo de suas críticas, é visto como um mundo dominado pelas aparências, dissimulações, vaidades, falsos prazeres e ilusões. Nesse contexto, a vida se transforma em uma encenação contínua, marcada

por gestos artificiais e relações superficiais. É diante desse cenário que o filósofo desenvolve sua visão rigorosa e crítica sobre o teatro francês.

Para ressaltar essa ideia, em *Júlia, ou a Nova Heloísa* (1994), o personagem Saint-Preux narra sua chegada a Paris, revelando o conteúdo dos espetáculos da cidade como elemento formador de consciência, além de refletirem sinais de luxo e de uma vida marcada pela ociosidade. Dessa maneira, busca-se evidenciar que até mesmo a concepção do filósofo sobre essas representações em questão é atravessada por suas reflexões críticas a uma sociedade afundada em aparências, num constante conflito do que é real e do que é aparente. Nesse sentido, Rousseau ressalta sobre essa diferença entre ser e parecer:

Vais morar em grandes cidades onde tua figura e tua idade mais ainda do que teu mérito armará mil emboscadas à tua fidelidade. O insinuante coquetismo fingirá a linguagem da ternura e agradar-te-á sem enganar-te: não procurarás o amor, mas os prazeres; saboreá-los-ás separados dele e não poderás reconhecê-los. (...) O esgotamento de tua alma anunciar-te-á a sorte que eu te predisse, a tristeza e o tédio te abaterão no seio dos divertimentos frívolos (Rousseau, 1994, p. 206).

Há, ainda, uma relação direta com a ideia de que o homem civilizado vive continuamente representando papéis em sua vida social, como se estivesse sempre em cena, em vez de expressar sinceramente seus sentimentos diante dos outros. Sob esse olhar, o teatro passa a ser, para Rousseau, uma representação da falsidade e das relações pautadas pelo interesse que marcam a convivência social. Desse modo, expõe Rousseau:

Entrementes, julga se tenho razão em chamar esta multidão de um deserto e em assustar-me com uma solidão onde só encontro uma vã aparência de sentimentos e de verdade que muda a cada instante e se destrói a si mesma, onde apenas percebo espectros e fantasmas que impressionam o olhar por um momento e desaparecem logo que os queremos agarrar. Até agora vi muitas máscaras, quando verei rostos de homens? (Rousseau, 1994, p. 214)

A crítica de Rousseau se justifica pelo papel que a representação passa a ter na vida dos moradores das cidades: em vez de aproximar o indivíduo da realidade, ela se transforma em puro entretenimento, servindo mais para distrair do que para conscientizar. Para o genebrino, não se fazem discursos apenas por beleza, eles servem, muitas vezes, para desviar o olhar do público das questões que realmente importam em seu contexto.

Rousseau defende que a arte deve assumir um compromisso com o real e se afastar do supérfluo. Os bens valorizados pelo homem no estado civil acabam se tornando luxos prejudiciais, porque tomam seu tempo e comprometem sua liberdade, a ponto de ele já não conseguir viver sem eles. Desse modo, o que antes era um estado de liberdade, na vida em sociedade se transforma em um conjunto de necessidades e desejos que trazem tanto prazer quanto sofrimento.

Nessa crítica sobre as aparências, na obra *Júlia, ou a Nova Heloísa* (1994), Rousseau retrata a cordialidade exagerada em Paris, ressaltando uma forma de agir que não reflete sentimentos autênticos, em vez disso, trata-se de uma postura construída cuidadosamente para causar uma impressão específica. Essa artificialidade contribui para o comprometimento da autenticidade das relações humanas, obstruindo um diálogo sincero e auxiliando o disfarce das intenções. Diante disso, relata Rousseau:

Não é que não me ofereçam uma boa acolhida, amizades, cortesias, e que mil cuidados obsequiosos não pareçam voar ao meu encontro. Mas é disso justamente que me queixo. Como ser logo amigo de alguém que nunca viu? O honesto interesse da humanidade, a efusão simples e tocante de uma alma sincera tem uma linguagem muito diferente das falsas demonstrações de polidez e das aparências enganadoras que o hábito da sociedade exige. Tenho muito medo de que aquele que desde o primeiro momento me trata como um amigo de vinte anos não me trate, ao final de vinte anos, como um desconhecido se tivesse de pedir-lhe um grande favor; e quando vejo homens tão distraídos ter um tão terno interesse por tantas pessoas, presumiria facilmente que não o têm por ninguém (Rousseau, 1994, p. 211).

É a partir da observação dos costumes parisienses que Rousseau estrutura sua crítica. Na vida urbana da capital francesa, ele identifica uma dissonância entre o discurso e a ação: palavras cordiais não se traduzem em gestos verdadeiros. A suposta generosidade dos ricos em relação aos pobres não passa de aparência, pois está inserida em um contexto marcado por profundas desigualdades sociais. Trata-se de uma cidade onde a ostentação convive lado a lado com a miséria, e onde o luxo excessivo de uns evidencia ainda mais a carência degradante de outros. Conforme Rousseau:

Entro com secreto horror neste vasto deserto do mundo. Este caos oferece-me apenas uma solidão horrível onde reina um triste silêncio. Minha alma aflita procura expandir-se nele e por toda parte sente-se comprimida. Nunca estou menos só na multidão, onde não posso pertencer nem a ti nem aos outros. Meu coração desejaria falar, sente que não é ouvido; desejaria responder, nada lhe dizem que possa chegar até ele. Não compreendo a língua do país e ninguém aqui compreende a minha (Rousseau, 1994, p. 210).

Toda a elegância na forma de se apresentar pouco contribui para a formação de bons costumes verdadeiros, trata-se, antes, de uma aparência vazia. Nesse cenário, não é o homem quem se expressa, mas sim sua vestimenta, que tenta sustentar uma aparência de veracidade. Contudo, por trás dessa civilidade, revela-se com ostentação a máscara do interesse. O sujeito não é ele mesmo, ele se molda constantemente, e tais adaptações, embora numerosas, são superficiais e desprovidas de autenticidade.

O indivíduo vive a se ajustar a diferentes círculos e normas sociais, sempre com o intuito de corresponder às expectativas alheias. Nesse contexto, ser flexível significa corromper o próprio espírito em favor de enfeitar a aparência. Assim, nesse jogo de convenções, instala-se

um palco movido por interesses particulares, muitas vezes conflitantes, que alimentam um ambiente de constantes disputas e intrigas.

3.3 As festas cívicas

Ao rejeitar certos tipos de espetáculos, tais como os teatrais associados ao luxo e a corrupção de costumes, Rousseau propõe, em sua *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), uma alternativa que considera mais condizente com os princípios republicanos de Genebra. O filósofo questiona: “Não deve haver nenhum espetáculo numa República?”, e responde afirmativamente: “Pelo contrário, muitos deles” (Rousseau, 2015, p. 157).

A partir da rejeição ao espetáculo teatral, o filósofo desenvolve a ideia das festas cívicas, salientando que essas celebrações nasceram no seio das repúblicas e têm por finalidade promover encontros, estreitar vínculos sociais e proporcionar momentos de alegria compartilhada.

Essas festividades públicas aproximam os cidadãos e, segundo Rousseau, devem ocorrer ao ar livre, sob o céu aberto, como forma de cultivar o bem-estar coletivo e impedir os efeitos negativos associados à representação teatral. Nas festas, não há necessidade de ostentação ou luxo para que o prazer e a diversão se façam presentes.

Pelo contrário, quanto mais simples forem, mais se aproximam da autenticidade que Rousseau valoriza. Ele afirma: “Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa” (Rousseau, 2015, p. 157). Nesse cenário, os próprios cidadãos se tornam o espetáculo, são, ao mesmo tempo, participantes e espectadores, o que favorece a criação de laços afetivos, empatia mútua e, em última instância, a coesão social.

Rousseau também traça um paralelo entre a juventude e os tipos de entretenimento que lhe são oferecidos. Enquanto o teatro, em sua visão, pode corromper os jovens ao expô-los a paixões desordenadas e comportamentos libertinos, as festas cívicas propiciam encontros saudáveis, marcados por alegria, respeito e galanteria.

Tais eventos, ao fomentar interações respeitadas, contribuiriam para fortalecer os vínculos familiares e a paz social, pilares fundamentais de uma república bem-organizada.

Em vista disso, Rousseau oferece as festas da Lacedemônia como inspiração às festas que ele desejava ver em Genebra. O filósofo discorre sobre as qualidades que as festas devem ter, sem prazeres, sem luxos, sem pompas, sem separação dos povos. Assim, diante disso, os homens chegariam em suas residências, “alegres e dispostos”, satisfeitos com a sua pátria e consigo mesmos. Nesse sentido, afirma Façanha sobre as festas e seu caráter de espontaneidade:

Desse modo, na festa não haveria nenhum momento de mediação, mas espontaneidade; todos estão à vista de uma imensa alegria e, por conseguinte, renasce a claridade de algo novo no próprio consentimento da cena pública. A partir daí, a festa rousseauiana acabaria produzindo aquilo que foi perdido com a entrada na vida social, resgata uma ilusão necessária para que o homem se renove e preencha um jogo exaltado pela imagem festiva. Pode-se, no entanto, reavaliar que a festa popular tem a função política de construir um elo social, substituindo o amor-próprio pelo amor de si e, por fim, pelo amor à pátria. Rousseau registra para isso um lugar concreto – a República de Genebra –, e o que está nas entrelinhas de todo fundamento levantado por d’Alembert é a questão puramente política envolvida na implantação dos espetáculos. Na festa, o homem cindido se perde, o jogo do ser e parecer é danificado, reprovado e eliminado, floresce a experiência de um momento livre e autêntico. O cidadão esbanja criatividade em seu contexto social e político (Façanha, 2019, p. 229).

Tomando como referência as celebrações de Esparta, Rousseau projeta para Genebra festividades baseadas na simplicidade, na igualdade e na convivência social. Em eventos assim, cada participante voltaria para casa ‘alegre e satisfeito’, em harmonia com sua pátria e consigo mesmo. O teatro, porém, produz o efeito oposto: expõe desigualdades, distancia os indivíduos de sua verdadeira natureza e enfraquece os laços autênticos que deveriam unir a comunidade.

As festas cívicas, por sua vez, têm o potencial de restaurar essa conexão, resgatando um espírito comunitário que se perde com a entrada na vida social formalizada. Os espectadores são os próprios espetáculos. O que se busca com a festa coletiva é a abolição da representação (enquanto jogo do ser e parecer, do artificial) e diante disso, o retorno à uma expressão direta que é dada pela própria natureza, sem necessitar de mediação.

Como ressalta Luc Vincenti, a ordem da festa era que fosse “necessário haver um grande número de pessoas para fazer a festa” (2015, p. 22), isso não significa reunir sempre toda a população da república, mas é uma questão para ir de oposição ao teatro e seu isolamento, que como opina Rousseau, remete a uma prisão que nos familiarizam com paixões violentas.

Vincenti então, discorre sobre a expressão simbólica das festas:

Entre as principais características da festa popular, em Rousseau, quase não há inversão dos valores ou celebração do renascimento cósmico. Em contrapartida, deve-se notar a preservação de uma característica clássica da festa, que é sua expressão simbólica, não do poder ou da fertilidade, mas da harmonia natural (Vincenti, 2015, p. 23).

O poder simbólico dessa expressão transforma a festa em uma manifestação privilegiada da instituição legítima da comunidade. Assim, a festa não é apenas um evento exterior, mas um pretexto para que os indivíduos abram o coração e renovem seu vínculo uns com os outros. Nessa perspectiva, teatro e festa se opõem profundamente: enquanto o teatro se realiza na escuridão que separa público e palco, instaurando uma experiência restrita e contemplativa, a festa se dá em plena luz, dissolvendo fronteiras e oferecendo uma vivência de liberdade compartilhada.

Diante dessas considerações, no encerramento da Carta a d'Alembert sobre os espetáculos (2015), Rousseau destaca a importância das festas na república de Genebra, ilustrando seu argumento com um exemplo extraído de Plutarco. Segundo ele, “havia três danças em igual número de grupos, de acordo com a diferença de idade; e essas danças se davam ao canto de cada grupo” (Rousseau, 2015, p. 168). A partir desse modelo, Rousseau comenta a cantoria dos participantes e transcreve um trecho revelador do espírito coletivo das festas: “Nós fomos antigamente jovens, valentes e ousados” (Rousseau, 2015, p. 168).

E ainda: “Nós somos o agora, à prova, para o que der e vier.” E, por fim: “E nós logo o seremos, e a todo vos superaremos” (Rousseau, 2015, p. 168), cantado por velhos, homens e crianças. E assim, eis a prova de como seriam as festas cívicas, com o povo unido, sem luxos, apenas a diversão e o prazer de gozarem festas saudáveis, sem riscos de deturpações.

Ao contrário do teatro francês, que busca atingir a representação em seu grau mais elevado, a festa opera segundo uma lógica distinta, caracterizada pelo que Salinas Fortes (1997, p. 147) denomina “grau zero da representação”. Nessa perspectiva, desfaz-se a separação tradicional entre ator e espectador: o próprio público se torna espetáculo, e o ator, por sua vez, assume uma posição de observador. Todos participam simultaneamente da exposição e da contemplação, instaurando um espaço de coabitação simbólica onde, conforme observa Starobinski (2011, p. 134), “o nada [...] é estranhamente necessário ao aparecimento da totalidade subjetiva”.

Desse modo, a festa se apresenta como manifestação genuína da liberdade, uma vez que propicia a abertura afetiva dos sujeitos e possibilita o reconhecimento de si a partir da percepção e do olhar do outro. Além disso, constitui-se como um momento de reconexão com a própria essência e natureza interior, conforme reforça Starobinski (2011, p. 135), ao apontar que esse tipo de vivência favorece a retomada de um vínculo autêntico entre o indivíduo e sua condição existencial.

No mesmo horizonte reflexivo, Hans-Georg Gadamer aborda, em *A Atualidade do Belo* (1985), a festa como uma forma essencial de expressão coletiva e artística. Para o filósofo alemão, a celebração impede o isolamento entre os indivíduos e constitui uma manifestação acabada da coletividade. A festa é, por natureza, inclusiva, é feita para todos, e sua realização depende da presença ativa dos participantes.

Em vista disso, Gadamer critica a forma como a festa é muitas vezes reduzida a um feriado, um dia de “não-trabalho”. Ele questiona: “Mas que quer dizer isso? Comemorar uma festa significa algo negativo? Não trabalhar?” (Gadamer, 1985, p. 62). Para o teórico, o trabalho

divide e separa os homens. Com toda carga horária extensa de afazeres, ocupações e produções, nos isolamos para seguir uma boa produtividade, para maior concentração e conseqüentemente maior distanciamento.

As festas eram temporais porque se realizavam na coletividade: dependiam da presença do outro. Se, como afirma Gadamer, a festa é uma forma de arte, então os povos antigos dominavam a arte de reunir-se, vivenciando experiências análogas àquelas proporcionadas pelas obras de arte.

Nós nos reunimos para algo e por algo: celebramos acontecimentos, conquistas, ritos de passagem ou simplesmente a alegria de estar juntos. Assim como as obras de arte têm o propósito de transmitir um sentimento, as festas têm como finalidade própria o ato de festejar, isto é, dar forma sensível a uma experiência coletiva. Ao refletir sobre o sentido da celebração, Gadamer afirma que ela nasce de dentro, como expressão simultânea do corpo e do espírito em liberdade. Celebrar significa viver um momento em que o tempo parece suspender-se, pois, como observa o filósofo, “ao celebrar uma festa, ela está presente o tempo todo” (Gadamer, 1985, p. 63). Desse modo, a festa ultrapassa o tempo cronológico e torna-se um marco de comunhão, continuidade e pertencimento que atravessa gerações.

Gadamer também distingue dois tipos de festividades: as que retornam e as que não se repetem. As primeiras correspondem às celebrações que se inscrevem na regularidade do calendário, como o Natal, o Ano-Novo e os aniversários, festas que, por sua periodicidade, estruturam nossa experiência do tempo e reafirmam tradições compartilhadas. Já as festas que não voltam são aquelas vivenciadas apenas uma vez, ligadas a circunstâncias específicas, marcadas pelo caráter passageiro e espontâneo; nelas, o objetivo é a diversão imediata, o lazer ou a distração momentânea. Embora efêmeras, essas celebrações também possuem valor, pois respondem à necessidade humana de pausa e alívio dentro do ritmo acelerado da vida cotidiana.

Ambos, Rousseau e Gadamer, também discutem a questão do ócio. Para Rousseau, na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* (2015), o teatro promove a ociosidade, inação, que opera um deslocamento do emprego do tempo, anulando suas atividades úteis e importantes na sociedade e o hábito do trabalho nos torna escravos do nosso próprio tempo:

Um pai, um filho, um marido, um cidadão têm deveres tão caros a cumprir que não lhes deixam nada a subtrair ao tédio. O bom emprego do tempo torna o tempo ainda mais precioso, e quanto mais o aproveitamos, menos tempo temos a perder. Também vemos constantemente que o hábito do trabalho torna a inação insuportável, e que uma boa consciência acaba com o gosto pelos prazeres frívolos: mas é o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma diversão estranha (Rousseau, 1993, p. 44).

Nas grandes cidades, a presença do excesso é constante: as pessoas se veem divididas entre empregos desgastantes e alienantes ou se entregam ao ócio, buscando prazeres extravagantes e necessidades superficiais.

Nesse contexto, muitos acabam enveredando pelo crime e, como observa Rousseau, transformam-se em verdadeiros “monstros”, já que os vícios produzem indivíduos cada vez mais deformados pelos costumes que dominam grandes centros urbanos como Paris. Essa dinâmica evidencia o processo de desumanização que pode emergir na vida agitada das metrópoles, onde a busca por sentido e autenticidade frequentemente se perde no ritmo acelerado e nas pressões sociais que estruturam a vida coletiva:

Assim, mesmo que fosse verdade que os espetáculos teatrais não são maus em si mesmos, teríamos ainda de procurar saber se não se tornariam maus para o povo a que o destinam. Em certos lugares, eles serão úteis para atrair os estrangeiros; para aumentar a circulação do dinheiro; para estimular os artistas; para variar as modas; para ocupar as pessoas ricas demais ou que aspiram a sê-los; para torná-las menos nocivas; para distrair o povo de suas misérias; para fazê-lo esquecer-se dos chefes vendo seus palhaços; para manter e aperfeiçoar o gosto quando a honestidade está perdida; para recobrir de um verniz formal a feiura do vício; para impedir, numa palavra, que os maus costumes degenerem em banditismo (Rousseau, 2015, p. 94).

Gadamer, por sua vez, examina as festas a partir de sua dimensão temporal, situando-as no âmbito da ociosidade. Para isso, distingue duas formas fundamentais de vivência do tempo: a temporalidade pragmática e a temporalidade da experiência. Na primeira, o tempo é sempre orientado para um fim, utilizado “para alguma coisa”; na segunda, ele se realiza em seu próprio fluxo, marcado pela continuidade e pela monotonia que permitem que a experiência se desdobre sem finalidade externa. Assim, de acordo com Gadamer:

Parece que há duas experiências básicas de tempo, de que se trata aqui. A experiência normal pragmática de tempo é tempo para alguma coisa, ou seja, o tempo de que se dispõe, que se divide, que se tem ou não se tem ou que pensa que não tem. (...) Ao lado desta, existe uma experiência de tempo de bem outra sorte e ela parece-me profundamente aparentada tanto com a da festa como com a da arte. Gostaria de chamá-la, em oposição a tempo a preencher-se ou tempo vago, de tempo realizado ou ainda de tempo próprio (Gadamer, 1985, p. 65).

Diante disso, a festa adquire pleno sentido, pois o tempo se torna verdadeiramente proveitoso quando chega o momento de celebrá-la. Essa experiência se relaciona diretamente com o caráter próprio da festividade, na qual o tempo é equilibradamente distribuído, sem a sobrecarga do trabalho e sem a estagnação da ociosidade. Gadamer acrescenta que a boa qualidade do tempo vivido conduz a uma espécie de suspensão temporal: durante a festa, o tempo “para”, e é justamente essa interrupção que caracteriza o ato de festejar. Festejar, assim, significa celebrar; é experimentar a coletividade, a harmonia e a presença efetiva no real. De

acordo com Silva Júnior “o acontecimento da festa sempre exige uma celebração coletiva a ser vivida por aqueles que dela participam e comemoram” (Silva Júnior, 2022, p. 10).

Outra característica da festa a destacar é o seu valor como fenômeno cultural e atemporal, além de ser uma celebração social e manifestação da coletividade, a festa remonta períodos primitivos da humanidade, quando a celebração estava intimamente ligada aos rituais sagrados e às manifestações místicas.

Em épocas antigas, nas primeiras civilizações, por exemplo, a festa era uma maneira de simbolizar a relação do ser humano com o divino, com a natureza e cosmos. Na Grécia antiga, nos grandes mitos, os rituais ao Deus Dionísio celebravam por exemplo, a própria festa e o vinho, refletindo a busca pela alegria e celebração da vida. As festas não eram apenas comemoração, mas um ritual que buscava estabelecer essas conexões entre alma, corpo e o sagrado. Sobre a cultura da festa, Silva Júnior discorre:

De fato, a cultura dos povos sempre foi marcada pela realização de festividades. Seja a caminho dos santuários quando em manifestações de alegria coletiva, seja em consagrações, em rituais de sacrifícios, movimentos de danças e disposição de máscaras atemorizantes, banquetes e competições sagradas, todas essas representações significativas constituíram e constituem parte integrante de um grande acontecimento festivo que, por sua vez, altera a ordem da vida cotidiana (Silva Júnior, 2006, p. 130).

A festa tem seu próprio tempo, pois não permite isolamento, é união e congregação. Essa maneira de festejar inclui costumes, culturas, hábitos e diferentes formas de expressão, com o objetivo de fazer parte de algo, além de estar juntos uns dos outros, permitindo aos participantes não apenas estar juntos, mas também vivenciar uma experiência cultural coletiva e criativa.

Nossa festividade envolve, filosoficamente, a participação do ser, a saída do ócio para experiências coletivas, a transcendência de nossas almas para, enfim, poder desfrutar de um divertimento natural e saudável entre as pessoas.

Em uma análise abrangente das reflexões de Rousseau e Gadamer sobre a festa, fica evidente que a celebração, mais do que uma mera distração ou prazer efêmero, possui uma função profunda de reunir os indivíduos em uma experiência coletiva que transcende as limitações da vida cotidiana. Rousseau, em sua crítica ao teatro e sua proposta das festas cívicas, enfatiza a importância de formas simples e espontâneas de celebração para fortalecer os laços sociais e promover o bem-estar comum.

Para Rousseau, a festa deveria permanecer fiel à natureza e aos valores republicanos, evitando os luxos e as pompas característicos do teatro. Sua função não é deslumbrar por meio

da aparência, mas reunir os cidadãos em um ambiente simples, capaz de fortalecer os vínculos comunitários e reafirmar a coesão social.

Por outro lado, Gadamer, ao explorar a dimensão filosófica da festa, vê nela uma forma de resistência ao isolamento moderno e uma celebração do tempo vivido de maneira plena e consciente. A festa, para ele, é um momento atemporal de celebração, onde o tempo não é marcado por tarefas pragmáticas ou ociosidade, mas por uma experiência coletiva de partilha e alegria.

A festa torna-se, assim, um espaço de liberdade, criatividade e comunhão, no qual as pessoas se encontram para além das pressões cotidianas, celebrando não apenas conquistas, mas o simples fato de estarem juntas. Tanto Rousseau quanto Gadamer, em suas reflexões, nos convidam a reconsiderar o papel das festividades em uma sociedade moderna marcada pelo isolamento produzido pelo trabalho e pelo consumo. Para ambos, a festa não se reduz a um prazer superficial: ela constitui um momento profundo de reconexão com aquilo que é essencial, a comunidade, a liberdade, a cultura e a vitalidade do espírito humano. Em suas abordagens, a festa surge como uma força potencial de transformação social, capaz de superar divisões, mitigar alienações e restaurar um sentido de harmonia frequentemente perdido diante das exigências e excessos do mundo urbano contemporâneo.

Ao reunir as pessoas em um espaço de celebração e de compartilhamento, a festa se configura como um ritual de renovação e de fortalecimento dos laços humanos, seja no nível individual, seja no coletivo.

Em uma sociedade cada vez mais atravessada pelo individualismo, pela competitividade e pelo ritmo acelerado da vida cotidiana, Rousseau e Gadamer nos lembram que a festa ocupa um lugar fundamental na experiência humana. Para ambos, ela não é um simples momento de descontração ou fuga da realidade, mas uma ocasião privilegiada em que os indivíduos suspendem, ainda que temporariamente, as pressões do mundo moderno e restabelecem vínculos afetivos e comunitários. A festa permite que as pessoas se encontrem de forma autêntica, experimentem a alegria do conviver e reconheçam no outro não um adversário ou competidor, mas alguém com quem compartilham a mesma condição humana.

Assim, mais do que entretenimento, ela se revela como uma prática cultural indispensável para a construção de uma sociedade mais unida, mais solidária e mais ética. Celebrar uma festa é celebrar a própria humanidade: é recuperar dimensões de sentido, reciprocidade e pertencimento que frequentemente se perdem na correria diária. Trata-se, portanto, de um momento em que as diferenças são temporariamente suspensas, dando lugar a um sentimento

profundo de comunhão e de significado compartilhado, capaz de renovar tanto a vida individual quanto a vida coletiva.

4. A CRÍTICA DO ESPETÁCULO: FUNDAMENTOS, ATRAVESSAMENTOS E REVERBERAÇÕES

Após discutir o conceito de espetáculo em Rousseau, passo agora à crítica contemporânea elaborada por Guy Debord, que analisa a sociedade como passiva e alienada. O filósofo e sociólogo francês Guy Debord desenvolveu o conceito de “sociedade do espetáculo” em sua obra homônima, *A Sociedade do Espetáculo*, publicada originalmente em 1967. Pensador marxista e figura central da Internacional Situacionista, movimento artístico e político ativo no final dos anos 1960, deu início às revoltas estudantis e operárias francesas expressaram, no movimento estudantil de maio de 68, uma crítica prática à vida mediada por imagens, ao consumo como forma de existência e à passividade política denunciados por Debord. Muitos dos slogans do movimento, como “Abaixo a sociedade do espetáculo!” e “Sejam realistas, exijam o impossível!”, derivam diretamente da linguagem situacionista, revelando a influência de sua crítica à alienação produzida pelo capitalismo tardio.

As ocupações, assembleias e experimentações coletivas buscavam romper com a separação entre representação e ação, entre vida e política, retomando a experiência direta como forma de contestar as estruturas hierárquicas e as instituições tradicionais. Assim, maio de 1968 pode ser compreendido como a manifestação histórica mais contundente da tentativa de superar o espetáculo, ainda que temporariamente, ao transformar o cotidiano em espaço de criação e de resistência.

Debord sustentava que, nas sociedades contemporâneas, as relações sociais tornaram-se cada vez mais mediadas por imagens e pelo consumo, sobretudo por meio da atuação da mídia, como por exemplo, os meios de comunicação em massa. Para ele, a autenticidade da vida social foi progressivamente substituída por sua representação espetacular, processo que leva à alienação dos indivíduos, tanto em relação à própria experiência quanto à sua consciência crítica. Parafraseando Marx, Debord afirma que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p. 13).

O espetáculo, nesse sentido, não é apenas um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada pelas aparências, onde o ter e o parecer sobrepõem-se ao ser, nesse sentido

Debord evoca Feuerbach para mostrar como o culto à sociedade é um traço fundamental da modernidade:

E sem dúvida o nosso tempo... Prefere a imagem à coisa, a cópia à original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade descrece e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado (Feuerbach, 2007, apud Debord, 1997 p. 13).

Neste capítulo, será abordado o conceito de espetáculo na visão do sociólogo, explicitando que o uso de imagens é a precursora de uma sociedade movimentada pelo capitalismo, expondo assim, que o espetáculo é o momento que a mercadoria alcança a ocupação total da vida social, tudo se converte em representações, consumo e alienação.

Nessa sociedade, as relações humanas são substituídas por relações entre imagens; os sujeitos tornam-se espectadores de suas próprias vidas, e a experiência vivida cede lugar a uma existência superficial, regida por signos e aparências.

O que é o espetáculo? Debord nos apresenta inúmeras características do espetáculo. Ele não é apenas um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens. É uma cosmovisão dominante; resultado e projeto do capitalismo; o modelo atual da vida dominante na sociedade; a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre desta escolha; a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente; a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.

O espetáculo, segundo Debord, é uma forma de dominação, pois organiza a vida de maneira a esvaziar sua autenticidade e espontaneidade. O indivíduo já não vive diretamente: ele consome imagens, estilos de vida e narrativas fabricadas pelas indústrias culturais e pela mídia. Essa lógica espetacular transforma tudo, inclusive a política, a arte e as relações sociais, em mercadorias visíveis, em um teatro permanente no qual o essencial é encoberto pela forma.

Para Debord, a imagem e a mídia não são apenas elementos decorativos ou veículos neutros de informação; elas constituem o cerne de uma nova forma de dominação social. O espetáculo, como ele define, é uma representação midiática e imagética da vida que substitui a experiência direta da realidade, tornando-se um sistema de controle e alienação.

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 estabelecida. [...] A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo (Debord, 1997, p. 13).

A imagem, segundo Debord, deixa de ser uma simples aparência para se tornar um agente ativo na mediação entre o sujeito e o mundo. No espetáculo, tudo o que antes era vivido

diretamente torna-se uma representação. As relações humanas, os eventos sociais e até os desejos individuais são filtrados por imagens que não apenas mostram a realidade, mas a constroem conforme os interesses do capital e da mercadoria. A mídia, nesse contexto, é o principal difusor desse regime espetacular.

Debord afirma que o espetáculo é inseparável do modo de produção capitalista. À medida que as mercadorias passam a dominar todos os aspectos da vida, a imagem da mercadoria também se torna central. O consumo de imagens, sejam elas publicitárias, televisivas ou ideológicas, reforça o consumo de bens e modos de vida que perpetuam o sistema. O espetáculo, portanto, não é apenas uma coleção de imagens, mas uma relação social mediada por imagens.

A televisão, o cinema, os jornais e, mais recentemente, as redes sociais, são instrumentos essenciais na manutenção dessa lógica espetacular. Eles oferecem uma pseudo-realidade, uma contínua encenação da vida que afasta os indivíduos de sua experiência autêntica. Para Debord, essa mediação contínua anula a autonomia do sujeito e impede a ação crítica. O espectador se transforma em consumidor passivo de narrativas fabricadas por interesses econômicos e políticos.

Além disso, Debord analisa como o espetáculo coloniza até mesmo a percepção do tempo e da história. O presente contínuo da mídia, feito de *breaking news*, tendências e ciclos incessantes de consumo, dissolve o passado e o futuro em uma sequência de instantes desprovidos de profundidade. A imagem torna-se eterna e descartável ao mesmo tempo: o que importa não é a veracidade ou a profundidade do conteúdo, mas sua capacidade de captar a atenção momentânea.

A crítica de Debord, embora feita no contexto dos anos 1960, é surpreendentemente atual. Com o avanço das tecnologias digitais e o domínio das redes sociais, a lógica do espetáculo parece ter se intensificado. A vida cotidiana é cada vez mais ilustrada através de telas, e a identidade pessoal é moldada em grande parte por imagens cuidadosamente curadas e exibidas online. O indivíduo, nesse plano espetacular, não apenas consome imagens, mas também as produz compulsivamente.

No entanto, Debord não se limita a uma crítica estética ou moralista da mídia. Sua proposta é profundamente política: ele defende a superação do espetáculo por meio da práxis revolucionária e da construção de situações autênticas de vida. O objetivo é romper com a passividade imposta pelas imagens e recuperar a capacidade de agir no mundo de maneira

autônoma e coletiva. Para isso, é necessário desenvolver uma consciência crítica e subverter os mecanismos do espetáculo.

Em suma, Guy Debord oferece uma leitura radical do papel da imagem e da mídia na sociedade moderna. Sua análise permanece relevante para compreendermos como o poder é exercido de forma simbólica, como o cotidiano é estetizado e como a alienação se manifesta por meios aparentemente inofensivos. Em tempos de *hiperconectividade*, sua crítica ao espetáculo nos convida a refletir sobre a autenticidade da experiência humana e a urgência de recuperar o sentido da vida real diante da ditadura das aparências.

A autenticidade tem se afirmado, ao longo do tempo, como um valor central tanto nas reflexões éticas quanto nas práticas culturais. Trata-se de um princípio que orienta o julgamento do comportamento individual e a avaliação do mérito de obras e expressões culturais, funcionando como um critério fundamental para distinguir o que é considerado verdadeiro, íntegro e significativo daquilo que é visto como artificial, forçado ou meramente estratégico.

No plano pessoal, a autenticidade se manifesta como a coerência entre o que se sente, o que se pensa e o que se faz, ou seja, como a capacidade de agir de acordo com a própria identidade, valores e convicções, sem ceder a pressões externas que impõem papéis ou máscaras sociais. Ela se opõe diretamente à dissociação entre o ser e o parecer, criticando comportamentos baseados apenas em aparências, em busca de aceitação ou prestígio.

Já no campo da produção cultural, a autenticidade se traduz no esforço de criar obras que reflitam uma visão de mundo genuína, um impulso expressivo verdadeiro, livre das amarras impostas por modismos, convenções comerciais ou expectativas de mercado. Em autores como Adorno e Barthes, essas obras autênticas são aquelas que nascem de uma motivação interna e que expressam uma voz singular, mesmo que desafiem padrões estabelecidos.

Desse modo, a autenticidade tornou-se um ideal moderno de integridade pessoal e criativa, frequentemente associado à sinceridade, à originalidade e à resistência a formas de alienação e conformismo social.

Em analogia à sociedade de aparências criticada por Rousseau em *Júlia, ou Nova Heloísa* (1994), o objetivo é demonstrar que Rousseau e Debord expressam uma crítica à mercantilização do ser humano e à maneira como a vida em sociedade é convertida em uma sucessão de encenações e aparências, de modo a analisar como as ideias de Rousseau e Debord ainda exercem influência sobre a sociedade contemporânea, especialmente nas formas de celebração das festas cívicas atuais.

O presente capítulo, pretende relacionar essa teoria da sociedade espetacular com a obra *1984* de George Orwell (2005) onde o Estado controla tudo, inclusive os pensamentos das pessoas. Orwell analisa uma sociedade onde o ser humano está moldado à manipulação. A importância desse capítulo, nesse contexto, é mostrar que a sociedade precisa de outras práticas sociais, como as festas de Rousseau por exemplo, para resgatar seu lado humanitário, seu senso de comunidade, sem mediação de imagens ou política. O Partido manipula a linguagem, reescreve o passado e vigia constantemente os cidadãos, anulando qualquer forma de liberdade ou individualidade. A obra é uma crítica poderosa aos regimes autoritários e continua atual por mostrar os perigos da vigilância em massa, da manipulação da verdade e da perda das liberdades, visando um diálogo entre as teorias sobre representação em Rousseau e sociedade espetacular em Debord.

Para enfatizar essa formação espetacular e controle das massas por meio das imagens e representações, o capítulo visa analisar o movimento de músicas e artistas vinculados à essa mercantilização nas carreiras de figuras como Anitta, Beyoncé, Travis Scott ou Taylor Swift, a música se articula a narrativas visuais, simbólicas e mercadológicas que produzem experiências imersivas e altamente mediadas. No caso de Anitta, por exemplo, o corpo, a sexualidade e o discurso de empoderamento operam ao mesmo tempo como expressão subjetiva e como produto, exemplificando o modo como o espetáculo dissolve a fronteira entre autenticidade e construção estética.

O gesto de emancipação, nesse contexto, convive com a lógica do consumo, revelando a ambiguidade estruturante apontada por Debord: na sociedade do espetáculo, resistência e mercadoria tornam-se inseparáveis, e o real passa a existir sobretudo enquanto representação. Letras de músicas como *O papa é pop* da banda nacional Engenheiros do Hawaii, onde a letra é uma crítica a uma sociedade voltada para o consumismo e alienação a transformação de figuras sagradas ou institucionais em produtos da cultura de massa. A palavra "pop" aqui funciona como sinônimo de popular, mas também aponta para a lógica superficial da indústria cultural: tudo é consumível, até o Papa, fazendo uma analogia à *Dialética do Esclarecimento* (1985) de Adorno e Horkheimer e a crítica à massa consumista.

Dessa maneira, o objetivo deste capítulo final é aproximar a tese de Rousseau sobre as festas e coletividade, de modo a analisar nossa sociedade atual para que possam desfrutar de momentos cívicos genuínos, abortando os exageros e luxos, possibilitando a criação de novas tendências culturais sem interferências de imagens como critica Debord, sem essa espetacularização, a sociedade gozaria de produções culturais feitas pelo povo e para o povo,

sem representatividades nocivas, sem aparências, apenas a sua essência da alma, do querer e do sentir.

4.1 O início da crítica: o espetáculo como forma social do capitalismo moderno

A noção de autenticidade, detentora de expressivo valor simbólico, consolidou-se ao longo do Romantismo europeu como um princípio normativo central para a avaliação ética do comportamento individual e para o julgamento estético e moral das produções culturais. Nesse contexto, a autenticidade configurava-se como um ideal de coerência entre interioridade e expressão, contrapondo-se, de um lado, à dissociação consciente entre ser e parecer, e, de outro, à instrumentalização da arte por finalidades mercantis. Assim, o conceito assumia uma dimensão crítica, ao reivindicar a primazia da sinceridade subjetiva e da criação desinteressada frente à lógica da reprodução e do lucro.

Guy Debord denominou de crítica espetacular do espetáculo um tipo de crítica não dialética (1997, p.127-128), caracterizada por aquilo que ele chamou de falso desespero, uma atitude que, segundo o autor, equivalia, em sua submissão ao pensamento dominante, ao falso otimismo presente nas defesas apologéticas do espetáculo. Esse conceito, possuía, nas palavras de Debord, uma orientação sinceramente reformista. Baseava-se em apelos à moralidade, ao bom senso e à moderação, assumindo um tom de indignação controlada que se limitava a condenar apenas os efeitos superficiais do sistema. Dessa forma, o espetáculo era compreendido como um excedente negativo, algo acessório e disfuncional, sem que se reconhecesse sua função estrutural na lógica de reprodução do capitalismo.

Inspirando-se na crítica marxiana ao trabalho alienado e ao fetichismo da mercadoria, Debord insere o conceito de espetáculo no contexto do capitalismo avançado, compreendendo-o como uma consequência direta de seu imperativo estrutural de acumulação e expansão contínua. Para o autor, a lógica capitalista não se limita à produção material, mas estende-se progressivamente a todas as dimensões da vida social, convertendo em mercadoria aquilo que antes permanecia fora de seu alcance. Nesse processo, o lazer, a cultura e a vida cotidiana passam a ser submetidos aos mecanismos de racionalização, controle e burocratização, tornando-se parte integrante da engrenagem de reprodução do sistema.

Se Marx analisou a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social, marcada pela passagem do ser ao ter, isto é, pela redução das realizações humanas à lógica da posse e da mercadoria, Debord se concentra em uma etapa posterior desse processo histórico. Nela, ocorre um deslizamento generalizado do ter para o parecer, em que todo “ter” concreto

passa a depender de sua visibilidade e reconhecimento simbólico para adquirir prestígio e sentido. O objeto material, antes valorizado por sua utilidade ou propriedade, cede lugar a uma multiplicidade de imagens-objetos, cuja importância reside menos no uso efetivo e mais em sua capacidade de ser exibida e consumida como representação. Assim, o espetáculo torna-se o espaço privilegiado em que a aparência substitui a experiência, e o valor de imagem prevalece sobre o valor de uso.

Debord incita uma discussão sobre a artificialidade ilimitada, tornando evidente essa aparência pelo consumo moderno:

Sem dúvida, a pseudonecessidade imposta pelo consumo moderno não pode ser contrastada a nenhuma necessidade ou desejo autêntico que não seja, ele mesmo, produzido pela sociedade e sua história. Mas a mercadoria abundante aí está como a ruptura absoluta do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. Sua acumulação automática libera um *artificial ilimitado*, diante do qual o desejo vivo fica desarmado. A força cumulativa de um artificial independente provoca por toda parte a falsificação da vida social. (Debord, 1997, p.45-46)

Nesse sentido, Debord enfatiza a ideia de espetáculo como forma de alienação e doutrinação por meio das imagens, afirmando que esse consumismo nos leva a uma aparência do nosso ser, nos tornando mercadorias no mundo moderno, assumindo papel de controle em massa de todas as nossas formas de vivência, como a ciência, sociologia, psicotécnica, semiologia, etc.

A partir das contribuições de Anselm Jappe, a teoria do espetáculo de Guy Debord pode ser reinterpretada como uma forma moderna de manifestação do fetichismo da mercadoria. Em sua leitura, Jappe (1999) propõe que o espetáculo não é um simples excesso de imagens, mas a expressão sensível da autonomização das relações sociais mediadas pelo valor, isto é, a dominação impessoal das formas abstratas da economia sobre a vida.

Segundo Jappe, o conceito de espetáculo é compreendido como uma referência à doutrinação das mídias sociais. Esse aspecto midiático é considerado restrito, no que diz respeito à uma manifestação esmagadora:

Só aparentemente é que se trataria da invasão de um instrumento neutro e mal utilizado. O funcionamento dos meios de comunicação de massa, ao contrário, expressa perfeitamente a estrutura de toda a sociedade de que fazem parte. A contemplação passiva de imagens, que ademais foram escolhidas por outros, substitui o vivido e a determinação dos acontecimentos pelo próprio indivíduo (Jappe, 1999, p. 19).

As considerações sobre a sociedade espetacular ganham notoriedade a partir do nosso mundo globalizado contemporâneo. As preocupações de Debord ganham embasamento quando observamos nosso mundo atual e nota a doutrinação midiática em sua plena forma: criando notícias falsas ou espetaculares, trazendo informações que nos conduzem a uma escolha de

vida, criando propagandas em prol de alienação ou consumismo em massa. Em tese, Debord afirma que o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social (1997, p. 30), e assim não conseguimos ver nada além dela, apenas o ilustrado, a representação, o mundo das ideias de Platão da contemporaneidade.

O próprio significado de espetáculo remete à uma apresentação pública com a única finalidade de entreter as pessoas, quanto mais contempla, segundo Debord (1999, p. 24), menos vive, quanto mais aceita essas imagens dominantes, menos compreende nossa própria existência, o espectador não se sente em casa pois o espetáculo está em toda parte. A sociedade espetacular só se consolida a partir da dissociação da realidade, onde não há mais distinção do que é real ou do que é insidioso. Debord faz uma análise da alienação do ser humano comparando como uma atividade consciente, ou seja, no ramo do trabalho, por exemplo, os seus produtos se tornam alienados e com isso, esse mundo se torna estranho. A expansão do trabalho é a expansão da alienação, a vida se torna produto tão quanto o seu trabalho, e assim não há mais separação do produto e da vida.

Analisando essa teoria elaborada por Debord, Aquino observa que:

Se Debord pode conceber o espetáculo como constituído na produção, como modo de produção, é fundamentalmente porque julga que, "com a separação generalizada do trabalhador e de seu produto, se perde todo ponto de vista unitário da atividade realizada, toda comunicação direta entre os produtores"; em consequência, "a atividade e a comunicação se tornam o atributo exclusivo da direção do sistema" (*SdS*, § 26). Em outras palavras, o conceito de espetáculo, não dizendo respeito ao "simples olhar", diz do "que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo" (*SdS*, § 18). Se se tem em vista estas duas últimas passagens citadas, compreende-se que, sob o conceito de espetáculo, Debord busca essencialmente articular duas fundamentais dimensões constitutivas da aparência social, num momento em que a forma-mercadoria se estende ao conjunto do vivido: a expropriação da atividade autônoma, inseparável da expropriação da linguagem comunicativa. (Aquino, 2007, p.172)

Neste sentido, a reflexão de Debord sobre aparência social no capitalismo mais desenvolvido não considera apenas a visibilidade do produto mercantil, sua "estética", sua "aparência". Tudo o que falta na vida, encontra nessa aparência. O que está, portanto, no cerne do conceito de espetáculo é o fato de que a expansão horizontal das trocas de equivalentes faz emergir, na "superfície" da vida social, isto é, na aparência do metabolismo do capital, no sentido marxiano, a dimensão contemplativa que é intrínseca ao trabalho assalariado. Essa mesma dimensão, por sua vez, sustenta a universalização da forma-mercadoria que caracteriza os produtos do trabalho.

Vale ressaltar que o problema real não são as imagens, ou a mídia espetacular, ou a consciência humana difundida com o capitalismo, e sim de como nossa sociedade precisa

incessantemente de afirmação em prol de um sistema midiático extremamente fetichizado e autorreferencial, onde se renova sozinho e que se alimenta de si mesmo e de cada mente espetacularizada por seus meios, de suas notícias, dos seus atos, e de sua condição de poder dominante.

Roland Barthes na década de 1950, por exemplo, começou a divulgar uma série de textos intitulados “mythologies”, nos quais analisava temas do cotidiano aparentemente desconectados, como *O rosto de Garbo*, *Marcianos*, *O bife com batatas fritas*, *O cérebro de Eisenstein*, *A volta da França como epopeia*, *Astrologia* e *O plástico*. Apesar da diversidade dos assuntos, Barthes identificava neles a atuação de um mesmo discurso social. Posteriormente, esses escritos foram reunidos e publicados em 1957 sob o título *Mitologias*.

Nessa obra, Barthes analisa o cotidiano dos franceses da década de 1950, tal como era simbolicamente retratado pelos meios de comunicação, com o intuito de mostrar como o mito é reinterpretado ideologicamente na sociedade moderna, por meio de um discurso que continuamente mistura natureza e história.

Em uma entrevista, Barthes recorda alguns aspectos na elaboração de *Mitologias*, destacando sua intenção de dirigir uma crítica ideológica à cultura de massa:

O objetivo de *Mitologias* não é político, mas ideológico (paradoxalmente, em nosso tempo e na nossa França, as peripécias ideológicas parecem mais numerosas que as peripécias políticas). A especificidade de *Mitologias* é tornar sistematicamente em bloco uma espécie de monstro que chamei de “pequena burguesia” (com risco de transformá-la em mito) e ficar batendo incansavelmente nesse bloco; o método é pouco científico e não tinha essa pretensão; isto por porque a abertura metodológica só veio depois, com a leitura de Saussure: a teoria de *Mitologias* é objeto de um posfácio: teoria parcial, aliás, pois se foi esboçada uma versão semiológica da ideologia, era ainda preciso complementá-la com uma teoria política do fenômeno pequeno-burguês [...] Meu interesse (muito ambivalente) pela pequena burguesia provém do seguinte postulado (ou hipótese de trabalho): hoje a cultura quase já não é “burguesa”, mas “pequeno-burguesa”; ou, pelo menos, a burguesia está tentando, atualmente, elaborar sua própria cultura, degradando a cultura burguesa: a cultura burguesa volta na história, mas como farsa, esquema de Marx; essa “farsa” é a chamada cultura de massa (Barthes, 2009, p. 129-130).

Em *Mitologias*, Barthes oferece uma análise inovadora que dissecar os mitos entrelaçados com a cultura contemporânea, revelando como eles moldam nossas percepções e escolhas. Como um dos pilares da teoria francesa, o filósofo examina os símbolos e códigos embutidos na mídia de massa, na sociedade de consumo e na vida cotidiana, desafiando a ilusão de liberdade em um mundo saturado de informação e mercantilização. Esses símbolos demonstram a sociedade burguesa e seu poder simbólico, a crítica de Barthes está relacionada com as ideologias impostas pelas grandes mídias, como TV, rádio, jornais. Essas ideologias surgem de maneira “natural”, pois quem consome não percebe tal forma de manipulação, o objetivo da obra de Barthes é desmascarar essa naturalização.

A obra está dividida em duas partes. A primeira denominada *Mitologias*, onde o filósofo publica uma série de ensaios curtos sobre fenômenos culturais cotidianos, e a segunda denominada de *O mito, hoje*, em que Barthes explica o funcionamento do mito como sistema de significação. Na primeira parte, Barthes observa objetos, hábitos e discursos comuns, e revela neles a ideologia burguesa disfarçada de senso comum. Esses objetos são fotografias, como *o rosto de Garbo*, onde analisa o rosto humano como mítico: algo que encarna valores universais, escondendo a construção artificial por trás da imagem cinematográfica. Um rosto construído para uma ideia ou máscara, criando um tipo de beleza quase andrógena. Uma beleza estilizada, moldada por iluminação e maquiagem, que elimina as “falhas” e cria uma imagem ambígua e sexualmente indefinida:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que o rosto constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado. Alguns anos antes, o rosto de Valentino provocava suicídios; o de Garbo ainda participa do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição. [...] Ora, a tentação da máscara total (a máscara antiga, por exemplo) implica talvez menos o tema do segredo (que é o caso das meias-máscaras italianas) do que o de um arquétipo do rosto humano. Garbo exibía uma espécie de ideia platônica da criatura, o que explica que seu rosto seja quase assexuado, sem, no entanto, ser duvidoso (Barthes, 2009, p. 91).



Figura 1 – O rosto de Garbo, considerado pela cultura pop e midiática como o rosto ideal. Fonte: Getty Images

A tese de Barthes revela de modo contundente como a cultura moderna, estruturada pela lógica do espetáculo, da mercadoria e da distinção social, transforma pessoas reais em ídolos simbólicos, convertendo suas existências complexas em superfícies de projeção e consumo. No processo de mitificação, as figuras públicas são despojadas de sua humanidade, isto é, de seus conflitos, vulnerabilidades e ambivalências, para serem reconstituídas como modelos idealizados de beleza, perfeição e sucesso.

Esse mecanismo é especialmente visível na cultura de massas do século XX, marcada pelo cinema hollywoodiano e pela popularização de imagens midiáticas. Celebidades como

Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando e Audrey Hepburn tornam-se exemplos paradigmáticos da lógica mítica descrita por Barthes. Suas biografias, repletas de contradições, dores e singularidades, foram progressivamente substituídas por narrativas simplificadoras, pelas quais homens e mulheres reais foram “vestidos” com uma máscara social construída para consumo. Passam a ser vendidos ao público como objetos de adoração, portadores de uma aura excepcional, representantes de uma ideia de perfeição que, embora sedutora, é inteiramente fabricada.

Esse processo, longe de ser espontâneo, responde a uma dinâmica própria da burguesia moderna, que, segundo Barthes, transforma tudo em signo, e, mais especificamente, em signo de distinção, status e identidade. O mito é o instrumento simbólico que permite converter pessoas, objetos, comportamentos e até sentimentos em formas que comunicam valor social. Assim, o corpo de uma atriz, o estilo de um ator, o modo de andar, de se vestir ou de sorrir tornam-se elementos de um código cultural que serve para afirmar posições sociais, moldar desejos coletivos e reforçar hierarquias.

A cultura mítica, portanto, não apenas cria ídolos: ela produz modelos normativos de vida, impondo padrões de beleza, formas de ser e expectativas de felicidade que se tornam referências universais. Ao transformar indivíduos em imagens idealizadas, ela também produz uma sociedade orientada pela comparação constante, pelo culto à aparência e pela busca incessante de pertencimento através do consumo. Nesse sentido, a mitologia moderna não é apenas um discurso sobre celebridades, mas um modo de organização simbólica da sociedade, no qual tudo, inclusive as pessoas, pode ser convertido em mercadoria e signo de distinção.



Figura 2 - Marilyn Monroe transformada em ícone da moda, sexualizada e com luxúria pela mídia. Apelidada de “Loira burra”, afirmando que sua única qualidade era ser bonita. Fonte: Getty Images

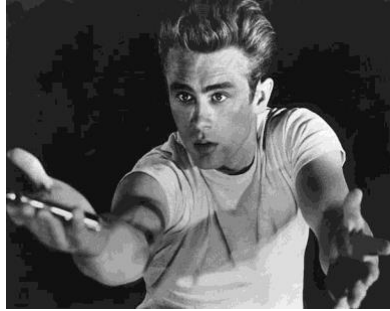


Figura 3 - James Dean, considerado o símbolo da juventude rebelde. Tornou-se um anti-herói, o predestinado, a face do estilo "viva rápido, morra jovem".



Figura 4 - Marlon Brando, popularizou a camiseta branca como símbolo de rebeldia e masculinidade. Fonte: Getty Images



Figura 5 - Audrey Hepburn, a Bonequinha de luxo, eternizada como classicista e consagrando o vestido preto como básico e luxuoso. Fonte: Getty Images

Em sua segunda parte, Barthes aprofunda a análise do mito ao demonstrar que ele opera como um verdadeiro poder ideológico, isto é, como um sistema de comunicação capaz de transformar fatos históricos, culturais ou sociais em evidências aparentemente naturais. O mito, nesse sentido, não é apenas uma narrativa ingênua ou uma tradição folclórica: ele é uma forma específica de linguagem que esvazia os fenômenos de sua historicidade, revestindo-os de uma aparência de simplicidade, obviedade e transparência.

Para Barthes, os mitos constituem o discurso da burguesia moderna, justamente porque permitem a essa classe social manter sua dominação sem explicitá-la. A burguesia não se apresenta como portadora de interesses particulares, mas como representante do universal, do normal e do natural. É por isso que seus valores, gostos, práticas e visões de mundo aparecem, no imaginário social, como evidências incontestáveis, como se fossem resultado espontâneo da realidade e não de uma construção ideológica. O mito funciona, portanto, como uma sofisticada estratégia simbólica: encobre as tensões políticas, dissolve os conflitos de classe e converte relações socialmente produzidas em dados aparentemente neutros.

Nesse processo, a linguagem torna-se o elemento decisivo do poder, pois é por meio dos signos, das representações e das formas de comunicação que a sociedade atribui sentido ao mundo. Ao controlar os códigos simbólicos, imagens, palavras, narrativas, categorias de pensamento, um grupo social controla também aquilo que aparece como verdadeiro, legítimo e possível. Assim, Barthes mostra que o poder não se exerce apenas pela força material ou pelas instituições formais, mas também, e sobretudo, pela capacidade de moldar o campo do sentido, de definir aquilo que pode ou não ser pensado, visto e reconhecido.

Dessa forma, o mito não apenas transmite uma mensagem, mas organiza a percepção, orienta os afetos e dirige a interpretação da realidade. Ele funciona como um filtro que seleciona o que deve ser enfatizado, omitido ou distorcido, naturalizando relações sociais historicamente contingentes. O filósofo evidencia, assim, que quem domina a linguagem, nem administra seus usos, manipula seus códigos e orienta suas leituras, domina também o modo como a própria realidade é construída socialmente. É nesse ponto que se evidencia a força política do mito: mais do que narrar o mundo, ele o produz, sustenta e legitima.

Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria (Barthes, 2009, p.200).

Em uma breve semelhança com Barthes, a teoria de Debord se estrutura na representação da vida humana, demonstrando que o capitalismo avançado transforma não apenas os objetos, mas a própria vida em imagem e mercadoria, radicalizando o diagnóstico feito por Barthes. Enquanto Barthes analisa signos isolados como rosto, carros, vinhos, Debord analisa um sistema global em que a própria sociedade produz o espetáculo, somos alienados no modo de ver, falar e sentir. De todo modo, ambos mostram que vivemos em uma sociedade de espelhos, onde linguagem e imagens não refletem o real, mas o fabricam conforme os interesses

do capital e da burguesia. Se o mito de Barthes é uma ponta, o espetáculo de Debord é o iceberg inteiro da desnaturalização da sociedade.

4.2 Entre o espetáculo e a representação: as aproximações de Debord e Rousseau

Embora Rousseau, do século XVIII, e Debord, do século XX, ambos demonstram preocupação com um mundo de aparências, em seus determinados contextos, o problema de uma representatividade de emoção ou ideias, causam uma ruptura entre o verdadeiro e o inédito, por exemplo.

Ao ler as obras mais importantes de Rousseau, fica claro que uma das marcas mais fortes de seu pensamento é a crítica profunda à sociedade em que vivia. Diferente de muitos pensadores iluministas do século XVIII, que acreditavam na razão e na ciência como instrumentos capazes de garantir o progresso e a felicidade humana, Rousseau adota uma postura mais cética. Ele questiona esse otimismo e evidencia as contradições e problemas presentes na vida social de sua época.

Essa postura crítica adotada por Rousseau se evidencia em diversos de seus escritos, nos quais ele demonstra que a organização da sociedade moderna tem contribuído mais para a degradação das relações humanas e para a erosão dos valores morais do que para a promoção do verdadeiro bem-estar e da autêntica felicidade. Para ele, o progresso material e o refinamento das artes não significam, necessariamente, progresso moral. Pelo contrário, a busca incessante por prestígio, luxo e distinção social cria vínculos frágeis, relações artificiais e comportamentos movidos pela vaidade e pela competição. É por isso que Rousseau insiste na necessidade de reformar profundamente a estrutura da vida social, a fim de recuperar formas mais genuínas de convivência e restaurar os laços comunitários.

O conflito entre Rousseau e o mundo moderno pode ser compreendido como uma espécie de encenação teatral, metáfora recorrente em sua obra para expressar a maneira como a sociedade se converte em um grande espetáculo de aparências. Ao empregar essa imagem, Rousseau denuncia a tendência do mundo moderno de transformar a vida pública em um palco no qual cada indivíduo desempenha um papel, exibindo virtudes, sentimentos e atitudes que não correspondem à sua verdadeira natureza. As instituições, igualmente, passam a funcionar como mecanismos de representação, onde se privilegia a forma sobre o conteúdo, a imagem sobre a autenticidade, a performance pública sobre a sinceridade das intenções.

Nessa perspectiva, Rousseau enxerga uma sociedade orientada pela lógica da visibilidade e da exibição, em que a distância entre o que os indivíduos são e o que aparentam ser se torna cada vez maior. A vida social transforma-se, assim, em um espetáculo contínuo, no qual todos representam papéis cuidadosamente moldados para agradar, impressionar ou obter reconhecimento. Essa teatralização da existência produz alienação, superficialidade e um profundo desencontro entre o indivíduo e sua própria interioridade, sintomas centrais da crítica rousseauiana ao mundo moderno.

Depois de destacar alguns exemplos do caráter crítico presente nas obras de Rousseau, primeiro voltado à própria ideia de sociedade e, depois, aos diversos aspectos que formam o mundo social moderno, é possível perceber que essa crítica tem grande poder de revelação. Rousseau identifica na sociedade e em seus elementos estruturantes uma série de males, vícios e distorções que comprometem a vida em comum. O filósofo aponta, por exemplo, a desigualdade entre os homens no exercício do poder e nas relações econômicas, a corrupção dos costumes que moldam o comportamento social e até a perda da vitalidade das línguas, como sinais da decadência moral e cultural do convívio humano.

O conceito de espetáculo aparece de forma recorrente em suas principais obras filosóficas e serve como ponto de partida para refletir sobre várias tensões que estruturam o pensamento rousseauiano, como as oposições entre ordem natural e ordem social, entre o imediato e o mediato, entre ser e parecer, entre dizer e agir, e entre amor-de-si e amor-próprio.

A conexão entre o espetáculo e essas dualidades se constrói a partir de noções próximas, como as de representação e linguagem. Além disso, essa rede conceitual possui uma dimensão ética e política importante, que fundamenta boa parte dos argumentos de Rousseau em sua crítica à modernidade. Logo no início de *Paradoxo do Espetáculo* (1997), Franklin de Matos destaca a relevância central do conceito de espetáculo no pensamento de Rousseau. Inicialmente, o termo ainda carrega o sentido de uma teatralização ampla, mas, ao longo da análise, Matos mostra que esse conceito assume um papel mais profundo, afirmando: “Em suma, o teatro é o ‘paradigma essencial’ que organiza o ‘sistema’ rousseauiano em sua totalidade” (Matos, 1997, p. 9).

O autor também descreve o contexto que dá sustentação a essa ideia: o espetáculo surge como resultado da ruptura entre uma suposta ordem natural, absoluta, e a ordem social baseada na representação. Dessa separação nasce o conceito de espetáculo, associado ao de escala de representação, que estabelece o vínculo entre as críticas de Rousseau à sociedade moderna e seu ideal de restauração da ordem, inspirada no modelo natural.

Salinas Fortes dedica-se a examinar minuciosamente o conceito de espetáculo em Rousseau, buscando não apenas uma definição, mas uma compreensão profunda de suas nuances, ambivalências e paradoxos internos. Seu esforço consiste em mostrar que o termo “espetáculo” não é empregado por Rousseau de maneira unívoca ou simplista; ao contrário, ele assume formas variadas e se desdobra em diferentes dimensões da experiência humana e social.

Para isso, o autor procura distinguir cuidadosamente as múltiplas acepções do conceito, identificando três grandes modalidades: o espetáculo da natureza, que remete ao encantamento produzido pelas paisagens e pela própria ordem natural; o espetáculo da ordem social, que se refere às instituições, cerimônias e artifícios coletivos que organizam a vida pública; e o espetáculo do homem, que diz respeito às performances individuais, às máscaras sociais, à exibição de si e às distorções provocadas pela vaidade e pela busca de reconhecimento.

Ao desdobrar essas categorias, Salinas Fortes evidencia como o espetáculo, em suas diferentes manifestações, se articula com a escala de representação, conceito central em sua leitura, e com diversas dualidades que atravessam o pensamento rousseauiano: natureza e cultura, interioridade e aparência, autenticidade e fingimento, ser e parecer. Essas polaridades não se apresentam isoladamente, mas formam parte de uma estrutura conceitual ampla, interdependente e profundamente coerente, por meio da qual Rousseau interpreta as tensões da vida moderna.

Assim, a investigação de Salinas Fortes revela que o espetáculo, longe de ser apenas um termo crítico, constitui um eixo estruturante da filosofia de Rousseau, permitindo compreender como a sociedade se afasta de sua verdade moral ao transformar a vida em representação, e como o indivíduo se perde de si mesmo quando passa a existir prioritariamente sob o olhar do outro.

Guiado por esses objetivos, logo no início de sua obra, Salinas Fortes procura delimitar o campo das questões que orientam sua análise sobre o paradoxo do conceito de espetáculo em Rousseau. Ele destaca, primeiro, que era bastante comum entre os pensadores dos séculos XVII e XVIII o uso de metáforas e expressões teatrais para representar suas visões de mundo e explicar a realidade como uma espécie de encenação. No entanto, o que torna a perspectiva de Rousseau singular é a ambiguidade que o conceito de espetáculo assume em seu pensamento: em certos momentos, ele aparece com um sentido positivo, e, em outros, ganha uma conotação negativa, revelando um caráter paradoxal que atravessa toda a sua filosofia:

O espetáculo em geral, da ópera ao teatro, assim como a festa, parece dotados, com efeito, de um curioso estatuto de ambiguidade; ora, digamos para simplificar, assumindo valor ou sinal positivo, ora recebendo valor ou sinal negativo. Manifesta-se torna a ambivalência se comparamos, por exemplo, a condenação do teatro francês

e o veemente repúdio à ideia da sua introdução em Genebra, na Carta a d'Alembert, com a admiração pelo teatro antigo e a atribuição aos jogos e espetáculos cívicos uma importância pedagógica tanto nessa mesma Carta como nas Considerações sobre o governo da Polônia (Fortes, 1997, p. 23-24).

Com base nessa passagem, pode-se compreender que o conceito de espetáculo, essencial na filosofia de Rousseau, reúne dimensões positivas e negativas que expressam uma **visão** metafórica de mundo. Ele serve de base para contextualizar suas críticas à sociedade moderna, refletir sua admiração pela ordem natural e, sobretudo, fundamentar, em termos éticos e políticos, sua interpretação do comportamento humano nas relações sociais. Assim, o conceito de espetáculo, articulado aos de representação e linguagem, percorre desde suas considerações sobre o teatro até uma leitura mais ampla das ações humanas no campo da moral e da política.

Ao concluir a introdução de sua obra, Salinas Fortes oferece exemplos que sustentam essa interpretação, mostrando como os conceitos de espetáculo, representação e linguagem estão interligados. Ele propõe que os dois últimos funcionam como pressupostos para compreender o primeiro, afirmando (Fortes, 1997, p. 32): “Não há de fato espetáculo sem a presença simultânea, no seu evoluir, do dizer e do fazer, do representar e do agir, do dissimular e do revelar.” Em seguida, ao apresentar o percurso de sua investigação, o autor mostra como essa definição inicial se desdobra por diferentes aspectos do pensamento filosófico de Rousseau:

Nosso primeiro passo será, assim, o de tentar explicitar o funcionamento da representação em geral, tendo em vista a elucidação dos princípios ou dos fundamentos sobre os quais se assenta a operação da linguagem e se ordena a construção do discurso e o método rousseauiano. Somente então é que poderemos acompanhar as peripécias da *representatio* ao nível da vida coletiva, ou seja, a primeira vez como teatro da própria cidade, a sociedade política como espetáculo e, em seguida, a questão dos espetáculos propriamente dita (Fortes, 1997, p. 34).

Por fim, a definição de representação em Rousseau, nos permite refletir sobre a nossa conduta na sociedade, uma aparência ao invés da realidade, o parecer, o artificial. Toda preocupação do filósofo se baseia em como a vida natural se findou, dando lugar às representações, seja ela linguística, social ou política.

Partindo por esse pressuposto de artificialidade, o filósofo e sociólogo Guy Debord nos apresenta uma crítica severa à sociedade contemporânea na obra *Sociedade do Espetáculo* em 1967. A escolha dessa obra se justifica porque a crítica desenvolvida por Debord tem como foco a sociedade industrial contemporânea, muito semelhante àquela analisada até este ponto. Além disso, seu potencial crítico se apoia em uma estrutura conceitual bastante próxima da formulada por Rousseau, abordada no segundo capítulo desta dissertação. Em outras palavras, na reflexão

de Debord, o problema da representação e a tensão entre ser e parecer também assumem papel central em *Sociedade do Espetáculo* (1997).

Essas questões já se tornam perceptíveis logo no início da obra de Debord, a partir do fragmento que a introduz. Nele, o autor apresenta a tese central que orientará toda a sua reflexão, articulando os conceitos de sociedade, modo de produção, espetáculo e representação: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p. 13).

Assim, a vida entendida como uma “acumulação de espetáculos” é marcada pela perda do sentido de unidade, em meio a um contexto dominado pela mediação das imagens. Nesse cenário, segundo o autor, “a realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte” (Debord, 1997, p. 13). Dessa forma, o conceito de espetáculo, nessa sociedade descrita por Debord, é definido como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, p. 13).

Essa relação social é esclarecida pelo autor mais adiante, quando ele define a totalidade desse conceito que afeta a organização da ordem social, assim:

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade (Debord, 1997, p. 14).

A partir dessa definição mais abrangente, é possível perceber como os elementos analisados anteriormente se articulam na formação da sociedade do espetáculo. Fica claro, nesse contexto, que sua base estrutural está ancorada no modo de produção industrial que, aliado ao poder da mídia, organiza e influencia os demais campos e relações sociais. É por meio dessa combinação que se estabelece, sobretudo, um modelo de vida padronizado, orientando comportamentos, valores e formas de convivência.

A conceituação de espetáculo em Debord é desenvolvida ao longo de diversos fragmentos, nos quais o autor acrescenta, gradualmente, novos elementos à sua definição. Com base na relação entre modo de produção e mídia, Debord passa a caracterizar o espetáculo como “a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência” (Debord, 1997, p. 16).

Em estreita relação com essa afirmação da aparência, e como uma espécie de desdobramento dela, Debord também destaca a valorização da visão e do olhar como elementos centrais para a definição do espetáculo. Assim, o autor afirma:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. 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 o sentido privilegiado da pessoa humana (Debord, 1997, p. 18).

Outra característica fundamental do espetáculo, segundo Debord, está relacionada à ideia de separação, que se manifesta tanto no modo de produção, por meio da divisão social do trabalho, quanto na organização da sociedade em classes. Nesse cenário fragmentado, o indivíduo é submetido a condições de divisão e isolamento em praticamente todas as suas relações sociais.

Como consequência, há uma perda da consciência de unidade e totalidade da vida social. Mesmo quando os indivíduos compartilham o mesmo espaço físico, são impedidos de estabelecer interações reais e comunicações diretas. Debord descreve esse paradoxo de forma incisiva: “O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado” (Debord, 1997, p. 23).

Dessa forma, o autor identifica a origem do espetáculo justamente nessa perda da noção de unidade do mundo, resultado do processo de fragmentação social e da imposição de uma linguagem unilateral. Essa nova forma de comunicação já não aproxima nem possibilita o diálogo entre os indivíduos; ao contrário, mantém-nos afastados, substituindo o encontro e a interação direta por relações mediadas e distantes.

Com o surgimento da mercadoria nesse contexto de relações sociais, ela passa a ocupar o centro dessas interações, pois captura constantemente o olhar do espectador dentro do processo de união e separação que caracteriza tanto a produção quanto o consumo. Nesse cenário, segundo Debord, a economia política exerce seu domínio sobre o indivíduo ao submetê-lo à lógica da representação e da imagem, na qual ele assume papéis definidos, o de operário e o de consumidor. Assim, o autor define o operário como:

Subitamente levado do absoluto desprezo com que é tratado em todas as formas de organização e controle da produção, ele continua a existir fora dessa produção, aparentemente tratado como adulto, com uma amabilidade forçada, sob o disfarce de consumidor (Debord, 1997, p. 31).

Além do papel central desempenhado pela mercadoria, outro elemento fundamental para a manutenção das relações sociais que compõem a sociedade do espetáculo, segundo Debord, é a ideologia. Para o autor, ela representa “a consciência deformada das realidades” (Debord, 1997, p. 137). Essa forma distorcida de consciência impede o acesso direto ao real e à unidade

do mundo, contribuindo para o afastamento entre os indivíduos e sua própria experiência concreta.

Desse modo, a ideologia pode ser entendida como uma forma de espetáculo, pois, como afirma Debord nos fragmentos finais da obra, “o espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real” (Debord, 1997, p. 138).

Por conseguinte, pode-se afirmar que uma das principais consequências e contradições desse cenário instaurado pelo espetáculo está na condição em que o indivíduo se vê alienado em relação aos objetos exteriores, objetos que, paradoxalmente, são produzidos por ele mesmo, ainda que de forma inconsciente. Essa realidade é evidenciada por Debord ao afirmar que:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo (Debord, 1997, p. 24).

A privação do acesso direto ao real, provocada pelo domínio das representações mediadas por imagens e pelas necessidades impostas pela realidade espetacular, coloca o indivíduo em uma condição de deslocamento e estranhamento. Como afirma Debord: “O espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte” (Debord, 1997, p. 24).

Essa perda do sentimento de pertencimento, vivida por quem está constantemente imerso na acumulação de espetáculos sociais que permeiam todos os espaços da vida pública, encontra um paralelo poético nos versos da canção *A Revolta dos Dândis* (1987), dos Engenheiros do Hawaii. Nela, o compositor expressa o mesmo sentimento de alienação e desencontro ao dizer:

Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato
Entre a loucura e a lucidez
Entre o uniforme e a nudez
Entre o fim do mundo e o fim do mês
Entre a verdade e o rock inglês
Entre os outros e vocês
Eu me sinto um estrangeiro
Passageiro de algum trem
Que não passa por aqui
Que não passa de ilusão

No mesmo sentido de alienação, os Engenheiros do Hawaii montaram uma crítica à cultura pop, analisando como o ser humano está atrelado a esse cenário de consumismo e alienação midiática nos versos da canção *O papa é pop* (1990), onde trazem um fato histórico onde o Papa João Paulo II levou um tiro à queima roupa em 1981. A grande visibilidade e comoção global geradas pelo atentado, somadas ao seu carisma natural, suas inúmeras viagens internacionais e o gesto público de perdoar seu agressor na prisão, contribuíram imensamente para sua imagem midiática e popularidade em massa, o que lhe rendeu o apelido de "papa pop", eternizada na música dos Engenheiros, que mostrou uma vida espetacularizada pela mídia e que até o Papa, figura sagrada, não é poupado:

*Todo mundo 'tá relendo
O que nunca foi lido
'Tá na Caras
'Tá na capa da revista
É qualquer nota uma nota preta
Páginas em branco fotos coloridas
Qualquer rota, rotatividade
Qualquer coisa que se mova
É um alvo
E ninguém 'tá salvo
Um disparo
Um estouro
O Papa é Pop
O Papa é Pop
O Pop não poupa ninguém
O Papa levou um tiro à queima roupa
O Pop não poupa ninguém*

Nessa análise, observa-se que o espetáculo está nas mídias, nas revistas, nos catálogos, no rádio, e uma simples frase, acontecimento, notícia, vira um alvo espetacularizado, perdendo conexões genuínas com outras pessoas, sendo assim, uma vítima do empobrecimento do seu próprio bem-querer, perdendo sua identidade e o transformando em um simples espectador da sua vida e da vida alheia.

Segundo Rubim (2002), a sociedade do espetáculo proposta por Debord pode ser compreendida sob duas perspectivas complementares. A primeira entende o espetáculo como uma realidade concreta, surgida em um contexto histórico específico, o da sociedade capitalista contemporânea. A segunda, por sua vez, interpreta o espetáculo como uma manifestação simbólica, possível apenas devido ao distanciamento entre o real e sua representação, isto é, à perda da experiência direta do mundo em favor de sua mediação imagética.

A partir dessas duas possíveis interpretações, Rubim (2002) destaca também duas precauções fundamentais para a compreensão do conceito contemporâneo de espetáculo à luz da crítica de Debord.

A primeira refere-se à leitura que vincula o espetáculo à sociedade capitalista, advertindo que ele não deve ser reduzido a um mero produto dos interesses econômicos dessa forma de organização social. Tal redução limitaria a compreensão do espetáculo e impediria reconhecer outras formas de manifestação espetacular que ultrapassam o âmbito estritamente econômico.

A segunda precaução diz respeito à relação entre o real e a representação, que, segundo Rubim, envolve a dinâmica entre mediação e imediação na experiência do indivíduo com o mundo, isto é, o modo como a presença das imagens pode tanto interpor barreiras quanto moldar as formas de contato e percepção da realidade.

[...] em uma sociedade do espetáculo, em que tudo tende ao espetacular, a espetacularização, paradoxalmente, 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 (Rubim, 2002, p. 19).

Em outras palavras, em um mundo em que tudo se oferece como espetáculo, o espetacular se banaliza, reduzido a uma sucessão de imagens que já não causam qualquer impacto real.

Em virtude do que foi exposto, ao retomar a estrutura conceitual que sustenta a crítica de Rousseau à sociedade moderna e aproximá-la da análise de Debord sobre a sociedade do espetáculo, bem como dos demais elementos da realidade contemporânea apresentados até aqui, torna-se possível observar que certos aspectos do pensamento rousseauiano se mantêm, outros assumem novas formas, e alguns são superados pelo surgimento de fenômenos inéditos.

Entre os elementos que permanecem ou se conservam, destacam-se, em primeiro lugar, os problemas econômicos e a tensão entre o público e o privado, que resultam em desigualdade e dominação nas relações sociais. Em ambos os contextos, a organização social aparece como um sistema estrategicamente construído para legitimar e perpetuar essas hierarquias. Além disso, essa estrutura é sustentada por mecanismos baseados no desacordo entre ser e parecer, ou entre o real e suas representações, que submetem os indivíduos a relações mediadas e fragmentadas, impedindo-os de compreender a totalidade da vida social e conduzindo-os a um processo de degradação moral, marcado por comportamentos e valores padronizados.

4.3 A manipulação da verdade: o paralelismo entre Debord e Orwell

A obra *1984*, de George Orwell, e *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, são dois retratos distintos, mas profundamente conectados, de um mesmo processo: o enfraquecimento da consciência humana diante de sistemas de poder que controlam não apenas o comportamento das pessoas, mas o próprio modo como elas percebem a realidade. Em ambos, o ser humano perde o contato com a verdade, com a experiência autêntica e com sua própria liberdade, não necessariamente porque é fisicamente oprimido, mas porque é psicologicamente moldado por forças que dominam o pensamento e os sentidos.

Em *1984*, um romance distópico futurista, Orwell imagina um mundo governado por um Estado totalitário, onde o poder controla tudo: a linguagem, a história, o corpo e até a mente das pessoas. O protagonista, Winston Smith, trabalha no “Ministério da Verdade”, cuja função é reescrever os fatos para que sempre concordem com a versão oficial do Partido. Quando o Partido decide que a Oceania sempre esteve em guerra com a Eurásia, todos os documentos e registros passam a confirmar isso, mesmo que na semana anterior o inimigo fosse outro. O lema do Partido, diz respeito a esse controle e dominação: “Guerra é paz, liberdade é escravidão, ignorância é força” (Orwell, p. 11), o lema aparece em diversas situações na obra, principalmente de o “Grande Irmão” percebe que Winston está agindo ou pensando em agir contra as regras do Partido.

A verdade, então, deixa de ser algo que corresponde à realidade e passa a ser apenas aquilo que o poder diz que é. Essa é uma das maiores críticas de Orwell: quando o poder político controla a linguagem e a memória coletiva, ele domina também a realidade mental das pessoas. A “Novilíngua”, o idioma oficial do regime, é uma ferramenta simbólica desse domínio. Ao eliminar palavras e conceitos considerados perigosos, o Partido impede que as pessoas

consigam até mesmo pensar em ideias como “liberdade” ou “rebelião”. Em 1984, o poder não precisa apenas vigiar: ele molda o pensamento desde dentro.

Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, publicada em 1967, propõe uma crítica semelhante, mas voltada ao mundo do capitalismo e dos meios de comunicação. Segundo ele, nas sociedades modernas, o poder não se sustenta mais apenas pela força política, mas pela produção de imagens e aparências que substituem a realidade. Tudo o que antes era vivido diretamente, o trabalho, o amor, a política, a experiência sensível, torna-se uma representação mediada por telas, propagandas e discursos. A vida passa a ser assistida e não mais vivida. Para Debord, o “espetáculo” é o modo como o capitalismo avança sobre todas as dimensões da existência, transformando-as em mercadoria e em imagem. O indivíduo se torna um espectador passivo, que consome o mundo como se estivesse vendo um filme. Assim como o Partido de Orwell fabrica o passado e o presente de acordo com seus interesses, a sociedade do espetáculo fabrica desejos, opiniões e sentidos, para manter o sujeito alienado e obediente. O controle em Debord não é imposto pelo medo, mas pela distração e pelo encantamento. Se Orwell mostrava o poder como vigilância e repressão, Debord o mostra como sedução e consumo.

É interessante observar que, enquanto Orwell descreve um regime de vigilância, Debord fala de um regime de exposição. No mundo de *1984*, as pessoas são observadas o tempo todo pelas “teletelas”, aparelhos que servem tanto para transmitir propaganda quanto para espionar. Ninguém tem privacidade, e qualquer gesto suspeito pode levar à prisão. Já na sociedade do espetáculo, as pessoas desejam ser vistas.

Vivemos num mundo onde todos expõem a própria imagem, suas opiniões e seus sentimentos, acreditando exercer liberdade, mas, participa de uma grande ilusão pautada nas simulações de nossas vidas, baseada no controle e dominação das massas. A vigilância que antes era imposta, agora é voluntária. O famoso slogan de *1984*, “O Grande Irmão está de olho em você”, parece ter se invertido: hoje somos nós que estamos constantemente “de olho” no Grande Irmão, consumindo e reproduzindo o espetáculo do poder através das telas, das redes sociais e dos meios de comunicação. O controle tornou-se invisível, ele opera por meio do desejo de participar, de aparecer e de ser reconhecido.



Figura 6 - Winston Smith se deparando com a constante vigilância do Partido. Fonte: imagem criada com IA

Essa ideia também aparece nas reflexões de Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos da chamada Escola de Frankfurt. Em *Dialética do Esclarecimento* (1985), os autores argumentam que, nas sociedades capitalistas, a cultura, que antes era um espaço de crítica e reflexão, se transformou em uma indústria cultural, cujo objetivo é manter as pessoas conformadas com a ordem existente. Através do entretenimento, da música popular, do cinema e da publicidade, o sistema cria uma ilusão de liberdade, mas na verdade promove a repetição:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objectos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projecto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro (Adorno e Horkheimer, 1985 p. 59).

Em Orwell, o poder manda calar; em Adorno, ele faz as pessoas falarem o que o sistema quer ouvir. Enquanto o Partido orwelliano reprime o pensamento, a indústria cultural a anestesia. O resultado é semelhante: uma sociedade onde os indivíduos acreditam ser livres, mas vivem dentro de um conjunto de ideias e comportamentos fabricados.

Jean Baudrillard, filósofo francês influenciado por Debord, amplia essa crítica ao afirmar que vivemos em uma era de simulações. Em *Simulacros e Simulação* (1991), Baudrillard propõe que, no mundo contemporâneo, as imagens e os signos já não representam a realidade, mas a substituem completamente. Entramos no que ele chama de hiper-realidade, um espaço em que as cópias se tornam mais reais que o original.

A simulação diz respeito à adição imaginária de elementos sobre uma realidade dada. Assim, alguém pode simular dor, paixão, virtude ou qualquer outro estado, mesmo que não possua tais características de fato. Já a dissimulação consiste no movimento contrário: é a retirada imaginária de algo real, ou seja, fazer parecer inexistente aquilo que efetivamente existe. Em ambos os casos, como observa Baudrillard, a realidade ainda está presente como referência, mesmo que deformada pela diferença.

O simulacro, entretanto, opera de modo distinto: ele não deriva da realidade e tampouco mantém relação com ela, mas simplesmente a substitui. Essa nova “realidade” imaterial, simbólica e fictícia que toma o lugar da realidade concreta do mundo é o que o autor denomina de hiper-realidade (Baudrillard, 1991, p. 14). Um exemplo desse hiper-realismo é a ficção de que os indivíduos são donos de suas próprias escolhas (Baudrillard, 1991, p. 20). Por trás do encanto produzido pela ideia de liberdade, torna-se necessário um vasto empreendimento simbólico para ocultar as dominações políticas, jurídicas e capitalistas que estruturam a sociedade. A liberdade individual contemporânea, segundo o autor, é um simulacro, uma forma hiper-real que substitui a realidade por uma farsa e que, além disso, depende de certa convivência para se sustentar.

É inútil interrogarmo-nos se é a perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação (precessão do modelo que põe fim ao real). É inútil interrogarmo-nos sobre qual é o primeiro termo, não há, é um processo circular – o da simulação, o do hiper-real. Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real é assim que se anula o real (Baudrillard, 1991, p. 105).

Se em 1984 o poder altera o passado para manipular o presente, em Baudrillard o próprio conceito de “realidade” desaparece: vivemos num ambiente saturado de informação, publicidade e imagens que produzem um mundo artificial. O que era a teletela em Orwell, um instrumento de vigilância e doutrinação, hoje são as telas digitais, os celulares e as redes sociais, que nos cercam o tempo todo e definem nossa percepção do mundo. Mas o mais assustador é que já não precisamos ser forçados a acreditar nelas: nós mesmos queremos. Somos participantes voluntários de uma ordem que nos oferece prazer e visibilidade em troca da autenticidade. Baudrillard dizia que o poder, na sociedade da simulação, não precisa mais censurar: basta produzir tantas versões da verdade que nenhuma delas possa ser verificada. O resultado é o mesmo de 1984: a confusão entre o verdadeiro e o falso, mas alcançada por outro caminho, não pela repressão, e sim pela multiplicação de aparências.

Byung-Chul Han, filósofo contemporâneo, retoma e atualiza essas ideias, mostrando que, na sociedade digital, o controle se tornou ainda mais interiorizado. Em livros como *A*

Sociedade do Cansaço e *A Sociedade da Transparência*, ele argumenta que o sujeito atual não é mais reprimido, mas auto explorado. O poder já não se impõe de fora, mas se infiltra dentro de nós, por meio da exigência constante de desempenho, produtividade e visibilidade. Enquanto Winston Smith, o personagem de Orwell, era forçado a amar o Grande Irmão, o sujeito contemporâneo o ama espontaneamente, porque acredita que ser visto, curtido e reconhecido é a forma de existir. O controle orwelliano operava pela tortura; o controle contemporâneo, pela sedução e pela promessa de sucesso, de liberdade, de autonomia. Byung-Chul Han chama esse fenômeno de “neoliberalismo psíquico”: o sujeito acredita ser livre, mas é escravo de sua própria vontade de se expor e de performar. O que antes era um poder centralizado, o Estado totalitário de Orwell, agora é um poder difuso, espalhado em cada indivíduo, em cada tela, em cada gesto de autopromoção. No capítulo “O amável grande irmão”, na obra *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder* (2018) Han compara o Estado de vigilância criado por George Orwell em 1984 com o panóptico digital em que vivemos hoje.

Antigamente a vigilância era feita fundamentalmente pelo clima de terror. Atualmente ela é feita através da aparência de liberdade e de comunicação ilimitadas objetivando a maximização do consumo. Ou seja, as relações deixaram de ser geridas pelo princípio da negatividade e passaram a ser geridas pela positividade. É despertado nas pessoas o desejo e a necessidade do consumo. A vigilância agora é travestida por uma forma amável e amigável. Ainda nesse contexto, no pan-óptico digital as pessoas se auto expõem fazendo a associação entre a comunicação e o controle. Para Han, cada um é o pan-óptico de si mesmo.

Dessa forma, quando sugiro Orwell, Debord, Adorno, Baudrillard e Han em diálogo, percebemos que todos descrevem, cada um a seu modo, o mesmo processo histórico: a perda da experiência direta, da verdade e da autonomia. Em 1984, a dominação se dá pela repressão; em *A Sociedade do Espetáculo*, pela alienação das imagens; em Adorno, pelo consumo e pela homogeneização da cultura; em Baudrillard, pela simulação total do real; e em Han, pela auto exploração e pelo cansaço. A forma do poder muda, mas o efeito é o mesmo: a dissolução da subjetividade.

O que Orwell imaginou como uma distopia, um futuro marcado pela opressão explícita, pela vigilância permanente e pela manipulação sistemática da verdade, acabou, de certo modo, se realizando em nossa realidade cotidiana, porém sob uma aparência muito mais suave e sedutora. Não vivemos mais sob o terror do Grande Irmão que vigia cada movimento; ao contrário, somos atraídos pelo brilho incessante das imagens, pela lógica da visibilidade e pelo

desejo de nos exibirmos sem cessar. A vigilância não se impõe pela força, mas se infiltra no cotidiano sob a forma de participação voluntária, auto exposição e compartilhamento constante.

Se em *1984* a maior ameaça era a censura, hoje a ameaça é a invisibilidade: não tememos mais ser silenciados pelo Estado, mas desaparecer no fluxo das redes, não receber curtidas, não ser visto, não ser reconhecido. A coerção externa foi substituída por mecanismos de autorregulação afetiva e social, pelos quais as pessoas se submetem espontaneamente a padrões de comportamento, produtividade e exposição. Já não é necessário impor a obediência: somos levados a acreditar que obedecer é escolher, que nos adaptar às expectativas é sinal de liberdade, que nos moldar ao olhar dos outros é condição para existir socialmente.

Nesse deslocamento, o totalitarismo descrito por Orwell, duro, violento, centralizado, é gradualmente substituído por um totalitarismo da transparência, como descreve Byung-Chul Han. Trata-se de um regime no qual tudo deve ser mostrado, comunicado e exibido; onde a vida privada é dissolvida; onde o valor de cada indivíduo é medido por sua capacidade de performar, produzir e manter a atenção dos outros. É o totalitarismo do desempenho, da positividade compulsória, da hipercomunicação.

Assim, aquilo que em Orwell era um sistema de vigilância imposto de cima para baixo se metamorfoseia, na sociedade atual, em uma forma de autoexploração e de controle horizontal, difuso, internalizado. As técnicas de poder não atuam mais através da repressão, mas da sedução; não pelo medo, mas pela promessa de visibilidade; não pela proibição, mas pela exigência contínua de se mostrar, engajar e otimizar a si mesmo.

Nesse sentido, a distopia orwelliana não desapareceu: ela foi reconfigurada. A força bruta deu lugar à sedução imagética; a coerção estatal cedeu espaço à autoexposição voluntária; o “Grande Irmão” foi substituído por inúmeros pequenos espelhos, diante dos quais nos observamos e nos ajustamos. O resultado, porém, permanece inquietantemente semelhante: a erosão da autonomia, a manipulação das percepções e o esvaziamento da experiência genuína da liberdade.

Assim, o que une Orwell, Debord, Adorno, Baudrillard e Byung-Chul Han é a percepção de que o poder moderno não se impõe apenas pela violência, mas pela construção da realidade. Seja por meio da linguagem, da imagem ou do desejo, o sistema transforma a consciência humana em seu principal campo de controle. O pesadelo de *1984* continua, mas em outra forma: não mais escura e opressiva, e sim luminosa, confortável e interativa. É uma distopia que se realiza não pela força, mas pelo consentimento.

4.4 Expressões contemporâneas da espetacularização: a crítica nas músicas populares

O cenário musical contemporâneo exemplifica, de forma quase didática, as transformações apontadas por Debord, Adorno, Baudrillard e Byung-Chul Han. Em um mundo mediado por telas e algoritmos, a música não é mais apenas som ou expressão artística: é um discurso visual, afetivo e identitário que circula em redes, produzindo sentido através de sua visibilidade. A canção torna-se parte de uma estratégia de autopromoção, um fragmento de um espetáculo contínuo.

Guy Debord, ao falar do “espetáculo” como a “autonomia da imagem frente à realidade”, descreve exatamente o que se observa nas carreiras de artistas como Anitta, Beyoncé, Travis Scott ou Taylor Swift. Cada um deles constrói não apenas músicas, mas narrativas visuais e simbólicas que envolvem o público em experiências imersivas. No caso de Anitta, por exemplo, o corpo, a sexualidade e o discurso de empoderamento são elementos centrais não só nas letras, mas também nos clipes, nas redes sociais e nas campanhas publicitárias. O corpo da artista é, simultaneamente, instrumento de expressão e produto de mercado, um exemplo típico da lógica espetacular, onde o real e o representado se confundem. O “poder” exibido na performance é, ao mesmo tempo, emancipador e comercial: ele dá voz à mulher periférica e sexualizada, mas também é cuidadosamente moldado por uma estética global e vendável. Assim, o gesto de resistência se mistura com o de consumo, uma ambiguidade que Debord veria como essencial à sociedade do espetáculo.

Já no caso de Beyoncé, observa-se um refinamento dessa dinâmica: seu álbum *Lemonade* (2016) é uma obra que mistura música, cinema, moda e militância racial e feminista. Trata-se de uma representação poderosa da experiência negra feminina, mas também um produto de altíssima sofisticação mercadológica, lançado na plataforma da própria artista, a Tidal.

Beyoncé encarna aquilo que Baudrillard chamaria de simulacro do real: uma performance da verdade, um discurso de dor, força e autenticidade, que, ao mesmo tempo, é cuidadosamente encenado, editado e reproduzido como marca. O real se torna hiper-real. O sofrimento e a resistência viram estética e produto, mas sem deixar de produzir identificação genuína. Esse paradoxo, entre autenticidade e simulação, é o coração da crítica da representação contemporânea.



Figura 7 - Capa do Álbum *Lemonade* (2016) da cantora Beyoncé. fonte: Amazon

Na música trap e no funk, esse processo ganha outras formas. Artistas como Travis Scott, Post Malone ou MC Cabelinho constroem personagens que misturam realidade biográfica e mito. A ostentação, as joias, os carros e o luxo são signos de poder e de sobrevivência num sistema excludente, mas também são imagens repetidas até a saturação. Baudrillard diria que o “luxo” nessas músicas não representa riqueza real, mas um desejo de pertencimento à hiper-realidade capitalista, o sonho de participar do mundo das imagens de sucesso. No caso do funk brasileiro, a ostentação surge como resposta social ao estigma: o corpo, o dinheiro e a festa viram instrumentos de afirmação. Ainda assim, a indústria e as redes rapidamente transformam essa rebeldia em produto exportável, esvaziando parte de seu potencial crítico.

A crítica de Adorno à indústria cultural se revela atual quando observamos a padronização sonora e afetiva dessas produções. As músicas são cada vez mais curtas, adaptadas ao algoritmo do Spotify e ao tempo de atenção do TikTok. A harmonia, o ritmo e a letra seguem fórmulas que maximizam o “replay value”, ou seja, a capacidade de ser repetida e viralizada. O ouvinte é treinado para reconhecer, e não para se surpreender. Como dizia Adorno, a música popular industrializada “reconforta o ouvinte ao confirmar o que ele já conhece”. O novo, quando aparece, é imediatamente incorporado como tendência, tornando-se mais um produto da lógica da repetição. Assim, a representação musical deixa de ser experiência estética e se torna efeito de consumo.

No universo das redes sociais, o processo descrito por Byung-Chul Han se torna evidente: o artista contemporâneo vive sob o regime do auto exploração. Ele não apenas cria, mas deve constantemente se mostrar criativo, produtivo e acessível. Cada postagem, cada bastidor e cada vídeo curto é parte de uma performance contínua de si. Artistas como Billie Eilish incorporam de maneira ambígua essa lógica. Sua estética “anti-pop”,

de roupas largas, timidez e vulnerabilidade, é uma representação calculada da diferença, uma “rebeldia vendável”. A negação do glamour tradicional se transforma em nova forma de espetáculo. Han chamaria isso de “positividade do poder”: a dominação se disfarça de liberdade. A artista parece estar recusando o olhar do sistema, mas o faz justamente dentro das regras que o sistema valoriza.

Por outro lado, há produções que tentam tensionar essa lógica. Músicos como Racionais MC's, Emicida ou Kendrick Lamar usam a música como discurso político e existencial, resgatando a força da palavra como instrumento de crítica social. Em *AmarElo*, Emicida transforma o sofrimento e a resistência da periferia em poesia e reflexão. Aqui, a representação não é espetáculo, mas experiência compartilhada, um convite à empatia e à consciência. Contudo, mesmo essas vozes críticas são inseridas em um mercado que as transforma em “identidade vendável”: o engajamento também se torna mercadoria. O risco é que até o discurso de resistência seja absorvido pelo circuito da visibilidade, transformando a denúncia em estilo.

Em síntese, a crítica da representação nas músicas atuais evidencia uma tensão contínua entre autenticidade e simulação, expressão e mercadoria, visibilidade e esvaziamento. A música, que por muito tempo foi um espaço de transcendência, contestação e elaboração sensível da experiência, hoje se vê imersa no território ambíguo do espetáculo: é simultaneamente arte e produto, discurso e imagem, experiência e performance calculada.

Debord, Adorno, Baudrillard e Han iluminam que o problema ultrapassa o plano estético e alcança uma dimensão ontológica: vivemos em uma época em que o ser progressivamente se dissolve no parecer, em que a experiência é recoberta por camadas de mediação, estetização e mercantilização.

Nesse cenário, a representação musical torna-se o espelho do nosso próprio modo de existir, fragmentado, hiper exposto, performático e exaurido. O desafio ético, estético e político que se impõe é o de restituir à música sua potência de experiência: sua capacidade de interromper o fluxo contínuo do espetáculo, de produzir presença em meio ao excesso de imagens e de devolver à sensibilidade aquilo que a lógica digital tenta incessantemente converter em mercadoria, o sentido vivo do humano.

O contraste entre a teoria rousseuniana das festas cívicas e o cenário musical contemporâneo faz emergir, com ainda mais nitidez, o processo histórico de deslocamento da experiência coletiva para o domínio da representação, da mediação e do artifício. Rousseau concebia as festas como espaços de co-presença e participação igualitária, em que o povo se reencontra consigo em sua própria energia viva, sem atores, sem cena e sem qualquer aparato

de sedução. A festa devia ser a expressão do comum, não sua encenação; devia unificar os cidadãos, não os transformar em espectadores. Esse ideal se torna, no mundo atual, não apenas distante, mas estruturalmente invertido, pois o que prevalece hoje, sobretudo no âmbito musical, é o regime que Rousseau via como corruptor dos costumes: a lógica espetacular.

A centralidade da performance visual nas carreiras de artistas contemporâneos, como Anitta, Beyoncé, Travis Scott ou Taylor Swift, evidencia precisamente a substituição rousseauiana da presença pela representação. Para Rousseau, quando o povo se vê representado, ele deixa de agir; quando assiste, deixa de participar. Na música atual, porém, ouvir não basta: é preciso ver, acompanhar, seguir, reproduzir, desejar a imagem. A música é apenas um vetor dentro de um ecossistema imagético muito mais amplo, clipes, coreografias virais, publicidade, narrativas biográficas, polêmicas e estéticas globalizadas, que transforma a experiência artística em um circuito permanente de visibilidade. É a consagração daquilo que Rousseau condenou no teatro e que Debord identificaria como o princípio organizador da sociedade contemporânea: a autonomia da imagem diante da vida.

A performance de Anitta, por exemplo, articula sexualidade, corpo, identidade periférica e empoderamento em uma narrativa potente, mas inteiramente mediada. Para Rousseau, tal mediação já seria, em si, problema: o corpo que aparece no espetáculo é um corpo que se torna signo, imagem, objeto de consumo; não é o corpo participante da festa, mas o corpo performado para o olhar do outro. O gesto político se mistura ao gesto comercial, e essa fusão, que Debord vê como a essência do espetáculo, corresponde, na terminologia rousseauiana, à corrupção moral produzida pela teatralização da vida pública. O que para Rousseau deveria ser expressão comunitária se converte em mercadoria estética, moeda simbólica de visibilidade.

Com Beyoncé, essa dinâmica se torna ainda mais sofisticada. Lemonade encena dor, resistência, negritude e força feminina com profundidade estética, mas é igualmente um produto altamente calculado. Esse paradoxo, entre autenticidade e encenação, é exatamente aquilo que Baudrillard descreve como simulacro. Rousseau temia que o teatro produzisse “aparências sedutoras” que tomassem o lugar da experiência real; Baudrillard mostra que hoje a aparência não apenas substitui o real, mas o supera, criando uma hiper-realidade mais persuasiva do que qualquer vivência concreta. Beyoncé torna visível um sofrimento verdadeiro, mas esse sofrimento já é mediado, editado, estetizado, distribuído como marca. Para Rousseau, isso representaria o triunfo absoluto do teatro: o afeto comum não nasce da co-presença dos cidadãos, mas da circulação de imagens altamente elaboradas, cujo impacto emocional é produto de uma engenharia estética e mercadológica.

A crítica de Adorno e Horkheimer reforça esse diagnóstico ao mostrar que a cultura industrial transforma até mesmo a resistência em produto. Isso significa que aquilo que as festas de Rousseau pretendiam ativar, a espontaneidade popular, é sistematicamente bloqueado por processos de padronização, marketing e consumo. A cultura pop apropria-se de temas de luta, dor e identidade exatamente porque eles geram capital simbólico. A autenticidade é, paradoxalmente, manufaturada. Aqui, Rousseau encontra seu limite histórico: o sujeito moderno já não é capaz de participar de uma festa que não seja mediada, vendida e reproduzida.

Byung-Chul Han radicaliza ainda mais esse quadro ao mostrar que a sociedade atual, movida pela transparência e pela autoexposição, transforma o indivíduo em gestor de sua própria visibilidade. A música torna-se parte de uma economia afetiva em que artistas, e também fãs, se autopromovem, constroem narrativas pessoais, vendem intimidade e se apresentam ao mundo por meio de performances contínuas. Se Rousseau queria retirar o cidadão do teatro e devolvê-lo à praça pública, Han descreve um mundo em que todos vivem permanentemente no palco: tanto artistas quanto espectadores. O espetáculo se interioriza. Não é apenas a sociedade que se teatraliza: é o próprio eu que se converte em espetáculo de si.

Diante desse panorama, as festas cívicas de Rousseau funcionam como contraponto crítico radical. Não como ideal ingênuo a ser recuperado, mas como imagem negativa que revela o quanto a esfera cultural, e a música em particular, se afastou da possibilidade de uma experiência comum não mediada. A festa, no sentido rousseauiano, torna-se impossível não porque a cultura mudou, mas porque a própria estrutura do sujeito e da vida pública foi reorganizada em torno da visibilidade, do consumo de imagens e da produção incessante de narrativas identitárias. O que Rousseau queria abolir, o teatro, tornou-se a forma onipresente da vida social, e a música pop contemporânea exemplifica esse triunfo com uma clareza quase pedagógica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, é possível perceber que tanto Jean-Jacques Rousseau quanto Guy Debord, apesar de inseridos em contextos históricos distintos, compartilham uma crítica profunda à representação enquanto mecanismo de alienação social. Em Rousseau, na *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (2015), a festa pública é vista como um espaço onde se promove uma igualdade, diferente do teatro, onde os atores encenam uma falsa moralidade e bons costumes.

As celebrações públicas desempenham um papel essencial na aproximação entre os cidadãos. Para Rousseau, essas festividades devem ocorrer em espaços abertos, ao ar livre, como forma de promover o bem comum e evitar os efeitos nocivos da encenação teatral. Nesses eventos, não há espaço para ostentação ou luxo; a verdadeira alegria, segundo o filósofo, nasce justamente da simplicidade. Quanto mais despreziosas forem as festas, mais autênticas e alinhadas estarão aos ideais que ele defende.

Nesse contexto, o próprio povo se transforma no espetáculo: todos participam e, ao mesmo tempo, observam, o que favorece a construção de vínculos afetivos, empatia e solidariedade, que são elementos fundamentais para a coesão da sociedade.

Rousseau também estabelece uma relação entre a juventude e os diferentes tipos de entretenimento. Ele vê no teatro um perigo, pois acredita que ele pode desvirtuar os jovens ao apresentar-lhes paixões desenfreadas e condutas moralmente questionáveis. Em contrapartida, as festas cívicas promovem encontros alegres e respeitosos, onde a convivência é pautada pela delicadeza e por boas relações. Essas celebrações, por estimularem interações saudáveis, seriam importantes para o fortalecimento da vida familiar e da harmonia social, bases de uma república bem estruturada.

Como referência, Rousseau cita as festividades da antiga Lacedemônia, propondo que elas sirvam de modelo para as celebrações em Genebra. O filósofo descreve as características ideais dessas festas: sem excessos, sem luxo, sem formalidades e, principalmente, sem divisões entre os cidadãos. Ao retornarem para seus lares, os participantes devem estar “alegres e dispostos”, tomados por um sentimento de orgulho por sua pátria e por si próprios.

Essa concepção rousseuniana da festa como espaço de comunhão remete a um ideal de sociedade menos desigual e mais próxima da natureza humana. Para Rousseau, a cultura que se forma a partir das práticas coletivas espontâneas é mais verdadeira do que aquela promovida pelas elites ilustradas. O filósofo vê com desconfiança a cultura institucionalizada, associada à vaidade, à competição e à representação teatral da sociedade. Em oposição, a festa popular emerge como uma vivência que reaproxima os indivíduos de sua essência sensível e comunitária. Dessa forma, Rousseau sugere que novas experiências culturais podem surgir de um retorno à simplicidade, à afetividade e à participação direta.

Essa proposta rousseuniana ganha outra dimensão quando confrontada com a crítica radical de Guy Debord à cultura contemporânea. Em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* (1967), Debord apresenta uma análise devastadora da forma como a sociedade capitalista avançada transforma todas as relações sociais em representações mediadas por imagens e

mercadorias. O espetáculo, segundo ele, não é apenas uma acumulação de imagens, mas uma relação social mediada por elas. Nessa lógica, a cultura deixa de ser vivida para ser consumida. A festa, nesse contexto, já não é uma celebração comunitária, mas um evento programado, mercantilizado, esvaziado de participação real.

Em Guy Debord, a lógica da encenação é levada ao extremo. Na sociedade capitalista tardia, a vida torna-se inteiramente mediada por imagens e aparências, e o espetáculo se impõe como a forma dominante de organização social. Tudo que antes era vivido diretamente transforma-se em representação, provocando uma separação radical entre o sujeito e sua realidade. Debord retoma um dos princípios centrais da concepção materialista da história, relacionado ao conflito entre essência e aparência. O filósofo e sociólogo afirma que, da mesma forma que não se avalia o valor de um homem com base na imagem que ele tem de si mesmo, também não se pode julgar uma sociedade tomando como verdadeira, sem questionamentos, a linguagem que ela utiliza para se descrever.

Para Debord, a alienação atinge a experiência sensível do indivíduo. O espectador moderno não participa, ele assiste. Isso vale tanto para os meios de comunicação quanto para os rituais culturais e festas públicas. Tudo se transforma em mercadoria espetacularizada, inclusive o tempo livre e as formas de celebração. A crítica de Debord vai além da estética: trata-se de uma denúncia da perda do viver genuíno. A cultura, agora subordinada à lógica do capital, reproduz a passividade e o conformismo. Assim, longe de oferecer novas experiências culturais, a sociedade do espetáculo reprime a criatividade coletiva e impede a vivência direta da vida.

Contudo, Debord não se limita à crítica. Em consonância com os ideais da Internacional Situacionista, ele propõe práticas de subversão do espetáculo, como o desvio e a criação de situações. Essas intervenções artísticas e políticas visam romper com o ciclo de passividade, promovendo momentos de ruptura, de vivência plena, de experimentação sensível. Nesse sentido, ainda que o espetáculo tenha cooptado muitas formas de celebração, subsiste a possibilidade de novas experiências culturais a partir da negação do próprio espetáculo. Aqui, a proposta de Debord ressoa, de forma paradoxal, com a de Rousseau: trata-se de recuperar a vida comum, a participação ativa, o corpo presente, contra a mediação alienante.

Essa comparação entre Rousseau e Debord permite traçar um arco que vai da celebração comunitária ao enclausuramento da cultura na forma mercadoria, mas também aponta para saídas possíveis. Ambos compartilham a crítica à separação entre sujeito e experiência, seja no teatro burguês, seja no espetáculo moderno.

Ambos valorizam a participação direta e a presença sensível como elementos fundamentais de uma cultura viva. A diferença está no contexto: Rousseau imagina a regeneração da sociedade por meio da educação e da valorização da cultura popular; Debord parte da constatação do esvaziamento quase total da experiência para propor uma revolução cultural radical.

Assim, ao estabelecer uma relação entre Rousseau e Debord, torna-se evidente que ambos denunciam um mesmo movimento estrutural: a substituição progressiva do real pelo simbólico, processo que, longe de ser neutro, atua como um mecanismo de despolitização e de esvaziamento das experiências humanas autênticas. Em Rousseau, esse fenômeno aparece na crítica ao teatro e aos espetáculos, que transformam a vida pública em mera representação e afastam os cidadãos do exercício direto da participação cívica. O espetáculo, ao privilegiar a aparência, o artifício e o jogo das impressões, desloca os sujeitos da esfera da ação concreta para o domínio da contemplação passiva.

Debord, por sua vez, radicaliza essa crítica ao demonstrar que, na sociedade moderna, o espetáculo deixa de ser uma forma específica de entretenimento e passa a constituir o próprio princípio estruturante da vida social. Nesse contexto, tudo se converte em imagem, mercadoria, circulação de signos e consumo de representações. A relação direta e sensível com o mundo é continuamente mediada e, em grande medida, substituída, por sua duplicação simbólica. O resultado é a formação de sujeitos que se percebem cada vez mais como espectadores de suas próprias existências e cada vez menos como agentes capazes de intervir na realidade.

Nesse sentido, tanto Rousseau quanto Debord identificam que essa supremacia da representação sobre a presença, do signo sobre o corpo e da aparência sobre a ação constitui um processo profundo de esvaziamento do vínculo social, no qual a participação política é enfraquecida e a capacidade dos indivíduos de viver experiências plenas, concretas e compartilhadas é reduzida. A crítica de ambos, portanto, converge para a ideia de que a verdadeira vida comum, aquela que envolve encontro, participação e ação, é minada quando o simbólico assume o lugar do real, instaurando uma forma de alienação que separa o sujeito tanto de si mesmo quanto da comunidade à qual pertence.

Enquanto Rousseau antecipa os efeitos alienantes da representação festiva nas sociedades desiguais, Debord aprofunda essa análise no contexto da cultura de massas e da mercadoria. A crítica ao espetáculo, portanto, não é apenas uma rejeição estética, mas uma reflexão sobre os modos de controle e separação que sustentam a dominação moderna. Retomar

essas críticas hoje é essencial para repensar a autenticidade das relações sociais e a possibilidade de uma esfera pública realmente participativa.

Portanto, a possibilidade de criação e de vivência de novas experiências culturais, à luz desses autores, exige uma dupla operação profundamente articulada. Em primeiro lugar, requer a retomada da festa como um espaço privilegiado de presença e coparticipação, no qual os corpos e as vozes se encontram sem mediações espetaculares. A festa, entendida aqui não como mero entretenimento, mas como acontecimento comunitário, torna-se um território em que a experiência sensível, o estar-junto, o partilhar, o agir conjuntamente, recupera sua densidade e sua força política. Trata-se de reinstaurar formas de convivência que não se deixam capturar pela lógica da representação, do consumo ou da passividade, devolvendo ao comum à sua potência criadora.

Em segundo lugar, essa possibilidade depende de uma crítica sistemática às formas culturais que reproduzem a alienação, isto é, às práticas simbólicas que transformam os sujeitos em espectadores e que reduzem a vida coletiva à aparência, à circulação de imagens e ao consumo de signos esvaziados. Essa crítica exige desmontar as engrenagens do espetáculo, identificar como se produzem e se naturalizam comportamentos, sensibilidades e desejos ajustados à lógica da mercadoria e do entretenimento, e mostrar que tais formas culturais não apenas moldam gostos e práticas, mas configuram modos de ser e de viver.

Assim, somente a articulação entre esses dois movimentos, de um lado, a recuperação de formas autênticas de experiência comunitária, e, de outro, a desnaturalização crítica das estruturas que produzem e reproduzem a alienação, é capaz de abrir brechas reais para a criação de práticas culturais renovadas. Trata-se de reconhecer que a cultura não se transforma apenas pela adição de novos conteúdos, mas pela reconfiguração das condições de possibilidade que moldam a percepção, o vínculo social e a própria experiência do sensível.

A restauração da experiência comunitária não significa um retorno nostálgico ao passado, mas a reinserção do corpo, da voz e da presença na construção do comum. Paralelamente, a crítica das formas alienadas de produção simbólica visa desfazer a aparência de naturalidade que recobre o espetáculo, revelando seus mecanismos, interesses e efeitos subjetivos.

Somente a convergência desses gestos, reconstruir o comum e desvelar o espetáculo, permite que a cultura deixe de funcionar como um espelho das formas sociais alienadas e passe a atuar como um campo efetivo de invenção, resistência e transformação. Nesse horizonte, ela não apenas representa o mundo, mas intervém nele; não apenas reflete o sujeito, mas contribui

para que ele recupere sua agência, sua potência de agir e a vitalidade do laço social que o faz existir com os outros.

A festa de Rousseau, com sua espontaneidade e comunhão, pode servir de inspiração para pensar formas de cultura que escapem ao controle do espetáculo. Já a crítica de Debord nos alerta para os riscos da cooptabilidade de qualquer prática cultural, inclusive as mais "autênticas", pela lógica do mercado e da imagem.

Este estudo não pretende esgotar o tema sobre as representações que pairam sobre a vida humana, foi um recorte específico filosófico e social das relações entre as pessoas, em diferentes aspectos como: o problema da representação teatral e os seus malefícios na vida humana, a proposta das festas como interação genuína, a mediação dessas relações pelas imagens e pelo aspecto de dominação e objeto manipulável. Entre esses polos, abre-se o espaço para a invenção de novas formas de viver e celebrar em comum, fora do circuito da passividade e do consumo. Em nossa sociedade atual, onde o mundo está imerso nesse mar de representatividades, é importante nos dar conta que existem outros caminhos a serem escolhidos, e principalmente, como a tese rousseauiana sobre as festas cívicas poderiam nos dar direção para algo novo, coletivo, festejar nossa alma, nossas amizades, nossos amores, sem uma mediação premeditada socialmente, politicamente e economicamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Os pensadores.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 5. ed. São Paulo: Difel, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BUENO, Taynam Santos Luz. **Representação, linguagem e política em Rousseau**. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-28042010-131433. Acesso em: 2025-05-08.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo, Fundação Editora UNESP, 1997
- DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu - Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDEROT, Denis e d'ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Tomo VII: Genebra. Volume 4: Política. Tradução: Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Thomaz Kawauche. I.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- ENGENHEIROS DO HAWAII. **A revolta dos dândis**. In: A REVOLTA DOS DÂNDIS. [S.l.]: RCA Victor, 1987. 1 CD (aprox. 40 min.)
- ENGENHEIROS DO HAWAII. **O Papa é Pop**. In: O PAPA É POP. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990. 1 documento sonoro (aprox. 3 min).
- GADAMER, H. G. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. Tradução de Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- FAÇANHA, Luciano da Silva. **O diagnóstico do “declínio do progresso” no Século XVIII a partir da iluminação de Rousseau**. *Revista Iuminus*, v. 1, n. 2, p. 1–12, 14 Dez 2024 Disponível em: <https://periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/iluminus/article/view/25408>. Acesso em: 28 jun. 2025.
- FAÇANHA, Luciano da Silva. **Poética e estética em Rousseau: corrupção do gosto, degeneração e mimesis das paixões**. 2010. 530 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção dos gostos e degeneração dos costumes em Rousseau.** Revista dois pontos, vol. 6, n.1, agosto de 2019, Curitiba, São Carlos, pág.214-235.

FAÇANHA, Luciano da Silva; SILVA, Antônio Carlos Borges. **A essência e a representação: uma análise acerca da crítica da imitação teatral em Rousseau.** Revista Ipseitas. v. 5, n. 1, São Carlos-SP, 2019. p. 1-14.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau.** São Paulo: Discurso, nº 10, 1979.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **O Paradoxo do Espetáculo: política e poética em Rousseau.** São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Rousseau, o teatro, a festa e Narciso.** São Paulo: Editora Polis, 1988. (Discurso 17- Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP)

FREITAS, Jacira de. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação.** São Paulo; Humanitas/ FFLCH-USP, Fapesp, 2003.

GARCIA, Cláudio Boeira. **As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao teatro.** Editora UNJUI, Rio Grande do Sul, 1999.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord.** Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ORWELL, George. **1984.** 29. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

PEREIRA, Elayne de Araújo. **Educação e Filosofia em Rousseau na perspectiva teatral.** 2023. 100 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

PISSARA, Maria Constança Peres. **Rousseau, a festa coletiva e o Teatro.** Artefilosofia. Revista do programa de pós-graduação em Filosofia da UFOP, n.24. junho de 2018, pág. 216-229.

PLATÃO. **A República.** Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. São Paulo: Edipro, 2012.

PORTICH, Ana. **O espectador como Narciso, o teatro como espelho. Considerações sobre as peças Amor no Espelho, de Giovan Battista Andreini, e Narciso, de Jean-Jacques Rousseau.** *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 15, p. 134–143, 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões.** 2. ed. Lisboa: Portugalia, 1964. Tradução de Fernando Lopes Graça.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2ªed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia, ou, A Nova Heloísa**. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e tecnologia HUCITEC em coedição com a Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo**. Os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Espetáculo, política e mídia**. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 11., 2002, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, jun. 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.pdf>

SILVA, Moisés Rodrigues da. **Liberdade, perfectibilidade e História em Rousseau**. Perspectiva Filosófica, v. 2, n. 40, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/perspectivafilosofica/article/view/230229/24464>

SILVA JÚNIOR, Almir Ferreira da. **ESTÉTICA E HERMENÊUTICA: a arte como declaração de verdade em Gadamer**, 206 págs. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SODRÉ, Muniz. **“A forma de vida da mídia”** — entrevista concedida a Mariluce Moura. Pesquisa FAPESP, São Paulo, n. 86, p. 78-89, ago. 2002. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2002/08/86_entrevista.pdf.

STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau: **A transparência e o obstáculo**; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VINCENTI, Luc. **Rousseau e a ordem da festa**. Tradução de Marisa Alves Vento. Trans/form/ação, [S. l.], v. 38, p. 15-26, 2015.