
O Épico na Sociedade do Espetáculo: uma Análise de “*Formidable*”¹

Gabriel Henrique Ricciardi MATOS²

Jéssica Ferreira da Rosa MARTINEZ³

Marcelo da Silva ROCHA⁴

Universidade Federal do Pampa, São Borja, RS

RESUMO

O presente artigo visa analisar o comportamento social na era tecnológica sob a ótica de Debord no livro “A Sociedade do Espetáculo” e de Bertold Brecht em “Estudos sobre teatro”, discutindo a sedimentação nas formas de pensamento em que o ato de contemplar é mais valorizado em detrimento da compreensão e analisando a relação do espetacular com a performance teatral, mais especificamente no teatro épico. Com base em uma metodologia de pesquisa bibliográfica, esta investigação pretende compreender como configuram-se as relações interpessoais na contemporaneidade, mediadas pelos meios de comunicação em constante desenvolvimento. Ao focar um personagem conhecido, Stroma - que representa a si mesmo, flanando desorientado por um espaço urbano, uma das intenções desejadas, além da verossimilhança, é o de se fazer um experimento social.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; sociedade do espetáculo; análise de imagens em movimento.

INTRODUÇÃO

Percebe-se uma articulação cada vez mais próxima entre a música popular e as performances artísticas, fazendo-se o uso de tais técnicas a fim de transmitir mensagens ao público. Tal característica justifica-se como representação da atual fase em que o sistema capitalista se encontra - a espetacular - conforme discutido por Debord em seu livro “A sociedade do espetáculo”, de 1967. Deste modo, a sociedade do espetáculo é caracterizada pelo conjunto das relações sociais mediadas por imagens, ou seja, a representação imediata como mercadoria e a reificação de formas de pensamento.

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda da UNIPAMPA, e-mail: gabrielricciardi.aluno@unipampa.edu.br

³ Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda da UNIPAMPA, e-mail: jessicamartinez.aluno@unipampa.edu.br

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda da UNIPAMPA, e-mail: marcelorocha@unipampa.edu.br

Sob esta ótica, define-se como *corpus* de análise o clipe de “*Formidable*” do cantor Stromae, obra que serve como exemplo da relação íntima entre música pop e performance e sua posição na sociedade espetacular. O verdadeiro nome do artista é Paul van Haver, nascido em 1985 em Bruxelas, na Bélgica. Filho de mãe belga e pai ruandês, iniciou a escrever músicas aos dezesseis anos, em parceria com Jean-Didier Longane. Iniciou suas atividades artísticas sob o nome de “*Opsmaestro*” e, mais tarde, “*Maestro*”. Segundo sua própria reflexão, Paul considerava o nome “*Maestro*” ambicioso demais para um jovem de apenas 18 anos e sem fama alguma. Ao fazer uso do verlan desse nome, assumiu a identidade de “Stromae”. Separou-se de seu parceiro musical JeDi por divergências de estilos de trabalho em 2007, seguindo, ambos, carreiras solo.

Em 30 de março de 2009, Stromae começou a criar conteúdos de *web* experimentais com os vídeos intitulados “*Les leçons de Stromae*” (“as lições de Stromae”), os quais, segundo Guiot (2015), - diretor responsável pelo projeto - seriam “curtos, vídeos virais dele [Stromae] explicando como faz suas músicas”. Entre 30 de março de 2009 e 20 de abril de 2014 o músico lançou 28 destes vídeos online. Outro formato audiovisual explorado foi o “*ceci n’est pas un clip*” (“isto não é um clipe”), onde realiza performances frente à câmera. “*Formidable*” foi planejada com a intenção de fazer parte do grupo de lições, no entanto acabou tomando forma como uma mistura dos dois conceitos abordados, o que, segundo o produtor, motivou a “criação de uma nova categoria para esse vídeo: ‘*ceci n’est pas un leçon*’” (“isto não é uma lição”).

Ao falar sobre sua característica performática tanto nos palcos quanto em vídeo, Stromae aponta:

Estou tentando ser eu mesmo? Não, apenas fazendo o meu trabalho, que é agir como personagens da vida real. Personalizar o trabalho ou pensar que esta é a sua vida... Sua vida não é interessante - fale sobre uma visão mais complexa do que esta. (STROMAE, 2014)

Tal fragmento de entrevista aproxima ainda mais a atividade de performance do músico com a teatral, através do gênero épico. O termo foi desenvolvido pelo dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht e diz respeito a um teatro didático que busca um distanciamento entre personagem e espectador com o objetivo de que este seja capaz de refletir e apreender a lição social proposta. O autor propõe que o

afastamento dê-se não apenas entre ator e personagem, mas também entre espectador e história narrada para que estes possam fazer juízos de valor sobre o que está a ser representado, de maneira mais real e autêntica. É preciso que o ator utilize-se do "gesto social" de maneira lúcida, buscando acentuar o desfasamento entre o seu comportamento e o que representa.

Stromae complementa, ainda, que “você deve ir ao palco e fazer algo de total viagem egocêntrica, megalomaniaco, o oposto de sua personalidade diária”, reforçando, assim, o papel dramático de representação e afastamento entre ator e personagem. Desta forma, o videoclipe mostra-se uma representação imagética que media relações sociais, com base na performance que fomenta a reflexão acerca de um tema socialmente estabelecido, justificando, assim, sua análise a partir da ótica da sociedade do espetáculo.

DESENVOLVIMENTO

A teoria social que serve como base para a reflexão proposta no presente artigo acerca do clipe de Stromae é a que caracteriza a sociedade do espetáculo, concebida e desenvolvida por Guy Debord em seu livro homônimo do ano de 1967. Trata-se de uma fase específica da sociedade capitalista, um momento onde há interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens, sendo estas mediadoras das relações sociais.

Para compreender os pressupostos que servem como base de discussão, deve-se primeiramente compreender os principais conceitos no que tange ao conteúdo descrito por Debord. O autor, ao discutir o espetáculo, afirma: “[...] é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação.” (DEBORD, 1967). Constitui, portanto, a representação de tudo que é diretamente vivido, a fluência de imagens desligada do aspecto de vida mas fundida em um curso comum, de tal maneira que a unidade de vida não pode mais ser estabelecida. Configura-se como parte da sociedade a partir do momento em que concentra os olhares e a consciência, sendo uma representação de todo o conhecimento e relações; por ser algo distanciado do real, é foco do olhar iludido e da falsa consciência, caracterizando uma imagem irreal do que se é vivido de fato; ao mesmo tempo, serve como instrumento de unificação por se tratar da linguagem principal que agrega as segmentações da sociedade.

O espetáculo por si só não pode ser considerado uma exclusividade das formas de vida social estritamente capitalistas, no entanto a ideia de sociedade do espetáculo dá-se na mercantilização da imagem, através da representação, o que compreende um ambiente econômico propício para tal. Na sociedade feudal, por exemplo, a relação de poder da nobreza sobre os servos estava fortemente vinculada à aparência de superioridade, estabelecida através de vestimentas sofisticadas, moradias imponentes e festas exuberantes. No entanto, o que caracteriza determinada fase do capitalismo como a sociedade do espetáculo é o caráter cotidiano e ininterrupto da produção espetacular e seu vínculo com a produção mercadológica e o consumo em larga escala.

Por conta desta relação entre imagem e economia, deve-se compreender como este aspecto estrutura-se de forma a possibilitar tais relações; o desenvolvimento econômico da sociedade age como libertador da pressão natural - a subsistência, a busca de elementos apenas para suprir as necessidades humanas básicas - na medida em que tais necessidades são, em tese, fornecidas de maneira natural aos seres humanos. No entanto, é à figura do libertador que a sociedade encontra-se presa, não conseguindo desvencilhar-se deste emaranhado de estruturas e parâmetros. Debord (1967) aponta que a abundância de mercadorias e relação mercantil estabelecida nesta configuração social são nada mais do que a “sobrevivência ampliada”, já que estabelecem uma relação de eterna dependência e transformam desejos em necessidades através da atividade espetacular. Isto acontece a partir do momento em que o espetáculo ocorre, ocasionado pela ocupação total da vida social por parte da mercadoria. Pode considerá-la como sendo o resultado concentrado do trabalho social, submetendo toda a realidade à aparência e modificando a estrutura do capital: passa de centro invisível para a representação presente em todas as camadas sociais. A relação direta com a mercadoria não é somente visível como também não se consegue ver nada além dela; o mundo que se vê, que é o mundo representado da mercadoria, é tido como o mundo real e toda a extensão da sociedade é seu retrato.

Por tratar-se de uma relação comercial estabelecida entre todos os âmbitos sociais, o indivíduo torna-se um consumidor constante do espetáculo. Debord (1967) define que o consumidor é um ser de condição real, mas que consome ilusões, visto que as mercadorias às quais está exposto são apenas representações do que se é de fato, manifestadas através do espetáculo. Consequentemente, o espetáculo assume uma

função ainda mais complexa e latente, que é fazer com que o ser humano sintam-se satisfeito com essa condição de “sobrevivência aumentada”, onde sempre está na busca por novas sensações e estímulos de maneira quase que crucial; e vai mais além: a satisfação deve aumentar conforme o avanço da sociedade e este crescimento deve estar pautado de acordo com as regras do próprio espetáculo.

Como um dos fatores essenciais para o entendimento do funcionamento social neste período, o autor apresenta a cultura como um termo importante de manutenção da situação global. Debord diz que:

A cultura é a esfera global do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização que existe à parte, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. (DEBORD, 1967, p. 119)

Compreende, então, em suas discussões sobre cultura, que esta não pode ser dissociada das divisões de classe e que desempenha papel fundamental na organização social, principalmente em uma sociedade que é constantemente exposta ao espetacular. Dentro de suas características mais fundamentais, o autor descreve duas funções principais para a cultura, considerando-a historicamente constituída: a crítica social e a defesa do poder de classe, a inovação ou a manutenção das relações de dominação.

Assim, pode-se relacionar o teatro épico e a sociedade do espetáculo, de forma que este sirva como ferramenta para a primeira função da cultura, segundo Debord, que é a de “revolução” perante a ordem social, buscando destruir as estruturas que comandam esta fase do capitalismo.

Para entender o conceito de teatro épico, elaborado por Bertold Brecht, é preciso analisar o contexto histórico na qual o mesmo serviu como principal ferramenta artística. Primeiramente, o teatrólogo inicia suas pesquisas do teatro didático em meados dos anos de 1920 na Alemanha. Entretanto, em 1932 quando se instala o regime nazista e a elevação da figura de Adolf Hitler ao poder, Brecht busca exílio em outros países europeus até se instalar nos Estados Unidos, onde mantém-se até o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), regressando mais tarde à recém implantada República Federativa da Alemanha. Em consequência disso, após a caída do Terceiro Reich, Brecht percebeu que existiam outros obstáculos além da reconstrução das casas, dos teatros e das indústrias. Essas dificuldades estavam relacionadas a recuperação da

auto-estima e identidade da população alemã, principalmente dos artistas que presenciaram a arruinação da cultura pelo regime nazista.

Diante desse cenário avaliado pelo autor, o mesmo viu como necessário uma mudança na estruturação daquilo que representava a arte para aquela sociedade fragilizada, principalmente nas ditas artes cênicas. Dessa forma, o teatro épico se refere a um conteúdo didático, o qual propõe a separação entre personagem e espectador para que este seja capaz de refletir e aprender a lição social proposta. A partir disso, esse conceito serve como uma contrarresposta ao teatro clássico e tradicional (Aristotélico), um teatro que busca provocar emoções e sentimentos; apresenta-se, então, como um teatro narrativo que fomenta uma opinião crítica.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 2005, p.142)

De acordo com Gonçalves (2013), dentro das práticas do teatro épico Brecht utilizou o método *Verfremdungseffekt* – (efeito V), um efeito que provoca distanciamento - conhecido também como estranhamento. Apresenta como objetivo conceder um esclarecimento dos atos que estavam sendo interpretados, colocando o espectador na posição não só de ouvinte, mas também de crítico e operante do que está acontecendo. O conceito de “operante” para o pensador é aquele que participa de uma forma pensante no espetáculo, e possa ter uma atitude em seu meio social e não ser apenas mais um simples ouvinte ou observador da arte teatral.

Brecht faz a seguinte colocação sobre o distanciamento:

O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era de conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal efeito eram de natureza artística. (BRECHT, 1978, p. 103)

Uma das condições mais importantes para se realizar o distanciamento é o ato do ator mostrar seus gestos ao público, fazendo com que a ação seja clara e a interpretação nítida, proporcionando ao público um entendimento racional do que ele – ator, está propondo, mostrando. No qual a quarta parede, para o ator brechtiano, pode deixar de

existir e os atores voltam-se diretamente para o público. Desta forma, possibilita ao espectador uma atuação mais direta com os acontecimentos do palco, onde o gesto do ator possa fazer que sua interpretação seja clara. Gonçalves afirma que:

Segundo Brecht, o ator não precisa renunciar completamente desta noção da quarta parede, servir-se-á deste recurso na medida em que sua interpretação fosse clara e nítida, ao ponto de proporcionar ao espectador uma participação ativa e crítica das ações ali demonstradas. A quebra da quarta parede seria mais uma ferramenta do método de distanciamento, para conseguir atingir o espectador de uma forma com que ele analise o espetáculo e não fique apenas assistindo, sem nenhuma atuação, nem pensante e nem crítico atuante. (GONÇALVES, 2013, p. 131)

“*Formidable*” - vídeoclipe de Stromae que tornou-se viral - atingiu 228 milhões de acessos no YouTube em seis anos de lançamento. A música não foi pensada inicialmente para ter um clipe. A equipe de produção estava procurando maneiras não-usuais para fazer com que as pessoas descobrissem as músicas - à época, do segundo álbum de estúdio do cantor, que estava prestes a promover - sem ser enviá-las para as estações de rádio ou produzir vídeoclipes tradicionais; “*Formidable*” foi um experimento, inspirado por uma situação de Stromae, conforme diz Guiot, em entrevista para Hannes Liechti:

Havia um cara que filmou Stromae em um posto de gasolina, sentado em seu carro comendo algo que havia acabado de comprar. Este pequeno clipe ruim se tornou viral. Para nós aquilo parecia completamente absurdo: gastamos milhares de euros produzindo vídeoclipes e este cara apenas estava sendo um imbecil por cinco minutos e teve a mesma quantidade de curtidas que temos normalmente com grandes esforços. Perguntamos a nós mesmos o que as pessoas iriam apreciar mais: um vídeo musical com conteúdo de verdade ou algum tipo de escândalo de uma celebridade? E foi assim que decidimos deixar Stromae se fingir de bêbado nas ruas de Bruxelas. (GUIOT, 2015)

O processo de gravação do clipe durou cerca de duas horas - entre preparação e filmagem - e o lugar escolhido foi a Praça Louise, no centro de Bruxelas, local que apresenta um grande fluxo de pessoas, mas onde estas não permanecem por muito tempo. Tudo foi feito com câmeras escondidas e Stromae estava coberto em cerveja, para ficar com o cheiro da bebida; usava, também, fones de ouvido para saber o tempo certo da música, no entanto o artista nunca cantava-a inteira ao longo das quatro vezes que repetiu a performance.

A gravação ocorreu em uma segunda-feira e instantaneamente alguém fez uma postagem no YouTube mostrando Stromae “bêbado” nas ruas da Bélgica. Um dia depois, todos os principais jornais belgas tinham manchetes como “Stromae bêbado nas ruas” (GUIOT, 2015). O cantor, ao performar em um programa francês de grande audiência na sexta-feira, fingiu-se de bêbado para aumentar a repercussão e também as expectativas da audiência por uma explicação. A equipe decidiu não fazer nenhum pronunciamento - apesar das inúmeras cobranças - até que o clipe fosse lançado, no sábado da mesma semana.

Ao realizar tal performance e utilizar-se deste ato para gerar repercussão, Stromae representa uma forte relação entre os conceitos de teatro épico e sociedade do espetáculo. Através de uma análise hermenêutica da situação proposta no *corpus* sob a ótica dos referenciais teóricos, percebe-se que a partir da performance com ênfase na crítica e buscando uma representação que diferencia-se de sua própria personalidade, Stromae faz uso de um elemento do teatro didático.

Vários fatores podem ser levados em consideração para analisar a performance realizada por Stromae a partir da interpretação brechtiana, como a escolha de uma localização movimentada na cidade de Bruxelas em uma segunda-feira; a composição tanto do cenário quanto do personagem interpretado pelo cantor em um dia chuvoso e muito frio, adicionando mais elementos para serem incorporados na performance. Stromae estava autorizado pela equipe de produção a agir livremente de acordo com sua vontade, seguindo apenas alguns rascunhos básicos.

Figura 1 - captura de tela do clipe “Formidable”.



Fonte: https://youtu.be/S_xH7noaqTA

Quanto à análise do contexto em “Formidable”, deve-se observar que sua semelhança com o teatro épico dá-se levando em consideração o conjunto dos

elementos de performance e o lançamento do clipe, pois só após esta última etapa que o espectador é levado ao posicionamento crítico. Stromae realiza uma atuação distanciada de suas características naturais e, a partir do lançamento do clipe para o público, há uma discussão sobre o que este significa. Na reflexão acerca da intervenção do cantor na Praça Louise, pode-se perceber uma das condições do distanciamento, o ator mostrando claramente seus gestos ao público com ações claras, definição que engloba o conceito de quebra da quarta parede, ao voltar-se diretamente para o público.

Quando realiza esta representação de uma situação real - ou seja, age de acordo com a atividade espetacular - e faz com que o público acredite veementemente nesta representação como a verdade fidedigna, Stromae explicita uma característica do espetáculo e de como ele se configura na sociedade atual, sendo considerado como a máxima importância da ordem social. Segundo Guiot (2015), as reações das pessoas sobre o resultado da performance foram totalmente o inverso do que se esperava. Elas reconheceram Stromae, no entanto, ao invés de ajudar o homem “bêbado”, filmaram-no e posteriormente disponibilizaram tais filmagens na *internet*. Ao analisarmos esta informação de forma mais criteriosa e partindo dos pressupostos teóricos de Debord, podemos inferir que como a imagem é mercadoria em uma sociedade capitalista no período do espetáculo, ter acesso a imagens de celebridades - que são pessoas com prestígio cujas atividades pessoais recebem muita atenção - tem mais “valor”, traz status e reconhecimento em uma sociedade que sustenta-se perpetuamente e cada vez mais na representação imagética.

Em contrapartida, os policiais que abordaram o cantor durante a filmagem tentaram ajudá-lo, o que não é o que costumam fazer quando encontram alguém bêbado, segundo informado por Guiot na mesma entrevista a Liechti. Apenas ajudaram porque Stromae é famoso. Segundo a análise da sociedade do espetáculo, a representação possui valor de mercadoria na sociedade. Assim, a imagem de alguém que é considerado famoso possui maior “valor” e mostrar-se como solidário a alguém deste perfil é uma maneira de consolidar uma boa imagem para si perante a sociedade.

Ao ser questionado sobre o que ele pensava a respeito do sucesso obtido com o vídeo, Guiot responde:

Nós conseguimos exatamente o que o cara no posto de gasolina. Claro, isso é frustrante [...]. Mas sejamos honestos: embora “*Formidable*” tenha sido um

experimento, o sucesso não foi algo surpreendente. É claro que é mais fácil fazer coisas assim com pessoas famosas como o Stromae. (GUIOT, 2015)

Por mais que toda a performance tenha sido um experimento, a equipe já esperava um determinado sucesso pelo fato de ser muito comum que imagens de celebridades tornam-se virais na *internet*. Na configuração da sociedade do espetáculo, toda e qualquer representação possui *status* de mercadoria e estabelece, assim, relações sociais entre os indivíduos. Em contrapartida, Debord defende que tal sociedade seja combatida, pois causa uma situação de dissimulação do real em todas as esferas, e aponta que a cultura pode ter papel importante nesta revolução. Assim, o teatro épico se mostra uma ferramenta para estabelecer essa mudança, a partir do momento em que possibilita a reflexão do cenário social provocada a partir da atividade artística. “*Formidable*”, de Stromae, é um exemplo de como a música popular pode se apropriar destas concepções e servir como incitador à crítica, de forma a modificar sistematicamente o *status quo*.

CONSIDERAÇÕES

A reflexão acerca dos condicionamentos sociais a que todos os indivíduos estão submetidos é de grande importância para que se possa compreender como se configura a sociedade e definir como projetar-se em tal cenário. Conforme discutido por Debord (1967), nos encontramos imersos na sociedade do espetáculo, condição que é fortalecida constantemente através do desenvolvimento tecnológico e econômico. É fundamental que se realize a crítica sobre estas condições, no entanto o autor defende que tal crítica só é válida quando aponta para a revolução, a quebra com esse sistema e suas condições de funcionamento.

Ao observar todo o contexto econômico e social, percebe-se que a arte ao longo dos anos vem servindo como ferramenta para a desconstrução de paradigmas e, sobretudo, para a reflexão. O teatro épico apresenta-se, então, como um meio para que, ao fazer o uso do espetáculo, o mesmo seja questionado pelos espectadores e também pelos próprios atores, através de peças didáticas e críticas. Para que tal objetivo seja atingido, é necessário que o diálogo entre ator e público seja claro, utilizando-se de

gestos e expressões bem definidos, distanciamento e também uma interação direta com o ouvinte crítico - a quebra da quarta parede.

O presente trabalho buscou demonstrar que a música popular pode se apropriar destas características da performance teatral, como forma de questionar e fazer refletir as questões sócio-culturais. O desenvolvimento tecnológico pode ser utilizado para que tais reflexões possuam uma abrangência muito maior, visto que atualmente, através da *internet* as pessoas têm acesso a conteúdos do mundo inteiro em apenas alguns segundos. A primeira arte com enfoque no raciocínio crítico serve como meio de questionar a estrutura da sociedade do espetáculo e fomentar a ação, tanto individual quanto coletiva, para a desconstrução de tal sistema.

Ao focar um personagem conhecido, Stromae - que representa a si mesmo, flinando desorientado por um espaço urbano, uma das intenções desejadas, além da verossimilhança, é a de se fazer um experimento social. Esse efeito aproxima-se da perspectiva de Debord na medida em que, para o autor, a máquina do espetáculo alimenta a si própria e, desse modo, as imagens configurariam relações, fazendo com que as experiências sociais perdessem o sentido (1996, p. 183). A preocupação, pelo que se nota na narrativa, é a de alimentar o próprio espetáculo sujeito desorientado, ébrio em vez de se oferecer ajuda ao personagem representado.

Diante desta problemática, “*Formidable*”, do cantor belga Stromae mostra-se como um exemplo da apropriação por parte da música popular de características da performance teatral épica na sociedade do espetáculo. Levando em consideração conceitos relacionados à interação social e mercantilização da imagem na contemporaneidade, a performance e o videoclipe configuram-se como uma possibilidade de fomentar a reflexão dos espectadores - por meios conceituados no teatro épico - de como a representação imagética é tida como o que é verdadeiro e como somos, constantemente, consumidores de ilusões.

REFERÊNCIAS

COELHO, C. **Mídia e o poder na sociedade do espetáculo**. São Paulo, Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo/>>, Acesso em: 20 jun. 2021.

COSTA, Iná Camargo. **Para compreender a sociedade do espetáculo**. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/sem-categoria/para-compreender-a-sociedade-do-espetaculo/>>, Acesso em: 20 jun. 2021.

CRETIER, Wendelien. **Critique sociale dans la musique engagéé**: une analyse du corpus de Stromae. Países Baixos, Disponível em: <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/365012>>, Acesso em: 20 mai. 2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**; tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GONÇALVES, Luiz. **O teatro épico de Bertolt Brecht e suas interfaces com o cinema**: Um olhar poético para o ator. Revista Zona de Impacto. Disponível em: <<http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/Luiz%20Davi%20ANO%2015%20%202%20-%20013%20-%20Julho%20Dezembro.pdf>>, Acesso em: 21 jun. 2019

GUIOT, Jérôme. Drunken in the Streets of Brussels. [Entrevista concedida a] Hannes Liechti. **Norient**, Disponível em: <<http://norient.com/video/jerome-guiot/>>, Acesso em: 23 jul. 2021.

INFOPÉDIA. **Teatro épico**. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$teatro-epico](https://www.infopedia.pt/$teatro-epico)>, Acesso em: 25 jun. 2021.

MOSAERT. **Formidable**. Bruxelas, Disponível em: <<https://mosaert.com/projects/formidable>>, Acesso em: 25 jul. 2021.

THOMAS, Ben Beaumont-. **Stromae – the Europop megastar you've never heard of**. Reino Unido, Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2014/feb/19/stromae-europop-belgium>>, Acesso em: 20 jul. 2021.