

A comunicação como espetáculo epistemológico¹

Lucrécia D'Alessio Ferrara²

Resumo

Partindo de um projeto de pesquisa mais amplo e em desenvolvimento onde são analisados alguns conceitos que têm concretizado uma possível representação que a Comunicação faz de si própria; estuda-se, nesse trabalho, a sociedade do espetáculo. Analisando a constante adoção do conceito em trabalhos de natureza acadêmica, observa-se que, embora não se proponha como uma base teórica da comunicação, a sociedade do espetáculo tem sido apontado como possível matriz conceitual e, talvez, a causa primordial e indispensável para que se produza a visualidade comunicativa. Esse trabalho partirá da análise daquele conceito para discriminar as redes de inferências que dele emanam, suas transformações e fissuras, seus fluxos e refluxos históricos desde o advento da comunicação como meio técnico até as atuais dimensões mediatizadas.

Palavras-chave: *comunicação, espetáculo, dispositivo, contemporâneo*

1.O moderno como esperança e incerteza

Fábricas, ferrovias, vapores, cidades crescendo e se produzindo do dia para a noite, zonas industriais, estados nacionais surgindo e se fortalecendo, capital em expansão, jornais, telégrafos, movimentos sociais de massa, descoberta do consumo como forma de dirimir as conseqüências do excesso produtivo, o patrão e o operário: essa é a paisagem do modernismo debatendo-se em ofuscante fluxo e refluxo de opiniões em conflito, porém impondo-se como ajuste de anseios e comportamentos em constante evidência.

De um lado, Baudelaire, de outro lado, Marx impõem-se como arautos da nova realidade que ajudam a criar e a construir, através da proposta de uma teoria que os transforma em filósofos da nova história. Baudelaire, escolhido como o protótipo do poeta moderno, celebrará o fausto de uma vida iluminada pela idealização de um progresso definitivo, mas não pode deixar de reconhecer a perda dos benefícios da vida presa à natureza e ao campo como realidades definitivamente ultrapassadas; Marx, como segunda figura prototípica, reconhece as peculiaridades do momento para a construção hegeliana da história, mas não deixará de discriminar a fragilidade daquele progresso que, idealizado, está prestes a se desmanchar no ar e exige a necessidade de propor outro ideal: a dialética da história capaz de opor, à burguesia, uma outra classe e sua capacidade de oferecer,

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação” do XIX Encontro Anual da Compós na Puc-RJ, 8-11 de junho de 2010

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica/ Pucsp
ldferrara@hotmail.com

à produção industrial, um outro modernismo, agora chefiado pela vanguarda operária.

Entre Baudelaire e Marx, ressoa a contradição, nem sempre reconhecida e assumida por eles, situada entre a esperança e a incerteza: de um lado, era necessário tornar concreto um ideal; de outro lado, surge a incerteza daquela possível realidade a ser construída. A insegurança persiste, mesmo depois que os atores que estruturaram as teorias e divulgaram os princípios de outra realidade, deixaram a cena que ajudaram a construir. Na ambivalência entre ideal e incerteza, a civilização ocidental consumiu mais de um século.

O fim da segunda guerra mundial e a constatação do ocidente transformado em território de barbárie, assinala que a solidez dos ideais modernistas desmanchara-se no ar (Berman, 1986). Abre-se para a Europa e, embora mais distantes para as Américas, uma era de rupturas que exigem a superação dos fetiches ideais da poesia e do marxismo. Desencanto teórico e “degelo ideológico” (Dosse, 2007: 224) e o estruturalismo se propõe como atividade intelectual que, com o rigor do método e expurgada de pretensões idealistas, deveria garantir a anterior segurança das idéias científicas. Essa definição não tardou a ser revista, pois logo submergiu em um fluxo e refluxo ideológico e político. A história à deriva é o nome adequado para definir o ambiente cultural que, em maio de 1968, permite a explosão dos movimentos políticos que, segundo a informação jornalística, tiveram como base as idéias e os textos da Internacional Situacionista, liderada por Guy Debord.

Mestre em nomear complexidades científicas e culturais encontrando-lhes sínteses persuasivas, Debord entende a ciência como a necessidade de criar situações imprevistas capazes de chamar a atenção e abalar o hábito de pensar:

“È necessário levar à total destruição todas as formas de pseudocomunicação, a fim de chegar um dia a uma comunicação real direta (em nossa hipótese de utilização de meios culturais superiores: a situação construída) A vitória caberá a quem souber fazer a desordem, sem compactuar com ela.” (Debord, 2003, p. 73)

Para estimular aquela desordem organizada e desenvolver suas idéias criou inúmeras teses (avaliadas na cifra de 221) com curiosas formulações e nomeações. Entre elas, aquela que, pela sua notoriedade, parece concentrar a posição chave de Debord e resumir a base da sua obra mais conhecida :

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (Debord, 1997, p. 14)

Esse conceito tem sido espetacularmente citado ou estudado em produções acadêmicas que assinalam o campo científico da comunicação, mas Debord não é um teórico da comunicação porque esse não era seu objetivo (Rudiger, 2007:160), embora o conceito constitua paradigma daquele campo científico. Em consequência, a questão que nos propomos analisar não é a possível teoria da comunicação explícita ou subjacente nas intenções

analíticas da Sociedade do Espetáculo, mas saber porque o espetáculo constitui um paradigma para a comunicação, através da prática concreta do comunicar. Comunica-se espetacularmente, transformando a comunicação em um espetáculo epistemológico.

2. O espetáculo da comunicação

A base dos ideais modernistas concentrava-se em três princípios fundamentais: a universalidade, a individualidade e a autonomia (Rouanet, 1993:9). A universalidade referia-se à necessidade de expandir os valores sociais do moderno a todos os pontos da terra, a fim de que não houvesse diferenças regionais, nacionais, culturais ou étnicas; a individualidade voltava-se para a necessidade de que todos os indivíduos fossem pensados como realidades concretas e definidas individualmente; a autonomia decorria das anteriores e referia-se à necessidade de todos os homens serem capazes de dirigir existência e opções . A hierarquia dessas bases nos adverte para o privilégio conferido à primeira pelo seu caráter generalizante com inequívoca aspiração à totalidade explicativa enquanto princípio teórico e prático: falava-se em nome do conjunto dos homens, pois aquelas bases deveriam atingir a todos, sem equívocos. Aqueles princípios são tomados como base de uma realidade que deveria condizer com as fundamentações conceituais que propunham, transformadas em condição concreta da vida.

O desencanto que atingiu a Europa no pós-guerra de meados do século XX, levaria a pensar em uma profunda transformação daquelas bases e conseqüente rejeição dos seus princípios. Entretanto, a necessidade de ordem que dominara o movimento modernista vai continuar a impregnar o pós-guerra e seu movimento cultural é sintetizado na sociedade do espetáculo. Nesse sentido não é possível esquecer que as teses que procuram construir as bases teóricas daquela sociedade, não deixam dúvida de que se pretendia criar uma estrutura argumentativa que, como tese, fosse imbatível e definisse, tanto quanto os três princípios modernistas, as fundamentações culturais da desencantada sociedade do espetáculo. Tal como no passado, procurava-se uma totalização explicativa para definir o momento presente presidido pela barbárie da guerra e suas decorrências. A base semântica da palavra espetáculo aponta para o caráter público da festa e da cena, mas sua origem etimológica a avizinha do verbo *spectare* , que também está presente na raiz e nos sentidos de ver, olhar com insistência, contemplar, observar com atenção designando, portanto, um ver com reflexão ou juízo. Vê-se que, na base do vocábulo espetáculo, encontram-se sentidos presentes naquele verbo e que não deixam dúvida sobre o caráter judicativo do conhecimento; desse modo não parece forçado imaginar que, atrás do predicativo espetáculo que define aquela sociedade, repousa análogo sentido judicativo, de modo que a alusão a um espetáculo dá à sociedade a dimensão do modo como é avaliada. Logo, o título da tese máxima de Debord corresponde à necessidade de avaliar a sociedade do pós-guerra, tal como o modernismo fizera com a sociedade que o precedera. As máximas teóricas da Sociedade do Espetáculo transformam-se, portanto, em uma espécie de neo-marxismo que precisava ser exorcizado das

conseqüências abusivas da produção, que se havia convertido em um sucedâneo do consumo desenfreado.

Examinando as características epistemológicas que definem uma sociedade mediada por imagens espetaculares chegamos a curiosas evidências. As teses com as quais Debord inicia sua obra são um conjunto de tentativas para definir aquilo que se entende por espetáculo:

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, tese 1)

ou

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. (idem, p. 14, tese 3)

Esses exemplos de definição de espetáculo que se espalham por toda a obra, mas nos exemplos citados, se encontram em apenas duas páginas, nos dão uma idéia da necessidade de transformar um fenômeno, espetáculo, em um conceito científico para que sua linearidade consiga explicar e exaurir a complexidade do real. Dentro dessa lógica conceitual, o parâmetro reflexivo corresponde ao sentido dedutivo das afirmações que esgotam as possibilidades argumentativas e cognitivas. Nesse sentido, não espanta que:

A prática social, diante da qual se coloca o espetáculo autônomo, é também a totalidade real que contém o espetáculo. Mas a cisão dessa totalidade a mutila a ponto de fazer parecer que o espetáculo é seu objetivo.....O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. (idem, p. 15, teses 7 e 8)

Em todas as citações, observa-se que o espetáculo é elemento de clara função operacional, na medida em que surge como articulador explicativo da sociedade e da vida que, dominadas por um conceito, tornam-se por ele objetivadas e justificadas. Portanto, a única possibilidade de explicar a sociedade do pós-guerra é através do espetáculo em que se haviam transformado as relações entre as pessoas, a vida e a própria sociedade no seu conjunto. Vive-se espetacularmente através da imagem que consolida o espetáculo, numa linear relação de causa e efeito. Naquela relação imagem e espetáculo ocupam, respectivamente, os papéis de causa e efeito, mas são mediação, comunicação agenciada como mercadoria que, moldada como fetiche, impede a crítica social, transformando aquela mediação em simples instrumento de consumo e alienação.

No eixo do conceito, encontram-se, de um lado, as bases da necessidade de um novo marxismo capaz de superar o desencanto do fracasso do anterior, vitimado pelas patologias dos totalitarismos que conduziram à guerra e à sua barbárie e, de outro lado, um retorno à teoria crítica de Frankfurt, revisitando suas bases teóricas e invectivas contra uma comunicação instrumental. Desse modo, a Sociedade do Espetáculo é mais um capítulo da conhecidíssima teoria crítica de Adorno e Horkheimer. Entretanto, a questão desse trabalho não é constatar a aproximação entre espetáculo e comunicação, mas investigar as causas dessa aproximação que

transformaram a obra de Debord em uma teoria da comunicação que a confunde com o espetáculo do consumo.

3. A comunicação como espetáculo

Ao contrário do item anterior, estuda-se agora, as conseqüências que a aproximação entre espetáculo e comunicação trazem para a sua epistemologia.

A comunicação espetacular está apoiada, no capítulo VI da obra de Debord, nos conceitos de tempo e espaço e suas respectivas articulações; não por menos, o título daquele capítulo é, reveladoramente, *O tempo espetacular* e apresenta curiosas articulações com aquelas manifestações do espetáculo que estariam relacionadas à comunicação.

Para Debord, aquele tempo tem a seguinte definição:

O tempo da produção, o tempo-mercadoria, é uma acumulação infinita de intervalos equivalentes. É a abstração do tempo irreversível, e todos os seus segmentos devem provar pelo cronômetro sua mera igualdade quantitativa...O tempo geral do não-desenvolvimento humano existe também sob o aspecto complementar de um *tempo consumível*, que volta para a vida cotidiana da sociedade, a partir dessa produção específica, como um *tempo pseudocíclico* O tempo pseudocíclico é o *disfarce consumível* do tempo-mercadoria da produção. Contém os caracteres essenciais de unidades homogêneas intercambiáveis e de supressão da dimensão qualitativa. (idem, 1997, p. 103/104, teses 147, 148, 149)

Como disfarce, esse tempo mercadoria rouba a verdadeira experiência do tempo cíclico da natureza e próprio às sociedades pré-industriais. Simula o tempo para transformá-lo em algo que não é, propondo uma antevisão daquilo que Baudrillard, contemporâneo de Debord, apontou como característica da sociedade capitalista de consumo:

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.” (Baudrillard, 1991, p. 9)

Como pseudo-tempo, o espetáculo propõe uma simulação, uma máscara que o aponta como efeito de uma sociedade mediada por imagens:

O tempo pseudo cíclico consumível é o tempo espetacular, tanto como tempo de consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão. (Debord, 1997, p.105, tese 153)

Um tempo disfarce consumido indiretamente através da imagem que o comunica e o faz ser consumido *como falsa consciência do tempo* (Debord, idem: 108, tese 158). Estão em oposição o tempo pseudocíclico do espetáculo consumido na sociedade capitalista e o tempo cíclico das sociedades pré-industriais; estão em oposição a sociedade mítica e a da reprodutibilidade técnica, porém ambas referem-se a naturezas distintas de espetáculos, embora com sinais trocados e com distintas características comunicativas.

Vernant, com a autoridade de grande estudioso das culturas antigas, também estabelece curiosa relação entre as duas sociedades e aproxima, as antigas, da realidade do mito e do rito e, as modernas, do espetáculo:

O templo é feito para alojar a estátua do deus; e a estátua para exteriorizar como espetáculo a presença do deus na intimidade da sua morada....Como o templo, a imagem reveste um caráter de plena publicidade.... Ela não tem outra realidade a não ser sua aparência, outra função ritual senão a de ser vista. (Vernant, 2001, p. 303)

A passagem desse tempo de culto cíclico, para aquele outro de características pseudo- cíclicas se dá através da transformação da figura, que apenas representa a divindade, para a imagem que, através de programação prévia, tem como função levar ao consumo. Exige-se transformar o rito em espetáculo. Essa transformação leva à substituição do espaço ritual por aquele mascarado pelo consumo, estudado por Debord no capítulo IV da sua obra e apresenta como título *O planejamento do espaço*:

A produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de *banalização*....Essa força de homogeneização é a artilharia pesada que faz cair todas as muralhas da China (Debord, 1997: 111, tese 165).....Essa sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância como separação espetacular. (idem, p. 112, tese 167)

Esse espetáculo que alia o tempo disfarçado ao espaço imóvel, monótono e igual a si mesmo dá origem a uma imagem que transforma a visualidade do mito naquela da mercadoria e, ambas, imagem e mercadoria, fazem da visualidade o instrumento capaz de as tornar mediativas entre distintos espetáculos: o rito e o consumo.

Mas, qual é o traço que distingue essa visualidade que permite mediação entre imagem e mercadoria, daquela que ocorre entre o mito e o rito? Uma visualidade que se apresenta com sinais trocados?

A característica básica da visualidade é a exponibilidade, entretanto, no caso do mito, ela se apresenta de modo contemplativo e disponível ao rito na sua unidade; a visualidade da mercadoria é igualmente exponível, porém de natureza acumulativa e disponível à variação do consumo, à repetição do mesmo produto que se oferece como valor de troca. Passa-se da visualidade da figura para aquela da imagem, transformada em consumo de si própria, assinalando a hegemonia do tempo pseudo-cíclico sobre o espaço, transformado em modo de exposição espetacular que ilumina a mercadoria e lhe cria a cena adequada à troca, de modo coercitivo: a mercadoria é exposta ao consumo que se torna paralelo a essa imagem iluminada e espetacular:

Numa área de trinta quilômetros em redor, as setas vão-nos espicaçando em direção a estes grandes centros de triagem que são os hipermercados, em direção a este hiperespaço da mercadoria onde se elabora, sob muitos aspectos, uma nova socialidade.....O hipermercado é já, para além da fábrica e das instituições tradicionais do capital, o modelo de toda a forma futura de socialização controlada: retotalização num espaço-tempo homogêneo de todas as funções dispersas do corpo e da vida social (trabalho, tempos livres, alimentação, higiene, transportes, *mídia*, cultura); retranscrição de todos os fluxos contraditórios em termos de circuitos integrados; espaço-tempo de toda uma simulação operacional da vida social, de toda uma estrutura de *habitat* e de tráfego. (Baudrillard, 1991, p.97, 99)

Cria-se, portanto, entre tempo pseudo-cíclico, espaço homogêneo e vida controlada o modelo daquela comunicação instrumental que chega ao seu ápice na década de 60. A massa substitui a sociedade e surge como

categoria de análise de uma relação comunicativa mediada pela técnica dos meios, apoiados na visão enquanto meio quente de alta definição informacional (McLuhan, 1969, p.38) . Alimentada pela homogeneidade da repetição, a comunicação se concentra na visualidade performática e se transforma em distração e entretenimento que passam a ser sinônimos da própria Sociedade do Espetáculo:

Toda sensação recebe a sua expressão sonora e o seu correspondente valor cromático. É um caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé. Até que, ao final, baixa a superfície branca da tela e os acontecimentos do palco transformam-se inadvertidamente na ilusão bidimensional.

Espectáculos como estes são hoje, juntamente com as verdadeiras revistas, a grande atração de Berlim. A distração alcança neles a sua cultura. Eles são feitos para as *massas* (Kracauer, 2009, p. 344) ³

A comunicação banalizada enquanto se reduz a “Ornamento das Massas” se transforma em instrumento de um capital que a marginaliza, visto que ela é, apenas, um instrumento:

O processo de produção capitalista é fim em si mesmo tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, produtos para serem possuídos, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado.....O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante. (idem, p. 94,95)

Define-se a comunicação como espetáculo e a Sociedade do Espetáculo poderia ser uma teoria de certa comunicação que substitui a mediação pela segregação e reduz à passividade qualquer possibilidade de troca. A sociedade do espetáculo enquanto possível teoria da comunicação, é conhecida e festejada pela crítica acadêmica que a utiliza como base para desenvolver e repetir a incansável e reiterada crítica ao capital e suas conseqüências sociais. Produz-se ponderável quantidade de inferências constantemente revisitadas pela análise no campo da comunicação que, mais uma vez, se transforma em apêndice das ciências sociais. Além do próprio espetáculo como categoria de análise da comunicação, surgem também a espetacularidade, o hiperespetáculo, o antes e o depois do espetáculo, a visualidade como forma de sedução para gerar um dispositivo de controle da recepção, o uso dos meios técnicos como forma apassivante da consciência, a forma e a aparência, a cena e a imagem, a multidão transformada em massa, a distração e o entretenimento, o valor de troca e o consumo. Porém esta comunicação e sua teoria estão distantes do comunicar e só se desenvolvem, porque a constatação do espetacular, permite produzir uma ciência hegemônica nas suas conclusões, apoiada na segurança de um sujeito científico que se coloca além e acima do próprio objeto que analisa.

4. A comunicação como dispositivo do espetáculo

Aproximando-se do espetáculo como resultado da sociedade capitalista submissa ao capital, Giorgio Agamben (2009) desenvolve outro conceito,

³ Segundo Ciro Marcondes(2007: 139) Kracauer teria sido interlocutor assíduo junto aos autores da Escola de Frankfurt e sua obra O Ornamento das Massas foi publicada quatro anos antes da publicação da Sociedade do Espetáculo e já anunciava, em síntese, as principais idéias de Debord.

que também apresenta o sentido de controle, aproximando-se, portanto, do espetáculo. Para esse autor, a sociedade capitalista se transforma “*em gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos*” (Agamben, 2009: 42) a fim de coordenar valores , hábitos de ver, ouvir, entretenimento espetacular como elementos de captura destinados a assegurar a necessidade de consumo da mercadoria. Ao contrário do espetáculo de Debord, o conceito de Agamben refere-se ao próprio controle do capital sobre a existência, mas apresenta um nome anódino, chama-o dispositivo com a seguinte definição:

.....chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (Agamben, 2009, p.40)

A partir de Foucault, Agamben salienta que o dispositivo desenvolve uma rede que estabelece relações homogêneas entre elementos heterogêneos como “*discursos, instituições, edifícios, leis, medidas policiais, proposições filosóficas*”(Agamben, 2009: 29) porque todos se referem a uma estrutura de poder em *relação estratégica*.

Esse caráter é vital para entender a relação que se pode estabelecer entre o espetáculo e o dispositivo, entre Debord e Agamben: podemos perceber que espetáculo refere-se a um tipo de dispositivo pelo qual o capital controla as subjetividades que são articuladas através de aparência, consumo, entretenimento, visualidades e imagens.

Na rede espetacular, se reconhece interesses objetivos no envolvimento de subjetividades que, passivas, deixam-se controlar e manipular. Portanto, o espetáculo não se refere apenas à visualidade, mas à estratégia que está presente. Se relacionarmos a comunicação de uma “*sociedade mediada por imagens*” à estratégia espetacular do poder do capital através da mercadoria e do consumo, seremos obrigados a constatar que a comunicação é um instrumento estratégico a serviço do capital . A comunicação é um dispositivo espetacular e surge como elemento de controle que não permite interpretações, visto que se propõe em dimensão epistemológica dedutiva que obedece a uma simples e simplória relação de causa e efeito; portanto, não nos cabe duvidar da espetacularidade da comunicação a serviço das instâncias dominadas pelo poder do capital. Essa é a tônica de bom número de trabalhos voltados para o estudo da Sociedade do Espetáculo como pretensa teoria da comunicação. Porém, como se disse anteriormente, Debord não se propôs a produzir uma teoria da comunicação e, além disso, enquanto epistemologia, essa possível teoria, merece exame mais aprofundado.

O próprio Agambem, adverte para esse cuidado:

.....quando interpretamos e desenvolvemos neste sentido o texto de um autor, chega o momento em que começamos a nos dar conta de não mais poder seguir além sem transgredir as regras mais elementares da hermenêutica. Isso significa que o desenvolvimento do texto em questão alcançou um ponto de indecidibilidade no qual se torna impossível distinguir entre o autor e o intérprete. (Agamben, 2009, p. 39-40)

Esse brilhante cuidado leva a estudar com maior conseqüência epistemológica a tendência dedutiva do conceito de relações espetaculares mediadas por imagens.

Dentro do espírito da citação anterior e depois de ter estudado o conceito de dispositivo, sua genealogia em Foucault e sua natureza estratégica, Agamben procura, primeiro, discriminar o território epistemológico que concentra um dispositivo:

.....recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiros, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos..... ao ilimitado crescimento de dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação.....De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência....Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo. (Agamben, 2009, p. 41 e 46)

Trata-se de cautelosa necessidade de diferenciar a natureza linear do conceito, de outras possibilidades de interpretação que podem levar a transgredir as próprias conclusões inerentes ao conceito. Em segundo lugar, propõe um elemento ingovernável, incontrolável capaz de profanar o espetáculo estabelecido como dispositivo de controle e revelar o tempo de um contra-dispositivo:

O problema da profanação dos dispositivos- isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses- é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política. (Agamben, 2009, p. 50-51)

Curiosamente, assim como Debord operacionalizou o conceito de espetáculo na sua correlação com um tempo pseudocíclico voltado para um estranho passado atemporal, Agamben utiliza o tempo para operacionalizar a argumentação que sustenta seu conceito de contra-dispositivo. Nessa relação com o tempo, encontramos outro elemento de aproximação entre os dois filósofos e nos leva a entender, com mais clareza, o princípio conceitual que subjaz ao propalado e festejado conceito de espetáculo social.

5. O anti-espetáculo de Debord

Em *A Sociedade do Espetáculo* encontram-se dois capítulos intrigantes, o terceiro e o quarto denominados, respectivamente, *Unidade e divisão na aparência* e *Proletariado como sujeito e como representação*. Nesses capítulos, apresenta-se a célebre divisão do espetáculo: difuso e concentrado para referir, de um lado, a sociedade capitalista dominada pelo mercado e o consumo, de outro lado, aquela outra dominada pela burocracia de estado de blocos socialistas. Essa diferença é apresentada como falsa contradição, pois ambas se reduzem a uma unidade espetacular:

O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento. Mas a contradição, quanto emerge no espetáculo é, por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida. (Debord, op.cit. p. 37,tese 54)

Esses capítulos mostram a tentativa do autor de subtrair-se à evidência a fim de, possivelmente, encontrar uma saída capaz de burlar ou superar o espetacular. De certa forma, é possível dizer que a obra máxima de Debord está dilacerada entre aquela evidência e a necessidade de superá-la, embora dominada pela exigência de um tempo pseudo-cíclico que se faz constante e definitivo por restringir a subjetividade, à aparência que a condena ao passivo inerte. Urge criar um dispositivo que se transforme em anti-dispositivo espetacular. Nesse ponto, encontra-se outra aproximação entre Debord e Agamben e curiosamente também em torno do tempo que, parece, constitui um tema de debate urgente para ambos.

Vimos que o tempo pseudo-cíclico de Debord é um tempo ausente porque, ao tentar recuperar o tempo cíclico do passado mítico das sociedades primitivas, o converte na máscara de um tempo falso que transforma o rito contemplativo no falso rito da performance voltado para o espetáculo e o consumo. É um tempo falso, mascarado. Nesse sentido, é urgente recuperar outro tempo suficiente para tornar evidente a máscara e ser possível superá-la. Agamben propõe superar o passado messiânico, por um presente, mas entendido, via Nietzsche, como desconexão ou dissociação, o tempo contemporâneo (Agamben, op. cit.p.58):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, op. cit, p. 59)

Esse tempo exageradamente presente é claramente operacional, porque propicia outro modo de ver atrelado ao juízo do que vê, a fim de poder ver mais. Ou seja, não é simples visualidade e, portanto, se afasta da espetacularidade, para poder ver a fim de entender e agir. Esse contemporâneo é cognitivo na medida em que é discrônico e, conforme Barthes, intempestivo(op. cit. p.58):

...contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ ver as trevas”, “perceber o escuro? (Agamben, op. cit.p. 62-63)

A resposta às perguntas anteriores são propostas de modo distinto pelos dois autores, Debord e Agamben, mas igualmente na proposição de focos epistemológicos transversais ao tempo e discrônicos, sugestivos de um modo de conhecer:

...o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que , mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, op. cit. p. 64)

Os dois autores propõem um saber ver para conhecer, propõem uma visibilidade capaz de superar a visualidade espetacular para transformá-la

em um choque intempestivo, que Debord transforma em *situação* à deriva do tempo presente, mas construída como uma revolução cultural:

A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal....Produzem outras formas de cenário e outros gestos. Como orientar essas forças? Não é o caso de nos contentarmos com ensaios empíricos de ambientes dos quais, por provocação maquinal, se esperam surpresas. A orientação realmente experimental da atividade situacionista consiste em estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menor clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos.....Por esse método é possível fazer o levantamento dos elementos constitutivos das situações a construir: projetos para o movimento desses elementos. (Debord, 1958, p.62-63)

Debord acrescenta à perspectiva epistemológica de Agamben, uma dimensão metodológica que desenvolve sob o nome de deriva; porém como consequência de uma opção epistemológica que supõe teoria, dimensões empíricas e estreita relação com a própria situação estudada que supõe um modo de a construir, a fim de poder ver e pesquisar:

... a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio....a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades. (Debord, 1958, p.87)

Na clara vertente de uma pragmática metodológica, a deriva se propõe como uma estratégia de desmontagem do dispositivo espetacular e das dimensões passivas de uma comunicação que, proposta à massa inerte, não chega às dimensões verdadeiramente mediativas, porque atua como simples instrumento reduzido à utilização de um meio técnico. A deriva é, portanto, um método capaz de atuar contra o dispositivo espetacular dos meios de massa e produzir uma contra comunicação que supera dimensões epistemológicas dedutivas entendidas como definitivas. Sua evidência é situada nas contradições de um comunicar, sempre imprevisto e intempestivo, que exige uma epistemologia marcada por um olhar contemporâneo.

Entretanto, não se propõe menosprezar a força persuasiva e envolvente do espetáculo para produzir uma comunicação que favorece a inércia receptiva: as propostas de Debord e Agamben apontam para possibilidades epistemológicas que superam a dimensão de uma ciência dedutiva voltada para a constatação instrumental da comunicação, para projetar a dimensão metodológica que nos leva a descobrir, na linearidade instrumental, elementos inusitados que exigem uma investigação mais consequente.

Abre-se um capítulo teórico da comunicação que a coloca em outra dimensão política que supera a promoção da inércia espetacular, para aderir a um fazer comunicativo onde interagem epistemologia e metodologia, tendo em vista não o efeito como consequência de um estímulo espetacular, mas a ação que vai de encontro aos principais papéis que a comunicação pode desempenhar enquanto força social.

Desse modo, é possível entender a deriva como um método de pesquisa comunicativa que encontra seus rastros em várias propostas metodológicas atuais de forte base empírica.

Kracauer que parece ter antecipado o essencial das teses de Debord, estuda também o método que Walter Benjamin denominou de dialético ou monadológico:

Ele é a antítese do sistema filosófico que quer garantir seu alcance no mundo por meio de conceitos universais e, sobretudo, a antítese da generalização abstrata. Enquanto a abstração une os fenômenos entre si para inseri-los em um contexto mais ou menos sistemático de conceitos formais, Benjamin reportando-se aqui à teoria platônica e à escolástica – afirma a multiplicidade descontínua não tanto dos fenômenos, mas das idéias. Estas se manifestam nos meios obscuros da história.” (Kracauer, op. cit. p. 280)

A citação evidencia o caráter estratégico e anti-dispositivo do método dialético que supõe, sem conceitos aplicativos, construir situações que, à deriva de pré-juízos, permitem descobrir outra realidade e, por extensão, outra sociedade e comunicação que se inserem historicamente em uma dimensão *contemporânea*. Estamos confluindo para propostas metodológicas que, advindas de epistemologias sugeridas ou impostas pelas novas realidades da comunicação, têm sido largamente estudadas. Na esteira do cotidiano entendido como contemporâneo, situam-se, pelo menos, duas propostas que, atrás de uma postura metodológica, desenvolvem distintas, mas complementares epistemologias da comunicação.

Sob o impacto da interatividade imersiva como ação contínua, entendida como consequência das novas tecnologias, exige-se a superação do fixo, mas irreal panorama conceitual, para se propor a invenção de estratégias metodológicas operativas, onde o comunicar é surpreendido sem espetáculos ou à sua revelia. Superando a anterior comunicação segregadora na sua instrumentação de mão única, o contínuo interativo dos novos ambientes comunicativos são gerados pela integração entre meios, ações e reações mais ou menos conectados, conforme a disponibilidade de reação às trocas comunicadas. Dessa integração surgem inusitadas socialidades, novas enunciações que superam hegemonias para solicitar uma ação participativa: entre diversas esferas da alteridade, interagem nomes, pseudônimos, máscaras, fantasias, avatares, mas tudo se agrega na redescoberta de inusitadas identidades.

Na rede daquelas novas propostas epistemológicas e metodológicas, Sodré apresenta *As Estratégias Sensíveis* e Maffesoli, a *Epistemologia Compreensiva* que propoem duas estratégias distintas, mas oferecem curiosas similaridades, em rela o   proposta anti-espetacular que Debord, talvez tenha tentado apresentar através do método da deriva.

Enquanto “ modo de decisão de uma singularidade” as estratégias sensíveis referem-se “ aos jogos de vincula o dos atos discursivos às rela o de localiza o e afeta o dos sujeitos no interior da linguagem” (Sodré, 2006: 10), enquanto Maffesoli, propondo uma “sociologia do lado de dentro” e nomeando-a compreensiva, a define como “descri o do vivido naquilo que  /está, contentado-se, assim, em discernir visadas de distintos atores envolvidos” (Maffesoli, 2007: 30)

A similaridade desse sensível estratégico tecido entre o espetáculo, o dispositivo, o contemporâneo e a deriva, o compreensivo impoem constatar uma banalidade: o espetáculo está voltado para sua lógica de efeito de natureza binária e previsível, enquanto que o sensível, que a deriva na

situação construída pretende rever, coloca o espetacular como causa de um contágio interativo que, através da comunicação, seria responsável pela descoberta infundável da interatividade do comunicar.

Na impossibilidade de ser previsto no seu desenho e, portanto, controlado, o comunicar se oferece como uma ambiguidade da natureza efetiva da comunicação, onde se confundem mediatização, troca e ambientes comunicativos. Uma interatividade que se opõe à interação por oferecer-se não como um fato que se impõe à constatação, mas como uma duração que, na continuidade da ausência do seu início ou fim, se desenvolve como uma possibilidade comunicativa, onde o outro surge como incógnita histórica, geográfica ou cultural e se apresenta como desafio epistemológico.

6. Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009

Berman, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar A crítica da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

Budrillard, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991

Debord, Guy- **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

Debord, Guy. “Teses sobre a revolução cultural” em **Apologia da Deriva** (Paola Berenstein Jacques (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

Debord, Guy. “Questões preliminares à construção de uma situação” em **Apologia da Deriva** (op. cit.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 62

Debord, Guy. “Teoria da Deriva” em **Apologia da Deriva** (op. cit.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

Dosse, François- **História do Estruturalismo** (2 vols). Bauru S.P.: Edusc, 2007

Guy Debord Antes e depois do espetáculo. Cristiane Gutfriend e Juremir Machado da Silva (orgs). Porto Alegre: Edipucrs, 2007

Kracauer, Siegfried. **O ornamento das massas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009

Macluhan, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969

Maffesoli, Michel. **O conhecimento comum introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2007

Marconde Filho, Ciro. “ A melancolia de GuyDebord, de como os franceses chegaram tarde à Sociedade do Espetáculo” em **Guy Debord antes e depois do espetáculo** (Cristiane Freitas Gutfreind e Jeremir Machado da Silva, orgs). Porto Alegre: Edipucrs, 2007

Rouanet, Sergio Paulo. **Mal-Estar na Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Sodre, Muniz. **As estratégias sensíveis afeto, mídia e política**. Vozes: Petrópolis RJ, 2006

Vernant, Jean Pierre. **Entre Mito e Política**. São Paulo: Edusp, 2001