

ENTRE APARECER E SER: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea

BRUNO, Fernanda

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e do Programa EICOS/IP/UFRJ. Coordenadora do CiberIDEA/ECO/UFRJ.

PEDRO, Rosa

Professora do Programa de Pós Graduação EICOS/IP/UFRJ. Pesquisadora Associada do CiberIDEA/ECO/UFRJ e do Programa IDEA/ECO/UFRJ.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a explorar a temática do espetáculo no interior das novas tecnologias de comunicação e de informação a partir das modalidades de visibilidade e de exposição da intimidade encenadas pelos dispositivos dos weblogs e das webcams na Internet. Ao subverterem os limites entre o público e o privado e entre natureza e artifício, tais dispositivos possibilitam problematizar a questão da produção de subjetividade na Atualidade, na sua relação com as transformações no estatuto do olhar do outro e no espetáculo.

Palavras-chave: Espetáculo. Intimidade. Subjetividade. Internet.

1 INTRODUÇÃO

O ingresso do indivíduo comum e de sua realidade banal e cotidiana no domínio do que da mídia de massa, em especial e mais recentemente na televisão, tem sido analisado por diversos autores, jogando foco sobre um fenômeno que se tornou conhecido como “espetacularização da vida cotidiana” [3]. Este fenômeno ganha ainda mais força nos inúmeros *reality shows* que proliferam na atualidade, tais como *Loft Story*, *Big Brother*, entre outros, em que se ressalta o aspecto da visibilidade articulada ao “espetáculo do comum”. Tal articulação, no entanto, não se restringe às mídias de massa, emergindo num domínio diferenciado, próprio às novas tecnologias de comunicação e de informação. Ela é colocada em cena pelos *weblogs*, *fotologs* e *webcams* que se apresentam na Internet, em particular aqueles que expõem o espaço privado e a intimidade, e constituem uma ocasião para recolocarmos a questão do espetáculo.

Argumentamos que as práticas de exposição da intimidade na Internet constituem uma visibilidade expandida, que subverte os limites entre o público e o privado e renova o interesse pela relação com o olhar do outro e pelas formas de espetáculo aí implicadas. Os *weblogs* e *webcams*, ainda que muito recentes e já em aparente declínio, são um campo privilegiado para a análise da relação entre indivíduo e visibilidade na atualidade, onde a temática do espetáculo se reapresenta. A exposição de si na Internet estende ainda mais a visibilidade ao indivíduo comum, sobretudo se comparada a programas do tipo *reality shows*, onde a entrada do “qualquer um” depende de instâncias decisórias que são centralizadas e, portanto, escapam ao próprio indivíduo. “Com os *weblogs* e *webcams*, passamos da tentativa de ingresso na mídia para a possibilidade de o indivíduo ser sua própria mídia e criar, conseqüentemente, seu próprio público” (BRUNO, 2004).

Ora, todos já ouvimos incontáveis vezes a denúncia do caráter espetacular dos programas televisivos mencionados. Esta mesma lógica do espetáculo estaria penetrando na Internet? A questão é propositalmente falsa. A mera detecção da presença do espetáculo em domínios até então supostamente preservados não nos ajuda muito a pensar a relação entre indivíduo e visibilidade na atualidade. O ingresso,

no mundo da “aparência”, daquilo que antes se encontrava recolhido na interioridade ou na privacidade atesta uma subjetividade, um sentido e uma experiência da intimidade que se constituem prioritariamente na exposição ao olhar do outro. Daí o retorno ou a pertinência da questão do espetáculo. Certamente, podemos falar de espetacularização da intimidade, mas não por vermos aí uma forma degradada e menos autêntica da intimidade, mas por esta se constituir numa curiosa proximidade com o espectador. O que importa, portanto, é explorar a modalidade de espetáculo que aí se apresenta na tentativa de, num mesmo movimento, compreender a relação entre o indivíduo (e sua intimidade em particular) e os dispositivos de visibilidade na atualidade. Duas hipóteses orientam esta exploração[4]. A primeira concerne à crise de uma tópica moderna da subjetividade que corresponde a uma certa “lógica” do espetáculo. Tal tópica supõe dois domínios cujos termos se opõem ponto a ponto - o da aparência, da superfície, da exterioridade e da máscara - e o da essência, da profundidade, da interioridade e da verdade. A segunda hipótese propõe uma articulação estreita entre a crise desta tópica e a crise das fronteiras entre público/privado e natureza/artifício.

Propomos, inicialmente, problematizar a temática do espetáculo contemporâneo, apresentando-o como uma modalidade diferenciada tanto do modelo panóptico arquitetado por Jeremy Bentham quanto da formulação de espetáculo midiático de Guy Debord, ambos solidários da tópica do sujeito moderno. Num jogo de continuidades/descontinuidades em relação a esses dois modelos constitutivos das relações entre visibilidade e subjetividade, o espetáculo panóptico e o espetáculo midiático, propomos o *espetáculo do comum* como um modo próprio de exposição de si na atualidade. Em seguida, buscamos apontar a crise das fronteiras mencionadas enquanto condição de possibilidade de uma produção diferenciada de subjetividade, articulada à reconfiguração do espetáculo na atualidade, a partir dos novos dispositivos de visibilidade surgidos com a Internet, os *weblogs*, *fotologs* e *webcams*.

2 O CÁLCULO DAS APARÊNCIAS E O ESPETÁCULO PANÓPTICO

Predicai o olho, se quereis predicar com eficácia. É por este órgão, pelo canal da imaginação, que o julgamento da maioria da humanidade pode ser conduzido e modelado quase que à vontade. Como marionetes na mão do feirante, assim serão os homens na mão do legislador que, além da ciência própria à sua função, deveria prestar uma atenção cultivada ao efeito teatral.

Jeremy Bentham

O retorno ao Panóptico de Bentham é sempre produtivo quando se trata de analisar as

táticas de visibilidade e seus efeitos sobre os indivíduos na Modernidade. Com Foucault (1983), vemos como o modelo panóptico é a forma ideal de um poder cujo foco de visibilidade incide não mais sobre o homem poderoso ou o feito extraordinário, mas sobre o indivíduo comum, ordinário, mediano, objeto e instrumento do dispositivo disciplinar. Dentre os inúmeros ardis minuciosamente detalhados e calculados desta máquina ótica, desejamos ressaltar um elemento pouco explicitado por Foucault, mas particularmente pertinente a nossa análise e ao diálogo que pretendemos manter com este autor. Trata-se de certa lógica do espetáculo e da arte teatral que vige no projeto de Bentham (MILLER, 2000). O espetáculo aqui é encenado segundo princípios bastante distintos do castigo-espetáculo que o precede - o suplício e sua lógica ostentatória, excessiva, violenta, vingativa e dispendiosa (Cf. FOUCAULT, op. cit.). No Panóptico o espetáculo é submetido ao princípio utilitarista da economia e do cálculo. Cálculo das aparências e economia da realidade: a aparência deve exceder a realidade, de modo a obter sempre o maior número de efeitos com a mínima causa. Junta-se a isso a convicção utilitarista de que tudo tem efeito, de “que toda coisa serve (ou desserve) a uma outra. O que é o mesmo que sustentar que toda coisa só existe relativamente a outra” (MILLER, op. cit., p. 80). Se tudo tem efeito, se tudo serve, tudo é calculável, tudo é passível de produção e controle. Noutras palavras, tudo é artifício. E assim é no Panóptico - aí nada é natural nem contingente, “nada é deixado ser” (Idem). O espetáculo assim concebido orienta os efeitos de luz e contra-luz, as visibilidades e invisibilidades que garantem a eficiência do olho central, ao mesmo tempo onividente e invisível, o olho que vê sem ser visto. Sabe-se que a onipresença e a onividência do olho central, da vigilância central só são efetivas na aparência, pois os detentos jamais podem decidir se há ou não alguém na torre central. Ou melhor, a efetividade ou a realidade da vigilância é garantida pela sua aparência, por seu caráter ao mesmo tempo visível e inverificável. Ao se esconder e impedir a verificação de sua presença real, o olho intensifica seus poderes - seus efeitos e sua força aparente - e na mesma medida economiza seus custos reais. Deste modo, a vigilância se torna constante, pois o vigiado a supõe e a ‘sente’ mesmo quando ela não está lá, e independente da presença real do vigia - “a *aparente onipresença* do inspetor (...), combinada com a extrema facilidade de sua *real presença*” (BENTHAM, 2000, p. 26). A aparência excede a realidade não apenas em termos de força, como também em termos numérico - se consegue com tal artifício um máximo de vigiados com um mínimo de vigilantes.

O espetáculo panóptico pode ser entendido como uma “imitação de Deus”, um “Deus artificial” (MILLER, op. cit., p. 79) cujo olhar laicizado na forma da torre central realiza a equação teatral-utilitarista que investe o mínimo de realidade para obter um máximo de aparência. O caráter espetacular se reafirma na convocação do público prevista na abertura da construção panóptica à sociedade, pois ela não deve ser apenas o espetáculo do inspetor, mas de todo o corpo social, multiplicando seus efeitos - o

olho público deve vigiar o olho interior e o vigilante aqui deve ser posto na visibilidade. Na prisão, o teatro do castigo encena para os visitantes-espectadores “um drama contínuo e continuamente interessante, no qual os personagens nocivos são *in specie* expostos a uma ignomínia educativa” (BENTHAM *apud* MILLER, op. cit., p. 83). E para evitar que, nesta exposição pública, a desejável vergonha do prisioneiro, fator importante na sua moralização, conduza a uma infâmia duradoura e indesejável, dado que prejudicial na ocasião de sua libertação, Bentham determina - “que ao delinqüente, enquanto o mostramos, façamos usar uma máscara (...) as máscaras poderão ser feitas mais ou menos trágicas, em proporção à enormidade dos crimes daqueles que as usam. O ar de mistério que um tal artifício lançará em cena contribuirá grandemente para fixar a atenção pela curiosidade que excitará e o terror que inspirará” (BENTHAM *apud* MILLER, op. cit., p. 84). Num só movimento, moraliza-se o delinqüente e, por dissuasão, o público. O atrativo do espetáculo e os recursos teatrais reaparecem na concepção da máquina de chicotear, que além de ser ‘justa’, pois garante cotas regulares e constantes de dor suprimindo toda arbitrariedade, deve ampliar a face visível do castigo - “o terror da cena sendo aumentado sem acrescentar o sofrimento real” (BENTHAM *apud* MILLER, op. cit., p. 86). Sempre os mesmos princípios: múltiplos efeitos para o menor número de causas; o máximo de aparência para o mínimo de realidade.

Se articularmos essas considerações acerca do espetáculo panóptico com a análise de Foucault, notamos que um efeito bem real deste cálculo das aparências é a interiorização do olhar do Outro, que assegura o funcionamento automático do poder, a passagem da vigilância à auto-vigilância. O olhar do outro deve constituir um olhar sobre si, deve abrir todo um outro campo de visibilidade que se situa agora no interior do próprio indivíduo (pensamentos, desejos, paixões) e que deve ser ‘observado’, nos vários sentidos da palavra, por ele mesmo. Todo o investimento na superfície dos corpos, dos comportamentos, gestos e atividades, todo o jogo dos olhares e das aparências deve incidir sob tudo isso e escavar uma profundidade, uma interioridade, um desdobramento incorpóreo - alma, psiquismo, subjetividade - que estabelece de si para consigo os procedimentos de observação e correção que lhes são aplicados do exterior. “A alma, prisão do corpo” (FOUCAULT, op. cit., p. 32). Ao espetáculo da vigilância, aos dispositivos de visibilidade e a todo o mecanismo disciplinar moderno corresponde uma subjetividade interiorizada, dobrada sobre si mesma que, no recolhimento de sua intimidade ou de sua privacidade, pode prolongar o olhar normalizador ou lhe resistir, se romper com a identificação que o legitima. Esta intimidade e esta privacidade, recolhidas numa interioridade, numa profundidade, podem sempre ser ‘seqüestradas’ e ‘olhadas’ pelo poder normalizador na forma da má-consciência ou da consciência doída, culpada. Mas elas também podem se subtrair e se opor à vigilância, fazendo da relativa ‘invisibilidade’ e ‘privacidade’ da intimidade um

lugar de questionamento e liberdade. Nos dois casos, este ‘espaço’ profundo e interior é mantido como uma realidade autêntica e verdadeira que se distingue ou mesmo se opõe à exterioridade e à superficialidade das aparências, ainda que se constitua numa íntima relação com esta. No âmbito superficial da aparência sempre é possível mascarar ou mentir, pois ainda que o eu também encontre aí seu plano de constituição, ele é antes o reino do outro, do qual sempre é possível se diferenciar ou resistir. Já o espaço íntimo, interior e privado, é tido como a morada mesma da verdade, de uma realidade autêntica onde o engodo só é possível malgrado o próprio sujeito.

Eis a tópica da subjetividade moderna, cuja crise se faz notar com as formas recentes de exposição da intimidade na Internet e que procuraremos articular com as formas contemporâneas de espetáculo.

3 A PREVALÊNCIA DO APARECER: o espetáculo midiático

A constatação do fenômeno contemporâneo de espetacularização da vida e do mundo remete, de imediato, à conceituação do sociólogo Guy Debord acerca da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1967; 1988). A teoria do espetáculo deve ser compreendida num contexto marcado pela expansão e radicalização do capitalismo. Onde o capitalismo afirmava o “fetichismo da mercadoria”, responsável pela reificação de objetos e experiências, então transformados em mercadorias e associados a seu valor de uso, as encenações espetaculares produzidas pelas mídias de massa ampliariam esta esfera, colonizando sentimentos e práticas humanas que ainda estariam fora do alcance do mercado. Aqui, o mundo sensível encontra-se substituído por uma seleção de imagens. Se o capitalismo havia operado a *degradação do ser em ter*, no espetáculo impera o *parecer*, ou antes, o *aparecer*.

Conjugando a onipresença do consumo àquela da mídia de massa, a sociedade do espetáculo se caracteriza como uma “sociedade da imagem”. À mídia caberia a falsificação do mundo e a substituição das vivências diretas do sujeito por experiências *fake* - representações substitutivas do real - que constroem a subjetividade à esfera do consumo passivo de imagens. Num mundo que se apresenta sob a forma de imagem espetacular, a vida real é experimentada como pobre e fragmentária, movendo os indivíduos a contemplar e a consumir passivamente tudo o que lhes falta em sua existência real. O espetáculo é, assim, o seqüestro da vida e a cisão do mundo em realidade e imagem. Não se trata da produção de um real cuja representação promoveria uma dissociação da imagem, mas da produção de um mundo ele próprio cindido, falsificado, cuja lógica seria “espetacular”. O espetáculo não é, portanto, “suplemento” do mundo real, mas o “coração da irrealidade da sociedade real”^[5]. A sociedade é fundamentalmente espetacular, sendo o espetáculo o que define os fenômenos e os sujeitos. Num movimento complementar, a vida social é invadida pela

contemplação do espetáculo: “*a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real*” (DEBORD, 1967, § 8).

O espetáculo não é, portanto, algo que emerge pontualmente de um fundo real, mas uma condensação de imagens num fluxo comum que se apresenta ao espectador em sua unidade. A unidade que falta à vida é recuperada no plano da imagem. O espetáculo é um modelo de vida dominante na sociedade, onde as relações sociais encontram-se mediadas pelas imagens.

Debord procura manter, em sua formulação, o jogo complexo entre vida e não-vida, entre real e imagem, entre verdade e falsidade. A imagem não é o desaparecimento do real, mas seu modo mesmo de aparecimento. A verdade aparece, no espetáculo, como falsificação real da vida social, o que significa que ela é plena de realidade - uma realidade identificada à imagem - no ato de se mostrar como o falso. E a vida espetacular é o resultado da negação da vida que se tornou visível, ou ainda, o movimento do não-vivo que, ao capturar o fluxo do tempo, retém, em estado coagulado, portanto reificado, o que haveria de fluidez na ação humana. Pode-se diferenciar portanto, no espetáculo, os seguintes aspectos: (1) A negação da vida que teria se tornado visível; (2) A vida do que está morto movendo-se em si mesmo; (3) A capacidade de retomar em si o que, na atividade humana, flui, para possuí-lo em estado coagulado; (4) A falsificação da verdadeira vida social; e (5) O recalque de qualquer verdade vivida sob a “presença real” da falsidade. Nas palavras de Debord: “*O espetáculo (...) é igualmente a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalque de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade que a organização da aparência assegura*” (§ 219).

Na constatação de que a vida se encontra identificada à contemplação do espetáculo, pode-se claramente reconhecer a *crítica à mediação* como o que afasta o homem de uma existência autêntica. O que já fora, em outros tempos e em outras sociedades, diretamente experimentado pelos sujeitos, teria se afastado numa representação imagética, eminentemente midiática. Quanto mais o sujeito se reconhece nas imagens dominantes, menos compreende sua própria existência, sua própria vida e seu próprio desejo, “*(...) aprisionados no mundo à parte das imagens*” (FRIDMAN, 2000, p.27). Dito de outro modo, o sujeito experimenta uma existência, uma vida e desejos “falsos”. Daí se poder afirmar a *exterioridade* do espetáculo em relação ao sujeito. Mesmo seus gestos não são seus - no sentido de que não são genuinamente seus - mas de um outro que os apresenta a ele, numa espécie de assédio do eu pelo mundo espetacularizado. No dizer de Debord, o sujeito torna-se “*uma consciência espectadora, prisioneira dum universo estreitado, limitada pelo écran do espetáculo, para trás do qual sua vida foi deportada*” (§ 218).

A crítica de Debord[6], vale ressaltar, dirige-se não à imagem enquanto tal, mas à forma-imagem enquanto desdobramento da forma-valor, responsável pela

constituição de estilos de vida a serem consumidos. Produz-se aí, sob as mais diferentes modalidades de espetáculo, a banalização que domina e predomina na sociedade moderna, e que tem como agente a “vedete”, representação espetacular do homem vivo, “capaz de concentrar em si a imagem de um possível papel a desempenhar” (DEBORD, § 60). As vedetes existem para figurar tipos variados de estilos de vida com que os sujeitos se identificam e que acreditam poder escolher e exercer livremente. Uma vida aparente e sem profundidade: “As pessoas admiráveis nas quais o sistema se personifica são bem conhecidas por não serem aquilo que são” (DEBORD, § 61). Neste mundo de abundância espetacular, a “falsa escolha” se faz pela justaposição de espetáculos concorrenciais e solidários, que mobilizam interesses diversos, num cardápio que cobre dos esportes às eleições, incluindo, por exemplo, o consumo da mitologia revolucionária, também ela uma modalidade de falsificação espetacular.

Para exemplificar a exacerbação do consumo que caracteriza o espetáculo, vale mencionar o filme recente de Spike Jonze, *Being John Malkovich*, em que jovens publicitários vendem a possibilidade de indivíduos “serem John Malkovich” durante algum tempo, entrando em seu corpo e em sua personalidade, num roteiro que dramatiza a ilusão de ser o outro. Diante de tal possibilidade, presente não apenas nos roteiros ficcionais, mais sobretudo no culto contemporâneo às celebridades, que se faz acompanhar de toda uma indústria do consumo que nos vende a possibilidade de poder ser o que e quem quisermos, “Guy Debord acertou mais do que poderia supor” (FRIDMAN, 2000, p. 32).

Com a onipresença dos meios de comunicação de massa, o espetáculo assume o seu aspecto mais visível e esmagador. No contexto da mídia de massa, ainda segundo Debord, a verdadeira comunicação se perde e recompõe-se artificialmente no espetáculo mercantil. Para compreender tal operação é preciso recuperar, uma vez mais, o funcionamento e a radicalização da sociedade do capital que o espetáculo põe em cena. Ao enfraquecer e despolitizar a esfera pública, o capital fortalece a esfera do mercado e do consumo, produzindo como subjetividade a figura do indivíduo consumidor. Do ponto de vista da produção econômica, os meios de comunicação de massa vinculam-se à organização do mercado, convertendo-se em poderosos instrumentos de captação e de geração. Ao “simularem” a esfera da socialidade, coordenam as forças sociais para que possam estar em sintonia com a liberdade das forças do mercado. O poder dos *mass-media* é menos de ordem jurídico-política do que gerencial: “A ordem do capital dispõe-se a organizar o socius através das relações de comunicação/informação, apoiadas nos *mass-media*” (SODRÉ, 1984, p. 27). Ao realizar sua função mediadora, os *mass-media* - filmes, rádio, televisão, publicidade - convertem-se nos mentores da cultura.

Considerada o dispositivo por excelência da mídia de massa, a televisão, ao incorporar as técnicas de reprodução desenvolvidas na Modernidade e todo o modo de

organização da vida social, invade o campo existencial do espectador, oferecendo-lhe um real espetacular. A televisão multiplica o poder de ubiqüidade do espectador, agora confrontado a uma realidade simultânea, instantânea e global que, ao “seqüestrar-lhe” a vida, o mantém sob controle, numa espécie de inversão do panoptismo, em que os indivíduos são controlados não por serem vistos, mas por estarem capturados e reféns da imagem. Em vez de poucos vigiarem muitos, muitos vigiam poucos (Cf. BAUMAN, 1999). O dispositivo midiático-televisivo recebe o nome de Sinóptico (MATHIESEN, 1997 *apud* BAUMAN, op. cit. 60) e, se comparado ao Panóptico, denota uma inversão do foco de visibilidade no exercício do poder: ele se retira do indivíduo comum e do indivíduo desviante e se volta para uma elite constituída de celebridades e *popstars* do mundo televisivo. O indivíduo comum, de visto e observado, passa a condição de observador e espectador daqueles poucos dignos de visibilidade. O poder aqui se exerce mais por sedução do que por coerção e correção. Além disso, para atingir um maior número de pessoas, a televisão tende a reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo um mínimo de esforço do decodificador e deixando, o máximo possível, intocados os preconceitos sócio-culturais da maioria (MARTÍN-BARBERO, 2003). É, portanto, no contexto da sociedade do espetáculo que a televisão leva a relação mercantil até a cotidianidade, até a intimidade, operando sobre espaços tradicionalmente privados. Trata-se de uma mídia que parece mostrar tudo, muitas vezes em close, mas que nesse mostrar dissimula o verdadeiro e realça o insignificante, onde o mostrar não coincide com o ver.

Se considerarmos a história recente da televisão e as novas tecnologias de informação e de comunicação, vemos emergir uma nova presença do espetáculo na vida íntima e privada. Segundo Ehrenberg, a explosão recente dos diversos formatos de *reality shows* mostra como a visibilidade se converte numa espécie de direito requerido e de imaginário igualitário, onde “o aumento do sentimento de ser igual, malgrado as desigualdades reais, permite investir sobre o indivíduo qualquer, inteiramente semelhante ao telespectador qualquer, o estilo de identificação que era privilégio dos heróis da cultura de massa” (1995, p. 185). Ao espetáculo das celebridades se acrescenta o espetáculo dos anônimos. Nota-se aí um retorno do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, agora residente não mais nas instituições disciplinares, mas nas telas. Telas de TV e também telas do computador - weblogs, webcams e fotologs constituem um novo campo de visibilidade para o indivíduo comum. Este deixa de ser apenas espectador da vida alheia e se torna também ator de sua própria vida, no que ela tem de mais corriqueiro e ordinário. O que torna este indivíduo digno de visibilidade e interesse não é tanto a sua existência banal e cotidiana, mas o fato mesmo de expor o que se costuma manter no âmbito privado e íntimo.

Ora, podemos ver na atual exposição da vida íntima e privada um paroxismo da cultura do espetáculo - este não apenas penetra nos espaços privados e cotidianos na forma de uma realidade espetacular “entregue a domicílio” pela mídia, mas faz com

que a legitimação da existência íntima e cotidiana fique atrelada à sua própria espetacularização. No entanto, cabe analisarmos mais de perto o estatuto desta nova modalidade de espetacularização e suas relações com a subjetividade contemporânea.

4 O ESPETÁCULO CONTEMPORÂNEO: o espetáculo do comum

Visto que, a despeito da diversificação midiática - sobretudo da associação dos meios de comunicação de massa às novas tecnologias da informação e da comunicação -, a idéia de espetáculo parece ter se tornado hoje ainda mais poderosa, vale perguntar: O que, do conceito original, teria se mantido ou se transformado? Quais seus dispositivos de operação na atualidade?

Em um texto produzido vinte anos após a *Sociedade do Espetáculo*, Debord (1987) considera que a continuidade e expansão do espetáculo não devem ser atribuídas ao aperfeiçoamento da instrumentação midiática, mas ao seu espraiamento no espaço, na constituição de uma espécie de *espetáculo integrado* que opera por irradiação, e no tempo, na produção de uma geração que teria se socializado submetida a suas leis.

Pode-se identificar na modalidade “espetáculo integrado” a permanência de certos aspectos que mantêm as análises de Debord circunscritas ao contexto original de sua produção e que demandam uma reconfiguração de suas formulações. Há, no entanto, alguns elementos que ressaltam a atualidade de suas análises. Por um lado, a idéia de um *presente perpétuo*, em que o que ganha importância o faz na ordem da instantaneidade, sendo substituído por uma outra importância igualmente instantânea. Este aspecto também é apontado por Jameson, ao indicar a apoteose do espaço sobre o tempo e o desaparecimento do referente histórico numa cultura que celebra o eterno presente. “*Segundo Jameson, o ‘povo novo’ da pós-modernidade se ambienta no ‘fluxo total ou ininterrupto de imagens’, colonizado em seus hábitos, fantasias e aspirações: vive em uma cultura do eterno presente, que substitui a experiência pelo espetáculo*” (FRIDMAN, 2000, p.72). Se pensarmos no fenômeno contemporâneo da multiplicação de celebridades nos *reality shows* e na Internet, podemos identificar esta modalidade de temporalidade, que age por fulguração instantânea e parece prescindir de historicidade. Trata-se de obter os “quinze minutos de fama”, onde o tornar a vida um espetáculo, longe de prolongar o glamour do espetáculo por toda a vida, faz com que a vida dessas celebridades pareça ter a efemeridade dos quinze minutos. Além disso, o espetáculo integrado comporta um tema caro à atualidade, presente na possibilidade de *qualquer um poder surgir no espetáculo* e nele entregar-se publicamente, passando a gozar de um “estatuto midiático” que lhe confere o direito de brilhar. Aqui o exemplo mais interessante parece ser a publicização do comum, do ordinário nos programas confessionais e *reality shows*, onde “*a informação espetaculariza-se mais, transforma querelas particulares em temas públicos, construindo interesses ali onde não havia*

qualquer demanda ou desejo de saber” (RODRIGUES, 1993, p. 55). E, ainda, no âmbito da Internet, as *webcams*, *folologs* e *weblogs*, pessoas, também comuns, optam pela exposição de sua intimidade, seja através de câmeras e fotos que exibem continuamente imagens da vida privada, seja através dos diários íntimos que se disponibilizam na rede.

Contudo, a idéia de um espetáculo que substitui a experiência, que se mantém na argumentação mais recente de Debord, parece ainda tributária de uma espécie de nostalgia do contato direto que a mediação teria inviabilizado. Ecoam aí, igualmente, as denúncias acerca da falta de autenticidade das mídias e o lamento por nossa cultura ter ingressado na “era do vazio”, obrigando-nos a representar nossas vidas ao invés de simplesmente vivê-las. O pressuposto é que a sociedade, livre da dominação midiática, seria capaz de se conhecer “diretamente”, portanto, realmente. Podemos, então, perguntar com Bruno Latour (1997): é possível imaginar que qualquer sociedade possa se constituir sem o trabalho de mediação? Como acusar de “falta de realidade” a esfera midiática se ela põe em cena uma multiplicidade de dispositivos sócio-técnicos que, ao operarem as mediações, estreitam nosso contato com o real?

Ao menos dois problemas estão implicados nestas questões. O primeiro concerne à mediação técnica e ao caráter artificial do espetáculo. Sendo o espetáculo o reino do artifício, supõe-se que a realidade que ele faz aparecer seja uma realidade artificial, no sentido de pouco verdadeira ou mesmo ‘irreal’. A denúncia de inautenticidade do espetáculo reencena, neste caso, a oposição entre o artificial e o natural. Reencena, pois, o problema da mediação técnica. A provocação incitada por Latour lembra-nos dos inúmeros e diversificados trabalhos de mediação que estão necessariamente envolvidos em nossa relação com o real. Nesse sentido, a mediação técnica e a ‘artificialização’ próprias ao espetáculo não representam uma perda de realidade mas antes um dos modos pelos quais a realidade faz sua aparição para nós, humanos. A crítica do espetáculo deve, portanto, interrogar a realidade que ele torna possível, em vez que lamentar a realidade que nele se furta. Debord, talvez mais que qualquer outro autor, nos revela e nos lega esta perspectiva. No entanto, ao identificar a realidade que surge no espetáculo como o recalçamento de toda a verdade e a falsificação real da vida social, o autor se aproxima de uma denúncia da mediação como subtração de uma existência autêntica. O segundo problema presente nas questões suscitadas acima trata do papel do espetáculo e suas mediações na produção da sociabilidade e da subjetividade. Longe de ser uma operação supérflua ou indigna, a realização do espetáculo participa da própria tessitura do corpo social e com ela compomos, dia a dia, nossa subjetividade. Negar inteiramente a mediação ou o espetáculo pode equivaler a negar nossas próprias formas de sociabilidade e de subjetivação. Se “*somos obrigados a nos narrar ‘reality shows’ durante o dia inteiro e a representar, uns para os outros, o espetáculo de nossas vidas*” (LATOUR, 1997), seria

possível imaginar qualquer sobrevivência sem tais espetáculos? Se acreditarmos que a resposta pode ser afirmativa, caberia pensar na estranheza com que experimentaríamos esses *freak shows* em que estariam transformadas nossas vidas. Este mesmo argumento é defendido por Herschmann e Pereira (2003), ao afirmarem que, contrariamente às teses mais sombrias, a mídia não se constitui num dispositivo que leva ao esquecimento (do ser), mas também “*como um veículo que produz uma experiência, efetivamente vivida pelos indivíduos,(...) o ambiente mesmo no interior do qual cotidianamente construímos, desconstruímos e reconstruímos nossas vidas*” (p. 29).

Também a *relação entre espetáculo e segredo*, tal como formulada por Debord, não parece se sustentar no cenário contemporâneo. Debord insiste na argumentação de que a esfera do *segredo* seria algo que se mantém por detrás do espetáculo, como complemento daquilo que ele mostra. Trata-se mesmo da aposta de que uma sociedade fundamentada no aparecer é, paradoxalmente, uma sociedade que se constitui no segredo, no sentido de que cada vez há mais lugares inacessíveis, ou seja, guardados e protegidos de todo e qualquer olhar; e, por conseqüência, haveria um número cada vez maior de profissionais formados e treinados para agir no segredo. Mesmo concordando com a idéia de que a visibilidade hiperbólica e a exposição da intimidade que parecem caracterizar a atualidade não podem ser identificadas à transparência do conhecimento e ao conseqüente desaparecimento total do segredo, parece haver entre todas essas esferas uma relação bem mais complexa, própria de uma sociedade e de uma subjetividade que se constituem na exterioridade. Talvez este aspecto seja, justamente, o que Debord não foi capaz de configurar em suas previsões acerca do futuro do espetáculo: a extensão com que nossa sociedade viria a confiar nele (no espetáculo), nas imagens e na visibilidade[7].

A consideração de todos esses elementos parece nos aproximar daquilo que Pereira (2003) denomina, em substituição aos termos “sociedade do espetáculo” ou “cultura da imagem”, *era da alta visibilidade*, a fim de ressaltar a produção contemporânea de uma *visibilidade intensa e constante*, num cenário em que os dispositivos midiáticos tradicionais articulam-se com novas e sofisticadas tecnologias de informação e comunicação. À quantidade aparentemente infinita de informações extremamente variadas circulando em alta velocidade, vêm se mesclar uma forte e crescente interatividade, engendrando novos territórios de realidade. Esses novos territórios, argumentamos, são hoje a cotidianidade, a banalidade, configurando o *espetáculo do comum* como uma modalidade diferenciada de exposição de si, a partir do qual podemos colocar questões, tais como: Que experiência de si e do outro encontra-se presente nesta forma de visibilidade maximamente estendida do espetáculo contemporâneo do comum? Que subjetividade é produzida nesta presença explícita do que se considera íntimo ao olhar do outro?

5 INTIMIDADE, SUBJETIVIDADE E ESPETÁCULO

A transformação dos dispositivos de visibilidade na atualidade, articulada às novas tecnologias de comunicação e informação, parece fazer coincidir duas outras mudanças: a constituição de uma modalidade diferenciada de espetáculo e uma produção, também diferenciada, de subjetividade. Aquilo que no espetáculo contemporâneo se transforma parece coincidir com a crise de uma tópica que definia a subjetividade na Modernidade, a saber, a oposição entre, por um lado, aparência, superfície, exterioridade, máscara e, por outro, essência, profundidade, interioridade, verdade. Onde os dispositivos modernos de visibilidade escavavam uma subjetividade interiorizada que, a partir do olhar do outro, instaurava a auto-vigilância, hoje parece estar se constituindo uma subjetividade exteriorizada, onde as esferas de cuidado e controle de si se fazem na exposição pública, no alcance do olhar, escrutínio ou conhecimento do outro. O decisivo aqui é compreender que não se trata da exteriorização de uma interioridade que, já tendo se constituído, decide se expor, mas antes de uma subjetividade que se constitui no ato mesmo de se fazer visível ao outro, portanto, como exterioridade.

A instabilização dessas instâncias no âmbito da produção de subjetividade articula-se, de imediato, com a crise de algumas fronteiras modernas, em especial as que definiam os *domínios do público e do privado*. Por um lado, as *webcams*, *fotologs* e *weblogs* parecem operar uma transformação no estatuto do olhar do outro, que de dado, público e coletivo, passa a ser conquistado pelo indivíduo, portanto, privatizado, individualizado. Se nos espetáculos panóptico e midiático o que ganha visibilidade o faz a partir da evidência e da constituição prévia do olhar público e coletivo, o espetáculo contemporâneo, materializado, por exemplo, nas práticas de exposição de si na Internet, precisa constituir o olhar do outro e garanti-lo para si. Assim, o olhar do outro - que costumávamos conceber quase que “naturalmente” como sendo da ordem do público - privatiza-se na visibilidade requerida pelas *webcams* e pelos *weblogs*, tornando-se “responsabilidade” do próprio indivíduo. Por outro lado, aquilo mesmo que era tomado na ordem do privado - a intimidade - passa por um movimento de publicização. Na constituição da subjetividade moderna, a intimidade era o lugar do segredo, do recolhimento, da verdade do sujeito, um espaço dotado de certa opacidade, capaz de escapar e resistir ao olhar do outro, daí sua associação com uma esfera de liberdade e resistência ao olhar normalizador do coletivo (Cf. CORBIN, 1991). E, por conseqüência, a associação entre aparência, superfície, exterioridade, máscara, versus essência, profundidade, interioridade, verdade. Com os *weblogs* e *webcams*, a tópica que opunha público e privado é subvertida, e também o sentido de intimidade e interioridade. Em tais espaços, a intimidade se volta para fora, num movimento de conquista de um olhar que lhe proporcione a visibilidade requerida para sua

constituição e sentido, configurando todo um campo de cuidados com o que Ehrenberg (1995) denomina “aparência interior”. De lugar do segredo, a intimidade constitui-se em uma matéria artificialmente assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro. Esvazia-se a distinção entre aparência e essência ou verdade, pois a verdade é o que se produz no ato mesmo de se fazer aparecer.

Cabe ainda notar que a almejada proximidade com o espectador é reforçada pelo princípio de interatividade, que participa fortemente do ‘efeito de realidade’ produzido nestas novas modalidades de exposição de si. Se o eu se constitui na imagem e como imagem, é preciso que ele tome para si seus atributos contemporâneos, ampliando a sua margem de interatividade. O eu-imagem deve ser reativo ao olhar do outro, deve mesmo ser o efeito produzido na interface com o olhar do outro, pois é nesta interface que ele ganha ‘realidade’ ou esmaece, caso não encontre o olhar que o ‘realiza’.

Os *weblogs*, *fotologs* e *webcams*, assim como os *reality shows*, configuram-se, neste cenário, como dispositivos artificiais de produção da intimidade e da subjetividade, o que recoloca a questão das *fronteiras entre natural e artificial*, já vista na problemática do espetáculo. Argumentamos que, do mesmo modo que as próteses que hoje participam da construção artificial do corpo, e das drogas lícitas que participam da construção artificial do bem-estar contemporâneo, estes dispositivos não podem ser associados à construção de uma subjetividade menos verdadeira ou autêntica. Se tais instrumentos figuram como amplificadores da visibilidade do indivíduo, em especial do indivíduo comum, constituindo-o como espetáculo, elas tornam-se uma condição almejada de existência e de reconhecimento: “a convocação de um outro que nos olhe é um recurso para sair do fechamento privado; ela dá uma consistência às realidades psíquicas e as autentifica” (EHREMBERG, op.cit., p. 251).

ABSTRACT

The main purpose of this work is to explore the theme of spectacle within the field of the new communication and information technologies. We start analyzing the specific types of visibility and intimate exposition that are brought about with Internet weblogs and webcams. We argue that these dispositifs, as they subvert limits between public and private, as well as between nature and artificial, allow us to arise some questions on the production of subjectivity in contemporary society. Specifically, we analyze the transformations that take place on the status of the other's regard as well as on the type of spectacle that is produced nowadays.

Key-words:: Spectacle. Intimacy. Subjectivity. Internet.

REFERÊNCIAS

- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- BENTHAM, J. (2000). “O Panóptico ou a casa de inspeção” in SILVA, T.T. (Org). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BRUNO, F. (2004). “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação”. Trabalho apresentado na XIII Compós.
- CORBIN, A. (1991). “Bastidores” in PERROT, M. (Org) *História da vida privada 4: da Revolução francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia das Letras.
- DEBORD, G. (1967). *A Sociedade do espetáculo*. Disponível na Internet em <http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540/>
- _____. (1988). “Comentários sobre a Sociedade do espetáculo”. Artigo disponível na Internet em <http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540/comentarioses.htm>
- EHRENBERG, A. (1995). *L'Individu incertain*. Paris: Vrin.
- Foucault, M. (1983). *Vigiar e Punir*. Petrópolis:Vozes.
- FRIDMAN, L.C. (2000). *Vertigens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- HERSCHMANN, M. e PEREIRA, C.A. (2003). *Mídia, memória & celebridades*. Rio de Janeiro: e-papers.
- JAPPE, A. (1998). “O passado e o presente na teoria de Debord”. in JAPPE, A. (1998). *Guy Debord*. Texto disponível na Internet em <http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540>
- LATOUR, B. (1997). “O sociólogo Bruno Latour desafia os partidários da tese da sociedade do espetáculo”. Artigo publicado na Folha de São Paulo, em 14/08/1997.
- MACHADO DA SILVA, J. (2002). “A morte do interlocutor: por uma crítica irônica da mídia. in AIDAR PRADO (Org). *Crítica das práticas midiáticas*. São Paulo: Hacker.
- MILLER, J-A. (2000). “A máquina panóptica de Jeremy Bentham” in SILVA, T.T. (Org). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica.
- PEREIRA, C.A. (2003). “Cultura do corpo em contextos de alta visibilidade” in HERSCHMANN, M. e PEREIRA, C.A. (2003). *Mídia, memória & celebridades*. Rio de Janeiro: e-papers.
- RODRIGUES, V.A. (1993). “O Toque da mídia: subjetividade no espaço público midiático” in *Revista Comunicação e Política*, 22-23-24-25, pp. 47-56.
- SODRÉ, M. (1984). *A Máquina de Narciso*. Rio de Janeiro: Achiamé.

* Este artigo constitui um resultado do Projeto “As formas híbridas da cognição na atualidade”, coordenado pela Profa. Fernanda Bruno e apoiado pela Fundação Universitária José Bonifácio/FUJB/UFRJ.

[1] Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e do Programa EICOS/IP/UFRJ; Coordenadora do CiberIDEA/ECO/UFRJ.

[2] Professora Adjunta do Programa de Pós Graduação EICOS/IP/UFRJ; Pesquisadora Associada do CiberIDEA/ECO/UFRJ; Pesquisadora do Programa IDEIA/ECO/UFRJ. E-mail: rosapedro@globocom

[3] Como exemplo, temos os programas de caráter confessional e “realista” que dão voz e imagem aos indivíduos os mais ordinários e seus problemas conjugais, psíquicos e pessoais.

[4] Estas duas hipóteses foram apresentadas e exploradas em texto apresentado no XVIII Compós (Cf. BRUNO, 2004). Elas são aqui retomadas e renovadas numa articulação com a problemática do espetáculo.

[5] Baudrillard nomeia a esfera imagética dissociada do real de “hiperrealidade”, onde operam os “simulacros”, que nos fazem consumir uma alucinação do real em versão ideal e simplificada. O real seria substituído por imagens, com conseqüente desaparecimento do referente vivo: “Diante de uma existência pobre e fragmentária, os indivíduos contemplam e consomem passivamente

guerras em tempo real pela CNN, a vida de artistas e integrantes do star system, desportistas, políticos, gente com notoriedade, em várias assinaturas do decreto midiático” (FRIDMAN, 2000, p.35).

[6] Claro está que Debord se posicionava, desde o início, como um opositor da sociedade do espetáculo, considerada por ele o ápice da alienação social, sendo seu objetivo último - sua utopia - a regeneração de laços autênticos entre as pessoas no que ele denominava de “politização da vida”. Em sua obra original, creditava à arte a capacidade de produzir um movimento de contestação. Entretanto, em seu texto *Comentários sobre a Sociedade do Espectáculo*, de 1988, admite que o domínio do espetáculo teria se ampliado e que somente a radicalização de sua própria dinâmica poderia promover sua ruína. Permaneceu, no entanto, sua suposição de um sujeito capaz de emergir da “hibernação midiática” - que o manteria num estado de infantilismo, separado de um projeto global consciente -, o que permitiu que muitos críticos estabelecessem uma continuidade entre sua formulação e a dialética do esclarecimento (JAPPE, 1998). Mas não há em Debord uma nostalgia da vida humana real instalada no passado, nem mesmo uma “crítica do espetáculo”, que, no seu entender, não conduziria para além dele. Há uma incitação à ação, à força da práxis capaz de transformar a sociedade.

[7] O tema da confiabilidade em relação à visibilidade pode ser também explorado a partir da temática do controle e da vigilância.