



A comunicação como espetáculo e dispositivo epistemológico

Partindo de um projeto mais amplo e em desenvolvimento onde são analisados alguns conceitos que identificam a possível representação que a comunicação faz de si mesma, analisa-se a constante adoção do conceito criado por Guy Debord em trabalhos de natureza acadêmica, observa-se que, embora não se proponha como uma base teórica da comunicação, a sociedade do espetáculo tem sido apontada como uma matriz conceitual e, talvez, a causa primordial e indispensável para que se produza a visibilidade comunicativa. Esse trabalho partirá da análise daquele conceito para discriminar as redes de inferências que dele emanam, suas transformações históricas, teóricas, culturais e políticas.

Palavras-chave: comunicação, espetáculo, dispositivo

Descritores: Comunicação. Redes de informação. Teoria da Informação.

Recebido: Outubro 17th, 2010

Aceito: Janeiro 4th, 2011

Origen del artículo

Esse trabalho foi apresentado no Grupo de Trabalho de Teoria y Metodologia de la Investigación en Comunicación / Congreso Alaic 22-24 de setembro de 2010. Facultad de Comunicación y Lenguaje- Universidad Javeriana, Bogotá-Colombia

La comunicación como espectáculo y dispositivo epistemológico

A partir de un proyecto de investigación más amplio y en curso en el que se analizan algunos conceptos que identifican la posible representación que la comunicación hace de sí misma, el presente trabajo estudia la constante adopción del concepto creado por Guy Debord en trabajos de naturaleza académica. Aunque no se proponga como base teórica de la comunicación, se observa que la sociedad del espectáculo ha sido señalada como la matriz conceptual y, tal vez, la causa primordial e indispensable de la visibilidad comunicativa. El trabajo parte del análisis de dicho concepto para identificar las múltiples inferencias que de él surgen y sus transformaciones históricas, teóricas, culturales y políticas.

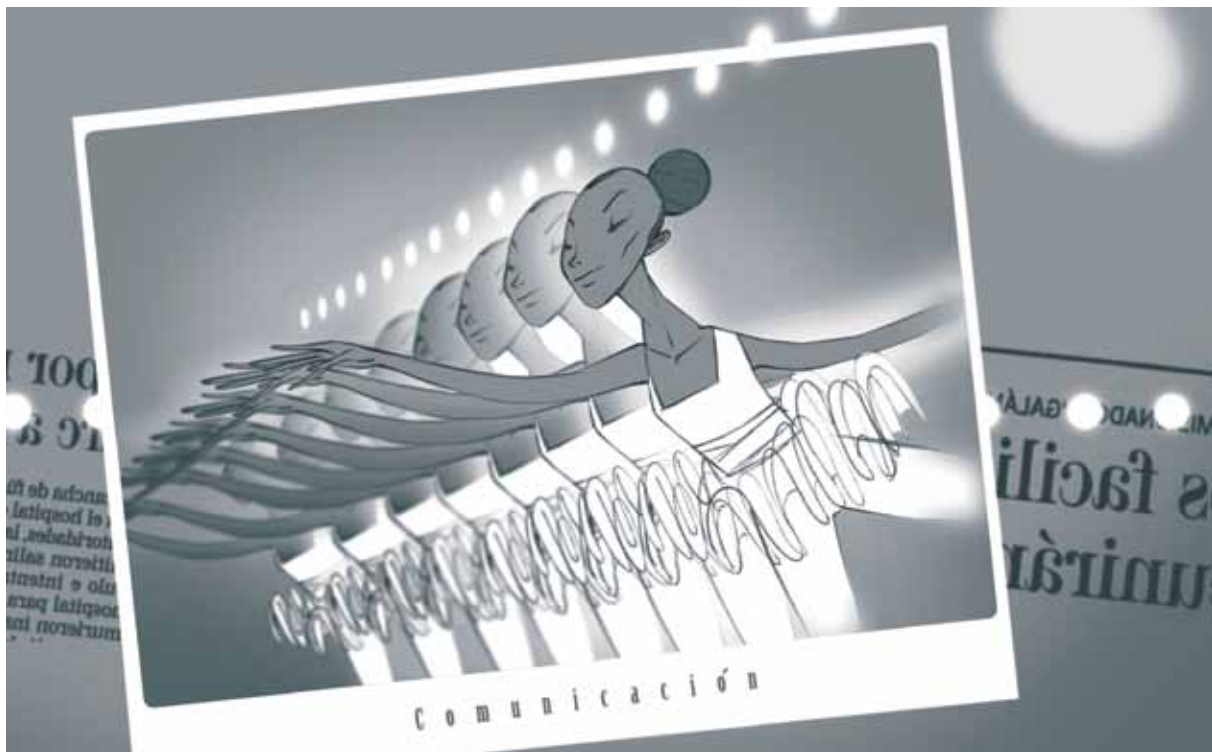
Palabras clave: comunicación, espectáculo, dispositivo.

Descriptor: Comunicación. Redes de información. Teoría de la información.

Recibido: Octubre 17 de 2010

Aceptado: Enero 17 de 2011

A comunicação como espetáculo e dispositivo epistemológico



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, mas impondo-

.....
* **Lucrécia D'Alessio Ferrara**. Brasileira. Com formação em letras e literatura. Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. **Correio electrónico:** ld Ferrara@hotmail.com

se como ajuste de anseios e comportamentos em constante evidência.

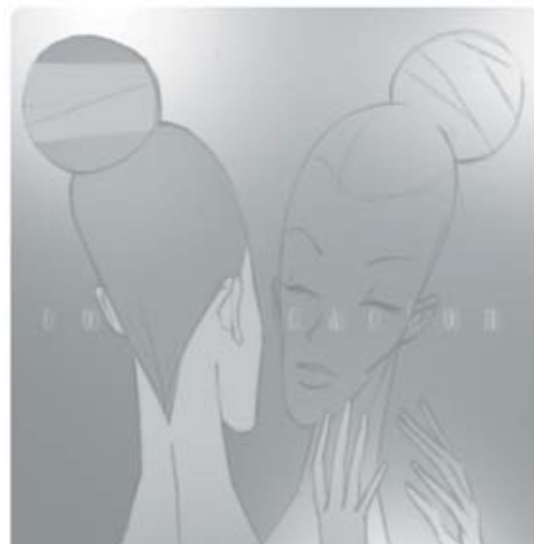
De um lado, Baudelaire, de outro lado, Marx surgem como arautos da nova realidade que ajudam a criar e a construir, propondo uma teoria que os transforma em filósofos da nova história. Baudelaire, escolhido como o protótipo do poeta moderno, celebrará o fausto de uma vida iluminada pela idealização de um progresso definitivo, embora não possa 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 daquela tese que, idealizada, 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, 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 permanece 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, p. 224) e o estruturalismo se propõe como atividade intelectual que, com o rigor do método expurgado 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:

“É 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 que se resume no conceito de espetáculo “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, p. 160), embora o conceito constitua paradigma daquele campo científico. Em conseqüência, 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 como o espetáculo constitui um paradigma para a comunicação, através da prática concreta do comunicar. Comunica-se espetacularmente, transformando a comunicação em um espetáculo epistemológico.

O espetáculo da comunicação

A base dos ideais modernistas concentrava-se em três princípios fundamentais: a universalidade, a individualidade e a autonomia (Rouanet, 1993). 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: falava-se em nome do conjunto dos homens, pois aquelas diretrizes deveriam atingir a todos, sem equívocos. Aqueles princípios são tomados como

base de uma realidade que deveria condizer com as fundamentações conceituais, 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 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 definição da sociedade como espetáculo remete à dimensão do modo como é avaliada. 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 traduziam em consumo desenfreado.

As definições de espetáculo que se espalham por toda a obra, 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, o parâmetro reflexivo corresponde ao sentido dedutivo das afirmações, que esgotam as possibilidades de contra-argumentar. Nesse sentido, não espanta que:

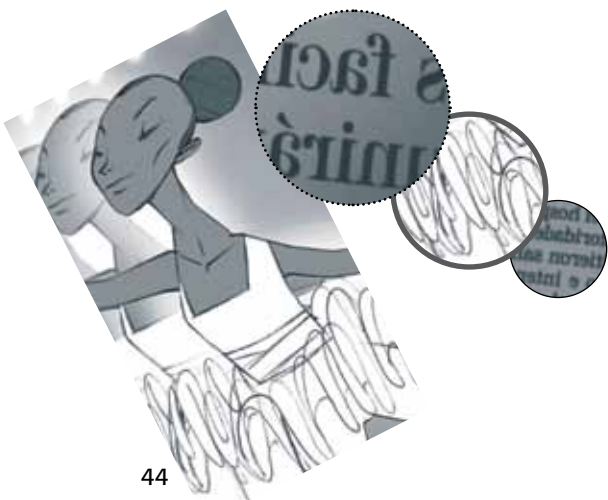
A prática social, diante da qual se coloca o espetáculo autônomo, é também a totalidade real que contém o espetáculo. Mas a cisão dessa totalidade a mutila a ponto de fazer parecer que o espetáculo é seu objetivo....O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade 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)

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. Naquela relação imagem e espetáculo ocupam, respectivamente, os papéis de causa e efeito; mas são mediações ou comunicação, agenciadas como mercadoria e moldadas como fetiche, que impede a crítica social e transforma a mediação, em simples instrumento de alienação.

No eixo do conceito, encontram-se, de um lado, as bases da necessidade de um novo marxismo capaz de superar o desencanto 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 ou de demonstrar como o conceito de espetáculo apresenta outro capítulo da célebre Teoria Crítica, mas investigar as causas daquela aproximação que transformou a obra de Debord em uma teoria da comunicação que se confunde com o espetáculo do consumo.

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. Para esse estudo e como roteiro metodológico será observada rigorosa comparação entre as definições de espetáculo apontadas por Debord na sua obra e a tradução que os legitima no âmbito de uma Teoria da Comunicação onde são usados. Essa metodologia comparativa exige a prudente estratégia (Sodré, 2006, p. 10) que nos faz desconfiar da certeza conceitual da ciência estabelecida, para aderir ao exercício empírico que, planejado para estar atento aos detalhes das imprevisibilidades empíricas, nos encaminha para o encontro do objeto e exige uma disponibilidade sensível para percebê-lo, sem manipular teoricamente sua realidade. O paradoxal planejamento dessa sensibilidade supõe que aquela empiria seja procurada com persistência, ou seja, nada surge ao acaso de sugestões teóricas ou aderências emotivas e ocasionais, ao contrário, trata-se de uma disponibilidade perceptiva e atenta aos detalhes de cruzamentos teóricos ou manifestações empíricas que, rigorosamente



observadas, sugerem correspondências e relações. (Ferrara, 2010, p. 63)

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

Para Debord, aquele tempo tem a seguinte definição:

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. (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. Encontra-se uma simulação do tempo e, em 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. 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 pseudo-cíclico do espetáculo consumido na sociedade capitalista, o tempo cíclico das sociedades pré-industriais; a sociedade mítica e aquela da reprodutibilidade técnica. Esse espetáculo que alia o tempo disfarçado

e o espaço imóvel, monótono e igual a si mesmo dá origem a uma imagem que se reduz à mercadoria e, ambas, fazem da visualidade o instrumento capaz de torná-las mediativas entre distintos espetáculos, condensados no rito e no 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 simples modo de exposição espetacular que ilumina a mercadoria e lhe cria, de modo coercitivo, a cena adequada à troca: a mercadoria é exposta ao consumo que se torna paralelo a essa imagem iluminada e espetacular.

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.....A distração alcança



neles a sua cultura. Eles são feitos para as *massas* (Kracauer, 2009, p. 344)¹

Banalizada porque se reduz a “Ornamento das Massas,” a comunicação se transforma em instrumento de um capital que a marginaliza, porque a vê como simples 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 passividade. Enquanto possível teoria da comunicação, a sociedade do espetáculo 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 redutora 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, porque se apóia na segurança de um sujeito científico que se coloca além e acima do próprio objeto que analisa.

A comunicação como **dispositivo do espetáculo**

Aproximando-se do espetáculo como resultado da sociedade capitalista submissa ao capital, Giorgio Agamben (2009) desenvolve outro conceito 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, p. 42) a fim de coordenar valores, hábitos de ver, ouvir e promover 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: “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, p. 29), porque todos se referem a uma estrutura de poder em *relação estratégica*.

.....

1. 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.

Esse caráter é vital para entender a relação que se pode estabelecer entre o espetáculo e o dispositivo ou entre Debord e Agamben: podemos perceber que espetáculo se refere a um tipo de dispositivo pelo qual o capital controla as subjetividades que são articuladas através de aparência, consumo, entretenimento, visualidades e imagens, ou seja, na rede espetacular, se reconhece interesses objetivos, dispostos sob o desenvolvimento de subjetividades que se deixam 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, abrindo-lhe uma inegável e contraditória dimensão política pois, ao mesmo tempo em que se propõe como elemento de mediação, ela surge submissa a um interesse que a converte em simples instrumento. A comunicação é um dispositivo espetacular e surge como elemento de controle que não permite interpretações visto que, em dimensão epistemológica dedutiva, obedece a 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 que nos leva a estudar, com maior conseqüência epistemológica, a tendência a uma metodologia dedutiva na aplicação do conceito de relações espetaculares mediadas por imagens.

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



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. 46)

Em primeiro lugar, 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 - 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.

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 pelo 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 encontrar uma saída subjacente, 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 se transforma na performance voltada 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:

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 ou método de superar o 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 e acrescentar à comunicação outra e distinta dimensão política. Esse contemporâneo é cognitivo na medida em que é discrônico:

...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, mas ambos propõem focos epistemológicos transversais ao tempo, porque discrônicos e sugestivos de um modo de conhecer no escuro, onde se pode ir além da racionalidade explicativa do conteúdo comunicativo, a fim de distinguir, metodologicamente, o positivo e o compreensivo intelectual (Maffesoli, 2007, p. 31), observações distintas que atuam entre a razão e o plano do vivido e estabelecem uma ciência do conhecimento:

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 facho 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 exige um modo de construir a empiria, 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 imprevisível e intempestivo, pois exige uma epistemologia marcada por um olhar contemporâneo.

Embora não se menospreze 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, a fim de projetar a dimensão metodológica que nos leva a descobrir, na linearidade instrumental, elementos inusitados que exigem uma investigação mais conseqüente.

Considerando que a comunicação tem suas raízes plantadas em pleno terreno ideológico modernista e, em conseqüência, adaptada à função instrumental agenciada pelo antigo Estado-Nação, observa-se que os conceitos criados por Debord e Agamben introduzem a necessidade de assumir, epistemologicamente, a dimensão política da comunicação. Enquanto meio de massa, a comunicação se modela através de espetacularidades múltiplas que atendem a persuasivos dispositivos de interesses comerciais e empresariais locais e globais; sob o impacto das novas tecnologias, ao contrário, a epistemologia da comunicação deve atentar para as possíveis reações enunciativas que podem levar o receptor a se redimir da passividade das seduções espetaculares que o colocam à deriva de planos e programas de massa. Essa redenção exige produzir outra comunicação onde se inscrevem processos receptivos que atuam como contra-dispositivos culturais e políticos: um novo tempo que não se modela pelo passado massificante, mas se descobre nas brumas de um presente que, em clima de troca, se deve construir.

Inaugura-se um capítulo teórico da comunicação que a coloca em outra dimensão política ao superar a promoção da inércia, para aderir a um fazer comunicativo onde interagem epis-

temologia e metodologia, tendo em vista não o efeito como conseqüência de um estímulo espetacular, mas a ação que vai ao encontro funções que a comunicação pode desempenhar enquanto força social. Através do estudo dos conceitos de Debord e de Agamben e, sobretudo, dos métodos que deles decorrem como ação inusitada, impõe-se considerar uma dimensão política que a epistemologia da comunicação não pode ignorar, se quiser ter uma atuação social contemporânea.

Referências

- Agamben, G. (2009), *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Chapecó, Argos.
- Berman, M. (1986), *Tudo que é sólido desmancha no ar: A crítica da modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Budrillard, J. (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Debord, G. (1997), *A Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2003), “Teses sobre a revolução cultural”, *Apologia da Deriva*, Paola Berenstein Jacques (org.), Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- (2003) “Questões preliminares à construção de uma situação” *Apologia da Deriva* (op. cit.), Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- “Teoria da Deriva”, *Apologia da Deriva* (op. cit.), Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- Dosse, F. (2007), *História do Estruturalismo* (2 vols). Bauru S.P., Edusc.
- Ferrara, L. (2010), “A estratégia empírica da comunicação”, *Pesquisa empírica em comunicação*, José Luiz Braga, Maria Immacolata Vassallo Lopes, Luiz Claudio Martino (orgs). São Paulo, Paulus.
- Gutfriend, C. e Silva, J. (orgs) (2007), *Guy Debord Antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre, Edipucrs
- Kracauer, S. (2009), *O ornamento das massas*, São Paulo, Cosac Naify.
- McLuhan, M. (1969) *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo, Cultrix

Maffesoli, M. (2007) *O Conhecimento Comum introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre, Sulina.

Marcondes Filho, C. (2007), “A melancolia de GuyDebord, de como os franceses chegaram tarde à Sociedade do Espetáculo”, *Guy Debord antes e depois do espetáculo*, Gutfreind, C. e Silva, J. (orgs.), Porto Alegre, Edipucrs.

Rouanet, S. (1993), *Mal-Estar na Modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras.

Sodré, M. (2006), *As Estratégias Sensíveis*. Petrópolis-RJ, Vozes.

