

SITUAÇÕES-LIMITE E O ESPETÁCULO – O HIPERESPETÁCULO PELO VIÉS DA CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES

Pedro Henrique Baptista Reis

Resumo: Neste artigo pretendemos aproximar e articular os conceitos de espetáculo, de Guy Debord, e de situação-limite, de Karl Jaspers, afim de transpor certas aporias com os quais o pensamento debordiano se enfrenta, confronta e transforma numa época que se desenha como tecnocrática e na qual os meios de comunicação e informações tornam-se ubíquos e os sujeitos, mediados e mediadores, se veem transformados por uma vivência na presença e através desses meios.

Palavras-chave: Guy Debord, espetáculo, Karl Jaspers, situações-limite.

Situaciones-limite y el espectáculo – el hiperespectáculo por el viés de la construcción de las identidades

Resumen: En este artículo pretendemos aproximar y articular los conceptos de espectáculo, de Guy Debord, y de situación-limite, de Karl Jaspers, con el fin de transponer ciertas aporias con las que se enfrenta el pensamiento debordiano, confronta y transforma en una época que se dibuja como tecnocrática y en la que los medios de comunicación e informaciones se vuelven ubicuos y los sujetos, mediados y mediadores, se ven transformados por una vivencia en la presencia y a través de esos medios.

Palabras clave: Guy Debord, espectáculo, Karl Jaspers, situaciones-limite.

Limit-Situations and the spectacle–hyperspectacle through the construction of identities

Abstract: In this paper we endeavour in articulating Guy Debord's concept of spectacle and Karl Jaspers' concept of limit-situations in order to better understand the challenges imposed to the concept of spectacle and spectacularization by the aporias of a techno-cratic and ubiquitous media age, where subjects face a life in the presence and through the media outlets that colonize everyday life.

Keywords: Guy Debord, spectacle, Karl Jaspers, limit-situations.

"The role of the citizen qua citizen will greatly diminish and the role of the citizen as spectator increase"
Philip Bobbit, *The Shield of Achilles*, 2003

"O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"
Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, 1967

"The beating of a million drums / The fire of a million guns / the mother of a million sons / Civilization"
"Civilization", Justice, do álbum Audio, Vídeo, Disco, 2011

Na Grécia antiga, cidadão era termo que apelava a uma miríade de posicionamentos que os sujeitos necessitavam atender ou responder. Nessa civilização ser parte da *polis* grega era ser sujeito político na ágora ateniense, ser hábil fisicamente para empunhar uma lança e um escudo e defender e conquistar em nome de Esparta. Cidadão significava o que hoje derivamos da palavra *polis*: era ser político e polícia, defender tudo que era caracteristicamente da polis.

Era a ágora já cenário de espetáculo? Ou eram facetas reversíveis, como as de Jano: de um lado, a política, do outro, o teatro?

Um milênio e meio depois, na Idade Média, após a queda da Roma e sua herança grega, cidadão era o citadino: aquele que habitava as vias pavimentadas ou não ao redor dos castelos. Era a

contrapartida do aldeão, do *peasant* – que habitava plantações. Era o atendente das funções reais e das funções religiosas. O peão também rezava, também pagava seus dízimos e impostos, entretanto, cidadão era o cidadão: aquele que vivia na cidade, aos pés dos castelos, na sombra das catedrais.

Temos então três palcos? O da realeza, o da sacristia e o paganismo popular? Ou o que se vivia era a Divina Trindade: três modos de vida encarnados no paternalismo Católico (não por nada Católico é a palavra latina para universal), na irmandade monárquica e na fraternidade pagã?

Na *polis* era cidadão quem fosse grego e fosse homem livre. Na Idade Média se insinuava, à sombra dos castelos, a vontade de poder e voz política numa classe não muito diferente: o europeu que não era o camponês (ou não mais – pelo êxodo rural ou pelo rural que era engolido pelo cosmopolitismo que anunciaria a Renascença), mas também não era realeza, que se encarregava do comércio e que começava a financiar as expedições que traziam os luxos alimentares e os exotismos peculiares que encantavam os nobres: dividindo esse ônus com eles, mas jamais recendo *in full* os louros. A problemática do Iluminismo não seria exatamente o paralelismo existente entre as experiências do cidadão grego e da sociedade burguesa? E, ademais, não vivemos ainda exatamente dessa herança problemática? Uma herança-limite: demarcações sutis e por vezes invisíveis que determinam o grau e o limite dos Homens?

No presente texto teremos como objetivo central possíveis aproximações e articulações dos conceitos de espetáculo, de Guy Debord, e de situação-limite, de Karl Jaspers. A finalidade é enfrentar mais pontualmente algumas limitações do pensamento debordiano quando apropriado e retrabalhado numa época que se desenha como tecnocrática e na qual os meios de comunicação e informação tornam-se ubíquos e os sujeitos, mediados e mediadores, se veem transformados por uma vivência na presença e através desses meios.

Em nosso tempo é corriqueiro, pelo menos desde o legado marxiano, falar-se em estetização da política – marcada pelas modernas nações democráticas assim como pelo surgimento do nazifascismo – e politização da estética – a marca do Estado como patrono das artes, tão ligada à imagem da União Soviética como os rostos de Lênin ou Stalin (em fotografias ou caricaturas) quanto aos modelos atuais, inclusive brasileiros, de financiamento de artes específicas para populações específicas. É tarefa, então, articular o legado que Guy Debord soube tão bem articular em sua Sociedade do Espetáculo a esse presente mais presente que se apresenta como futuro constantemente atualizado e remontar ou rearticular a problemática que se desenha desde o cidadão grego, ao cidadão medieval, passando pelo pequeno burguês iluminista e o homem contemporâneo que é sujeito de seu “Show do Eu” (SIBILIA, 2008) no espetáculo contínuo e contíguo da ubiquidade digital e que ao mesmo tempo é objeto e público-alvo matematizado pelos algoritmos e bancos de dados *Big Data* das megacorporações transnacionais.

Esta é uma tarefa transversal. Porém, é exatamente nessa constatação de transversalidade que não podemos falar de espetáculo sem, primeiro, resgatar o recorte debordiano e, em segundo lugar, tentar acoplá-lo a uma perspectiva não necessariamente pós-moderna, mas necessariamente contemporânea, no sentido de abarcar os fenômenos que possam falar dessa “relação social entre pessoas mediada por imagens”.

É preciso contrastar o que vai diretamente ao núcleo de qualquer apropriação ou problematização do espetáculo. Precisamos repensar o que significa o próprio espetáculo numa sociedade neoliberal, transnacional e o que é o espectador, em seu duplo caráter, que adere ao espetáculo – o aplauso que confirma a espetacularidade – e que se constitui como espetáculo – o espetáculo de si. Assim como precisamos atentar a como essas facetas participam ou não da construção, elaboração ou apresentação das identidades subjetivas que compõe a multiplicidade de realidades vividas pelos seres humanos na contemporaneidade. Pensar esse ponto exatamente sob a perspectiva da cidadania, não apenas enquanto ação/agência política, mas enquanto Ser-cidadão, ser-quem-fala e ser-o-que-se-é é pensar que o espetáculo se deve e é direcionado a eles, os cidadãos ou aqueles comumente referidos, na era atual, como consumidores. Nenhum objeto melhor se serve e nos serve para comentar ou problematizar o espetáculo (e essa problematização paralela entre cidadania e consumo) do que o maior avatar de nossa era digital: a Internet e os aspectos eletrônico-digitais da vida cotidiana; a digitalização das culturas midiáticas e sua subsequente onipresença.

Tomamos como baliza as "situações-limite" de Karl Jaspers (1960 [1919]), buscando evitar o termo radicalização. Através desse conceito recortamos alguns eventos recentes e suas repercussões na Internet (falamos aqui Internet de modo generalizado, mas nosso foco são sites de notícias e redes sociais online, como Facebook e Twitter, assim como sites agregadores, como Tumblr, Reddit, StumbleUpon, BuzzFeed, etc. e, somando-se a isso, dados estatísticos disponibilizados por agências governamentais e de monitoramento e controle dos usos das redes). O intuito é – daí sim, com seu sentido lato – radicalizar a percepção de certos fenômenos que circundam, problematizam e dão importância a certos fatos (ou até mesmo interpelando Barthes, 2009 [1964], *faits divers*) que possam denotar em si mesmos importância (política, intelectual, econômica, etc.) ou aos quais se é conferido importância especial devido à condições especiais e, por que não?, à própria lógica intrínseca de espetacularização na e da mídia que irrompe o campo das mídias ditas tradicionais e torna-se, em certo sentido, a própria linguagem das tecnologias de comunicação e informação que caracterizam-se contemporaneamente como novas.

O esforço aqui não é conclusivo, não atende a rigorosas estratégias e metodologias científicas. Balança-se na incerteza articular e na moleza ensaística. Pretende-se mais uma coleção de indagações mediadas por imagens do que preza por algum conceito endurecido ou simplificador. Pretende-se aqui, em suma, desmaterializar os engessamentos tão frequentes quando a discussão atravessa conceituações que buscam nomear (ou delimitar) a contemporaneidade como algo fundamentalmente diferente das épocas anteriores, desistoricizando aquela bagagem heurística que compõe o cerne da civilização, antes, ocidental e, agora, parece, universal.

Essa mãe de milhões de filhos, conduzida ao som de milhões de tambores e milhões de disparos, se horroriza ao ver o espetáculo chegar a sua porta como o hiper-real baudrillardiano (1991). O horror no qual ela se apoia agora imiscui-se nas plataformas futurísticas, e ao mesmo tempo, arquitetonicamente classicistas, desde Hollywood e seus caracteres pretensamente universais, e propõe a seguinte questão - uma já presente em Husserl (2001 [1913]) e problematizada por Derrida (1994 [1993]): mundanidade ou universalidade?

Parte 1: Os filmes de horror agora passam na CNN

"Nós nos tornamos nós mesmos ao entrar de olhos abertos¹ nas situações-limite" (JASPERS, 1970, p. 278-279). Situações-limite são para Jaspers a situação antinômica da qual emerge a fundação daquilo que é a condição humana (BORNEMARK, 2006, p. 52) e o constante encontro do eu, como ser vivente e preceptor, com um mundo no qual se vê jogado e que deve enfrentar com os pedaços que vai juntando no caminho. O termo contém uma profundidade filosófica e epistemológica inegável, mas sua interpretação mais mundana já é paradoxal o suficiente para confrontar a ideia do ser vivente com aquele inefável além dele e a materialidade chocante do cotidiano. O conceito emerge na ruptura filosófica de Jaspers e no seu confronto com as categorias de liberdade, de falta de significado, do isolamento e da morte; emerge da pergunta que seria sistematizada por quase todos os filósofos de quase todas as vertentes que se associariam ao que Jaspers chamou de filosofia da existência e que ficou conhecido popularmente como Existencialismo: quem somos nós e como podemos viver nossas vidas com uma certa plenitude?

A validade ou utilidade desse conceito central e suas noções acessórias para a atualidade precisa ser problematizada por uma via comum ao cotidiano. As estatísticas de posse e uso de telefones celulares e de acesso à Internet demonstram a dualidade entre mundanidade (o que é típico do mundo) e universalidade (o que é *facticius* e se normaliza): esse é um conceito pensado para uma época em que a História se desenrolava em direção ao impensável. Devemos manter isso em mente. Especialmente porque, hoje, as situações-limite, aquilo material ou imaterial que é um Outro, encontra ou é encontrada pelo Eu-pensante e vivente ao toque de algumas teclas - quando não aparece inadvertida e espontaneamente nas largas polegadas de LED de nossos dispositivos, nas caixas de e-mail de nossos computadores pessoais e profissionais. O horror *videogâmico* da Guerra do Golfo tornou-se canal de YouTube, o *drone* que massacra escolas e hospitais dissimuladamente aparece em possibilidade em contas de redes sociais como Instagram² e milhares de *retweets* no Twitter. As imagens de morte censuradas pela antiga mídia vazam pelas redes sociais e nos portais agregadores. O som dos tambores é produzido e reproduzido por máquinas informacionais e transmitidos nos circuitos fechados de som das mais variadas instituições ou nas bilhões de rádios de internet.

Como então falar de espetáculo como "expressão de uma *Weltanschauung* materialmente traduzida" (a tese 5 de Debord) se estamos agora, diferentemente dos anos 1960, falando sim de um abuso do mundo da visão (e dos sentidos) e dos produtos técnicos de difusão massiva de imagens?

As linguagens dos meios se misturam: o vídeo não é mais aportado apenas no cinema e na televisão – ele é ubíquo e reformado em plataformas múltiplas. O mesmo acontece com o som e com o que passava por mídia impressa (especialmente o jornalismo). Isso quer dizer que, ao pensarmos a noção de situação-limite imbricada com a problemática da ubiquidade midiática e tecnológica, encontramos-nos em aporia: como compor uma baliza para compreender o espetáculo (ou os processos, se é que ainda podemos falar disso em gerúndio, de espetacularização) quando ele é, ou parece, ser e estar em tudo? Quando se apresenta como o Ser-em-geral? E o civismo, entendido como a manutenção da civilização através da agência daqueles que se incluem na categoria de cidadão, ainda ou já é um espetáculo mesmo após a estetização da política – leia-se: fascismo? Como pensar o isolamento numa era que permite ou até mesmo exige conexão total? Como pensar a morte quando

ela ultrapassa, não apenas para os gloriosos, como na Grécia antiga, mas para todos que sobrevivem via seus avatares digitais? Como pensar a falta de sentido se o próprio espetáculo, sua linguagem e suas possibilidades técnicas permitem a coexistência de todas as interpretações e aponta para todos os sentidos enquanto também os esvazia? Como pensar a liberdade, tanto em sua conotação pessoal, interior, quanto política, em tempos de vigilância eletrônica e digital total, como os escândalos de Wikileaks e Edward Snowden tão claramente problematizaram nos últimos anos?

O discurso frequente do pós-modernismo, que remonta à Lyotard (1974), é de que a era pós-industrial que se desenhava a partir da despolarização do mundo (decadência da União Soviética, prevalectimento dos modos econômicos neoliberais, etc.) seria de desaparecimento das ideologias. Na linguagem corrente: seria uma época em que as meta-narrativas, as histórias que contávamos a nós mesmos para explicar nossas ações, nossos próprios credos, desapareceriam. Em outras palavras e generalizando, seria uma era sem visões de mundo.

Como podemos problematizar o espetáculo, definido como a materialização de visões de mundo, numa era que se pensa livre ou acima delas? O desdobramento mais comum para isso e, em certo sentido, abordado já pelo próprio Lyotard e articulado nas obras de seus sucessores como Gilbert Durand (2011 [1994]) e Michel Maffesoli (2014 [1988]), é que vivemos uma era de múltiplas visões de mundo. Ao invés de um vácuo ideológico, vivemos uma hiper-densidade e hiper-atividade ideológica.

A multiplicação do espetáculo se dá, então, pela absurda pluralidade de visões que coabitam nossa era. Na verdade, pela cooptação das visões de mundo pelos indivíduos, pela individuação das visões de mundo. Não é de se espantar a espontânea popularidade que conceitos como "show do eu" ou "cultura do amador" (KEEN, 2009), que se dedicam a problematizar ou resolver as questões da apresentação do eu-pensante nas plataformas digitais que se popularizam e passam a compor o cotidiano não apenas dos artistas, nem apenas dos produtores, se dê de forma tão absoluta. Estamos no ponto de existirem mais de um aparelho de telefonia celular por habitante em países empobrecidos como os do Leste africano - aparelho esse que Maurizio Ferraris (2005) compara com que a "escrita foi para Platão" (KEEN, 2009, p. 2).

A existência se tornou uma existência na presença da mídia - adaptando a afirmação de Couldry (2012) ao existencialismo das situações-limite de Jaspers. Coadunar essas problemáticas, a nosso ver, é essencial para problematizar o legado crítico de Debord e do conceito de espetáculo como relação social mediada por imagens. Não estamos mais em posição de passivamente afirmar que qualquer formação de si (TAYLOR, 1989) ou narrativa-de-si (CAVARERO, 2001) possa passar desatenta ao papel das mídias – e nelas mesmas seria ridículo ignorar o papel espetacular que se perpetra.

"Show do Eu" não é nada mais do que espetacularização de si. "Cultura do amador" não é nada mais do que a espetacularização de si. "Tribalização" não é nada mais do que espetacularização de si. E a espetacularização de si é uma relação social mediada por imagens. Ou, melhor, e pegando emprestado as paráfrases de Silva (2007), todos esses conceitos não passam de relações sociais mediadas por imagens, não passam de materializações de visões de mundo que medeiam as visões dos indivíduos acerca de si mesmos – como eles se problematizam frente às pressões e condições históricas e como isso se condiciona numa especificidade consciente. Se elas têm um objetivo

persuasor, se tem um objetivo legitimador: isto vai além do escopo que pretendemos problematizar aqui. Essa mediação através de imagens afirma, revela ou desencobre? Sim, porém ao mesmo tempo encobre, torna oblíqua, reformula, obscurece. Essas relações fazem com que a "concha" (*Gehäuse*) (JASPERS, 1919 apud BORNEMARK, 2006, p. 63) dos eus-pensantes não desapareça ou se destrua: mas sim, através do espetáculo, quando acoplado a essa coexistência constante da mídia, essa ubiquidade midiática, transforma-se em algo poroso e luminescente. A metáfora viva deixa de ser o vômito cálcico dos cefalópodes, frio, duro, opaco e que imita o ambiente que habita com a finalidade de camuflagem. Ela se torna a porosidade dos nanomateriais artificiais como *core-shell silica particles*³, através dos quais qualquer um estaria sob o risco niilista de tornar-se "puramente espectador de sua própria vida" já que até mesmo a vida interior expõem-se ao reflexo e é "incapaz de participar ou agir [completamente] em favor de sua própria vida e seus próprios valores" (BORNEMARK, 2006, p. 64). Estes não podem ser nunca completa e hermeticamente distanciados da vida dos outros e dos valores que compõe a sociedade.

O processo de vida ("*der lebendige Prozeß*"), o modo como lidamos ou podemos lidar com as situações-limite se transforma fundamentalmente porque nossa relação com as situações-limite é contínua e contígua. Não estamos mais passíveis de gerar a concha jaspersiana: as estruturas antinômicas não nos aparecem apenas naquele e como aquele encontro com a alteridade – encontro possível que dependia de inúmeros fatores, fortemente marcados pela historicidade de cada sujeito. A ubiquidade do espetáculo torna todos expostos a alteridade de múltiplas composições de visões de mundo.

Torna-se praticamente inviável (se não absolutamente impossível) falar da construção de si em ligação às diversas mídias que colonizam o cotidiano e suas (quase) infinitas modulações de relações mediadas por imagens sem engajar-se na aporia dualística de um estado constante de oposições que coabita discursos (inclusive aqueles que se constituem através de imagens) ou o abismo no qual se apresentam.

Parte 2: *Ich bin noch anderes*

Se o espetáculo é uma relação mediada é porque faz alusão a objetificação do outro – uma representação. Não se trata de falar em exposição de si, mas sim de tecer uma crítica em como esse si, *qua si-mesmo*, se constrói na exposição ao outro que é, por sua parte, também um si *qua si-mesmo*. O outro é objeto percebido e o Eu também. A relação é de duas vias; o abismo, afinal, tem sempre duas margens. E, sendo ela a situação-limite, ela é:

Fundamental para o eu. O eu empírico surge do desenho das margens que separam diferentes objetos uns dos outros, o eu empírico objetificado de um lado e os objetos do outro. O 'eu sou' existencial é o desenho dessa linha (BORNEMARK, 2006, p. 68).

Enquanto viver, há sempre mais do Eu e mais do Outro. O espetáculo, ao se generalizar, restringe e explora essa faceta. O espetáculo da personalidade é conquistado por todos via equidade de acesso aos meios de produção midiática onde o sujeito expõe sua personalidade, mercantilizada como lazer ou entretenimento, mas também através desses mesmos meios em que ele consome a versão mercantilizada (objetificada) das expressões dos outros. Por vezes esses outros

profissionalizam sua exposição – e nessa, digamos, categoria, temos desde celebridades de YouTube até subcelebridades internacionais que integram fortunas apenas com sua imagem e cotidianos, no que o melhor exemplo é a família Kardashian, mas que é um processo de midiaticização da realidade que começou, em muito, com os *reality shows* do início dos anos 2000.

Mas resta algo. Há sempre "ainda mais de mim mesmo" (JASPERS, 1970 apud BORNEMARK, 2006, p. 68), assim como parece existir mais dos outros. A relação nunca se encerra. Diferentemente da tese 5 de Debord, parece que chegamos ao hiper-espetáculo; chegamos ao exagero das imagens, exagero de seu uso. Elas são hiper-imagens do hiper-capitalismo hiper-midiático e hiper-estético, para jocosamente parafrasear Lipovetsky e Serroy (2014). Este poderia ser o que Jaspers chama de "o Homem como possibilidade de sua espontaneidade [que] volta-se contra o seu mero Ser-come-resultado" (ARENDDT, 1993, p. 34): a "possível *Existenz*" do homem que só pode existir "na comunicação e no reconhecimento da *Existenz* de outros" (ARENDDT, 1993, p. 37).

Não estaria o espetáculo generalizado materializando não visões de mundo, mas *Weltanschauungen* exatamente nesse sentido jaspersiano onde os "homens movem-se juntos nesse Ser 'envolvente'; e não caçam nem o fantasma do Eu", de uma identidade fixa, de um eu imóvel, contínuo, como aquela centelha que uma vez se chamou alma, "nem vivem na ilusão arrogante de que podem ser o Ser-em-geral" (ARENDDT, 1993, p. 37)?

Se tomamos situação-limite como "as situações nas quais o homem é posto pela estrutura contraditória de sua realidade humana e que dão a ele seu impulso próprio para filosofar" [ou, aqui, para refletir sobre si mesmo] (ARENDDT, 1993, p. 27) e problematizarmos conjuntamente ao conceito de espetáculo – uma relação social mediada por imagens – não poderemos escapar de acenar à uma sociedade hiper-espetacular.

O que isso quer dizer? Quer dizer que a ubiquidade do espetáculo, sua própria forma como informante do mundo (que dá forma ao mundo) e como criatura devoradora que engloba, digesta e regurgita tudo aquilo que pode, cria uma sociedade de situações-limite onde o sujeito, além de sempre exposto (os perfis de pessoas mortas que continuam sendo acessados e até mesmo atualizados por familiares em redes sociais online como Twitter e Facebook atestam a isso), está perene e continuamente exposto à situações de caráter contraditório. Seja por serem em si contraditórias ou por animarem ou encenarem visões de mundo contraditórias - onde é requerida da auto-consciência, como sempre, outras auto-consciências. "O eu nunca é criado independentemente, ele sempre precisa de outros nos quais ser refletido ou com os quais se relacionar" (BORNEMARK, 2006, p. 67).

O que o hiper-espetáculo faz é tornar esse processo monstruosamente complexo no sentido de que a construção da identidade do Eu, *qua si-mesmo*, está refletida em e relacionada com uma infinidade de outras identidades e si-mesmos possíveis. E por infinidade temos de compreender não apenas a abissal população humana (que em 2014 já beirava as 7 bilhões de pessoas), mas a vertiginosa população que habita, transita, constitui e contribui nas redes telemáticas contemporâneas.

Meio bilhão de usuários é a cifra que a rede social online Facebook usa frequentemente – tanto para atrair investidores quanto ainda mais usuários. Pesquisas da UNESCO falam em 3 bilhões de usuários ativos de Internet até o ano 2020⁴. Em 2014 o serviço de *streaming* de filmes e programas de televisão Netflix entrou numa guerra judicial com um dos maiores fornecedores de banda larga dos

Estados Unidos, a Comcast⁵. A razão da briga? A utilização de banda pelo serviço Netflix é tão alta que consome a capacidade dos servidores da Comcast e de outros ISPs (*internet service providers*). O próprio Twitter enumera “#Oscars” e “#WorldCup” como duas das *hashtags* mais usadas durante o ano de 2014, além de listar personalidades como Lady Gaga, a autora da série de livros Harry Potter, J.K. Rowling, o jogador de futebol Neymar e o ator Robert Downley, Jr. como os perfis mais acessados e populares da rede social. O site BuzzFeed⁶, que em si já é um imenso agregador de espetáculos, lista como postagens em vídeo mais compartilhadas no Face-book em 2014 dois curtas promocionais da série de filmes “Meu Malvado Favorito” (*Despicable Me*, 2010 e 2013) (chamados “*Holiday Minions*”⁷ e um vídeo ensinando a fazer fantasias de alguns personagens do filme para o Dia das Bruxas norte-americano⁸), o trailer do filme “Velozes e Furiosos 7” (“*Fast and Furious 7*”, 2015⁹), um vídeo de homens de salto alto dançando um sucesso da cantora Beyoncé¹⁰, entre muitos outros exemplos. E o exemplo mais recente, o site de compartilhamento de vídeos da Google, YouTube, comemora seus dez anos fazendo uma lista dos 10 vídeos mais assistidos na história do site¹¹: encabeça a lista o artista sul-coreano Psy com o sucesso “Gagnam Style” (com mais de duas bilhões de visualizações), seguido por Justin Bieber (com mais de um bilhão de visualizações), Katy Perry (com mais de 900 milhões de visualizações em dois vídeos diferentes!), a dupla de rappers LMFAO, o rapper Eminem e a cantora colombiana Shakira.

Qual o motivo de enumerar esses exemplos? Atestar que o espetáculo mesmo em tempos de amadores e redes sociais online é pautado pela indústria do espetáculo – a cultural. Nisso o espetáculo muito pouco mudou dos tempos de Debord – de fato, se intensificou: a indústria cultural que assombrava os frankfurtianos e inspirava Richard Hoggart (2013 [1957]) a olhar mais de perto a literatura e seus usos nas mãos da classe operária agora devora tudo e todos. As redes são apenas extensões tentaculares - o programa é ainda e sempre exatamente o mesmo. O circuito é ainda e sempre o mesmo. O plano ainda é o mesmo envisioned tão claramente por Walter Benjamin (2014 [1936]) e tão explícito nos termos de Vilém Flusser (2011): a utopia dos nossos tempos é Auschwitz.

A preocupação era a de que o espetáculo (e por conseguinte também a própria indústria cultural) exercia efeito nefasto por ser, exatamente, radical: um tronco, espalhando-se pelo solo da sociedade, bebendo de cada vertente. Essa metáfora vegetal foi abusada e desvaneceu como as folhas outonais nas quais se inspirava. Os meios de produção de carros e aviões e prédios e maquinário industrial alienam o homem, o transformam no membro sem corpo marxiano, mas os meios do espetáculo operam muito mais complexa reprodução (e nem tão óbvia redução).

Como fazer a crítica de um produto cultural que ainda possui todas as características problemáticas discursivas hegemônicas e contra-hegemônicas às quais a crítica da mídia tão pontualmente desencobriu quando esses produtos são agora feitos nas salas de estar da classe C, nas margens da favela ou ao lado da plantação de batatas ou repolhos no âmbito rural? Como construir uma chave hermenêutica apropriada para compreender o espetáculo se as imagens que compõe o meio pelo qual ele fomenta o relacionamento são produzidas, coladas, copiadas, transformadas a cada novo nódulo relacional?

Em suma: não seriam todas as situações de uma vida na presença da mídia situações-limite? Se sim, a identidade, uma categoria generativa eminentemente política, torna-se vapor (precioso

otimismo de Zygmunt Bauman ao pensá-la líquida!). Se não, o que é então uma situação-limite para um sujeito constantemente exposto e expositor de *Weltanschauungen*?

Se pensarmos pelo outro lado, pensarmos a Internet como a materialização da imanência, ela se torna igualmente uma forma da relação humana com o infinito e o Eu retoma sua condição de "substância existente" que "se ergue através de uma situação e do desenho de um limite" (BORNEMARK, 2006, p. 70). O espetáculo e tudo aquilo que é fundamentalmente espetacular ou que se espetaculariza é o que tenta se imiscuir nessa relação. Um estranho paradoxo: o espetáculo torna-se a relação que penetra relações, torna-se uma relação de relações. Não muito diferente das metáforas durandianas para o imaginário (!) e absolutamente conectada com a formação das identidades e da agência política.

Lá em Durand tínhamos os córregos que carregam até os rios que se formam em deltas: bacias semânticas dinamicamente diaspóricas; a terra prometida, um imane oceano de sentidos – transsignificativo, talvez; certamente transcendental.

Aqui temos a ideia radical: não o radical do exagero, mas o de seu significado original - daquilo que é, provém ou ainda se liga a sua raiz. Daquilo que é raiz. O Eu é o que Bornemark chama de "*terminus*": ele não é compositor de limites – o Eu é o próprio limite. Da semente verte-se significação, ela se decompõe (desmancha-se, mas se coloca sempre e novamente com sua própria afirmação) em galhos e esses galhos se erguem e erguem o tronco central. A metáfora de Durand se endurece apenas no sentido em que devora a relação sujeito-objeto e também abarca o seu desaparecimento. Coloca, ao invés de um oceano incalculável, um limite que é aquele da própria metáfora vegetal: a árvore cresce e se esparrama pela atmosfera, atrás da luz que alimenta seus galhos, folhas e frutos, e pela terra, atrás dos nutrientes, minerais e água que compõe sua estrutura física.

Fora da metáfora: o espetáculo serve como índice fundamental para compreensão do circuito imaginário contemporâneo. Sua base é sempre o local, é sempre aquilo que o sujeito histórico, em condições específicas, limitado em si por ser um *terminus* e externamente pelas forças históricas e socioeconômicas que necessariamente limitam seu desenvolvimento e acesso aos meios, é capaz de cooptar. A aporia pode ser resolvida se voltarmos à metáfora. Se o espetáculo é a primavera arbórea desse circuito, o solo é fertilizando pela autófage – as folhas secam, os frutos murcham; seus cadáveres são tornados solo e do solo verte-se novamente os elementos físicos que constituem a árvore. As visões de mundo que balizam a formação das identidades e a agência entre os homens são produtos reproduzíveis mas, igualmente, recicláveis.

Por isso ele contamina tudo, por isso podemos falar de hiperespetáculo, por isso podemos falar daquilo que ele omite ao tornar tudo visível ou transparente. Por isso coexistem nos meios compositores em lados opostos (o profissional e o amador, por exemplo), mas que operam com a mesma linguagem.

Aí talvez encontre-se a chave. O espetáculo, muito menos do que um fenômeno, do que uma estratégia midiática ou discursiva, é em si mesmo uma linguagem. Comparando-se "A Sociedade do Espetáculo" de Debord com a "Poética" de Aristóteles, pensamos que isso se torna praticamente inegável: a composição daquilo que se transforma em espetáculo se torna inegavelmente uma expressão daquilo que Paul Ricoeur (2010, p. 74) delimita como a composição da intriga. Tanto um

como a outra são apropriações, num circuito-chave que busca mimetizar no mundo a ação (o que é possível no mundo) e mimetizar no receptor a emoção (aquilo que é possível sentir no mundo).

A intriga gera [...] universais quando a estrutura da ação repousa na relação interna à ação e não em acidentes externos. A conexão interna como tal é o esboço da universalização. Uma característica da mimesis seria visar o *mythos*, não seu caráter de fábulo, mas seu caráter de coerência. Seu 'fazer' seria logo de partida um 'fazer' universalizante. Todo o problema do *Verstehen* narrativo está contido aqui em germe. Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódio (RICOEUR, 2010, p. 74)

A dualidade mundano e universal reaparece, agora articulada. O espetáculo que se apropria e disciplina a socialidade (torna mundano) o faz através da apropriação de universais (generalizados) que ele mesmo elege e da apropriação que os sujeitos, agora espectadores de si mesmo e de outros (SILVA, 2007, p.31), fazem dele. Isto, no entanto, se dá como apelo a algo além de si. Mesmo o outro, mira alcançável do olho espectador, é levado a condição de universal ao mesmo tempo em que de superior ou transcendente. Ele é algo além do *terminus*, ele é o horizonte da situação-limite que é o Eu.

Se Eu for Outro, não deixo, portanto, de ser Eu? Se meu posicionamento sincroniza com o de outros agentes, eu me identifico, mas se ele coincide, eu perco aquilo que é propriamente Eu e meu próprio posicionamento.

Porém, no mercado de ações da identidade contemporânea, o Outro é tão acessível como qualquer outro índice. A mimesis não é mais exclusividade do "fazedor de intriga" – o poeta, o imitador, somos todos nós. *Poesis* é criação e o espetáculo em seu duplo movimento apropriativo – ele que se apropria de nós e nós que fazemos dele nosso horizonte - torna-se, então, mundano.

Talvez por isso mesmo ele passe de "dispositivo de controle por meio da sedução" (SILVA, 2007, p. 32) para característica fundamental da construção de si – agência política, ser-cidadão, se confunde com ser-quem-se-é. O que o espetáculo expõe, ainda que por meio de inverdades e versões, é a totalidade da História humana - seja na encenação do *mythos*, seja na reconstrução deles a partir dos relatos de narrativas-de-si. Tanto faz: o espetáculo é o capítulo atual da teoria da narrativa do Homem e nele o tempo eclode. "Quem deterá o coração do homem, para que ganhe estabilidade e veja como a eternidade estável compõe os tempos futuros e os tempos passados, ela que não é nem futuro nem passado?" (AGOSTINHO apud RICOEUR, 2010, p. 54).

Parte 3: Painelas e fogo

Desde pelo menos 2012 espalhou-se por todos os continentes a radicalização (no sentido de origens ontológicas) do que ficou conhecido como a ideologia californiana. Todas as primaveras e outonos digitais que percorreram no planeta (muito mais em seus centros urbanos e nos nódulos principais das redes telemáticas) foram pautadas pela mesma ideia radical que inspirou investidores e inventores à migrarem (física e economicamente) para a região conhecida como Vale do Silício no estado norte-americano da Califórnia. Essa ideia – ou, melhor, para usar a terminologia de Hannah Arendt (1989, p. 521) – a lógica da ideia que era buscada era que as novas Tecnologias da Informação e Comunicação poderiam transformar o mundo: não apenas transformá-lo em aparência, mas

transformá-lo fundamentalmente ao alterar as dinâmicas políticas. Em suma, era uma ideologia anti-centralizadora que imaginava que as máquinas de processamento de dados, interligadas por redes de troca de informações instantâneas, poderiam dar voz a todos os sujeitos individuais e assim modificar fundamentalmente a vivência política da condição humana. Esse princípio já inspirava os movimentos *hippies* dos anos 1960, em suas comunas anárquicas e auto-geridas.

Essencialmente utópica, essa ideia acabou por influenciar muitas das facetas da cultura contemporânea. Desde os romances de William Gibson e a tradição de ficção científica *cyberpunk*, até a linguagem publicitária, onde termos como conectado, online, o prefixo 'e' de eletrônico para tudo desde correio (e-mail) até sites para relacionamentos amorosos (como *eHarmony*) aparecem cotidianamente. O que era eletrônico, logo passou a inteligente – primeiro com os onipresentes 'i' dos produtos da Apple Computers até o agora célebre *smart* ('esperto') que acompanha telefones celulares, agendas eletrônicas, *tablets* e um sem-número de outros dispositivos e serviços. Focadas nos mesmos desafios que os teóricos e pesquisadores da sociologia da mídia e da comunicação social, parece, as empresas, corporações e agentes desse novo mundo informático adotaram o desafio de humanizar a tecnologia – uma acrobacia discursiva para manter viva a metáfora do membro sem corpo marxiana; ou: para evitar chamar o 'João-ninguém' de desqualificado. E com essa máxima vieram os termos 'easy-to-use', 'plug-n-play' e toda uma miríade de termos e interfaces 'user-friendly'.

Computadores agora eram vendidos com as mesmas premissas de torradeiras e máquinas de lavar há 4 ou 5 décadas atrás: até uma criança pode usar! Assim como o espetáculo tornou-se hiperespetáculo, na vertigem tecnológica dos mercados livres dos Estados-Nação, mas agora completamente dependentes dos modelos matemático-computacionais dos grandes fundos e bancos e seus subsolos e prédios-computadores ar-condicionados e herméticos, também o capitalismo de consumo se tornou hiper.

Nada nunca assegurará um movimento sistemático e irreversível para as alturas, [...] não é assim que funciona em sociedades livres, em que, ao mesmo tempo, nos darão as formas mais altas de iniciativa e dedicação auto-responsável e, digamos, as piores formas de pornografia (TAYLOR, 1991, p. 77).

Os sistemas foram colocados nos seus devidos lugares, o simulacro foi eleito substituto do *terminus*. Talvez Jean Baudrillard, há mais de duas décadas atrás, na insipiência dessa era tecnocrática, tenha colocado melhor do que ninguém a verdadeira problemática não resolvida nem pelo acesso nem pela apropriação do espetáculo – e muito menos por sua alegada superação.

As práticas libertadoras respondem a *uma* das vertentes do sistema, ao ultimato constante que nos é dirigido de nos constituir-mos em puro objeto, mas não respondem à outra exigência, a de nos constituirmos em sujeitos, de nos libertarmos, de nos exprimirmos a todo custo, de votar, de produzir, de decidir, de falar, de participar, de fazer o jogo - chantagem e ultimato tão grave como o outro, mais grave, sem dúvida, hoje em dia (BAUDRILLARD, 1991, p. 111).

Ao aderir ao que aqui chamamos de linguagem do espetáculo, a lógica da ideia do espetáculo, esses sistemas que continuam uma carga imensa de esperança (para usar o eufemismo blochiano para utopia), o que conseguimos foi a programação da vida. Ainda que seja "um erro grave afirmar que

o hipercapitalismo conseguiu transformar os seres humanos em meros consumidores passivos e infantilizados" (LIPOVETSKY; SERROY, 2008, p. 179), os sistemas colocados em prática nas democracias liberais capitalistas contemporâneas foram bem sucedidos em coadunar as forças antagônicas, as tensões entre valores, as procuras e as motivações contraditórias. Todas coexistem como partícipes de um mesmo espetáculo, como feixes de cor que compõe o branco ofuscante da totalidade imaginária sem jamais influenciar diretamente a formação do caráter propriamente político dos sujeitos.

Por isso podemos falar numa problemática fundamental entre espetáculo e situações-limite e por isso podemos articulá-la com a questão da cidadania enquanto construção de si entre outros Eus-pensantes. Por isso podemos arguir que a construção da identidade, a possibilidade que se abre exatamente por ser possibilidade (BAUMAN, 2005), e que talvez fosse o legado mais importante do Iluminismo, foi cooptada pelo espetáculo. A situação-limite ou *terminus* que é o Homem, si-mesmo-pensante, que não desenha a linha ou fronteira entre o que é o seu Ser e o que é o Ser-em-geral, torna-se parte da linguagem do espetáculo. A "fusão do descritivo e do normativo" aparece-nos como a supremacia do "relativismo cultural" (EAGLETON, 2011, p. 26), mas não passa de transvalorização:

O que acontece é que alimentamos as máquinas de informações para que elas 'vomitem' esses trastes da forma mais massiva e barata possível. Esses restos descartáveis, isqueiros, navalhas, canetas, garrafas de plástico, não são coisas verdadeiras [grifo nosso]: não dá para se apegar a elas. E à medida que, progressivamente melhor, aprendemos a alimentar de informações as máquinas, todas as coisas vão se converter em trastes desse tipo, inclusive casas e imagens (FLUSSER, 2013, p. 56).

O conceito de "caixa-preta" de Flusser é intercambiável com o de imaginário. A caixa-preta flusseriana, esta máquina de informações que é dispositivo de dispositivação, na qual inserem-se dados ou materiais e que regurgita não-coisas é também uma relação entre pessoas mediada por imagens. Ao mesmo tempo ele também é intercambiável com a ideia de situação-limite; as bordas e o abismo. A situação-limite é também sempre uma relação entre pessoas mediada por imagens. A vista por cima, o *overview effect*, desses intercâmbios é o que dá consistência às *Weltanschauungen*: é o que permite ao sujeito-vivente agir, pensar, se posicionar politicamente. Não pode existir agência política sem uma compreensão (seja uma pré, seja uma pós-compreensão) do campo político. Entretanto, como pode existir um campo político sem as relações entre as pessoas que são mediadas por imagens de suas visões de mundo? Não são, então, as visões de mundo que compõe a intriga dos valores?

Esses conceitos podem parecer *pout-pourri* teórico, mas encadeiam-se numa problemática concisa: qual a situação-limite do espetáculo quando ele se tornou a visão de mundo vigente? Como compreender a noção formadora das identidades culturais e políticas contida no conceito de situações-limite quando o espetáculo apresenta-se como o inescapável buraco-negro - nexa da caixa e do abismo – que tudo traga? Hiperdensidade que não permite nem que a luz escape.

Talvez pudéssemos "roubar" Thomas Hobbes de sua metáfora. Ele mostra como a questão das representações, cerne do conceito e atuação do espetáculo e de tudo que é espetacular, tem conexão explícita e vital com conotações políticas (MARTEL, 2001, p. 98). Não é o Estado ou a Igreja que ecoam o monstro narrado no livro de Jó. Pode-se puxar o espetáculo por um anzol ou amarrar sua língua com

uma corda? Pode-se colocar um cordão pelo seu nariz ou enfiar um gancho em sua mandíbula? Ele pedirá por misericórdia? Ele falará com palavras gentis?

Como uma atualização da teoria da alienação e do fetichismo da mercadoria de Marx, Debord argumenta que Marx subestimou o grau no qual o espetáculo é bem sucedido em se tornar realidade, tanto que consciência de classe não seria simplesmente um caso de *'abrir os olhos para verdade'*. Pelo contrário, a verdade perante os olhos da classe trabalhadora é a verdade produzida pelo espetáculo em si (MARTEL, 2006, p. 68).

Diríamos, então, que é Debord quem subestima a capacidade do espetáculo: ele o considera ainda uma representação, mas ele deixa de ser isso. Não basta que os olhos estejam abertos – como Marx e, igualmente, Jaspers almejava! O espetáculo é total – hiperespetáculo só pode querer dizer isso! – e recobre toda a cotidianidade e invade a interioridade: ele é o monstro tentacular que se levanta das profundezas da História e das nossas histórias (onde ele sempre habitou, desde a imbricação entre o palco e a ágora, entre a missa e as celebrações populares, entre o comício e as *raves*). Mesmo que interpelássemos como Martel (2006) Walter Benjamin, ainda estaríamos frente a mesma aporia: representação e realidade. O autêntico e aquilo que é reproduzido: o primeiro, encarnado na "aura", pode ser problematizado pelos avanços técnicos (mais ou menos da mesma forma que a identidade só se torna uma questão quando é possível tecer a questão sobre a identidade, quando à existência humana se abre a possibilidade de algo Outro), mas sempre existiu, em modos pré-modernos, o monstro nas profundezas e sempre mostrou-se à superfície. A situação-limite que vivemos é perdermos não mais no nosso reflexo narcisista das águas que se tornaram calmas da História. Essa superfície foi substituída pela gelatinosa camada dérmica dessa criatura que coaduna idolatria e conhecimento em visões de mundo. Estamos nos perdendo no espetáculo.

"Não há na Terra uma Igreja universal que todos os Cristão estão obrigados a obedecer; porque não existe na Terra poder, ao qual todas as nações estejam sujeitas" (HOBBS, 2009, s/p). Do mesmo modo, podemos laicizar o argumento de Hobbes (especialmente via as considerações político-econômicas de Lipovestky e Serroy, 2008 e 2010) ao afirmar que mesmo recortando-se o mundo dito livre, não existem mais forças históricas, ideológicas ou mesmo econômicas às quais todas essas nações devem ou precisem aderir. As divergências sobre a lida com a crise econômica de 2008, no palco das Nações Unidas e os conflitos discursivos no início da década de 2000, na esteira dos ataques terroristas de 11 de setembro, sobre as ações militares norte-americanas e de seus supostos *aliados* (uma tentativa de indução imaginária que deveria remontar à Segunda Guerra Mundial), são apenas alguns exemplos disso. Nem as forças econômicas transnacionais parecem ter esse poder: em contrapartida, o espetáculo segue. Segue invadindo até os países ditos não livres e aqueles determinadamente não livres (com o caso mais sério sendo a Coréia do Norte).

Em matéria de 30 de abril de 2015¹², o site *Daily Infographics* noticia dados estatísticos de buscas de um dos maiores sites de pornografia gratuita, o *PornHub*. Entre eles, dados sobre as buscas feitas pelos pouquíssimos usuários norte-coreanos. Entre os dez resultados mais pesquisados estão o ex-jogador norte-americano de basquete Dennis Rodman, *twerk* (a dança feita famosa pela cantora pop-country Miley Cyrus) e a então candidata a presidência dos Estados Unidos, ex-primeira mulher e ex-secretária de Estado, Hilary Clinton.

Num contra-exemplo, em 2013¹³, o motor de buscas Google revelou que uma das dez buscas mais efetuadas era exatamente o termo "*North Korea*" (Coréia do Norte).

A permeabilidade do espetáculo é a própria permeabilidade do mundo contemporâneo e de seus posicionamentos políticos possíveis. Nem sempre, entretanto, é a permeabilidade das identidades. É inegável que elas sejam mutantes, que os paradoxos imperam nas suas asserções, mas não seria exagero reclamar a invectiva de Theodor Adorno, em seus vitriólicos parágrafos de "Minima Moralia" (2008 [1951]): se o espetáculo é uma relação entre pessoas mediada por imagens, devemos atentar para a situação-limite de que essas imagens podem/são objetificadas e objetificadoras e:

É assim que se dá o empobrecimento da relação com outras pessoas: atrofia-se a capacidade de perceber a outra pessoa como tal e não como função da própria vontade; sobretudo atrofia-se a capacidade de contradição fecunda, de transcender-se a si próprio ao incorporar o contraditor. Ela é substituída pelo conhecimento julgador dos homens, para o qual ao fim e ao cabo e melhor é o mal menor e o pior não é o maior (ADORNO, 2008, p. 127-128).

Se tudo é espetáculo, se o outro e o Eu-mesmo tornam-se componentes e compositores de espetáculos, de si e dos outros, seriam as relações interpessoais, e mais profundamente, também as políticas, indizíveis relações de relações mediadas por imagens? Nem mesmo um conceito tão exótico quanto metaespetáculo poderia dar conta disso! Voltamos à aporia: ao espetáculo cabe engolir tudo e tudo retrabalhar como relações mediadas por imagens – das individualidades íntimas às tragédias transnacionais – e assim colocar cada coisa em seu lugar. Não um lugar que é seu no sentido de posse ou desígnio ou valor, mas sim transvalorizados: a cada coisa o lugar estabelecido na composição das imagens, do palco, do cenário, do filme, do trailer, do blog, do perfil de rede social online. Se os valores servem ao espetáculo, qual seu papel na construção das identidades e, talvez mais relevante, na *visada* dessas imagens que medeiam nossas vidas políticas – em todos os sentidos dessa palavra? Como pode o indivíduo ser-o-que-é e viver a si mesmo na condição de cidadão, daquele agente político entre outros agentes políticos, se toda essa condição depende de relações colonizadas pelo que só podemos, a cabo e ao fim, chamar de a linguagem do espetáculo? Como pode ele desenvolver uma consciência política – que se dirá de uma histórica! – se a formação de si é pautada dessa forma?

Numa civilização em que a consciência coletiva é comandada pelo progresso da ciência, o aperfeiçoamento da tecnologia, a crença na riqueza e o ideal do lucro [...], a novidade e a inovação encontram-se precisamente em uma situação crítica, pois o antigo já não oferece verdadeiramente resistências nem encontra defensor (GADAMER, 2012, p. 15).

Estaria Gadamer correto? Ou estaria ele subestimando um leviatã surpreendentemente obscurecido pelas forças históricas e ideológicas? Muito como Debord acusara Marx de subestimar o poder sublimador das representações e, nós aqui, acusamos Debord de não ir longe o bastante?

Notas

¹ Grifo nosso.

² A conta <https://instagram.com/dronestagram/> é dedicada a compartilhar apenas imagens de *drones* civis e de imagens publicadas por agências governamentais de diversos países - especialmente Estados Unidos. Não raro as imagens são de zonas de conflito, países devastados pela guerra e nelas vê-se como que apenas uma maquete.

³ Uma apreciação mais aprofundada e uma caracterização mais completa desses materiais, meticulosamente engendrados em laboratórios através do posicionamento atômico de partículas de um n-número de materiais (como carbono, silício e até mesmo o próprio cálcio que compõe as conchas animais) pode ser encontrado em diversas pesquisas e centros de pesquisa e, para os fins desse esforço presente aqui, especialmente em Burns, Ow e Wiesner "*Fluorescent core-shell silica nanoparticles: towards "Lab on a Particle" architectures for nanobiotechnology*", *Chemical Society Review*, n. 11, 2006.

⁴ Em 2014 a Broadband Commission for Digital Development já falava em 2,3 bilhões de usuários de banda larga móvel (telefones e modems portáteis, principalmente) e em algo como 7,4 bilhões de dispositivos até 2019 - http://www.itu.int/net/pressoffice/press_releases/2014/46.aspx#.VUpfHnCEqrU (acesso em maio/2015).

⁵ "*The Hot War Between Netflix and Comcast is Escalating*", no site da Revista Time: <http://time.com/71465/comcast-netflix-feud/>. (Acesso em: maio/2015).

⁶ "*50 most shared Facebook posts of 2014*", no site BuzzFeed: <http://www.buzzfeed.com/mrloganrhoades/themostsharedfacebookposts2014>. (Acesso em: maio 2015).

⁷ Disponível no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=TN4BiZXphds>. (Acesso em: maio 2015).

⁸ Disponível no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AlgpNJIXh-8>. (Acesso em: maio 2015).

⁹ Disponível no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Skpu5HaVkOc>. (Acesso em: maio 2015).

¹⁰ Disponível no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kc17H68IKMs#t=12>. (Acesso em: maio 2015).

¹¹ Disponível no próprio perfil do YouTube no site YouTube, sob a chamada de "*SpotLight: #10yearsofYouTube*" - <https://www.youtube.com/user/YouTube>. (Acesso em: maio 2015).

¹² "*North Korea Insights: Most Popular Searches on Pornhub*", no site *Daily Infographics*, em 30 de abril de 2015: . (Acesso em: maio 2015).

¹³ "*Google's top 10 searches of 2013*", no site *CNET*, em dezembro de 2013: <http://www.cnet.com/pictures/googles-top-10-searches-of-2013-pictures>. (Acesso em: maio 2015).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.
- BOBBITT, Philip. *The Shield of Achille: war, peace and the course of History*. Londres: Penguin Books, 2003.
- BORNEMARK, Jonna. Limit-Situation: Antinomies and Transcendence in Karl Jasper's Philosophy. *SATS: Northern European of Philosophy*, Berlin, v. 7, n. 2, p. 63-85, 2006.
- CAVARERO, Adriana. *Relating Narratives - storytelling and selfhood*. London: Routledge, 2000.
- COULDRY, Nick. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1994.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. São Paulo: Editora Difel, 2011.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP Editora, 2011.
- FERRARIS, Maurizio. Uma filosofia do celular ou os avatares que este meio de comunicação está introduzindo em nossas vidas. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 151-166, mar. 2008.

- FLUSSER, Vilém. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de ser*. São Paulo: Editora Annablume, 2011.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Editora Cosac-Naify, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- HOBBS, Thomas. *Leviathan (or the matter, forme, & power of a common-wealth ecclesiastical and civil)*. Project Gutenberg Ebook, 2009.
- HOGGART, Richard. *La cultura obrera em la sociedade de masas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.
- HUSSERL, Edmund. *Logical Investigations – v. I*. London: Routledge, 2001.
- _____. *Logical Investigations - volume II*. London: Routledge, 2001.
- JASPERS, Karl. *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1919.
- _____. *Philosophie*, v. II e III. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1932.
- _____. *Philosophy*, v. II. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- _____. *Filosofia da Existência*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.
- KEEN, Andrew. *O culto do amador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LIPOVESTKY, Gilles e SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio Edições, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus - le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Meridies Klincksieck, 1988.
- MARTEL, James. The spectacle of the Leviathan: Thomas Hobbes, Guy Debord and Walter Benjamin on Representation and its Misuses. *Law, Culture and the Humanities*, Thousand Oaks, CA, v. 2, n. 1, p. 67-90, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SIBILIA, Paulo. *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.
- SILVA, Juremir Machado da. Depois do Espetáculo (reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord). In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 31-42.
- TAYLOR, Charles. *Human agency and language: philosophical papers 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. *The Malaise of Modernity*. Toronto: House of Anansi Press, 1991.
- _____. *The sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Recebido em: maio 2015.

Aceito em: jan. 2016.

Pedro Henrique Baptista Reis: Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: pedro.reis.hb@gmail.com