

3 Espetáculo

“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.”

(Guimaraes Rosa)

Guy Debord (1997:13) ressaltava já na década de 60 o papel de destaque do espetáculo na sociedade: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação”. Porém, cabe refletirmos sobre esta questão: “O quanto a noção de espetáculo ainda pode nos ajudar a compreender o mundo contemporâneo?”. Essa pergunta formulada por Portela Júnior (2007), em sua resenha do livro *A Sociedade do Espetáculo*, de Debord (1967), mostra-se muito pertinente ao observarmos o quanto a produção de imagens se democratizou nos dias de hoje (Almeida e Oliveira, 2016).

O acesso do cidadão comum às tecnologias de informação e comunicação oferecidas pelos telefones celulares e a facilidade de compartilhamento de imagens no ciberespaço expandiram o campo de produção do espetáculo, restrito, nos estudos de Debord (1967), ao universo dos meios de comunicação tradicionais. Dentre os eventos cotidianos espetacularizados, chamam a nossa atenção os flagrantes da prática policial feitos com câmeras de *smartphones* em comunidades cariocas ditas “pacificadas”, que circulam em plataformas digitais como o YouTube.

Para realizar a análise de um vídeo desse tipo, consideramos importante, retomar, neste capítulo, a aclamada noção de “sociedade do espetáculo” de Debord (1967), de modo que possamos compreender o quanto esse modelo de produção imagética que circula na sociedade hoje ainda remonta ao contexto em que o autor lançou este conceito. Em outra seção do presente capítulo, revisaremos também o que a literatura já nos mostra a respeito dos espetáculos dos dias atuais. Por fim, discutiremos os cruzamentos entre o universo da vigilância e o do espetáculo.

3.1 Sociedade do espetáculo

Guy Debord se apresentava como um “pensador radical” e sua clássica obra, *A Sociedade do Espetáculo* (1967), não deixa dúvida, de fato, sobre a sua criticidade e seu posicionamento ideológico. A obra se opõe claramente ao modelo de produção capitalista, adotando uma perspectiva marxista. Ao refletir sobre a circulação de imagens na sociedade, o autor ressalta o “fetichismo da mercadoria” e a alienação do público por meio da criação dos espetáculos.

O estudo é composto por nove capítulos divididos em 221 teses, e, numa das primeiras e mais conhecidas, Debord (1997:14) já afirma: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Assim, desde o início de sua obra, percebe-se que sua crítica não está voltada apenas para as imagens que são produzidas na vida social, mas se volta para as relações humanas, que são vistas, nesse contexto, como baseadas apenas na aparência. Afinal, para o pensador francês, na “sociedade do espetáculo”, “o natural e o autêntico se tornaram ilusão” (Augusti e Negrini, 2013:2).

Na raiz desse problema, encontra-se, na perspectiva do autor, o modelo de produção vigente, o Capitalismo. Na Tese 6, Debord (1997:14) explica como o espetáculo age a favor desse sistema:

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário — o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna.

Assim, a espetacularização, produzida pelos meios de comunicação de massa, é apontada pelo autor como um mecanismo fundamental para a movimentação do consumo, ao criar pseudonecessidades (Portela Júnior, 2009). Cabe pontuar também que, naquele momento, que pode ser considerado já como a segunda fase do Capitalismo, Debord (1967) aponta para uma sociedade que busca mais o “parecer” que o “ter”. A esse respeito, Freire Filho (2003:9) afirma:

Se Marx investigou a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social, que acarretara no modo de definir toda realização humana, uma degradação do ser para o ter, Debord vai fixar-se numa fase posterior, em que ocorre um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio mediato e sua função última.

É fundamental, para compreender o trabalho de Debord (1967), perceber ainda que a manipulação que se realizaria por meio de espetáculos é apresentada pelo autor como “uma permanente Guerra do Ópio, que tem como objetivos embriagar a consciência dos atores sociais e fazer com que eles se identifiquem com as mercadorias que estão sendo oferecidas pela indústria cultural e que venham a consumi-las” (Augusti e Negrini, 2013:7). Nesse sentido, segundo o pensador, na “sociedade do espetáculo”, baseada no modelo econômico capitalista, o público se tornou refém do espetáculo e de quem o produz. Nas palavras do próprio Debord (1997:19), “O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono”.

O autor afirma também que o ponto alto do espetáculo não é o seu destino, mas o seu desenrolar. Isso é o que prende o público, podendo, portanto, atrair sua atenção mesmo sem levá-lo a lugar algum. Trata-se, nesse sentido, de uma visão bastante crítica sobre as imagens produzidas e distribuídas na sociedade e as relações que elas constituem e pelas quais são constituídas. Nos termos de Debord (1997:19):

O espetáculo é herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofa a realidade. A vida concreta de todos se degradou em um universo especulativo.

Essa análise crítica do que acontecia no momento histórico em que esse pensador escrevia, tem levado muitos pesquisadores a se perguntarem se cabe afirmar o mesmo a respeito do mundo em que se vive hoje. Diferente dessa realidade de espectadores de consciência aprisionada e adormecida, o que muitos autores têm percebido na atualidade é um público que agora produz os próprios espetáculos, a partir das ferramentas que se tornaram mais acessíveis (Almeida e Oliveira, 2016). O acesso do cidadão comum às tecnologias de imagem oferecidas pelos telefones celulares e a facilidade de compartilhamento de imagens no mundo paralelo da web trouxeram novas

questões que podem nos fazer repensar a relação do indivíduo com as imagens. Estas são as questões às quais se dedica a próxima seção deste capítulo.

3.2 Espetacularização do cotidiano

Não somente Debord (1967), mas outros autores também procuraram explicar a influência da mídia na vida social. Diante do poder dos meios de comunicação, na década de 70, o sociólogo norueguês Gudmund Hernes afirmou que o mundo havia se tornado uma “sociedade sacudida pela mídia”. Nessa linha, surgiu também a noção de “midiatização”, que não é “um conceito analítico rigoroso, mas sim um termo ambíguo que se refere à crescente importância cultural e social dos meios de comunicação de massa e outras formas de comunicação tecnicamente mediadas” (Väliverronen, 2001:159). Nesse contexto ainda, Hernes (1978:181) afirmou que era fundamental “perguntar quais consequências a mídia tem para as instituições e para os indivíduos (...) como a mídia altera tanto o funcionamento interno de outras entidades sociais quanto suas relações mútuas”.

No que se refere à segurança pública, por exemplo, Prosser e Johnson (2004) apontaram que o conhecimento que a maioria das pessoas tinha do crime e sua compreensão do cumprimento da lei, em geral, decorriam mais dos jornais do que de experiências pessoais. No contexto estadunidense, uma pesquisa realizada por Eschholz et al (2002) também ressaltou o poder dos meios de comunicação de massa, sugerindo que assistir às notícias colaborava para a formação de uma opinião favorável à polícia. Sem dúvida, a mídia tradicional pode alterar, de fato, a dinâmica da vida social. Hoje, porém, as mídias alternativas são fundamentais também na criação de imagens que (re)produzem, constituem e afetam as relações sociais. Nesse novo cenário, não é somente a mercadoria que é espetacularizada, mas também elementos presentes no dia-a-dia de cidadãos comuns. Assim, a interação mediada pela tecnologia móvel na sociedade contemporânea extrapola a compreensão que se tinha do espetáculo até então.

Na atualidade, com a transformação dos observados em observadores também, Fernanda Bruno (2008:113) chama a atenção para a produção e distribuição de *microespetáculos* da vida cotidiana:

A estética do flagrante ainda guarda hoje a excitação pela surpresa e pelo espanto de outrora em diversos setores do entretenimento popular, mas, no que diz respeito aos flagrantes da vida urbana atual, há um reposicionamento do observador que merece ser considerado. Este não apenas assiste ao espetáculo da dinâmica urbana e suas representações visuais como um ponto na massa, mas produz e distribui com suas câmeras portáteis e conectadas um microespetáculo do cotidiano, sendo ao mesmo tempo testemunha individual e difusor global da vida urbana. O olho munido do clique instantaneamente disparado e conectado é ao mesmo tempo um ponto de observação e de difusão.

Além da espetacularização do ordinário, é possível perceber também a emergência do fenômeno da autoespetacularização. Um exemplo dessa nova realidade é apresentado por Soraya Mehdizadeh em seu artigo *Self-Presentation 2.0: Narcissism and Self-Esteem in Facebook* (2010). A partir de sua análise das interações no Facebook, a autora mostra que a relação entre narcisismo e redes sociais merece destaque no panorama contemporâneo. Parece que a plateia passiva de Debord (1967) acordou e decidiu subir ao palco, para se tornar um objeto de autocontemplação. Assim, as pseudonecessidades dividem espaço com uma pseudoidentidade, isto é, um conjunto de imagens que visam ao engrandecimento do próprio “eu”.

Em uma pesquisa sobre a espetacularização da vida pessoal em outra rede social, o Instagram, Fischer et al (2012) mostraram um embaralhamento das fronteiras entre o público e o privado. O estudo indicou ainda que valores como a privacidade e a intimidade podem ser vistos progressivamente como obsoletos e que a autoespetacularização é tida cada vez mais como padrão de sociabilidade na web. Bello (2008:169) explica que “a crescente espetacularização do ‘eu’ e o tom ‘confessional’ dos múltiplos relatos autobiográficos sinalizam uma premente necessidade de validar a existência na transparência das telas”. Com a vida transformada em um show, o indivíduo permite que sua subjetividade seja legitimada pelo olhar do outro. Assim, na obra intitulada de *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Sibila (2008:47-48) apresenta uma perspectiva crítica a respeito desse quadro:

Em vez de reconhecer na ficção da tela — ou da folha impressa — um reflexo da nossa vida real, cada vez mais avaliamos a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”, como insinua Neal Gabler em seu provocador estudo sobre os avanços do entretenimento e da lógica do espetáculo. Valorizamos a vida própria em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme.

Pesquisas como essas buscam compreender para qual sentido segue o espetáculo nos dias atuais. Percebemos que, de modo geral, ao realizarem um deslizamento do universo espetacularizado das mídias tradicionais para o do território livre das redes sociais, parece inevitável deslocarem o foco de interesse da questão “O que os meios fazem com as pessoas?” para “O que as pessoas fazem com os meios?” (Almeida e Oliveira, 2016). Nessa discussão, merece destaque também a relação entre o espetáculo e a vigilância no panorama atual, o que analisaremos com mais profundidade na seção a seguir.

3.3 Vigilância e espetáculo

Diversos autores têm apontado para uma nova fase do espetáculo no século XXI (Crary, 1999), sobretudo devido aos avanços das tecnologias digitais de informação e de comunicação e à sua popularização. Em meio ao aparato tecnológico que se desenvolveu, encontram-se também os dispositivos de vigilância, como as câmeras de segurança, e outros dispositivos que tem a vigilância como uma potencialidade que pode ser ativada a qualquer instante, como as câmeras de celular. Nesse contexto, mesmo que, inicialmente, seja comum atrelar a vigilância ao controle e o espetáculo ao prazer, é cada vez mais difícil reconhecer as fronteiras entre esses elementos da vida social. Diante dos nossos dados, não poderíamos deixar de comentar a associação entre esses fenômenos na atualidade.

Smith (2004) aponta que o “fator tédio” é constitutivo da videovigilância. Desse modo, cenas curiosas, divertidas ou eróticas podem roubar a atenção dos agentes que operam câmeras de sistemas de segurança e, assim, propiciar algum entretenimento. Da mesma maneira, na internet, “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e pela memória dos computadores” (Lévy, 1999:92), as plataformas de compartilhamento de vídeos como o YouTube não apresentam somente imagens cômicas ou libidinosas, mas também denúncias de corrupção, descaso e violência, por exemplo. Assim, Cardoso (2010:39) ressalta:

Nos dois contextos, misturam-se elementos de vigilância e também de voyeurismo, de controle e de espetáculo, de denúncia e de mera observação frugal da vida alheia. Os olhares não são purificados, e seu teor não pode ser delimitado pela função do observador, ou por sua localização: vigilante e

voyeur não são tipos sociais, mas relações constituintes de uma rede de atores materialmente heterogênea (formada por variados elementos: observadores e observados, câmeras, internet, softwares, computadores), que colaboram simultaneamente para construir, na prática, essas redes (Law, 1992).

Algumas das cenas policiais que circulam nas redes, por exemplo, são geradas pelos próprios sistemas de videovigilância. Os casos bem-sucedidos de monitoramento se tornam objeto de desejo e fonte de prazer para diversas pessoas na internet. Cardoso (2010:47) afirma: “em sites como o YouTube, podemos encontrar centenas delas, provenientes do mundo inteiro, criando, estabelecendo e satisfazendo a cada vez mais presente estética do flagrante”. Contudo, muitas são produzidas também por cidadãos comuns, que usam o celular como uma arma de contravigilância, assim como no vídeo que estamos examinando nesta tese.

Ao abordar as produções amadoras, Bruno (2013:113) chama atenção para “o prazer escópico e o investimento libidinal requerido por tais imagens, uma vez que supõem uma cena oculta, um mais a ver, incitando e excitando o olhar e a atenção já habituados às confortáveis imagens de alta qualidade”. Na mesma linha, Holert afirma que essas imagens, feitas sob condições precárias de produção, representam “formas radicais de uma imagética ‘autêntica’ [que] abre buracos negros no fluxo visual da cultura de massa” (Holert, 2002:573). Sobre o caminho percorrido por essas imagens, Cardoso (2010:44) afirma ainda:

Dentre as diferenças entre os dois contextos, uma das principais é que essas imagens captadas por amadores estão mais sujeitas a se inserirem no crescente fluxo informacional e imagético da internet. E uma vez isso feito, elas se tornam independentes de seus captadores e produtores, passando a circular no ciberespaço (...). E ao serem atualizadas (vistas) por quem quer que seja pela internet, no lugar que for, completam o fluxo do *voyeurismo digital*, constituído por uma rede materialmente heterogênea (LAW, 1992) que vai da captação da imagem até sua visualização, passando por pessoas, camerafones, internet, servidores, softwares, sites, modems, roteadores, computadores, até chegar a cada um dos *voyeurs digitais*, que, em casa, no trabalho, no telefone, assistem às cenas gravadas e compartilhadas.

Percebe-se, assim, que a gravação de cenas da prática policial não se trata de um tipo de produção ligado somente à vigilância, mas também ao espetáculo, ainda que voltado para um novo tema dentro da sociedade. Os cruzamentos entre esses fenômenos podem parecer uma novidade, mas estão apenas se intensificando, conforme Bruno (2013:46-47) explica:

Mesmo nos modelos mais sombrios da vigilância moderna, reais ou ficcionais, estes cruzamentos já despontam. Bentham (1787), por exemplo, evoca a importância da arte teatral para a sua máquina panóptica, assim como Orwell abre seu *1984* com uma remissão explícita ao imaginário e à visualidade televisiva, através do *telescreen*, dispositivo híbrido de televisão e vigilância, onipresente na narrativa. Outras mostras desse cruzamento estão presentes nos processos e tecnologias de modernização da visão e nos primeiros tempos do espetáculo moderno. Entretanto, na modernidade, os circuitos de inspeção e vigilância ainda guardam fronteiras relativamente demarcadas com os circuitos de entretenimento, prazer e espetáculo, os quais hoje encontram-se mais intensamente misturados.

Um dos modelos de vigilância mais comentados, mesmo sendo parte da ficção, é o regime conduzido pelo Grande Irmão no romance “1984”, de George Orwell. Essa obra, que é aclamada por muitos como uma espécie de profecia que se cumpriu no século XXI, é mencionada com frequência tanto nos discursos ligados à vigilância quanto ao espetáculo. Por um lado, trata-se de uma denúncia do totalitarismo, já que o poder é centralizado na figura do “Grande Irmão”. Assim, a obra é evocada nos discursos de ativistas na luta contra a implementação de tantos sistemas de videovigilância pelas cidades. Por outro lado, não por acaso, esse é o romance que serviu de inspiração para o nome do programa “Big Brother”. Mundialmente conhecido, o “reality show” transforma em espetáculo a vida de pessoas que ficam confinadas durante alguns meses em uma casa. O engajamento bastante significativo da audiência e a realização de várias edições do programa colocam em pauta o prazer de espiar o outro, o que se mistura a uma situação de controle dos participantes.

Torna-se evidente, portanto, que a visibilidade envolve tanto elementos da vigilância quanto do espetáculo. Essa não é uma exclusividade do mundo contemporâneo, mas parece ser uma realidade ainda mais expressiva nos dias atuais. Em “Vigiar e Punir”, Foucault (1983:190) afirmou: “Nossa sociedade não é aquela do espetáculo, mas da vigilância (...). Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens”. Já no século XXI, parece que estamos tanto na arquibancada, quanto no palco. Somos vigiados e vigiamos. Somos controlados e controlamos, ainda que isso possa se dar de maneira desigual. Assistimos aos espetáculos produzidos pelo outro, mas também produzimos os nossos próprios espetáculos.

Diante desse cenário, o presente estudo pretende investigar, a partir da interação, o entrelaçamento entre o espetáculo e a vigilância em um flagrante da prática policial. Na atualidade, torna-se fundamental a análise desse tipo de vídeo, considerando-se as especificidades de um espetáculo mediado pela tecnologia móvel nas comunidades cariocas ditas pacificadas.