



As constelações (in)visíveis do ciberespaço: pensando o espetáculo hoje¹

Diego Pereira REZENDE²

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Busca de possibilidades de pensar o conceito de espetáculo no sentido de também considerar outras percepções que incidem na visualidade do século XXI. Descrição do movimento histórico da compreensão múltipla da concepção de espetáculo – passando por hipóteses referentes a seu significado e origem, pela iniciação *hiper-* e *anti-*, e pela possibilidade de negação – a fim de identificar os dispositivos dinâmicos, vinculados em rede, contidos no ciberespaço.

Palavras-chave: espetáculo; visualidade; ciberespaço.

Partindo da perspectiva de que há um momento de transmutação tecnológica que rompe com aspectos tradicionais da visualidade, do visível e da visão, é preciso compreender quais estão sendo ultrapassados. Pois a visualidade se refere não apenas à imagem – a seus elementos formais e expressivos –, mas também a um olhar historicamente constituído e situado³.

Uma investigação histórica aliada ao estudo do espetáculo imerso no ciberespaço – mais precisamente nas redes sociais – coloca-se enquanto ponto de partida para elaborar propostas de um pensamento contemporâneo. O espetáculo é um viés convergente nas reflexões de diferentes autores que estudaram as dinâmicas e mecanismos da imagem, desde que a modernidade ancorou seus estímulos, sensações e distrações no imaginário das sociedades urbanas do século XX.

Observa-se que o espetáculo se torna elemento de clara função operacional, à medida que surge como articulador explicativo da sociedade e da vida, como descreve Lucrécia Ferrara (2010, p. 4). Portanto, segundo ela, a única possibilidade de explicar a sociedade do pós-guerra é através do espetáculo.

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCom-UFJF). Orientado pelo Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. Email: diegoprezende@yahoo.com.br.

³ CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge, MA: MIT, 1992.



Hoje vivemos uma “nova cultura do espetáculo”, de acordo com Douglas Kellner, em uma nova configuração da economia, da sociedade, da política e da vida cotidiana, e que envolve novas formas de cultura e de relações sociais e novos modelos de experiência⁴.

Paul Valéry (1934, p. 105) já esboçava um prelúdio dizendo que seríamos alimentados por imagens visuais e auditivas, assim como a água, o gás e a corrente elétrica que vem de longe para nossas casas atender nossas necessidades.

Mas, antes disso, qual seria o significado de espetáculo? De acordo com Ferrara:

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 (FERRARA, 2010, p. 3).

Ao examinar o uso e a participação dos sentidos na construção do espetáculo, Jesus Requena aponta que a visão se afirma como seu sentido condutor por excelência. Segundo ele, “o olhar se apresenta então, em todos os casos, como o sentido rei, como aquele sobre o qual o sujeito de constitui em espectador” (REQUENA, 1988, p.57).

Entretanto, “cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento” (NOVAES, 2005, p. 11). Assim, toda imagem nos leva a outras imagens, e assim por diante, chegando, afirma Marcel Proust (2007), a um elo de contemplação inatingível.

Espetáculos: os primórdios

Em seu “romance-ideia⁵”, Paulo Leminski escreve: “o pensar emite espetáculos”. Portanto, segundo o poeta, o espetáculo pode existir a partir do próprio pensamento. Todavia, diria a escritora polonesa Wislawa Szymborska, “não há devassidão maior que o pensamento”⁶.

O ser humano “sempre sentiu o desejo de transfigurar-se, de transformar-se em outra coisa que não seja ele mesmo” (BORBA FILHO, 1968, p. 11).

⁴ Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/view/3901/3660>>. Acesso em: <6 maio 2013>.

⁵ LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba, Ed. do Autor, 1975, p. 24.

⁶ SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 85.



Hermilo Borba Filho afirma que todas as danças primitivas possuem um “embrião de uma ação dramática”. A pantomima dos povos primitivos – em atos para afugentar os espíritos que desenvolvia toda uma sequência que conduzia a um enredo – foi adquirindo ritmo. Forma e ritmo criaram assim uma “dança consciente”. Quando ritmo e forma se juntaram apareceram os instrumentos de percussão. O canto surgiu com a junção das palavras à dança, para melhor traduzir os sentimentos. Outros instrumentos surgiram – como a flauta dupla e a cítara – até o aparecimento das procissões dionisíacas, que possibilitaram o nascimento do teatro grego (idem, p. 11-17).

Sendo que, na visão do escritor russo Nicolas Evreinoff (1936), somos todos seres essencialmente teatrais. Desde o “Mito da Caverna”⁷ (nota de rodapé), de Platão; e da “Poética”⁸, de Aristóteles; a concepção de espetáculo, e dos seus mecanismos, está presente.

Contrapondo mito e espetáculo, Jean- Pierre Vernant afirma:

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

Isso significaria a transformação da figura que representa a divindade para a imagem que tem como função levar ao consumo. Exige-se transformar o rito em espetáculo – na modernidade. Essa transformação leva à substituição do espaço ritual por aquele mascarado pelo consumo (FERRARA, 2010, p. 5).

Como descreve Antonio Albino Rubim (2002, p. 9), o espetáculo antecede historicamente em muito o surgimento da mídia, em sua conformação contemporânea de aparato sócio-tecnológico de comunicação, acontecido de modo substantivo em

⁷ De acordo com a descrição platônica, no fundo da gruta havia uma comunidade de seres humanos acorrentados. Sem perceber os outros que agem do outro lado do muro e nem os estranhos objetos que colocam sobre ele, só veem as sombras e ouvem as vozes da caverna. As sombras e espectrais seriam, portanto, toda a realidade. Dessa forma, “a irrealidade da existência humana convertida no espelho da indefinida reprodução dos simulacros se confunde com a noção de espetáculo” (SUBIRATS, 1989, p. 60-61).

⁸ No prefácio da “Poética” (2004), ao se referir ao significado da palavra *opsis* (“aquilo que se vê”), Maria Helena afirma que é costume traduzi-la por “espetáculo”. E complementa: “Um dos melhores especialistas do teatro antigo, Taplin, 1977, emprega a expressão *visual meaning* e procura distinguir, baseando-se na Poética, entre o sentido pleno de *opsis* (aspecto visual do drama na sua totalidade) e o superficial, referente ao aspecto externo” (ARISTÓTELES, 2004, p. 28).



meados do século XIX. Antes da existência de uma sociedade ambientada pela mídia, o espetáculo tinha sua produção associada quase sempre à política e à religião.

Já em Jean-Jacques Rousseau (1958, p. 377), o espetáculo é uma forma de desvio encantador dos verdadeiros problemas da sociedade, remetendo o seu conceito à ociosidade, falsidade, luxo, máscara e supérfluo. Ou seja, um refúgio, um ponto de fuga, da verdadeira face do real – que se torna, portanto, um disfarce.

A visão do filósofo sobre o espetáculo – tendo em vista o contexto em que o vivenciou – é muito centrada nas encenações teatrais. Entretanto, apesar de não presenciar o desenvolvimento tecnológico e midiático do século XX, precedeu em seu pensamento o aspecto “alienante”, contido na “Sociedade do Espetáculo”, de Guy Debord, lançado em 1967. Diria ele, “o espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação” (DEBORD, 1992, p. 24).

Do hiper ao anti-espetáculo

De acordo com Guy Debord (1992, p. 14), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Sendo que, toda a vida das sociedades regidas pelas modernas condições de produção se apresenta como uma acumulação de espetáculos. Dessa forma, segundo o autor, “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (idem, p. 13).

Maria Rita Kehl (2003, p. 237) destaca que essa concepção continua válida – no século XXI – tendo em vista a circulação veloz e abrangente das “imagens mercadoria”. Envolvendo todo o planeta com imagens sedutoras, cuja forma predominante e mais eficiente em matéria de produção de subjetividade é a imagem da marca publicitária.

Juremir Silva (2006) destaca uma nova era. Diante das potencialidades criadas pelo ciberespaço e pelo avanço do capitalismo, o autor reescreve o paradigma: “o espetáculo acabou. Estamos agora no hiper-espetáculo” (SILVA, 2007, p. 1).

De acordo com Lucia Santaella, o ciberespaço e a cultura que ele gera não se limitam ao *desktop*, pois a “tecnologia computacional está fazendo a mediação das nossas relações sociais, da nossa auto-identidade e do nosso sentido mais amplo de vida social” (SANTAELLA, 2003, p.105).

Pois o mesmo é uma arquitetura do interior, um sistema inacabado de equipamentos coletivos da inteligência, uma estonteante cidade de tetos de signos, aponta Pierre Lévy. E complementa: “o ciberespaço designa menos os novos suportes



de informação do que os modos originais de criação, de navegação no conhecimento e da relação social por eles propiciados” (LÉVY, 1998, p. 105).

Parafrazeando a “tese 4”⁹ de Debord, Silva descreve que “o ciberespaço não é um conjunto de virtualidades, mas uma relação social computadorizada entre ‘personas’ mediada por imaginários” (SILVA, 2006, p. 8).

Segundo ele, “o espetáculo era a representação do imaginário moderno. (...) O hiper-espetáculo é um imaginário sem representação. Imagem nua. Deliciosamente obscena” (SILVA, 2007, p. 11). Um “não-lugar” em uma espécie de “terra do sempre”, “onde todos se encontram para experimentar emoções comuns e praticar a grande orgia interativa” (SILVA, 2006, p. 8), no qual “cada um tem a eterna possibilidade de ser o que não foi, o que não é, o que não seria, o que não será” (idem, p. 9).

Sobre isso, o autor descreve:

O espetáculo era um dispositivo de controle por meio da sedução. No hiper-espetáculo, quando tudo se torna tela, cristal líquido e captação de imagem, todo controle é remoto. Passamos da manipulação, estágio primitivo da dominação das mentes, e da “servidão voluntária”, degrau superior da manipulação, à imersão total. Evoluímos da participação, que pressupunha um sujeito e uma ideia de política, para a interatividade, que reclama um jogador desinteressado (SILVA, 2007, p. 2).

E complementa dizendo: “o espetáculo era uma imagem do mundo. O hiper-espetáculo é uma imagem de si mesmo” (idem, p. 2). Tal afirmação se entrelaça ao que Paula Sibilia (2008) intitula “o show do eu”.

Se o espetáculo era analítico, o hiper-espetáculo é digital (SILVA, 2007, p. 7). O hiper-espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma imagem de conjunto num tempo de mutação tecnológica” (idem, p. 10). Pois, “a solidão agora é interativa. Os homens vivem em rede. O mundo nunca mais será o mesmo depois das fotografias de celular e do *youtube*” (idem, p. 14).

Dialogando com Debord e desenvolvendo um conceito que se aproxima do espetáculo, Giorgio Agamben afirma que a sociedade capitalista se transformou em “uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Para o autor, os dispositivos seriam “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” (idem, p. 40).

⁹ “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1992, p. 14).



Sobre a relação que se pode estabelecer entre as duas concepções (espetáculo e dispositivo), Ferrara (2010, p. 7) destaca que podemos perceber que espetáculo se refere a um tipo de dispositivo pelo qual o capital controla as percepções que são articuladas por meio da aparência, do consumo, do entretenimento, das visualidades e das imagens.

Então, o que há para além desses dispositivos? Silva afirma que:

O espetáculo pressupunha um outro mundo invisível, um anti-espetáculo, a transparência absoluta. O hiperespetáculo entroniza a visibilidade. Tudo é simbólico. Tudo é imaginário. Nada há por trás da imagem, nenhum truque a desvendar (SILVA, 2007, p. 5).

Entretanto, Debord acrescenta à perspectiva de Agamben uma dimensão que desenvolve sob o nome de “deriva”:

A deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, 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 vertente de uma “pragmática metodológica”, como descreve Ferrara, a “teoria da deriva” se propõe como uma estratégia de desmontagem do dispositivo espetacular que atua como simples instrumento reduzido à utilização de um meio técnico. A “deriva” é, portanto, um método capaz de atuar contra o dispositivo espetacular dos meios de massa e produzir uma contra comunicação que supera dimensões epistemológicas dedutivas entendidas como definitivas. Sua evidência é situada nas contradições de um comunicar, sempre imprevisto e intempestivo, que exige uma epistemologia marcada por um olhar contemporâneo (FERRARA, 2010, p. 10).

Ou seja, um anti-espetáculo:

O espetáculo está voltado para sua lógica de efeito de natureza binária e previsível, enquanto que o sensível, que a “deriva” na situação construída pretende rever, coloca o espetacular como causa de um contágio interativo que, através da comunicação, seria responsável pela descoberta infundável da interatividade do comunicar (idem, p. 12).

Como exemplo, destaca-se a experiência envolvendo o mapeamento multimídia feito na cidade de Lençóis (BA), localizado na Chapada Diamantina, em 2007, baseado na “teoria da deriva”:

O projeto *Lençóis.art.br* foi criado pela motivação de praticar a deriva situacionista usando a tecnologia móvel para fazer anotações. A ideia era criar uma visão psicogeográfica da cidade de Lençóis, fazer com que as pessoas “se perdessem” pela cidade, descobrindo novos caminhos e situações (...) Neste



projeto de mapeamento, o importante não é criar um mapa fiel da cidade, mas um mapa dos percursos por esta cidade. Um mapa de derivas, devaneios, e não um mapa de ruas¹⁰.

Esse novos recursos (digitais e portáteis) abrem uma infinidade de possibilidades, segundo Sibilia (2008, p. 6), que eram impensáveis até pouco tempo e que agora são extremamente promissoras para a invenção, para os contatos e trocas, para a experimentação estética e ampliação do possível.

Permitindo, dessa forma, a invenção de interferências, “vacúolos de não-comunicação”, “interruptores”, na tentativa de abrir o campo do possível desenvolvendo formas inovadoras de estar no mundo (DELEUZE, 1992, p. 226).

As redes estelares do ciberespaço

Diria Ludwig Von Bertalanffy, em sua “teoria geral dos sistemas”, que somos forçados a tratar como complexos as “totalidades” ou “sistemas” em todos os campos de conhecimento. Isto implica em uma fundamental reorientação do pensamento científico (BERTALANFFY, 1975, p. 20). Raquel Recuero (2009, p. 17) descreve que o autor defendia que a perspectiva sistêmica é fruto de uma necessidade da ciência de compreender os fenômenos em sua totalidade e não mais como independentes uns dos outros. Ou seja, para entender um fenômeno é necessário observar não apenas suas partes, mas suas partes em interação.

Um exemplo é o estudo envolvendo a Física Quântica que, desde meados da década de 1920, elabora os seus conceitos pela perspectiva das interações no nível subatômico. O advento da “comunicação mediada pelo computador”, segundo Recuero (idem, p. 16), mais do que permitir aos indivíduos comunicar-se, amplificou a capacidade de conexão, permitindo que redes¹¹ fossem criadas e expressas nesses espaços: as redes sociais¹² mediadas pelo computador. Essas redes foram, assim, as protagonistas de diversos fenômenos como, por exemplo, a difusão das informações na campanha de Barack Obama, em 2008.

Nesse sentido, sobre a pesquisa no campo, a autora afirma:

¹⁰ Disponível em: <<http://www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CAD/Karla%20Brunet%20e%20Maruzia%20Dultra.pdf>>. Acesso em: <6 maio 2013>.

¹¹ A metáfora da rede foi utilizada pela primeira vez como semente de uma abordagem científica pelo matemático Leonard Euler (Buchanan, 2002; Barabási, 2003; e Watts, 2003 e 1999).

¹² “Quando uma rede de computadores conecta uma rede de pessoas e organizações, é uma rede social” (Garton, Haythornthwaite e Wellman, 1997, p.1).



Na realidade, a força da abordagem de redes sociais está em sua necessidade de construção empírica tanto qualitativa quanto quantitativa que busca, a partir da observação sistemática dos fenômenos, verificar padrões e teorizar sobre os mesmos. Estudar redes sociais, portanto, é estudar os padrões de conexões expressos no ciberespaço. É explorar uma metáfora estrutural para compreender elementos dinâmicos e de composição dos grupos sociais (idem, p. 18-19).

Pensando as redes sociais a partir da “tese 4” de Debord, pode-se observar uma relação potencializada pelas dinâmicas tecnológicas presente no ciberespaço. Relembrando: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1992, p. 14).

Em uma rede social, como o *Facebook*¹³, por exemplo, observa-se nitidamente essa perspectiva criada pelo autor francês. Ou seja, uma pessoa (ou uma empresa, uma organização, etc.) cria um perfil, uma imagem de si mesmo, e se relaciona com outros perfis ou, diria Recuero, com outros atores.

Uma rede social é definida como um conjunto de dois elementos: atores (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas conexões (interações ou laços sociais) (...). Uma rede, assim, é uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores (RECUERO, 2009, p. 24).

Dessa forma, por causa do distanciamento entre os envolvidos na interação social, principal característica da “comunicação mediada por computador”, os atores não são imediatamente discerníveis. Assim, neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, ou com construções identitárias do ciberespaço. Um ator, assim, pode ser representado por um *weblog*, por um *twitter* ou mesmo por um perfil no *Facebook* (idem, p. 25).

A complexidade dos perfis nos leva, conseqüentemente, a relações mais complexas. No *Second Life*, por exemplo, pode-se inventar um *avatar*¹⁴. No *Facebook*, além dos dados pessoais (como nome, apelido, endereço, telefone, profissão, status de relacionamento, data de nascimento, email, etc.), cria-se um perfil de gostos (sobre música, cinema, literatura, televisão, futebol, política e páginas de interesse).

O mesmo perfil pode conter fotos, *check-in*, grupos (abertos ou privados) e eventos. E também criar listas de classificação da sua rede de amigos, bloqueá-los,

¹³ Lançado em 2004, “o Facebook (originalmente, thefacebook) foi um sistema criado pelo americano Mark Zuckerberg enquanto este era aluno de Harvard. A ideia era focar em alunos que estavam saindo do secundário (High School, nos Estados Unidos) e aqueles que estavam entrando na universidade” (RECUERO, 2010, p. 171).

¹⁴ “Avatar é um cibercorpo inteiramente digital, uma figura gráfica de complexidade variada que empresta sua vida simulada para o transporte identificatório de cibercorpos para dentro dos mundos paralelos do ciberespaço” (SANTAELLA, 2003, p. 12).



ocultar suas postagens, etc. Portanto, o *Facebook* se tornou um instrumento com uma ampla dimensão de possibilidades de vínculos. A *timeline* abriga o compartilhamento de textos, vídeos, fotos, *links* externos... Podendo ser também comentados e recompartilhados. Além da integração de jogos *online* (como o *The Sims Social*) e de outras redes sociais (como o *Instagram*).

Com um dispositivo portátil (via satélite) no telefone celular, qualquer pessoa – esteja ela onde estiver – pode narrar, fotografar e filmar seu ponto de vista e compartilhar, no mesmo instante, no ciberespaço.

Partindo das premissas construídas anteriormente, observa-se que as transações e os compartilhamentos possibilitados pelo ciberespaço dão ao espetáculo uma outra configuração. O (ciber)espetáculo, portanto, faz-se das relações entre perfis mediados por uma rede social.

Considerações: à procura de um avesso

O mundo contemporâneo tem “lançado desafios a que sua reelaboração não tem competência para responder. Complexos sistemas de informação, realidades virtuais, etc., exigem que tudo seja pensado novamente” (SILVEIRA, 2006, p. 6). Pois, então, “é preciso transver o mundo” (BARROS, 2006, p. 15) “em favor do prazer da confusão de fronteiras” (HARAWAY, 1991, p. 37).

Assim, como escreve René Magritte, tudo que vemos esconde outra coisa, e queremos sempre ver o que está escondido pelo que vemos. Coisas visíveis podem ser invisíveis. Se alguém cavalga por um bosque (sobre o quadro *Le Blanc-Seing*, de 1965), a princípio o vemos, depois não, contudo, sabemos que está lá. Todavia, nossos poderes de pensamento abrangem tanto o visível quanto o invisível¹⁵.

Portanto, não vemos apenas com nossos olhos, a visão é mais do que a visão física: ela envolve uma forma de compreensão ou de pensamento (BARBARAS, 2005, p. 69). Qualquer novo visível abre uma nova invisibilidade. Nossa relação com o visível é caracterizada por uma insatisfação irreduzível (idem, p. 77).

Qual seria, portanto, a “terceira margem do rio”¹⁶, a dobra invisível, a deriva oculta no movimento das águas? Talvez esteja no próprio movimento.

¹⁵ Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2006/03/rene_magritte_1.html>. Acesso em: <6 maio 2013>.

¹⁶ ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988, p. 32.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARBARAS, Renaud. **O invisível da visão** em: Adauto Novaes (org.) Muito além do espetáculo. São Paulo, Ed. Senac São Paulo, 2005, p. 64.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BERTALANFFY, L. V. **Teoria Geral dos Sistemas**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BORBA, Hermilo. **História do Espetáculo**. RJ, O Cruzeiro, 1968.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. RJ: Contraponto, 1997.
- _____. “Questões preliminares à construção de uma situação” em **Apologia da Deriva** (op. cit.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1958.
- DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 226.
- EVREINOFF, Nicolas. **El teatro en la vida**. Santiago do Chile: Ercilla, 1936.
- FERRARA, Lucrecia. **A comunicação como espetáculo epistemológico**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação” do XIX Encontro Anual da Compós na Puc-RJ, 8-11 de junho de 2010.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século xx. In: TOMAZ, Tadeu (org.). **Antropologia do ciborgue**: as verigens do pós-humano. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. O texto de Haraway foi originalmente publicado em abril de 1983 e desenvolvido posteriormente como o capítulo 8 de seu livro **Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature** (Nova York: Routledge, 1991), de onde foi feita a tradução brasileira.
- KEHL, Maria Rita, **Muito além do espetáculo** em: Adauto Novaes (org.) Muito além do espetáculo. São Paulo, Ed. Senac São Paulo, 2005, p. 234.
- LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**. São Paulo: Loyola, 1998.
- NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre, Sulina, 2009.
- REQUENA, Jesús González. **El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad**, Madri, Catedra, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d’Alembert sobre os espetáculos**. Tradução de Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1958.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Espectáculo, Política e Mídia**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, 2002.



SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. RJ: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Juremir M. **Na terra do sempre**: da “Sociedade do Espetáculo ao ciberespaço hiper ou sub?”. Trabalho apresentado ao GT “Tecnologias Informacionais de Comunicação e Sociedade” no XV Encontro da Compós, 2006.

_____. **Depois do espetáculo** (reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord). Trabalho apresentado ao GT “Comunicação e Cultura”, no XVI Encontro da Compós, 2007.

SILVEIRA Jr., Potiguara Mendes da. **Artificialismo total**. Ensaio de transformática. Comunicação e psicanálise. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.

SUBIRATS, Eduardo. **A Cultura como Espetáculo**. SP: Nobel, 1989.

VALÉRY, Paul. **Pièces sur l'Arte**. Paris, 1934.

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