

A sociedade do espetáculo 2.0

Erick Kayser

27/04/2026

Deixamos de ser meros espectadores para nos tornarmos os operários de uma fábrica de imagens que exige que cada momento de nossa existência seja encenado e validado pelo algoritmo



Em nossos dias, vivemos sob uma avalanche incessante de estímulos digitais. Se, em décadas passadas, a crítica de Guy Debord (1931-1994) parecia restrita aos círculos da vanguarda artística e intelectual francesa herdeira do Maio de 1968, o triunfo de plataformas como TikTok, YouTube e Instagram transformou *A Sociedade do Espetáculo* (1967) em um instrumental crítico ainda capaz de nomear o presente. O que o livro diagnosticou no auge dos “trinta anos gloriosos” do capitalismo europeu não apenas sobreviveu à Queda do Muro de Berlim, como se intensificou e se reconfigurou: a vida social passou a se organizar, de maneira ainda mais profunda, como imagem, performance e circulação incessante de signos.

É nesse horizonte que se pode falar em uma *Sociedade do espetáculo 2.0*: não apenas a continuidade, mas a mutação do regime espetacular. Como apontou Debord, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. No cenário contemporâneo, essa mediação atingiu o paroxismo. A imagem deixou de ser um adereço para se tornar a condição de existência da própria vida social. Não nos relacionamos mais com o outro, mas com o *perfil* do outro; não habitamos o espaço, mas a sua representação digital, transformando cada interação humana em um fluxo de dados visualmente codificado para o consumo alheio.

É fundamental notar, contudo, uma mutação morfológica. Debord escreveu na era da televisão, caracterizada por um espetáculo unidirecional, onde um emissor central transmitia para uma massa passiva. Com o advento das redes sociais, essa dinâmica foi dialeticamente atualizada para o *espetáculo interativo*. O pensador francês não previu totalmente que o próprio sujeito se tornaria o artesão voluntário da sua alienação.

Hoje, o corpo e a subjetividade são postos para trabalhar 24 horas por dia, 7 dias por semana, na performance incessante de uma “autenticidade” fabricada. Deixamos de ser meros espectadores para nos tornarmos os operários de uma fábrica de imagens que exige que cada momento de nossa existência seja encenado e validado pelo algoritmo.

O tempo livre deixou de ser apenas descanso: tornou-se também espaço de acumulação. Sem surpresa, o que outrora era “tempo livre” virou o novo tempo de trabalho. No fim das contas, somos obrigados a performar a própria imagem se quisermos nos inserir no mercado social. Nesse sentido, a tese deboriana de que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” ganha um sentido renovado. No mundo dos algoritmos, o tempo foi convertido em um espaço de acumulação agressiva, onde cada “scroll” gera valor para o capital.

No *espetáculo interativo*, o usuário não apenas consome imagens, mas produz continuamente dados comportamentais (cliques, pausas, padrões de interação) que alimentam modelos preditivos capazes de moldar desejos antes mesmo que o sujeito os reconheça como seus. O algoritmo ocupa, de forma opaca e estatística, o lugar que antes cabia ao editor ou ao programador, substituindo a autoridade visível por uma governança invisível. O que torna esse arranjo ideologicamente mais potente do que qualquer forma anterior de espetáculo, porém, é a ilusão de agência que ele produz: ao “criar conteúdo” e montar a narrativa visual de sua própria vida, o usuário experimenta uma sensação genuína de liberdade, que é, contudo, estruturalmente fabricada, pois a margem de criação é sempre já delimitada pelos formatos que o algoritmo recompensa. O sujeito se crê autor quando é, na verdade, o conteúdo, o que configura algo próximo do conceito marxista de *falsa consciência*, em que a dominação se torna invisível porque vivida como liberdade.

Talvez aqui seja interessante explorarmos um diálogo com os aportes do filósofo e ensaísta sul-coreano-alemão Byung-Chul Han e sua obra *Sociedade do cansaço* (2014), quando traz a noção de “autoexploração”. Han explica como o indivíduo contemporâneo se vê como um “projeto” e acaba se explorando voluntariamente em busca de performance, acreditando ser livre. Esse sujeito-projeto é, assim, o desenvolvimento mais acabado do que Debord apenas esboçou: não mais o espectador passivo diante da imagem, mas o produtor compulsivo dela, que confunde a encenação de si mesmo com a realização de si mesmo. A autoexploração, nesse sentido, é mais eficiente do que qualquer exploração externa, pois dispensa o feitor, o próprio desejo se encarrega do trabalho.

Há, contudo, limites conhecidos na crítica situacionista de Debord que o rigor analítico exige reconhecer. O situacionismo foi uma corrente artístico-política de vanguarda surgida na Europa do pós-guerra, empenhada em romper a passividade da vida cotidiana por meio de intervenções, experiências coletivas e uma crítica radical da sociedade de consumo. No plano prático, buscava superar as formas tradicionais de arte e política mediante a criação de “situações” vivas, capazes de interromper a lógica passiva do espetáculo. Em termos teóricos, o limite mais conhecido dessa crítica é o seu grau de abstração excessivo. Ao descrever o espetáculo como uma totalidade quase onipresente e metafísica, Debord por vezes enfraquece a análise concreta das diferenças entre setores do capital, Estados, classes e conjunturas históricas específicas. Sua crítica ganha em densidade filosófica, mas perde em precisão sociológica, correndo o risco de recair na paralisia da *Negatividade Abstrata*, onde tudo é espetáculo e, portanto, nenhuma resistência específica parece possível.

Todavia, a despeito de imprecisões e falhas, o “marxismo estético” de Debord traz insights valiosos para o atual capitalismo de plataforma. Enquanto Marx demonstrou a mercadoria como algo que oculta relações sociais de exploração, Debord argumentou que, no capitalismo avançado, a imagem tornou-se a forma última da mercadoria. Essa tese ajuda a entender a passagem do capitalismo industrial, baseado sobretudo na exploração do corpo na fábrica, para o capitalismo de plataforma e cultural, que extrai valor da atenção, do desejo e da subjetividade.

Explorando esta perspectiva, o capitalismo teria conseguido sobreviver às suas crises cíclicas, entre outros fatores, porque conseguiu colonizar o inconsciente e a vida cotidiana, ampliando suas zonas de acumulação. Ele, por exemplo, transformou a miséria psíquica (a ansiedade, solidão, frustração e vazio de viver) em algo tão lucrativo quanto a miséria material. Cada clique em busca de alívio para o vazio existencial alimenta a mesma máquina que produziu esse vazio em primeiro lugar.

É Mark Fisher quem oferece, em *Realismo Capitalista* (2009), o complemento mais preciso a essa tese: o capitalismo realizou um golpe ideológico ao transformar o sofrimento estrutural em patologia individual. O que era sintoma coletivo de um modo de produção adoecedor foi traduzido em déficit bioquímico pessoal,

impedindo que o indivíduo exausto reconheça no seu colapso a marca de uma ordem social que extrai valor da subjetividade até o limite do esgotamento.

No capitalismo de plataforma, esse mecanismo se fecha em circuito perfeito: a mesma interface que produz a ansiedade oferece, nos anúncios seguintes, o aplicativo de meditação ou o influenciador de saúde mental, de modo que o capital lucra com a miséria psíquica que engendra e com a mercadoria terapêutica que promete, sem nunca poder, dissolvê-la.

Por isso, *A Sociedade do Espetáculo* continua sendo útil para pensar o atual momento do capitalismo tardio. Ela nos permite nomear a estrutura de dominação por trás da interface “amigável” de conexão permanente das Big Techs. Assim, possibilita apontar que, por exemplo, não existe “rede social”. Existe fábrica social. Não existe “compartilhamento”. Existe alienação do afeto. Não existe “viralização”. Existe reificação do desejo.

Sem a lente crítica de Debord, corremos o risco de reduzir o mal-estar contemporâneo a um simples “vício em tela” ou um problema de etiqueta digital. Com Debord e Marx, compreendemos que o problema é o modo de produção, que evoluiu para nos forçar a viver para a imagem espetaculizada, como forma do capital continuar a circular sobre os escombros da experiência vivida. A superexposição digital não é um acidente da modernidade, mas a forma tardia do trabalho alienado, onde o ser humano convertido em imagem se torna o conteúdo consumível de uma engrenagem que nunca para de girar.

Erick Kayser é doutorando em história na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Via [A Terra é Redonda](#)