

JONATHAN RAPHAEL BERTASSI DA SILVA

**Sujeito da/na cibercultura:
o discurso do cinema na era do amor virtual**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP,
como parte das exigências para a obtenção do
título de Doutor em Ciências.

Área de concentração: Psicologia.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lucília Maria Abrahão e
Sousa

Ribeirão Preto – SP

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Silva, Jonathan Raphael Bertassi da
Sujeito da/na cibercultura: o discurso do cinema na era
do amor virtual / Jonathan Raphael Bertassi da Silva;
orientadora Lucília Maria Abrahão e Sousa. -- Ribeirão Preto,
2016.
247 p. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) -- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de
Ribeirão Preto/USP. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
Área de concentração: Psicologia.
Orientador: Abrahão e Sousa, Lucília Maria.

1. Análise do Discurso. 2. Cinema. 3. Cibercultura. 4.
Imaginário.

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da

Sujeito da/na cibercultura: o discurso do cinema na era do amor virtual

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP,
como parte das exigências para a obtenção
do título de Doutor em Ciências.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa a todos aqueles que já se surpreenderam descobrindo um grande amor nos imprevisíveis, movediços e extraordinários labirintos da World Wide Web.

AGRADECIMENTOS

Aos cidadãos brasileiros contribuintes, sobretudo os mais pobres, os quais financiam minhas pesquisas desde a iniciação científica – passando depois pelo mestrado – com o suor de seus rostos, sem os quais eu jamais poderia ingressar numa universidade à altura da USP. Desde o TCC, sempre foram a vocês meus primeiros e maiores agradecimentos – e agora, na conclusão da pesquisa de doutorado, não seria diferente. Muito obrigado.

À Tatiane, minha musa inspiradora desde os tempos do mestrado que, como nos versos de Nabokov é ‘luz da minha vida e labareda em minha carne’, companheira em todos os momentos, com quem há mais de quatro anos venho dividindo histórias, prazeres, filmes, e sorrisos, sendo ainda a maior entusiasta desta pesquisa.

À maior amiga que encontrei em mais de uma década na Universidade de São Paulo, Francis, parceira pra todos os momentos e a quem desejo um futuro brilhante – porque fez e ainda faz muito por merecê-lo. É hexa!

A Claudinei, aquele que, antes de pai, é um amigo, homem que desde a infância conheceu o lado amargo da pobreza e da opressão econômica, cujo apoio sobretudo no final da graduação e começo do mestrado foi decisivo para que eu continuasse nos trilhos da academia. Mesmo interrompendo sua escolaridade logo após o ensino fundamental e pouco entendendo sobre o universo da *world wide web*, é um bibliófilo de mente afiada e contribuiu com reflexões inesperadas que refletiram na redação da tese.

A meu avô, Honório, também vindo de uma história de grandes privações desde a infância na zona rural de Jundiá, atualmente esbanjando saúde nos seus 84 anos de idade, sempre curioso e atento com o tema que estudei na presente pesquisa, apesar de ser marcado por uma geração muito anterior ao contexto da cibercultura. Acolheu-me também de maneira decisiva no período da graduação.

Aos inúmeros colegas do Laboratório Discursivo E-L@DIS, pela troca de ideias e constante amadurecimento acadêmico que me proporciona(ra)m há cinco anos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa, cuja paciência e solidariedade têm marcado profundamente não apenas o percurso do doutorado, mas uma parceria que já dura dez anos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a qual me auxilia desde a graduação e cujo apoio mais uma vez se mostrou imprescindível ao desenvolvimento desta pesquisa, em especial pela reserva técnica que possibilitou a aquisição de quase cinquenta livros e a divulgação da pesquisa no exterior. Várias das leituras realizadas sobre cinema e cibercultura, importadas do exterior, jamais seriam possíveis sem o resguardo financeiro da FAPESP.

À Universidade de São Paulo, pela infraestrutura oferecida, pelo excelente corpo docente, pela evolução acadêmica que me possibilitou desde 2006, pelas amizades e por sempre ter estimado meus projetos de pesquisa, desde a iniciação científica. Mas, sobretudo, pela reviravolta que acarretou em tantos níveis de minha vida, a ponto de frequentemente dividir meu caminho até aqui em ‘antes e depois da USP’.

À banca examinadora desta tese, pela leitura cuidadosa destinada ao meu trabalho e pela paciência e atenção evidenciadas desde o período da qualificação.

A todas as cidades do Brasil e da América Latina nas quais fui muito bem recebido durante a exposição da pesquisa de doutorado (e também nas anteriores, de iniciação científica e mestrado). Destaco Havana e Buenos Aires, as quais há muito desejava conhecer e nas quais pude (re)pensar a relação entre sujeito, cinema e cibercultura, além de divulgar alguns escritos meus sobre esses temas. A leitura de Eduardo Galeano, as intervenções perspicazes dos pesquisadores de países vizinhos nesses congressos e, sobretudo, os últimos acontecimentos geopolíticos do continente firmaram minha consciência política e cultural como cidadão latino-americano, daqui em diante, para o que der e vier. *Muchas gracias hermanos!*

A Getúlio, Juscelino, Jango, Lula, Dilma e todos os líderes brasileiros (e latino-americanos) que ousaram viabilizar um projeto político nacional e soberano, no qual o trabalhador pobre tem mais direitos, mais acesso aos meios de comunicação (inclusive a internet, um dos temas desta pesquisa) e às universidades federais – além, é claro, de mais comida na mesa. A História, tenho certeza, nos absolverá.

Finalmente, às minhas duas maiores paixões: os filmes e as mulheres que já passaram pela minha vida, nos bons e maus momentos dela, *on e/ou offline*, que inspiraram as maiores inquietações e hipóteses que moveram esta pesquisa.

RESUMO

SILVA, J. R. B. (2016) *Sujeito da/na cibercultura: o discurso do cinema na era do amor virtual*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

Este trabalho propõe investigar o imaginário sobre as relações amorosas vivenciadas pelo sujeito na contemporaneidade, marcada pela forte presença da cibercultura, tais como retratadas no discurso artístico evidenciado em seis filmes. Os longas-metragens selecionados para compor a pesquisa, representando heterogeneidade de países e gêneros cinematográficos, são: *Apaixonado Thomas* (Thomas est Amoureux, 2000), de Pierre-Paul Renders; *I'm a Cyborg, But That's OK* (Saibogujiman Kwenchana, 2006), de Chan-Wook Park; *A Garota Ideal* (Lars and the Real Girl, 2007), de Craig Gillespie; *Catfish* (2010), de Henry Joost e Ariel Schulman; *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto e, finalmente, *Ela* (Her), de Spike Jonze. Para tanto, partiremos do referencial teórico da Análise do Discurso (AD) de matriz francesa, sobretudo o trabalho de Michel Pêcheux e os autores que compartilha(va)m a preocupação em observar o discurso como *processo* imbricado numa rede de múltiplas significações, ao invés de se limitar a perceber o sentido como um *produto* pronto e acabado a ser extraído pelos leitores. Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Linguística clássica, que defende esse enfoque na comunicação, ou na informação; assim, o viés da AD entende a linguagem como ato sócio-histórico-ideológico, sem negar o conflito, a contradição, as relações de poder que ela traz em seu bojo. Para analisar recortes dos filmes a partir das condições de produção da cibercultura, mobilizamos conceitos da AD sobre a linguagem no processo discursivo não-verbal. Deste modo, ao analisar os recortes e segmentos dos filmes mencionados que instalam sentidos a partir das condições de produção da cibercultura, mobilizamos conceitos da AD sobre o processo discursivo não-verbal, como nas publicações de Neckel (2004, 2010), Souza (2001) e Orlandi (1993), entre outros. A cibercultura, notamos, não pode ser reduzida à Internet e deve ser entendida em sua influência em outros campos, como o corpo e o cinema, para que possamos efetivamente compreender como a cibercultura mudou o imaginário sobre o amor, o que o discurso artístico pode nos revelar tão bem. Em vista disso, trabalhamos ainda com os subsídios de autores da sociologia e da filosofia como Bauman (2001, 2004), Bell (2001, 2007) e Lemos (2010), entre outros, para compreender como o sujeito discursiviza(-se) na era do amor virtual a partir do conceito de imaginário discursivo e de condições de produção, tendo como norte o contexto da contemporaneidade marcado pela sociedade líquido-moderna. Tal como descreve Bell, a cibercultura tem muitas histórias nos interessando, sobretudo, a história *política* e a história *simbólica*, em especial esta por nos remeter às narrativas da/sobre a cibercultura na arte. O *corpo*, por sinal, é um dos conceitos em movência na era da cibercultura, sendo de nosso interesse investigar essas gestos tanto no âmbito da AD quanto com o suporte de outros teóricos. Nesse sentido, o manifesto do ciborgue de Donna Haraway (2013) sobre a ressignificação dos corpos e do amor a partir da pós-modernidade também nos auxilia a interpretar o discurso dos longas-metragens. A partir dessas inquietações, buscamos compreender os modos de subjetivação que se inscrevem da/na cibercultura, a partir das condições de produção que (re)configuram o jogo das formações discursivas na memória e no discurso artístico.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Cinema; Cibercultura; Imaginário.

ABSTRACT

SILVA, J. R. B. (2016) *Subject in/of cyberculture: the discourse of cinema in the age of virtual love*. Doctoral thesis, Faculty of Philosophy, Sciences and Languages of Ribeirão Preto, University of São Paulo, Ribeirão Preto.

This work proposes to investigate the imaginary about romantic relationships experienced by the subject in contemporary society, marked by the strong presence of cyberculture, such as portrayed in art discourse evidenced in six movies. The selected feature films for inclusion in this research, representing heterogeneity of countries and film genres, are: *Thomas est Amoureux* (2000), by Pierre-Paul Renders; *I'm a Cyborg, But That's OK* (Saibogujiman Kwenchana, 2006), by Chan-Wook Park; *Lars and the Real Girl* (2007), by Craig Gillespie; *Catfish* (2010), by Henry Joost and Ariel Schulman; *Medianeras* (2011), by Gustavo Taretto and, finally, *Her* (2013), directed by Spike Jonze. To this goal, we mobilize the theoretical framework of Discourse Analysis (AD) of French line, especially the work of Michel Pêcheux and the authors who shares with him the concern in observing the discourse as an imbricated process in a network of multiple meanings, rather than limited to making sense as a ready and finished product to be extracted by readers. Setting the language as work, this discipline shifts the emphasis to the referential function of language, which occupies nuclear position in classical linguistics, which advocates this approach in the communication or information; thus the bias of AD understands the language as a social-historical-ideological act, without denying the conflict, contradiction, power relations that it brings with it. To analyze clippings of films from the cyberculture production conditions, we mobilize concepts of AD on language in nonverbal discursive process. Thus, when analyzing the cuts and segments of the aforementioned films qich installs directions from the cyberculture production conditions, qe mobilize concepts of AD on the nonverbal discursive process, as in publications by Neckel (2004, 2010), Souza (2001) and Orlandi (1993), among others. The cyberculture, we notice, can not be reduced to the Internet and must be understood in its influence in other fields, such as the body and the cinema itself, so we can effectively understand how cyberculture changed the imagery of love, what the artistic discourse can reveal as well. As a result, we take further work with authors of sociology and philosophy as Bauman (2001, 2004), Bell (2001, 2007) and Lemos (2010), among others, to understand how the subject discursivizes in the age of virtual love from the concept of discursive event and production conditions, having the goal of the contemporary context marked by the liquid-modern society. As describes Bell, cyberculture has many stories – above all, the political history and the symbolic story, especially in this by referring to the narratives of/on cyberculture in the art. The body, by the way, is one of the concepts in movement in the age of cyberculture, and our interest to investigate these actions both in AD scope and the support of other theorists. In this sense, the cyborg manifesto of Donna Haraway (2013) on the redefinition of the bodies and love from post-modernity also helps us interpret the discourse of the feature films. From these concerns, we seek to understand the ways of subjectivity that are part of/in cyberspace, from the conditions of production that (re)configure the set of discursive formations in memory and artistic discourse.

Keywords: Discourse Analysis; Movies; Cyberculture; Imaginary.

LISTA DE SIGLAS

SIGLA	SIGNIFICADO
AAD69	Análise Automática do Discurso (1969)
AD	Análise do Discurso
AIE	Aparelhos Ideológicos de Estado
ARE	Aparelho Repressivo do Estado
CLG	Curso de Linguística Geral
DA	Discurso Artístico
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Imaginária
FS	Formação Social
SLM	Sociedade Líquido-Moderna
SSM	Sociedade Sólido-Moderna

LISTA DE FIGURAS

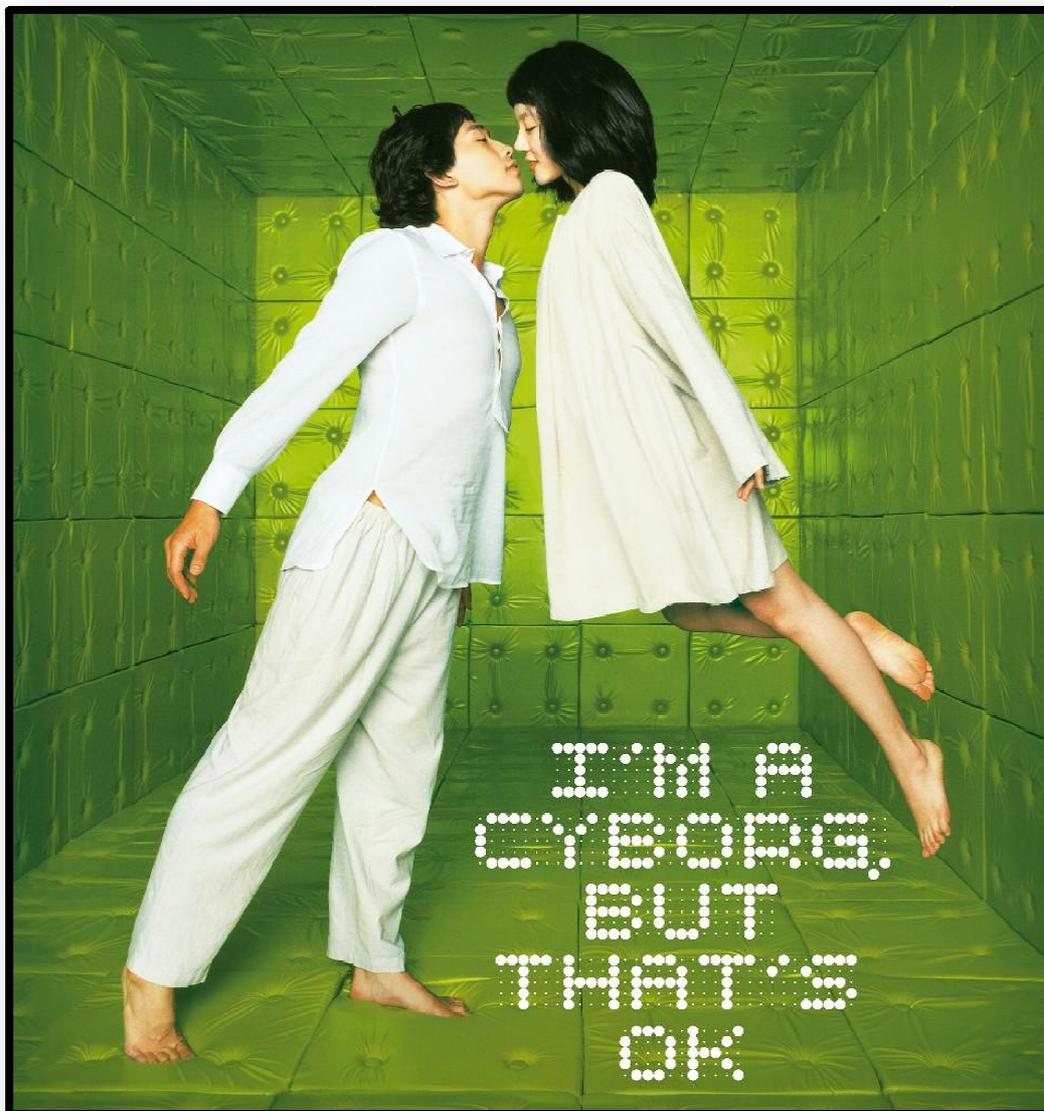
Figura 1 – Fluxograma da ‘tríplice aliança’ que forma a AD pecheutiana.....	34
Figura 2 – Projeções imaginárias de poder em do sujeito dentro e fora do cinema	53
Figura 3 – Diagrama do nosso percurso entra a AD e outros referenciais teóricos.....	61
Figura 4 – Cybersexo toque virtual(izado) em <i>Denise Está Chamando</i> (1995).....	75
Figura 5 – Amor e (cyber)sexo no onipresente monitor de <i>Apaixonado Thomas</i>	82
Figura 6 – Regularidade e rupturas do/no corpo em <i>Apaixonado Thomas</i> e <i>Ela</i>	86
Figura 7 – Como Saussure, Méliès também tinha as facetas ‘diurna’ e ‘noturna’	100
Figura 8 – Tensão entre sentidos de tecnofilia e tecnofobia em <i>Tetsuo</i>	118
Figura 9 – <i>Catfish</i> : documentário sobre amor e internet ‘vendido’ como terror	127
Figura 10 – Metáfora do ciborgue e acesso ao amor em <i>I’m a Cyborg But That’s Ok</i>	158
Figura 11 – Corpo e recusa dos sentidos de orgânico em <i>I’m a Cyborg But That’s Ok</i> ..	162
Figura 12 – Bianca como corporificação da re-conexão afetiva em <i>A Garota Ideal</i>	168
Figura 13 – Corpo(rificações) de afetos, desejos e consumo em <i>Medianeras</i>	172
Figura 14 – Choque e assimilação de Bianca pela comunidade de <i>A Garota Ideal</i>	177
Figura 15 – Proximidade e afastamento na metrópole em <i>Medianeras</i>	181
Figura 16 – A (sobre)exposição do imaginário sobre o amor em <i>Catfish</i>	183
Figura 17 – As (des)conexões do sexo pago em <i>Apaixonado Thomas</i>	188
Figura 18 – Erotismo e(m) incompletude no ‘sextoon’ de <i>Apaixonado Thomas</i>	191
Figura 19 – Desconexão amorosa e(m) aparelhos eletrônicos em <i>Catfish</i>	195
Figura 20 – A conexão amorosa de Theodore com Samantha em <i>Ela</i>	201
Figura 21 – O prazer no/pelo consumo mediado pela tecnologia em <i>More</i>	203
Figura 22 – Ansiedade e insegurança diante do encontro amoroso atualizado em <i>Ela</i> ...	205

SUMÁRIO

1. PRIMEIRAS PALAVRAS: UM PERCURSO PELO AMOR E PELO CINEMA NA CIBERCULTURA	14
1.1. Introdução: atendendo ao convite de Zizek.....	15
1.2. Justificativa e objetivos: por que trabalhar com este tema?	16
1.3. Mapeando o percurso da escrita: os capítulos que formam nosso trabalho	19
2. SUJEITO, IDEOLOGIA E IMAGINÁRIO: A TEORIA À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO	22
2.1. Sujeito da/na linguagem: os postulados teóricos da AD francesa	23
2.2. Língua(gem), Ideologia, Sujeito: a ‘tríplice aliança’ que forma a AD	28
2.3. Memória e condições de produção: a exterioridade e(m) discurso	44
2.4. Formações discursivas, imaginárias e antecipações do sujeito	49
3. A MEMÓRIA (RE)SIGNIFICADA PELAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA CIBERCULTURA	58
3.1. Sujeito e discurso da/na contemporaneidade: nas teias da cibercultura.....	59
3.2. Cibercultura nas condições de produção: para além do <i>online</i>	65
3.3. Corpo(rificação)s em discurso na contemporaneidade	77
4. CIBERCULTURA E(M) IMAGENS: TESSITURAS E TECEDURAS DE UM IMAGINÁRIO	88
4.1. Compreender o cinema com a AD: a atenção à materialidade.....	89
4.2. O não-verbal e(m) suas materialidades	91
4.2.1. Luz, câmera e (imagin)ação: da fotografia ao teatro, as genealogias do cinema ..	91
4.2.2. Inscrições do imagético para a AD: os efeitos de sentido no discurso artístico...	101
4.3. História simbólica e afetivo-sexual da cibercultura no cinema.....	107
4.4. Rupturas da/na história simbólica da cibercultura evidenciadas em <i>Catfish</i>	122
5. ENTRE BYTES E CELULOIDE: SEIS FILMES SOBRE CIBERCULTURA E SUA SELEÇÃO.....	129
5.1. A seleção dos filmes: percurso pela representação cinematográfica do amor na cibercultura.....	Erro! Indicador não definido.
5.2. <i>Apaixonado Thomas</i> (Thomas est Amoureux, 2000)	133
5.3. <i>I'm a Cyborg, But That's OK</i> (Saibogujiman Kwenchana, 2006)	135
5.4. <i>A Garota Ideal</i> (Lars and the Real Girl, 2007).....	138
5.5. <i>Catfish</i> (2010).....	140
5.6. <i>Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual</i> (Medianeras, 2011).....	143
5.7. <i>Ela</i> (Her, 2013).....	145
6. SUJEITO DA/NA ERA DO AMOR VIRTUAL: ANÁLISE DE DADOS	148
6.1. Da decodificação à compreensão: metodologia para a AD francesa.....	149
6.2. É só eletricidade, tá ligado? – atualização da memória na (re)significação do corpo	157
6.3. Vestígios de um amor líquido-moderno: efeitos da história política e simbólica da cibercultura.....	174
6.4. As (des)conexões em um clique: os laços afetivo-sexuais na cibercultura	186

7. ÚLTIMAS PALAVRAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS DO PERCURSO.....	207
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	223
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	226
ANEXOS	234
Anexo 1 – Elenco de <i>Apaixonado Thomas</i>	235
Anexo 2 – Créditos de <i>Apaixonado Thomas</i>	236
Anexo 3 – Elenco de <i>I'm a Cyborg But That's Ok</i>	237
Anexo 4 – Créditos de <i>I'm a Cyborg But That's Ok</i>	238
Anexo 5 – Elenco de <i>A Garota Ideal</i>	239
Anexo 6 – Créditos de <i>A Garota Ideal</i>	240
Anexo 7 – Elenco de <i>Catfish</i>	241
Anexo 8 – Créditos de <i>Catfish</i>	242
Anexo 9 – Elenco de <i>Medianeras</i>	243
Anexo 10 – Créditos de <i>Medianeras</i>	244
Anexo 11 – Elenco de <i>Ela</i>	245
Anexo 12 – Créditos de <i>Ela</i>	246
Anexo 13 – E-mail com autorização do Comitê de Ética.....	247

1. PRIMEIRAS PALAVRAS: UM PERCURSO PELO AMOR E PELO CINEMA NA CIBERCULTURA



1

*In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look into the cinematic fiction.*²

Slavoj Zizek

¹ Todas as imagens que abrem os capítulos são pôsteres disponíveis no Internet Movie DataBase (www.imdb.com) ou imagens dos próprios filmes, cujas referências estão disponíveis ao final da tese.

² “Para entender o mundo de hoje precisamos do cinema, literalmente. Só no cinema obtemos essa dimensão crucial que não estamos prontos para enfrentar na vida real. Se queremos encontrar dentro da realidade algo mais real que a própria realidade devemos mergulhar na ficção cinematográfica.” (tradução nossa). Últimas falas do documentário *O Guia Pervertido do Cinema* (2006).

1.1. Introdução: atendendo ao convite de Zizek

Partimos da sugestão de Zizek, explicitada na epigrafe que abre este capítulo, concordando com a ênfase dada por este notável teórico (e cinéfilo inveterado) à autoridade da sétima arte para compreender a proposta desta pesquisa. Se, como afirma o autor, “o cinema não nos dá aquilo que desejamos, mas nos diz como desejar”, a crescente regularidade de relações amorosas e/ou sexuais inscritas nos filmes que pautam seu enredo no contexto da cibercultura tem muito a nos dizer sobre como o sujeito se constitui e discursiviza(-se) nessas relações, com frequência para evidenciar “o que não estamos prontos para enfrentar na vida real”.

Na busca por compreender as formações imaginárias que emergem no cinema, quando ele fala sobre a condição do sujeito na contemporaneidade, acolhemos o desafio proposto pelo filósofo esloveno: mergulhar na ficção cinematográfica, vasculhando as marcas do sujeito que inscreve sentidos sobre amor, sexo, intimidade e solidão nos tempos da informação faz pertinente para um exercício de interpretação deste tema na contemporaneidade. Entendemos, tal como Zizek, que não é apenas muito menos principalmente nos produtos audiovisuais do gênero documentário – muito embora, adiantemos, um filme documentário também integre nosso corpus – que poderemos observar o funcionamento da ideologia e dos desejos que emergem nessa região de sentidos, mas sobretudo no próprio cinema de ficção. É lá, onde a ‘suspensão da descrença’ opera em toda a sua magnitude, que se faz emergir esses sentidos sobre o amor da/na contemporaneidade de modo mais intenso, sob a máscara do ‘peça de entretenimento’. Lá, onde a ficção se permite a ‘licença poética’ de exalar metáforas com o assunto e versar sobre signos imagéticos e verbais que aparentemente não tem relação direta com cibercultura, porém fomos percebendo ao longo do tempo desta pesquisa que se tratam dos medos e anseios tão característicos dessas novas condições de produção, numa dimensão que nem sempre, mais uma vez resgatando os dizeres do autor esloveno, “não estamos prontos para enfrentar na vida real”.

Fazer cinema, já lembrava Alfred Hitchcock, é a melhor forma de buscar se livrar dos nossos medos. O modo como o cinema fala sobre o amor na contemporaneidade traz muito das aflições e consternações, das disjunturas e rupturas que marcam as mudanças nas relações sociais desde que os bits e bytes passaram a fazer parte crescente de todos os momentos de nossas vidas. Mesmo nos momentos em que os filmes buscam despertar o riso, através de chistes, notamos essa dimensão da vida real que ainda temos dificuldades em lidar sobre o amor, sobre os novos tempos de onipresentes (des)conexões entre os solitários

navegantes no vasto oceano online. E não só o que se fala sobre amor, mas *como* se fala sobre ele pode sofrer alterações nesse decurso: o cinema se re-inventa estética e narrativamente na cibercultura, já que o discurso se faz presente ali tanto em forma quanto em conteúdo, de modo inseparável.

Que mudanças são essas, causadas pelas ansiedades dos tempos do virtual? É justamente essa inquietação que vai nos mover pelas páginas a seguir, o que faremos atendendo ao convite (e desafio) de Zizek: é através do cinema, na sempre emblemática e reveladora ficção cinematográfica, que vamos fazer essa travessia sobre desejo, amor e sexualidade em suas contradições contemporâneas. Vamos navegar?

1.2. Justificativa e objetivos: por que trabalhar com este tema?

Bem antes da presente pesquisa temos nos aplicado em compreender o imaginário sobre determinado assunto materializado em recortes imagéticos, especialmente no cinema. Temos pesquisado a materialidade não-verbal desde a iniciação científica (2007-2009) sobre fotojornalismo do jornal *Brasil de Fato* até o mestrado sobre as movências do sujeito-mulher em quatro filmes dos anos sessenta (SILVA, 2012), passando ainda no meio deste caminho também por um trabalho de conclusão de curso sobre o sujeito-arquivista no longa-metragem *Brazil*, de Terry Gilliam (SILVA, 2009), em todos os casos contando sempre com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e sempre sob a luz do referencial teórico da Análise do Discurso (doravante AD) francesa, pela qual nos interessamos desde o início, tendo em vista o modo como ela inclui os avanços teóricos do marxismo e da psicanálise, conduzindo-os para o terreno conturbado da linguagem, mostrando um sujeito que não é dono de seus sentidos.

Nosso interesse por cinema, que vem desde o estudo com *Brazil*, tem ainda contribuído para ampliar a pesquisa em AD – partindo de seu próprio arcabouço teórico – com *corpus* oriundo da ficção cinematográfica. Conforme detalhamos em um dos capítulos posteriores, o não-verbal foi objeto de análise de certa forma tardio dentro do escopo da AD feita no Brasil, muito embora isso tenha se desenvolvido significativamente nos últimos anos (e o interesse de pesquisas como as nossas é de contribuir precisamente nesse rumo), possibilitando um olhar que vá além da estrutura dos processos discursivos não-verbais e

possibilite compreender o funcionamento do discurso inscrito no trabalho dos analistas do discurso.

No caso em particular desta tese, nos interessa nomeadamente, além do conceito de imaginário discursivo, também o conceito de condições de produção, de modo que busquemos articulá-los tanto em nossos capítulos teóricos quanto em nossas análises, deixando uma contribuição teórica a partir de alguns autores fora da Análise do Discurso (sobretudo na sociologia), mas sem jamais deixar de lado o que nos norteia desde o início no âmbito da AD: o sujeito clivado pela ideologia e pelo inconsciente, o discurso enquanto estrutura e acontecimento (PÊCHEUX, 2006) e, mais especificamente no tocante aos sentidos que eivam do não-verbal, nossa recusa do cartesianismo que separa forma e conteúdo como quem separa corpo e alma.

Também, no âmbito da AD francesa, ainda há relativamente poucos trabalhos que explorem o contexto da cibercultura, muito embora isso venha mudando significativamente nos últimos anos (tal qual se observa com as pesquisas sobre recortes não-verbais). A melhora nesse sentido pode ser observada, por exemplo, em várias das pesquisas do Laboratório E-I@dis³, do qual este trabalho também faz parte. Cabe aqui, desde já, uma ressalva importante: a maioria dos estudos em AD que envolvam de alguma forma cibercultura versam muito especificamente sobre algum tema relacionado à Internet, não mais amplamente sobre a cibercultura, em suas manifestações que vão além da rede eletrônica (embora bastante influenciadas por ela). Além disso, como no caso da materialidade não-verbal que (ainda) é pouco explorada pela AD, a materialidade da rede eletrônica também o é, o que alguns recortes de nosso corpus dentro da pesquisa proposta por esse projeto podem contribuir, costurando conceitos teóricos multidisciplinares que auxiliem na compreensão desse batimento cinema/cibercultura na contemporaneidade, tendo como norte os sentidos sobre amor.

Percebemos a partir daí a relevância teórica de um estudo sobre o imaginário a respeito do amor na cibercultura – entendida para além da rede eletrônica – e na contemporaneidade materializado em efeitos de sentido dos cinco filmes que selecionamos inicialmente para este projeto. São eles: *Apixonado Thomas* (Thomas est Amoureux, 2000), de Pierre-Paul Renders; *I'm a Cyborg, But That's OK* (Saibogujiman Kwenchana, 2006), de Chan-Wook Park; *A Garota Ideal* (Lars and the Real Girl, 2007), de Craig Gillespie; *Catfish* (2010) de Henry Joost e Ariel Schulman e, finalmente, *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto. No

³Laboratório Discursivo sujeito, rede eletrônica e sentidos em movimento (E-I@dis), como apoio da FAPESP.

entanto, ao decorrer da pesquisa, iniciada no segundo semestre de 2013, durante as apresentações dos resultados parciais dos trabalhos no começo de 2014 fomos apresentados a um outro filme na época recém-lançado chamado *Ela* (Her), de Spike Jonze. O longa-metragem de Jonze, que venceu um Oscar de melhor roteiro original, acabou se provando de enorme ligação não apenas com o tema que estudamos, mas de modo ainda mais específico no funcionamento da atualização de sentidos sobre alguns dos cinco filmes inseridos na pesquisa desde o começo, em particular – mas não somente – *Apaixonado Thomas*. Por conta dessa pequena grande descoberta, incluímos *Ela* em nossa pesquisa.

Buscamos, então, compreender não só como o tema amor é abordado nos roteiros, nas palavras, nas músicas e nas imagens dos seis filmes supracitados, mas como a própria percepção da cibercultura evidencia outro modo de fazer cinema em suas tessituras significantes. Trabalhamos com a hipótese de que temos aí indícios das movências em como o sujeito se constitui e percebe o amor a partir dos movimentos das redes de memória e das condições de produção nos quais a arte e a tecnologia se confundem. Por serem filmes de diversos países (um coreano, um argentino, um belga e três estadunidenses) e gêneros (que vão da comédia ao documentário), vão possibilitar uma leitura rica do tema que escolhemos para análise e conceitualização dentro da AD.

Desta forma, como **objetivo geral** do presente trabalho, buscamos *compreender como no discurso artístico comparecem efeitos de sentido sobre o amor na contemporaneidade e sobre os sujeitos que os produzem*. Como objetivos específicos, pretendemos:

- Investigar como os sentidos sobre amor e(m) cibercultura constituem o sujeito a partir da relação do interdiscurso dos seis filmes selecionados;
- Evidenciar indícios da tensão entre o eu e o Outro no recorte da memória discursiva em cada um dos seis filmes analisados, enfatizando a tensão do sujeito entre a polissemia e a paráfrase na contemporaneidade;
- Refletir sobre o imaginário das relações amorosas comprometidas pela crescente presença da tecnologia nas relações interpessoais características da ‘modernidade líquida’ descrita por Bauman;
- Construir um estudo sobre os fios das tessituras do Discurso Artístico (DA) cinematográfico que dialogam com a materialidade da Internet, apreendendo

significantes verbais e não-verbais característicos da rede eletrônica para uma outra linguagem cinematográfica afetada pela inscrição na contemporaneidade.

1.3. Mapeando o percurso da escrita: os capítulos que formam nosso trabalho

O atual **capítulo 1** de introdução é o inicial, num total de sete que compõem o todo da tese, sendo um deles dedicado à explanação do enredo e origem dos seis filmes que integram a pesquisa, três teóricos contendo algumas análises no intuito de elucidar e ilustrar os conceitos mencionados, um com as análises dos dados de recortes/segmentos cinematográficos selecionados para este trabalho – devidamente precedido pelo esclarecimento do referencial metodológico que guia as análises – e, finalmente, o derradeiro capítulo com as considerações finais.

A seguir, no **capítulo 2**, esmiuçamos o arcabouço teórico da Análise do Discurso francesa sobretudo a partir dos postulados de Michel Pêcheux e Eni Orlandi, assinalando nossa preferência sobre a importância dos conceitos explicados no capítulo – principalmente os de *ideologia* e *condições de produção* – o porquê deles se relacionarem de modo mais intenso com nosso corpus exposto e descrito no capítulo de análise. Desta forma, no capítulo 3 são feitas também análises dos filmes que pesquisamos aqui para ajudar a entender e ilustrar os conceitos, mas eventualmente também a outros, quando notamos regularidades de algum dos seis filmes com outro longa que pudesse contribuir efetivamente para o debate analítico.

Prosseguindo, temos o **capítulo 3** retomando exatamente o ponto em que seu antecessor se encerrava – o conceito de ‘condições de produção’ na AD – para que a partir dali pudéssemos traçar um panorama da importância de compreender o conceito de *cibercultura* em seu sentido mais amplo, isto é, para além da diminuição que normalmente é feita dele para designar apenas a Internet e seus subprodutos. Para tal, lançamos mão da contribuição teórica de autores que falam da contemporaneidade e da cibercultura para além da AD (principalmente na bibliografia de sociólogos) e buscamos especificar de modo didático como bebemos nessas outras fontes teóricas sem perder o olhar do analista do discurso, através justamente do postulado sobre condições de produção que nos permitiu trazer esse suporte ‘externo’ de modo coeso com o arcabouço da AD pecheutiana. Os pormenores, as rupturas e características dessas condições de produção – em sentido estrito e

lato – da cibercultura são descritos nesse capítulo, sempre que possível unindo lado a lado autores renomados na bibliografia sobre o tema e autores que versam sobre as inquietações da cibercultura a partir do próprio referencial da AD. Como no capítulo anterior, eventualmente são feitas pequenas análises dos filmes que integram nosso *corpus* de modo a elucidar os conceitos, mas há ainda menção a vários outros filmes que contam uma narrativa simbólica da cibercultura mencionados amplamente por autores como Bell, Haraway e Zizek, entre outros.

Com o **capítulo 4**, nosso percurso passa pelo referencial sobre o discurso artístico, mais especificamente o discurso artístico não-verbal. Tal como no capítulo anterior, há suporte de autores fora da AD ligados ao cinema (que vão do francês André Bazin ao brasileiro Ismail Xavier) e a sua gênese fotográfica (os clássicos escritos de Barthes e Sontag), permitindo uma compreensão sobre a materialidade cinematográfica, suas especificidades e as minúcias do discurso artístico em sua manifestação por signos audiovisuais. Nosso intento nesse capítulo, porém, é também fazer a ligação desses conceitos com o que já foi produzido por analistas do discurso brasileiros sobre o processo discursivo não-verbal, partindo do trabalho *Efeitos do verbal sobre o não verbal* (1993), de Eni Orlandi, até os mais recentes nesse sentido, como nossa dissertação defendida em 2012, passando por outros autores que também tem contribuído nesse aspecto dentro de conceitos da AD, que visem ao discurso como acontecimento e não apenas estrutura, o que facilita a compreensão tanto da análise dos dados coletados, quanto do como a linguagem cinematográfica mudou (e continua mudando) afetada pelas condições de produção na qual a tessitura dos filmes se inscreve.

No **capítulo 5**, justificamos a importância dos filmes que selecionamos para análise e qual a relação de cada um deles como a temática do amor na contemporaneidade. O critério empregado para a escolha destes seis filmes – inicialmente cinco –, selecionados numa amostra muito maior de filmes sobre o mesmo tema na ocasião em que montamos o projeto de pesquisa, está descrito detalhadamente neste capítulo. Leitores deste trabalho que porventura não conheçam os longas-metragens pesquisados encontram ali informações acerca do enredo dos filmes, do país de origem e da relação destes países com a cibercultura.

No **capítulo 6**, o maior da tese, traçamos as análises dos seis filmes que compõem a pesquisa, divididas a partir de entradas discursivas para fins de leitura, com percursos de idas e vindas sobre os seis filmes. Antes da exposição das análises, lembramos, explanamos nossos critérios metodológicos para análise dos recortes/segmentos fílmicos, cujos enredos foram contextualizados no capítulo 2. O critério para a elaboração das entradas discursivas, da seleção de recortes e segmentos, do uso das capturas de tela e da marcação de tempo estão descritos nesse sexto capítulo. As análises são ilustradas sempre com capturas de tela dos

filme, recurso que, apesar de representar perda da tessitura (o movimento do cinema é reduzido a um fotograma), ajuda a visualizar e interpretar os efeitos de sentido sobre o amor e suas ambiguidades tal como retratado na narrativa simbólica sobre cibercultura na sétima arte.

Já caminhando para o fechamento do trabalho, no **capítulo 7** temos o encerramento da tese com nossas palavras finais, contendo as impressões derradeiras sobre a pesquisa e seus resultados, retomando seus objetivos geral e específicos e traçando um panorama do que eles revelam sob a luz das análises do capítulo 6.

Por fim, lembramos que as referências bibliográficas enumeradas ao final são divididas entre referências de livros citados no corpo da tese, referências de livros consultados que ajudaram indiretamente no trabalho de modo válido e as referências de todos os filmes mencionados no corpo do texto, permitindo que nosso leitor busque tanto o referencial verbal quanto o audiovisual que contribuíram direta ou indiretamente no resultado final da pesquisa.

2. SUJEITO, IDEOLOGIA E IMAGINÁRIO: A TEORIA À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO



*O efeito subversivo da trilogia Marx-Freud-Saussure foi um desafio intelectual engajando a promessa de uma revolução cultural que coloca em causa as evidências da ordem humana como estritamente bio-social.*⁴

Michel Pêcheux

⁴ In: PÊCHEUX, 2006, p.45.

2.1. Sujeito da/na linguagem: os postulados teóricos da AD francesa

Tendo em mente as inquietações, hipóteses e desafios desse trabalho, entendemos que o arcabouço teórico capaz de oferecer amparo satisfatório à nossa empreitada é o viés da Análise do Discurso (AD) de filiação francesa, sobretudo nos postulados teorizados por Michel Pêcheux e os autores que compartilha(va)m, com ele, a preocupação em observar o discurso como *processo* imbricado numa rede de múltiplas significações possíveis, ao invés de se limitar a perceber o sentido como um *produto* pronto e acabado a ser extraído pelos leitores. Consideramos pertinente descrever a importância desse referencial teórico para o tema aqui estudado, como chegamos a ele e que perspectivas de análise ele traz.

A empreitada de nossa pesquisa, nossa travessia pela região de sentidos sobre o amor simbolicamente narrado pelo cinema, busca a compreensão de como a memória discursiva(re)significa o amor em seis filmes lançados já no século XXI. Tal anseio nos levou a procurar um referencial que considere a multiplicidade de sentidos possíveis em obras de arte como as que analisamos nesta pesquisa, de modo a evitar equívocos conteudistas e/ou cartesianos que busquem no *corpus* um sentido “literal” para as imagens e palavras mostradas (ou ouvidas) na tela, relegando todos os demais para segundo plano, quando não para o puro e simples silenciamento em favorecimento do sentido dominante – aquele que, segundo o conteudismo, traz o que os cineastas, produtores, atores e/ou roteiristas supostamente ‘quiseram dizer’ com os filmes. Este olhar, característico do analista de discurso, não pode se restringir à “mensagem” do filme, já que “Pela análise de discurso, deslocamos a observação do produto para o processo” (ORLANDI, 1990, p.124).

Como salienta Leandro Ferreira (1998), há na linguagem a contradição inerente aos sujeitos falantes e os “defeitos” – as “falhas” e incompletudes na língua, incompatíveis com a idéia de um cineasta ou roteirista que “quer dizer” alguma coisa e, portanto, seria dono de seus dizeres – não ecoam para nós, analistas do discurso, como um problema a ser solucionado em busca do sentido “verdadeiro” que se imporá aos demais, mas é justamente essa abertura de interpretações que nos interessa para análise e funda a maioria de nossos conceitos. Uma vez que os assuntos que norteiam este trabalho (arte, amor, cibercultura) são repletos de ambiguidades e movências na cadeia da memória dos sentidos, se faz mister que nos apoiemos em postulados teóricos que permitam olhares não-maniqueístas sobre essa transição do modo como o amor passa a circular na arte realizada a partir da contemporaneidade, para além de considerações meramente morais ou descritivas sobre a

movência das relações afetivo-sexuais entre as pessoas na cibercultura frente ao já-estabelecido do contexto sócio-histórico e político pré-cibercultura.

Não obstante, é proposta de nossa pesquisa analisar as supostas ‘novidades’ que emergem nesse discurso da contemporaneidade, posto que nosso objeto de estudo é tão repleto de polêmicas e disjunturas: não pretendemos apenas interpretar ou os distanciamentos, ou as aproximações entre os sujeitos que navegam nas teias movediças da cibercultura em busca de amor, mas nos interessamos justamente pela imprecisão que emerge entre as conexões e des-conexões, do amor que se encerra com um clique e do clique que abre as janelas para a possibilidade do afeto ser concretizado. No discurso artístico da materialidade cinematográfica, essa tensão entre sujeitos (des)conectados se coloca de modo mais lúdico, pela topologia característica desse discurso, possibilitando metáforas, alegorias e signos que um discurso autoritário – como o científico e o jurídico, por exemplo – jamais se permitira de modo tão aberto.

Se a ciência por vezes é uma maneira difícil e minuciosa de descrever coisas que nós sentimos de modo simples, a arte é uma maneira de falar de modo (relativamente) simples sobre assuntos complexos. Portanto, é nesse terreno da arte que vamos flagrar o sujeito que inscreve sentidos a partir do cinema inscrevendo sentidos de maneira pouco “engessada”, se permitindo versar sobre um assunto ainda tão obscuro quanto é o amor na cibercultura lançando mão de recursos que a ficção cinematográfica permite.

E é pelo olhar admitido pela AD francesa que poderemos interpretar como o sujeito é atravessado pela ideologia e pelo inconsciente para fazer falar esses sentidos lúdicos pelo discurso da arte, passíveis de compreensão dentro da materialidade histórica e das condições de produção que ‘organizam’ a circulação desses sentidos e quais, entre eles, vão surgir como sentidos dominantes ou marginais, como efeito de sedimentação ou de ruptura frente ao já-estabelecido. Mesmo na ludicidade do cinema de ficção, portanto, os sentidos jamais são quaisquer, há o atravessamento determinante pela história e pelo desejo, embora nem sempre esse atravessamento surja como evidente para o sujeito que enuncia, o qual se ‘esquece’ dessa condição para exprimir os sentidos que lhe surgem como ‘naturais’. Com a AD de matriz pecheutiana, temos meios para dar conta de rastrear o que as discursividades tanto verbais quanto não-verbais, que eivam nos filmes que analisaremos aqui, têm a nos dizer sobre esse atravessamento pela historicidade.

O referencial da Análise do Discurso ainda terá um conceito que é de grande valor para a proposta de nossa pesquisa: as *condições de produção*. Foi através desse postulado que nos foi possível: a-) entender a cibercultura para além da rede eletrônica, afetando relações

humanas até para quem está *offline*, inclusive no tocante às representações do amor na arte que não simbolizam diretamente o contato via Internet; b-) viabilizar um diálogo teórico proveitoso, sem perdas dentro do arcabouço teórico da Análise do Discurso, com autores que falam das especificidades do contexto da cibercultura e do cinema a partir de áreas das ciências humanas (notadamente a sociologia) que não a linguística. Para a AD, realizar a leitura a partir da perspectiva da univocidade absoluta, seguindo o mito da transparência da linguagem é ilusório e ingênuo. Não há sentidos literais, categóricos, passíveis de uma decodificação unívoca pelo sujeito-leitor, como se esse processo estivesse desvinculado do contexto sócio-histórico. Muito pelo contrário: a AD vem justamente mostrar como tanto na função de autor quanto na de leitor, o sujeito inscreve significados eivados de historicidade. A ideologia se inscreve, portanto, no processo da leitura, a qual tende sempre a ser plural e múltipla.

A noção de discurso para a AD é diferente daquela recorrente no senso comum. Se neste, a palavra é empregada para se referir, especificamente, ao uso da retórica, a pronunciamentos de políticos ou qualquer outro que prime pela eloquência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – objeto de investigação científica da disciplina – como “efeitos de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997c), rompendo, portanto, com a definição do senso comum. O sentido das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres. “Onde está a linguagem está a ideologia.” (ORLANDI, 2003, p.34). Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca, tal como diz Orlandi (2001a), a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Linguística clássica, que defende esse enfoque no sistema da comunicação ou na informação.

Um dos pressupostos basilares da AD, diríamos até que seu conceito mais importante, reside no conceito de *sujeito*, levando em conta a interpelação pela ideologia (acompanhando, os postulados de Althusser, os quais veremos em bem mais detalhes no decorrer desse capítulo) e o inconsciente que o atravessam, ainda que ambas as estruturas, como afirma Pêcheux, se dissimulem, pois

(...) o caráter comum das estruturas-funcionamentos designadas, respectivamente, como *ideologia* e *inconsciente* é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de *evidências ‘subjetivas’*, devendo entender-se este último adjetivo não como ‘que afetam o sujeito’, mas ‘nas quais se constitui o sujeito’ (PÊCHEUX, 1997c, p. 152-153).

Os sujeitos são inconscientes do que a ideologia determina e da posição que, por meio dela, ocupam em uma formação discursiva – ideologia e inconsciente atuam em conjunto. A contribuição tanto de Althusser quanto de Lacan se faz presente, como recorda Gonçalves (2002), definindo o sujeito discursivo a partir de um processo simultâneo e coordenado de dupla determinação: ideológica e inconsciente. No caso de Althusser, a ideologia recruta sujeitos entre os indivíduos (ela recruta todos) ou transforma indivíduos em sujeitos (mais uma vez, transforma todos) através da operação que o autor chama de *interpelação*, que garante o assujeitamento de todos a um Sujeito central e absoluto, com S maiúsculo, que lhes dá a impressão de caminhar por si mesmo.

Na psicanálise, entendida por Pêcheux como “teoria não-subjetiva da subjetividade”, emergem conceitos da AD que fundamentam a ilusão e os esquecimentos entendidos como necessários à constituição do sujeito. Daí vem a ilusão do sujeito de ser uno, cartesiano, ao invés de atravessado pelo desejo e pelos jogos do poder, ambos materializados na linguagem. Dessa maneira, a AD não se propõe a investigar o “indivíduo”, noção da qual se distancia; ou seja, o sujeito não é quantificável, categorizante ou mensurável como é o indivíduo. Não é o indivíduo que se apropria da linguagem; uma vez que ela é social, sua apropriação também o é. É o assujeitamento, conforme palavras do próprio Pêcheux (2011a) que o sujeito deixa de ser visto como o “eu-consciência” mestre dos sentidos e passa a ser encarado como *assujeitado ao discurso*. A noção de sujeito só pode ser entendida em relação mútua com a ideologia.

Sujeito e ideologia formam um par inseparável, pois este tem sua posição enunciada e reconhecida por aquela, ao mesmo tempo em que a ideologia precisa do sujeito para manifestar-se e continuar seu movimento. Em *Análise do Discurso*, o processo pelo qual o indivíduo reconhece e aceita o pré-construído como sendo seu sentido, chama-se *assujeitamento*, o qual é condição necessária para que o indivíduo torne-se sujeito. (ARALDI, 2005, p.328)

Percebemos essa reviravolta teórica no interior da própria estrutura conceitual da Linguística tradicional; nela, o sistema impõe-se: nas teorias estruturais, o sujeito é mero suporte da linguagem; no transformacionalismo, é um sujeito abstrato e ideal, passível de compreender e dizer tudo caso internalize certo sistema de regras. Tem-se aí um sujeito a-histórico e formal, regido por algo que não é afetado pela exterioridade. Já a AD, em contrapartida, pondera a relação do sujeito com a linguagem sem negar a contradição e sua relação com a exterioridade, pois ele se inscreve numa formação discursiva que se relaciona com outras (ORLANDI, 1990). A relação simbólica entre o homem e suas condições materiais

é mediada pela ideologia, que produz a aparente “naturalidade” dos sentidos. Cabe ao analista rastrear os mecanismos que fazem essa suposta transparência jogar com o sujeito, considerando que ele não pode “escolher” os sentidos do que diz:

Com efeito, um dos pontos nodais de ruptura que permitiram a constituição da Análise do Discurso como disciplina no campo dos estudos da linguagem foi o afastamento da idéia de um sujeito que pudesse fazer escolhas, pois o que interessa ao novo campo de saberes constituído é a descrição das vozes que ressoam, atravessam e abalam a ilusão de unidade que se apresenta nos enunciados, denunciando as falácias de uma ótica que priorize o ideal cartesiano de um sujeito da razão (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p.4).

Da mesma forma, nossa noção de *discurso* também é diferente daquela recorrente no senso comum. Se neste, a palavra é empregada para referir-se, especificamente, ao uso da retórica, a pronúncias de políticos ou qualquer outro que prime pela eloquência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – objeto de investigação científica da disciplina – como “efeitos de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997c), rompendo, portanto, com a definição linguareira. O sentido das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres. “Onde está a linguagem está a ideologia” (ORLANDI, 2003, p.34). A linguagem é, portanto, fundamentalmente ligada à ideologia e à luta de classes, luta essa entendida aqui como luta de sujeitos situados em regiões de poder socialmente marcadas; ou seja, tal processo é inscrito no cenário social. Muito embora este não seja sempre o mesmo e as posições em jogo sejam fluídas, fazendo com que sujeito e sentidos estejam em permanente movimento na tensão entre o *mesmo* e o *outro*, os sentidos sempre são inscritos ideologicamente. Linguagem e ideologia estão, assim, numa relação recíproca, cabendo ao analista do discurso explicitar como ambas se articulam.

(...) os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos, e isto não está nas essências das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como a linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca (ORLANDI, 2005, p.43).

O sentido, na perspectiva discursiva, não tem origem nem no sujeito, nem na história, visto que ambos constituem-se simultaneamente. O sujeito (re)produz as palavras partindo da

ideia de ser fonte de seu dizer quando, na verdade, retoma sentidos preexistentes. Embora perceba seus dizeres como transparentes, aceitando as palavras e “seus” significados como evidentes, o sujeito não controla o que diz, nem tampouco tem acesso ao modo como os sentidos se constituem nele, pois “(...) o sujeito se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa – entendamos que, sendo ‘sempre-já’ sujeito, ele ‘sempre-já’ se esqueceu das determinações que o constituem como tal.” (PÊCHEUX, 1997c, p. 170). A voz do sujeito, assim sendo, revela tanto seu lugar social quando expressa também uma série de outras vozes que ecoam ali, constitutivas desses dizeres. Tal retomada das outras vozes, bem como a interpelação ideológica, que cristaliza os sentidos para o sujeito, é sempre um processo com tensões, já que a língua é tendente ao equívoco e à ideologia, um ritual com falhas. Não há um sentido adâmico ou legítimo para um significante qualquer; só existem efeitos de sentido. Em vista disso, os sentidos não existem por si, mas são determinados pelas posições ideológicas do sujeito, o que faz com que a interpretação das palavras mude de acordo com essas posições. Isso acontece porque a apropriação da linguagem pelo sujeito não se dá num movimento individual, mas social.

2.2. Lingua(gem), Ideologia, Sujeito: a ‘tríplice aliança’ que forma a AD

Fundada nos anos 60 por Michel Pêcheux e Jean Dubois, a AD é uma disciplina criada a partir dos postulados de outros três domínios disciplinares: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Dubois era lexicólogo, portanto, tinha embasamento voltado à Linguística; já Pêcheux era, na verdade, filósofo, envolvido nos debates da época com marxismo, psicanálise e epistemologia. Maldidier (1997) chega a falar em uma dupla fundação da Análise do Discurso, embora distinga diferenças e traços incomuns entre os dois autores: Dubois se posiciona em sua teoria como um *continuum* entre o estudo das palavras (lexicologia) ao estudo dos enunciados (discurso), entendido como progresso “natural” da Linguística, tendo a AD o papel de mais um passo no percurso junto à “ciência piloto”. A autora (op. cit., p.19) reitera: “quaisquer que sejam as modulações, as divergências dos dois itinerários, eles desembocam simultaneamente num gesto idêntico, que caracterizo como um ato de fundação”.

A origem da AD não remete, sem dúvidas, a um momento qualquer da ciência. Ao final dos anos sessenta, os interesses da Linguística se fizeram valer de uma passagem para o estudo da frase e as análises interiores ao enunciado (daí, portanto, o papel de lexicólogos como Dubois) para uma “linguística do discurso”. A conjuntura na qual a AD nasce, ainda sob

a forma da Análise Automática do Discurso (AAD69), é a do predomínio do estruturalismo guiado pela linguística enquanto ‘ciência piloto’:

“(...) a Análise do Discurso aparece nos anos 1960, sob uma conjuntura dominada pelo estruturalismo ainda pouco criticado na linguística, e triunfante por ser ‘generalizado’, isto é, exportado para as outras ciências humanas (por exemplo, por Lévi-Strauss ou Derrida); a linguística pode ainda ser chamada de ciência-piloto das ciências humanas.” (GADET, 2010, p.8)

Daí, entendemos, a importância de compreender também o papel da linguística em sua influência assombrosa nas Ciências Sociais, o que levará primeiro à ascensão do estruturalismo e logo após às contribuições da AD, a partir do lugar de filósofo do qual Pêcheux parte, necessariamente, para refletir sobre as questões da ideologia e do inconsciente inscritas no discurso e na língua. Se o lugar da ciência não era qualquer quando a AAD69 veio à tona, tampouco era o lugar de seu autor. O lugar da filosofia não é qualquer um e Pêcheux jamais pretendia criar uma teoria-panaceia fechada em si mesma, como lembra Malidier (op. cit.):

Michel Pêcheux não é nem o homem da tábua-rasa nem ‘o inventor’ de um linguística materialista, nem eclética, aquele que faz seu mel de qualquer flor. É um filósofo que se tornou linguística, sem deixar de ser filósofo. Este pensador sempre pensou a partir de outros, com ou contra outros. Ele não parou de ler e re-ler” (p.97).

Elementos até o momento negligenciados pela linguística, como a retórica e a conotação, passaram a interessá-la a partir da segunda metade do século passado. Isso significa principalmente uma revisão da oposição dicotômica entre, de um lado, a *língua* – sistema social fechado da linguagem humana – e, de outro, a *fala*, entendida como apropriação da linguagem por um gesto individual. Tal dicotomia, cunhada pelo genebrino Ferdinand de Saussure, com o Curso de Linguística Geral (CLG) criou a Linguística estrutural e se focou no estudo da língua, como sistema fechado, para o plano do estudo fonológico ou morfossintático, excluindo, portanto, as variáveis sócio-culturais que estariam ligadas à *fala*. “A língua se opõe à fala, sendo a primeira sistêmica e objetiva e a segunda concreta, variável de acordo com cada falante e, por isso, subjetiva” (MARTINS, 2004, p.2). Saussure, deste modo, concebe a língua como um sistema, o estatuto de objeto dos estudos linguísticos, excluindo a fala desse campo, o que mais tarde seria alvo de críticas pela AD. Chiss e Puech lembram que Saussure pairava, no auge da circulação do CLG, como uma espécie de ‘figura paterna’ para ciências como a semiologia e a semiótica, fascinadas pela figura ‘fundadora’ do genebrino enquanto detentor dos ‘segredos’ para ‘desvendar’ as ciências da linguagem:

Mais tout se passe comme si Saussure représentait le paroxysme d'une conception épiphanique du développement des sciences du langage. C'est ainsi que la représentation du 'héros théorique' se nourrit depuis longtemps des creux de la biographie événementielle, construisant une sorte de mytologie patétique dont la prégnance se maintient (CHISS; PUECH, 1994, p.44).⁵

O próprio Saussure, todavia, será questionado após a descoberta em 1996 de seus manuscritos, denominados então “Escritos de Linguística Geral”, contendo anotações do genebrino datadas dos anos nos quais ministrava as aulas do CLG. Publicados em francês somente no ano de 2002 – portanto, mais de oitenta anos após o CLG – os Escritos indicam um reconhecimento da instabilidade do sistema linguístico desde sua origem: “nessa obra, é a voz do próprio Saussure que prioriza a opacidade e a incerteza do linguista diante de seu objeto de estudo, a língua” (ROMÃO, 2011, p.29). Nos Escritos, os rascunhos e os desenhos feitos por Saussure indicavam algo mais, que não se limitavam ao sistema estanque da língua que serviu como motor para várias ciências no século XX, mas que, ao contrário, indicavam constante movimento e transformação na poesia, anagramas e versos saturninos que ele estudou nessa obra. Desta forma, “o autor sublinha desconforto ao se deparar com os pontos de não-sabido da língua (...) e registra anotações pessoais no mesmo período em que ministrava as aulas do Cours” (ROMÃO, op. cit., p.38). Os dizeres do Saussure ‘noturno’, dos Escritos, remontam a um teórico que reconhece o impedimento do fechamento dos sentidos na língua, do objeto fugidivo e lacunar, permanentemente incompleto e de difícil acesso, que caracteriza sua ciência.

Percebemos então a ponderação sobre a *fala*, deixada de fora no CLG, já presente na obra inquietante do Saussure dos Escritos. Essa censura no CLG, organizado por dois alunos de Saussure, sem dúvidas vem redobrada de efeitos políticos que só reforçam a importância da contribuição, tantos anos mais tarde (e ainda antes da divulgação dos Escritos) de Pêcheux, posto que ele também buscou refletir sobre algo próximo do conceito de *fala* na dicotomia linguística (o ponto menos desenvolvido no Saussure do CLG) para se encarregar da problemática do discurso, embora não tenha diluído a oposição língua/fala na AAD69. Dessa forma, embora seja muitas vezes tomada como sub-área da Linguística, a AD mantém uma posição de simultânea aliança e confronto com ela. Sobre esse desvio, entendemos que são extremamente adequadas as palavras de Courtine (1999, p.18): “para ser analista do discurso,

⁵ “Mas tudo se passou como se Saussure representasse o paroxismo de uma concepção epifânica do desenvolvimento das ciências da linguagem. Foi assim que a representação do ‘herói teórico’ foi nutrida por tempos após o acontecimento da biografia, construindo um tipo de mitologia patética cuja relevância se mantinha”. (tradução nossa)

é necessário ser linguista e deixar de sê-lo ao mesmo tempo”.

Em seu artigo na revista *Langages*, Puech (2005) nos ajuda a entender o impacto da obra de Saussure desde a recepção do CLG na França, seu desenvolvimento no período entre-guerras até a apropriação dos escritos desse autor pelos teóricos da França dos anos 1960, no auge do estruturalismo. Entre eles, estão os dois ‘Michéis’, Pêcheux e Foucault, cujas diferenças nessa apropriação se dão da seguinte forma:

Quoi qu’il en soit, lês deux entreprises de M. Pêcheux et M. Foucault divergent sans doute dans leur généalogie même. Sans qu’il soit facile de préciser Le point exact de divergence, il est raisonnable aujourd’hui de penser qu’il s’agissait moins de l’héritage structuraliste que de l’héritage marxiste. Toute-fois, si M. Pêcheux refere sans cesse l’entreprise histórico-linguística d’analyse de discours à l’entreprise histórico-philosophique de M. Foucault (cf. par exemple la communication de M. Pêcheux à Mexico em 1977 “Remontons de Foucault à Spinoza”, “retification” de “l’idéalisme”, foucauldien), on sait que La référence à Saussure ne constitue pas um ancrage direct de l’entreprise foucauldienne – tandis qu’elle semble centrale chez Pêcheux au moins dans lês années soixante-dix.⁶

Entendemos que há uma ligação contraditória entre a língua, a História e os sujeitos falantes e essa contradição, vale lembrar, não existe para ser “resolvida” (LEANDRO FERREIRA, 1998). Exatamente ao contrário disso, propomos com a AD pensar a ambiguidade e as múltiplas interpretações possíveis, pela relação da linguagem com a ideologia, com o sócio-histórico e não na “informação” que a língua, em tese, supõe transmitir. Em outro texto Leandro Ferreira (2008b), ao situar as diferenças teóricas de Pêcheux, Foucault e Bakhtin, busca estabelecer o que identifica o percurso de cada um desses autores. Delimitando a contribuição do primeiro, ela destaca:

No caso de *Pêcheux*, seria, talvez, a **língua** um conceito diferencial, dado o interesse especial de Pêcheux pela análise e a importância que a materialidade linguística assume nessa prática. E, no desdobramento dela, a **ideologia**, a figurar como verdadeiro cimento a dar sustentação ao aparato político-social e ao aparato psíquico. Habitando, por sua vez, esses aparatos constituídos pela ideologia, estaria o **sujeito**, em sua dupla configuração, enquanto sujeito interpelado, assujeitado, e enquanto sujeito do inconsciente, desejante (p.39).

Por lidar com esses três elementos destacados pela autora acima – a língua, a ideologia

⁶ “De qualquer modo, os dois empreendimentos de M. Pêcheux e M. Foucault divergem sem dúvida em sua própria genealogia. Sem ser fácil precisar o ponto exato de divergência, é admissível pensar, atualmente, que era menor a herança estruturalista do que a herança marxista. Em todo tempo, Pêcheux refere-se continuamente ao esforço histórico-linguístico da análise do discurso diferente do empenho de ordem histórico-filosófico de Foucault (cf., por exemplo a comunicação de Pêcheux no México em 1977, “Remontemos de Foucault à Spinoza”, um ‘retificação’ do ‘idealismo’ foucaultiano), sabemos que a referência a Saussure não constitui uma ancoragem direta do empenho foucaultiano, embora isso pareça central em Pêcheux ao menos na década de setenta” (tradução nossa).

e o sujeito – a AD é cunhada a partir de dois domínios disciplinares além da Linguística: o Marxismo e a Psicanálise. Da Linguística, como vimos, se deslocou a noção de *fala* até que se chegasse à de discurso; do materialismo histórico de Marx emergiu a teoria da ideologia; da psicanálise, enfim, a AD tirou a noção de inconsciente para trabalhar com o sujeito descentrado. Essa retomada do marxismo e da psicanálise se deu de forma bastante específica: Pêcheux bebeu na fonte de dois teóricos que lhe eram contemporâneos e conterrâneos: o materialismo histórico foi retomado através da (re)leitura marxista de Louis Althusser e o olhar à linguagem sob parte do arcabouço da teoria psicanalítica se deu pela perspectiva do ‘retorno a Freud’ de Jacques Lacan.

Pêcheux sempre teve como ambição abrir uma fissura teórica e científica no campo das ciências sociais, e, em particular, da psicologia social. Ele afirmava, no momento da publicação de *A análise automática do discurso*, que ali de encontrava seu objetivo profissional principal. Nesta tentativa, ele queria se apoiar sobre o que lhe parecia já ter estimulado uma reviravolta na problemática dominante das ciências sociais: o materialismo histórico tal como Louis Althusser o havia renovado a partir de sua releitura de Marx; a psicanálise, tal como reformulou Jacques Lacan, através de seu ‘retorno a Freud’, bem como certos aspectos do grande movimento chamado, não sem ambiguidades, de estruturalismo. No fim da década de sessenta, o estruturalismo estava no seu apogeu. O denominador comum entre Althusser e Lacan tem algo a ver com o estruturalismo, mesmo que ambos não possam ser considerados estruturalistas. O que interessava a Pêcheux no estruturalismo eram aspectos que supunham uma atitude não reducionista no que se refere à linguagem. (HENRY, 1997, p.12-13)

Foi na oposição de Pêcheux ao estruturalismo tão em voga na época que a AD se fez notar, apesar de não negar a estrutura presente na linguagem e recorrer a autores há muito consagrados no que ele chamava ironicamente de *tríplice aliança* (figura 1). No caso dos dois últimos, Pêcheux mobilizou as re-leituras dos clássicos conforme feitas por seus contemporâneos Althusser e Lacan, respectivamente. Henry (1997) lembra que, ironicamente, o denominador comum entre Althusser e Lacan tem algo a ver com o estruturalismo, mesmo que ambos não possam ser considerados de fato como *estruturalistas*, tendo a psicanálise – defendida como teoria da subjetividade de natureza não subjetiva – tal como comenta Gonçalves (op. cit.), o ponto de articulação entre os três campos do saber que Pêcheux trouxe para compor a AD. O resultado de tais articulações foi, em 1969, a publicação da *Análise Automática do Discurso* (AAD69), o marco inaugural da disciplina.

Gonçalves (2002, p.2) recorda que “Se é verdade que Pêcheux, Althusser e Lacan não podem ser considerados autores estruturalistas, é também verdade que foi justamente numa rejeição comum a certos ideais do movimento que as propostas desses autores [...] ganharam força e notoriedade”. Os três autores nutrem em comum a pressuposição da existência do

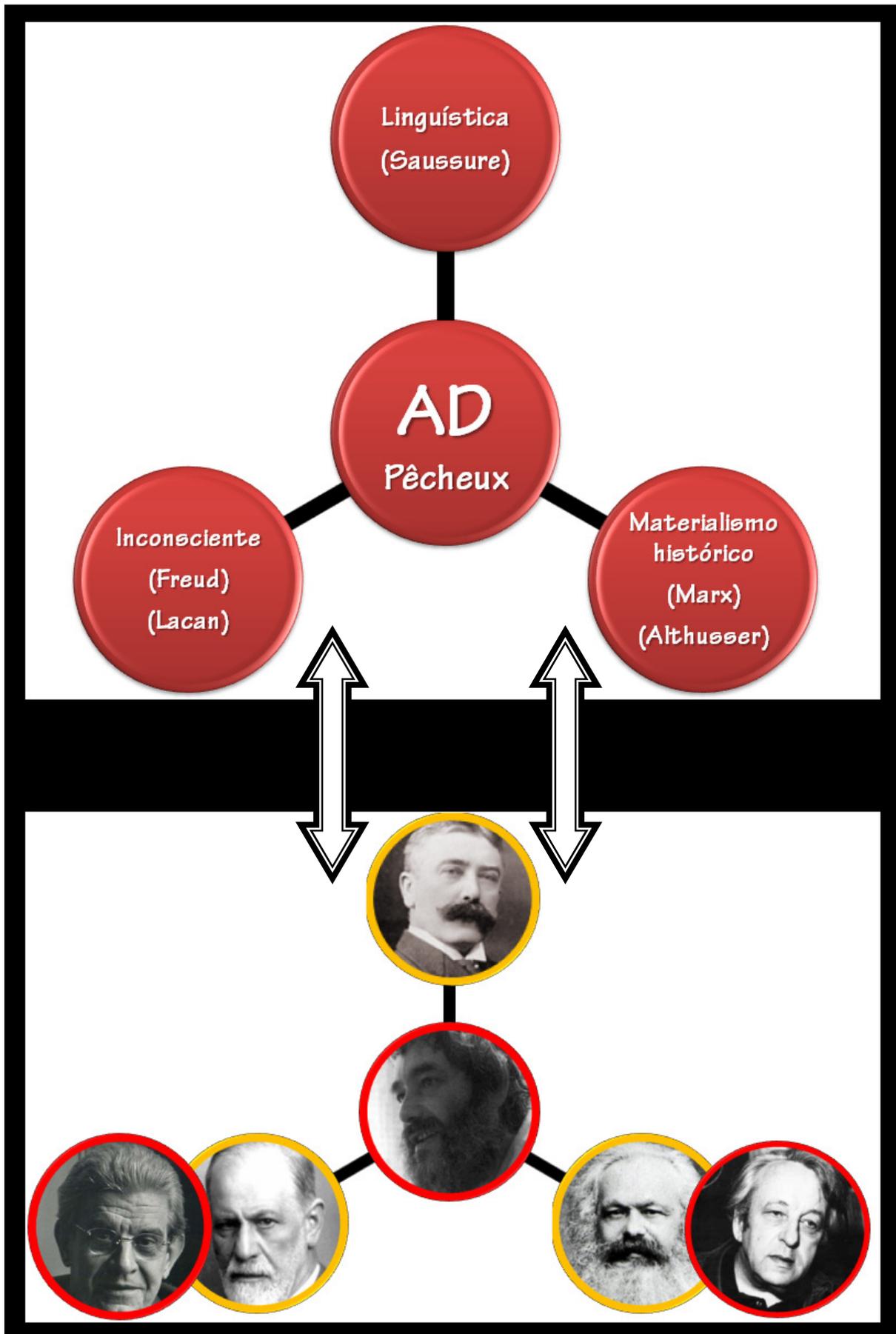
sujeito como entidade, rejeitando deste modo a concepção positivista. O sujeito, portanto, não é para nenhum deles empírico, quantificável, uma substância definível em si, mas sim um *efeito*.

A AD conta desde suas origens com os subsídios de três autores e três referenciais (figura 1) que pavimentaram o arcabouço teórico-metodológico para Pêcheux e os analistas que o seguiram pensarem o discurso enquanto objeto da ciência que então nascia. De todos os autores, talvez tenha sido Louis Althusser (1918-1990) quem mais influenciou na gênese da AD, sobretudo na fase que tanto Zandwais (2009) quanto Maldidier (2003) situam nos anos 1970, quando Pêcheux passa a superar o que já havia postulado na AAD69, tendo seu momento mais emblemático talvez na escrita e publicação em 1975 de *Les Vérités de La Palice* (título intraduzível para o português, que no Brasil foi publicado como “Semântica e Discurso”), no qual a palavra de Althusser é frequentemente retomada para embasar os conceitos ali formulados, em particular na 3ª parte, denominada “Discurso e ideologia(s)” (PÊCHEUX, 1997c), na qual desde as primeiras páginas as *condições ideológicas de reprodução/transformação das relações de produção*, além dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), do modo como foram descritos por Althusser, são retomadas por Pêcheux para delinear o processo de assujeitamento pela Ideologia. Dali por diante, Althusser será amplamente mencionado na obra. É uma analista do discurso, Zoppi Fontana (2014, p.24), quem nos ajuda a remontar como essa presença passa a ser regular nos escritos de Pêcheux:

A presença do pensamento de Althusser nos textos de Pêcheux é constante, embora seja sempre reelaborada a partir das preocupações teóricas deste autor na sua proposta de criação de uma nova região de conhecimento, cujo objeto é o *discurso* e cujo campo epistemológico reúne de forma crítica o Materialismo Histórico, a Linguística e a Psicanálise. Conceitos como condições de produção do sentido, efeito de sentido (constituído na posição sujeito a partir do funcionamento da figura de interpelação ideológica), formação discursiva (definida na sua articulação com a formação social e as formações ideológicas), interdiscurso (este por sua vez definido como “o todo complexo a dominante das formações discursivas), entre outros, são reelaborações originais e deslocamentos teóricos produzidos por Pêcheux em relação aos textos de Althusser, principalmente àqueles escritos entre início dos anos sessenta e fim dos anos setenta.

De modo a elucidar como se dá a formação da AD pecheutiana, ilustramos o ‘tripé’ que sustenta sua formação no fluxograma a seguir, destacando os autores de geração anterior em amarelo e os autores conterrâneos e contemporâneos de Pêcheux, o centro para o qual as demais contribuições convergem, em vermelho:

Figura 1 – Fluxograma da ‘tríplice aliança’ que forma a AD pecheutiana



Entendemos que, dos três referenciais que compõem o ‘tripé’ da AD, os conceitos próximos da ideologia e da reprodução/transformação das relações de produção (o que entenderemos na transição da sociedade sólida para a líquido-moderna, tal como evidenciada por Bauman, nas condições de produção que marcam a contemporaneidade) são os mais presentes nas inquietações que movem as buscas da presente pesquisa com o arquivo sobre o amor inscrito na história simbólica da cibercultura, ao passo que os conceitos mais próximos da psicanálise não serão, por definição, os mais empregados nesta pesquisa. Isso posto, entendemos que resgatar aqui a obra desse autor importante na AD e para além dela. A exemplo de Motta (2014), também percebemos que era o momento de demarcar uma posição no campo teórico-político do marxismo brasileiro não apenas sobre Althusser, mas sobre o marxismo althusseriano. Este filósofo, de certa forma colocado na marginalidade, tornado maldito talvez em grande parte pela sua história pessoal, deve voltar ao centro do debate.

Maldidier (op. cit., p.18) lembra que “se fosse necessário, nesses anos de aprendizagem, designar um nome, um pólo, eu não hesitaria: Althusser é, para Michel Pêcheux, aquele que faz brotar a fagulha teórica, o que faz nascer os projetos de longo curso”. De acordo com Althusser, a ideologia só existe por e para o sujeito. Seu diferencial em relação a outros teóricos da época como Foucault, Derrida e Lacan, segundo Henry (1997), é justamente esse interesse maior pela ideologia em relação à linguagem ou ao signo. Para ele, não há outro sujeito senão o da ideologia e não há como escapar dela, assim, todo sujeito só pode ser agente de uma prática social enquanto tal. Deste modo, Althusser rompe com a filosofia idealista e especifica o funcionamento da ideologia, suas práticas e discursos, na esteira do materialismo histórico.

Henry (op. cit., p.32) recorda ainda que “o objetivo de Althusser era abrir o marxismo para novas elaborações teóricas sem perder o que Marx havia produzido, no lugar de tomar as obras de Marx como uma espécie de Bíblia ou de Vulgata. O método de Althusser com certeza influenciou Pêcheux.”. Deste modo, a filosofia de Althusser se pauta numa (re)leitura particular de Marx, sobretudo no tocante ao conceito de *ideologia*. Se no pensamento marxista a ideologia era mostrada como “falsa consciência”, uma espécie de inversão da realidade (pela qual o proletário assume o “pensamento” do patrão, por exemplo), com Althusser a ideologia não é mais entendida como sistema de ideias, mas como práticas sociais concernentes às relações de produção; a forma do homem se relacionar com as condições materiais de sua existência.

Althusser chega a criticar explicitamente a formulação do conceito de ideologia em Marx na obra *A Ideologia Alemã*, de 1845, entendendo-a como nitidamente positivista: “a

ideologia é concebida como pura ilusão, puro sonho, ou seja, nada. Toda a sua realidade está fora dela. A ideologia é pensada como uma construção imaginária cujo estatuto é exatamente o mesmo estatuto teórico do sonho nos autores anteriores a Freud” (ALTHUSSER, 1980, p.77). O filósofo chega mesmo a dizer que a teoria da ideologia em *A Ideologia Alemã* não é marxista, pois a relega ao estado de puro sonho, vazia, sem história – como se esta estivesse “fora” dela.

Em um escrito baseado em um curso aplicado por Althusser na França, este autor lembra da influência de Hegel e da transição dos conceitos hegelianos na obra do ‘jovem Marx’, sobretudo no tocante a idéia de que “o Estado, por sua própria natureza, está acima da sociedade civil, da ‘sociedade das necessidades’”(ALTHUSSER, 2007, p.155). É preciso, então, buscar nas contradições da sociedade civil as razões pelas quais o homem projeta sua verdadeira essência no cidadão, na vida política. A emancipação do homem, lembra Althusser com Marx, residiria então em eliminar a contradição entre a esfera da vida econômica e a esfera política, o que criaria uma verdadeira democracia na qual o homem não estaria alienado pelas necessidades egoístas vendo no outro um concorrente. A realização dessa emancipação política, dessa “essência humana, verdadeira coletividade dos homens” (p.160) será obra do proletariado. Na mesma obra, vemos a justificativa do caráter científico da teoria marxista e do materialismo histórico, feita no entanto, como lembramos com Henry acima, em “abrir o marxismo para novas elaborações teóricas sem perder o que Marx havia produzido”, sem tomá-lo como escrito bíblico. Essa releitura é feita, notemos, em conjunto com os subsídios de Lênin:

De fato, não basta reconhecer a necessidade de submeter o conteúdo das filosofias da história (ou seja, das ideologias) à jurisdição da ciência histórica, é preciso que *essa ciência exista como ciência*. Ou seja, que ela atenda às condições universais da cientificidade. *O marxismo (materialismo histórico) não é um saber absoluto, mas uma ciência aberta, que se constitui e se desenvolve como as outras ciências* (ALTHUSSER, 2007, p.166).

Na verdade, lembra Motta (2014, p.109), *A Ideologia Alemã* significa uma ruptura de Marx rompendo com o chamado ‘jovem Marx’, uma vez que nela “se inicia uma série de rupturas na teoria de Marx, e são essas rupturas que modificarão a acepção do conceito de Estado em relação à sua fase juvenil”. Se a análise do jovem Marx, lembra o autor, é de teor humanista e desprovida de uma análise que articule as classes sociais e as lutas (econômicas, políticas e ideológicas) nos modos de produção, a partir do esboçamento do conceito de modo de produção e de como ele influenciava de forma instrumental (sem autonomia) o

desenvolvimento da propriedade desde as sociedades pré-capitalistas. Três anos depois, com o *Manifesto Comunista*, sempre em parceria com Engels, essa descontinuidade com o ‘jovem Marx’ vai se acentuar: a “emancipação da humanidade” deixará de ser a força-motriz da obra marxista, em favorecimento da luta de classes como motor da história, sendo o Estado da modernidade burguesa definido como aparelho repressor das classes dominantes e comitê da administração dos negócios coletivos da classe burguesa. O Estado, então, passa a ser o lugar de disputa para a ‘ditadura do proletariado’, que demarcaria a descontinuidade com o momento político e social do capitalismo.

A luta de classes conduziria necessariamente à ditadura do proletariado como ponto de trânsito necessário para a abolição das diferenças de classe em geral, abolindo todas as relações de produção e todas as idéias que delas decorrem. Althusser defendeu essa concepção marxista mesmo quando o Partido Comunista Francês a abandonou, aproximando-se então, segundo Motta (2014), do que nos anos 1970 era uma posição próxima do maoísmo, uma vez que entende a possibilidade de contradições dentro mesmo do próprio partido revolucionário – nesse ponto, o filósofo distancia-se das posições stalinistas, que recusam aceitar a existência da contradição no interior do partido. Althusser insiste que a ditadura do proletariado não é um conceito que pode ser abandonado e segregado da contribuição marxista, posto que está relacionada ao conjunto de conceitos que o ‘velho Marx’ formula a partir de 1845. Com isso, Althusser se coloca contrário a operações potencialmente reformistas do capitalismo, julgando necessário revolucionar os aparelhos do Estado – conceito que ele formulará com riqueza, como veremos mais à frente – em sua estrutura, suprimindo alguns, criando outros e transformando as formas da divisão do trabalho entre os aparelhos repressivos e ideológicos.

A posição de Althusser é clara: o socialismo é construído a partir de uma ruptura radical com a política e o Estado moderno. Novas práticas políticas e ideológicas se constituem nesse momento de transição ao comunismo, e o papel das massas é fundamental para que impeçam a manutenção das velhas práticas políticas e ideológicas burguesas, a exemplo da burocracia e da ideologia do burocratismo que tanto assolaram os partidos revolucionários e os Estados de transição (MOTTA, op. cit., p.128)

Althusser avança na comparação da ideologia com o progresso freudiano no entendimento do sonho e do inconsciente, propondo então a teoria de uma Ideologia geral (“eterna”), como representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência. Distante da noção alienante de “sonho fabricado” que Marx confere à ideologia, a versão althusseriana para este conceito consolidaria a relação imaginária entre os sujeitos e as condições materiais da existência. A ideologia se materializa através de *práticas*,

fundamentando-se no materialismo histórico, não mais “ideias”. Ao propor esse pensamento de investigação da reprodução ou transformação das relações de produção, Althusser encontra o materialismo histórico, o que ajuda a romper com a pretensão idealista da ciência de dominar o objeto de estudo por meio do controle de procedimento administrativo aplicável a determinado universo, como se a existência se desse no campo das ideias e não da existência material.

Todas as práticas, lembra o autor, existem apenas por e sob uma ideologia. Na concepção althusseriana, a ideologia não é algo arbitrário e vazio como em Marx; ao contrário, é orgânica e historicamente necessária, tendo como função numa dada formação social mascarar e deslocar as contradições sociais. Althusser reitera que as práticas são materializadas nos *aparelhos ideológicos*, mais uma vez retomando Marx. O que se entende geralmente como Estado é na verdade o aparelho repressivo do Estado (ARE), que funciona pela violência, mas cuja ação é complementada pelos *aparelhos ideológicos de Estado* (AIE). Althusser (1980) enumera diversos AIE, tais como os AIE religiosos, o AIE escolar, o AIE familiar e o AIE cultural (este compreende as Letras, Belas Artes, esportes, etc. – e aqui poderíamos incluir o cinema). A ligação entre os aparelhos ideológicos e o repressivo fica por conta do que une os AIE, apesar de sua variedade: a ideologia, que funciona unificada (ainda que de maneira contraditória) pela ideologia *dominante*, que é a mesma que detém o poder do Estado e, por conseguinte, também do ARE. Althusser (p.62) compreende que a o caso específico família não se limita à função de AIE, mas também intervém na reprodução da força de trabalho, atuando – dependendo dos modos de produção – como unidade de produção e/ou unidade de consumo.

É justamente pela maneira como se estruturam e funcionam esses AIE, pelos quais podemos depreender como funciona a ideologia – o que se trata, para Althusser, sempre da ideologia dominante, já que apesar das contradições inscritas nos/pelos AIE, essas contradições se inscrevem somente no domínio pela ideologia dominante. O filósofo ainda destaca uma diferença crucial entre o ARE e os AIE: o primeiro funciona através da repressão, da violência e é *um* aparelho, enquanto os AIE funcionam em pluralidade e prioritariamente através da ideologia, para apenas secundariamente agir por meio da repressão, muitas vezes bastante atenuada, dissimulada ou apenas simbólica. Essa distinção encontra outra que é intrinsecamente burguesa: a separação do “direito” burguês entre o público e o privado, atuando os AIE no estatuto do privado, com seus métodos próprios de sanções, exclusões, seleções e censura.

Nesse sentido, Althusser lembra que “no direito burguês, havia uma tendência, por

uma exigência irresistível, para a formalidade e universalidade” (2008b, p.188). O Estado se especializa em sanções jurídicas (por meio do monopólio da violência, ou seja, enquanto aparelho repressor) e ao mesmo tempo opera continuamente na ideologia jurídico-moral que a ‘representa na consciência’, assumindo inclusive um papel de *dominante* enquanto ideologia prática, a qual o autor entende que o ARE escolar exerce papel dominante na reprodução das relações de produção. A estrutura formal de toda ideologia é sempre a mesma, toma como exemplo justamente a ideologia do discurso religioso cristão. O autor então fala como a ideologia cristã na sociedade moderna capitalista, operando no AIE religioso,

“(…) desempenha um papel diferente daquele que desempenhava nas formações sociais ‘servis’. Outros aparelhos ideológicos desempenham aí um papel muito mais importante, cujo efeito convergente consiste sempre no mesmo ‘objetivo’: a reprodução cotidiana, ininterrupta, das relações de produção na ‘consciência’, isto é, no comportamento material dos agentes das diferentes funções da produção social capitalista. Mas o que dissemos a respeito do funcionamento e da estrutura da ideologia religiosa é válido para todas as outras ideologias” (ALTHUSSER, 2008a, p.220).

Enquanto, na formação social do modo de produção feudal, a Igreja acumulava um sem número de funções distribuídas nos AIE, Althusser recorda que a instituição familiar representou a seu lado um papel considerável. No período pré-Revolução Francesa, a Igreja se colocou como AIE dominante. Não por acaso, o ataque dos insurgentes da revolução burguesa teve como maior alvo justamente o clero, por conta do papel dominante dos religiosos. As funções anteriormente saciadas pela Igreja passaram, então, a ser preenchidas sobretudo pela Escola, que a partir de então se tornou indispensável na reprodução das relações de produção capitalistas (como antes eram os clérigos). A família, porém, continuou com seu estatuto dominante inabalado nessa passagem: o par Igreja-Família foi substituído pelo par Escola-Família. Desde os primeiros anos escolares, quando as crianças são mais vulneráveis aos assédios dos AIE, o par Escola-Família inculca saberes da ideologia dominante. Posto que os AIE concorrem para o fim único (embora cada uma a sua maneira) de reproduzir as relações de produção, esse par é o que hoje se sobressai na formação social capitalista:

De fato, a Igreja foi substituída pela Escola em seu papel de Aparelho Ideológico de Estado dominante. Ela forma com a Família um par, assim como outrora a Igreja o era. Podemos então afirmar que a crise, de profundidade sem precedentes, que abala por todo o mundo o sistema escolar de tantos Estados, geralmente acompanhada por uma crise (já anunciada no Manifesto) que sacode o sistema familiar, ganha um sentido político se considerarmos a Escola (e o par Escola-Família) como o aparelho Ideológico de Estado dominante. Aparelho que desempenha um papel determinante na reprodução das relações de produção de um modo de produção ameaçado em sua existência pela luta mundial de classes (ALTHUSSER, op. cit., p.75).

Desde nossa dissertação de mestrado (SILVA, 2012), temos problematizado essa relação do par Escola-Família como dominante, como sugerido por Althusser. O par anterior, Igreja-Família, ainda nos parece desde aquela pesquisa, feita com a representação simbólica da mulher no cinema, muito intenso em suas funções de reprodução das relações de produção, sobretudo aquelas ligadas ao patriarcado. Também é interessante pensar o funcionamento dos AIE em tempos de sociedade líquido-moderna, sob a égide do neoliberalismo, que marca tão proximamente as relações de produção emergidas na cibercultura.

Nesse aspecto, o trabalho de Payer (2005), nos ajuda a esclarecer alguns pontos⁷. A autora elenca *discursos fundamentais* de diferentes formas sociais. Hoje, esse discurso fundamental surge da mídia, em contraposição à Lei (Constituição) para o sujeito moderno (destacariamos aqui, com Bauman, se referir à modernidade *sólida*) e ao que foi a Bíblia para o sujeito medieval. Mudam assim também os lugares específicos para propagação do enunciado máximo: templo, no enunciado religioso; tribunal, no enunciado jurídico; o shopping, no enunciado do Mercado. Payer (p.14) situará tais enunciados fundamentais que exercem a interpelação ideológica do indivíduo em sujeito justamente com Althusser, lembrando que, para este autor, a transformação no poder das instituições sociais se faz acompanhar de uma transferência de poder entre enunciados, “enquanto máximas capazes de condensar o conteúdo do que exerce a ‘interpelação ideológica dos indivíduos em sujeito’”. Ou seja, alterando as práticas do Poder, alteram-se por conseguinte as práticas discursivas. Sobre o avanço político-ideológico do Mercado no domínio dos AIE, o próprio Althusser (1980, p.63) destaca que

A distinção entre o público e o privado é uma distinção intrínseca ao direito burguês, e válida nos domínios (subordinados) aonde o direito burguês exerce seus ‘poderes’. O domínio do Estado lhe escapa, pois este está ‘além do Direito’: o Estado, que é o Estado *da* classe dominante, não é nem público nem privado, ele é ao contrário a condição de toda distinção entre o público e o privado. Digamos a mesma coisa partindo dos nossos Aparelhos Ideológicos do Estado. Pouco importa se as instituições que os constituem sejam ‘públicas’ ou ‘privadas’. O que importa é o seu funcionamento. Instituições privadas podem perfeitamente ‘funcionar’ como Aparelhos Ideológicos do Estado.

Embora bastante esclarecedor nesses dizeres, no tocante ao funcionamento dos AIE independente de nos surgirem na forma ‘privatizada’ ou ‘pública’, Althusser não vai muito

⁷ Lembramos aqui que nossa participação no Grupo de Estudos Discurso e Sujeito (GEDISU), sob coordenação da Profa. Dra. Dantielli Assumpção Garcia na FFCLRP/USP, foi de fundamental importância para (re)lermos várias contribuições de Althusser e de autores que versaram sobre ele, como é o caso do artigo de Payer.

além disso no que concerne a esse funcionamento dos aparelhos se cooptados pelo Mercado e as possíveis diferenças na transformação/reprodução das relações de produção quando há essa migração para o ‘privado’. Interpretamos que esse assunto é imprescindível para compreender as condições de produção da contemporaneidade e como elas afetam a cibercultura⁸.

Foi a partir do pensamento althusseriano que a Análise do Discurso, através do resgate desse autor feito por Michel Pêcheux, elaborou vários de seus conceitos, como o de formação ideológica (FI) ou o de sujeito (que difere do indivíduo). Lembra Maldidier (2003, p.50) que “em maior proximidade com Althusser, Michel Pêcheux abre questões inesperadas para os linguistas”. A mesma autora (op. cit.) pontuará a leitura específica de Pêcheux acerca dos AIE althusserianos:

Sobre **Aparelhos Ideológicos de Estado**: “A leitura que Michel Pêcheux fazia do famoso texto de Althusser era original e marcava uma intuição teórica muito fina. Acrescentando a palavra ‘transformação’ na fórmula consagrada utilizada por Althusser sobre a reprodução das relações de produção, ele tentava desmanchar as interpretações funcionalistas que o texto althusseriano não parava de suscitar. Esta questão, que é também a da contradição, ia estar logo no centro de sua reflexão.” (MALDIDIER, 2003,p.49)

Com a evolução das ciências sociais que partiram da noção de interpelação por assujeitamento, algumas correntes da AD revisaram as contribuições de Althusser, colocou-se a partir de meados dos anos setenta que a interpelação do sujeito pode se deslocar como resistência à ideologia e à identidade proposta por ela. Com relação à corrente pecheutiana, teve seus corpora iniciais (da fase da AAD69) como discursos fechados (ex.: discurso político, ou discurso religioso), que foram abrindo sobretudo a partir dos anos oitenta quando se revisa a noção de formação discursiva como permeada por furos e outros discursos (midiáticos, literários, etc) foram englobados nos estudos dos franceses. Porém, os postulados da AD pecheutiana continuam firmes ao pensamento althusseriano, em especial justamente o que concerne ao assujeitamento por interpelação ideológica. Fernandes (2008) assinala que Pêcheux firma-se na tese althusseriana da interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia para explicar que para o sujeito há um apagamento necessário de que ele resulta desse processo, não sendo, portanto, origem de si. Desta forma, tanto os conceitos de ideologia quanto o de sujeito, na perspectiva da AD francesa, sofreram forte influência dos subsídios althusserianos para se atingir, a partir do materialismo althusseriano, uma teoria não-subjetiva da subjetividade.

Em retomada história do percurso de Pêcheux, de modo semelhante ao que fora

⁸ Discorremos mais sobre isso no capítulo seguinte.

realizado por Malidier (2003), Zandwais (2009) nos apresenta uma retomada histórica do filósofo francês focada em sua leitura no conceito de *ideologia*. Nesse ponto, chega a ser ainda mais enfática que a francesa no tocante à filiação althusseriana de Pêcheux, no entanto sem jamais deixar de mencionar os passos dados pelo próprio analista do discurso:

É importante assinalar a forte influência sofrida de Althusser em todo o percurso de Pêcheux, ainda que em determinado período de sua teoria, Pêcheux se afaste de algumas concepções do mestre. É preciso pontuar também que as relações entre materialismo histórico, materialismo dialético e o campo da práxis advêm de reflexões althusserianas. Assim, do mesmo modo, as noções de formação ideológica e de interpelação dos indivíduos em sujeitos propostas por Pêcheux são inicialmente tomadas de Althusser para, posteriormente, serem reformuladas (ZANDWAIS, op. cit., p.21).

No início de sua incursão sobre a imbricação sujeito/linguagem, sob o pseudônimo de Thomas Herbert, Pêcheux começou as bases da sua teoria com o intento de questionar o positivismo que regia as Ciências Humanas e Sociais, ainda na metade dos anos sessenta. Seu artigo em 1966 como Herbert demonstra o interesse de Pêcheux em tomar essa crítica a partir de Marx e do conceito de ideologia. O problema tanto desse artigo de 66 quanto do próximo, publicado no ano seguinte, eram os rastros do conceito hegeliano idealista de ideologia, que “desligava” a ideologia das práticas sociais concretas. Pêcheux só consegue vencer esse impasse na *Análise Automática do Discurso* (1969), justamente quando fica mais notável a retomada de Louis Althusser em sua obra. Já ali, Pêcheux situa a autonomia apenas relativa da Linguística, através da crítica ao estruturalismo saussuriano, visto que para a AD a língua e o discurso são interdependentes: este se materializa naquela.

Somente a partir de *Semântica e Discurso* (PÊCHEUX, 1997c), em 1975, a obra pecheutiana chega a seu apogeu, com um viés explicitamente marxista-leninista e os conceitos de formação discursiva (FD), sujeito e ideologia teoricamente refinados, incluindo aí as diferenças entre Foucault e Pêcheux no que tange ao conceito de FD, que Pêcheux pegou emprestado do outro filósofo. Ao ser deslocado para o campo da AD, o termo “formação discursiva” foi elaborado de modo diverso da obra foucaultiana. Isso acontece sobretudo porque Pêcheux o associa com o conceito de formação ideológica, que por sua vez é característica de uma dada formação social.

Um dos maiores achados da teoria da AD pecheutiana foi inserir a polissemia e a ruptura em seus postulados, algo que ele estudou com muito mais ênfase que seu mestre, Althusser. Para Pêcheux, os aparelhos ideológicos de Estado não são meros instrumentos da classe dominante, podem servir para manter ou transformar as práticas. O contraditório, inerente da linguagem, na obra pecheutiana é estudado com muito mais ênfase que em Marx e

Althusser, que abordaram apenas superficialmente a questão. Prosseguindo com seu interesse na falha, na incompletude e no “furo” na/da linguagem, Pêcheux atinge, segundo Zandwais, seu status de “filósofo da maturidade” nos anos seguintes a *Semântica e Discurso*, da segunda metade dos anos setenta até o início da década seguinte (até sua morte, em 1983), quando ele elabora o olhar sobre a heterogeneidade no interior das FDs e se aprofunda no tocante ao imaginário discursivo e seus efeitos de (re)arranjos na memória discursiva, algo mostrado com brilhantismo em *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, referente à volta do socialismo no governo francês, ilustrando a descontinuidade na ordem da história.

Nessa fase – que o próprio Pêcheux (1997a) convencionou chamar de AD-3, ele passa não somente a articular o materialismo histórico ao materialismo dialético, como também inicia um esforço para responder suas próprias questões teóricas. Em um de seus textos, é o próprio Pêcheux (2011b) quem nos lembra que o paradoxo da AD é que, através de suas vicissitudes, mudanças e fracassos, há uma prática de reflexão crítica que ela exerce sobre si mesma, sob pressão de duas problemáticas principais: a evolução das teorias linguísticas, por um lado, e as representações político-históricas, de outro. No remate de outro texto, mais uma vez é Pêcheux (2011a, p.161) quem abre sua teoria ao debate: “Submeto esta discussão crítica, e as hipóteses que ela contém, à discussão geral, de maneira que meu próprio narcisismo teórico não seja injustamente protegido”.

Zoppi Fontana (2014), com base em Adré Tosel, sugere também uma aproximação em três épocas semelhantes às que Pêcheux (1997a) descreveu as fases da AD em *Análise de Discurso: três épocas*, mas para Althusser, sugerindo classificar cronologicamente a obra deste em três momentos: Althusser I, Althusser II e Althusser III, realizando justamente um paralelo com as três fases da AD. Por esta perspectiva, o *Althusser I* é aquele da recusa do humanismo teórico e do recurso a um sujeito fundador da história; o *Althusser II* propõe considerar a história como um processo sem sujeito que se dá em conjunturas imprevisíveis e inteligíveis apenas inteligíveis na ligação das transformações do modo de produção capitalista no seio da luta de classes; finalmente, o *Althusser III* é o do primado da contingência, semelhante ao Pêcheux do primado do interdiscurso na AD-3. É justamente na aproximação de ambas as ‘terceiras fases’ que Zoppi Fontana costura sua escrita: na compreensão dos trabalhos de Althusser sobre o materialismo do encontro e a possibilidade de aproximação com o conceito de *acontecimento discursivo* proposto por Pêcheux.

2.3. Memória e condições de produção: a exterioridade e(m) discurso

Conceito importante na teoria do discurso, a memória discursiva, conforme Orlandi (2005), representa o saber discursivo que possibilita todo dizer, estabelecendo a base do dizível e sustentando a tomada das palavras. Isso ocorre através da retomada do pré-construído, que fornece a ancoragem para a tomada do interdiscurso, e é entendido por Romão (2002, p.30) como o sempre-já-aí da interpelação ideológica, o “(...) mecanismo da ideologia que empresta sentidos para o dito ser formulado, para o sujeito se deslocar discursivamente”. Para o analista do discurso, a memória não é entendida no sentido documental, social, mas como *memória dos sentidos*. “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória do historiador” (PÊCHEUX, 1999, p.50).

Ao explicar o conceito de memória discursiva, Leandro Ferreira (2008a, p.14) menciona o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, para comentar como o lembrar, pelo excesso, acaba conduzindo ao esquecimento, à fragilidade da memória. Segundo a autora, o efeito de tudo saber do discurso midiático conduz o sujeito-leitor à experiência vivida por Funes, o protagonista do conto; trata-se de “*um excesso que, em seu transbordamento, conduz à falta*”. Tal como no conto de Borges, várias metáforas que remetem ao dilema do esquecimento pelo excesso podem ser vistas também no cinema. É o caso do transtorno sofrido pelo personagem de Guy Pearce em *Amnésia* (Memento, 2000), mergulhado num sem fim de registros fotográficos que, na montagem do filme contado de trás para frente, indicam uma possível interpretação remetendo à confusão do sujeito-leitor frente à hiper oferta de textos midiáticos, inclusive não-verbais, característica de nossos tempos.

Essa dose *over* de oferta midiática nos remete não apenas à *vida líquida* de Bauman (2009), mas também ao *shopping center* como lugar de excelência do discurso mandatário do lugar sócio-histórico da contemporaneidade tal como exposto por Payer (2005). Nesse âmbito, tanto *Funes, o memorioso* quanto *Amnésia* podem ser re-interpretados à luz da AD e do contexto da contemporaneidade: o primeiro remete à necessidade do sujeito dos esquecimentos 1 e 2 (PÊCHEUX, 1997c) para discursivizar, ‘esquecendo’ que está numa formação discursiva (FD) e que o sentido sempre pode ser outro; mas também, no caso do filme, de exposição de informações em excesso que irrompem numa cadeia de sentidos que só pode ser explicável pelo interdiscurso no processo não-verbal e pela constante

descartabilidade e mercantilização da ‘vida líquida’ (pós-)moderna.

A memória é um espaço móvel, de polêmica e disputas; não é acumulada como num reservatório estanque. Não é usada aqui como sinônimo de recordações de um passado distante, nem à memória dos museus, mas da memória afetada tanto pelo que pode ser dito quanto pelos esquecimentos, pelo que foi apagado e pelo que ainda está por dizer, como latência das possibilidades (FERRAREZI, 2007). Assim, a memória discursiva indica também que o sujeito precisa esquecer sentidos, mas tem a impressão de completude, de não esquecer. Como espaço de (des)regularização dos sentidos, a memória não é estanque, e pressupõe um movimento de atualização que (re)constrói o passado, através dos esquecimentos e disputas que ela pressupõe. O acontecimento no discurso (noção que veremos adiante) causa o choque na via de acesso aos sentidos, abrindo para o jogo de forças: enquanto, por um lado, busca-se a manutenção dos sentidos já estabelecidos, negociando com a integração do acontecimento, por outro se busca justamente a desregulação dos sentidos, causando deslocamento na rede de implícitos (FERREIRA, 2007). A memória

(...) tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 1999, p.52).

Cazarin e Celada (2007) colocam as noções de memória discursiva e interdiscurso como capitais e muito produtivas para o campo teórico da AD, mas a relação entre elas não é de equivalência. Não são os mesmos conceitos, embora sejam entrelaçados: “É a memória discursiva que possibilita compreender gestos de interpretação de diferentes posições de sujeito e aí joga o seu papel com relação a seu potencial espaço de coerência”. Concebido como um todo não-interpretável e irrepresentável, o interdiscurso compõe um efeito de unidade apesar se sua multiplicidade heterogênea. Como estão emaranhados, o acesso ao interdiscurso ocorre, na interpretação dos signos, sob ação da memória discursiva, sem a qual o sujeito fica inerte: “(...) o interdiscurso só será significado por um leitor que tenha a acesso à memória, sendo necessário esclarecer que não estamos falando de uma memória psicológica, mas de um conceito que supõe a inscrição histórica do enunciado” (ROMÃO; PACÍFICO, 2006).

Os dizeres, para a AD, estão constantemente re-significados pela memória e pela exterioridade que a constitui. Ao estabelecer o jogo articulado entre o diferente e o mesmo numa base discursiva, Orlandi (2003) define dois processos discursivos importantes, quais

sejam, polissemia e paráfrase. Enquanto a primeira remete à multiplicidade de sentidos, a segunda se refere às formulações diferentes, retomando o já-dito para significar o mesmo sentido. Na linguística, a paráfrase é tomada por “matriz do sentido”; na AD, a polissemia, por ser a própria condição de existência da linguagem, é vista como “fonte do sentido”.

Se a paráfrase joga à favor da estabilização, de algo que se mantém, fazendo circular formulações diversas de um dizer sedimentado, a polissemia favorece os processos de ruptura, joga com o equívoco (ORLANDI, 2005). Temos, aí, a tensão entre o mesmo e o diferente, na qual o sujeito deve recorrer ao já-dito para re-significar. Deste modo, “o gesto de inscrever(-se) como sujeito só é possível preso à teia do repetível, mas, em estando nos fios do já-dado, há brechas para alterar, resistir, subverter e reinstalar o jogo dos sentidos, de onde emerge o outro. Entre repetir e ficar diferente, o discurso faz circular tensão e permanente movimento” (ROMÃO, 2007, p.54). O trabalho de ressignificação é operado pela memória, através da produção de efeitos metafóricos, pois, na polissemia, lembremos, temos a mesma palavra com sentidos diferentes, deslocados e deslizantes. Por mais que a repetição busque o congelamento, do lado da paráfrase, busque o congelamento dos sentidos, o “outro” da polissemia sempre pode irromper, pois o movimento entre ambos é contraditório com o deslocamento constante da historicidade. “Da tensão entre a multiplicidade possível dos sentidos (a polissemia, o diferente) e a domesticação institucional da linguagem (a paráfrase, o mesmo) resulta todo um movimento das significações que constituem o discurso” (ORLANDI, 1990, p.178).

Na esteira do jogo contraditório entre polissemia e paráfrase, Orlandi (2003) delinea três tipos de discurso: a-) o *lúdico*, com o predomínio da polissemia aberta, no qual os interlocutores expandem o referente do discurso à presença dos interlocutores (seu exagero é o non-sense); b-) o *polêmico*, no qual a polissemia, controlada, se dá sob certas condições, com os interlocutores visando, cada uma, direcionar o referente do discurso para si, sugerindo perspectivas pelos quais se olha o dizer (o exagero desse tipo de discurso é a injúria). c-) o *autoritário*, cujo intuito é conter a polissemia, pois o agente se pretende único, ocultando o referente, estabelecendo assim um agente exclusivo, sem existir, de fato, interlocução (o exagero é a colocação do sujeito como instrumento de comando, passível de dizer “isto é uma ordem”). Se no discurso autoritário predomínio é o da paráfrase, no lúdico é o da polissemia. É no polêmico que se observa melhor o jogo, o mesmo e o diferente, ou seja, entre polissemia e paráfrase.

Com Foucault, para quem “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (2006. p. 26), temos já uma pista do que representa a noção de *acontecimento*

discursivo, para pensar no conflito entre o velho e o novo que regula as filiações de sentido. Romão (2002) difere o acontecimento histórico do discursivo, pois o primeiro é regido pelo calendário, cronológico, factual, mensurável a partir de datas, além de sua duração e proporção social e econômica; o segundo se refere ao fato discursivo pelo qual o novo irrompe nos enunciados estabilizados, pois o sentido é constantemente (re)negociado nas condições sócio-históricas. A subversão pelo acontecimento não ignora a existência de uma estrutura apoiada pela regra, pela formação do arquivo. Enquanto o repetível acomoda os sentidos, o acontecimento burla os sentidos já estabilizados, subvertendo o discurso de uma FD a partir dos movimentos da memória.

Na literatura da Análise do Discurso, é comum citar como arquétipo de acontecimento o que Pêcheux (2006) remonta sobre a formulação “*on a gagné*”, sustentada pela memória discursiva nas vitórias de times de futebol, atravessar a região de sentidos do político na ascensão de François Mitterrand à presidência francesa no início dos anos oitenta. “No discurso já orquestrado das formulações, uma nota diferente sinaliza a possibilidade de uma nova música, ainda não executada, mas constituída pela regência da historicidade” (ROMÃO, 2002, p.38).

A subversão pelo acontecimento não ignora a existência de uma estrutura apoiada pela regra, pela formação do arquivo, na filiação das redes da memória e do já-lá, mas significa uma possibilidade para o acaso, o novo e o furo. Enquanto o repetível acomoda os sentidos, o acontecimento burla os sentidos já estabilizados, subvertendo o discurso de uma FD a partir dos movimentos da memória. Zoopi Fontana (2009) propõe pensar o acontecimento no campo do discurso como contingência. Isso porque, como visto em Pêcheux, todo o discurso abre possivelmente para o novo, marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação do já dito, das redes de memória e dos trajetos sociais. O filósofo francês refutou veementemente qualquer possibilidade do que ele chamou de ‘ciência régia’, que compreendesse qualquer concepção estrutural de discurso, que engessasse a possibilidade de interpretar o equívoco que se inscreve na língua:

“O fantasma da ciência régia é justamente o que vem, em todos os níveis, negar esse equívoco, dando a ilusão que sempre se pode saber do que se fala, isto é, se me compreendem bem, negando o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece” (PÊCHEUX, 2006, p.55)

A ‘ciência régia’, se entendida como a fase inicial da própria Análise do Discurso, incorreria no perigo de produzir para o analista do discurso uma ‘sobreinterpretação

antecipadora' das discursividades por ele analisadas. Isso levou Pêcheux a revisar sua noção de FD nessa fase tardia de sua teoria, porque a AD não pode supor de forma alguma a possibilidade de algum 'cálculo' dos deslocamentos de filiação do/no discurso. Zoppi Fontana (op. cit.) recorda a importância de salientar que esse gesto de Pêcheux contra uma pretensa cobertura homogeneizante e estabilizada logicamente para o real sócio-histórico não significa, todavia, tomar o objeto de análise da AD "como espaço de inefáveis singularidades produzidas por alguma subjetividade, reduto último de uma vontade de ação capaz de escapar a qualquer determinação (histórica e simbólica)"(p.135). Tampouco leva o autor a abandonar a teoria e método para descrição e interpretação de *regularidades discursivas* das materialidades analisadas. Dito de outra forma:

“Assim, eu gostaria de destacar, na caracterização do discurso como acontecimento desenvolvida por Pêcheux (que citamos acima), a afirmação explícita de uma possibilidade em aberto, realizada ou realizável, no simples fato de um discurso ter existência: o seu potencial efeito desestruturador-desregularizador. Afirmação que nos permite pensar o discurso como acontecimento, na sua contingência constitutiva: um vira-a-ser-consumado que poderia não ter sido ou que poderia vir-a-ser-outra ou vir-a-não-ser. Ou dito de outra maneira, um fato consumado que não abole a contingência radical que lhe deu origem e que o assombra.” (ZOPPI FONTANA, 2009, p.135)

O objeto teórico que está no conceito do discurso, assim, nos apresenta como *paradoxal*: há uma dupla materialidade (na língua e na história) que é a aposta do autor contra a psicologia social e o humanismo teórico. É o encontro (paradoxal) do real da história e do real da língua, que faz o laço social das subjetividades no contexto sócio-histórico coletivo, inscritas e manifestas nas práticas políticas discursivas. É aí que o acontecimento se dá, causando disjunturas nos dizeres já sedimentados e naturalizados ao sujeito, como no célebre exemplo do *on a gagné* de Pêcheux, mas em outros que podemos flagrar, por exemplo, no próprio corpus de nossa pesquisa.

Como a autonomia do sistema linguístico é somente relativa, a língua não é indiferente à luta de classes, embora a língua seja a mesma para o latifundiário e o sem-terra, o patrão e o empregado, o nobre e o servo, o discurso deles é sempre diferente em todos os atos de linguagem. O sistema da língua, com suas leis, é a base pela qual se desenvolvem os processos discursivos, refletindo as lutas pelo poder inerentes ao contexto sócio-histórico, sendo os diferentes efeitos de sentido característicos desses embates – quer o sujeito se dê conta disso, quer não. A Linguística tradicional tende a considerar o contexto como elemento externo ao texto, para além do que é escrito ou dito. Com a AD, contudo, a noção de contexto precisou ser revista na medida em que para o analista do discurso a exterioridade não pode

estar “fora” do discurso, porque é constitutiva dele, posto que o discurso é sempre historicamente constituído. “Essa modificação na perspectiva do objeto traz consigo a necessidade de se ver a enunciação não como desvio mas como processo constitutivo da matéria enunciada” (ORLANDI, 2003, p.110).

Dá a relevância do conceito de *condições de produção*, posto que elas fazem parte da exterioridade da linguagem e são compreendidas em sentido *estricto e lato*: o primeiro é relativo às circunstâncias mais precisas e imediatas do momento da enunciação, o aqui e agora dos dizeres; o segundo, bem mais amplo, se trata do contexto sócio-histórico e ideológico – essa separação é apenas explicativa e não se pode, na situação de linguagem, separar um nível do outro, pois ambos funcionam conjuntamente. No momento em que o dito se constitui, ele é afetado pelas condições de produção do discurso: “O contexto histórico-social, a situação, os interlocutores – isto a que chamamos tecnicamente de condições de produção – constituem a instância verbal produzida, ou seja, o discurso” (ORLANDI, op. cit., p.83).

As condições de produção, de acordo com Romão (2002), formam a conjuntura sócio-histórica que orienta determinadas representações imaginárias, as quais irrompem numa formação discursiva. Somente levando as condições de produção em conta é que podemos entender o discurso como processo, não se limitando ao olhar da estrutura, que faz dele um mero enunciado. Elas são responsáveis pelas relações de força no/do discurso, mas também marcadas por elas e as tensões provenientes da manutenção ou ruptura com o poder; são necessárias à linguagem e constituem com ela o sentido do texto. É pelas condições de produção que alguns sentidos emergem ao sujeito como “possíveis”, enquanto outros são relegados ao silêncio.

2.4. Formações discursivas, imaginárias e antecipações do sujeito

É no jogo social do lugar ocupado pelo sujeito e dos sentidos, organizados pelo batimento estabelecido entre condições de produção e imaginário que a determinação histórico-social do discurso se faz presente. E da mesma forma, o inter-locutor produz gestos de interpretação do que diz o sujeito a partir de condições de produção, de lugar(es) marcado(s) pela historicidade, fazendo com que a circulação dos sentidos não seja qualquer, embora sempre existam outros sentidos/interpretações possíveis. Pelo *mecanismo de antecipação*, o locutor experimenta o lugar do ouvinte, a partir do seu próprio. O mecanismo diz respeito à maneira como locutor representa seu interlocutor e como ele representa as

representações desse interlocutor e do objeto discursivo. “Quando digo que o locutor supõe o que o outro vai pensar, estou dizendo, em termos discursivos, que o locutor pretende saber a relação existente entre o que o interlocutor vai dizer e o seu lugar, e isto vai constituir o seu próprio (do locutor) dizer” (ORLANDI, 2003, p.127). Não é possível falar do lugar ocupado pelo outro, mas pelo mecanismo de antecipação projeta-se no lugar desse outro imaginariamente, o que direciona o locutor. Esse mecanismo vale, entendemos, para a produção de sentidos das tessituras não-verbais que nos interessam analisar.

Qualquer sujeito sente-se capaz de se colocar no lugar do interlocutor com o qual está fazendo circular sentidos. Antecipa-se, então, o sentido que o interlocutor terá ao ouvir as palavras ditas, ou ao ler uma imagem. Segundo Orlandi (2005), tal mecanismo regula a argumentação do sujeito, pois ele dirá de um modo ou de outro dependendo dos efeitos de sentido que ele supõe despertar no ouvinte. A antecipação pode variar muito, desde a previsão de um interlocutor cúmplice até o extremo oposto, isto é, um adversário ferrenho. Esse vaivém que rege tal mecanismo é muito dependente da historicidade e das condições de produção, as quais vão “ditar” as regras do jogo imaginário:

As condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras (ORLANDI, op. cit., p.40).

O fenômeno que abarca o mecanismo de antecipação na constituição dos discursos, permitindo a construção do que pode ou não ser dito com base nas condições de produção, é entendido pelo conceito de *formações imaginárias* (doravante FIs). Nelas, o sujeito se imagina e imagina o outro a partir do lugar social que ocupa e dos discursos já-ditos para dizer. Há, aí, uma antecipação das relações de força que sempre retoma processos discursivos anteriores, pois um processo discursivo sempre parte de outro mais amplo e contínuo, de modo que não há nem começo absoluto, nem tampouco “ponto final” na relação de um dizer com outros. O lugar do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz, refletindo a luta de classes na sociedade, apontando o que pode ou não ser dito a partir de diferentes posições. Muitas vezes, diz-se algo para que outros sentidos não sejam ditos a partir do lugar social que o falante ocupa (GOMES, 2006).

Não há, lembra Orlandi (op. cit.), nenhum discurso que não se relacione com outro(s).

Todo sentido resultado de relações que sustentam os dizeres futuros apontando para um processo mais amplo e contínuo; deste modo, não há começo nem tampouco final absolutos para o discurso, visto que ele tem necessariamente relações com os dizeres outros, sejam eles realizados, sejam eles *imaginados ou possíveis*. É por isso que entendemos que em AD não há ‘sentido adâmico’, um sentido ‘original’ a partir do qual os outros emergem, cabendo então à linguística buscar esse sentido ‘puro’. Uma análise com esse intuito muito provavelmente incorrerá numa interpretação conteudista que resultará, via de regra, na constatação do *sentido dominante* – aquele sócio-historicamente (e ideologicamente) estabelecido como tal – como sendo esse sentido ‘puro’ do qual todos demais ‘derivariam’.

Assim sendo, uma vez que a AD entende os sujeitos no aspecto sociológico, ou seja, como físicos e seus lugares empíricos, necessitamos entendê-los em suas imagens como resultados de *projeções*. Esse processo de formação imaginária, compreendemos, é um momento no qual a AD dialoga com sua faceta da psicanálise, mas tem também sem dúvida um aporte decisivo nas interlocuções teóricas com a filosofia althusseriana acerca de ideologia e na ruptura que ela tem em relação ao ‘sonho fabricado’ que representava no conceito marxista, posto que para Althusser o conceito de ideologia, entre os sujeitos e suas condições materiais, se dá precisamente por meio da consolidação de uma relação *imaginária*. São as projeções que permitem passar do lugar empírico para as *posições-sujeito* e suas imagens que resultam em projeções.

Ao discursivizar, afetado pelas FIs, o sujeito tem a imagem do interlocutor não como indivíduo empírico situado na formação social (FS), mas como interlocutor constituído nas relações que são estabelecidas pelo lugar no qual o sujeito A e o interlocutor B ocupam constituídos pela intervenção do imaginário. É dessa forma, resgatando uma ilustração de um filme desta pesquisa, que a protagonista de *I’m A Cyborg But That’s OK* faz circular sentidos a partir da relação imaginária – no jogo das FIs e determinada pela FS – com seus interlocutores no enredo do filme, ora vista como paciente de hospital psiquiátrico, ora como um ciborgue. O sujeito, como o exemplo do filme ilustra, é então afetado pela ideologia ao inscrever efeitos de sentido, não é senhor de si, é incapaz de controlar a totalidade e a deriva dos sentidos que lhe escapam, ainda que o jogo das FIs e a determinação da FS na arena das condições de produção não permita que essa deriva seja completa.

É esse o mecanismo da FI que leva, para mencionar apenas um exemplo, o feitor a falar do lugar do patrão. Ilustrando com um exemplo relativamente recente do cinema, que aqui cabe perfeitamente para entender o funcionamento desse conceito, resgatamos o caso de um dos últimos filmes de Quentin Tarantino, *Django Livre* (de 2012 – figura 2), no qual o

personagem Stephen (interpretado por Samuel L. Jackson), mordomo negro de uma casa grande do século XIX no sul dos Estados Unidos, é surpreendido com o retorno do patrão branco Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), acompanhado do amigo negro Django (Jamie Foxx), o qual representa algo parecido com o nosso conceito de ‘capitão do mato’, um feitor de escravos. Indignado quando o patrão solicita que seja preparado o quarto para o novo hóspede, Stephen é assertivo: “*Cain't believe you brought a nigger to stay in the Big House. Yo daddy's rollin' over in his goddamn grave, right now. Brought a nigger to stay with us. What kinda shit is that?*”⁹.

Essa formulação, que ‘desliga’ o vínculo empírico entre dois negros e coloca Stephen no papel claramente racista do patrão branco que discrimina um hóspede pela cor da pele – ‘esquecendo’ que ele próprio é também um negro e dorme na casa grande (na condição de empregado de Calvin) – só tem como funcionar pela via do discurso, pelo apagamento do lugar empírico para uma posição-sujeito na qual o personagem, por meio do mecanismo de antecipação da FI, se vê como ‘oposto’ ao outro personagem negro, chegando inclusive a se enxergar no lugar discursivo representado pelo pai falecido do patrão Calvin e, a partir daí, antecipar imaginária e discursivamente uma projeção do que o homem morto, se vivo estivesse, faria diante daquela situação.

Casos assim não se limitam à ficção (a qual sempre revela muito sobre além dela, como lembra Zizek na citação que abre esta pesquisa), mas chegam a exemplos recentes fora dela, como nos casos em que manifestantes de classe média contra a então presidente Dilma Rousseff, à frente do prédio da FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo) na Avenida Paulista – algo simbolicamente próximo no Brasil do que é a Wall Street estadunidense –, erguiam cartazes com os dizeres “sonegar é legítima defesa”¹⁰ (figura 2), num gesto político e sobretudo num processo de funcionamento discursivo bastante próximo do caso supracitado do filme de Tarantino, partindo dos mesmos mecanismos de projeção imaginária na qual se permite que o sujeito passe da situação empírica para uma posição-sujeito de ‘poder’ organizada pelas FIs.

Enfim, abundam diversos outros exemplos que poderiam aqui ilustrar esse conceito, na sétima arte e fora dela, cabendo ainda lembrar que nas análises que serão explicitadas nos

⁹ “Não posso acreditar que você trouxe um negro para ficar na Casa Grande. Seu pai deve estar se revirando no túmulo, agora mesmo. Trazer um negro pra dormir aqui conosco. Que tipo de coisa é essa?” (tradução nossa). Diálogos de Staphen no filmes disponíveis em: <<http://www.imdb.com/character/ch0255324/quotes>>. Acesso em: 25 ago 2016.

¹⁰ A imagem do cartaz está disponível no blog Cidadania, disponível em: <<http://www.blogdacidadania.com.br/2015/08/operacao-zelotes-volta-a-andar-e-pode-atingir-a-globo/comment-page-1>>. Acesso em 25 ago 2016.

capítulos posteriores, nosso gesto interpretativo evidenciou o funcionamento desse mecanismo nos filmes que compõem nosso *corpus* de pesquisa, acerca de como essas projeções funcionam especificamente sobre o referencial dos sentidos de amor nas condições de produção da cibercultura.

Figura 2 – Projeções imaginárias de poder do sujeito dentro e fora do cinema



O posicionamento do sujeito, recordamos ainda conforme Orlandi (2005), se dá nas relações de força. Deste modo, é possível dizer que o lugar ocupado pelo sujeito quando faz circular sentidos (verbais e não-verbais, como veremos adiante) é constitutivo daquilo que ele diz. Uma vez que nossa sociedade, nossa formação social (FS) é constituída de relações hierarquizadas, o que sustenta o poder nesses diferentes lugares passíveis de ocupação pelo sujeito nas relações imaginárias ao discursivizar são as relações de força, os quais se fazem valer na ‘comunicação’. Os exemplos a título de ilustração dessa conceito que foram mencionados acima dão amparo para compreender esse funcionamento. Nas discursividades, o que constitui as diferentes posições-sujeito são as imagens. O jogo das antecipações discursivas fica ainda mais complexo se considerarmos outros fatores que interferem no todo das formações imaginárias: não é apenas a imagem que o interlocutor faz do outro que afeta os efeitos de sentido que são produzidos, mas também a imagem que ele faz do objeto (ou referente) do discurso e, além disso, a imagem que o interlocutor faz de si e a imagem que antecipa que o outro tem de si.

Novamente a título de exemplificar o funcionamento do conceito do mecanismo de antecipação, tanto no âmbito verbal quanto no não-verbal, tomemos o caso de veículos de comunicação (sejam eles impressos ou *online*) que, ao realizar a cobertura fotojornalística de uma manifestação popular sobre, por exemplo, feminismo, registram pela via da materialidade fotográfica as manifestantes – sem expor os cartazes – no asfalto, sob legendas que remetem ao bloqueio do trânsito, contabilizando quanto tempo ou quantos quilômetros de congestionamento foram gerados pela manifestação, etc. Numa situação hipotética como essa (mas de observação regular no discurso jornalístico), temos aí o funcionamento do mecanismo de antecipação do sujeito-editor do jornal sobre, primeiro, o objeto em discurso (manifestação de mulheres em centro urbano) e, segundo, a imagem que o interlocutor (o sujeito-leitor de dado jornal) tem daquele dado referente/objeto discursivizado. Inscreve-se assim uma imagem, antecipada discursivamente, de que interessa ao interlocutor B (o sujeito-leitor) que o interlocutor A (o sujeito-editor da mídia) verse mais sobre os efeitos que o protesto causou no trânsito – e não qual era a pauta em si do protesto (o objeto do discurso). Opera aí a imagem que A tem da imagem que B tem do objeto discursivo, mas também a imagem que o próprio interlocutor A tem do objeto – isso funciona no jogo discursivo não-verbal, resgatando a memória das mulheres como ‘más motoristas’ ou ‘invasoras’ de um espaço (o trânsito) que lhes deveria ser – de acordo com a posição-sujeito ocupada pelo interlocutor A – alheio, de uso exclusivo dos homens cujas atividades profissionais seriam então ‘atrapalhadas’ pelo

protesto das mulheres. Através dessa interpretação, é possível entender que nesse exemplo hipotético a imagem que o interlocutor A faz de B (o sujeito-leitor) e ainda da imagem que B tem do objeto do discurso, é a de que este ocupa o lugar discursivo dos sentidos ligados à masculinidade e pouco interessado nos dizeres daquela manifestação, de tal modo que essa antecipação determina como o discurso sobre aquele dado referente é produzido verbal (legenda, notícia) e não-verbalmente (fotografia).

Essa compreensão dos sentidos que circulam no sentido jornalístico ajudam a desvelar camadas de sentido de uma tipologia autoritária (resgatando as definições de Eni Orlandi) que aparecem em um espaço que se supõe de tipologia polêmica (com várias vozes ouvidas e com referentes em disputa entre elas) e frequentemente se projeta como ‘imparcial’ – um mito que a Análise do Discurso tem ajudado a desconstruir. Mas não é apenas no discurso jornalístico que essa compreensão, a partir do estudo da disposição dos mecanismos de antecipação e de como as formações imaginárias se manifestam no discurso, tem nos auxiliado. Um gesto de análise que leve em conta esses conceitos relacionados às FIs e antecipações que constituem a posição ocupada pelo sujeito é tão ou ainda mais relevante, por exemplo, no Discurso Artístico (DA), o qual se projeta na tipologia lúdica (NECKEL, 2004), do que no discurso jornalístico. O espaço dessa pretensa ‘ludicidade’ característica do DA muitas vezes é marcado pelo predomínio de formações discursivas (FDs) que se caracterizam mais no âmbito do polêmico ou, quiçá, do próprio discurso autoritário, sobretudo quando uma FD dominante se coloca com uma regularidade quase absoluta, ‘apagando’ as demais, como é bastante comum no cinema *mainstream* comercial.

Em *Catfish* (2010), temos interpretado uma configuração *polêmica* no modo como o filme versa sentidos sobre o amor nas redes sociais, com o protagonista Yaniv representando uma FD e a personagem Ângela, por sua vez, representando outra FD, com o imaginário sobre a FD representada em Yaniv (também um dos diretores e editores do longa-metragem) se sobressaindo na medida em que o verbal (a narração em *off* constante dele) visa conter os sentidos sobre o não-verbal que o sujeito-espectador apreende assistido ao filme; mas há também espaços nos quais há uma configuração polissêmica que atravessa esses limites do polêmico e cede ao lúdico, como no caso do *trailer* do filme (analisado no capítulo seguinte), no qual o filme – que é um documentário – chega a eivar sentidos de escuridão, silêncios, tensões que se aproximam de outro gênero: o terror, ironicamente num filme que tinha como escopo falar sobre *conexões amorosas no Facebook*. Ressalta-se, todavia, que essa ludicidade, essa ‘brincadeira’ do formato documentário ensaiado como terror no *trailer* (algo praticamente impensável nos *trailers* de documentários de vinte ou trinta anos atrás) é

bastante característica das condições de produção da cibercultura, constituindo uma regularidade que talvez aponte para um discurso polêmico no qual o referente em disputa passa a ser o próprio estatuto de ‘não-ficção’ do gênero documentário.

Além das FIs, há a identificação do sujeito com a formação discursiva que o constitui dá-se pela forma-sujeito que tem relação com o contexto sócio-histórico e os modos de produção. Ela ocorre, segundo Moreira e Silva (2007), quando o sujeito retoma os elementos do interdiscurso que o determinam. Nesse ponto, chegamos a um conceito basilar da AD: a formação discursiva. Por *formação discursiva*, ou FD, entendemos aquilo que determina o que pode ou não ser dito numa dada formação imaginárias (FIs), determinada pelo estado da luta de classes. Para Pêcheux (1997c, p.164), “(...) a formação discursiva que veicula a forma-sujeito é a formação discursiva dominante, e que as formações discursivas que constituem o que chamamos de seu interdiscurso determinam a dominação da formação discursiva dominante”. Já a noção de posição-sujeito, cabe diferenciá-la, remete às diversas posições na forma-sujeito, ou seja, é o lugar discursivo que o sujeito ocupa para dizer, o qual não é fechado e está em movimento no contexto. O conceito de FD, lembremos, foi emprestado de Foucault (2005). Já as formações ideológicas, por sua vez, compreendem o “conjunto de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se reportam mais ou menos diretamente às posições de classe em conflito umas com as outras” (HAROCHE et al., 1971 citado por ORLANDI, 2001a, p.18). Toda formação discursiva deriva, desse modo, das condições de produção.

Como remonta Dorneles, Pêcheux, com a introdução do conceito de condições de produção na AD, mostra que a posição social do orador e o lugar que ele ocupa na formação social (FS) – entendida como “espaço social onde relações de força se estabelecem” (DORNELES, 2005, p.58) – é que constituem as condições de produção que determinam o efeito de sentido daquilo que é discursivizado. Assim, Pêcheux situa o enunciador numa posição social que não é subjetiva dentro da FS, posto esse lugar é pré-configurado socialmente e são as FS que determinam, para usar exemplos pertinente à nossa pesquisa, o que é um homem e o que é uma mulher à procura de afeto *online*, o que é um ciborgue, o que é um(a) louco(a), etc. Como a ideologia que sustenta o discurso não é um ritual sem falhas, é possível romper com lugares pré-determinados. Deste modo, as condições de produção nos ajudam a compreender que o discurso é sempre formulado a partir delas e das FS, porque é no interior delas que a materialidade ideológica é gestada: “a formação social é o palco onde se tramam as lutas de classe que, interiorizadas e dissimuladas nos AIEs, materializam a ideologia nas práticas sociais discursivas e não discursivas” (DORNELES, op. cit., p.61).

Em seu artigo, Fonseca (2010) sugere uma reavaliação da noção de condições de produção do discurso nos processos de análise. O autor pondera a relevância das FDs, uma vez que elas apontam as regularidades do dizer e do que faz sentido dentro das pré-determinações da FS. Considera também, no entanto, de importância fundamental as condições de produção, entendida por Fonseca numa perspectiva dinâmica que pode levar o analista a compreender a prática discursiva dos agentes históricos da/na interlocução. Mas adverte: “acontece que certos fantasmas teóricos assombram a noção de condições de produção do discurso desde o início. São os nossos velhos e íntimos adversários do psicossociologismo, que tomam o imaginário e a dinâmica social como funcionamentos ideais” (FONSECA, 2010, p.3).

As condições de produção, portanto, não devem aparecer apenas na formação do *corpus* pelo analista situado ele mesmo num determinado contexto sócio-histórico, nem tampouco como ‘pano de fundo’ do trabalho, mas como determinantes nos modos de subjetivação, cabendo assim buscar durante a análise “as tensões entre memória e acontecimento, entre os já-ditos e o a-dizer” (FONSECA, op. cit., p.4). Dessa forma, entendemos que as condições de produção podem intervir de modo bastante expressivo ao longo do trabalho em AD porque reincidentem não apenas nas relações de sentido, isto é, na ordem do simbólico; mas também nas relações de força, na materialidade histórica. Esse desafio de pensar as condições de produção atuando na contemporaneidade, sendo a cibercultura um produto dela, é um dos pontos mais importantes do presente estudo. E se dará, como veremos no capítulo a seguir, na interlocução desse conceito com os subsídios de outros autores fora da AD que nos permitam pensar as *histórias simbólica e política da cibercultura*, flagrando ali como o acontecimento desregulariza o já-dito, sem perder de vista o sujeito, a ideologia e a materialidade dos sentidos, tão caros à AD.

3. A MEMÓRIA (RE)SIGNIFICADA PELAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA CIBERCULTURA



*Together, we can turn this fucking world to rust!*¹¹
Metal's Fetishist (Tetsuo, 1989)

¹¹ Diálogo do personagem 'fetichista do metal' no longa-metragem *Tetsuo – O Homem de Ferro* (1989), interpretado por Shin'ya Tsukamoto (também diretor do filme), tal como transcrito pelo Internet Movie Database (IMDb). Em tradução nossa: "Juntos, podemos transformar essa porcaria de mundo em ferrugem!".

3.1. Sujeito e discurso da/na contemporaneidade: nas teias da cibercultura

Pensar a cibercultura é um dos maiores, senão o maior desafio da atual pesquisa. Não apenas porque é um referencial totalmente novo em relação à pesquisa do mestrado (SILVA, 2012), mas sobretudo porque nos propomos aqui a entendê-la a partir de sua ligação com as *condições de produção*, tal qual foram descritas no capítulo anterior, além de interpretar os signos verbais e não-verbais relacionadas à ascensão da ruptura que a cibercultura representa com o que era anteriormente estabelecido para além de seus braços estendidos sob a rede eletrônica – muito embora, evidentemente, a *world wide web* também seja de grande interesse nosso para compreender essa mudança discursiva, essa ressignificação da memória sobre o cinema e sobre o amor a partir do que mudou não só na tecnologia, como também *por causa da* tecnologia.

Embora não tenhamos aqui o intento de pesquisar recortes da materialidade multimídia da rede eletrônica, a tessitura dela surgirá em alguns momentos de nossos filmes re-significando o próprio modo como as tessituras do discurso fílmico se constituem no atual estágio da contemporaneidade, no qual a Internet constantemente ‘invade’ os terrenos daquilo que o intelectual da comunicação canadense Marshall McLuhan (2007) definiu como ‘meios quentes’, sacudindo o que se pensava até então sobre TV e cinema, por exemplo. O longametragem que melhor tem nos servido para essa investigação em específico é o documentário *Catfish* e as (re)significações do fazer cinema que, como veremos, atinge desde a dúvida sobre a ‘legitimidade’ do documentário até o próprio *trailer* do filme.

Para muito além disso, a cibercultura tem mexido com várias outras fronteiras antes bem estabelecidas da outrora sociedade sólido-moderna (SSM), tal como conceituada por Bauman (2001), dando espaço ao constante hibridismo e borramento de fronteiras na sociedade líquido-moderna (SLM). Isso não se dá de qualquer forma no âmbito político-econômico, mas sim passando por uma gradual e constante cooptação pelo Mercado e pela sociedade de consumo, residindo aí nosso interesse em levar os escritos de Bauman à pesquisa. A contemporaneidade, é claro, vai muito além da cibercultura, mas tem nela talvez um de seus produtos mais emblemáticos e reveladores. E nada nos ajuda tão bem a compreender o que é emblemático e o que é revelador quanto as representações ficcionais que o sujeito inscreve no discurso fílmico, tal como pontua Zizek na fala da epígrafe que abre esta tese.

Vários autores renomados de diferentes campos do saber – de Pierre Lévy a André Lemos – nos ajudaram a compreender a contemporaneidade e o lugar da cibercultura nela. A contribuição fundamental, no entanto, veio de um professor de Geografia Humana da

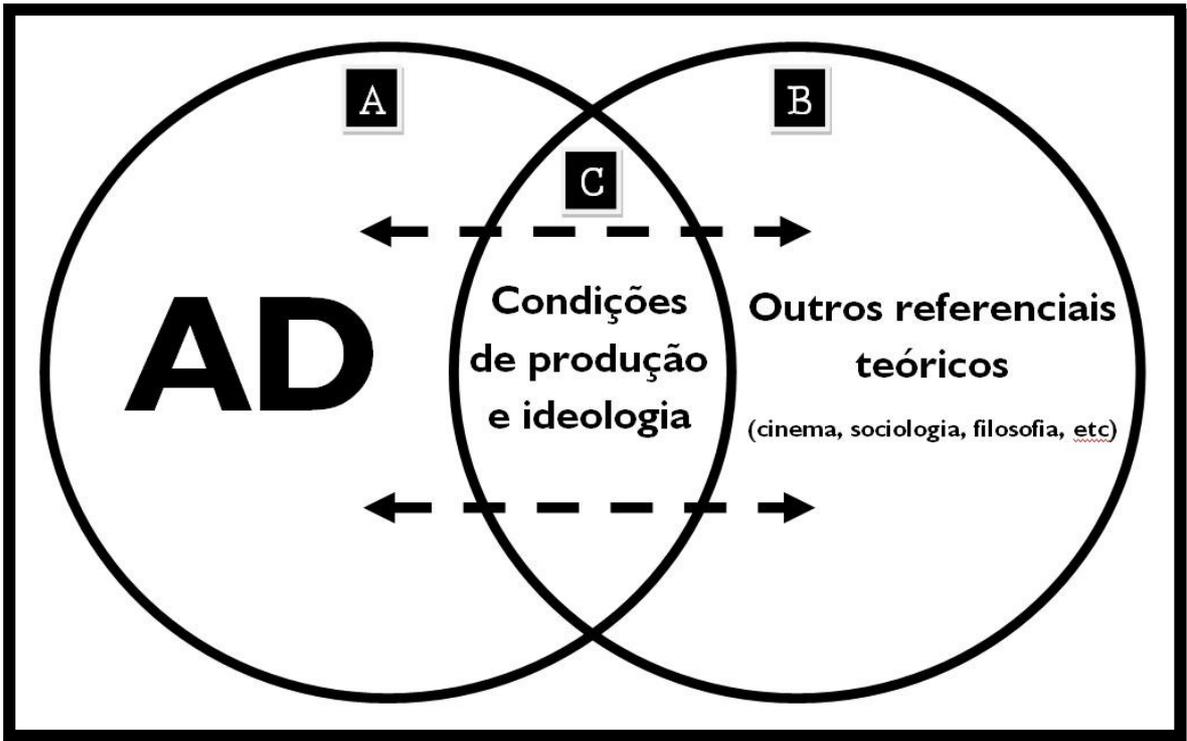
Inglaterra chamado David Bell, citado com alguma regularidade na bibliografia sobre o assunto nos livros publicados no Brasil, porém ainda sem tradução para o português, o que nos demandou a importação dos livros direto das editoras inglesas. Não apenas seu livro *An Introduction to Cybercultures* (BELL, 2001) tem ditado vários nortes da atual redação de nossa tese – em especial porque o autor faz a didática separação entre as ‘histórias da cibercultura’ (que passam pela história técnica, econômica, realidade virtual, política e simbólica – sendo esta última, relacionada ao discurso sobre cibercultura nas artes, com um punhado de menções ao cinema), mas também foi através dele, em sua obra *Cyberculture Theorists* (BELL, 2006) que conhecemos a já referida Donna Haraway, cuja *Antropologia do Ciborgue* (HARAWAY, 2013) também delimitou decisivamente os rumos de nossa pesquisa no tocante a (re)pensar as corporificações na era do virtual, da SLM e das relações humanas mediadas pela tecnologia. Tanto Bell quanto Haraway – o primeiro, sobretudo – parecem ter gosto pela sétima arte e fazem alusões a ela em sua obra, o que facilitou em muito nosso interesse no contato com os conceitos desses autores. Haraway tem ainda a vantagem de servir como um contraponto interessante e construtivo em certos momentos ao ‘apocalíptico’ Zygmunt Bauman, sem no entanto cair em ingenuidades que, em nossa interpretação, existem em certos momentos dos escritos de Pierre Levy, sobretudo quanto ao encantamento com a acesso ao conhecimento pela virtualidade e a ‘ciberdemocracia’.

O que se coloca para nós aqui, então, é pensar a cibercultura para além de suas manifestações na rede eletrônica, lançando mão de autores além da AD – sem jamais perder de vista o que a própria AD tem a nos dizer sobre o tema – visando a traçar o panorama das condições de produção e dos modos de subjetivação (tal como observado em FONSECA, 2010 e descrito no final do capítulo anterior) que a ela se relacionam para significar a tensão entre o já-estabelecido e o *acontecimento discursivo*, a contingência (ZOPPI-FONTANA, 2009) que passam tanto pelo simbólico – e entendamos aqui como descrito por Bell, a ‘história simbólica da cibercultura’, que descreveremos adiante – quando pelo materialismo histórico que vai pré-determinar as regras desse jogo de efeitos de sentido imaginários dentro da FS, muito embora a cibercultura tenha como característica a projeção de um tudo consumir e um tudo descartar – o que passa, inclusive, pela região de sentidos afetivo-sexual.

Em outras pesquisas, já estabelecemos diálogos do referencial teórico da AD pecheutiana com outras áreas das Ciências Humanas, tais quais a arquivística (SILVA, 2009) ou a semiologia e a filosofia voltada aos estudos do cinema (SILVA, 2012). Percebemos que era hora de explicitar como essa relação com as outras áreas pode ser estabelecida sem descaracterizar nosso lugar enquanto analistas do discurso. Tendo isso em mente, criamos o

gráfico a seguir (figura 2), o qual busca pontuar como esse processo do percurso pelos subsídios de autores fora do “terreno” da AD se dá na presente pesquisa, tendo aqui como denominador comum sobretudo dos conceitos de *condições de produção e ideologia* tal qual postulados pela AD.

Figura 3 – Diagrama do nosso percurso entra a AD e outros referenciais teóricos



É preciso sempre ter em mente que o nosso estudo tem como norte a análise de recortes e segmentos verbais e não-verbais à luz da teoria da AD francesa, mais especificamente, de filiação pecheutiana. Isso significa não perder jamais de vista tudo o que elencamos no capítulo anterior, especialmente no tocante a como a AD pensa o indivíduo interpelado pela ideologia em sujeito e o objeto de nossa ciência, o *discurso*. Por conta disso, cabe sempre alguma resistência de nossa parte quando o referencial que avaliamos para nos ajudar a pensar mais alguns conceitos não formulados diretamente por analistas do discurso pontua o conteudismo, o cartesianismo, o indivíduo empírico, o enunciador efetivamente entendido como ‘dono’ de seu dizer ou qualquer outro postulado que entre em contradição direta com nosso entendimento dos processos de assujeitamento da/na linguagem, a inserção do sujeito numa conjuntura sócio-histórico-ideológica e etc. Sem dúvidas, isso significa também o afastamento de abordagens quantitativas que visem ‘mensurar’ o discurso e os sentidos para ‘revelar’ o que o sujeito ‘quis dizer’ (o que, para nós, seria ilusório).

Tomemos como exemplo um dos autores, célebres na pesquisa em cibercultura, que invariavelmente traríamos para esta pesquisa: o filósofo francês Pierre Lévy. Este autor traz boas contribuições sobre o conceito de virtualidade (LEVY, 1996) e do *modus operandi* do que se convencionou chamar de cibercultura (LEVY, 1999), passíveis de integrar o arcabouço teórico de nossa pesquisa por meio principalmente do conceito de condições de produção, tal como se vê no diagrama acima. Evidentemente, Lévy não pensa como analista do discurso e não escreve a partir do lugar da AD, no entanto é possível, por exemplo, apreender o que ele diz sobre as características da cibercultura, no livro de 1999, da cibercultura como produto da relação entre o social e a tecnologia, como uma ‘novidade’ e ao mesmo tempo um prosseguimento da cultura que precedeu a ascensão da microeletrônica. As alterações nas noções de tempo e espaço e o questionamento sobre a materialização/desmaterialização presentes no livro de 1996 também soam pertinentes na medida em que há um diálogo com a efemeridade descrita em Bauman, tal como lembra Galli (2008), sendo possível aí tanto uma contextualização da cibercultura e da virtualidade, como também uma análise dos modos de subjetivação afetados pelas condições de produção tal como Fonseca (2010) sugere que façamos por meio da AD.

Há, no entanto, um outro Lévy, aquele relacionado à ‘tecnodemocracia’ e à ‘ecologia cognitiva’ (visto sobretudo em LEVY, 1993) que nos parece ora ingênuo – se pensarmos na própria filiação althusseriana da AD e na luta de classes que parece de certa forma amenizada em algumas ‘utopias’ descritas pelo autor, como quando ele passa a falar sobre as comunidades virtuais apenas como “construídas sobre afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos, em um processo mútuo de cooperação e troca” (LÉVY, 1999, p.127) à parte do que a ideologia e FS determinam nas discursividades que emergem nessas comunidades, do que essas comunidades excluem e segregam. Talvez quem possa fazer um contraponto a essa visão, nos lembra Bell (2007, p.62) é Manuel Castells, para quem a economia informacional criou um Fourth World (“Quarto Mundo”) com os excluídos da caótica dinâmica da economia global em rede, o que de qualquer forma ajuda a compreender as limitações desse ‘outro Lévy’ para um estudo que, como o nosso, se interessa pela inscrição dos efeitos do mercado e do consumo determinando as discursividades sobre o amor na cibercultura.

Quanto à ‘ecologia cognitiva’, numa perspectiva supostamente ‘para além do sujeito’ que seria, sem dúvidas, bastante dissociável da perspectiva pecheutiana. Esses estudos, sugeridos por Lévy (1993) “sobre as dimensões técnicas e coletivas da cognição”(p.139), podem ser de mais valor nas áreas da antropologia da informação da filosofia. Levy (op. cit.,

p.146) ainda lembra por exemplo que, para ele, “as coletividades se auto-organizam, sem mantêm e se transformam através do envolvimento permanente dos indivíduos que as compõem” – entendemos que tanto essa idéia de ‘auto-organização’ seria problemática pela perspectiva da AD, posto que a FS age pré-configurando as posições-sujeito, quanto que a composição por ‘indivíduos’ escamoteia nosso referencial pelo viés do sujeito.

Na perspectiva discursiva, do sujeito interpelado pela ideologia, que nos interessa estudar a cibercultura, essa ênfase do autor na técnica, nas individualidades e no ‘cognitivismo’ soaria talvez um pouco deslocada, sobretudo por não abrir aí espaço para a ideologia como a compreendemos na AD, nem tampouco as condições de produção – os dois conceitos que, como vimos, serão nossas ‘pontes’ para buscar as contribuições em referenciais externos à AD. Buscamos, conforme delimita o diagrama da figura 2, um ponto em comum (o ‘bloco C’, interseccionado) que não rechace o referencial já consagrado pela AD (o ‘bloco A”), mas permita alguma contribuição de pensadores da sociologia, do cinema e das Humanidades (‘bloco B’) que, mesmo escrevendo de um viés que não pense o sujeito, a linguagem, o discurso e os sentidos como a AD, podem dialogar seja pensando a estrutura e a materialidade significante (os autores da imagem e do cinema que traremos aqui, como Barthes e Bazin, por exemplo), seja a cibercultura e a contemporaneidade. E há aqueles casos, como no exemplo já elucidado de Lèvy, em que essa conversa é possível de se estabelecer com algum cuidado, evitando o que pode se assomar como alheio à AD.

Além disso, entendemos que é mais ‘seguro’ trilhar esse percurso por analistas do discurso que já pesquisaram esses referenciais tomando esse cuidado de levá-los à luz da AD pecheutiana e seus alicerces e, portanto, já estabeleceram esse diálogo. No caso dos estudos sobre o não-verbal (que veremos em mais detalhes no capítulo posterior), temos os exemplos de Orlandi (1993), Souza (1998; 2001a; 2001b), Neckel (2004; 2010), entre outros, além de considerações do próprio Pêcheux (1999) acerca da imagem, que nos autorizam a privilegiar a análise da materialidade partindo sobretudo desses autores. Igualmente, no caso da cibercultura e/ou da rede eletrônica estudada pela perspectiva discursiva, autores como Dias (2004; 2008), Galli (2008) e alguns momentos de Romão (2011) sobre a rede eletrônica trazem já análises e conceitos que partem, desde o início, da AD para pensar objetos de pesquisa relacionados a essa região de sentidos.

No caso desses e de outros estudos já realizados pelos analistas do discurso, encontramos algumas ‘pontes’ como a que construímos aqui com as condições de produção e a ideologia, talvez voltadas para outros conceitos, mas estabelecidas de forma parecida. Por exemplo, Galli (2008) constitui com sucesso um diálogo com autores da sociologia como

André Lemos e Bauman, o que sem dúvidas nos estimula a desenvolver esse trajeto com esses dois autores também em nossa pesquisa; por sua vez, Dias (2004) dialoga de modo interessante com Régine Robin, outra autora relacionada à sociologia que surge então como suporte bem-vindo. Mais que isso, em seu trabalho, Courtine (2008) busca na ‘vida líquida’ de Bauman (2009) os subsídios para falar em mutações da discursividade, chegando mesmo a falar em ‘discurso líquido’, num aceno aberto ao sociólogo polonês como fonte de possíveis grandes contribuições para pensar os modos de subjetivação na (pós-)modernidade, de modo por sinal muito parecido com o que buscamos realizar aqui. Em todos esses casos, são autores que já falam do lugar da ‘ponte construída’, do ‘bloco C’ do diagrama da figura acima, isto é, da intersecção já descoberta e consagrada. Nem sempre a contribuição da literatura em AD para pensarmos a possibilidade – ou não – de situarmos essas ‘pontes’ teóricas vem no sentido da afirmação. Podem também vir como uma negação, um alerta de uma tentativa já buscada, porém mal sucedida. É o que acontece quando analistas do discurso ‘desautorizam’ autores fora da AD, como Souza (1998, p.3) faz em seu artigo ao falar de Jacques Aumont, cuja conceituação da estética do imagético é interpretado por ela

(...) com os traços da imagem entendidos a partir de um ‘olhar técnico’ (...) [no qual] acaba-se por se propor para o estudo do não-verbal uma descrição formal da imagem, não entrando em pauta a materialidade significativa da imagem na sua dimensão discursiva. Ou seja, não se discutem nem os usos que vêm sendo feitos - como na mídia, por exemplo - da imagem, nem as possibilidades de interpretação da imagem social e historicamente determinadas.

Por esses dizeres, entendemos que Souza não viu ali condições de cunhar uma ‘ponte’ teórica entre Aumont e a interpretação historicamente determinada da imagem que a AD faz. É um ‘sinal vermelho’ pertinente, de uma pesquisadora que, como nós, parte do terreno da AD para ‘tatear’ a possibilidade de intersecção com referenciais bibliográficos além da teoria do discurso – e que já registrou a impossibilidade dessa conversa sem uma eventual perda grande na coesão do referencial da própria AD. Deste modo, entendemos também nós que este teórico do cinema não seria aqui o mais adequado para pensar o não-verbal em sua materialidade no próximo capítulo, o que nos leva a retomar seus escritos (AUMONT; MARIE, 2004) apenas como recurso metodológico para análise fílmica e, porventura, para pontuar alguns conceitos do âmbito cinematográfico (AUMONT; MARIE, 2012), sem prejuízo teórico para os alicerces da Análise do Discurso.

Evidentemente, para além dessas ‘pontes’ já estabelecidas e das já negadas que descobrimos na literatura já divulgada das pesquisas precedentes dos analistas do discurso, há aquelas que nós buscamos construir a partir da bibliografia externa à AD sem ter, por ora,

nenhuma indicação (ou contra-indicação) desses percursos previamente realizados por outros analistas. É sempre um risco, mas é também sempre um processo com possíveis ganhos teóricos. No nosso caso, esse percurso se dá pelas retomadas da ‘ciborgologia’ de Donna Haraway e pelos postulados das ‘histórias da cibercultura’ de David Bell, principalmente. Por isso mesmo, sempre que possível, procuramos as convergências desses autores com o que já sabemos ser interessante, como a idéia de SLM de Bauman ou a viabilidade de pensar a cibercultura enquanto produto de condições de produção (no sentido lato), catalisadora de novas formas de subjetivação que deem conta de pensar a ruptura do discurso *sobre* cibercultura marcando o imaginário do/sobre o amor inscrito no contemporâneo.

3.2. Cibercultura nas condições de produção: para além do *online*

A cibercultura nasce como decorrência das condições técnica, social e ideológica resultantes do surgimento da microinformática na segunda metade dos anos setenta. A partir da convergência, ocasionado nessa época, entre informatização e telecomunicações, advém uma nova relação entre tecnologias de comunicação, informação e cultura, que modifica as relações entre tecnologia e sociabilidade e configura a cultura contemporânea. A raiz da palavra *ciber* é originária do grego kubernetes (arte do controle, da pilotagem e do governo) (LEMOS, 2010). Galli (2008, p.32) ressalva que, apesar disso, no caso da cibercultura – uma vez que esta tem diversas manifestações (do *cyberpunk*, cibersexo, cibereconomia, etc) – “seria muito simplista afirmar que a vida social tem se deixado governar simplesmente pela tecnologia, o que não significaria dizer que os efeitos dos controles tecnocráticos estejam em extinção”. Kim lembra que a origem de uma cultura ligada às novas condições técnicas, ao novo paradigma da microeletrônica, se dá na medida em que o senso comum adere crescentemente ao que antes era a ciência da *cibernética*:

“(…) se, por um lado, a cibernética não obteve muito êxito como uma ciência, ela influenciou de forma determinante a cultura moderna com resíduos de seus modelos explicativos, engendrando, junto com outros resíduos que são incessantemente produzidos pela tecnologia e ciência, o que poderíamos chamar de ‘cibercultura’” (KIM, 2005, p.24)

Esse caráter residual da cibercultura em comparação com a cibernética moldou as manifestações dos subprodutos dessa nova cultura, que emerge sobretudo após a publicação em 1984 de *Neuromancer*, ficção-científica de William Gibson. Bell et al (2004) lembram que

esta novela, fundamental para a criação do movimento *cyberpunk*, é possivelmente a mais citada obra na ficção-científica moderna, precedida por mais duas obras (*Count Zero* e *Mona Lisa Overdrive*), ambas também levadas ao público nos anos oitenta: “Neuromancer’s impact extended well beyond the world of sci-fi readers, and argued by some critics to have had a profound impact on the development of computers and cyberculture”¹² (BELL et al, op. cit., p.141).

Na palestra *Projeto Cinema e Corpo: Corpo e Cibernética*¹³, feita principalmente com a análise de *Blade Runner* e *Metrópolis*, Kim recusa o termo cibercultura – preferindo falar em ‘cibernética’ – por compreender que hoje essa cultura não é mais marginalizada como outrora, mas está integrada demais na atual sociedade para que seja designada um ‘cibercultura’ à parte. Compreendemos que, de fato, vários signos da cibercultura – incluindo aí os não-verbais – estão presentes hoje no que entendemos como uma FD dominante sobre as relações entre as pessoas, porém como lembra Bell (2007) ao retomar os *key concepts* (conceitos-chave) de Manuel Castells, a exclusão digital ainda é enorme e ainda que os sentidos dominantes sobre o papel da tecnologia nas relações entre as pessoas passem pela cibercultura, há ainda muitos espaços de resistência e lugares (no sentido geográfico do termo) onde os elementos dessa cultura emergente ainda causam estranhamento, apesar do alcance gradual e rápido da globalização. Essa resistência, essa estranheza aparece de modo bem constante representada em pelo menos um de nossos filmes, *A Garota Ideal*, passado numa cidade pequena do interior dos EUA. Por isso, entendemos que ainda é pertinente falar em uma ‘cibercultura’, em um movimento das/nas condições de produção que se projeta como onipresente, mas que é um ritual com falhas como a própria ideologia, uma cultura entre outras possíveis, ainda tão marginal em determinados espaços como o era antes da ascensão política e mercadológica da microeletrônica.

Com o suporte de outros autores não diretamente ligados à cibercultura, mas que de qualquer forma falam das condições de produção da contemporaneidade que a caracterizam, entendemos que se alteram os processos de comunicação, produção, criação e circulação de bens, como detalha Bauman (2001) sobre o novo *modus operandi* da economia e da sociedade de consumo com o paradigma da microeletrônica, quando – nas palavras do autor – a modernidade pesada dá lugar à modernidade líquida: é a passagem da sociedade sólido-

¹² “O impacto de *Neuromancer* se estender muito além do mundo dos leitores de ficção-científica e, segundo alguns críticos, teve profundo impacto no desenvolvimento de computadores e da cibercultura” (tradução nossa).

¹³ Palestra realizada pelo CINUSP em 2012, gravada integralmente em vídeo e divulgada na rede eletrônica em: <https://www.youtube.com/watch?v=p_q3BP07R_s>. Acesso em: 14 jun. 2015.

moderna (SSM) para a sociedade líquido-moderna (SLM). Para se fazer compreender, o autor utiliza a metáfora da liquidez e da fluidez para inscrever o modo eternamente cambiante da SLM em relação à SSM, a qual foi ‘derretida’ no atual estágio da contemporaneidade:

O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos ‘poderes do derretimento’, da modernidade. Primeiro, eles afetaram as instituições existentes, as molduras que circunscreviam o domínio das ações-escolhas possíveis, como os estamentos hereditários com sua alocação por atribuição, sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito: essa foi a fase de ‘quebrar a forma’ na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar. (...) Na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro; as pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem: nas *classes*, as molduras que (tão intransigentemente como os *estamentos* já dissolvidos) encapsulavam a totalidade das condições e perspectivas de vida e determinavam o âmbito dos projetos e estratégias realistas de vida (BAUMAN, 2001, p.13).

A era do *hardware* sai de cena para a entrada da era do *software*, a conquista do espaço e do tempo rotinizado (neste, simbolizado principalmente pela fábrica fordista) cedem à desvalorização do espaço e à quase-instantaneidade da contemporaneidade. Por conta disso mudam os padrões de sociabilidade, embora algumas características da modernidade “pesada” se mantenham na “leve”, como o acesso diferencial à instantaneidade que nem todos possuem e as estratégias do capital para manter sua exploração da era do trabalho descorporificado. O sociólogo polonês vai ainda assentar que uma característica dessa nova conjuntura da SLM é a elevação da idéia de *indivíduo* em combate com a idéia de *cidadão*. “O que costumava ser considerado uma tarefa para a razão humana, vista como dotação e propriedade coletiva da espécie humana, foi fragmentado (‘individualizado’), atribuído às vísceras e energia individuais e deixado à administração dos indivíduos e seus recursos” (BAUMAN, op. cit., p.38).

Há assim a privatização das tarefas e deveres modernizantes, o que acontecerá com a realocação do discurso tanto ético quanto político – que migra da busca pela ‘sociedade justa’, característica da SSM, para o discurso dos ‘direitos humanos’ na SLM, voltando assim o foco do discurso às pretensas ‘liberdades individuais’ de escolherem seus próprios modelos de felicidade e de vida adequada. À luz da AD, apreendemos que essa ideia da ‘escolha’ é ilusória de qualquer maneira, tanto no sujeito-jurídico da FS capitalista descrita pelo próprio Pêcheux (1997c), ainda na SSM, mas que na SLM assume um caráter ilusório ainda mais intenso, propagado por um enunciado-máximo da mídia, tal como delineado por Payer (2005),

que talvez aqui possamos falar que substitui o enunciado capitalizante que outrora era do discurso jurídico e da palavra da Constituição. Observa-se aí uma alteração no funcionamento dos AIE althusserianos, uma espécie de ‘dança das cadeiras’ na qual cada vez mais o Estado perde lugar – tanto no âmbito econômico, quanto no político e no simbólico (sendo o discurso presente no cruzamento dos dois últimos) – para o Mercado ou, como é da terminologia da economia, para o *laissez-faire*, isto é, para o liberalismo econômico que demanda apenas a necessidade do ARE e do AIE jurídico como dominante da ideologia *prática* (ALTHUSSER, 2008b), com o qual a classe burguesa dominante consegue o monopólio da violência.

Por meio dessa costura entre a SLM de Bauman e os AIE de Althusser é que temos compreendido o que se mantém no segundo – o funcionamento dos aparelhos ideológicos enquanto sistema de transformação/reprodução das relações de produção – e o que é cambiado com a nova realidade da ‘fluidez’ contemporânea, que torna essa relação de forças e a luta de classes mais sutil ao sujeito, o esquecimento nº1 (PÊCHEUX, 1997c) mais marcado na medida em que as FDs se pretendem mais ‘naturais’ a quem toma a palavra para circular sentidos num contexto em que se propaga um ilusório ‘fim da História’, com as esferas do individual e do particular supostamente reforçadas por um sem fim de mercadorias customizáveis para o gozo do (sujeito-)consumidor, ao passo que as fronteiras dos Estados-nações e a própria idéia de privacidade, tão caras à ideologia burguesa, parecem estar ruindo com a intensificação da globalização. Há uma minimização da influência política dos três poderes das repúblicas, restando somente o Judiciário – enquanto manifestação do AIE jurídico – como força garantidora da propriedade privada, em consonância com o ARE, além do enunciador do AIE midiático/informacional (e aí incluímos também a rede eletrônica, com bastante ênfase inclusive), o ‘quarto poder’, como o enunciador privilegiado da líquido-modernidade neoliberal, ganhando cada vez mais capital político em espaços antigamente ocupados pelo Estado, volta e meia tratado pela parceria mídia-Mercado como ‘resíduo’ de uma sociedade ‘arcaica’ (a SSM) a ser superado. É justamente onde esse discurso ‘desestatizante’ se pretende mais ‘neutro’ e ‘óbvio’ a seus interlocutores nessas manifestações que louvam o ‘poder do indivíduo’ em contraposição às políticas públicas e comunitárias, que a ideologia opera com mais notoriedade.

Bauman (2001) chega a rememorar uma declaração ostensiva de uma das figuras mais conhecidas da política do Estado mínimo, Margaret Thatcher – “não existe essa coisa de sociedade” – para situar a nova condição do sujeito na (pós)modernidade líquida, do enfrentamento dos problemas num nível supostamente ‘individual’, sendo de inteira ‘responsabilidade’ o enfrentamento dos problemas. Não por acaso, palavras como

‘meritocracia’ – até mesmo nas eleições brasileiras, como vimos nos debates presidenciais de 2014 – andam bastante em voga como parâmetro de ‘boa diretriz’ a ser posta em detrimento de políticas públicas, tendo o ‘enxugamento da máquina estatal’ como norte.

O cinema da era contemporânea nos fornece uma enormidade de exemplos do mal-estar gerado por esse derretimento dos conceitos outrora sólidos da SSM. *Blade Runner* (1982), por exemplo, traz um questionamento da pretensa ‘autonomia’ do conceito de memória, tratado no filme como memória cognitiva, mas que podemos tranquilamente entender também como metáfora acerca da memória dos sentidos: o espaço da ‘individualidade’, defendido com empenho e até certa amargura por pelo menos uma das personagens (A replicante Rachel) é de repente solapado quando vem a informação de que as memórias de infância não são dela, mas frutos de um implante artificial das lembranças de outra pessoa; o filme fala aqui tanto da impossibilidade de um ‘sentido adâmico’, da memória (discursiva) que traz consigo sempre rastros do Outro, mas também a ansiedade do sujeito com a constante implicação da ‘individualização’ que a SLM, através sobretudo dos estímulos ao consumo e aos signos a ele relacionados como demarcadores de uma ‘diferença’ em relação aos outros, tem fomentado.

Os dois primeiros filmes da franquia *RoboCop* (1987 e 1990, respectivamente) também são bastante emblemáticos sobre essa condição. No primeiro, dirigido pelo cineasta holandês Paul Verhoeven, sugere-se que o próprio ARE pode ser privatizado por uma certa Omni Consumer Products (OCP) e tornado um braço mercadológico submetido minimamente às leis do discurso jurídico, mas atravessado sobretudo pela competição interna e pela necessidade de lucro. Esse discurso é reforçado e até aprofundado no segundo filme, quando a fragilíssima figura do prefeito de Detroit, cidade onde se passam os filmes da franquia, é obrigado a se submeter a programas televisivos de um entretenimento quase circense para arrecadar dinheiro do público telespectador com base em doações de caridade, semelhante ao nosso “Criança Esperança” da TV Globo, para assim tentar pagar a dívida com os bancos e salvar a cidade da *bankruptcy* (falência por endividamento). A megacorporação OCP, todavia, se interessa pela queda da economia da administração estatal para que, assim, possa assumir o poder no lugar dela. Se a trama do filme parecia mirabolante há 25 anos, quando foi lançado, hoje talvez tenhamos visto algo como um efeito de atualização (LEVY, 1996) para uma realidade virtualizada naquela obra ficcional. Como afirma a notícia da página eletrônica *New*

*York Post*¹⁴, Detroit realmente ‘faliu’, vítima de *bankruptcy*, sob uma dívida de US\$ \$18.5–a maior da história dos EUA – justamente por obra e graça da sanha neoliberal da indústria privada local, ligada sobretudo ao setor automobilístico.

Não foi somente na corrosão do conceito de cidadão frente ao de indivíduo da SLM que Bauman investiu seus escritos. Em *Amor Líquido*, um livro “dedicado aos riscos e ansiedade de se viver junto, e separado, em nosso líquido mundo moderno” (BAUMAN, 2004, p.8). o polonês fala da fragilidade e da dificuldade em estabelecer laços afetivos na SLM, seja por medo – o qual é, para ele, um dos fatores preponderantes do estado líquido da modernidade – ou por insegurança. Se os novos tempos trouxeram uma maior sensação de (pretensa) liberdade, a de insegurança aumentou, inclusive no tocante aos relacionamentos amorosos. Tão rápido quanto começam, essas relações terminam, posto que essas relações tendem a serem apreendidas como mais um traço mercantilizado pela sociedade (de consumo) líquido-moderna, na qual se decide a solução para o problema de uma *mercadoria* – seja ela um objeto, seja uma relação – através do descarte e substituição.

Nos compromissos duradouros, a líquida razão moderna enxerga a opressão; no engajamento permanente percebe a dependência incapacitante. Essa razão nega direitos aos vínculos e liames, espaciais ou temporais. Eles não têm necessidade ou uso que possam ser justificados pela líquida racionalidade moderna dos consumidores. Vínculos e liames tornam ‘impuras’ as relações humanas – como o fariam com qualquer ato de consumo que presuma a satisfação instantânea e, de modo semelhante, a instantânea obsolescência do objeto consumido. Os advogados de defesa das ‘relações impuras’ teriam de se esforçar para tentar convencer os jurados e obter sua aprovação (BAUMAN, 2004, p.31).

Nesse sentido, Bauman encontra em cheio o novo paradigma das relações cunhado pela cibercultura, na qual as (des)conexões começam e são encerradas ao sabor de um clique, como vimos representados em *Catfish* e *Medianeras*, pra citar só dois filmes entre tantos outros que a arte tem veiculado para falar dessa condição. O próprio Bauman resgata o exemplo do filme *Muito Além do Jardim* (1979), de Hal Ashby, que continua atual mesmo após “muito software e muito hardware ser enterrado no cemitério dos computadores” (BAUMAN, op. cit., p.38) para falar da suspensão e talvez da anulação de qualquer coisa que transforme a contiguidade topográfica em proximidade. O personagem de Petter Sellers recordado pelo polonês, não custa lembrar, termina o filme flutuando sobre as águas, numa metáfora sobre a suposta leveza dessa posição-sujeito em ‘estado gasoso’ que já ali no fim dos anos setenta surgia como um horizonte nas condições de produção, na aurora da cibercultura.

¹⁴Ver artigo ‘*RoboCop*’ predictions that came true – and those that did not. Disponível em: <<http://nypost.com/2014/02/09/robocop-predictions-that-came-true-and-those-that-did-not/>>. Acesso em: 18 jun 2015.

Essa possibilidade de se (des)ligar do outro com facilidade, ainda no âmbito da televisão no caso de *Muito Além do Jardim*, vai surgir em cheio com a elevação da microeletrônica à sociedade de consumo, estabelecendo uma noção de proximidade/desaproximação nos laços com o outro que passa pelo modelo do virtual:

O advento da proximidade virtual torna as conexões humanas mais frequentes e mais banais, mais intensas e mais breves. As conexões tendem a ser demasiadamente breves e banais para poderem condensar-se em laços. Centradas no negócio à mão, estão protegidas da possibilidade de extrapolar e engajar os parceiros além do tempo e do tópico da mensagem digitada e lida – ao contrário daquilo que os relacionamentos humanos, notoriamente difusos e vorazes, são conhecidos por perpetrar. Os contatos exigem menos tempo e esforço para serem estabelecidos, e também para serem rompidos. A distância não é obstáculo para se entrar em contato – mas entrar em contato não é obstáculo para se permanecer à parte. Os espasmos da proximidade virtual terminam, idealmente, sem sombras nem sedimentos permanentes. Ela pode ser encerrada, real e metaforicamente, sem nada mais e o apertar de um botão (BAUMAN, 2004, p.38-39).

O temor do se der ‘refém do destino’ no amor, característico dessa sociedade, é para Bauman uma contradição em si, posto que essa condição de refém do destino é da natureza inviolável do amor. E o sociólogo vê aí um temor parecido com o que há na sociedade de consumo dos ‘efeitos colaterais’ da eterna ciranda da descartabilidade de relações humanas permeadas pelo eixo do mercadológico: “As agonias atuais do homo sexualis são as mesmas do homo consumens. Elas nasceram juntas. Se um dia se forem, marcharão ombro a ombro” (BAUMAN, op. cit., p.32).

Baseando-se nos postulados de Bauman, Courtine (2008) pontua a existência de um discurso em *estado sólido*, herança sobretudo do stalinismo à retórica, organizado por uma forte marcação da repetição e do encaixamento argumentado do que convém falar, tal como do esquecimento do que convém calar. A queda do muro de Berlim vai mudar as regras desse jogo, conduzindo ao crescente apagamento dessa consistência discursiva nos enunciados políticos, gerando profunda reviravolta nas condições de produção do discurso também no espaço ocidental. Emerge, a partir daí, um discurso de pretendo ‘fim das ideologias’ (inevitável para nós não lembrar, aqui, do pressuposto do ‘fim da história’ de Francis Fukuyama), que no entendimento de Courtine surge como *a ideologia do apagamento da ideologia*, calcada sobretudo nos fundamentos no pensamento neoliberal estadunidense, da invasão do domínio político pelas lógicas e dispositivos do mercado. O que marca essa ideologia que se pretende apagada e ‘única’ no discurso político é o recobrimento das estratégias discursivas da/pela sociedade de consumo.

Parece-me, portanto, que a fala pública foi progressivamente incorporada pelo irresistível apetite de crescimento do mercado e da ideologia que lhe subjaz, o consumismo. É um dos efeitos do que se nomeia por ‘globalização’, ou seja, o efeito de acelerar, em escala planetária, a anexação de setores inteiros da esfera cultural, representando-os como produtos de consumo. É assim que o cidadão se apaga sob o consumidor, que o discurso político tende a se tornar uma mercadoria como outra qualquer e que seu enunciador não seja nada mais do que o simples detentor de um ‘capital de celebridade’ ou de ‘aprovação’, no grande mercado da bolsa de valores políticos. São consideráveis as consequências da inscrição d discurso político nos fluxos do que Zygmunt Bauman designa como *a modernidade líquida* (p.14).

Apesar de Courtine (2008) focar seu texto na fala política, entendemos que suas contribuições nos ajudam a pensar as condições de produção da cibercultura. O discurso em *estado líquido* apresentado por ele, retomando as definições de Bauman, em contraposição à solidez do contexto sócio-histórico e ideológico marcado pela Guerra Fria, é apresentado pelo próprio autor como marcado “no seio das formas verbais e dos dispositivos de imagens que são indissociáveis dessas formas, o suporte material, e, nos fluxos ideológicos de sua circulação” (p.16). Marcado pelo discurso do consumo e pela retórica publicitária, essa *liquidez* descrita por Courtine nos ajuda a compreender o desafio teórico que o autor propõe para a AD na atualidade, que é a compreensão das formas inéditas de dominação elaboradas na atual fase do capitalismo/neoliberalismo, das discursividades líquidas e na apreensão de seus efeitos ao mesmo tempo políticos e psicológicos sobre os sujeitos que somos. É ainda o próprio Courtine, analista do discurso, que vai eleger Bauman como autor de autoridade para nos ajudar a compreender os efeitos dessa mudança não apenas econômico-política, mas também discursiva:

Há no trabalho de Bauman algumas indicações úteis quanto à natureza das formas de assujeitamento suscetíveis de serem engendradas por essa mudança de paradigma discursivo: ‘A vida líquida é precária, vivida em condições de incerteza crescente. As preocupações mais intensas e mais persistentes que frequentam essa vida são os medos’. Como poderíamos dizer que Bauman não tem razão? Medo do desemprego, medo da epidemia, medo da insegurança, medo do terrorismo, medo das catástrofes ecológicas ou naturais... Para qualquer lado que nos voltemos, parece que podemos prolongar infinitamente a lista dos medos contemporâneos. De tal como que poderíamos hoje nos perguntar se a euforia individualista, marcada por uma certa ausência de discernimento que produziu, recentemente, o traço psicológico dominante do indivíduo na idade democrática, não é somente o recalçamento efêmero de um pavor insidioso, dissimulado nas sensibilidades individuais tanto quanto nos comportamentos coletivos (COURTINE, 2008, p.17-18).

Trata-se de uma sociedade em constante mutação, apoiada na revisão de vários conceitos (do amor ao consumo): “Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante” (BAUMAN, 2009, p.8). O que determina essas condições de produção em constante mutabilidade é uma relação, marcadamente posta pela sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas, os governos, a mídia e o mercado produziram

um ambiente em que é cada vez mais fácil “apagar, desistir, substituir”. Nessa roda incansável de descartabilidade entre o essencial e o desnecessário, entre a relevância e o desprezo e sobretudo entre o amor e o desapego – tema que interessará em especial à nossa pesquisa em curso – o aumento do *lixo* é exponencial. As pessoas carregam em si seu lixo particular, que carece ser despejado em algum lugar. E isso se dará de meios diversos, a imensa maioria deles diretamente ligados à sociedade de consumo, que vão desde terapias ‘mágicas’ com pílulas até a religião. Bauman ainda mostra que essa preocupação com a extrema dinamicidade do capitalismo estava prevista já na obra de Marx, um pensador que é alicerce na Análise do Discurso (via releitura althusseriana). Para Marx, as incessantes inovações tecnológicas criam monopólios temporários, que seriam responsáveis por mudanças substanciais na dinâmica do sistema.

A cibercultura, no nosso entendimento, não pode aqui ser reduzida à Internet e deve ser entendida em sua influência em outros campos, como o corpo e o cinema, para que possamos apreender como a cibercultura mudou o imaginário sobre o amor, o que o discurso artístico tão bem ajudar a compreender. Bauman também percebeu a mudança da sociabilidade no tocante ao amor e, inclusive, usou do cinema para ilustrar seus pontos de vista sobre o *amor líquido*, com menções à Wajda e Spielberg (BAUMAN, 2004, p.101-106).

Mesmo antes do *boom* da Internet, o cinema já textualizava sentidos sobre o amor na cibercultura versando sobre outras plataformas que não os computadores, como no caso de *Denise Está Chamando* (1995), filme narrado do início ao fim através de ligações telefônicas entre personagens e como isso afeta vários aspectos de suas vidas (inclusive o amor). Em determinado momento do filme, por volta dos 55 minutos, um casal que se conhece apenas por conversas telefônicas ‘transa’ pelo telefone, com imagens de planos intercalados entre os dois. O contato dos fios e do aparelho do telefone analógico com a pele dos personagens surge como substituição do toque que aconteceria entre eles numa relação sexual presencial (figura 4), aqui acompanhada apenas do contato em áudio.

Usando os conceitos de Lévy (1996, 1999), diríamos que a relação amorosa é atualizada apenas no nível do áudio, mas virtualizada no nível do toque, podendo ser (ou não) atualizada enquanto possibilidade. Até o desfecho do filme, porém, esse desejo não se atualiza, permanecendo apenas no âmbito do virtualizado, encerrado junto com a chamada telefônica. Nota-se como mesmo aí, num filme sobre relações virtualizadas por telefone e não pela *world wide web*, há um conceito de ciberespaço presente na região de sentidos evocada pelo longa-metragem, que será o unificador e ao mesmo tempo distanciador da relação amorosa entre sujeitos. Sendo o cinema uma arte de forte apelo visual, a relação feita só pelo

áudio foi ‘traduzida’ no conceito do toque (no aparelho do telefone), mas ao mesmo tempo pontuada essa substituição de uma presença do corpo desejado que não está lá, a não ser enquanto efeito do virtual. Nessa esteira, *Denise Está Chamando* nos surge como uma espécie de antecessor, quase um pai, de *Apaixonado Thomas* e *Ela*, cujas rupturas com a noção de corpo nas relações amorosas na cibercultura serão analisadas ainda neste capítulo, mas que já neste longa de 1995 podemos notar em sua problematização do que viria a ser um modelo, conforme já apontamos lembrando Bauman: a era dos ‘espasmos de proximidade que terminam sem sombras nem sedimentos permanentes’.

Na era do virtual, laços humanos começam e são encerrados com um clique, a sociedade de consumo apreendeu determinadas relações no ciberespaço, as ofertas de “cybersexo” crescem à medida em que a demanda aumenta. Gerou-se uma pretensa conectividade entre elementos inconciliáveis, a aproximação e o afastamento, a solidão e o compromisso, a circulação maciça de informação com o silêncio e o anonimato, com a promessa de uma navegação pretensamente “segura” nessa difícil dialética: “todo esse aproximar-se e afastar-se para longe torna possível seguir simultaneamente o impulso de liberdade e a ânsia por pertencimento – e proteger-se, se não recuperar-se totalmente, dos embustes de ambos os anseios” (BAUMAN, op. cit., p.51). É nesse terreno movediço de constituição dos sentidos e do sujeito, dos afetos e das solidões, que nossa pesquisa entende que pode contribuir, trazendo à tona contribuições dos estudiosos da cibercultura e dessa modernidade *líquida* na qual a contemporaneidade se inscreve.

Quem trabalhou de modo mais intenso esse hibridismo que borra as antigas dicotomias, nos lembram de modo absolutamente categórico os trabalhos de Kim (op. cit.), Bell (2007), Kunzru (2013) e Tadeu (2013), foi a feminista estadunidense Donna Haraway através, sobretudo, de seu ‘manifesto so ciborgue’, originalmente publicado em 1985. A autora oferece um interessante contraponto, de certa forma, ‘otimista’ ao cenário mais obscuro de total cooptação pela sociedade de consumo e vazio existencial delineados nos livros de Bauman. E o faz por um caminho que, ao menos em grande parte, tem alguma convergência com a AD francesa. Tadeu (op. cit., p.9) lembra que a desconstrução da autora já vem do “desalojamento do *cogito* cartesiano efetuadas pela revisão althusseriana de Marx e pela revisão lacaniana de Freud”, justamente dois alicerces da teoria do discurso. O mesmo autor vai defender que não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem.

Figura 4 – Cybersexo toque virtual(izado) em *Denise Está Chamando* (1995)



O deslocamento de Haraway se passa mesmo principalmente no modo como as transformações culturais da cibercultura nos obrigam a repensar, de forma radical, o corpo

humano e a idéia de ‘alma’ humana. Em tempos de clones, ciborgues e híbridos tecnonaturais, como fica a subjetividade humana? “De um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina”(p.12). Em seu texto sobre Haraway, Kunzru (op. cit.) vai inclusive lembrar pérolas do cinema de ficção-científica, como o japonês *Tetsuo – O Homem de Ferro* (1989) para remontar o novo cenário. O manifesto da autora, lembra, “joga para a lata do lixo as grandes oposições entre natureza e cultura, *self* e mundo, que atravessam grande parte de nosso pensamento”(p.25).

Haraway não chega a ser uma utópica ingênua como, por vezes, teóricos como Pierre Lèvy (1999) nos parecem ser. Mas tampouco chega perto de uma ‘tecnofobia’ que, de longe, talvez se note em Bauman. De qualquer maneira, é uma teórica visionária (seu ‘manifesto’ foi redigido em meados dos anos 80) em muitos aspectos, ainda carecendo uma descoberta maior no Brasil, que tem um diálogo próximo com o feminismo e com o socialismo. Em todos os casos, se interessando marcadamente pelo fim de pretensas dicotomias que a cibercultura traz consigo:

A cultura *high-tech* contesta – de forma intrigante – esses dualismos. Não está claro quem faz e quem é feito na relação entre humano e máquina. Não está claro o que é mente e o que é corpo em máquinas que funcionam de acordo com práticas de codificação. Na medida em que conhecemos tanto no discurso formal (por exemplo, na biologia) quanto na prática cotidiana (por exemplo, na economia doméstica do circuito integrado), descobrimo-nos como sendo ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras. Os organismos biológicos tornaram-se sistemas bióticos – dispositivos de comunicação como qualquer outro. Não existe, em nosso conhecimento formal, nenhuma separação fundamental, ontológica, entre máquina e organismo, entre técnico e orgânico. A replicante Rachel no filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, destaca-se como a imagem do medo, do amor e da confusão da cultura-ciborgue. (HARAWAY, 2013, p.91).

Essa cultura-ciborgue aí referida pela autora (é só uma entre várias referências a obras de ficção feitas no percurso do manifesto) tem movimentado os efeitos de sentido sobre corpo, como já vimos na própria AD com Dias (2008), mas tem também alterado a própria *forma* do discurso cinematográfico, sua tessitura significativa, para dar conta de fazer falar sentidos sobre a cibercultura. Nos filmes que analisamos mais adiante neste capítulo, notamos os efeitos de sentido do imaginário e dos elementos aqui descritos da cibercultura discursivizados em efeitos de sentido inscritos verbal e não-verbalmente. Além do corpo e do cinema, as relações amorosas são postas à prova nessas condições de produção, como veremos a seguir.

3.3. Corpo(rificaçõe)s em discurso na contemporaneidade

O *corpo*, por sinal, é um dos conceitos em movênciã na era da cibercultura. No âmbito da Análise do Discurso, o trabalho de Dias (2008) questiona como se dá a inscrição de alternativas corpográficas na língua na era no chamado internetês, como no uso de “emoticons” que dão fluidez e abertura ao sistema da língua, afetando assim “o modo mesmo da constituição do sujeito nas suas relações afetivas” (p.18). Acrescentamos aqui que a cibercultura, com o imaginário que marca as novas relações entre afeto, linguagem e tecnologia, não marca só a textualização do corpo na letra; o mundo hiperquantificado e hiper-racionalista descrito por Lemos (2010) como origem da cibercultura também fazem o outro caminho, o da máquina personificada em corpo, mudando as relações afetivas entre as pessoas. As próprias dicotomias até então comuns de natural e artificial, de homem e máquina, começam a ruir a partir do novo paradigma cultural:

Um dos resíduos mais importantes que a cibernética legou à cibercultura foi a visão de que os seres vivos e as máquinas não são essencialmente diferentes. Essa noção se manifesta materialmente, em especial, nas tecnologias especializadas em mimetizar a vida (tecnologias da informação, robótica, biônica e nanotecnologia) e nas tecnologias especializadas em manipular a vida (as biotecnologias), onde a relação entre organismo e máquina depende intrinsecamente do texto, não só na forma de narrativa científica, mas também na forma dos códigos que determinam o funcionamento das máquinas (*softwares*) como dos seres vivos (o código genético). Os produtos – reais e imaginários – de tais tecnologias podem contradizer certas noções de classificação fundamentais como a oposição entre natureza e cultura, entre orgânico e inorgânico, entre o homem e a máquina, dentre outras (KIM, 2005, p.25).

Bell situa Donna Haraway e seu manifesto no que ele classifica como feminismo socialista, uma corrente bastante forte nos EUA dos anos oitenta, época em que foi originalmente publicado o famoso texto da autora. O autor inglês assim define o movimento do feminismo socialista:

Also known as materialism feminism, this branch of feminist theory and politics has its roots in Marxism, and argues that liberation for women can be achieved only by working to end the causes of women’s oppression, which are economic and cultural. Socialist feminism thus broadens strictly Marxist feminism’s focus on the central role of capitalism in the oppression of women, adding in elements from radical feminism’s theorizations of patriarchy, thereby highlighting the interrelations of class and gender (BELL, 2007, p.97).¹⁵

¹⁵ Também conhecido como feminismo materialista, este ramo da teoria feminista e política tem suas raízes no marxismo e defende que a libertação da mulher pode ser alcançada somente através do empenho para encerrar as causas da opressão das mulheres, as quais são tanto econômicas quanto culturais. Desta forma, o socialismo feminista amplia o foco estrito do feminismo marxista e seu foco no papel central do capitalismo na opressão das mulheres, acrescentando elementos da teorização oriunda do feminismo radical acerca do patriarcado, destacando assim as inter-relações entre classe e gênero. (tradução nossa)

O contexto no qual Haraway atuará, lembrando sempre com Bell (op. cit.), é o do *reaganismo*, da ascensão do neoliberalismo e – aqui acrescentamos nós – ao aprofundamento da SLM evidenciada por Bauman. Ela mesma dirá que, de modo talvez semelhante a Bauman, que os conceitos de trabalho e Estado atravessam agora a “continuidade da erosão do estado de bem-estar, com processos de descentralização justamente com uma vigilância crescente e cidadania exercida por meio de telemática” (HARAWAY, 2013, p.79). A autora estadunidense sem dúvidas tem, portanto, um olhar crítico a esse contexto, porém seu interesse na ‘tecnociência’ e na exploração das fronteiras corporais de ordem social, traz uma perspectiva bem menos pesada e pessimista que o polonês. Em um de seus momentos mais entusiasmados, ao falar do conceito de ciborgue e os desafios que ele traz consigo, ela arremata: “meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político” (p. 45).

Haraway vê vantagens e desvantagens na ascensão da figura do ciborgue, da diluição das fronteiras do orgânico e do ‘artificial’. Interessa a ela as dicotomias dominantes no ocidente (macho/fêmea, branco/negro, homem/mulher, etc) que passam a se ruir nesse novo contexto possibilitando, através das relações da ciência e da tecnologia, uma ciência de fato feminista: “Talvez possamos, ironicamente, aprender, a partir de nossas fusões com animais e máquinas, como não ser o Homem, essa corporificação do logos ocidental” (HARAWAY, 2013, p.83). Ainda sobre os possíveis ganhos e desafios com a ascensão do novo paradigma, ela destaca:

Há razões para esperança, quando se consideram as bases que surgem para novos tipos de unidade política que atravessem a raça, o gênero e a classe, à medida que esses elementos centrais da análise socialista-feminista passam, eles próprios, por múltiplas transformações. Não são poucas as dificuldades experimentadas na interação com as relações sociais da ciência e da tecnologia. Mas o que estamos vivendo não é transparentemente claro e nos faltam conexões suficientemente sutis para construir, de forma coletiva, teorias sobre a experiência que tenham alguma eficácia. Os presentes esforços – marxistas, psicanalíticos, feministas, antropológicos – para clarificar já não digo a experiência dos ‘outros’, mas a ‘nossa’ própria experiência, são rudimentares (HARAWAY, op. cit., p.82).

Da casa ao local de trabalho, passando pelo mercado e o próprio corpo, todos esses conceitos passam a ser dispersados por uma ‘informática da dominação’ em relações de interface sob formas polimórficas com sérias consequências para diferentes grupos da sociedade, dos quais a autora destaca o das mulheres. Ela vê aí a oportunidade (e até

necessidade) de reconstruir uma política feminista-socialista por meio de uma teoria e de uma práxis direcionada para as relações sociais da ciência e da tecnologia, tendo papel decisivo dentro disso os sistemas de mito e significado que estruturam nossas imaginações (e, acrescentaríamos, o cinema é um espaço privilegiado para a compreensão desses mitos). Isso posto, “o ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. Esse é o eu que as feministas devem codificar” (HARAWAY, 2013, p. 63-64).

O ciborgue emerge aí como distintor do vazamento de duas noções até então bem estabelecidas: a ideologia biológico-determinista e a dualidade animal/humano. Na primeira, o ciborgue aparece como o mito no qual a fronteira entre homem e animal é transgredida, sem assinalar uma barreira entre as pessoas e outros seres vivos, implicando “um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles” (HARAWAY, op. cit, p.41). No caso da segunda, destaca o espectro fantasmagórico das máquinas pré-cibernética, quando as máquinas não eram vistas com movimento próprio e se autoconstruindo. Não era possível pensar nelas como algo senão máquinas. A partir do final do século XX, no entanto, não estamos mais tão seguros disso, tornando ambíguas as diferenças entre natural/artificial, mente/corpo (a clássica dicotomia cartesiana) ou entre o que se cria e é externamente criado. “Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes” (p.42).

A segunda distinção designada por Haraway ainda conduz a uma terceira, que é a fronteira corroída entre o físico e o não-físico, cada vez mais imprecisos para nós. Neste ponto, entendemos que a distinção virtual/real e possível/real de Lévy (1996 e 1999) nos ajuda a dar conta de resolver ao menos parte do enigma dessa terceira e última distinção suscitada pelo ciborgue, no entanto não completamente, na medida em que o físico e o não-físico (em Lévy, o virtual) permanecem dúbios. Isso é especialmente notório nos sentidos instalados por *I'm a Cyborg, But That's OK*, o longa sul-coreano de nossa pesquisa que traz uma personagem que julga ser ela mesma uma ciborgue, estando o filme situado num universo completamente *offline*, mas mesmo ali eivando com regularidade os efeitos do sentido da virtualização da possibilidade de um vir-a-ser corpo e máquina, da transgressão das barreiras do orgânico tomadas como ‘arcaicas’, essa ansiedade tão característica da cibercultura.

Essas realidades paralelas e/ou virtuais, lembra Robin (2000), são agora ampliadas pelo discurso da publicidade, ampliado por computação, telecomunicações e mídia, aumentando a exterioridade técnica do homem e reduzindo a dimensão do simbólico e da linguagem. Isso tem efeitos na idéia de corpo, induzindo a uma espécie de ‘pós-humano’,

termo que aparece tanto no escrito de Robin, quanto no de Haraway, não por acaso resgatada pela primeira para falar do assunto. E o espaço que esta entende como privilegiado para flagrar os sentidos nas ‘novas fronteiras’ que emergem do/ao corpo híbrido é precisamente o cinema de ficção-científica: “Ce dépassement de toutes les frontières, cette fragilisation du moi, cette impossible position de sujet sans prothèses multiformes mécaniques et chimiques, la littérature les a anticipés, en particulier le meilleur de la science-fiction”¹⁶ (ROBIN, op. cit., p.183).

Robin lembrará um sem fim de exemplos do cinema, mas também alguns da literatura da geração *beat* (dos anos sessenta) que, mais tarde, se tornaram clássicos da ficção-científica na tela grande. Alguns deles descritos e até entrevistados por Leary (2014) na seção de seu livro intitulada *Info-Chemicals & Drug Wars* (“Info-Química e Guerra das Drogas”), como William S. Burroughs, no auge da guerra às substâncias ‘psicodélicas’ – o LSD à frente. A droga era tomada como uma forma de rejeição ao medo, ao estilo de vida conformista, da inibição sexual da sensualidade, da auto-indulgência, da resignação frente à autoridade. Essa revolta surgia ligada justamente como um apelo à aceitação do novo que passava, inclusive, pela ascensão das novas tecnologias, ainda muito embrionárias então na ARPANET do sistema de defesa bélico dos Estados Unidos, mas já amplamente festejadas no cinema de ficção-científica daquela época, como *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968). O LSD era visto aí como uma antecipação (talvez virtualização) dos efeitos não só técnicos, mas também sociais que esse novo horizonte tecnológico poderia trazer:

We were forced to conclude at one point that LSD does indeed cause panic and temporary insanity – in bureaucrats Who have never touched the stuff. We were comforted by the history of science. Every new technology that compels change in lifestyle or in understanding of human nature has always taken one generation to be socialized and domesticated. The more furious and extravagant were the attacks on LSD, the more certain we became that an important mutational process was involved (LEARY, 2014, p.102)¹⁷.

O autor da literatura de ficção-científica que tomará a atenção de Robin é um contemporâneo e conterrâneo de Burroughs e Leary, ele próprio tão afetado por essa cultura do LSD: Phillip K. Dick, que nos legou os romances e contos literários que depois vieram

¹⁶ “Isso ultrapassou todas as fronteiras, esse enfraquecimento do ‘eu’, esta impossível posição do sujeito sem próteses multiformes mecânicas e químicas, a literatura antecipou esse cenário, especialmente o que há de melhor na ficção-científica”. (tradução nossa)

¹⁷ “Nós somos forçados a concluir de certo modo que o LSD de fato causa pânico e insanidade temporária – em burocratas. Naqueles que nunca tocaram na coisa. Somos amparados pela história da ciência. Toda nova tecnologia que implica mudança no estilo de vida ou em entender a natureza humana tem sempre levado uma geração para ser socializada e domesticada. Quanto mais furioso e extravagante os ataques ao LSD, mais certos nós ficamos que há nele um processo mutacional importante envolvido.

adaptados às telas como *Blade Runner* (1982), *O Vingador do Futuro* (1990) e *Minority Report* (2002), este último posterior ao artigo de Robin e, portando, não mencionado em seu texto. Robin versa, com Dick, sobre a problemática da memória e, com o conceito de ciborgue (tal como visto em Haraway), sobre o hibridismo do corpo. Para verificar o funcionamento desse hibridismo do/no corpo nas condições de produção da contemporaneidade, recorreremos aqui à análises de segmentos (ORLANDI, 1984) dos filmes *Ela* (2013) e *Apaixonado Thomas* (2000). Buscamos aqui flagrar tanto as regularidades discursivas que se fazem presentes em ambos os filmes – separados por mais de uma década de distância (o que, nesses tempos de constante inovação tecnológica da SLM, é uma eternidade) –, quanto suas rupturas, suas desregularizações, enfim, as marcas do *discurso sobre a cibercultura* inscritas na materialidade de ambas as películas para falar sentidos sobre o amor e o corpo.

O segmento de *Apaixonado Thomas* que vai de **32min40s** até os **38min45s** traz uma cena na qual o protagonista Thomas (que jamais vemos em momento nenhum do filme, acompanhamos o filme todo através do monitor de seu computador pessoal) e uma personagem feminina com a qual ele conversa ocasionalmente falam sobre namoro, sexo e o papel do corpo no ambiente da virtualidade, no ‘namoro à distância’ (figura 5).

Importante frisar que imediatamente antes desse segmento ter início, o personagem principal – que sofre de *agorafobia* e vive o tempo todo trancado dentro de casa, conversando com outros sempre à distância e apenas por meio de aparatos técnicos – conversava (através do microfones e câmeras de segurança às quais tem acesso pelo monitor) com um funcionário de manutenção técnica dos equipamentos que precisa usar. Não há toque e os dois sequer se vêem presencialmente, muito embora o electricista esteja no cômodo ao lado de Thomas. Logo em seguida, a edição do filme corta para a tela estática azulada (ver primeiro quadro da imagem acima) que sempre é usada pelo diretor Renders para ilustrar a transição entre os interlocutores do personagem. Nota-se que a mulher que aparece para chamá-lo surge numa telinha pequena no canto superior esquerdo e não vê o homem (que, em contraposição, pode vê-la perfeitamente), falando ao interlocutor como se estivesse deixando um recado para uma secretária eletrônica, até que é interrompida por Thomas que responde “Estou aqui, desculpe” e inicia o diálogo entre os dois.

Figura 5 – Amor e (cyber)sexo no onipresente monitor de *Apaixonado Thomas*



Interpretamos aqui duas possibilidades de análise, ambas relacionadas a essa tessitura não-verbal da ‘telinha’ que faz a chamada a Thomas. A primeira é relacionada ao paralelo que o filme faz, ainda no apagar das luzes do século XX (ano 2000, quando foi lançado) do *boom* da Internet e de plataformas de comunicação hoje jurássicas que vigoravam à época (como o ICQ) com o que poderia vir. Como lembra Kim (2005), os filmes de ficção-científica – e *Apaixonado Thomas*, embora discreto nesse sentido em comparação com os clássicos analisados por Kim, não deixa de sê-lo – narram um *futuro do passado*, isto é, uma possibilidade de futuro que se assomava às condições de produção da época em que o filme originalmente circulou, não necessariamente permanecendo as mesmas ansiedades dos anos posteriores. Não deixa de ser um pequeno grande mérito, portanto, que “*Apaixonado Thomas*” tenha conseguido antecipar vários dos significantes e sentidos que se tornariam bem mais presentes nos anos seguintes. A primeira antecipação, fruto da formação imaginária sobre o referente ‘relações da virtualidade’ que circula no filme é o diálogo com pessoas através de janelas, alternáveis ou ‘fecháveis’ ao sabor da conveniência do sujeito-navegador. A imagem do outro torna-se, para ele, um elemento a ser consumido, uma fonte potencial de gozo a ser descartada em seguida. Fecha-se ou abra-se essa janela como se decide escolher entre duas marcas de refrigerante, por exemplo. Não por acaso, há vários casos de diálogos paralelos no filme (este entre o eletricitista e a garota é só um), sendo alguns direcionados, inclusive, a ‘bordéis virtuais’ nos quais Thomas pode escolher o serviço de prostitutas – e isso numa janela paralela (e ocasionalmente, simultânea) a da interlocutora com quem também tem, supostamente, uma ligação afetiva, para além da sexual. Os temos de Skype, MSN etc ainda estariam por vir no ano 2000, mas o filme de Renders já antecipou ali – com sucesso – o primado da *webcam* e da imagem em relações desse tipo.

A segunda interpretação possível a esse momento do segmento é justamente o papel de descartabilidade e vulnerabilidade da imagem do outro na pequena tela – ou melhor, na ‘janela’, como quer o sistema operacional de Bill Gates – que surge no canto. Sem a autorização da presença física, a potencial parceira para ‘sexo virtual’ é aqui um objeto de consumo a ser, se desejado, ignorado em benefício da próxima – ou, como já dito, é uma imagem ‘usada’ *paralelamente* a outras. A vida líquida prevista em Bauman se faz presente aqui também no diálogo entre os dois, em grande parte vivenciado pelos gestos de distanciamento e olhar vago da atriz (ver quadros 2 e 3 da imagem 1) quando falam da possibilidade do toque e de um possível encontro pessoal. O olhar da mulher (e a voz de Thomas) só voltam a ficar mais vívidos quando, estabelecido que a conversa sobre o encontro pessoal fica pra depois, os dois passam a falar de cybersexo e a possibilidade dela se

masturbar pelo ‘visiofone’ (ou seja, para a ‘escopofilia’ – parafraseando Laura Mulvey – de Thomas, o sujeito-masculino).

Mesmo assim, percebe-se nos sentidos que circulam no filme, na conversa entre os dois, um certo constrangimento (“Então... Cybersexo... Falar sobre isso pelo visiofone é duro”, alega ela) e desconforto pela distância física dos corpos, o que só seria ‘remediado’ pelo uso cada vez maior de aparelhos que emulem o toque do outro. Interessante ainda lembrar que as funções das personagens que passam por Thomas no filme – esta garota (a ‘namorada’), a prostituta (por quem ele se apaixonará na segunda metade do filme) e a garota-avator virtualizada que emula um corpo de padrões estéticos ‘publicitários’ usada apenas para simular sexo. São todas posições-sujeito que remetem a um feminino objetificado e embalado para consumo, que se confundem no âmbito da descartabilidade das relações e, diríamos ainda, da simultaneidade em que aparecem na vida do personagem. Se quisermos ainda sair da perspectiva de Bauman e ir para a de Haraway, entenderíamos aqui como as dicotomias entre essas posições-sujeito se tornam diluídas: afinal, Thomas está buscando na ‘namorada’ a relação sexual meramente visual/virtual que tem com a ‘garota-avator’ de bits e bytes criada por *software*, sugerindo o uso de aparelhos que aumentem as ‘sensações’ dos dois à distância, ao passo que com a mulher ocupando a posição-sujeito de prostituta (que várias vezes, não por acaso, se comporta no filme como uma psicóloga) ele buscará o afeto que, em tese, encontraria com a ‘sujeito-namorada’. São todas reduzidas a posições de ‘janelas’ na tela do protagonista, numa simetria forçada pelo consumo, mas que tem algo de subversivo na medida em que, por exemplo, ele se encantará e buscará alguma ‘redenção’ justamente pela figura da prostituta.

Dito isso, o segmento de *Apixonado Thomas* que vai de **47min19s** até os **56min58s** avança na proposta feita por Thomas: a garota, a ‘namorada’, acata a sugestão de comprar o traje para cybersexo para que os dois possam usufruir dessa prática (figura 6, coluna da esquerda). Em paralelo a isso, façamos também uma comparação com o segmento de *Ela* que vai de **1h14min08s** a **1h22min04s**, uma cena-chave no filme de 2013 para nossa pesquisa, posto o modo como descola do conceito de corpo e sexualidade na cibercultura. Na cena, o sistema operacional ‘Samantha’ pelo qual o protagonista Theodore se apaixona (representado apenas pela voz de Scarlett Johansson, posto que a personagem é um *software* sem corpo físico) ‘aluga’ o corpo de uma mulher humana que deverá pura e simplesmente agir conforme as inscrições de Samantha para interpretar os gestos e toques que ela gostaria de fazer (figura 6, coluna da direita).

Postos como na imagem da figura em duas colunas lado a lado, ficam mais evidentes

as grandes regularidades discursivas, inclusive as não-verbais, entre os dois *segmentos* de filmes diferentes. É possível notar aí a inscrição da ruptura e do espaço ao novo que emerge entre o já-estabelecido de “Apaixonado Thomas” e a subversão de *Ela* especificamente na posição privilegiada em que a máquina passará a ocupar, entre um momento e outro. As conclusões são perturbadoras em ambos os casos, se pensarmos na interpretação do ‘amor líquido’ tal como descrito por Bauman, mas também podem remeter, objetivamente, aos conceitos de pós-humano de Haraway.

Percebemos nos primeiro momento – a primeira linha da figura 6 – a divulgação da imagem do que vai ser consumido. A regularidade, em ambos os casos, é a apresentação de um objeto que fará o papel de intermediário entre o protagonista homem e o sujeito-feminino que é sua amante. Em ambos os casos, o objeto é apresentado pela mesma amante, em tom triunfal e alegre de ‘novidade para o casal’. Passemos agora, às marcas de ruptura entre um segmento e outro: se em *Apaixonado Thomas* a mulher era de carne e osso e o objeto de ‘intermédio’ era o traje de cybersexo, em *Ela* é a máquina (Samantha) que é a interlocutora-amante e a mulher de carne e osso é objetificada no sentido mais estrito e ‘literal’ do termo, ou seja, fará o papel de ‘acessório’ para atualizar (no sentido que Pierre Lèvy dá a este termo) a relação sensorial do toque na relação virtualizada entre Samantha e Theodore. Entre um filme e outro, portanto, a máquina passou a ter papel de maior importância: o que era instrumento/acessório no filme belga assume o lugar de sujeito no filme estadunidense e vice-versa.

Há um segundo momento nos dois segmentos relacionado a ‘vestir o objeto’ (linha 2 da figura 6), no qual a namorada de Thomas veste o traje e Samantha ‘veste’ o corpo da mulher anônima (que pega o ponto com as instruções em áudio na mão de Theodore). Em seguida, há o deleite físico sensorial com o uso do objeto que atualiza (novamente, na definição de Lèvy) fisicamente a relação até então puramente virtualizada e, na quarta e última linha, há a ‘ressaca’ (última linha da imagem) dos sujeitos envolvidos na experiência do cybersexo – cada qual com sua particularidade – causada pela estranheza do que acabaram de viver, confundindo o que foi prazer, o que foi (ou deveria ser afeto). No caso de *Ela*, há um baque repentino quando a mulher-objeto, que se entrelaça de modo sexualmente físico com Theodore, seguindo passo a passo as recomendações em áudio do *software* que representa uma posição-sujeito imaginária sem a expressão corporal, pelo qual o homem é apaixonado, irrompe de sua posição objetificada e problematiza o lugar dos objetificantes (Samantha e Theodore).

Figura 6 – Regularidade e rupturas do/no corpo em *Apaixonado Thomas* e *Ela*

Afinal, há de fato a confusão do que é corpo e o que é máquina prevista em Haraway, mas há também a resistência do corpo e dos sentidos formais biológicos, que neste momento do longa estadunidense deixam em aberto a impossibilidade da separação forma/conteúdo e da inversão de funções (em comparação com “*Apaixonado Thomas*”) que submeteu a mulher ‘alugada’ em “*Ela*” ao papel de ‘hardware’ de Samantha. Algo escapou ali ao controle dos sujeitos em interlocução e o momento de intimidade/erotização foi brutalmente interrompido quando a existência daquela *outra*, daquele corpo que não conseguiu ser ausente de alma e mortificado em acessório/utensílio, foi lembrada pelos três envolvidos. Assim, como vimos

em Pêcheux (2006) e Zoppi Fontana (2009), o discurso não é um ‘mar de subjetividades inefáveis’ simplesmente lúdico e sem ancoragens, porque há fortes regularidades quando o cinema fala de amor na cibercultura; mas tampouco é possível fazer uma ‘sobreinterpretação antecipadora’ dos sentidos que vão emergir entre o desejo, o afeto e a corporificação/objetificação que intermedia esse processo, podendo o discurso irromper nessa região de sentidos e ressignificar as regras do jogo sobre esses efeitos, podendo vir-a-ser sempre outros, embora jamais quaisquer.

4. CIBERCULTURA E(M) IMAGENS: TESSITURAS E TECEDURAS DE UM IMAGINÁRIO



*A humanidade é uma adaptação muito boa com o mundo. A sociedade humana precisa adaptar-se à paisagem, aos outros seres, aos animais e a outros grupos humanos... e a comunicar algo, a comunicar e a registrar memória em coisas muito específicas, como paredes, pedaços de madeira, ossos. Esta é a invenção do Cro-magnon. E a música? E também canções, mitologia, música. Mas com a invenção da representação figurativa de animais, de homens, de objetos. É uma forma de comunicação entres os seres humanos além de evocar o passado para transmitir informação, que é melhor do que a linguagem, do que a comunicação verbal. E esta invenção continua idêntica no nosso mundo atual.*¹⁸

Jean-Michel Geneste

¹⁸ Diálogo do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), de Werner Herzog. Geneste é diretor do projeto de pesquisa a caverna de Chaveut, localizada no sul da França e junto com Lascaux e a Caverna de Altamira, é um sítios arqueológicos mais importantes do mundo, contendo pinturas humanas de mais de 30 mil anos em bom estado de conservação.

4.1. **Compreender o cinema com a AD: a atenção à materialidade**

No presente estudo, entendemos que não só o arcabouço teórico fornecido pela sociologia e outras áreas das ciências humanas além da AD pode nos ajudar a compreender o imaginário expresso nos filmes sobre o amor nos tempos de cibercultura, mas a própria materialidade significativa do discurso cinematográfico, com suas especificidades, deva ser levada em conta para compreender como as condições de produção e o imaginário sobre a cibercultura tem afetado os processos discursivos verbais e não verbais na própria composição da linguagem do cinema.

Por conta de nossas pesquisas anteriores – da iniciação científica ao mestrado – descobrimos como teóricos de outras áreas, como a crítica de arte Susan Sontag e o semiólogo Roland Barthes (para a fotografia) ou André Bazin (para o cinema) podem contribuir para pensar a compreensão dos sentidos na esteira da discursividade não-verbal, em conjunto com os conceitos da AD francesa, de Michel Pêcheux (2006) e Eni Orlandi (1993). Isso se faz importante, sobretudo, porque os analistas do discurso no Brasil tradicionalmente focam seus esforços para a análise de *corpus* linguístico e há poucos estudos na área sobre o estudo de imagens, com o que este projeto quer contribuir. A Análise do Discurso tem dado conta da importância de passar a refletir sobre a linguagem não-verbal com a produção crescente de autores há muito consagrados.

São materiais de reflexão para todo analista de discurso: os escritos, as imagens, os ditos, as novas tecnologias, fotos, o silêncio e muitos outros, cada qual com suas especificidades, seus dispositivos analíticos e sua contribuição para a compreensão dos processos de significação, como já afirmava eu em 1994, no texto sobre os efeitos do verbal sobre o não verbal (ORLANDI, 2011, p.19).

No mesmo ano da publicação do texto acima, durante a conferência de abertura do V SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, ocorrido em setembro de 2011 em Porto Alegre, nos recordamos de ter ouvido Eni Orlandi defender mais uma vez essa importância de voltar as atenções da AD pecheutiana ao *corpus* de materialidade não-verbal, retomando mais uma vez sua contribuição em meados dos anos noventa – o artigo *Efeitos do verbal sobre o não-verbal* (ORLANDI, 1993), mencionada também na citação transcrita acima, esta retirada do prefácio que reúne sobre textos de Michel Pêcheux de tradução até então inédita no português. Temos aí, portanto, em Orlandi, a voz que nos autoriza e estimula o estudo do discurso inscrito em uma materialidade significativa para além da palavra.

A pesquisadora faz isso duplamente: como pioneira dessa preocupação no Brasil, justamente com a publicação de *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*, mas também nos anos mais recentes pela reiteração e pelo chamamento para refletirmos sobre o imagético pela perspectiva pecheutiana, da estrutura e do acontecimento, do sujeito interpelado pela ideologia que significa – imagens e palavras – a partir das condições de produção e das FDs. É uma perspectiva que vai muito além das formalistas e técnicas, como o Jacques Aumont criticado por Souza (1998) e os pioneiros dos estudos do cinema, como o húngaro Béla Balázs, ou ainda a semiótica peirceana, todos por demais focados na estrutura, portanto partem de uma perspectiva diversa daquela que interpretamos à luz da AD pecheutiana.

Alguns dos pesquisadores da ‘primeira geração’ da AD realizada no Brasil, orientados diretamente por Orlandi, passaram – após *Efeitos do verbal sobre o não-verbal* – a refletir também sobre as questões da materialidade, do imagético, do significante e de como isso poderia ser interpretado dentro do arcabouço teórico da Análise do Discurso. Entre eles, destacamos, por exemplo, Lagazzi (2007; 2010) e, sobretudo, Clemente de Souza (1998; 2001a; 2001b), que voltaram o foco do funcionamento dos conceitos que descreveram exatamente para a materialidade cinematográfica – embora não apenas a ela, como se observa no interesse de Souza (2001b) em trabalhar também com a imagem televisiva e suas diferenças tanto com a imagem cinematográfica, quanto com o discurso verbal. Lagazzi, por sua vez, contribuiu pensando a materialidade em sua relação com a memória, além de ter orientado a pesquisa de Neckel (2010), outra pesquisadora de imenso valor para nossa pesquisa com o não-verbal, já desde o mestrado (SILVA, 2010) e que agora novamente vai nos guiar para compreender as particularidades do que ela denomina “Discurso Artístico”, aqui voltado especificamente para o discurso fílmico.

Buscamos também entender a materialidade do cinema em suas convergências com outras formas de arte, no caso, o teatro, a música, a pintura e sobretudo a fotografia, com a qual a sétima arte tem uma relação genealógica. Nesses casos, mobilizamos autores que versam sobre a imagem fotográfica (Sontag, Barthes, Dubois, etc) e sobre o contato do cinema com outras formas de arte (principalmente o crítico e teórico francês André Bazin) para trazer postulados que nos possibilitarão entender melhor como essa materialidade se constitui e ganha seu estatuto de linguagem cinematográfica. Para tanto, realizamos neste capítulo um percurso de olhar teórico para essas contribuições ‘exteriores’ à AD semelhante ao que fizemos com a cibercultura, no mesmo processo já descrito no item 4.2 do capítulo imediatamente anterior a este, com uma pequena diferença: se no caso da cibercultura nos guiamos principalmente pelo conceito de condições de produção como possibilidade para

olhar os subsídios de Bauman, Haraway e etc, aqui nossa área de intersecção é refletir sobre o conceito de *materialidade* do discurso cinematográfico (e não-verbal em geral), sempre partindo de pesquisadores da AD que já avançaram neste terreno para buscar também nossos passos nessa travessia nem sempre fácil, mas muito enriquecedora quando bem sucedida e de todo modo tendo como ‘bússola’ o que a literatura desses analistas do discurso já nos aponta como favorável ou desfavorável. É aqui o caso de resgatar mais uma vez o exemplo de Souza (1998) designando como formalista a descrição e análise da imagem feita por Jacques Aumont, sempre um autor muito requisitado na literatura acadêmica em geral quando o assunto surge, mas que desde a ressalva (que entendemos correta) de Souza decidimos empregar na tese – este capítulo incluído – apenas em momentos nos quais ele servirá ora para apontar conceitos gerais do cinema com seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2012), ora para ajudar a delimitar metodologia para análise de recortes e segmentos cinematográficos.

Além disso, os conceitos de condições de produção serão neste capítulo articulados com os subsídios de Bell (2001) para compreender as histórias da cibercultura, em particular a história *simbólica* da mesma. Julgamos pertinente, antes de adentrarmos o terreno da representação da cibercultura na tela grande, compreendermos os comos e porquês da materialidade não-verbal que desbocarão nas especificidades da linguagem fílmica, buscando compreendê-la como discurso, isto é, como estrutura – no que estes autores da semiologia, da fotografia e do cinema poderão nos auxiliar – mas também como espaço de linguagem onde o furo, a ruptura e o inesperado podem emergir na contingência da história, podendo re-significar as teias da memória caudatária dos sentidos inscritas em imagens, sons e palavras no discurso do cinema sobre o amor e/ou a cibercultura.

4.2. O não-verbal e(m) suas materialidades

4.2.1. Luz, câmera e (imagin)ação: da fotografia ao teatro, as genealogias do cinema

Para entender o não-verbal e sua manifestação discursiva própria do cinema, faz-se oportuno retomar o desenvolvimento teórico relativo ao discurso fotográfico, que foi o mote de pesquisa anterior. Às vezes entendida como arte derivada da fotografia, a linguagem do cinema é composta por uma sucessão de fotos (24 por segundo) para causar a ilusão de movimento. Nos primeiros anos de desenvolvimento do cinema, segundo Bernadet (1981), a

luta para desenvolver a linguagem do cinema foi intensa, pois os ecos de teatro eram muito presentes, com poucos deslocamentos da câmera. Em comum, tanto a foto quanto o filme possuem o efeito de “realismo”. No caso do cinema, podemos dizer que esse efeito é ainda mais intenso que na fotografia, porque pressupõe uma ‘reunião’ do efeito de realismo não só da foto, como de outras linguagens nascidas antes do cinematógrafo:

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que aparecem no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo (BAZIN, 2014, p.39).

Esse efeito, de acordo com Joly (1996), tem seus limites: mesmo nas imagens mais “realistas”, existem diferenças marcantes entre elas e a realidade que ela supostamente representa. Podemos citar, entre outros, a bidimensionalidade e falta de profundidade, alteração de cores (o que é mais intenso nos filmes e fotos em preto e branco), ausência de movimento no caso das fotos, mudança de dimensões, etc. O reconhecimento da imagem fotográfica/cinematográfica viria, portanto, de um aprendizado social precoce que permite reconhecer a realidade “equivalente”, esquecendo as diferenças na transposição. O esquecimento aí referido por Joly pode estar muito relacionado ao esquecimento postulado pela AD, que também compõe a memória, conforme indicamos no capítulo anterior. O sujeito, então, esquece da fotografia como socialmente difundida, imersa numa determinada FD. Ela é, portanto, manifestação privilegiada do esquecimento nº 1, entendida como origem e centro dos sentidos. Não por acaso é tão utilizada em fotojornalismo.

A onipresença da fotografia, domesticada na mídia desde o século XIX, deu origem ao que Sontag (2004) denominou *mundo-imagem*, ao se referir ao reinado da foto no século XX: “Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós” (SONTAG, op. cit., p.22). A fotografia alcançou um *status* tal com o efeito de colagem ao real que até filmes documentários, cuja ilusão de movimento supostamente os aproxima mais da “realidade” que as fotografias, utilizam fotos para narrar sobre a vida de uma celebridade, ou sobre um evento jornalístico. Deste modo, a foto virou materialidade típica de certas FDs que privilegiam esse efeito de realidade, como na imprensa ou no cinema documentário. Uma pista sobre como essa naturalização da foto como sinônimo de evidência é dada por Philippe Dubois (1993,

p.32) na separação entre fotografia e pintura no século XIX: à primeira cabe a função documental e referencial, retrato do concreto; a pintura, por sua vez, se encarrega da busca pelo imaginário, a arte, o abstrato. “Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza.”

Para tanto, Dubois resgata a ideia de “gênese automática” da foto, conceituada por André Bazin (2008c, p.125): “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’”. Para este autor, a obsessão com a imagem realista é fruto da tentativa do homem de vencer o tempo, algo que vem desde as religiões egípcias e passa pelo realismo e simbolismo de formas que principiou nas artes plásticas por meio do Renascimento, mas que só com a foto conseguiu de fato avançar nesse intento. Bazin lembra ainda que o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica: se a imagem mimetiza e mumifica (como os egípcios) a coisa, o cinema mumifica a mutação/movimento da coisa. Sobre as diferenças entre a pintura e o cinema, ele acrescenta:

O pintor pode continuar a pintar como quiser, a ação do cinema é externa, realista, é claro, mas – e isso é uma descoberta imensa com a qual todo pintor deveria se alegrar – de um realismo de segundo grau, a partir da abstração do quadro. Graças ao cinema e às propriedades psicológicas da tela, o signo elaborado e abstrato adquire para qualquer espírito a evidência e o peso de uma realidade mineral (BAZIN, 2014, p.208).

A foto, contudo, está longe de ser objetiva, como alega a analista do discurso Bethania Mariani (1999) em seu trabalho sobre fotojornalismo: quem fotografa o faz a partir de um ângulo, com possibilidades técnicas que a máquina oferece. O fotógrafo não capta o real em sua totalidade. Tampouco o leitor dessa foto, embora sofra processos de significação de acordo com o modo como a foto foi batida (momento no qual atua o “programa de leitura” que a imagem comporta, como lembra Davallon, 2010), não é um observador passivo, pois incorpora a interpretação da imagem em suas histórias de leitura e traça seus próprios efeitos de significação e compreensão da foto.

Alguns teóricos, de fato, entendem a imagem fotográfica como diferente das icônicas, como é o caso da pintura. É o caso de Roland Barthes, semiólogo no qual Dubois baseou-se para defender suas reflexões sobre a fotografia, além de Bazin. Para Barthes (1984), a fotografia sempre traz consigo um referente, uma prova de algo que esteve lá, onde a câmera

selecionou o objeto retratado numa fatia do tempo. “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, op. cit., p.121). Toda fotografia é, antes de mais nada, um certificado de presença, segundo o referido autor: “(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (op. cit., p.115). Por isso mesmo, o *noema* da foto, segundo ele, é o “isso-foi”. Ainda de acordo com ele, a manifestação mais banalizada da fotografia entendida como emanção do real está na mídia, nas fotos de reportagem ou “unárias”, que visa buscar uma espécie de átomo no referente, ou registro livre de acessórios inúteis, sem detalhes que cortem a leitura.

Dubois (1993) defende a tese barthesiana e coloca a foto como diferente dos outros modos de representação pelas mesmas razões: “(...) um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1993, p.26). Esse efeito também existe no cinema naquilo que Xavier (1984) chama de “decupagem clássica” na edição do filme, ou seja, o discurso dominante da materialidade cinematográfica, tão presente em Hollywood, que toma o filme como retrato “neutro” de uma realidade, obedecendo a regras de continuidade consagradas como mais “realistas” no registro do movimento e do tempo. Por essa decupagem, apropriada pela burguesia para colocar o cinema como “arte do real”, ter visto o filme na tela vira para nós prova da verdade, pois o olho mecânico não sofre intervenção, como ocorre quando a mão do pintor intervém sob a tela (BERNADET, 1981).

De passivo, entretanto, o gesto de fotografar (ou filmar) não tem nada. Sontag estabeleceu a máxima: “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera” (2004, p.17). E foi além ao afirmar a conotação sexual no ato de fotografar inscrita em expressões da língua inglesa, como “mirar e atirar”, ou na comparação do choque banalizado do fotojornalismo denunciativo – ou nas pessoas disformes registradas pela estadunidense Diane Arbus em meados do século XX –, que fica tão desgastado após as primeiras publicações quanto à descoberta dos filmes pornográficos, que chocam o espectador nas primeiras experiências, mas torna-se lugar comum quando se assiste mais alguns. Segundo Joly (1996, p.127), “(...) o caráter único e instantâneo do encontro fotográfico confere, no momento em que se tira a fotografia, um aspecto de predador no fotógrafo, que ‘pega’ alguém ou algo como se se tratasse de uma presa”.

Tal interpretação encontra eco em um interessante exemplo, citado em Dubois (1993), sobre a mulher argelina fotografada durante o domínio colonial da França, no qual se

mumifica, simultaneamente, o gesto de domínio predatório da imagem que revela a mulher por trás da burca e a resistência da mesma, através do olhar desafiante dirigido à câmera. Como discurso, portanto, a materialidade fotográfica também tem furos por onde os sentidos de resistência encontram margens para significar. Curioso, aliás, notar como o imaginário do fotógrafo-predador é uma constante no cinema, o qual insiste em desconstruir a imagem de “neutralidade” desse gesto em diversos filmes. Os exemplos são muitos (SILVA; ROMÃO; PACÍFICO, 2009), desde o clique em posição sugestiva na modelo numa das cenas iniciais de *Blowup* (1966), que virou pôster do filme e dá ressonância privilegiada às conotações clique/sexo delineadas por Sontag, até a escolha de Buscapé entre a fotografia sensacionalista e a denunciativa no brasileiro *Cidade de Deus* (2002), ambas muito têm a ver com o esquecimento nº 2 da AD, relativo às famílias parafrásticas do que poderia ser dito, mas não foi.

Ainda para ilustração do fotógrafo-predador, ladrão de momentos do referente como descrito por Joly, a representação mais contundente é *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960), de Fellini, que difundiu a expressão “paparazzo” para designar quem tem a predação fotográfica por ofício, numa visão tão premonitória quanto perturbadora sobre o “mundo-imagem” que só ganharia força dos anos sessenta em diante, no tocante ao roubo da imagem de celebridades. Se, em Sontag (2004), o clique da câmera tem inclinações eróticas, em Fellini, ele beira o estupro com direito a cenas nas quais o personagem de Marcello Mastroianni agarra uma das “vítimas” para ser registrada, à força, pelo olho mecânico. É um olhar rebelde do cinema sobre a oitava arte, da qual ele é, de certa forma, derivado. Como fatia espaço-temporal, Dubois (1993) define a foto como *fatia* cortada ao vivo, que interrompe, destaca e imobiliza um instante e fraciona, isola e recorta uma porção do espaço. Diferente do cinema, com a sucessão dos 24 quadros por segundo, a fotografia corta um instante e o petrifica, levando um instante do mundo dos vivos ao reino dos mortos.

É, portanto, disso que se trata em qualquer fotografia: *cortar o vivo para perpetrar o morto*. Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo *de sua própria perda*. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre (DUBOIS, 1993, p.169).

Essa morte, para Barthes (1984), não é uma morte que recua para o rito, mas é intrusiva por indicar um mergulho brusco na Morte assimbólica, literal. Daí o ar de melancolia presente na fotografia, mesmo as mais singelas. O mesmo teórico, ao definir as três emoções (ou intenções) da foto, faz nova alusão à morte: além do *Operator*, entendido

como o Fotógrafo, e do *Spectator*; que somos todos nós que compulsamos e colecionamos fotos nos jornais, álbuns e revistas, há o *Spectrum*, isto é, o alvo ou referente da fotografia, cuja palavra foi escolhida por Barthes “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o 'espetáculo' e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (op. cit., p.20). O *punctum* não teria espaço na voracidade contínua do cinema, que não tem, para Barthes, a “pensatividade” do fotograma. Ele entende a sétima arte como derivada da fotografia, mas explica que a coisa se põe na frente da foto, enquanto apenas passa no cinema: “(...) a posse é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (BARTHES, op. cit., p.117-8). Ainda com o autor, podemos dizer que se há no cinema um referente sem dúvidas fotográfico, não se agarra ao leitor, desliza, perdendo o caráter de *Spectrum* que há na fotografia. Enquanto no cinema existe presunção de fluidez, num estilo constitutivo, a foto rompe com essa fluidez, não tem “futuro” (por isso é patética e melancólica), distanciando-se da protensão do cinema, que por isso não é melancólico. Com o cinema ficcional, participa-se da domesticação da fotografia. Nele, o “isso-foi” de Barthes ganha outra dimensão, por misturar o “isso-foi” do ator e do personagem, mas aí se aproximando da foto quando vemos ou revemos um filme no qual os atores estão mortos, portanto revestindo o discurso fílmico com alguma melancolia.

Recuperando o discípulo barthesiano Dubois (1993), descobrimos que as diferenças entre a sétima e a oitava arte não param por aí. O fora-de-campo cinematográfico diverge do fotográfico, pois o primeiro é inscrito no movimento e na duração, sendo um espaço narrativamente ativo, sendo possível imaginar o trajeto de um personagem fora do enquadramento. Na fotografia, ao contrário, o enquadramento dá-se na parada, não opera continuidade, inscrevendo-se num corte temporal estrito. Em termos discursivos, a materialidade aí pesa na relação com o implícito, que como se vê não significa da mesma forma no cinema e na foto, visto que, no primeiro, o som pode participar, é possível seguir imaginariamente a trajetória do personagem, etc. Essas diferenças ficam ainda mais inscritas quando o cinema recupera a foto como recurso narrativo: o tempo e a ordem do olhar são impostos, com ganho em impacto emocional, como diz Sontag (2004).

Mulvey (2009) traz um artigo interessante intitulado *Frida Kahlo and Tina Modotti* – originalmente publicado em 1983 – que num primeiro olhar fala sobre o papel do feminismo na arte em duas importantes artistas do México em ebulição sócio-cultural dos anos 1920 e 1930, mas que em suas entrelinhas traz também o papel da apreensão social e, diríamos até, discursiva no âmbito da pintura e da fotografia, que nos faz pensar a proximidade do cinema

com esta em comparação com aquela. Frida é um exemplo conhecido por todos, artista até hoje celebrada por suas obras que, como pontua Mulvey, eivam signos relativos a um ‘mundo interior’. Um pouco menos conhecida, Modotti aprendeu fotografia com o estadunidense Edward Weston, então reconhecido por sua arte com nus femininos (a própria Tina, belíssima por sinal, foi modelo em várias fotos). Surgem aí duas diferenças importantes. A primeira é em comparação com Weston, seu mestre: a marca da ressignificação da memória a partir do lugar social da mulher, do desvio das fotos de nudez para um estilo documentário-político que Modotti cunhou para falar da efervescência política mexicana a partir daquelas condições de produção. A segunda é em comparação com Frida: “On the one hand Frida Kahlo’s work concentrates primarily on the personal, the world of the interior, while Modotti’s looks outward, to the exterior world”¹⁹ (MULVEY, 2009, p.90). Essa diferença é marcada não apenas pelo ‘estilo’ das artistas, mas também por uma diferença de materialidade, da pintura para a fotografia. O cinema mantém essa particularidade com a segunda, do olhar para o ‘mundo externo’ ser privilegiado na medida em que a materialidade fotográfica e/ou cinematográfica é reconhecida pelo efeito de ‘realismo’ sustentado por vários autores aqui citados, de Barthes a Bazin, ainda que seja só um efeito, passível de ser problematizado e discutido. Para além da fotografia e da pintura, André Bazin (2014) ainda versa sobre as convergências e divergências do cinema com a literatura e o teatro. Nesses casos, ele defende em texto originalmente publicado em 1952 um ‘cinema impuro’, uma possibilidade de adaptação que não negue o estatuto da sétima arte por si mesma, em sua linguagem e suas particularidades. O fim da autonomia que ele via nas crescentes adaptações de peças de teatro e obras literárias, normalmente em busca de uma pretensa ‘fidelidade’ no processo de adaptação para as telas, leva o crítico e teórico francês a se indagar: “Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria prestas a se tornar uma arte subordinada e dependente de alguma arte tradicional?” (BAZIN, op. cit., p.115). O crítico recusa assim a ideia de um ‘teatro filmado’, expressão que se tornou lugar-comum pejorativo. Recorda ele que o cinema não pode colocar-se com ‘pequenez’ diante dessas outras artes, que da mesma forma que o teatro e a literatura as influenciou, foi também influenciado por ela. Cita em particular o caso da literatura estadunidense – do gênero policial, por exemplo – que sofreu a influência do cinema. Defende ainda que o cinema falado não deve ser encarado como o fim de uma ‘pureza perdida’ supostamente existente na era dos filmes mudos, tratado por ele ironicamente como ‘Antigo Testamento do

¹⁹ “Por um lado, o trabalho de Frida Kahlo se concentra primordialmente no aspecto pessoal, no mundo do interior, enquanto Modotti olha para o lado de fora, o mundo externo”. (tradução nossa)

cinema’.

No tocante ao teatro, ele compreende que o cinema se impõe (ou ao menos se impunha era quando o texto foi redigido, em 1952) “como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro” (op. cit., p.116). Desta forma, constatar que o cinema surgiu depois do teatro (ou do romance literário) não significa de modo algum que ele se alinhe no mesmo plano ou atrás dessas outras artes. O fenômeno cinematográfico provém de um desenvolvimento em condições sociológicas diferentes, embora de fato os primeiros cineastas – Chaplin que o diga – tenham extraído sua matéria para o cinema para conquistar o público do circo, do teatro mambembe e de técnicas burlescas de interpretação daí provenientes.

Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois aos poucos elaborar suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essa capacidade de invenção, de criação específica estivesse em razão inversa de seu poder de expressão (BAZIN, 2014, p.117).

Apesar dessas notáveis diferenças e da re-afirmação do cinema como linguagem à parte do teatro e autônoma em relação a ele, o fato é que algo deste presente naquele na aurora da sétima arte. Talvez a figura histórica mais emblemática nesse aspecto seja o cineasta-ilusionista Georges Méliès (1861–1938). Mágico profissional, ele assistiu às primeiras sessões do cinematógrafo realizadas por seus inventores, os irmãos Auguste e Louis Lumière, no final do século XIX. Apesar do potencial artístico e comercial que o aparelho abriria nas décadas seguintes, seus próprios criadores não acreditavam em seu futuro, a não ser como curiosidade técnica que logo cairia em desuso. Machado (2011b) ajuda a reconstruir esse cenário do desprezo inicial dos técnicos do cinema por seu invento:

A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de ‘cinematógrafo’ eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. Paradoxalmente, os poucos homens de ciência que por aí de aventuraram caminhavam na direção oposta de sua materialização (MACHADO, op. cit., p.17).

Foi Méliès, que não deixa de ser um dos ‘ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio’ descritos por Machado, quem primeiro acreditou no potencial do cinema, tanto artística quanto comercialmente. Numa linguagem ora próxima do teatro, ora próxima do ilusionismo, eventualmente também resgatando adaptações da literatura, ele

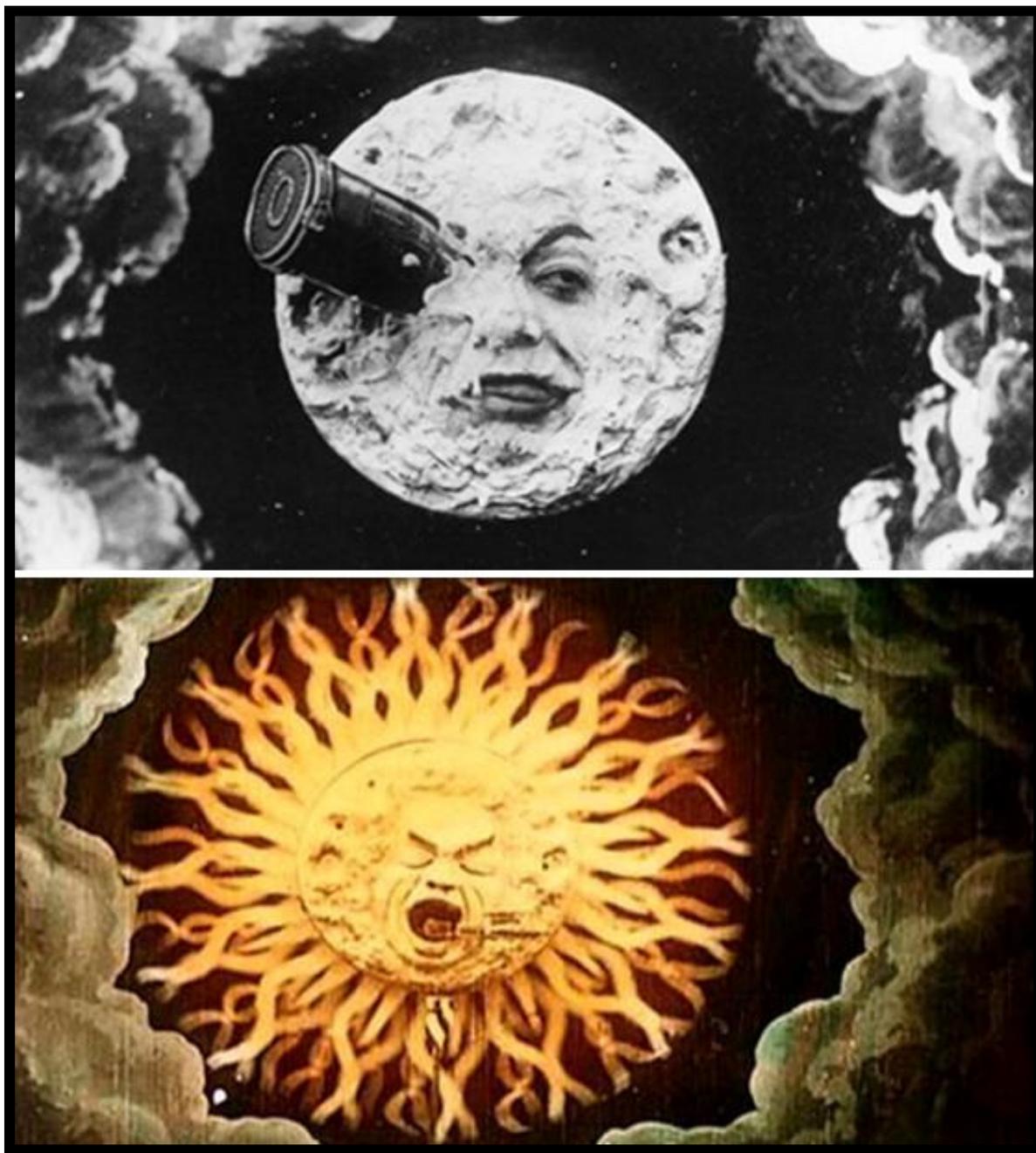
dirigiu uma vasta gama de curtas-metragens (mais de uma centena deles) que conquistaram grandes platéias na França e chegaram à exportação comercial para a América, muitos tendo o próprio diretor como ator. Apesar do sucesso nessa fase, Méliès morreu pobre e esquecido, uma injustiça com este artista parcialmente corrigida com a cine-biografia velada que ele ganhou recentemente através de *A Invenção de Hugo Cabret* (2011), dirigido por ninguém menos que Martin Scorsese.

Embora a literatura consagre os pioneiros da montagem soviética (Pudovkin, Eiseinstein, Kuleshov, Vertov, etc) e sobretudo David Griffith como o ‘marco zero’ da linguagem cinematográfica, arriscamos afirmar aqui que estes cineastas sejam de fato o ponto inicial da decupagem – entendida como “padronização da realização dos filmes em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica” (AUMONT; MARIE, 2012, p.71) –, porém não sejam eles os primeiros *autores* da sétima arte. Tampouco nos parece que aos irmãos Lumière, os técnicos que subestimavam o próprio invento, cabe essa definição, muito embora Louis, um dos irmãos, tenha demonstrado o interesse nas primeiras possibilidades artísticas e lúdicas de seu invento, tratado por ele como um brinquedo. É a Méliès quem esse título de autor pioneiro, de explorador dos horizontes do cinema, se faz mais adequado.

O reconhecimento desse cineasta-ilusionista, nas décadas recentes, tem sido constante e crescente. A famosa compilação dos *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, cuja primeira edição sob a tutela de Steven Jay Schneider foi publicada em 2003, tem no curta mais conhecido de Méliès – a adaptação de Julio Verne *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) – o primeiro filme da lista, organizada em ordem cronológica. De fato, o jogo de magia e efeitos visuais desse filme, aliados às experiências com a edição e a transição entre planos (uma imensa novidade para o início do século XX), configuram talvez um pequeno passo para seu cineasta, mas um gigantesco passo para o cinema, que aos poucos deixava de ser a curiosidade circense originalmente concebida pelos seus inventores. Cabe aqui ainda uma última recordação, bastante reveladora em termos de reconstrução dos sentidos sobre o que é (e o que foi) o cinema. Como o Ferdinand Saussure cujo legado descrevemos no capítulo 3, Méliès tem uma faceta ‘diurna’ e uma ‘noturna’. Seu filme mais conhecido, o já citado curta de 1902, está para sua filmografia como o CLG esteve para o linguista genebrino: a obra que o tornou conhecido para a posteridade e fez sua influência ser mais notadamente sentida. Há, no entanto, um outro curta de dois anos depois, chamado *Viagem Através do Impossível* (*Voyage à travers l'impossible*, 1904), no qual os personagens são ‘engolidos pelo sol’ (figura 7) e ali se inicia uma aventura que não tem os princípios de coesão e *raccord* (montagem que

se ‘invisibiliza’ e busca soar como ‘natural’ aos olhos do sujeito-espectador) observados no filme de 1902: há simetrias de enredo, mas fortes diferenças na condução da narrativa e na exploração da linguagem com cópias pintadas à mão.

Figura 7 – Como Saussure, Méliès também tinha as facetas ‘diurna’ e ‘noturna’



Esse curta de 1904, menos conhecido, foi mutilado por muitas décadas e descoberto um suplemento perdido apenas nos anos setenta. Ele é para Méliès algo como os ‘Escritos’ do Saussure dos anagramas, sendo tanto em um caso quanto em outro a ampla divulgação da faceta ‘diurna’ em detrimento da ‘noturna’, que reconhece os furos no sistema aparentemente

estanque até ali (no caso de Saussure, na língua; em Méliès, na narrativa de imagem e som do discurso fílmico), passíveis de desdobramentos políticos no tocante às suas respectivas (não) aceitações: se *Viagem à Lua* foi escolhido como um ‘discurso dominante’ em relação à *Viagem Através do Impossível*, isso diz muito sobre os rumos do cinema em si, da FD que se instala como dominante na sétima arte. Arrisquemos dizer aqui que *Viagem à Lua* é o ‘lado Griffith’ de Méliès, logicamente estabilizado enquanto precursor do chamado cinema-janela (XAVIER, 1984), aquele que busca na linguagem fílmica a ilusão de transparência; ao passo que *Viagem Através do Impossível* seria uma re-leitura do primeiro pelo ‘lado Buñuel’ do cineasta-ilusionista. A ironia divertida que reside aí é que o Méliès diurno seria o da viagem à lua, enquanto o ‘noturno’, dos furos e da ludicidade, das marcas de um discurso artístico de FDs porosas e fluidas, seria o dos viajantes engolidos pelo sol.

Essas dicotomias e ambiguidades da sétima arte, que como vimos estão presentes desde sua aurora, implicam uma discursividade de tipologia lúdica (ORLANDI, 2001), organizada tanto em tessituras de materialidade não verbal quanto em teceduras que ‘recortam’ os sentidos na cadeia significante do interdiscurso organizados dentro daquilo que chamaremos aqui, com Neckel (2004) de discurso artístico. Ele tem suas especificidades e seu modo de organizar as formações discursivas na arena, no caso, cinematográfica, como veremos a seguir.

4.2.2. Inscrições do imagético para a AD: os efeitos de sentido no discurso artístico

Desde a abertura de *Terra à Vista*, Orlandi (1990, p.13) postula que “o visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado. Primeiro passo para que se assente a sua posse”. O olhar, em si, já não é para nós um gesto simples; imagem e poder se relacionam nele, num jogo de poderes que pode tentar tornar a imagem visível também domesticada. Da imagem ‘mumificada’ e tornada estática da fotografia à montagem/decupagem consagrada como dominante por Hollywood ao cinema, essa tentativa de domesticação do visível para o sujeito-espectador dessas imagens traz em suas entrelinhas jogos de poder do que é transformado em objeto das cenas e do imaginário que se faz de quem as consome. Laura Mulvey (2008; 2009) vai desenvolver essa descrição do olhar *escopofílico* – um termo que ela resgata da psicanálise – para falar desse olhar *voyer* que o cinema fomenta. Tanto Mulvey (op. cit.) quanto Machado (2011c) e Bazin (2014) citam filmes dois filmes em comum para ilustrar o discurso simbólico do olhar escopofílico

representado no próprio cinema: *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock e *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell. Tanto em um caso quanto em outro, lembrará especialmente Mulvey (2009), a figura masculina se coloca como *voyer* e a feminina como objeto do olhar, sendo particularmente explícita essa relação de poder do olhar masculino que invade a esfera do feminino fetichizado em sua mortificação pelo olhar da câmera no caso do longa-metragem de Powell. Embora esses dois exemplos sejam mais contundentes, o cinema sempre traz um indissociável apelo *voyeur* em sua natureza escopofílica:

O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação. O ‘pecado original’ do voyeurismo está na base do próprio dispositivo técnico do cinema, está nas máquinas de espiar através de buracos, fendas (fenaquisticópio, zootrópio), ou através de visores (mutoscópio, quinetoscópio), está nas salas escuras, cavernas e *peepshows*, onde se pode refugiar para ver sem ser visto. Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se a espiássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição. A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto (...), submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo. O filme – qualquer filme – trabalha fundamentalmente com essa perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado (MACHADO, 2011c, p.115).

Machado (op. cit.) vai lembrar que a escopofilia está presente no cinema estadunidense desde Griffith, o pai da decupagem clássica do cinema hollywoodiano, inclusive pela alusão frequente a objetos de dispositivo ótico (como lunetas e buracos de fechadura), já plenamente inseridos numa situação dramática. De nossa parte, nos últimos anos também temos estudado (PATTI; SILVA; ABRAHÃO E SOUSA; 2014) o gesto do olhar no caso do longa-metragem argentino *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), o que implica reconhecer que não há ingenuidade e neutralidade nem no olhar do sujeito-espectador na constituição do discurso *do* olhar, nem tampouco na representação do discurso *sobre o* olhar que insurge em seus personagens, em cenas que inclusive remontam à fotografia.

Encarar a imagem como discurso, como pressupõe a AD, implica entendê-la atravessada pela ideologia, tal como a palavra. Aguiar (2004) lembra as críticas de Marx às “ideologias universais” na Alemanha durante a segunda metade do século XIX, pela qual os ideólogos tomavam certos aspectos do real e convertiam em idéias universais, portanto todo real era deduzido de um aspecto idealizado. Hoje essa manifestação pode ser vista com a tomada de valores de uma classe (a burguesia) como universais, o que se reflete também nos produtos culturais. Nessa perspectiva, concordamos com Neckel (2004) sobre a arte ser

condenada à interferir e transformar, o que ocorre pela ruptura e pela contestação, pois o lugar da arte, tal como o contexto sócio-histórico, é cambiante e não sedimentado. A mesma autora afirma que o sujeito-autor não se limita à reprodução de “verdades” socialmente legitimadas pela ideologia, mas está inserido nelas para polemizar, discutir e reinventar. Os filmes que aqui analisamos também se colocam nessa definição, se inscrevendo do discurso polêmico do Discurso Artístico, pois rompem com o sentido dominante que vinha das musas da “Era de Ouro” do cinema clássico estadunidense. O trabalho do analista do discurso e do artista, por sinal, está mais próximo do que se imagina, embora o primeiro mobilize um dispositivo teórico e verbal, ao passo que o segundo usa um dispositivo muitas vezes não-verbal e artístico. Neckel (2004) defende essa analogia pelo olhar crítico que tanto artista quanto analista do discurso tem sobre o acontecimento, portanto ambos tecem gestos interpretativos.

No âmbito da AD, o não-verbal muitas vezes tem sido renegado a um espaço marginalizado como objeto empírico de análise. Para Souza (1998), os estudos convencionais sobre o processo de significação estão restritos a duas vertentes majoritárias; a primeira toma a imagem tal como se toma o signo linguístico, cujo debate se dá sobre as questões da arbitrariedade e da referencialidade. A segunda corrente limita-se aos traços que caracterizam o imagético, como sombras, cores, texturas, etc, visando dar legibilidade à imagem no que lhe seria específico e produzindo uma descrição do visual. Com a mobilização da teoria discursiva, a análise da imagem pretende entendê-la, simultaneamente, além da visibilidade e transparência:

Analisar a imagem como discurso permite ainda entender como funcionam os discursos sobre a imagem; discursos que vêm corroborando o mito da informação (evidência de sentido), aliado a um outro mito – o da visibilidade (a transparência da imagem), os quais são fundados nos e pelos aparelhos mediáticos que produzem a assepsia da comunicação, e do próprio acontecimento discursivo, no caso, à mercê dos esforços que procuram despi-lo ao máximo da sua complexidade. (SOUZA, 2001a, p.23)

Como a AD critica tanto o formalismo quanto o conteudismo, ela procura desfazer o falso dilema entre forma e conteúdo; assim, não se busca distinguir nem o aspecto formal nem o “conteúdo” do sentido, mas sim com a forma material, que é linguística e histórica (ORLANDI, 1990). O discurso não é entendido como conjunto de textos, mas efeitos de sentido entre interlocutores. Como consideramos as condições de produção do sentido e as formações discursivas e ideológicas, a materialidade significante nos modos de produção dos sentidos também é passível de análise. A opacidade da linguagem não é característica apenas do verbal, portanto o discurso artístico pode ser compreendido em seu funcionamento nos

processos verbal e não-verbal (NECKEL, op. cit.). A pesquisa que considere esses dois processos, como é o caso desse trabalho, colabora para aprofundar as noções relativas ao não-verbal, a opacidade em seus dizeres e silenciamentos, evitando, assim, que ele continue relegado a um espaço menor no escopo teórico da AD. Vale salientar, conforme Neckel (2005), que, por linguagem não-verbal, pensamos não apenas na imagem, mas também no som, no gestual e – o que é mais relevante para o discurso fílmico – na articulação entre todos eles no discurso artístico. No tocante à imagem, especificamente, é possível entendê-la na interação entre imagem e sentido.

Do ponto de vista simbólico, a observação da imagem possibilita o desenvolvimento de uma atividade de produção de significação. Se, de um lado, essa eficácia simbólica favorece a liberdade de interpretação – o conteúdo legível ou dizível da imagem pode variar conforme leituras –, de outro, faz com que a imagem comporte um programa de leitura, uma vez que assinala um certo lugar a quem a observa. Do ponto de vista do aspecto semântico, existe uma espécie de interação entre a materialidade e o sentido. Os aspectos relativos à forma, cor e tipologia se articulam à instância textual e enunciativa, a fim de conferir à imagem uma abordagem textual. Desse modo, os aspectos formais retêm o olhar e, ao mesmo tempo, nos dizem algo sobre os sentidos construídos e vinculados à imagem. O funcionamento da eficácia simbólica e semântica da imagem faz com que ela funcione como um operador da memória social, o que lhe possibilita, de uma certa maneira, agregar uma comunidade de olhares (BARBOSA, 2003, p.118).

Pelo estudo formal da imagem, não se considera seus usos sociais, historicamente determinados como ocorre na mídia. Limita-se a uma descrição formal da imagem sem considerar sua materialidade como dimensão discursiva (SOUZA, 1998). De acordo com Zen (2007), os elementos não linguísticos estão, nos estudos tradicionais, entendidos de modo reducionista numa leitura com começo meio e fim imaginários tal como nos elementos linguísticos, sendo que o movimento de leitura dessas materialidades é diferente. Em vista disso, procuramos, em Pêcheux (1999), o conceito de imagem para a AD, não como legível na transparência, mas opaca e muda, pois um discurso a atravessa e a constitui.

A imagem como operadora da memória social, para Pêcheux, comporta um programa de leitura em seu interior, mas inscrito discursivamente em outro lugar, o que faz dela algo como a recitação de um mito. Davallon (2010) também contribui nesse sentido, ao lembrar que a imagem não é transmitida como entregue ou pronta para o sujeito-leitor, abrindo para uma liberdade de interpretação, todavia a imagem comporta um programa de leitura que reclama uma competência semiótica e social desse leitor, o que se nota especialmente no trabalho dos publicitários. Ao mover o estudo da imagem para o referencial do discurso entendemos o texto imagético, como diz Souza (1998), com suas marcas de heterogeneidade, como o silêncio, o implícito e a ironia. No entanto, essas marcas não podem ser pensadas

como vozes, sob risco de reduzir a análise do não-verbal às categorias típicas do verbal.

No que tange ao silêncio (ORLANDI, 2007), há sentidos que só significam por ele, em sua materialidade, conforme detalhado no capítulo anterior. Além do silêncio, existem outras necessidades no sentido que só significam na música, ou na pintura, ou no cinema. São, como diz Orlandi (1993), diferentes posições do sujeito com diferentes sentidos produzidos. Nesse sentido, a materialidade é indissociável desses sentidos que se produzem no imagético, ou no som, ou no audiovisual. Souza (1998) descreve, com efeito, que os estudos sobre o silêncio de Orlandi não só contribuem para ampliar o objeto da AD, como também para compreender o não-verbal, apontando caminhos para entendê-lo. De fato, o silêncio tece sentidos que jamais poderiam ser “traduzidos” para a linguagem verbal no cinema. É o caso de *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, citado por Orlandi (2007, p.42) como exemplo privilegiado de filme que suscita reflexão sobre o silêncio. Som e silêncio significam de modo diverso, além da relação som/silêncio com a imagem vista poder recuperar diferentemente o interdiscurso sobre o que significa o som na diegese da narrativa dos filmes. Lembramos, ainda com Orlandi (op. cit., p. 33), que “(...) a matéria significativa do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação”.

Da mesma forma que o silêncio, o implícito também significa na imagem, como nos remete Souza (1998). É o caso de imagens não visíveis, mas sugeridas, como numa figura parcialmente enquadrada numa fotografia ou num filme, nos quais o jogo de imagens prévio abre caminho para interpretação. Com o cinema, o som tem papel muitas vezes crucial nesse jogo de imagens implícitas, antecipando o transcorrer do enredo. Tais espaços de inferência, de imagens apenas sugeridas pelo ruído de passos (ou pela sua interrupção) ou pelo uso da música-tema de um personagem para antecipar seu retorno (tal como visto em *Tubarão*, de Steven Spielberg, com os famosos acordes de John Williams) dão heterogeneidade ao texto não-verbal do filme. Além do som, existe o silêncio no âmbito da imagem, que leva a estruturas discursivo-visuais em aberto (SOUZA, op. cit.). Ainda segundo Souza (2001a), o silenciamento da imagem é diferente do da palavra: “(...) a imagem significa, não fala, e vale enquanto imagem que é (...)” (p.7). Porém, tal como a palavra, entender a imagem como discurso requer atribuir-lhe sentido do ponto de vista social e ideológico. Mas deve-se fazer isso sem cair na segmentação dos elementos visuais, ou proceder à mera descrição deles.

No entendimento da noção de Discurso Artístico (DA) conforme descrita por Neckel (2004), o envolvimento dos textos verbais e não-verbais no processo de significação acontece conjuntamente; isso não quer dizer, contudo, que a imagem tem co-relação com o verbal,

muito embora ela possa também ser lida (pois tem propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade), o que reafirma o *status* da imagem como linguagem ao mesmo tempo em que apontam para a leitura (SOUZA, 1998). Perceber o texto como discurso, ou seja, efeitos de sentido entre interlocutores, faz com que o analista passe a entendê-lo como forma material pela qual a ideologia e a memória regulam esses efeitos, relacionados com a inscrição histórica dos sentidos, partindo com a investigação do texto a partir da rede de memória e do mecanismo da ideologia que regem a constituição e circulação do dizer (VIEIRA, 2008). Os sentidos, de acordo com Orlandi (2001), não estão nem no autor nem no leitor, pois não são propriedades privadas, nem derivam da interlocução entre ambos em dadas condições de produção. Como os efeitos de linguagem são uma troca, eles não brotam nem se esvaziam no momento da interlocução. Sobre o autor, é a representação do sujeito que mais se entende como fonte e origem de seu discurso, sendo também a função mais socialmente controlada. Como autor, o artista nos moldes descritos por Neckel está no processo criativo carregado de interfaces sócio-históricas e ideológicas, se inserindo numa formação discursiva (FD) pra produzir seus dizeres verbais e não-verbais. Entretanto, o autor não trabalha numa FD estanque, pois o texto tende a se transformar numa verdadeira “arena” na qual se confrontam sentidos advindos de muitas FDs simultaneamente.

Como dissemos, as várias posições do sujeito podem representar diferentes formações discursivas no mesmo texto. É preciso, no entanto, ressaltar que a relação entre as diferentes formações discursivas no texto podem ser de muitas e diferentes naturezas: de confronto de sustentação mútua, de exclusão, de neutralidade aparente, de gradação, etc (ORLANDI, 2001, p.57).

Nesse confronto de FDs no discurso artístico, portanto, a interação entre FDs no interior do discurso artístico ocorre por meio de imagens, sons movimentos e palavras que podem se filiar a diferentes FDs. As características do discurso artístico em confronto com as características desses outros discursos determinam a polissemia do sentido no próprio DA. Em outro trabalho, Neckel (2010) ainda contribui com os conceitos de tessitura e tecedura dos sentidos no discurso. Tecedura é o tecer dos dizeres no fio do discurso no jogo polissêmico e no interdiscursivo. Na tecedura o funcionamento da memória discursiva faz surgir alguns sentidos como “naturais” em detrimento de outros. Já a tessitura é o funcionamento da materialidade discursiva em sua estrutura ou na imbricação da matéria significante.

As noções de Tessitura e Tecedura são profícuas para a análise de materialidades inscritas no artístico e de ancoragem não-verbal. Trata-se de um deslocamento necessário e consequente frente à postura teórica da AD e à imbricação material da arte. Operando com a noção de Tessitura, é possível olharmos para a estrutura da

linguagem própria do corpus de análise. Diferentes linguagens operam diferentemente sua estrutura significante. Uma imagem funciona diferentemente de um texto verbal, e ainda, uma imagem móvel funciona diferentemente de uma imagem fixa. Não se trata apenas do intradiscorso ou de poética, mas de uma imbricação dessas noções frente a sua natureza material tomada de uma perspectiva discursiva. (NECKEL, 2010, p.50).

Neckel sugere a hipótese de verbal e não-verbal serem tratados como processos discursivos, às vezes pertencentes à mesma dimensão, e não como discursos em si. Deste modo, ambos poderiam estar em qualquer discurso – no caso do trabalho da autora. Com isso, a constituição do não verbal em enunciados imagéticos e gestuais é vista como processo e não produto, algo que observamos no percorrer análises dos recortes e segmentos no capítulo 6, contendo as análises de dados. As materialidades são vistas então numa relação de complementaridade afetadas pela incompletude:

O batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição. Realço o termo composição para distingui-lo de complementaridade. Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda (LAGAZZI, 2007, p.3).

É indispensável compreender a tessitura e a tecedura em seu batimento no audiovisual, pela perspectiva discursiva. Isso requer mais do que uma mera descrição da textualização do filme, ou de seus aspectos tecnológico. Rechaçamos, assim, um olhar atento somente à estrutura, já que o discurso é também acontecimento, muito embora jamais devamos negar a relevância da tessitura, da matéria significante que circula sentidos a partir de suas especificidades, recortando a memória em sua heterogeneidade na tecedura a partir não apenas do verbal. Se o discurso é estrutura e acontecimento, a AD deve, então, compreender a imbricação entre tessitura e tecedura dos significantes não-verbais, pois o aparato analítico do imagético em outras áreas que não a AD não dão conta das análises na ordem do discurso.

4.3. História simbólica e afetivo-sexual da cibercultura no cinema

Vimos na capítulo anterior as características e elementos que compõem a cibercultura, nos levando a diálogos com autores para além da AD pecheutiana e como a cibercultura não

pode (nem deve) ser encarada como sinônimo estrito de internet. Veremos, aqui, sua relação com o cinema, isto é, quando a cibercultura é inscrita no Discurso Artístico, compondo assim sua *história simbólica*. Um autor que tem nos ajudado a pensar e a entender as narrativas possíveis da(s) cibercultura(s) é o professor inglês de Geografia Humana chamado David Bell, cujas obras ainda não tem tradução para o português. Em seu livro *An Introduction to Cybercultures* (BELL, 2001), desde o título da obra ele já indica a possibilidade de encarar as *ciberculturas* assim, no plural, no esplendor de sua diversidade. Neste livro, o geógrafo humano trata dos principais temas abordados nesta tese e, mais importante, nos fornece amplo subsídio para pensar os efeitos da(s) cibercultura(s) para além de seu escopo técnico ou para além do confinamento à Internet. Além do relato dos estudos culturais no/com o ciberespaço, a linha de pesquisa seguida por Bell à época da publicação da obra, o autor britânico trata ainda de vários aspectos das “sub-ciberculturas” que passam pelo *cyberpunk*, pelos *gamers*, pelos *hackers*; Vai ainda reconfigurar o conceito de comunidade e identidade na cibercultura, o que nos acena para a possibilidade de pensar o mesmo assunto com Bauman (2003) no contexto da sociedade líquido-moderna. Faz um trabalho sólido acerca da movência dos sentidos de corpo nessas novas condições da contemporaneidade, o que ele vai fazer retomando a ‘ciborgologia’ de Haraway com o fez em seu outro livro dedicado em grande parte a ela (BELL, 2007), mas vai aqui além mencionando outros autores queensem o chamado ‘pós-humano’ e a movência desse conceito na atualidade. Mas o que mais nos interessa em *An Introduction to Cybercultures*, sem dúvida, é como o autor conceitua as histórias material e simbólica da cibercultura e do ciberespaço no segundo capítulo, sugerindo que entendamos “(...) how cyberspace and cyberculture are storied into being at the intersection of different knowledges and metaphors”(BELL, 2001, p.8)²⁰, tendo aí o cinema seu quinhão no tocante às metáforas que nos possibilitarão a compreensão desses efeitos de sentido.

No tocante à história material da cibercultura e do ciberespaço – Bell (p.8) dirá que há uma falsa dicotomia aqui, no que concordamos, posto que “cyberspace is always cyberculture, in that we cannot separate cyberspace from its cultural contexts. (...) So, in effect, cyberculture is a different way of saying cyberspace”²¹ –, ela é dividida em cinco subgrupos (ou sub-histórias): história dos computadores, história da Internet, história da realidade virtual, história político-econômica e história do trabalho.

²⁰ “Como o ciberespaço e a cibercultura se configuram na intersecção entre diferentes conhecimentos e metáforas”. (tradução nossa)

²¹ “Ciberespaço é sempre cibercultura, no que não podemos separar o ciberespaço de seu contexto cultura. Então, com efeito, cibercultura é um modo diferente de dizer ciberespaço”. (tradução nossa)

Em nosso entendimento, as duas primeiras e as duas últimas formam conjuntos distintos dentro do todo da história material da cibercultura. As duas primeiras seriam correspondentes a uma ‘história técnica e conceitual’ dentro da história material: aqui estão o desenvolvimento tecnológico crescente da microeletrônica no contexto da Guerra-Fria, da ARPANET (a precursora da Internet no sistema de defesa bélico dos Estados Unidos) e sua consequente migração para empresas privadas como a Xerox a partir dos anos oitenta principalmente, até a criação do protocolo HTML (HyperText Markup Language) por Tim Berners-Lee e finalmente o *boom* da internet nos computadores domésticos. Já as duas últimas são intimamente ligadas à sociedade de consumo líquido-moderna (BAUMAN, 2001) e excitada pela mídia e pela publicidade que desperta constantes estímulos sensoriais (TURCKE, 2010). A sociedade excitada e eternamente estimulada pelo excesso tem uma de suas representações mais interessantes do curta-metragem polonês vencedor do Oscar chamado *Tango* (1981)²², no qual a constante justaposição de ações distantes em um mesmo (ciber)espaço é um desafio à atenção e aos sentidos num crescendo gradual testando os limites do suportável. Aqui ainda é possível entender a história material da cibercultura em sua discursividade dentro da FS capitalista, em como ela dá seus primeiros passos no contexto *hippie* do LSD e do Festival de Woodstock (contexto esse bem pontuado por LEARY, 2014) e depois é cooptada pela antítese do *yuppismo* nos anos oitenta, quando sua circulação comercial e doméstica é super-aquecida, em todos os casos “restructuring relations between rich and poor under the regime of ‘cyber-capitalism’”²³, com discrepâncias grande de acessibilidade a partir de concentrações regionais que vão selar claros privilégios de renda, ‘raça’ e localização geográfica acerca de quem está mais e quem está menos inserido na cibercultura dentro do ‘teatro da cumulação do capital’, mudando assim também as relações de trabalho e a constante apropriação do ciberespaço pelo capitalismo, culminando na geração de *sites* de consumo *online* e na alienação do trabalho virtual.

Na história simbólica da cibercultura, que Bell divide como um grande grupo à parte da história material e sub-divide em *história do cyberpunks* *história da cultura pop*, encontramos o ponto exato no qual a presente pesquisa se situa, principalmente no que tange à cultura pop. Estabelecendo um diálogo com Bethânia Mariani (1998), podemos afirmar que a história material da cibercultura em Bell é o discurso *da* cibercultura, um discurso-origem relacionado tanto aos seus efeitos técnicos quanto político-econômicos, mas que partem dela;

²² Curta-metragem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WqqotsDi7Tg>>. Acesso em: 21 ago 2015.

²³ “Reestruturando relações entre ricos e pobres sob a égide do regime ‘cibercapitalista’”. (tradução nossa)

por sua vez, a história simbólica é o discurso *sobre* a cibercultura, com o qual o sujeito enunciator produz um certo efeito de distanciamento do objeto (no caso dos nossos filmes, as relações afetivo-sexuais na contemporaneidade), ainda que não tão pretensamente ‘neutro’ como o discurso jornalístico pesquisado por Mariani, na medida em que o DA é de uma tipologia lúdica, de FDs mais abertas (NECKEL, 2004). Mariani assim conceituará o essa diferença dos discursos *de* e *sobre*:

Os *discursos sobre* são discursos que atuam na institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória. Os *discursos sobre* são discursos intermediários, pois ao *falarem sobre* um *discurso de* (‘discurso-origem’), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o *falar sobre* transita na co-relação entre o narrar/descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor (MARIANI, 1998, p.60).

Ainda com a AD, diríamos que a *história simbólica* delineada por Bell faz a distinção de um discurso *sobre* a cibercultura marcado pelo conceito de imaginário e condições de produção. O acontecimento, mais uma vez nos valendo de Mariani (op. cit.), é o elemento descontínuo e exterior da história que se por um lado remete para o acidental, singular e imprevisível que rompe com a imposição imaginária de estabilização dos sentidos, por outro nos leva a uma necessidade interpretativa de buscar interpretá-lo integrando aos elementos de memória, filiando-o em alguma rede de sentidos já-dita. Por sua vez, as condições de produção em sentido lato são por nós mobilizadas aqui em sua ampla importância, como formadoras de novos modos de subjetivação, tal como postulado por Fonseca (2010), ainda que pré-configuradas pelas condições capitalistas da modernidade, sejam elas sólidas ou líquidas.

É a partir daí que podemos entender tanto o *cyberpunk*, lembrado por Bell em suas manifestações de William Gibson e Timothy Leary, quanto a mudança de postura dos personagens e do enredo dos filmes marcados pelas alusões ao ciberespaço no cinema pop comercial como um uma discursividade de ruptura (sobretudo nos anos oitenta) que ressignifica a memória sobre várias regiões de sentido – incluindo aí a representação da política, o próprio cinema falando de cinema e, como não poderíamos deixar de lembrar, os sentidos sobre o amor nas relações entre personagens – a partir de condições de produção que organizam e re-organizam os espaços nos quais as FDs inscritas na cibercultura vão interagir no cinema. Essa passagem da cibercultura para a *mainstream* do cinema comercial/industrial é lembrada por Bell como um indicativo de intertextualidade com gêneros anteriores que torna a apropriação do ciberespaço pela cultura popular importante de considerar, a despeito de seus

aparentes simplismos e reducionismos. E para tanto, é imprescindível considerar as manifestações estéticas e simbólicas da cibercultura para além do reduto que é consagrado para tal, ou seja, o cinema de ficção-científica, mas olhar também para como, por exemplo, a memória dos filmes românticos são ressignificadas a partir da cibercultura mesmo dentro da cultura pop/comercial:

While sci-fi movies have also involved a cyberpunkish aesthetic and narrative style (embodied in the 'tech-noir' of *Blade Runner*, for example), a lot of discussion of 'symbolic' versions of cyberspace tend to neglect the other genres and forms of what we might call 'popular cybercultures'. Dodge and Kitchin, for example, quickly dismiss 'mainstream cyberfiction' – typified by 'the spate of 'cyberthrillers' and romantic 'You've Got Mail' novels' – as lacking 'the dark, edgy style that characterizes cyberpunk'. And where the mainstream works are discussed, they are often read as relatively simplistic (and conservative) indicators of technophobia and social anxiety. While that may be true, we need to remember the cultural work that those kinds of representations do, rather than simply analyzing them textually (in the way that Kneale engages with cyberpunk). Crucial to this is acknowledging the role played by diversity of representations of cyberspace in providing a portfolio of meanings that audiences piece together. So 'You've Got Mail' romances *can* give us particular insights into cyberculture, and more importantly, can be used as a symbolic resource in the on-going process of meaning-making (BELL, 2001, p.26).²⁴

Lembramos aqui ainda do elogio do Bazin (2014) ao cinema como cultura de massa, a essa sua especificidade em relação ao um espaço cultural que antes era ocupado pelo teatro, hoje mais 'elitizado'. Renegar esse aspecto pop da história simbólica da cibercultura, com tudo o que isso eventualmente implique em fechamento e tentativa de tornar estanques as FDs dentro do DA, da veiculação de um sentido dominante no contexto sócio-histórico, é renegar o que isso também tem muito a nos dizer sobre como a cibercultura é interpretada na relação entre a cultura de consumo de massa da SLM, das ansiedades que a tecnofobia (ou, vamos aqui acrescentar, também a *tecnofilia*) desperta no âmbito dessa FD dominante no cinema. Quem vem nos ajudar a analisar esses sentidos, em nossa pesquisa atual, são *Ela* e, em menor

²⁴ “Enquanto filmes de ficção-científica tem também envolvido um estilo estético e narrativo cyber punkeanos (incorporado no 'tech-noir' de *Blade Runner*, por exemplo), diversos debates acerca de versões 'simbólicas' do ciberespaço tendem a negligenciar os outros gêneros e formas de que poderíamos chamar de 'ciberculturas populares'. Dodge e Kitchin, por exemplo, logo dispensam a 'ciberficção da *mainstream*' – entendida como a inundação de 'cyberthrillers' [suspenses cujo enredo envolve a cibercultura] e novelas como 'You've Got Mail' [no Brasil, lançado em 1998 sob o título 'Mens@gem para Você', com Tom Hanks e Meg Ryan] –apontando nelas a falta do 'estilo sombrio e nervoso que caracteriza cyberpunk'. E onde os trabalhos da *mainstream* pop são efetivamente debatidos, são frequentemente lidos como indicadores relativamente simplistas (e conservadores) de tecnofobia e ansiedade social. Enquanto isto pode ser verdade, nós precisamos analisar o que o trabalho cultural daquelas representações implica, ao invés de simplesmente analisá-los textualmente (como Kneale faz com o cyberpunk). Crucial para o reconhecimento do papel da diversidade das representações do cuberespaço em providenciar um leque de sentidos que o público consumidor demanda. Portanto, romances na linha 'You've Got Mail' *podem* sim nos levar a epifanias sobre a cibercultura e, mais importante, podem ser mobilizados como um recursosimbólico noprocesso em cursodeconstrução de significado”. (tradução nossa).

escala, *A Garota Ideal* e *Catfish*.

As marcas da cibercultura no discurso fílmico muitas vezes passam pela divulgação publicitária em si dos filmes. O arroba em *Mens@agem para Você* (You've Got Mail, 1998 – que vimos há pouco ser mencionado com Bell), as terminações ‘.com’ de *Intermediário.com* (Middle Men, 2009) e *MeninaMá.Com* (Hard Candy, 2005), todas marcas linguísticas que só existem nas traduções livres dos títulos para circular no mercado brasileiro, instalando assim um efeito de nicho de mercado em filmes que se propagam como o discurso *sobre* a cibercultura no contexto brasileiro, lembrando que aqui temos essa demarcação linguística construída num filme de amplo apelo comercial como o é *Cliada.com* (2011). No caso de *I'm a Cyborg, But That's Ok*, o pôster original do filme na divulgação doméstica sul-coreana trazia várias alusões às letras que formam o título metamorfoseadas em aparatos eletrônicos, outra evidência de um efeito de sentido que ‘corporifica’ a intervenção da cibercultura no intradiscurso dessa relação verbal/não-verbal, de modo semelhante ao que acontece com os *emoticons* retomados nos dizeres de Dias (2008); usa-se caracteres da máquina e das condições de produção da cibercultura para inscrever esse efeito no verbal dos títulos dos filmes, resignificando a memória sobre os mesmos e como eles se projetam, inclusive, comercialmente.

A história simbólica da cibercultura passa pela estética abertamente *cyberpunk*, de tecedura relativa ao discurso *hacker*, em filmes que vão desde os primórdios da ascensão da microeletrônica, com ênfase no início dos anos oitenta – e aí poderíamos citar principalmente *Tron - Uma Odisséia Eletrônica* (1982) e *Jogos de Guerra* (1983) como ilustrações privilegiadas da ‘primeira safra’ da narrativa simbólica da cibercultura no cinema *mainstream* – até os dias atuais, tendo talvez seu auge tanto em termos filosóficos quanto comerciais na virada do século com o lançamento de *Matrix* (1999), talvez ainda hoje o caso mais bem sucedido de imersão no universo da cibercultura. Fora isso, há filmes que refletem sobre o próprio estatuto do imagético nos tempos da cibercultura, caso de *Naqoyqatsi* (2002), ele mesmo uma re-leitura de um (sub)gênero já tão próximo dos mitos e simbolismos das condições de produção da cibercultura inaugurados com *Koyaanisqatsi* (1982), dirigido pelo mesmo Godfrey Reggio e que tinha uma relação genealógica com o curta *La Jetée* (1962), catalisadores de uma narrativa perturbadora em tempos do mundo-imagem descrito por Sontag (2004) atravessado pelas intericonicidades postuladas por Courtine (2008). *Naqoyqatsi* marca a ruptura – termo aqui entendido tanto no sentido histórico, quanto no discursivo – da cibercultura num filme estilo ‘álbum de fotografias’ que traz a capacidade sobre-humana de fixar um ‘aqui’ que choca os olhos de um sujeito-espectador excitado pela ciranda sensorial

inesgotável da SLM. Diferente dos antecessores (além do longa de 1982, Reggio também dirigiu *Powaqqatsi* em 1988, esteticamente similar ao primeiro), *Naqoyqatsi* se caracteriza por uma estética que volta e meia lembra uma tela de Andy Warhol: uma influência forte de *pop art* e aquilo que em AD chamamos de paráfrase e repetição. Na medida em que o filme se insere já no começo do século XXI, essa tessitura emerge em plena consonância com as teceduras das condições de produção contemporâneas. Aqui cabe ainda uma constatação pertinente sobre a atualização de sentidos entre o primeiro e o último filme da trilogia: uma vez que ambos são lançamentos cinematográficos já marcados pelo que Lemos (2010) entende como o momento sócio-histórico que marca o surgimento da cibercultura – isto é, a ascensão da microeletrônica em fins dos anos setenta –, evidencia-se uma atualização da/sobre a região de sentidos sobre a cibercultura, possibilitada no jogo de antecipações sobre o impacto da mesma na sociedade e na(s) arte(s) (ou nas tessituras do DA, falando em termos discursivos).

A memória discursiva da ‘cibercultura inicial’, representada nas tessituras (a imensa maioria não-verbais) e teceduras de *Koyaanisqatsi* em 1982 instalam sentidos de progresso técnico crescente que escapa às mãos do sujeito até o apoteótico (talvez apocalíptico) clímax com a explosão do foguete; já em *Naqoyqatsi*, fruto da ‘cibercultura tardia’ lançado exatos vinte anos depois, o efeito das tessituras sobre o referencial da cibercultura (imagens digitalizadas, criadas em computação gráfica e mescladas com fotografias, etc) emerge num efeito de integração, de múltiplos horizontes nos quais o sujeito se perde no *over* de ‘dados’, mas ao qual já está habituado, sem necessariamente o crescendo pessimista do longa de 1982. Essa ruptura/atualização é também eivada em um dos recursos mais caros à sétima arte: o tempo (conforme versa DELEUZE, 2007). Se em *Koyaanisqatsi* o que deixa o sujeito-espectador sem norte é a velocidade que a edição e a música assumem da metade para o final, *Naqoyqatsi* vai exatamente na contramão do primeiro e perpassa por imagens aleatórias de criação digital por longos períodos de tempo, remetendo a efeitos de apreensão do sujeito-espectador quando é ‘obrigado’ (num chique entre um de comunicação quente, nos termos de McLuhan, e um frio) a passar longos segundos na contemplação das mesmas imagens, posto que a condição da ‘cibercultura tardia’ é o movimento incessante de uma tela a outra, entre cliques, sem contemplações. O que nos causava medo da cibercultura ‘inicial’ do começo dos anos oitenta era a velocidade que a técnica parecia estar tomando e a inquietação que emergia daí nos nossos hábitos sociais; nos primeiros anos do século XXI, o que nos causava apreensão era a possibilidade do tédio, de cessar o gozo ‘infinito’ que a internet e a técnica feita sob medida para consumo propiciam, da explicitação tornada lenta no tempo *do modus*

operandi que marcam a sociedade líquido-moderna tal qual descrita por Bauman. Esse recurso da atualização de sentidos em determinado objeto da cibercultura foi também observado em algumas análises realizadas no capítulo 6 desta tese, quando o conceito de *corpo* é inscrito de modo diverso em *Apaixonado Thomas* (2000) e *Ela* (2013), respectivamente o filme mais velho e mais recente da amostra de seis longas que compõem nossa pesquisa.

Entendemos que esse efeito de abundância Como diz Turcke (2010, p.177), “A abundância [de imagens fotográficas] se encontra enrijecida, sem vida”, como testemunho de uma assimilação que traz compulsoriamente à repetição. A câmera lenta e os *zooms* não só dos documentários que (con)fundem planos e fotos com ‘fotografias que se movem’ de Reggio (em Marker eram estáticas), mas também nas obras de ficção como o prólogo de *Watchmen* (2009) e o famoso recurso *bullet-time* de *Matrix*, depois imitado *ad nauseam* nos filmes de ação e ficção-científica, encontrando na paralisia das imagens e numa explicitação de outra relação com o tempo (mais lenta, numa sociedade veloz) uma tentativa de fazer com que as imagens ‘respirem’ em seus efeitos de sentido.

No entanto, para além dessa representação da/na cibercultura sobre o político, o *cyberpunk* o próprio estatuto da imagem no fim do século XX e começo do atual, há também o discurso de uma história simbólica da cibercultura voltada especificamente às movências do amor e do sexo na contemporaneidade. Essa discursividade também remete desde os anos oitenta, quando o computador entra em disputa com o sujeito-internauta pela atenção da mulher desejada por ambos em *Amores Eletrônicos* (*Electric Dreams*, 1984), representação emblemática da tecnofobia (em consonância com *Koyaanisqatsi*) no cinema hollywoodiano daquela época, mas também em filmes bem mais recentes, como a erotização virtualizada de *A Vida Online* (*On_Line*, 2002) e *Distúrbios do Prazer* (*Downloading Nancy*, 2008), passando pela metáfora sublime da comunicação afetivo/amorosa em *Castaway on the Moon* (Kimssi pyoryugi, 2009 – cujo título permanece sem tradução para o português), este último um longa sul-coreano muito próximo da região de sentidos de nosso *I’m a Cyborg, But That’s Ok*.

Cabe ainda lembrar aqui sobre a história simbólica da cibercultura no tocante ao *amor*, tema específico de nossa pesquisa. Além de Bell, recorremos aqui especialista em inteligência artificial David Levy (2007) que, não por acaso, divide seu livro *Love+Sex with Robots* em duas partes: *love with robots* (“amor com robôs”) e *sex with robots* (“sexo com robôs”), de modo que fique evidenciada algo que também notamos, afinal, ser presente em nossa pesquisa: a análise tanto do impacto afetivo/emocional quanto do sexual do sujeito do

discurso nas condições de produção da cibercultura. Levy, estadunidense como Donna Haraway, tem uma perspectiva geralmente otimista dessas novas relações afetivo-sexuais que emergem na cibercultura, o que por sua vez nos tem servido para contrabalancear com a abordagem francamente pessimista da SLM de Zygmunt Bauman.

A primeira parte do livro ainda auxilia pelo modo como cria uma narrativa que percorre as inquietações humanas (no âmbito emocional) para enfim compreender como as inovações técnicas serão recebidas ao longo do tempo. Esse transcorrer tem nos ajudado a delinear – e aqui ousamos ampliar as definições de Bell – uma *história afetivo-sexual da cibercultura*, a qual por sua vez pode ser inscrita/representada (como é, nos seis filmes que analisamos e em tantos outros) no seio da história simbólica.

A defesa desse postulado implica em resgatar – para discordar – uma afirmação de Kim Joon-Ho na palestra *Projeto Cinema e Corpo: Corpo e Cibernética*²⁵, já citada no capítulo anterior, sobre a recusa do termo ‘cibercultura’ em prol do ‘cibernética’ que ele usou para intitular sua comunicação. O argumento de Kim é que havia uma cibercultura enquanto ela era um movimento de ‘vanguarda’, algo como foi o movimento *beat* nos anos sessenta: só caberia o uso do termo enquanto ela representava, falando em termos da AD, uma FD marginal, uma projeção ‘especulatória’ (como era nos anos oitenta) de possibilidades da ascensão da microeletrônica em todas as esferas das relações humanas. A partir do momento em que, no século XXI, a cibercultura passa a ser o sentido dominante e não o marginal, a designação teria perdido a validade, sendo o termo *cibernética* (de Norbert Wiener) algo de cunho mais ‘técnico’ e ‘geral’.

Ora, entendemos, à luz da Análise do Discurso, que é justamente quando há naturalização de certos sentidos – a ponto de serem ‘apagados’ na enunciação e emergirem como óbvios para o sujeito, sobretudo pelo efeito do esquecimento nº1 tal qual descrito em Pêcheux (1997) – que a compreensão desses efeitos de sentido se fazem mais pertinentes, de modo a evidenciar o efeito ideológico ali mesmo onde a formação discursiva surge ‘naturalmente’ nos dizeres do sujeito. É algo como, remetendo aqui a outra região de sentidos, uma eleição na qual se nomeia os partidos de extrema-esquerda como *partidos ideológicos* – apagando aí a inevitável existência da interpelação ideológica também nos partidos de outras regiões do espectro político, como se eles fossem ‘naturais’, diferentemente daqueles marcados como o efeito do distanciamento, da alteridade, do ‘eles’, porque ali haveria uma inscrição ideológica, diferente dos partidos cuja ideologia é tão cristalizada que surge como a

²⁵Realizada pelo CINUSP em 2012, gravada integralmente em vídeo e divulgada na rede eletrônica em: <https://www.youtube.com/watch?v=p_q3BP07R_s>. Acesso em: 14 jul. 2016.

norma que sequer cabe nomear. O mesmo se passa quando Kim busca justificar a recusa do termo cibercultura: não cabe mais nomeá-la uma vez que ela não é mais *uma cibercultura* mas passou a ser ‘a’ cultura. Quando Bell (2007) retoma as contribuições do sociólogo Manuel Castells, pontua-se o quanto a cibercultura é inscrita de modo diverso no âmbito geopolítico: nem todos os habitantes do planeta são alfabetizados, muito menos alfabetizados digitalmente. A ciber-cultura, portanto, encontra espaços de resistência, não é uniforme, não é sequer apropriada da mesma maneira em todos os espaços. Ainda que porventura se sobressaia, ela é *uma* cultura, é *um* modo de estabelecer relações entre pessoas através da técnica, talvez elencada historicamente como FD dominante em detrimento de outras possíveis, mas ainda assim tão ideologicamente marcada e sócio-historicamente inscrita quanto as demais. De forma talvez involuntária, o argumento de Kim acaba auxiliando nosso escopo da importância de afirmar tanto a existência da cibercultura, quanto da importância de analisá-la à luz de um referencial teórico (como a AD) que busque compreender os efeitos de sentido que emergem como ‘cristalizados’ para o sujeito: a cibercultura é tão presente em nossas vidas que, afinal, há quem já nem veja a necessidade de nomear a analisar algo que nos surge como *óbvio* – mas que ao mesmo tempo tanto ainda nos inquieta e ainda temos a interpretar.

O imaginário sobre a relação homem-máquina nesse contexto nem sempre foi positivo. Ao contrário, a história simbólica do amor na cibercultura nos anos sessenta (durante o crescimento da ARPANET, ancestral da internet, no contexto da Guerra Fria e da corrida espacial) e nos anos oitenta (início da apreensão dos computadores pessoais pela cultura de massa e pela sociedade de consumo) vem repleta de tensões. No primeiro caso, havia a especificidade da contracultura estadunidense que então dominava o cenário, do amor experimentado pela filosofia do ‘sexo, drogas e rock n’ roll’ da forma como foi descrita por Timothy Leary (2014), muito embora este mesmo autor entenda o quanto a cultura daquela década (que ainda não era exatamente uma *cybercultura*) marcou profundamente os pioneiros da ficção-científica e da história simbólica da cibercultura, além da própria evolução da técnica. Mas fora de um círculo ainda muito restrito de sujeito que tinham acesso a esse arquivo nas teias do virtual, o discurso dominante era o do medo que a máquina se sobrepusesse às emoções humanas. David Levy lembra um desses episódios, resgatando o caso de *2001: Uma Odisséia do Espaço* (livro e filme) e o relaciona com o contexto de então:

During the second half of the twentieth century, science fiction became a hugely popular literary form, paralleling the development of the science of artificial intelligence. One exemplar of this parallel is the computer Hal in Arthur C. Clarke’s *2001: A Space Odyssey*. Hal crushes David, the human hero, at chess, mirroring the

defeat of Garry Kasparov, four years prior to 2001, by IBM's Deep Blue chess-playing computer (LEVY, 2007, p.7).²⁶

Essa ‘tecnofobia’, da qual depois autores como Haraway e o próprio Levy tentaram escapar, era comum também em filmes dos anos oitenta, já mais voltados para a projeção imaginária sobre o amor no contexto de ascensão da microeletrônica. O já citado *Amores Eletrônicos* (1984) é um caso, mas seu contemporâneo mais famoso *O Exterminador do Futuro* (The Terminator, também de 1984) não fica por menos; embora operem por gêneros (um é comédia romântica, o outro é de ação e ficção-científica) e propostas conceituais diferentes, nos dois casos são filmes projetados para percorrer o grande circuito comercial dos EUA e fora dele. Há uma ‘tecnofobia’ como em *2001: Uma Odisséia do Espaço*, mas já ‘ajustada’ em suas tessituras (mais do que nas teceduras, nas quais ainda guarda semelhanças) pelo contexto sócio-histórico do movimento *yuppie* (que fez contraste com os *hippies* dos anos sessenta) das eras Reagan e Thatcher, além de muito afetada pelo contraponto francamente tecnofílico evidenciado na franquia *Star Wars* de George Lucas, um estrondoso sucesso de bilheteria que não apenas gerou um produto rentável para Hollywood, como passou a integral o imaginário *pop* daquele país desde então.

Percebe-se tanto em *Amores Eletrônicos* quanto em *Exterminador do Futuro* que o medo, mais do que da evolução da microeletrônica em si, passa a ser voltado para o quanto ela afeta as relações amorosas entre os seres humanos – apesar de serem filmes que, paradoxalmente, usam o mote do ‘filme sobre máquinas’ como chamariz comercial. É interessante comparar com as atualizações de sentido, para o caso dos longas-metragens mais recentes – inclusive os de nossa pesquisa. No caso de *Amores Eletrônicos*, por exemplo, o efeito-sujeito do computador que se ‘apaixona’ pela mulher ambicionada pelo protagonista e passa então a usar todos os recursos eletrônicos possíveis para atrapalhar os planos do herói humano é bastante contrastado com a movência que essa mesma região de sentidos específica – a da história afetivo-sexual simbólica da cibercultura – exhibe em *Ela* (2013), momento no qual é o próprio efeito-sujeito do ‘amor virtual’ (a personagem Samantha) que emerge como desejada pelo sujeito-navegador das marés do virtual e da sociedade líquido-moderna já em estado ‘tardio’, avançado. Percorrendo todo o caminho, linearmente (embora sempre tenha idas e vindas nesse sentido), podemos dizer que o modo filosoficamente pleno da intervenção da máquina na fragilidade emocional humana em *2001: Uma Odisséia do Espaço* continuou

²⁶ “Durante a segunda metade do século XX, a ficção-científica se torna uma forma imensamente popular de literatura. Um exemplo desse paralelo é o computador Hal no livro *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Arthur C. Clarke. Hal vence David, o herói humano, no xadrez, refletindo a derrota de Garry Kasparov, quatro anos antes da publicação de *2001*, pelo computador enxadrista da IBM, Deep Blue”. (tradução nossa).

existindo nos anos oitenta de *Amores Eletrônicos* – porém cooptado pela sociedade de consumo e tornado num produto infantilizado e de consumo rápido –, ao passo que trinta anos depois, em *Ela*, o sujeito da cibercultura se inscreve como inescapavelmente ligado ao sentido do amor mediado pela microeletrônica, numa relação conflituosa de conexões e des-conexões do efeito-sujeito do(a) ‘amante virtual’. Essa relação necessariamente ambígua e conflitante entre os ‘amantes virtuais’ (sejam de carne e osso ou de bits e bytes, mas entendidos sempre como efeitos-sujeitos) também aparece em todos os demais filmes da pesquisa, sobretudo *Apaixonado Thomas*, no qual uma das relações afetivo-sexuais do protagonista é uma personagem inteiramente digital, que surge na abertura do filme como plena e depois será, aos poucos, desconstruída para efeitos de atualização de um amor para além das telas.

Figura 8 – Tensão entre sentidos de tecnofilia e tecnofobia em *Tetsuo*



Pra além do circuito comercial estadunidense – sempre interessante de ser observado justamente na medida em que aponta para a FD dominante e as movências da memória sobre o amor nas telas de monitores e cinemas –, o longa *underground* japonês *Tetsuo – O Homem de Ferro* (1989), não por acaso um dos mencionados no livro sobre o ‘Manifesto do Ciborgue’

(publicado no mesmo 1989) de Donna Haraway, é um dos retratos mais interessantes sobre aquele momento de ruptura, no limiar entre a ‘tecnofobia’ e a ‘tecnofilia’, no qual a cibercultura emergia de sentido marginal para o dominante, com as FDs disputando esse lugar no interior do Discurso Artístico (NECKEL, 2004) do filme. Imagens da ambigüidade do discurso sobre a afetividade e, mais ainda, sobre a sexualidade em *Tetsuo* podem ser observadas na imagem acima (figura 8), nos momentos em que o personagem masculino e a personagem feminina surgem em efeitos díspares na relação com a tecnologia: a mulher que surge como uma ‘fálica’ (primeiro quadro, da primeira linha na figura 8) no filme é ao mesmo tempo o retrato do desejo e do medo do sujeito do discurso nas condições de produção da cibercultura; o personagem masculino – que vai aos poucos, no transcorrer do filme, se transformando em máquina – é surpreendido quando seu próprio desejo se manifesta na forma de pênis metálico (segundo quadro da segunda linha), instalando sentidos das novas configurações de desejo da/cibercultura que ainda causam estranhamento e pavor; a reação da personagem feminina ora de medo (segundo quadro, primeira linha), ora de desejo (primeiro quadro, segunda linha) recíproco com essa posição-sujeito cada vez mais ‘mecanizada’ representada no personagem homem.

Aparentemente na contramão do que vimos em *Tetsuo*, David Levy entende que a sociedade japonesa, na verdade, tem menos receio da influência da cibercultura por uma série de fatores que envolvem não apenas a cultura popular daquele país (bastante otimista, segundo o autor, sobre os avanços da técnica, da robótica e da microeletônica), mas ainda pelo papel histórico da religião – no caso, o shintoísmo – que não fazia distinção entre seres inanimados e orgânicos:

It seems that plenty of Japanese really like dealing with robots. Few Japanese have the fear of robots that seems to haunt Westerners. In Western books and movies, robots are often a threat, either because they are manipulated by sinister forces or because something goes horribly wrong with them. By contrast, most Japanese view robots as friendly and benign. Robots like people and can do good. The Japanese are well aware of this cultural divide, and commentators devote lots of attention to explaining it. The two most favored theories, which are assumed to reinforce each other, involve religion and popular culture (LEVY, 2007, p.140).²⁷

Entendemos pelas tessituras e teceduras de *Tetsuo*, no entanto, que o sentido

²⁷ “Parece-nos que os japoneses realmente gostam de lidar com robôs. Poucos deles tem o medo dos robôs que parece assombrar os ocidentais. Nos livros e filmes do ocidente, os robôs são frequentemente uma ameaça, tanto por serem manipulados por forças sinistras quanto por alguma coisa dar terrivelmente errado com eles. Em contraste, a maior parte dos japoneses vêem robôs como amigáveis e benignos. Os próprios japoneses estão cientes dessa divisão cultural e os estudiosos dão muita atenção para tentar explicar isso. Os dois fatores mais favorecido nas teorias para tanto são a religião e a cultura popular”. (tradução nossa).

dominante acerca da pretensa boa recepção dos japoneses sobre o avanço da robótica e da microeletrônica é uma camada de análise superficial que não observa as tensões que existem também naquela sociedade, tal como evidenciadas no filme de 1989. É sem dúvidas significativo o fato de *Tetsuo* ser um filme *underground*, feito longe do cinema industrial e de grande circulação – o que nos ajuda a compreender que ele é um sentido marginal em seu contexto sócio-histórico – e não dominante como, por exemplo, produções *mainstream* como *Amores Eletrônicos* e *2001* são no cinema estadunidense. Ainda assim, todavia, emerge teceduras de uma memória discursiva na qual a tecnofilia que se supõe ideologicamente cristalizada como ‘natural’ aos japoneses dá também espaço para uma relação ambígua com a tecnofobia, com o medo e a apreensão diante das novas (re)configurações sociais, sexuais, afetivas e principalmente *discursivas* que a cibercultura fazia insurgir então.

É uma análise também válida para o país vizinho, a Coreia do Sul, cujo filme *I'm a Cyborg But That's Ok* (lançado quase vinte anos após *Tetsuo*) também eiva sentidos de loucura e inquietação do sujeito no amor e no afeto dentro da histórica simbólica afetivo-sexual da cibercultura. A Coreia do Sul, tal qual o Japão, é também um país que evoca sentidos dominantes historicamente postos – sobretudo desde os anos noventa – de uma ‘FD tecnofílica’, de um suposto otimismo pleno com a evolução da técnica e sua influência constante nas discursividades amorosas entre os sujeitos. A memória que emerge no cinema daquele país, num gesto de interpretação que busque o contraditório e a cisão de FDs no interior do Discurso Artístico, evidencia, todavia, que ali também há o sentido de ansiedade tal qual nas teceduras de ‘assombro dos ocidentais’ resgatada por Levy, porém em tessituras diferentes. Cabe ainda lembrar que o próprio autor, já no final de seu livro – de modo geral bastante otimista sobre os rumos da relação afetivo-sexual no contexto da cibercultura – acaba ressaltando alguns temores sobre a sexualidade na sociedade líquido-moderna:

I do not foresee the future, with robots as our partners, as totally without problems. One aspect that I find scary is not the fact that robots will be able to perform almost any *job* better than the most accomplished human – to be the world's best surgeons, lawyers, politicians, chefs – but that in some ways they will be better husbands, wives, and lovers than our fellow human beings. This raises an important psychological problem, that of our feeling threatened by the possibilities of human-robot sexual interactions because there is a better husband/wife/lover – better in the bedroom, as least, and readily available for purchase for the equivalent of a hundred dollars or so (LEVY, 2007, p.306).²⁸

²⁸ “Eu não prevejo o futuro, com robôs como nossos parceiros, como totalmente sem problemas. Um aspecto que eu julgo assustador não é o fato de que robôs serão capazes de realizar qualquer *trabalho* melhor que a maioria dos seres humanos – serão os melhores cirurgiões, advogados, políticos e chefs do mundo – mas que em alguns vieses serão também melhores maridos, esposas e amantes que nossos semelhantes humanos. Isso emerge um problema psicológico importante, que nossos sentimentos sejam ameaçados pela possibilidade de

Esses sentidos dúbios, ambíguos, conflitantes sobre a sexualidade e a afetividade na contemporaneidade vão ser atualizados nos filmes do começo do século XX – sempre dentro do arcabouço que aqui nomeamos como história simbólica afetivo-sexual da cibercultura, na medida em que esse conceito nos permite falar também a partir do conceito de FI, ou seja, de uma imaginário discursivo sobre esse dado tema inscrito no cinema –, em filmes como *Vida On Line* (2002) e nos próprios filmes que analisamos e neste trabalho, como *Apixonado Thomas* e *Medianeras*. No caso do filme de 2002, há ali uma marca discursiva interessante, que vai ser também observada como regularidade discursiva em vários recortes e segmentos que analisamos no capítulo 6, acerca de, primeiro, uma relação de proximidade/afastamento acerca do amor fomentado pelos espaços da virtualidade (diferente do medo ‘high-tech’ das ficções-científicas dos anos oitenta, manifestado por inscrições de aparatos mecânicos físicos assustadores, como em *Tetsuo* e *O Exterminador do Futuro*) e, segundo, uma presença constante da sociedade de consumo mediando as relações afetivas e sexuais entre as pessoas, com a exposição da intimidade (não apenas sexual) tornada item mercadológico. Os personagens (a grande maioria, jovens) do filme passam por um constante vai e vem de conexões e des-conexões com outros personagens, com o afeto emergindo onde se pressupunha o lugar exclusivamente do desejo sexual e vice-versa, rompendo assim com essa suposta fronteira entre os lugares do afeto e do sexo, mas, além disso, rompendo também com a barreira da separação entre o amor ‘puro’ de uma relação não comercial com o surgimento do amor numa ligação humana que era, *a priori*, um contato necessariamente mediado pelas relações de consumo, tal qual acontece também com Thomas e ‘prostituta virtual’ Eva em *Apixonado Thomas*, lançado dois anos antes.

Tais inscrições nos sentidos dos filmes mais recentes sobre a cibercultura, em sua história simbólica afetivo-sexual, apresentam consonância com a *vida líquida* e o *amor líquido* descritos por Bauman, principalmente no tocante à (oni)presença da sociedade de consumo intermediando as relações humanas outrora ‘sólidas’, mas também evidenciam simbolicamente os postulados de David Levy e Donna Haraway, respectivamente sobre as possibilidades de interação positiva homem-máquina e da ruptura de dicotomias ilusórias antes constantes, ambos os autores bem mais otimistas que o sociólogo polonês acerca da contemporaneidade, com maior ênfase no teórico de inteligência artificial. Diante de todo o exposto, entendemos que essa interlocução entre ‘amor+sexo’ – parafraseando o livro de Levy

interação sexual humano-robótica porque há nela um melhor marido/esposa/amante – melhor na cama, pelo menos, além de facilmente adquirível pelo equivalente a algumas centenas de dólares”. (tradução nossa).

– dos sujeitos com seus afetos e desejos por sujeitos ou efeitos-sujeitos de amores virtual(izados) deve ser compreendido sem julgamento de valores, mas discursivamente, nas muitas FDs que jogam no discurso do imaginário da cibercultura, compreendendo que há ali espaço – mais do que para pessimismos ou otimismo – justamente para uma interpretação via de regra ambígua das possibilidades de interação afetivo-sexual realizadas pessoa-a-pessoa (intermediada pela máquina) ou mesmo pessoa-a-máquina eivadas na contemporaneidade, sem perder de vista a ligação da história simbólica (afetiva e sexual) da cibercultura com as demais descritas por David Bell (2001), como as histórias *econômica* e *política* da cibercultura, que afetam e dialogam diretamente com a simbólica, (re)configurando o imaginário sobre o amor nessas condições de produção.

4.4. Rupturas da/na história simbólica da cibercultura evidenciadas em *Catfish*

As rupturas evidenciadas na/pela cibercultura marcam as próprias tessituras significantes do modo como se produz cinema, em escala crescente, dos anos oitenta até os dias atuais. O hibridismo da cultura-ciborgue (HARAWAY, 2013) lembrado também por Robin (2000) e o próprio David Bell chegou também ao *modo* de fazer cinema – mais especificamente, em termos da Análise do Discurso, às tessituras do DA conforme as descrevemos. Por exemplo, até hoje não se sabe se é procedente o boato de que o longa-metragem *Catfish* (2010) é ou não um *mockumentary*, isto é, uma obra de ficção feita para *parecer* um documentário convencional. O enredo do documentário soa tão absurdo que até hoje não se sabe se o filme é um *mockumentary*, isto é, um filme de ficção deliberadamente “forjado” para parecer um documentário, à exemplo de *Isto é Spinal Tap* (1984), o fundador do gênero. Neste longa, que narrava a decadência artística e comercial de uma banda de rock, o diretor (e um dos atores) Rob Reiner simulava o estilo característico do gênero documentário: câmera na mão, farto uso de (falsas) entrevistas, diálogos entrecortados por longas pausas, etc. Grande parte do burburinho e do sucesso que o filme causou, principalmente quando lançado em VHS, vem justamente da idéia de “verossimilhança” por convenção social atrelada aos documentários, em oposição ao gênero ficcional ao qual concedemos a “suspensão da descrença”.

Aumont e Marie (2012) remontam que a dualidade documentário/ficção é uma das grandes divisões que estruturam a instituição cinematográfica desde suas origens. O que se

convencionou chamar de documentário é, na verdade, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras que são percebidas pelo sujeito-espectador como ‘reais’ e não ‘fictícias’. O filme documentário pretende ter, grosso modo, caráter informativo, que visa, principalmente, a restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o como ‘como eles são’. Nem sempre, todavia, essa ilusão de neutralidade referencial é aceita sem resistências na história desse gênero e do cinema em geral:

O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Ele concerne também às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático e até o filme caseiro. A evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravelmente, de uma época a outra e de uma produção nacional a outra (AUMONT; MARIE, op. cit., p.86)

Essa ideia de transparência dos sentidos no documentário tão típica do cinema-janela e dos *raccords* da decupagem consagrada pelo cinema industrial dos Estados Unidos é ainda mais intensa nesse gênero, pressupondo um mundo ‘fora’ do filme que ali é representado com fidedignidade quase ‘afílmica’, como se isso fosse possível. São, no entanto, traços de componentes discursivos discriminatórios do filme de ficção, posto que a própria noção de ‘autenticidade das provas’ é (re)significável a partir da rede de memória dos sentidos, como o deslizamento de *modus operandi* documental sugerido em *Catfish* – da investigação da ‘memória oficial’ do discurso institucionalizado pelo Estado para a memória da rede eletrônica, o que não deixa de ser um sinal dos tempos da SLM, ou do enunciado máximo (PAYER, 2005) que transita do discurso da lei/Estado para o discurso da mídia/Mercado. Essa mudança de ordem político-econômica aparece em *Catfish* moldada também por tessituras e teceduras dentro da representação simbólica tanto do amor quanto da cibercultura no interior do DA e duas FDs em jogo.

Se bem que não é possível dizer, independente ou não da ‘veracidade’ do que é mostrado no filme, que ele é algo convencional no gênero: há um deslocamento contundente do modo como é investigado o mistério que ronda a primeira metade do filme, deslocando o processo das instituições do Estado como arquivos ou bibliotecas (o ‘discurso oficial’, conforme termo da AD) para uma investigação toda feita com base nas páginas eletrônicas do *Facebook* e do *Google*, ou seja, de produtos veiculados por organizações privadas na *world wide web*. Esse deslocamento produz não só uma guinada na tecedura, mas também na tessitura significativa de um filme como esse, mexendo num gênero no qual pretensamente a ‘suspensão da descrença’ atua de forma diferente das obras de ficção. É mais um exemplo do

quando o hibridismo apontado por Haraway tem rompido dicotomias: além das apontadas por ela (corpo/máquina, natureza/artificial, etc), percebe-se que até no modo como se produz arte essas fronteiras são borradas.

Depois de causar boa impressão no festival de Sundance, o maior do cinema alternativo estadunidense, o documentário *Catfish* ganhou alguma visibilidade entre cinéfilos e não-cinéfilos, quase caiu no pop e virou até série de televisão (no Brasil, transmitida pela MTV). O segmento que aqui analisamos – o *trailer* do filme – busca evidenciar as fronteiras movediças postas em discurso no longa como um todo. Usamos o *trailer* aqui justamente por compreendê-lo também como peça comercial, como meio pelo qual o filme ‘se vende’ enquanto produto de imagem e som dentro da (ciber)cultura da SLM. Há rupturas que emergem não apenas no discurso *do* filme, mas *sobre* (conforme definição feita por MARIANI, 1998) o filme, sobre como ele se projeta numa região de sentidos próxima dos filmes de ficção e, mais que isso, como um filme de terror/suspense, o que fica ainda mais notável se lembrarmos que, afinal, é um documentários sobre a tentativa de estabelecer laços amorosos. O vaso de cristal na metáfora de Bauman (2004) para falar sobre a fragilidade dos laços no âmbito do virtual e a ansiedade que isso traz ao sujeito parece aqui trazer efeitos que reverberam nas inscrições do processo discursivo não-verbal e da própria ruptura de gênero: *Catfish* se projeta não só como algo próximo de um filme de ficção, mesmo sendo um documentário, mas ainda especificamente um filme *de terror* para fazer falar as (des)conexões do amor na contemporaneidade.

Como a Análise do Discurso parte do pressuposto que o DA, em sua tipologia lúdica de grande abertura para as formações discursivas em jogo, instala sentidos necessariamente a partir de suas condições de produção, cabe salientar que – sob a nossa perspectiva – não é mera coincidência que *Isto é Spinal Tap* seja lançado no mesmo ano em que o termo “cibercultura” é consagrado a partir do *Neuromancer* de William Gibson. Essa ruptura entre uma separação (que sempre foi ilusória) entre o documentário/realismo, de um lado e o ficcional/construído, de outro, é peculiar das condições de produção que emergem na contemporaneidade junto com o novo paradigma da microeletrônica e que, como vimos em Lemos (2010), move sentidos cristalizados não só na interpretação sobre tecnologia, mas também sobre cultura, política, sexo, etc.

Com o amor não foi diferente. *Catfish* (2010) é mais um eco dessa geração de documentários nos quais o sentido dominante sobre o que é documentário (o que é ficção) se con-fundem, como também acontece nos documentários politizados de Michael Moore, ou no borramento do que é investigação policial e do que é reconstituição não-verbal do crime de A

Tênue Linha da Morte (1988), de Errol Morris, documentário que efetivamente conseguiu se colocar como ‘prova’ que fez o Estado reavaliar o caso ali investigado (eivando também sentidos de discurso polêmico no DA, não apenas do lúdico), sugerindo também desde então um avanço do discurso do AIE midiático sobre o AIE do direito. Há nesses casos, principalmente nos longas de Moore, uma *soi-disant* acusação de que os filmes foram “construídos” e “manipulados” demais – como se os filmes desse gênero desde sempre não o fossem, aliás, desde seu marco inaugural com *Nanook, o Esquimó* (1922), no qual se sabe que uma série de alterações foram feitas pelo diretor, como a encenação de momentos de caça para que as câmeras dos cinegrafistas captassem melhor os momentos. Esse “efeito de realismo”, do qual o cinema é herdeiro em sua materialidade de cunho fotográfico, fica particularmente evidenciado nos documentários (ao ponto de serem tratados por alguns como “filmes de não-ficção”) mas que, afinal, são construções editadas e “manipuladas” como também são os filmes ficcionais. No caso de *Catfish*, esses efeitos de sentido que transgridem as barreiras de realidade/ficção ficam especialmente interessantes porque, ao contrário de *Isto é Spinal Tap*, o filme – segundo seus realizadores²⁹ - não é um *mockumentary*, mas é frequentemente contestado em seu estatuto de documentário “de verdade”³⁰.

Seja ou não um documentário “legítimo”, essa confusão que *Catfish* gerou sobre a pretensa veracidade dos eventos vistos na tela dialoga, discursivamente, com o tema sobre o qual o filme pondera: a autenticidade dos relacionamentos, inclusive os afetivo-sexuais, nas redes sociais da Internet. Como a *verdade* do que é exibido sob a batuta de documentário passa a ser questionada, também o é o “namoro virtual” mostrado no filme. No final do *trailer* que escolhemos aqui como segmento a ser analisado, o sujeito-editor do discurso artístico resgata a memória de um gênero característico como ficcional (terror) para apresentar a proposta do filme (figura 9, primeiro quadro). O crescendo da música e de imagens cada vez mais escuras quando o protagonista do filme se aproxima da verdade sobre a namorada virtual também faz falar esses ecos de outra formação discursiva que irrompem aqui.

Essa marca discursiva é acompanhada de outros rastros do discurso de *trailers* comerciais de filmes de terror, como o letrero “não conte o final pra ninguém”. Os filmes de terror de fato ficcionais do cinema contemporâneo, por sua vez, também perdem as marcas

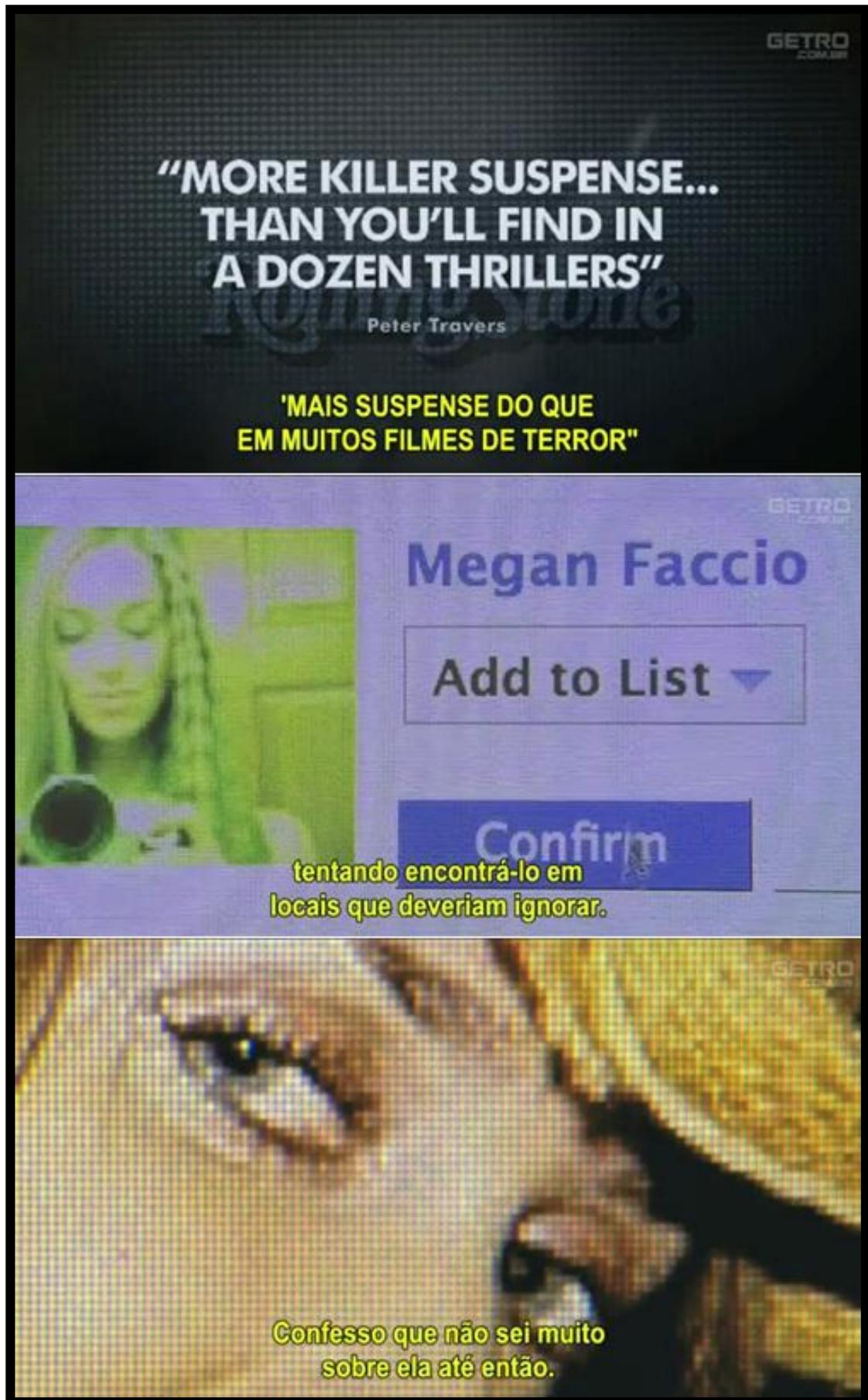
²⁹ Na página “Trust me, I’m a film-maker: the men behind Catfish come clean”, cineastas reiteram a veracidade dos eventos narrados no filme. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2010/nov/20/catfish-fact-or-fiction-film>>. Acesso em: 29 set. 2013.

³⁰ Num fórum em inglês, os usuários debatem longamente no tópico “Is Catfish a mockumentary?”, em geral chegando no consenso que a maior parte do observado no filme é “real”, enquanto alguns trechos foram “plantados” pela equipe de filmagem. Disponível em: <http://rateyourmusic.com/board_message/message_id_is_3517557>. Acesso em: 29 set. 2013.

visuais que outrora os distinguiam como obras “artificiais” ou “construídas” para se aproximar da linguagem do documentário, como no caso da câmera na mão usada por *A Bruxa de Blair* (1999), que gerou um sem fim de imitações no gênero terror. Não é só o estatuto de documentário/ficção que é ressignificado com esses dizeres, mas o próprio tema do amor, do encontro entre namorados que, sob a marca da cibercultura e da contemporaneidade, assume ares de “filme de suspense” com a procura cada vez maior de parceiros e parceiras afetivo-sexuais através da rede eletrônica, em perfis de redes sociais que nem sempre contam a verdade – ou que, no mínimo, ressignificam a idéia de “verdade” sobre o que deve ou não ser exposto numa interlocução amorosa.

Essa *tecedura*, conforme vimos no conceito de Neckel (2010) sobre o jogo do polissêmico e do interdiscurso no artístico, ressignifica o amor e o cinema também na “carne” dos sentidos, ou seja, na *tessitura*, no funcionamento da materialidade discursiva em sua estrutura. Como na AD não separamos um de outro, não nos surpreende que essa imbricação possa ser compreendida nesses dois níveis simultaneamente: o sucesso de *Catfish* é produto de condições de produção nas quais o choque, o “suspense” entre o que se espera do amor (e do cinema documentário) e a realidade observada que leva à reflexão sobre a criação de perfis falsos em redes sociais em tempos de cibercultura, é falado numa linguagem audiovisual que dialoga constantemente com a tessitura fluida, multimídia e labiríntica da *world wide web*.

Figura 9 – *Catfish*: documentário sobre amor e internet ‘vendido’ como terror

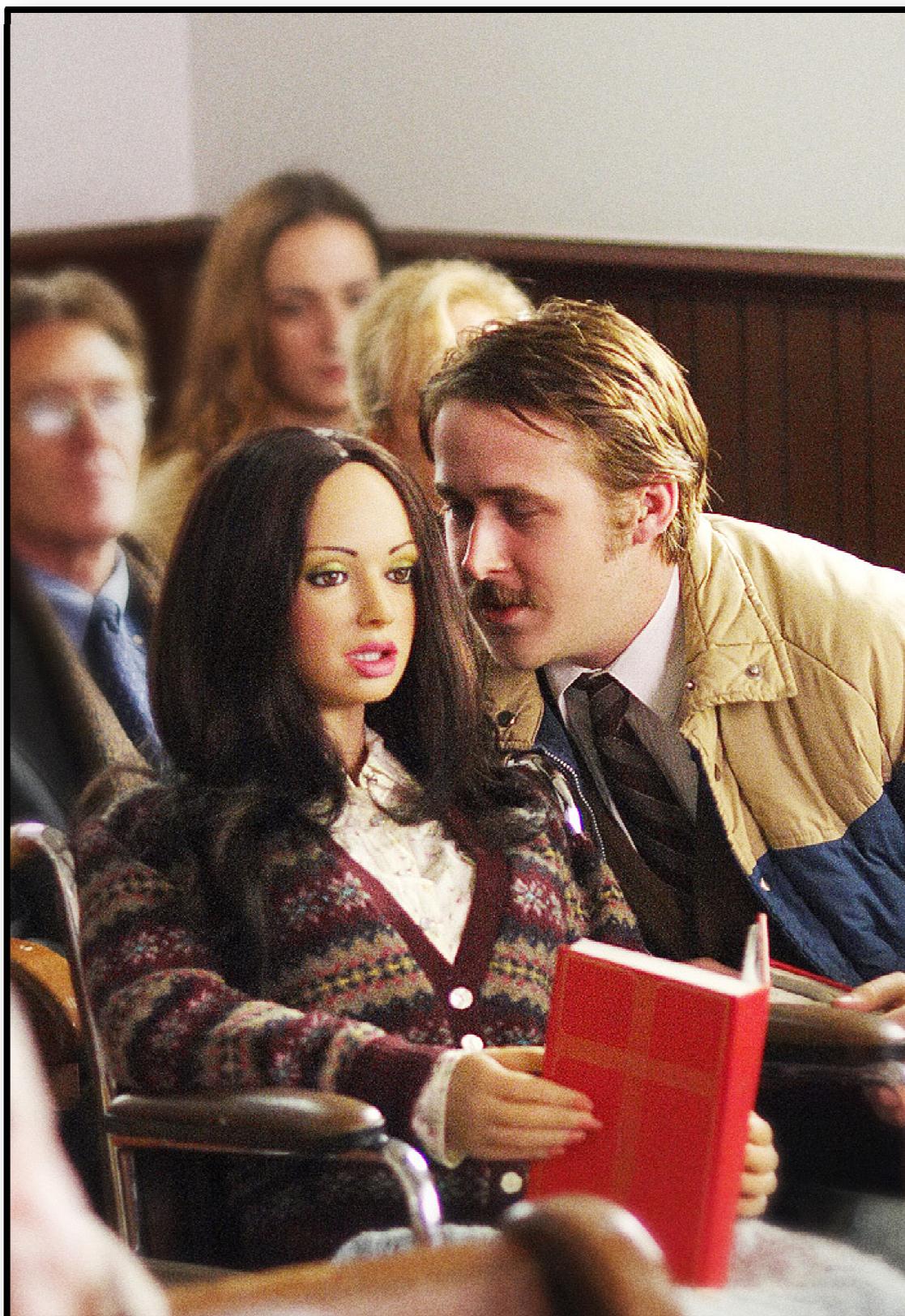


Mesmo quando apresenta a namorada Megan, sempre através do *Facebook*, o sujeito-editor do filme não coloca as fotografias da garota em resolução comum na tela, como fazem os documentários tradicionais; ao contrário, estampa na tela um efeito de incompletude e implícitos em sua tessitura imagética quando Vem fala de suas incertezas sobre Megan na narração *off*: a imagem granulada, pixelizada dos traços do padrão de beleza tido como dominante no contexto anglo-saxão do filme (branca, loira e de olhos claros) surge com essa “névoa” da imagem de monitor que antecipa um efeito de possível “mentira” (tecedura) da mulher desejada inscrita na fotografia quadriculada (tessitura) da imagem que, na Internet, tem limites de resolução e só pode ser expandida/verificada até certo ponto.

Catfish ainda dialoga com a rede social de Mark Zuckerberg através dos comentários de espectadores sobre o filme inseridos ao longo do segmento que compõe o *trailer*, que aparecem entrecortando os letreiros e as imagens do próprio documentário. São efeitos de sentido que resgatam a memória de “caixa de comentários” das redes sociais, dos blogs, etc. Enfim, nota-se como não apenas a rede eletrônica, mas manifestações que vão além dela – como aquelas sobre o cinema e sobre o amor – estão rompendo as barreiras dos sentidos comumente entendidos nas categorias de “ficção” e “realidade”. Para compreender esses sentidos, essas formações discursivas que passam do polêmico (ou autoritário) ao lúdico, foi preciso imergir nas condições de produção que sustentam a cibercultura, compreendendo assim que os efeitos de ruptura na memória evidenciados em *Catfish* não partem de qualquer lugar, mas sim de um contexto sócio-histórico determinado.

Como o discurso é necessariamente afetado pelas condições de produção para significar, entendemos que tal resignificação das redes de memória, nos processos discursivos verbal e não-verbal, são produto da cibercultura, determinada pelas condições de produção e marcadas pelo de sentido do imaginário que des-regulam as filiações de memória sobre a história simbólica da cibercultura, tanto em suas tessituras, quanto em suas teceduras.

5. ENTRE BYTES E CELULOIDE: SEIS FILMES SOBRE CIBERCULTURAE SUA SELEÇÃO



5.1. cinematográfica do amor na cibercultura

Neste capítulo pretendemos expor o processo de seleção que nos levou aos seis filmes (inicialmente, cinco) que ora compõem o *corpus* da análise, além de expor sobre o que tratam e quem são seus realizadores, de modo que as análises dos segmentos/recortes dos filmes, importante ressaltar, será feita apenas no capítulo seguinte. Deste modo, o leitor que não conhece um ou mais dos longas-metragens elencados para análise nesta tese poderão compreender sobre o que versam esses filmes, porque os escolhemos e qual foi o processo que nos levou a essas seleções.

Nosso projeto de pesquisa partiu de uma premissa em parte semelhante à pesquisa de Mestrado (SILVA, 2012), porém existindo também marcadas diferenças. As semelhanças se dão principalmente pelo fato de mais uma vez realizarmos um trabalho com análise de arquivo (PÊCHEUX, 1997b), ou seja, com o “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” – no caso, as relações afetivo-sexuais da/na contemporaneidade inscritas no cinema – para traçar um gesto de leitura a partir do referencial teórico e metodológico da Análise do Discurso; além disso, há mais uma vez o interesse em fazer esse trabalho de arquivo através das tessituras e teceduras da materialidade fílmica. Também aqui, como no mestrado, nos preocupamos mais uma vez em traçar um panorama sobre o imaginário de determinado tema mobilizando filmes de diversos países diferentes.

Há, todavia, importantes desafios que marcam descolamentos e rupturas em relação a esse caminho comum até aqui. O primeiro e mais importante deles é a inserção do tema ‘cibercultura’, uma novidade em nosso percurso teórico. Desde o começo buscamos lançar um olhar sobre o assunto que desse conta de inscrevê-lo para além da internet e do universo virtual *online*. Para isso, sabíamos que o suporte de autores para além da AD francesa, que versassem sobre a contemporaneidade, seriam bem-vindos e até necessários à pesquisa. Procuramos também, mais uma vez desde o começo de nosso percurso, um enfoque que pudesse catalisar essa contribuição de autores que versam sobre a contemporaneidade (principalmente sociólogos) e autores que versam sobre a materialidade fílmica – dentro e fora da AD – num escopo em comum. Mais tarde, em nossas leituras, isso se revelou possível de ser narrado nesta tese principalmente através da contribuição de David Bell (2001) e sua classificação sobre as *histórias da cibercultura*.

Além disso, nos propusemos ainda outro desafio. Se nas pesquisas anteriores (SILVA 2009; 2012) nosso trabalho de leitura de arquivo sobre a representação de dado imaginário – primeiro sobre o profissional arquivista no cinema em *Brazil* (1985), depois sobre o sujeito-

feminino problematizado no cinema dos anos 1960 – se dava em filmes antigos, na atual pesquisa nos propusemos a realizar um recorte temporal que fosse relativamente recente, uma vez que ansiávamos por interpretar os efeitos de sentido sobre o amor afetado pela cibercultura nas contribuições mais atualizadas que a sétima arte trouxe ao mundo. Por isso mesmo, descartamos desde o início todos os filmes que versavam sobre o assunto, porém foram lançados nos anos oitenta e noventa. Chegamos inclusive a cogitar, quando o projeto da pesquisa estava sendo confeccionado em 2013, um recorte que selecionasse filmes cujo lançamento se daria no máximo cinco anos anteriores àquele ano.

Essa premissa nos conduziu, todavia, a algumas surpresas logo no início. A maior delas foi *Apaixonado Thomas*, filme belga pouco conhecido pelo público em geral (dado o número relativamente baixo de votos no Internet Movie Database – a maior base de dados *online* sobre cinema) e mesmo pelos interessados em cinema e/ou cibercultura, mas que foi lançado em DVD no Brasil pela LK-TEL. Este longa-metragem, descoberto já em altura avançada da fase de investigação dos filmes que porventura poderiam integrar o corpus do projeto, nos pareceu eivar sentidos sobre antecipação sobre amor e(m) cibercultura e também abria para a possibilidade de pensar a relação do sujeito-espectador de *Apaixonado Thomas* com seu protagonista, que não tem seu rosto exibido em nenhum dos 93 minutos de projeção. Como o filme é de 2000, relativamente ‘velho’ para os padrões que desejávamos inicialmente, estabelecemos então que seria este o marco inaugural de nosso recorte temporal no arquivo cinematográfico sobre os sentidos do amor na contemporaneidade: procuraríamos filmes produzidos a partir do ano 2000 em diante.

Como a Análise do Discurso não necessariamente demanda grandes amostras numéricas (uma vez que não parte de uma metodologia quantitativa), sabíamos que no final apenas quatro ou cinco filmes seriam incluídos no projeto. Pesquisamos uma série de longas que ficaram de fora, todos com abordagens muito variadas sobre os temas amor/cibercultura. A cada filme, fazíamos uma pequena resenha buscando elucidar como as análises dele poderia contribuir para nossos objetivos geral e específicos. Nesse percurso, assistimos e resenhamos, para mencionar apenas alguns exemplos, longas como o brasileiro *Bruna Surfistinha* (2011), que versada sobre a relação sexo, cibercultura e sociedade de consumo; o também nacional *Cilada.com* (2011) e sua temática do constrangimento sexual na era da rede eletrônica; o longa *Confiar* (2010) dirigido por David Schwimmer (ator da célebre série televisiva *Friends*) sobre o abuso de menores e os efeitos da investigação policial numa garota menor de idade, além de *Menina Má.com* (2005) e *Intermediário.com* (2009), que tem um enredo semelhante

ao filme de Schwimmer³¹. Esses três últimos filmes chegaram a avançar num bloco com o sub-tema “rupturas da sexualidade e infância na Internet” que avançou por um bom tempo na etapa de filtragem dos filmes para o projeto, com sérias chances de entrarem no *corpus* final da pesquisa, no entanto acabaram sendo preteridos por um outro viés que avaliamos melhor para a pesquisa, mais voltado às possibilidades da cibercultura para além da rede eletrônica. Quando já entendíamos que Bauman seria um teórico presente na pesquisa, cogitamos também integrar *Shame* (2011) a ela. Entre tantos e tantos outros filmes que foram avaliados e chegaram perto de fazer parte do presente estudo, mas ficaram fora na seleção final.

Uma outra surpresa que nos surgiu já com a pesquisa iniciada e com quase dois semestres de atividade, foi o lançamento no Brasil do filme *Ela*, episódio sobre o qual discorreremos mais neste capítulo. A pesquisa estava fechada em cinco filmes até então e dadas as semelhanças (e também algumas diferenças reveladoras) de *Ela* com o veterano do grupo, o já citado *Apixonado Thomas*, decidimos incluí-lo no grupo, totalizando seis filmes que fornecerão os recortes e segmentos (ORLANDI, 1984) que formarão o corpo de análise de nossa tese. Essa novidade rima com o próprio *modus operandi* da cibercultura: a necessidade de constante atualização, da obsolescência do que era novidade há um ou dois anos atrás, da liquidez do que antes nos parecia solidificado (o grupo até aquele momento ‘fechado’ dos cinco filmes) e a ruptura com o já-dito que marca não só o discurso sobre o amor representado no cinema, mas o próprio andamento de nossa pesquisa.

Uma diferença marcada do presente estudo em relação à dissertação de mestrado (SILVA, 2012) é a relativa ausência de grandes cineastas nos filmes que compõem o corpus. Dos cinco filmes inicialmente previstos, só o coreano Chan Wook Park – conhecido sobretudo por *Oldboy*, que colocou seu nome no mapa do cinema mundial e ganhou refilmagem hollywoodiana – é um nome de peso. Mas mesmo aí cabe uma ressalva: o filme de Park que escolhemos para a pesquisa, *I’m a Cyborg, But That’s OK*, é um dos raros filmes do diretor sem lançamento no Brasil e pouco conhecido dentro de sua filmografia.

Os outros quatro longas inicialmente presumidos são contribuições de cineastas que não são reconhecidos como ‘autores’, porém que em algum momento deram ali um subsídio importante para pensar o discurso sobre a cibercultura. Entendemos, inclusive, que um de nossos objetivos com essa seleção desses filmes é justamente a divulgação dos mesmos, posto que notamos ali problematizações e inquietações bastante pertinentes sobre as condições de produção da contemporaneidade, mas que talvez sejam sub-apreciadas tanto pelos cinéfilos

³¹ Lembramos aqui que os dados técnicos sobre estes filmes relacionados à sexualidade e cibercultura estão todos dispostos nas referências filmográficas da tese.

quanto pela academia exatamente pela baixa divulgação que tiveram, inclusive pelo fato de seus diretores terem (ao menos até agora) pouco renome na sétima arte.

Mais uma vez, também nesse aspecto, *Ela* constitui uma novidade e uma surpresa, a partir do momento em que foi conduzido à pesquisa junto com os outros cinco. É de longe o filme mais conhecido e divulgado dos seis, tendo um cineasta de peso no comando do *mise-en-scène* da história do homem que se apaixona por um sistema operacional. Sipke Jonze, o diretor do filme, é até hoje aclamado por suas parcerias com o roteirista Charlie Kaufman. Ainda assim, é um cinema relativamente *underground* em sua temática e mesmo em sua publicidade, com orçamento modesto para os padrões de Hollywood, situação parecida com a de *A Garota Ideal*, outro dos seis filmes que compõem o todo do nosso *corpus*. Estabelecemos assim o conjunto dos longas a serem analisados dentro do intervalo temporal 2000-2013, antenado com o discurso da/sobre a cibercultura no século XXI.

A seguir, discorreremos sobre cada um desses seis filmes individualmente, classificados por ordem cronológica de lançamento, justificando o porquê do ingresso de cada um deles na pesquisa, mantendo a sinopse de divulgação deles – essencial para notar tanto como eles são ‘vendidos’, quanto para tornar o enredo de conhecimento dos leitores desta pesquisa que porventura não os conheçam – e a pequena resenha de cada um que redigimos à época do projeto (com exceção de *Ela*, cuja inserção no *corpus* se deu já com a pesquisa em andamento).

5.2. *Apaixonado Thomas (Thomas est Amoureux, 2000)*³²

O longa-metragem belga *Apaixonado Thomas* completa treze anos neste 2013. Curioso notar como isso faz dele, para os padrões de velocidade e obsolescência dos nossos tempos, um filme “velho”, muito embora não apenas tenha envelhecido pouco em sua abordagem – continua perene tanto nas opções estéticas dos realizadores quanto no tema em si tratado no roteiro – como ainda se beneficiou bastante com o passar dos anos. O filme de Pierre-Paul Renders antecipou o crescimento da indústria do sexo ligada ao ciberespaço numa época em que, por exemplo, a exposição da nudez por fotografia e webcam para difundir o

³²**Sinopse do filme:** *Você vai se apaixonar por Thomas, um sujeito simpático, boa pinta que tem uma mãe coruja, um apartamento só para ele e a namorada mais sexy e pervertida do mundo... Só tem um probleminha: o apartamento e a mãe são reais mas a namorada e o relacionamento que Thomas tem com o resto do planeta são virtuais. Entediado por sua vidinha sem graça e inscrito por seu analista numa agência de namoros, Thomas é forçado a conhecer várias moçoilas, o que vai garantir momentos hilariantes. Entre nesse mundo virtual e divirta-se com Thomas.* Sinopse do DVD distribuído pela LK-TEL Vídeo.

que o sujeito-internauta costuma denominar “sexo virtual” (algo absolutamente frequente nos dias de hoje, por conta de plataformas como o *Skype*) e a criação de páginas digitais estilo “clube de namoro” ainda não era mais que um horizonte para o qual a maré da *World Wide Web* parecia nos conduzir. Mais que isso, o filme versa sobre a intervenção da rede eletrônica em quase todas as atividades de nossas vidas, desde o concerto de um aparelho qualquer até a psicoterapia, sob o custo do distanciamento social até entre familiares.

Tal (oni)presença da rede em todas as esferas da sociedade é que permite ao protagonista Thomas Thomas – numa repetição que instala sentidos de paráfrase que aludem à condição do personagem – (con)viver com os demais personagens muito embora sofra do distúrbio da agorafobia, que faz com que ele não possa sequer sair de seu apartamento e nem receba visitas ali dentro. Toda a interlocução entre Thomas e os outros – sejam eles *reais* ou não – é sempre necessariamente mediada pela máquina, o que ele faz há oito anos, desde que porta o distúrbio. O único vínculo que ele tem com alguma figura que ainda o conduz ao mundo de “carne e osso” é personificada na figura superprotetora e frequentemente invasiva da mãe, com a qual ele vem, para desgosto dela, cortando contato gradativamente. Está posto o paradoxo do filme: sob a máxima do “estou online, logo existo”, Thomas está e ao mesmo tempo *não* está presente em todos os lugares, o estatuto de virtualidade de suas relações sociais, principalmente as de cunho afetivo-sexual, o conecta porém ao mesmo tempo o desliga dos outros. Entre as regiões de sentido que o filme elege para fazer falar essa ironia da contemporaneidade, *Apaixonado Thomas* mostra-se, dessa forma, um filme sobre as desconexões dos relacionamentos do sujeito-internauta até naquele instante que, em tese, supomos ser o contato “físico” por excelência: o sexo.

Não há vida *offline*, o que o diretor Renders instala nas tessituras do longa-metragem, já que vemos a narrativa toda sob os “olhos” do computador, com uma tela estática entrecortando as cenas. Revelador notar como esse ponto de vista observado nas telas, que é da máquina, pode ser confundido com o do próprio personagem principal. Afinal, o que vemos ali é o que a máquina vê, o que Thomas vê ou, a rigor, a dependência do segundo pela primeira já é tal que, simplesmente, são a mesma coisa? Nesse viés, ainda cabe ressaltar a maquiagem dos personagens secundários, que remetem a um mundo de signos (sobre)carregados, tatuados no rosto, ao ponto que em determinado momento do filme uma personagem alega que aceita tirar a roupa diante dos monitores, mas não a maquiagem do rosto, eivando sentidos que aludem à condição do sujeito-internauta: há uma entrega de sua sexualidade no ciberespaço mediante uma pretensa identidade que ele quer fazer de si para o outro, que a tecnologia possibilita e é simbolizada aqui por essas tatuagens.

Conforme antecipado no início deste capítulo, *Apaixonado Thomas* é o mais antigo dos seis filmes da pesquisa (mesmo sendo ainda relativamente novo – se passaram dezesseis anos desde seu lançamento). Não deixa de ser revelador que um filme com pouco mais de uma década de existência já seja considerado ‘antigo’ tanto para os padrões da nossa pesquisa, quanto para o próprio senso comum – um efeito que diz muito sobre as condições de produção da contemporaneidade, da obsolescência de qualquer produto da arte, tão característica da sociedade líquido-moderna na qual a cibercultura emerge.

Mas o que é um elemento que potencialmente poderia nos afastar do filme, é na verdade um de seus maiores atrativos. Descoberto na fase de avaliação dos longas sobre cibercultura já na fase de concepção do projeto do doutorado, *Apaixonado Thomas* nos pareceu pertinente em diversos assuntos abordados, principalmente aqueles relacionados ao chamado ‘cybersexo’ (muito antes das gerações MSN e Skype serem dominantes) e no mal-estar do sujeito em suas relações interpessoais marcadas pela ascensão da microeletrônica.

A direção ficou por conta do pouco conhecido artista belga Pierre-Paul Renders, que antes tinha feito um longa-metragem coletivo de vários segmentos na linha *Paris, Te Amo* e, depois de *Apaixonado Thomas*, dirigiu somente mais um longa, *Apostando no Amor* (2006), antes de cair no ostracismo e permanecer sem novos trabalhos até o momento.

5.3. *I’m a Cyborg, But That’s OK* (Saibogujiman Kwenchana, 2006)³³

A exemplo do argentino, o cinema sul-coreano é hoje um dos que mais cresce artisticamente no mundo, tendo crescido admiravelmente nas últimas duas décadas e gerado um punhado de diretores ditos “autorais”, ou seja, que possuem peculiaridades estéticas e temáticas na produção de seus respectivos filmes. De quebra, é também um dos poucos cinemas no mundo cuja produção local consegue fazer frente, comercialmente falando, aos *blockbusters* de Hollywood.

Possivelmente o nome mais conhecido desse cinema sul-coreano em plena ascensão é

³³**Sinopse do filme:** *Cha Young-goon (Lim Su-Jeong) é hospitalizada numa clínica psiquiátrica, por acreditar que é uma ciborgue. Ela recusa toda a comida que lhe oferecem, preferindo carregar as "baterias" através de um transistor. Cha usa a dentadura da avó e fala com todos os aparelhos eletrônicos. Mas seu caso não é o único: ela está rodeada de pacientes que têm interlocutores imaginários. Quando o belo e anti-social Park Il-Soon (Rain) é internado, tudo muda para ela. Não leva muito tempo para que eles se envolvam, mas a saúde da menina piora cada vez mais.. O DVD deste longa-metragem não tem distribuição no Brasil. Transcrevemos aqui a sinopse disponível na rede social Filmow. Disponível em: <<http://filmow.com/eu-sou-um-cyborg-e-dai-t2768>>. Acesso em: 25 abr 2015.*

Chan-Wook Park, que abriu os olhos do mundo para o olhar dos asiáticos para a sétima arte com o antológico *Oldboy* (2003), sem dúvidas um dos filmes mais densos, complexos e perturbadores do século XXI. Dois filmes depois- já famoso pela abordagem de violência física e sobretudo psicológica, sexualidade moralmente problematizada e vingança motivada por traumas sociais/pessoais em seus primeiros longas – Park surpreende com uma guinada que o leva a um caminho quase completamente oposto ao que vinha seguindo até ali, com o lançamento do delicado e forte, sem título traduzido no Brasil e até hoje sem lançamento em DVD.

Espécie de mistura de “Amélie Poulain” com “Um Estranho no Ninho”, o enredo do filme versa sobre uma paciente de clínica psiquiátrica que acredita ser um androide. Por conta do distúrbio, Young-Goon Cha recusa a alimentação oferecida pela instituição e se isola socialmente dos outros pacientes (que também tem, cada qual, seus interlocutores imaginários), preferindo conversar com os aparelhos eletrônicos da clínica. Metaforicamente, a condição de Chan remete a do sujeito internauta, “mecanizado” pela rede eletrônica na contemporaneidade a ponto de achar-se parte da máquina, carregando esses efeitos de sentido na interpretação que faz do corpo, da materialidade da carne que deixa de ser desejável para, os invés disso, ser cada vez mais ligada ao universo do *online* em sua própria tessitura, interpretação essa reforçada pelas condições de produção – em sentido lato e estrito – nas quais o filme foi produzido, quais sejam, a da propagação crescente da chamada cibercultura (conforme definida por Pierre Lévy) e o país no qual *I’m a Cyborg, But That’s OK* foi produzido, que viveu uma intensa reviravolta social, intelectual e científica de vinte anos pra cá calcada, sobretudo, em investimento em ciência e tecnologia, o que aproximou muito os coreanos da cibercultura, algo refletido na arte do país, como no filme de Park.

A suposta loucura de Chan é problematizada em *I’m a Cyborg, But That’s OK* não só por esse isolamento social que seu distúrbio suscita, mas também porque é esse mesmo distúrbio que a aproxima (por meios pouco ortodoxos) dos outros pacientes, ajudando-os a lidar com seus conflitos, mas sobretudo na (re)descoberta do amor com o paciente anti-social Park Il-Sun e a dentadura da avó que ela não abandona e representa seu último vínculo com o ambiente familiar (como são as chamadas em visiofone da figura materna em *Apixonado Thomas*). A própria clínica psiquiatria, indo além nessa mesma interpretação, pode ser vista ela mesma como metáfora sobre o ciberespaço, como o lugar onde o socialmente deslocado ganha voz e suas “loucuras” passam a ser ouvidas, onde sua exposição ao outro reforça seu isolamento mas também aproxima e acena para o encontro com o amor, com o afeto, com o re-estabelecimento dos vínculos sociais com outros “loucos”.

Dos cinco filmes que originalmente integravam o *corpus* desta pesquisa, o sul-coreano *I'm a Cyborg, But That's OK* é o único que não tem nenhuma forma de distribuição no Brasil (lembrando que *Catfish* é divulgado pelos próprios realizadores na rede eletrônica). Também não há nenhuma tradução para o português do título do filme (no original *Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a*), permanecendo então sua tradução na língua inglesa, a qual poderíamos traduzir livremente para algo como “Sou um ciborgue, mas está tudo bem”.

Além disso, o longa-metragem também é o único dos cinco iniciais que contava com um diretor de renome, Chan-Wook Park (mais tarde, com a entrada de *Ela*, Spike Jonze seria o segundo cineasta de importância em nossa pesquisa). Para situá-lo, Park é o diretor que fez aquele que provavelmente é o filme sul-coreano mais assistido no mundo atualmente (conforme os votos observados no Internet Movie Database): *Oldboy* (2003), segunda parte da ‘trilogia da vingança’, formada também por *Mr. Vingança* (2002) e *Lady Vingança* (2005). *Oldboy* serviu para que muitos tomassem conhecimento de uma das cinematografias mais arrojadas do mundo no século XXI, que é aquela produzida na Coreia do Sul, geralmente com filmes bastante violentos, questionando a degradação ou falência do Estado frente à interesses e desordens de indivíduos particulares.

I'm a Cyborg, But That's OK foi filmado por Park logo após a conclusão da trilogia da vingança e é totalmente diferente não só desses três longas, mas incomum a tudo o que veio antes e depois na filmografia de seu diretor, dado o tom delicado no trato com o assunto das psicoses afetadas pela cibercultura, narrado quase em tom de comédia romântica, mas ainda assim com rompantes viscerais que não deixam dúvidas sobre a assinatura do cineasta. O filme vem para nosso estudo dar conta de falar como a cibercultura vai além da rede eletrônica e se manifesta até onde se supõe que ela não alcança. Todos os outros filmes, em uma medida maior ou menor, passam pelo *online*. O longa de Park, todavia, se passa quase totalmente dentro de um hospital psiquiátrico, no qual o sujeito-internauta não se constitui em sua ligação com o *online* empiricamente, mas sim em várias manifestações de efeitos de sentido que sugerem essa ligação. Mais que isso, o filme se revelou mais tarde rico em metáforas sobre as movências do conceito de *corpo* na contemporaneidade, dada a relação da protagonista com a tecnologia e a imagem que faz de si num contexto de hiper-conexão.

A Coreia do Sul é um país asiático vizinho do Japão e da China e, principalmente, marcado pela fronteira com os norte-coreanos, socialistas desde os anos 1950 até o presente. Nessa tensão político-econômica que vem de longa data, os coreanos do sul investiram pesadamente em infra-estrutura tecnológica para se constituir não apenas como imenso parque tecnológico aquecido por uma economia capitalista intensa na sociedade de consumo, mas

também para dar conta de se projetar enquanto potência bélica capaz de fazer frente aos coreanos do norte. Campeonatos de *games* e outros ligados ao desenvolvimento tecnológico mesmo na esfera do lazer são regulares no país. Não por acaso, a cibercultura e temas ligados a ela são uma força-motriz do cinema produzido nacionalmente. *I'm a Cyborg, But That's OK* é um dos representantes dessa safra, sendo nossa janela para esse contexto tão distante enquanto marcado pelo contexto sócio-ideológico da península coreana, porém ao mesmo tempo tão próximo na representação das relações afetivas afetadas pela microeletrônica.

5.4. *A Garota Ideal (Lars and the Real Girl, 2007)*³⁴

Filme estadunidense alternativo que conta com a presença do astro Ryan Gosling, *A Garota Ideal* (ou, numa tradução mais fiel do título original, a “garota real”) trata de um homem entre trinta e quarenta anos, tímido, que mora com o irmão e a cunhada numa cidade pequena dos Estados Unidos. Lars é sempre questionado sobre o porquê de nunca namorar, apesar de vez por outra receber o assédio da conterrânea Karin, outra personagem que também é bastante retraída nos gestos e nas falas, tendo dificuldade de demonstrar seu afeto pelo amado, muito embora este permaneça hermeticamente fechado em um mundo particular no qual não percebe as demonstrações de afeto dos outros. Determinado dia, Lars surpreende ao anunciar para os mais próximos uma namorada, Bianca, que chegará em breve. Um detalhe, ainda mais surpreendente, choca a todos: Bianca é, na verdade, uma boneca inflável comprada num *sex shop* virtual.

O interessante aqui é não apenas notar o impacto que a própria rede eletrônica tem, quando discursivizada na tela, mas sobretudo – como em *I'm a Cyborg, But That's OK* – encarar a boneca Bianca como uma metáfora em si da/sobre a rede eletrônica e suas implicações na vida do sujeito-navegador, sob diferentes condições de produção. *A Garota Ideal* tem duas características particulares nesse sentido. Primeiro, o espaço onde a rede eletrônica e a boneca são recebidos, que é uma cidadezinha com ares provincianos no norte dos Estados Unidos. A relação da comunidade com Lars é bem diferente das relações entre os personagens de, por exemplo, *Medianeras*: todos sabem da vida de todos, a relação de Lars

³⁴**Sinopse do filme:** Lars (Ryan Gosling), um jovem muito tímido e doce que vive numa pequena cidade com o irmão e a cunhada, leva para casa Bianca, a garota de seus sonhos. O problema é que Bianca é uma boneca comprada pela Internet, a qual Lars trata como se fosse uma pessoa real. Aconselhados por uma psicóloga e num esforço para compreendê-lo, sua família decide acompanhar a fantasia de Lars, da qual toda a cidade logo acabará participando. Sinopse do DVD distribuído pela Califórnia Filmes.

com Bianca logo vira o maior assunto da comunidade e vários personagens procuram a interlocução com eles, chegando até a gradualmente participar do delírio do protagonista ao tratar Bianca como uma mulher de carne e osso, sob orientação de um psicólogo. Segundo, o que talvez possa estar ligado com esse contexto sócio-histórico de cidade pequena, vem a relação exclusivamente afetiva de Lars com Bianca (ou, metaforicamente, com a Internet), apesar de a boneca ser feita para fins libidinosos, literalmente uma “mulher-objeto”. Por essa interpretação, há uma ruptura, uma discussão sobre como a rede eletrônica, a cibercultura e a globalização fazem circular efeitos de sentido sobre sexo e afeto, que encontram resistência em comunidades locais nas quais a memória discursiva sobre como se estabelece uma relação amorosa e/ou sexual ser diferente daquela naturalizada nos grandes centros urbanos. É verdade que há o choque quando se entende que Lars *não* quer fazer “sexo” com a boneca, porém há compaixão dos conterrâneos pelo personagem justamente conforme se entende a dimensão afetiva do seu contato com Bianca em detrimento de uma perversão sexual que a imagem da boneca simboliza.

Originalmente, *A Garota Ideal* era o que de mais próximos tínhamos do cinema *mainstream* comercial na pesquisa (outro fator que foi alterado com a entrada de *Ela*). Seu cineasta, um certo Craig Gillespie – aqui em seu segundo longa-metragem – fez pelo menos mais dois longas após este, porém nenhum deles se tornou um grande sucesso comercial. O próprio *A Garota Ideal* é de orçamento modesto (doze milhões de dólares – pouco se comparado com a imensa maioria das produções hollywoodianas que circulam internacionalmente), sendo lançado em quantidade discreta de salas brasileiras. Se tem alguma projeção comercial, é graças à presença do astro Ryan Gosling, o nome mais conhecido do elenco.

Chamou-nos a atenção neste filme a condição do protagonista (vivido por Gosling), uma pessoa que vive quase sempre isolada de todas as outras (exceto o irmão e a cunhada, convertidos em pais improvisados) numa garagem adaptada à condição de residência. Diferente por exemplo de *Medianeras*, *A Garota Ideal* fala do universo das pequenas cidades, do interior pacato que, também ele e à sua forma, será atingido em cheio pelos efeitos da cibercultura. Seu contato com o mundo externo se dará através da boneca Bianca, uma boneca de feições bastante realistas que ele compra pela Internet e apresenta como se fosse uma mulher de fato.

Há interessantes marcas discursivas sobre o processo de compra da boneca que sem dúvidas nos chamou a atenção desde o início, mas convém lembrar que, grosso modo, a inscrição da rede eletrônica na representação simbólica do filme se encerra por aí. Tal como

I'm a Cyborg, But That's OK, o que nos punge em *A Garota Ideal* é a investigação das metáforas sobre o *online* no *offline*, a inscrição dos efeitos de sentido das (des)conexões da cibercultura para além do espaço pretensamente fechado da internet. Sobretudo, importa aqui a representação do contexto da cibercultura na pequena cidade, naquele ambiente em que todos os personagens parecem se conhecer e a liquidez da sociedade contemporânea tal qual descrita por Bauman parece ainda não ter ‘derretido’ alguma solidez que persiste em resistir. Talvez o que melhor indique essa resistência com o já-estabelecido da sociedade líquido-moderna seja o olhar inocente de seu protagonista à boneca, que não é por ele erotizada em momento algum, embora seja ela um produto de *sex shop* abertamente vendida como tal. O choque dos outros personagens em lidar com a nova realidade de Lars é o estranhamento, por um lado, mas é também a passagem para o diálogo com o filho da comunidade que tinha se separado há tantos anos e agora encontra, através da metáfora de Bianca enquanto produto (comercial) da cibercultura, uma janela para a exterioridade. Além disso, *A Garota Ideal* é mais um longa que aos poucos foi se revelando interessante para pesquisar os sentidos sobre o corpo – através da boneca tornada gente – junto com os recortes de outros filmes de nosso estudo.

5.5. *Catfish* (2010)³⁵

após deixar impressão bastante positiva no festival de Sundance, o maior do cinema alternativo estadunidense, o documentário *Catfish* ganhou alguma visibilidade entre cinéfilos e não-cinéfilos, quase caiu no pop e virou até série de televisão (no Brasil, transmitida pela MTV). Quanto ao roteiro, até hoje não se sabe se o filme é um *mockumentary*, isto é, um filme de ficção deliberadamente “forjado” para parecer um documentário, à exemplo de *Isto é Spinal Tap* (1984), o fundador do gênero. Seja ou não um documentário “legítimo”, essa confusão que *Catfish* gerou sobre a pretensa veracidade dos eventos vistos na tela dialoga, discursivamente, com o tema sobre o qual o filme pondera: a autenticidade dos relacionamentos, inclusive os afetivo-sexuais, nas redes sociais da Internet.

Mergulhando a edição do filme numa série de recursos cuja tessitura (verbal e/ou não

³⁵**Sinopse do filme:** Documentário que conta a história de Nev, um fotógrafo de Nova York de 24 anos que acaba conhecendo a artista Megan pelo Facebook e iniciando um romance online. Ao ouvirem revelações surpreendentes sobre a moça, Nev e seus amigos embarcam em uma viagem em busca da verdade. Este longa-metragem não tem distribuição em DVD no Brasil, mas se encontra disponível integralmente no Youtube. Transcrevemos aqui a sinopse disponível na rede social Filmow. Disponível em: <<http://filmow.com/catfish-t25970>>. Acesso em: 25 abr 2015.

verbal) remete à materialidade mista e difusa da rede eletrônica – como a justaposição da viagem de carro dos personagens com ícones do Google Earth e a apresentação dos personagens virtuais através de *tags* em fotografias publicadas no Facebook – *Catfish* problematiza a exposição pessoal, sexual e afetiva na Internet com desdobramentos chocantes envolvendo uma descoberta na segunda metade do documentário, quando o protagonista Nev viaja de surpresa para conhecer sua “namorada virtual” do outro lado do país. Com isso, o filme aborda a polêmica dos *fakes* (perfis falsos de rede social), não foge do distúrbio psicológico que eles representam, mas ao mesmo tempo aquiesce para a possibilidade desses mesmos perfis *fakes* surgirem como via de reconhecimento do trabalho artístico e resgate da auto-estima pessoal na figura de Angela, a grande personagem do filme.

Há um interessante paralelo entre a relação dos quadros pintados por ela com os perfis *fakes* criados no Facebook. Sob um olhar discursivo, esse paralelo remete a duas interpretações pertinentes. Primeiro, a naturalização, construída sócio-historicamente, da fotografia como emblema da verossimilhança, da autenticidade e do efeito de probatório, do “isso-foi” de Roland Barthes: se a fotografia existe, a pessoa existe; ao passo que a pintura é discursivizada como da ordem do alegórico e do afetivo (a fotografia também não é?), do lugar no qual o probatório sai de cena para entrar a intimidade. Boa parte dessa falsa barreira entre foto e pintura vai desmoronando ao longo do filme, mas é relevante perceber como a rede ainda se calca nas fotos para fazer falar um efeito de “perfil verdadeiro”, enquanto as artes plásticas são da ordem do “falso”. Em segundo lugar, esses perfis *fakes* nos fazem (re)pensar o conceito de posição-sujeito, caro à Análise do Discurso, especialmente na medida em que, ao falar de tal ou qual posição, o sujeito pode ou não circular certos sentidos e não outros. Por exemplo, nota-se como sob o perfil/estereótipo de “jovem loira e baladeira”, o sujeito-mulher se permite verbalizar sobre sexo na rede eletrônica, ao passo que a posição da “criança solitária” (sempre calcadas em imagens fotográficas, que legitimam esses respectivos lugares discursivos) é a naturalizada socialmente para pedir atenção e afeto.

De tudo o que nos inquieta em *Catfish* (palavra que, em português, significa ‘bagre’), talvez o que mais tenha nos chamado a atenção é a dificuldade em aceitá-lo como um documentário. Ainda hoje, há a polêmica sobre o filme ser ou não um documentário ‘de fato’ ou um *mockumentary*, isto é, uma peça de ficção simulando o formato de um documentário tradicional³⁶. Mais tarde, fomos descobrindo que o sub-gênero *mockumentary* é mais um

³⁶ Parte dessa polêmica pode ser observada no artigo do jornal The Guardian intitulado “Trust me, I'm a filmmaker: the men behind Catfish come clean”. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2010/nov/20/catfish-fact-or-fiction-film>>. Acesso em: 03 maio 2015.

produto que nasceu e cresceu no seio da cibercultura, como produto dela e marca registrada da condição de hibridismo e fronteiras cada vez mais borradas entre os conceitos de realidade e ficção dentro da diegese cinematográfica (e em várias outras artes, diga-se).

Desde o *trailer* do filme, o qual analisamos à luz dos pressupostos da AD francesa logo no primeiro semestre da pesquisa, essa (con)fusão entre o que é linguagem de documentário e o que é linguagem de um filme de suspense/terror fica evidenciada. Essa (con)fusão fica ainda mais intensa se nos dermos conta de que o próximo passo dos realizadores de *Catfish* – Henry Joost e Ariel Schulman – foi a direção dos capítulos 3 e 4 da franquia *Atividade Paranormal* (respectivamente, de 2011 e 2012), filmes do sub-gênero *found footage*, que também nasceu por obra e graça das condições de produção da cibercultura e tem paralelos estético e conceituais próximos aos dos *mockumentaries*.

Sob o baixíssimo orçamento de 30 mil dólares, *Catfish* se tornou um sucesso de crítica e de bilheteria, chegando a gerar um sub-produto à parte – a série da MTV *Catfish: The TV Show*, transmitida desde 2012 e atualmente já em sua quarta temporada, sempre narrando investigações sobre o jogo de aparências nas relações que começam nas redes sociais (especialmente o Facebook) e depois são confrontadas com o choque do encontro face-a-face. Além dessa fronteira de conceitos e gêneros que *Catfish* nos ajudará a trabalhar na tese, é também um filme que – na contramão de *I'm a Cyborg, But That's OK* e *A Garota Ideal* – é quase todo sobre a Internet e tem na rede eletrônica seu assunto e espaço de investigação por excelência.

Situadas as condições de produção que contextualizam o filme e seus controvertidos bastidores, ressaltamos que as análises do filme (tanto as deste capítulo quanto aquelas realizadas no capítulo 4, sobre a imagem e a história simbólica da cibercultura), feitas à luz da teoria da AD, tem nos ajudado a compreender como esses dados e as condições de produção afetam a circulação dos sentidos, sobretudo tendo em mente que *Catfish* é até hoje não tem a polêmica sobre ser (ou não) um *mockumentary* – entendendo que essa própria polêmica, do tipo ‘realidade ou ficção’, é bastante característica da cibercultura e sua(s) história(s) tal como descrevem David Bell (2001) e David Levy (2007).

5.6. *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual* (*Medianeras*, 2011)³⁷

Dos mais reconhecidos e premiados do mundo atualmente, o cinema portenho tem se calcado numa linguagem arrojada, por vezes num diálogo próxima à da literatura (tão apreciada pelos argentinos), abordando tanto temas de relações pessoais delicadas quanto de fortes dramas com denúncia política/social. *Medianeras* está no primeiro grupo: traça um panorama das relações de seus dois personagens principais, Martin e Mariana, com Buenos Aires e com o ciberespaço. Em diversos momentos o filme lança mão de tessituras não-verbais para transitar nessa região de sentidos, principalmente a subtrama envolvendo a incapacidade de Mariana de descobrir o personagem Wally no quadro “Wally na cidade”, que é também a inspiração para o pôster de divulgação do filme. Mas há também essa relação de curiosidade, pequenas decepções e grandes descobertas do casal frente ao espaço urbano e ao ciberespaço no processo discursivo verbal, sobretudo na narrativa *over* presente em boa parte do roteiro, como na abertura que comenta a arquitetura de Buenos Aires.

O diretor Gustavo Taretto, aqui em seu primeiro longa-metragem, instala assim efeitos de sentido que constituem uma regularidade sobre o paralelo entre urbanidade e ciberespaço com seu curta *Hoy no estoy* (2007), no qual um homem percorre as ruas da cidade portenha tentando se manter “invisível” aos outros até encontrar uma garota que faz o mesmo durante o percurso; ou no curta também intitulado *Medianeras* (2005), que tem basicamente o mesmo enredo do longa homônimo e, inclusive, conta com o mesmo ator. Cabe citar também o curta australiano *Signs* (2008), outro exemplo de como o cinema mostra regularidades discursivas com a filmografia de Taretto a partir de condições de produção diferentes do sentido estrito, porém semelhantes em sentido lato. Na selva de asfalto de uma cidade com seus três milhões de habitantes, a rede eletrônica aproxima e afasta pessoas que moram em prédios vizinhos, dilui e largueia os dramas pessoais do sujeito-navegador perdido na turbulenta maré da rede eletrônica (e da cidade grande), mas que pode também encontrar o afeto do outro justamente por causa dessa mesma maré. O paradoxo da Internet, que aproxima e afasta (ao mesmo tempo?), mudou nossas relações sociais de forma irreversível, que remonta ao sujeito outra forma de discursivizar(-se) na rede, na cidade e no amor.

³⁷**Sinopse do filme:** *Mariana, Martin e a cidade. Os dois vivem na mesma quadra, em apartamentos um de frente para o outro, mas nunca conseguem se encontrar. Eles se cruzam sem saber da existência um do outro. Ela sobe as escadas, ele desce as escadas; ela entra no ônibus, ele sai do ônibus. Eles frequentam a mesma videolocadora, sempre com um stand de filmes que os separando. Eles sentam na mesma fileira em um cinema, mas a sala é escura. A cidade que os coloca juntos é a mesma que os separa.* Sinopse do DVD distribuído pela Imovision: DVD, cinema e arte.

À exemplo do cinema sul-coreano que gerou *I'm a Cyborg, But That's OK*, o cinema argentino hoje é um dos mais reconhecidamente criativos e arrojados do mundo no século XXI. A reputação internacional da sétima arte feita em solo portenho se dá desde obras como *Nove Rainhas* (2000) até a atualidade, tendo seu auge no reconhecimento artístico após o país ser laureado pela segunda vez com o Oscar de melhor filme estrangeiro com *O Segredo dos seus Olhos* (2009), filme emblemático sobre o gesto do olhar e da afetividade, sobre o qual há pouco tempo produzimos um capítulo de livro já editado e publicado (PATTI; SILVA; ABRAHÃO E SOUSA, 2014).

Medianeras é um dos representantes dessa safra hodierna do cinema argentino, marcado pela inscrição forte do tema cibercultura em roteiro e direção. O cineasta Gustavo Taretto já estava na ativa há dez anos antes de lançar o filme (que foi seu primeiro longa-metragem), tendo realizado cinco curtas, incluindo aí um curta-metragem também intitulado *Medianeras* (2005), com o mesmo ator e enredo semelhante. Seus curtas já demonstravam um interesse no batimento entre as relações afetivas na contemporaneidade e com o espaço urbano da metrópole bonairense, onde o cineasta nasceu e se criou, demonstrando sem dúvida carinho pelo espaço, mas também inscrevendo ali marcas de ansiedade do sujeito (poderíamos arriscar dizer que há em sua obra uma posição-sujeito característica, o sujeito-bonairense) frente às condições de produção atuais.

Para nossa pesquisa, há vários atrativos neste filme tanto estéticos quanto poéticos que potencialmente devem contribuir para o todo das análises. Uma possibilidade que logo se assomou foi o discurso não apenas das, mas *sobre as* condições de produção – no sentido estrito, conforme definido pela AD – que é passível de comparação entre *Medianeras* e *A Garota Ideal*, posto que a cidade/comunidade (e aqui usamos comunidade também no sentido de Bauman) é um elemento forte no enredo dos dois longas, especialmente o de 2011, que tem um grande prólogo dedicado à interação do casal com o espaço da metrópole. Há aí uma divertida ironia: enquanto o país de ‘primeiro mundo’ traz o retrato simbólico do contexto da pequena cidade, do ‘arcaico’ que entra em colapso com os signos da sociedade líquido-moderna, é o filme latino-americano – o ‘terceiro mundo’ – que vai nos levar à imagem do sujeito discursivizando seus anseios amorosos na grande cidade, em seus milhões de habitantes, suas claustrofobias e descartabilidades nas relações interpessoais. Regularidades e querelas no âmbito discursivo entre essas duas representações simbólicas da dupla de assuntos-chave amor e cibercultura, no interior do discurso artístico (conforme definido por NECKEL, 2004) da arte audiovisual, separadas de acordo com as relações da/na cidade, podem evidenciar marcas discursivas assaz reveladoras e nos levar à compreensão dos efeitos

de sentido que emergem quando a cibercultura sai da metrópole para ‘passar’ no interior.

5.7. *Ela (Her, 2013)*³⁸

Este filme não estava originalmente previsto para integrar nossa pesquisa, levando em conta o projeto de pesquisa do doutorado que previa apenas cinco filmes. Ao escolher integrar o mais recente filme de Spike Jonze em nossa pesquisa, escolhemos *Ela*, o filme, e ela, a intervenção do acaso, que encontrou em cheio nosso estudo já em andamento. O longa-metragem de Jonze – cultuado diretor de “Adaptação” e “Quero ser John Malkovich” – foi na verdade lançado nos Estados Unidos após a aprovação e início de nossa pesquisa no PPG em Psicologia da FFCLRP/USP, que se deu em junho de 2013. “Ela” foi lançado no último trimestre do mesmo ano e, no Brasil, em 14 de fevereiro de 2014. No mesmo ano, em abril, num Congresso ocorrido no RJ chamado SINEFIL, apresentamos um trabalho sobre “Apaixonado Thomas” (2000) e lá um dos ouvintes nos apontou semelhanças entre os filmes e recomendou “Ela”. Pouco antes, na cerimônia do Oscar, o longa faturou o prêmio de melhor roteiro original.

Apesar de se situar no gênero da ficção-científica, “Ela” guarda com “Apaixonado Thomas” o fato de se situar num futuro próximo, sem grandes revoluções técnicas de carros voadores, exploração interplanetária e etc. Ao contrário, os dois filmes se focam num tom intimista no qual a revolução não é tanto técnica, mas sobretudo de relações entre pessoas (mediada pela técnica). O personagem de Joaquim Phoenix, que é pago para escrever cartas para pessoas que ele não conhece, se vê de repente apaixonado por um sistema operacional (voz de Scarlett Johansson), personagem completamente desprovida de qualquer idéia de corpo, embora permaneça onipresente acompanhando os passos do protagonista em quase todas as etapas de sua vida a partir dali.

Samantha, como é nomeada a personagem-voz, é encarregada de amparar o personagem de Phoenix após um longo e tortuoso relacionamento com outra mulher (Rooney Mara), de quem ele ainda tenta de ‘desligar’, enquanto inicia a conexão confortadora com a

³⁸**Sinopse do filme:** *Neste filme ganhador do Oscar (melhor roteiro original, Spike Jonze, 2013) situado em um futuro próximo na cidade de Los Angeles, Ela acompanha um homem complexo, que ganha a vida escrevendo cartas pessoais comoventes para outras pessoas. Desolado após o final de um longo relacionamento, ele fica intrigado com um sistema operacional novo e avançado que promete ser uma entidade intuitiva em si, individual a cada usuário. Ao iniciá-lo, ele tem o prazer de conhecer "Samantha", com uma voz feminina maravilhosa, que é perspicaz, sensível e surpreendentemente engraçada. À medida que suas necessidades e desejos crescem em conjunto com as dele, a amizade se aprofunda e eles acabam se apaixonando um pelo outro.* Sinopse do DVD distribuído pela Sony Pictures.

mulher imaginária representada por Samantha. A personagem-voz constitui sua relação com o outro num constante *feedback* afetivo, em passos calculados com o que parecem ser as necessidades do personagem, o que culminará num choque para o mesmo quando ele entenderá, afinal, que ela é voltada para milhares de outros usuários para o qual ela ‘customiza’ as reações tal como faz com ele, sendo mais ou menos engraçada, mais ou menos ciumenta, mais ou menos erotizada tal qual é demandado pelo interlocutor/consumidor em questão. É aí que se estabelece uma ligação conceitual com o que lemos, por exemplo, em Bauman, sobre a ansiedade das pessoas na contemporaneidade por conta da descartabilidade não só de uma sociedade de consumo amparada por uma obsolescência programada alucinante, como se vêem elas próprias como objetos dignos de descartabilidade, o *lixo* que é residual no atual estágio do capitalismo se não puder se fazer valer enquanto ser consumista (afinal, Samantha também custou, ela própria, algum valor ao personagem).

Mais que isso, “Ela” traça em uma cena-chave a relação conturbada da cibercultura com a questão do corpo. Nesse sentido, o filme vai além de outros clássicos do gênero (como *Blade Runner*) que sugerem uma possibilidade de superação do corpo natural pelo corpo da máquina: há aqui, ao que nos parece, a superação da própria necessidade de um corpo físico, superado pela ubiquidade e onipresença da voz incorpórea de Samantha. Mas até que ponto isso é desejável e até que ponto é uma limitação? A dimensão carnal do amor e do desejo resiste? O momento em que Theodore e Samantha ‘alugam’ o corpo de uma mulher para dar expressão física a ‘alma’ do sistema operacional – que dita a ela como agir – causa um instante de estranhamento e desconforto aos três envolvidos.

Produzido nos Estados Unidos e lançado no Brasil discretamente, em poucas salas (ainda assim em escala significativamente maior que *A Garota Ideal*, o segundo filme mais conhecido de nosso *corpus*), o filme chegou às nossas telas em fevereiro de 2014, já dois ou três meses após a estréia nos festivais e cinemas de seu país de origem.

Assistimos o filme quando lançado em tela grande, entendemos perfeitamente a relação direta com nosso objeto de pesquisa, vimos ali várias regularidades com o que estávamos lendo sobre a contemporaneidade, mas até então cogitávamos apenas algumas alusões discretas ao filme em algum dos nosso capítulos teóricos. Todavia, nos eventos científicos³⁹ relacionados à Análise do Discurso no qual apresentávamos comunicações orais sobre *Catfish* e *Apaixonado Thomas*, o filme era constantemente referido pelos ouvintes e apresentadores de

³⁹ Notadamente no VI SINEFIL - Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, ocorrido em abril de 2014 no Rio de Janeiro, pelo menos duas pessoas em ocasiões diferentes se lembraram do filme quando esplanávamos o tema de nosso estudo.

outros trabalhos. Começamos então a avaliar a possibilidade de *Ela* ser a nossa ‘ponte’, nosso eixo para um cinema um pouco mais comercial e conhecido, um representante mais próximo da *mainstream* e do discurso dominante, papel que fora realizado com sucesso por *A Primeira Noite de um Homem* em nossa dissertação de mestrado.

Decidimos fazer um teste. A primeira experiência em congresso com uma breve análise comparando regularidades verbais e não-verbais entre *Apaixonado Thomas* e *Ela* – separados por treze anos, o que é uma eternidade nos tempos da ‘sociedade excitada’ descrita por Turcke (2010) – resultaram numa resposta muito positiva dos ouvintes e numa aceção melhor do desígnio de nossa pesquisa, posto que era um filme muito recente e que teve circulação suficiente para se tornar conhecido por quase todos os interessados ou em cinema, ou em cibercultura, ou nos dois assuntos. A partir daí, *Ela* não saiu mais de nossa pesquisa.

Adicionar segmentos e recortes do filme de Jonze ao nosso estudo traz algumas mudanças em nosso escopo e muitas contribuições. A primeira mudança é relacionada ao fato de nossa pesquisa, com esse acréscimo, não se fechar mais em longas de circulação quase estritamente *underground*; o filme de Chan-Wook Park, sem dúvidas um diretor famoso e premiado, era no entanto pouco conhecido até pela maioria dos admiradores de seu trabalho, quanto mais pelo público geral. *Ela* no entanto, chega à nossa tese já com o status de vencedor de um sem fim de prêmios, incluindo aí o Oscar de melhor roteiro original e indicação em outras quatro categorias (incluindo Melhor Filme), a assinatura do diretor que deu vida aos primeiros roteiros de Charlie Kaufman, *Adaptação* e *Quero Ser John Malkovich*, sendo prontamente lançado em DVD e Blu-Ray poucos meses após sair de cartaz nos cinemas brasileiros. Temática, comercial e esteticamente, surge aqui como uma espécie de ‘primo rico’ de *Apaixonado Thomas* e *A Garota Ideal*, que versam sobre aflições semelhantes ao sujeito da (pós) modernidade líquida.

Há se de marcar que é um discurso artístico mais próximo do sentido dominante, talvez de FD menos lúdica, feito com orçamento médio para os padrões hollywoodianos (25 milhões de dólares) e distribuído modestamente, entretanto sem dúvidas também um produto realizado pra ganhar dinheiro – no que, por sinal, o foi relativamente bem-sucedido, cobrindo seu orçamento na bilheteria doméstica e ainda faturando uma quantia semelhante através da distribuição internacional. Será uma possibilidade de evidenciar que sentidos da cibercultura chegam à *mainstream*, onde essa região de sentidos acerca do amor na cibercultura rompe e onde se assemelha ao discurso artístico mais francamente lúdico dos outros filmes que dão conta de montar um panorama da história simbólica sobre o assunto nas telas do cinema.

6. SUJEITO DA/NA ERA DO AMOR VIRTUAL: ANÁLISE DE DADOS



*No hay cosa mas triste en el siglo XXI que tener la bandeja de entrada sin nignun email.*⁴⁰

Martin (Medianeras, 2011)

⁴⁰ Diálogo do personagem de *Medianeras*, interpretado por Javier Drolas. Em tradução nossa: “Não há nada mais triste no século XXI do que encontrar a caixa de emails vazia”.

6.1. Da decodificação à compreensão: metodologia para a AD francesa

Pautamo-nos no referencial teórico-metodológico postulado pela Análise do Discurso (AD) de matriz francesa para analisar os recortes fílmicos selecionados, teoria elegida para compreender os sentidos sobre o amor da/na cibercultura pelas posições-sujeito nos seis filmes que escolhemos para análise. Este capítulo elucida a importância da escolha desse referencial e o que ele implica nos gestos de interpretação com os filmes, bem como descreve o processo pelo qual certos recortes ou segmentos do filme foram escolhidos para integrar nosso *corpus*, em detrimento de muitos outros que seriam possíveis, porém ficaram de fora das nossas análises.

Recordamos que para a elaboração das etapas que deram corpo a esta tese, seguimos as normas recomendadas em Funaro *et al* (2009). Foi feito levantamento bibliográfico e fichamento das leituras sobre os temas abordados nos capítulos anteriores, além de algumas das citações (literais ou não) dos autores que nos embasaram até aqui serem também resgatadas no transcorrer das análises, de modo a propiciar uma melhor costura entre o que teorizamos e a análise dos recortes.

Além da consulta à literatura sobre AD, que compõe a maior parte da bibliografia que nos pauta e foi consultada para elaboração da pesquisa, buscamos também contribuições em publicações relativas a cinema, fotografia, cibercultura e ainda as que versavam especificamente sobre os filmes e cineastas que analisamos, sempre atentando para a literatura que dissertasse sobre aspectos da linguagem, que é nosso foco. Esse diálogo com outros teóricos é possível porque a AD, desde seu berço, é uma disciplina de entremeio e não se fecha em seu campo: “dada a própria natureza de seu objeto teórico, a análise do discurso jamais poderia pretender-se campo fechado e independente, uma vez que o discurso é, ao mesmo tempo, um objeto linguístico e histórico, filosófico e ideológico, não se prendendo a nenhuma disciplina, mas sim perpassando uma série de lugares (GONÇALVES, 2002, p.3).

Ao longo do percurso, publicações de alguns autores – tais como Pêcheux, Orlandi, Bauman, Bell, Haraway etc – mostraram-se mais adequados para o enfoque que a tese se propõe em seus objetivos (que mencionados no capítulo introdutório), portanto a literatura desses autores foi destacada, bastante consultada e discutida com um pouco mais de exatidão que os demais autores citados ao longo do trabalho, conferindo assim identidade à pesquisa e determinando seu desígnio, a saber, discutir o imaginário sobre o o amor na cibercultura e o imaginário sobre essa região de sentidos inscrito em *Apaixonado Thomas, I'm a Cyborg, But*

That's OK, *A Garota Ideal*, *Catfish*, *Medianeras* e *Ela* a partir de uma teoria que leve em conta a opacidade no discurso verbal e não-verbal que permeia todos esses filmes, além de possibilitar o diálogo com referenciais como os de Bauman, Leary, Haraway, Bell e etc por meio dos conceitos de ideologia e condições de produção.

Especificamos aqui as particularidades do aporte metodológico da AD, para situar o leitor sobre as particularidades desse olhar que não nega a subjetividade e as crenças de quem faz a análise, porém não implica um olhar qualquer sem pressupostos teóricos que o guie, culminando numa constante re-avaliação entre a subjetividade do analista e o objeto analisado, o que enriquece a pesquisa. Feito isso, demonstramos nossos critérios para a seleção dos recortes que integram nosso corpus, o modo como analisamos todos e, por fim, expomos as análises dos filmes, eventualmente em diálogo com outros.

Eleger a Análise do Discurso francesa como referencial teórica para analisar tais filmes implica rejeitar a ideia de transparência no texto e buscar sua relação com as condições de produção, empreender uma varredura à busca dos dizeres (e silenciamentos) materializados no *corpus* em sua opacidade, enfim, aventurar-se nos movimentos discursivos. Falar do lugar de analista, portanto, implica um modo particular de trabalhar os dados, muitas vezes retrabalhados ao longo das múltiplas leituras buscadas pelo pesquisador. Analisar os dados do filme pelo viés da AD não requer um padrão intransigente pré-estabelecido para o pesquisador, pois no trabalho com a AD tanto prática quanto teoria se reformulam a todo instante, a partir dos sentidos construídos pelo analista no transcorrer de seus gestos de leitura.

Para a AD, conforme Lagazzi (1988), a delimitação do corpus só acontece, de fato, com a própria análise. O recorte dos dados é sempre feito de modo determinado pelas condições de produção – ainda que o analista tenha certos objetivos e princípios teóricos, ele não foge a essa regra. Ele estabelece um campo discursivo de referência com sucessivas restrições de um “universal discursivo”, visando uma homogeneização do material para obter sequências discursivas que serão submetidas às análises. É nesse processo de pretensa homogeneização que atuam as condições de produção, mas cabe salientar que

O fato das condições de produção indicarem procedimentos de constituição do corpus não significa que elas se encontrem formuladas à priori. Apesar de algumas condições de produção que nós diremos ‘gerais’ agirem desde a coleta dos dados, elas se colocam quase que implícitas no objetivo da análise. Só simultaneamente ao corpus é que as condições de produção (‘gerais’ e ‘específicas’) podem ser fixadas. É uma explicitação mútua, que configura um primeiro momento da análise discursiva (LAGAZZI, 1988, p.59).

Na coleta do *corpus* da pesquisa, lidamos com os conceitos de segmento de recorte, conforme enunciados por Souza (2001b), com base em Orlandi (1984): o segmento está

sugerido *a priori* na montagem do filme, enquanto a noção de recorte é instituída pelo analista, o que favorece a relação silêncio/imagem não sugerida pela estrutura do filme. Orlandi (1984) alega que o recorte, diferente do segmento, é um pedaço, um fragmento que não organiza os dizeres do outro de modo linear e cronológico. O espaço do texto nunca é fechado em si, tem relação com o contexto e com outros textos, mas o recorte e o segmento lidam de formas diversas com essa “seleção”, com essa ideia de começo, meio e fim que pode ser mais (no caso do segmento) ou menos (no caso do recorte) “fechada”. Essa negociação para estabelecer, para demarcar mais ou menos os limites é, reitera Orlandi (op. cit., p.17), muito mais do que uma mera negociação com esses limites. “Para mim, mais do que negociação, é confronto, é reconhecimento, é jogo de intersubjetividade e pode até mesmo chegar a ser disputa”.

Estabelecer um recorte ou segmento é estabelecer um lugar na incompletude (o texto é sempre incompleto) que pode ser qualquer um, mas uma vez estabelecido, tem consequências fortes acerca de privilegiar este ou aquele elemento da significação, dá tal ou qual direção ao texto (e, no nosso caso, também à análise e compreensão dos sentidos que buscamos evidenciar). Aumont e Marie (2004, p.54) reconhecem a segmentação – a sequência, como é nomeada no processo de decupagem – como uma importante existência institucional: “ela é ao mesmo tempo a unidade básica da planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e ‘tradução’ na narrativa fílmica em narrativa verbal”.

Voltando aos passos de Souza (2001b), cujo trabalho fornece bases metodológicas para rastrear o discurso inscrito em obras cinematográficas a partir dessas contribuições de Orlandi, buscamos trabalhar o não-verbal em seu sentido amplo, indo além do conceito de narrativa. As imagens não “falam”, mas significam por sua materialidade visual, portanto será analisada a partir dessa perspectiva. Desta forma, portanto, utilizamos aqui tanto segmentos quanto recortes, porém empregamos com mais frequência a noção de recortes, os quais, via de regra, delimitamos ao longo das análises por meio de marcações em negrito que especificam os minutos e segundos que dão início e encerram a textualidade dos filmes que compõem cada recorte analisado, muito embora entre as análises sempre façamos referência a outros filmes ou recortes de outras análises desta pesquisa em cujo rastreamento da FD notamos regularidades e/ou contradições pertinentes.

A razão para a escolha desse método é a possibilidade de buscar os efeitos de sentido no discurso dos seis filmes que compõem nosso *corpus* sem negar o olhar socialmente inscrito do analista para privilegiar o estudo do processo e não do produto nos referidos filmes. As imagens dos filmes são mostradas em capturas de tela que ilustram momentos-chave das

nossas análises, ainda que isso represente uma perda relacionada à movência da materialidade significativa, já que passa do cinema (imagem em movimento) para a mostragem de um fotograma estático.

O olhar do analista não é qualquer um, portanto sua interferência é levada em conta na AD, ao invés de ser negada como ocorre em pesquisas de teor conteudístico, nas quais os resultados geralmente são tabelas de dados estatísticos. Não existe, conforme nos diz várias vezes Pêcheux, um discurso científico “puro”, isento de ideologia: onde está o discurso, está a ideologia, já que o primeiro é a forma material da segunda. Por conseguinte, é impossível a existência de um pesquisador que se limite ao papel de reles observador frente ao objeto de seu trabalho, descomprometido com suas crenças. Lagazzi (1988) alega que o fato de todo sujeito ser ideológico, não implica que não devemos considerar um método de análise, procurar a sistematicidade e “cientificidade” do objeto analisado, sem cair no “achismo” de cada analista:

Dessa forma, devemos ter o cuidado de não incorrer nem ao extremo da pura subjetividade, do ‘achar’ que é rebatido por um ‘achar’ contrário, sem procedimentos concretos que possam solidificar uma análise, nem no outro extremo dos modelos prontos, definidos anteriormente a seus objetos, que podem nos levar a solidificar uma análise, nem no outro extremo dos modelos prontos, definidos anteriormente a seus objetos, que podem nos levar a uma análise apenas conteudística, onde o que temos a dizer serve apenas para comprovar uma conclusão pré-estabelecida (LAGAZZI, op. cit., p.51).

A AD não trabalha exatamente com “dados”, no sentido que comumente são entendidos. Para nós, o dado é um objeto empírico da linguagem que é constatável, quantificável que nos permite colocar a linguagem como foco de análise, a partir de suas condições de produção e seu contexto sócio-histórico e ideológico, o que nos conduz ao discurso e nos afasta do conteudismo de buscar a análise dos dados “enquanto tais” (o que é impossível, já que eles *sempre* significam, *sempre* são interpretáveis), algo que revelaria uma preocupação com o produto e não com o processo de produção e circulação de sentidos. Em nossa perspectiva, nem o sujeito e nem o sentido são quantificáveis; como a AD entende o sujeito atravessado pelo exterior, com a alteridade que o constitui e submete ao pré-construído para fazer circular os sentidos dos quais se julga dono (através dos esquecimentos), postulamos uma análise que busque rastrear a historicidade e ideologia inscritas no sentido sobre o sujeito-mulher em filmes dos anos sessenta, considerando o processo mais importante que o produto, sem perder de vista a interferência de nosso olhar: “um enfoque discursivo procura evitar a mera busca de uma realidade subjacente a determinadas produções de linguagem, ciente de que toda atividade de pesquisa é uma interferência do pesquisador em

uma dada realidade” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p.315).

Não há sentido sem interpretação e a interpretação está presente tanto no nível de quem fala quanto no de quem ouve/analisa (e nenhum dos níveis se impõe, para nós, como “verdadeiro” sobre o outro). Resta ao analista, então, interpretar como um texto funciona, isto é, como produz sentidos. Orlandi (2001b) alega que o texto é nossa unidade de análise. Para quem o lê, é uma unidade empírica com uma extensão imaginária de começo, meio e fim e com um autor que se representa em sua unidade, para lhe dar uma ideia de coerência, finalidade e progressão.

Ao abrir o texto como objeto simbólico e tratá-lo como contrapartida para o *discurso*, a AD torna a questão do sentido central da materialidade do texto, analisando seu funcionamento, sua historicidade, seus mecanismos e processos de significação. A opacidade que lhe é constitutiva indica a presença do político, do simbólico e do ideológico que propiciam o rastreamento das regiões de sentido sob o olhar da AD, já que o texto se inscreve na história para que signifique e cabe a nós verificar como essa inscrição se dá em determinadas condições de produção. Essa unidade textual que analisamos, como diz a própria Orlandi (p.64) não é só verbal, mas também pode ser feita de som e imagem. Na análise que abre esse objeto simbólico para as múltiplas possibilidades de leitura, o processo de textualização do discurso é evidenciado e, por conseguinte, aparecem as contradições e “falhas” do processo – o que de modo algum a AD encara com maus olhos, posto que, como bem disse Leandro Ferreira (1998), a contradição entre língua, historicidade e os sujeitos falantes não existe para nós a fim de ser “resolvida”, mas sim evidenciada e os “defeitos” desse processo muito nos interessam, posto que a abertura de interpretações diversas e a incompletude são fundadoras de muitos de nossos conceitos.

A partir desse olhar, de acordo com Mittman (2005), não realizamos a descrição do texto, mas o tomamos como materialidade na qual funciona o discurso e suas condições históricas de produção e leitura. Ao invés de trabalhar com dados extensos sobre um determinado tema, nosso escopo são os aspectos discursivos que emergem em recortes relativamente pequenos, mas que visem evidenciar os diversos efeitos de sentido ali ditos, implícitos ou mesmo silenciados.

Ao descrever os níveis que determinam o olhar do sujeito-leitor, Orlandi (1990) distingue a inteligibilidade, a interpretabilidade e a compreensão. A primeira é apenas a decodificação do texto, com a significação reduzida ao ponto de vista da gramática. A partir do nível da interpretabilidade, um sentido é atribuído ao enunciado e o contexto linguístico e enunciativo são considerados: “Nesta instância temos a leitura produzida pela relação de um

autor específico a um leitor determinado. Este fixa e é fixado por um certo sentido previsto nas condições de produção” (ORLANDI, op. cit., p.174). É na compreensão que se apreende as várias possibilidades inscritas num texto, com apropriação dos processos de significação que jogam ali com a historicidade do sujeito e do sentido.

Registramos ainda que, como a AD trabalha na esfera da compreensão, o analista é levado a problematizar sua posição: “o sujeito que produz uma leitura a partir de sua posição, interpreta. O sujeito-leitor que se relaciona criticamente com sua posição, que a problematiza, explicitando as condições de produção de sua leitura compreende” (ORLANDI, 2001, p.116). E tudo isso é flagrado nas marcas linguísticas que materializam tanto o dizer analisado quanto o do próprio analista. Nessa esteira, buscamos com este estudo ir além da interpretação para compreender, visto que enquanto a primeira busca atribuir um sentido ao texto, para compreender o leitor deve se apropriar dos processos de significação que emergem no texto. Tais processos são função da historicidade do texto, do discurso e é nesse nível que intervém a Análise do Discurso.

Em nosso caso, compreender o discurso nesses seis filmes significa, portanto, problematizar nossa posição ao dirigir nossos esforços para analisar os sentidos da/sobre cibercultura relativos ao amor, sexualidade, afetividade, corpo, etc – nos filmes que elegemos para compor nosso *corpus*. Procuramos fazer isso, porém, sem negar nossa própria subjetividade enquanto analistas do discurso. Como afetados pelo inconsciente e o ideológico, também caímos na ilusão do texto selecionado como outro, fora de nós, mas procuramos não negar nossa condição de subjetividade, ao marcar as condições de produção que afetam nosso lugar de analistas, como alega Mittmann (2005, p.1):

Colocamos, então, a lupa diante do olho curioso, atento e determinado (nos dois sentidos), e começamos o trabalho de investigadores. Percorremos cada texto, relacionamos com a história, pensamos o linguístico em relação com o ideológico e com o inconsciente. Cientes de que somos afetados por ambos, mergulhamos na ilusão necessária, na denegação, como se ambos estivessem fora de nós, analistas, e presentes apenas no outro, o analisado. Ou seja, estarmos não conscientes é a condição para estarmos cientes. Nosso paradoxo. Tão mais simples seria nosso trabalho se negássemos nossa condição subjetiva. Tão menos desafiador. Quantos sobressaltos deixaríamos de sofrer. Quantas descobertas deixaríamos de fazer...

Para analisar o discurso não-verbal à luz da AD, mobilizamos dispositivos sugeridos no trabalho de Souza (2001b): ao focar a análise no discurso fílmico, se lida mais de perto com a noção de operador discursivo, que tem a ver com elementos de imagem que conduzem a estrutura discursivo-visual do filme; o conceito de implícito, para interpretar imagens não reveladas pelo tecido visual do filme, mas sugeridas e até o silêncio, quando ele deixa a

leitura (e, por conseguinte, a interpretação) em aberto, como ocorre no final de *Limite* (1931), analisado por Souza no referido artigo. A posição pela qual se lê o filme, a do analista do discurso, nega que só uma leitura é possível, portanto não há interpretação “correta” do filme, mas somente uma interpretação entre outras possíveis, sem negar o caráter de incompletude da linguagem, sem negar que o sentido pode ser outro, porque os sujeitos são históricos.

Sobre o implícito, no cinema é comum elementos da tessitura que sugerem a construção de outras imagens, através da sugestão de ângulos, movimentos de câmera e até o som, entendido como componente da imagem tal como indica Deleuze (2007), portando o trabalho de compreensão do discurso fílmico pelo analista passa pelos elementos implícitos, operando como índices no desenrolar do enredo. Ao trabalhar o filme no âmbito da linguagem não-verbal, visamos de um lugar particular, interpretar e dar sentidos ao discurso fílmico a partir de como as imagens significam em sua textualidade e materialidade visual, produzindo e inscrevendo sentidos para nós na posição que ocupamos, qual seja, de analistas. Entretanto, como nos interessa também rastrear os sentidos no discurso verbal, os diálogos dos personagens e dizeres linguísticos do filme também são mobilizados na análise, portanto nos aproximamos da concepção de Neckel sobre o verbal e o não-verbal como dois processos que se entrecruzam no discurso do filme. Analisamos aqui, deste modo, o Discurso Artístico tal como enunciado pela autora: em sua incompletude, ludicidade e maior abertura das FDs que o caracterizam.

Ressaltamos que, embora a AD tenha intersecções com a psicanálise e sem dúvidas essa imbricação possibilite densos mergulhos na discursividade da materialidade significativa do cinema (com a associação ao sonho que lhe é peculiar), não é nosso intento aprofundarmos discussões que retomem os conceitos dessa linha teórica, dado que nosso foco é nos gestos de interpretação envolve os dispositivos teóricos da AD mais ligados à discursividade não-verbal e ao modo como a ideologia nele se inscreve e as condições de produção que o marcam, elementos já elucidados em outros capítulos da pesquisa.

Atentamos para os recortes e segmentos que privilegiam interpretações nesse viés. Nas páginas a seguir, buscamos dividir nossas análises, para efeito de desdobramento da leitura, em três entradas discursivas que transcorrem os seis filmes que analisamos, em vários casos com possibilidades exploradas de gestos de interpretação que viabilizem a análise dos recortes conjuntamente dentro das entradas, ou seja, da análise do recorte ou segmento de um dos seis filmes em diálogo com recortes e segmentos de outro(s) filmes que compõem o todo da presente pesquisa:

- O primeiro bloco é sobre os sentidos de ruptura sobre o *corpo*, um tema que já tocamos em algumas análises do capítulo 4 – sobre as condições de produção da cibercultura – e aqui aprofundamos com a análise de recortes e segmentos de *I'm a Cyborg But That's Ok* e *A Garota Ideal*, que desdobram os sentidos sobre corpo e(m) afetividade na contemporaneidade afetada pelas relações com a tecnologia;
- No segundo bloco, discorremos sobre como a sociedade líquido-moderna, do modo como é descrita por Bauman, afetou diferentes contextos e o 'amor líquido' surge operando neles ora exibindo regularidades, ora exibindo disjunturas. Para tanto, nos valeremos de recortes e segmentos de *Medianeras*, *Catfish* e *A Garota Ideal*;
- No terceiro bloco, traçamos interpretações que visem a compreender os efeitos se sentido sobre a fragilidade dos laços humanos na SLM, com amores que começam e sobretudo se encerram com um clique e do eventual mal-estar que isso gera ao sujeito, estimulado a aderir às sensações da hiper-oferta de possibilidades que se coloca diante de si, a maioria delas sob a égide de padrões de consumo assimilados pelo Mercado.

Essas três entradas discursivas foram eleitas para formar a tese com base nas regularidades discursivas que apreendemos após (re)ver os seis filmes e realizar anotações em cada um, processo que nos levou a compreender as possibilidades tento de diálogo com os autores que resgatamos nos capítulos teóricos, quanto o diálogo entre os próprios recortes e segmentos dos filmes.

É por essas entradas que nosso trajeto sobre o funcionamento dos conceitos que temos elucidado até aqui vai se dar. Os sentidos expostos abaixo vão revelar as regularidades e rupturas dentro dos próprios filmes e também uns com os outros, evidenciando as múltiplas facetas de uma cibercultura que ainda tem tanto a nos revelar, sem seus vários gêneros e suas múltiplas possibilidades de leitura. O amor aí tem sentidos em disputa nas telas que são constantemente re-significados na cadeia da memória, mesmo tendo os filmes um intervalo relativamente curto (treze anos) do mais velho ao mais novo. Vamos, então, nos 'conectar' à interpretação dessas imagens e palavras de um arquivo – entendido aqui como "campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão" (PÊCHEUX, 1983) – ainda em

construção sobre os amores na era do virtual.

6.2. É só eletricidade, tá ligado? –atualização da memória na (re)significação do corpo

Uma das descobertas de nossas (re)visões com os seis filmes que compõem a pesquisa foi notar como vários deles trabalham o tema do corpo. Esse é um tema que vem crescendo também no âmbito recente da Análise do Discurso francesa, com trabalhos como o de Dias (2008), mas também os de Leandro Ferreira (2013) e Azevedo (2013, 2014), que compreendem o corpo como uma materialidade discursiva. Em vários escritos de teóricos de outras áreas do conhecimento sobre a cibercultura, notadamente Haraway (2013) e Robin (2000), o tema também tem se mostrado regular, mais do que supúnhamos inicialmente.

After its disappearance in the wake of the Cartesian privileging of the mind, and its removal from theory (where it got in the way of thinking), ‘the body’ has re-emerged as a central concern across a range of disciplines, including history, philosophy, geography, sociology and cultural studies (BELL, 2001, p.138).⁴¹

Nossa proposta aqui é conciliar essa inquietação de outras disciplinas com aquelas que nos anos mais recentes têm emergido também na AD e verificar o funcionamento delas no discurso da história simbólica da cibercultura.

No segmento de *I’m a Cyborg But That’s Ok* que vai dos **1h26min11s** até **1h34min56s**, temos o momento em que Cha Young-goon decide se alimentar de arroz e rabanada, estimulada por Park Il-sun. Como a personagem acredita ser um ciborgue e não carecer de alimentação orgânica, mas apenas de baterias, ela passa toda a primeira hora e meia do longa resistindo à ideia de se alimentar normalmente, até que o garoto (Park Il-sun) que ela conhece ali dentro e por quem aos poucos vai nutrindo um romance insólito, consegue convencê-la através de uma engenhosa metáfora envolvendo tanto ele quanto os outros pacientes do hospital psiquiátrico que vai sugerir que o arroz é, na verdade, um *megatron* energético que resolveria o impasse de ‘falta de energia’ da personagem, sendo ele próprio o técnico encarregado de resolver isso.

⁴¹ “Após seu desaparecimento na onda do cartesianismo que privilegiou a mente e sua remoção da teoria (onde se colocou no meio do caminho do pensamento), ‘o corpo’ tem reemergido como uma preocupação central acerca de um vasto escopo de disciplinas, incluindo história, filosofia, geografia, sociologia e estudos culturais”. (tradução nossa)

Figura 10 – Metáfora do ciborgue e acesso ao amor em *I'm a Cyborg But That's Ok*



Il-sun envolve quase todos os pacientes da clínica nesse pequeno teatro no refeitório, feito à revelia da seção de enfermagem do hospital, que buscou tratar – sem sucesso – a recusa em se alimentar de Cha pelos meios convencionais de tentar persuadi-la ou até forçá-la a isso, sem entrar no universo particular da personagem como só os outros ‘loucos’ conseguiram fazer, após um processo os levou a se deslocar à posição de ‘ciborgues’ como ela.

Esse momento-chave do filme, já caminhando para seu desfecho, traz múltiplas possibilidades de interpretar o segmento: o viés da ‘metalinguística’ sobre o DA, o viés da cibercultura significada em um local de isolamento como espaço de ao mesmo tempo união e afastamento das pessoas e, finalmente, entrelaçada com a segunda interpretação, temos a possibilidade de analisar que sentidos sobre o corpo da personagem estão em jogo nesse segmento, como aproximador/afastador tanto de pessoas, quanto de determinadas FDs. Todas essas possibilidades de análise nos interessam, porque buscamos ir além da interpretação e chegar à compreensão, conforme Orlandi (2001) nos sugere.

Se Neckel (2004) lembra que o DA é da tipologia lúdica, caracterizada pela abertura das FDs, temos não só nesse segmento, mas em todo o *I'm a Cyborg But That's Ok*, um detalhe curioso e irônico: é um discurso de tipologia lúdica sobre personagens e enredo explicitamente lúdicos. A ‘loucura’ de Cha, Il-sun e tantos outros não é tratada como meio de repulsa; pelo contrário, é na delicadeza desses personagens confinados que se irá encontrar alguma redenção. Temos então um discurso de tipologia lúdica (DA) fazendo um elogio à ludicidade dos personagens – e o faz em suas tessituras repletas de efeitos visuais que dão vida ao mundo dos internados mesmo se tratando de um filme que não é de ação ou ficção científica (os dedos iluminados e a ‘transparência’ de Cha, por exemplo, estão vistos nesse segmento, como se observa na figura 10), tendo em mente que esse uso dos efeitos visuais até para gêneros como este, uma comédia romântica, é um denominador comum no cinema sul-coreano, como se viu também em *Castaway on the Moon* (2009). Essa marca do efeito visual para além de gêneros onde até então eles eram esperados, pra não dizer confinados, é por si só mais uma marca crescente dos tempos da cibercultura. E aqui temos o discurso lúdico sobre a ludicidade também nas teceduras do filme, sobretudo em cenas nas quais há a subversão dos conceitos de realidade entre os internados e os funcionários do hospital; tecedura esta verificável no segmento em questão, mas ainda mais marcado em cenas anteriores, quase sempre tendo o surgimento de signos que remetem ao corpo-ciborgue como válvula de escape ao confinamento. Não deixa de ser o DA, do filme, falando sobre o próprio DA do cinema, metaforizado nos personagens ‘loucos’ enquanto FDs abertas, notando que a configuração dessa abertura se dá através de marcas simbólicas da cibercultura, não apenas – mas

principalmente – em Cha.

A ansiedade em relação ao corpo-ciborguizado que Cha representa em si traz alguns dos prós e contras enumerados por Bell (2004), mas também por Haraway (2013) enquanto alusivo à condição do feminino. O autor britânico lembra a problematização do cartesianismo que a noção de ‘se livrar’ do corpo, muito característica da cibercultura, suscita. Essa crença é baseada sobretudo numa pretensa tentativa de ir além de ‘limitações do orgânico’ como a necessidade de dormir, de comer (aludida neste segmento do filme) e, em última instância, da própria morte do tecido feito carne. Mas essa separação cartesiana corpo/alma não apenas para Bell, mas sem dúvidas para a própria AD, é questionável. Afinal, é *através do corpo* que experimentamos as sensações da cibercultura, é nele que se inscrevem os efeitos de sentido de signos culturais como as tatuagens e cicatrizes que são regulares no discurso não-verbal do corpo dos personagens também em *Apaixonado Thomas*. No longa de Renders a relação do protagonista referido no título do filme era com personagens externas que representam posições-sujeito mais ou menos afetadas pela virtualização/ e/ou ciborguização da noção de corpo ao sabor dos desejos masculinos dele, o próprio Thomas não tem seu corpo apagado ou silenciado, mas implícito ao sujeito-espectador (que vê o filme através do monitor do personagens, sem nunca vê-lo). Já em *I'm a Cyborg But That's Ok*, a idéia do corpo-máquina está presente no filme todo e à parte do virtualizável e do *online*, mas enquanto representação de um espaço não apenas às mortificações do corpo na contemporaneidade, mas também ‘da alma’, das fraturas psicológicas da personagem que se perdeu da avó. O efeito panacéia da tecnologia híbrida no corpo surge aí, portanto, para além de um efeito biologizante, mas também discursivo de uma imersão na tecnologia como tentativa de superar as fragilidades dos laços amorosos na contemporaneidade que vimos em Bauman (2004).

O conceito de ciborgue nasce antes dessas condições de produção, mas cresce à medida em que também cresce a influência e o alcance da cibercultura, frente às intervenções cada vez maiores da/pela tecnologia, como sobredeterminação do corpo por ela, circulando assim uma discursividade de uma antropomorfização através da máquina, seja por meio de estrutura externa superficial (próteses) ou internas (implantes), formando esse híbrido de orgânico e máquina já referido em Robin (2000), e também, na teoria do discurso, por Azevedo, que retoma o significado desse termo desde Haraway:

Essa analogia do biológico com o cibernético, que deu origem ao *ciborg*, tem fundamentado o postulado de que estamos imersos na era pós-biológica, possibilitando a articulação do conceito de pós-humano. O neologismo *ciborg* foi criado em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline numa tentativa de designar os sistemas homem-máquina auto-regulativos. Mais tarde, o termo foi

apropriado pela feminista Dona Haraway (1985), que escreveu o Manifesto Ciborg. Nele, uma suposta nova era povoada de seres híbridos sintetiza a tentativa incessante de controle da natureza, da vida e da morte: nela a tecnologia define a maneira como a sociedade é organizada e a forma de construção dos laços sociais, incorrendo em modificações sensíveis nos modos de dizer e de significar o próprio corpo (AZEVEDO, 2013, p.100).

No caso da personagem no filme de Park, essa representação do corpo no lugar da cibercultura vem como condição para o confinamento, mas vem também como meio pelo qual ela conhece e se apaixonará pelo falso ‘técnico’, Il-sun. Há uma enormidade de metáforas envolvidas aí que passam pelo discurso atravessado por essas demarcações significantes relacionadas ao corpo e inscritas neste segmento do filme: após Il-sun conseguir convencê-la a se alimentar do arroz posto como fonte de energia elétrica, os dedos dos pés da personagem acendem gradativamente, como um celular cujo sinal é resgatado, além do momento em que o garoto vê na amada o funcionamento das ‘engrenagens’ no interior do corpo voltando a funcionar após a alimentação/energização (ambas as metáforas são visíveis nos dois últimos quadros da figura 10). Não é desprovida de significado a qualidade feminina de Cha, resgatando aqui alguns dos postulados de Haraway: enquanto ciborgue, ela se liberta dos ‘moldes’ da mulher domesticada pelo corpo, disciplinada pela cultura do patriarcado que a relega a papel de gênero oprimido, uma vez que o conceito de ciborgue implica uma ruptura nas noções de gênero. É exatamente nessa posição-sujeito ciborgue, porém, que ela vai encontrar o amor.

Il-sun tem, ele também, uma relação difícil com a questão do corpo e da identidade, posto que foi abusado sexualmente na infância e a partir daí esconde o rosto numa máscara de ferro rosada em quase todo o tempo, uma possível alusão aos *avatars* que o sujeito-internauta usa nas redes sociais, como o perfil falso que Angela monta em *Catfish*. Em *I'm a Cyborg But That's Ok* esses elementos de mal-estar na (pós-)modernidade surgem como afastadores e aproximadores, como o que afastou os personagens de seus familiares e da sociedade, mas também o que viabilizou – através da ‘loucura’ mutuamente compreendida – o afeto e a aceitação entre eles: Il-sun aos poucos se livra da máscara e Cha passa a se alimentar. A inserção no ciberespaço (aludido, de certa forma, no interior do próprio hospital psiquiátrico) surge aqui como a possibilidade de romper com FDs e com sentidos dominantes, como o efeito da ansiedade e da insegurança, mas também onde os sentidos são desregularizados no jogo das condições de produção da cibercultura e das FDs em disputa no interior do DA: a cibercultura afasta, mas também aproxima.

Figura 11 – Corpo e recusa dos sentidos de orgânico em *I'm a Cyborg But That's Ok*



Num recorte de momento anterior de *I'm a Cyborg But That's Ok*, na altura **dos 1h05min37s** até os **1h06min31s**, a protagonista Cha Young-goon está trancada num quarto coberto por um estofado verde no qual recebe compulsoriamente alimento através de sonda nasal (figura 11, primeiro quadro), o qual ela repele através do vômito nos instantes após o término do recorte. De forma similar ao segmento do mesmo filme analisado há pouco, neste também encontramos metáforas acerca do corpo ligadas ao conceito de ciborgue que, se entendidas na amplitude de Donna Haraway, nos ajuda a compreender os efeitos de sentido aqui instalados.

Young-goon recusa a nutrição orgânica resgatando a dicotomia natural/artificial, mas agora com predomínio do artificial sobre o natural, rompendo assim com a memória preestabelecida sobre a necessidade de alimentar-se. Enquanto o corpo da personagem é apresentado em tom pálido, com boca seca e sobrancelhas brancas (instalando tessituras de imagem 'cadavérica'), a personagem surge inscrita como um ciborgue de fato, com a boca mecânica abrindo para a queda de uma bateria interna (terceiro quadro) e a tentativa de atirar na enfermeira que oferece o alimento orgânico com um dedo-revólver (segundo quadro). É sobre esses efeitos de sentido que se instala a metáfora, necessitando um gesto de interpretação que compreenda as possibilidades de tessitura não-verbal sob a perspectiva da AD, mas também entenda o contexto do país em que foi produzido.

A Coreia do Sul, há décadas numa espécie de 'guerra fria' com os vizinhos socialistas do norte, tem investido numa corrida armamentista e científica que passa pelo investimento em ciência e tecnologia, mas que também porventura possa ser cooptado pela sociedade de consumo capitalista – de forma semelhante ao que aconteceu nos Estados Unidos com a ARPANET, a ancestral da internet comercial da atualidade. Uma dessas pesquisas, noticiada por Levy (2007), se concentra na pesquisa da criação de robôs humanóides que mesclam os componentes mecânicos com cromossomos do DNA humano, incluindo aí o objetivo de fazer com que esses andróides sintam desejo e luxúria, tal como humanos, bem como emoções negativas como nojo, tristeza, fadiga e raiva. O pesquisador responsável pelo projeto, Jong Hwan-Kim, resgata um exemplo do cinema para versar sobre as possibilidades eventualmente negativas de uma pesquisa com esse intento:

Kim readily admits one of the principal messages of the movie *I, Robot* – namely, that the feasibility of giving robots their own personalities and emotions might make them a danger to humanity. To counter this he suggests employing artificial chromosomes 'to design brilliant but mild-tempered and submissive robots', which is one way to ensure that we do not become enslaved by our creations as they evolve. Given this elementary precaution, by the time 'malebots' and 'femalebots' are

available for general consumption the market will be ready for them (LEVY, 2007, p.142).⁴²

É nesse contexto sócio-histórico, nessas condições de produção específicas e, diríamos com Bell (2001), nesse momento da história *política e econômica* da cibercultura que Cha Young-goon instala efeitos de sentido do artificial recusando o natural/orgânico, numa problemática instalada pelo contexto sugerido pela notícia de Levy (*Love+Sex with Robots* foi publicado no mesmo ano do lançamento de *I'm a Cyborg But That's Ok*), mas também em vários relatos de Régine Robin (2000) acerca da evolução da arte e da sexualidade nos tempos da cibercultura. A personagem contradiz esse pretensão otimismo, evidenciando uma relação com o corpo no qual o artificial/mecânico passa a receber um valor (inclusive de mercado) maior, muito embora este seja também o meio pelo qual tem proximidade com Park Il-sun, o namorado do hospital psiquiátrico. Essa negação do corpo orgânico e a elevação do corpo artificial projetado – e aqui entendemos esse conceito também no funcionamento de formação imaginária, da projeção que o sujeito (e não por acaso, no lugar discursivo de mulher) faz do corpo no contexto da cibercultura, vem também aqui com a frustração no sentido representado por essa projeção do corpo-mecânico (que é diferente do segmento anteriormente analisado, quando este funciona e as ‘baterias são recarregadas’), na medida em que este também falha: a boca-mecânica deixa cair as pilhas, o dedo-revólver deixa cair uma bala impotente, incapaz de reagir diante de um todo orgânico opressor.

Aqui há uma ruptura interessante de *I'm a Cyborg But That's Ok* como, por exemplo, *Tetsuo – O Homem de Ferro* (1989), *Blade Runner* (1982) e vários outros filmes dos anos oitenta que inscrevem, na constatação dos personagens sobre o apagamento do orgânico em prol do artificial/mecânico, o resgate de uma memória discursiva da perda do contato com o mundo e com a exterioridade; o longa sul-coreano, em contrapartida, traz nesse recorte o efeito inverso: a possibilidade de apagamento do estatuto de ‘corpo-mecânico’, artificial, é que causa pavor e ansiedade à personagem, cercada por um todo onipresente orgânico apresentado aqui em tons quase distópicos. No tocante à policromia (SOUZA, 2001a), é aqui possível interpretar uma imagem através de outra, quando constatamos essa FD dominante do corpo-mecânico (frustrado) sobre o corpo-orgânico (indesejado) na tessitura representada no

⁴² “Kim prontamente admite uma das principais mensagens do filme *Eu, Robô* – nomeadamente, que a viabilidade de dar aos robôs suas próprias personalidades e emoções possa fazer deles um perigo à humanidade. Para contra-argumentar, ele sugere o emprego de cromossomos artificiais ‘que vão delinear robôs brilhantes, porém dóceis e submissos’, que é um modo de assegurar que não seremos escravizados pelas nossas próprias criações na medida em que elas evoluem. Dada essa precaução elementar, com o tempo os ‘homens’ e ‘mulheres’ robóticos estarão disponíveis para consumo geral de um mercado preparado para eles” (tradução nossa).

take em que o segundo é desfocado para favorecimento do primeiro (segundo quadro da figura 11), instalando aí um efeito de processo não-verbal sinestésico de *dominância* de uma FD sobre a outra no seio do DA desse plano.

Finalmente cabe ainda lembrar que Young-goon aparece aqui na posição-sujeito feminina, lugar esse que temos notado – e os próximos recortes/segmentos fílmicos analisados no percorrer deste capítulo vão evidenciar isso – que surgem na história simbólica da cibercultura com sentidos diferenciados no tocante ao *corpo* e como ele se relaciona com o sujeito-masculino. Isso não é necessariamente uma novidade: basta lembrar-se da andróide Rachel de *Blade Runner*, já em 1982 e do quanto as tessituras daquele filme, para falar daquele corpo-artificial, percorriam o jogo de imagens que eivavam sentidos a partir da amostragem de partes de seu corpo (sobretudo os olhos). Mesmo quando há o apagamento da amostragem do corpo, esse sentido policrômico do silêncio causa estranhamento quando se trata de um feito-sujeito que se projeta como feminino, como no caso do sistema operacional Samantha em *Ela*: se a narrativa percorresse o caminho inverso, mostrando Samantha como uma mulher desejosa de amor e Theodore como o sistema operacional descorporificado que atua pela voz, os efeitos sentidos de estranhamento da ausência do corpo seriam atenuados na FD dominante sobre cibercultura, na medida em que tem se estabelecido que é o corpo *da mulher* que tem sido mais exposto e problematizado na história simbólica afetivo-sexual da cibercultura. Pra efeito de comparação, o descorporificado HAL 9000 de *2001: Uma Odisseia no Espaço* de voz masculina, não tem, nem filme e nem no livro, problematizada a ausência de seu corpo orgânico, diferente do que acontece com Samantha em *Ela*.

Se Azevedo (2013) lembra, também resgatando os postulados de Haraway, que a tecnologia tem definido a maneira como a sociedade se organiza e constrói seus laços sociais e modifica os modos de dizer e significar do corpo, nossas análises tem, deste modo, demonstrado que a memória da *objetificação do corpo da mulher* tem, ainda que de diferentes formas, emergido como uma regularidade discursiva nos efeitos policrômicos e sinestésicos das tessituras de vários filmes sobre a cibercultura, especialmente os que tratam da história simbólica afetiva e/ou sexual: pra ficar só nos exemplos dos filmes de nossa pesquisa, é o já citado caso de Samantha em *Ela* (o corpo inexistente), Bianca em *A Garota Ideal* (o corpo para consumo tornado humanizado), Eva em *Apixonado Thomas* (o inverso de Bianca) e, enfim, Young-goon em *I'm a Cyborg But That's Ok* (corpo orgânico que se recusa como tal), muito embora, ressalva-se praticamente em todos esses casos, essa relação ambígua com o corpo tem efeitos tanto de afastamento, quanto de aproximação do amor.

A possibilidade de re-conexão por elementos da cibercultura que aludem ao corpo-

mas desta vez a um corpo outro, externo – também aparecem em *A Garota Ideal*, no qual temos um recorte que dura entre dos **19min24s** até **24min50s**, narrando como o protagonista Lars (Ryan Gosling) apresenta, com extrema naturalidade, a irmão e cunhada a boneca Bianca como sua namorada “meio brasileira, meio dinamarquesa”. Sem compreender a condição de objeto inanimado da boneca – um produto feito para simular fidedignamente o corpo feminino, com direito a detalhes anatômicos sexuais, para ser vendido na Internet –, Lars diz aos parentes apenas que vai apresentar a nova namorada na mesa de jantar e, quando aqueles lá chegam, encontram Bianca sentada a seu lado, com a mesa já posta. Há um imediato estranhamento do irmão e da cunhada, mas estes usam a prerrogativa de ir à cozinha para lá buscar mais comida e só ali, longe de Lars, falam do absurdo da situação. A cunhada chega a preparar o prato para a boneca, ao que o esposo dela imediatamente se irrita: “Karin ela não vai comer!”. A cena prossegue com os dois tratando Bianca, na frente de Lars, como sujeito e não objeto.

A Garota Ideal vem aqui nos acrescentar elementos de região de sentidos sobre o corpo que vão além do que vimos há pouco com o conceito de ciborgue no longa de Chan-Wook Park e, também, na idéia de corpo enquanto objeto de desejo sexual conforme interpretamos nas análises sobre *Ela* e *Apaixonado Thomas* no capítulo 4. Não só nesse recorte, mas durante todo seu desenvolvimento no restante do filme, Lars jamais demonstra um olhar sexualizado dirigido à Bianca. Ao contrário, ela é tida por ele como uma mulher doente, fragilizada (aqui surge sentada e em vários momentos do filme, numa cadeira de rodas), cabendo endereçá-la cuidados afetivos desprovidos de lampejos sexuais.

O tempo todo, nesse recorte, o filme trabalha sob a ironia presente no rompimento de expectativas do irmão e da cunhada – os quais o diretor acompanha em seus diálogos mesmo quando distantes de Lars, instalando assim um efeito de identificação com o sujeito-espectador (ou sujeito-leitor do filme) – e da elevação do objeto boneca à condição de um efeito de subjetividade em Bianca. A ironia aqui se discursiviza também na natureza comercial ‘pejorativa’ e ‘depreciativa’ de Bianca enquanto objeto sexual(iável) feito para consumo, o que não existe na interpretação de Lars, o qual eleva o corpo-objeto à condição de merecedor se sua afetividade. Esse efeito é reiterado principalmente no final de nosso recorte (figura 12, último quadro), quando a cunhada verifica Bianca deitada na cama e, levantando sua saia, encontra ali a simulação de vagina, explicitando os sentidos sexuais/comerciais da ‘namorada’ do cunhado. Ainda em diversos diálogos de Lars, que sempre fala em lugar de Bianca por discurso indireto, esse efeito irônico é mais uma vez reforçado, como quando ele pede roupas de Karin emprestadas para a boneca: “Bianca não liga para essas coisas

superficiais”. Ou ainda, um pouco antes disso, quando ela é posta na cama para dormir como hóspede e é vista por Karin tomando (figura 12, penúltimo quadro), uma referência ao discurso do corpo e suas movências na cibercultura que falha, que tanto ‘cai’ enquanto objeto quanto ‘se deita’ enquanto pessoa imaginariamente ali representada.

Tais efeitos de ironia, em todos esses casos de nosso recorte, só são possíveis porque a memória e o interdiscurso são atualizados pelo sentido dominante dos elementos de consumo/sexualidade na contemporaneidade da SLM o caráter de descartabilidade, de produto para uso e obsolescência em pouco tempo. Para além disso, a SLM tende mesmo a reduzir as pessoas e seus laços afetivo-sexuais à essa condição de objetos, mais um item para consumo na esteira do Mercado, dos tempos do *shopping center* como o lugar por excelência do enunciado máximo (PAYER, 2005) da contemporaneidade. Bianca aqui é o sentido corporificado/materializado que vai justamente na contramão desse sentido dominante: o que foi vendido a Lars na Internet como detalhe ‘customizado’ projetado como ‘diferencial exótico’ fetichizado (a suposta nacionalidade de Bianca, meio brasileira e meio nórdica) pela página eletrônica que vende as bonecas para gozo erótico é interpretado por Lars como identidade étnica real da ‘namorada’ que ele quer apresentar aos irmãos, moradores de uma residência na qual ele reside na garagem, adaptada para o formato de um quarto improvisado.

Bianca, o corpo-objeto, passa então a simbolizar uma dupla função dentro do enredo de *A Garota Ideal*: ela é o estranhamento da cibercultura e da busca por afetividade nos tempos do amor líquido, mas é também a corporificação de uma tentativa de reaproximação – ou, se preferirmos um termo mais ao gosto da era do virtual, de re-conexão – com outros laços afetivos perdidos ao longo dos anos tanto com os familiares, sobretudo após a morte dos pais, quanto com a comunidade. Lars representa uma FD que desconcentra tanto elementos da SSM, quanto da SLM; ou seja, tanto da solidez dos laços afetivos que buscam a durabilidade, quanto com a liquidez dos vínculos de consumo e descarte de objetos – afinal, ele exibe uma postura de solidez com um elemento característico da era da liquidez. O corpo-Bianca é visto aqui como um sintoma social e cultural, um vestígio dessa con-fusão na historicidade inscrita na figura de Lars, deslocado entre elementos de um mundo e de outro.

Figura 12 – Bianca como corporificação da re-conexão afetiva em *A Garota Ideal*



Como a ideologia, a noção de corpo é também ela atravessada por falhas; como a linguagem, ele também fala:

Para a análise do discurso o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível (LEANDRO FERREIRA, 2013, p.78)

O corpo-objeto de Bianca representa, então, algo das novas formas de assujeitamento ou, como diríamos com Fonseca (2010), dos novos modos de subjetivação atrelados sempre, necessariamente, às condições de produção. Mais do que o corpo que se deixa olhar na figura-objeto de Bianca, portanto, há a partir desse momento em *A Garota Ideal* – e nota-se que depois se constitui numa regularidade no filme – a inscrição de Bianca enquanto ‘corpo’ de uma possibilidade de re-conexão na e pela cibercultura enquanto metáfora da condição de Lars tornada um corpo visível para externar as feridas invisíveis do passado e da negligência dos parentes (em especial o irmão, de longe mais arredio a Lars que a cunhada Karin). É particularmente emblemático nesse sentido o momento em que, quando o irmão – por insistência de Karin – traz o prato de refeição para Bianca e então os dois ‘casais’ passam a dialogar de modo cada vez mais amistoso, no que Lars é que vai comer as refeições da namorada, o corpo-objeto que vem cheio de sentidos, como restauradora dos vínculos perdidos. Na medida em que Bianca (entendida aqui como a cibercultura e sua corporificação metafórica) vai sendo aceita pelos entes queridos, quem se nutre – física e emocionalmente – não é ela, mas Lars, trazido de volta ao campo do afeto.

Como vimos no segmento de *I'm a Cyborg But That's Ok* previamente analisado, o signo não-verbal da refeição vem eivado de sentidos da lembrança da condição humana, do ‘arcaico’ ao qual o corpo-ciborgue pode (e deve) superar, mas ao não conseguir, persiste nessa condição mediado por uma relação da ordem do simbólico, atravessado pela ideologia, que transforma o alimento em equivalente ao item de consumo desejado (no caso da personagem coreana, a bateria energética) e assim subsiste a vitória do orgânico/natural ainda que por uma ‘roupagem’ do inorgânico/artificial na interpretação feita por esses novos modos de subjetivação. Em *A Garota Ideal*, o alimento é mais uma vez um elemento desse interdiscurso e há regularidades na tecedura (embora em tessituras radicalmente diferentes) entre esses dois filmes: em ambos os casos, há a relação do reestabelecimento da conexão afetiva e amorosa mediada não técnica, mas *simbolicamente* pelo efeito do corpo-artificial na cibercultura,

externalizado a um corpo outro em *A Garota Ideal* e ‘ciborgueizado’ no corpo da protagonista no filme sul-coreano. E em ambos os casos, as refeições – simbolização da continuidade do orgânico, do natural, da carne, da vida finita que resiste – vão celebrar essa conexão realizada. São elementos da modernidade líquida conduzindo, paradoxalmente, à solidez de alguns laços humanos que encontraram nesses elementos o recurso para amar.

Evidentemente, como tanto corpo e ideologia não são um ritual sem falhas, há também o outro lado dessa região de sentidos, uma FD sem dúvida dominante sobre o corpo-objeto que dita as regras do jogo nas condições de produção e, portanto, nos modos de subjetivação: aquela em que o corpo vendável de alguma maneira para consumo e descarte é elevado a uma condição superior ao do corpo orgânico, ele próprio reduzido a corpo-objeto, no jogo das FIs, como o referente de algo a ser consumido e descartado, inclusive no âmbito do amor e do sexo.

É o que temos quando, no segmento de *Medianeras* que percorre os **15min46s** até **17min12s**, Mariana – funcionária de um recinto comercial que usa manequins em vitrines para chamar o olhar dos transeuntes nas ruas de Buenos Aires – banha o corpo de um manequim masculino que será integrado à loja, enquanto nos planos seguintes, ela passeia lado a lado com um manequim feminino e, instantes depois de voltar para o interior do local de trabalho, sua futura cara-metade (que ela só conhecerá pessoalmente nos minutos finais do filme), Martín, aparece e interrompe a caminhada alguns instantes para observar o ponto exato em que estavam tanto Mariana quanto o manequim (figura 13).

Um pouco antes desse segmento, Martín era informado por um médico que, munido de um exame em Raio-X, lhe comunicou um problema leve na coluna vertebral, seguido pela recomendação de fazer mais exercícios físicos e tirar um pouco de peso da mochila que o personagem sempre traz consigo, instalando assim efeitos de sentido de oposição entre o copo orgânico ligeiramente adoentado e o corpo plastificado do manequim banhado por Mariana.

Bastante ambíguo nessa transição, o filme de Gustavo Taretto pontua aqui duas interpretações viabilizadas por essa transição de sentidos sobre o assunto: há a vitória do corpo-objeto, aquele posto para consumo (nem que seja só do olhar), enquanto sentido dominante e enquanto material que supera as vulnerabilidades do orgânico; há também o desencontro entre os sujeitos na via do amor por conta desse mesmo corpo que se coloca, de certa maneira, no meio do caminho entre eles, interlocutores ao mesmo tempo tão próximos (são vizinhos) e tão distantes no mergulho da SLM na metrópole bonairense.

Se nos momentos anteriormente analisados em *I'm a Cyborg But That's Ok* e *A Garota Ideal* tivemos as contradições expostas do conceito de corpo mecanizado/objetificado na

cibercultura, porém com o sentido instalado de triunfo do amor justamente pela intermediação dessas novas interpretações do e sobre o corpo na contemporaneidade, neste segmento de *Medianeras* mais uma vez teremos na FD aqui evidenciada as mesmas contradições envolvendo dicotomias – a maioria já bem descrita por Haraway (2013), tais como orgânico/inorgânico, natural/artificial, gênero/a-gênero (no caso dos ciborgues), etc –, porém tendo ao final do segmento o sabor de desencontro e da não concretização do laço afetivo, cuja possibilidade foi afogada pelos signos incessantes da publicidade e do Mercado, aqui se colocando num sentido de opressão quase implacável em comparação tanto com o discurso sobre a impotência do corpo orgânico diante do inorgânico, quanto do amor não-concretizado (ao menos até este momento do filme).

O segmento tem poucos diálogos e instala efeitos de sentido de nivelamento do corpo com o objeto de consumo principalmente pela via do processo não-verbal. Taretto demora pelo menos um minuto inteiro exibindo Mariana recebendo o pacote com o manequim e desembrulhando-o dos plásticos-bolha envoltórios, além do uso de grandes espaços vazios no enquadramento *widescreen* (vide, por exemplo, o segundo quadro da figura 13), recurso estético frequentemente usado por cineastas como Michelangelo Antonioni (no final de *Blowup*, especialmente), pontuando o isolamento e solidão do sujeito na pós-modernidade. Mas existem também as inscrições verbais que reverberam essa discursividade. Tão logo ela desembrulhe o corpo-objeto, dividido em pedaços ‘montáveis’ de cabeça-tronco-membros, Mariana olha nos olhos da cabeça do manequim e diz, suspirante, “vocês são todos iguais”, resgatando o interdiscurso das constantes decepções amorosas com as figuras masculinas que vem e vão, sem deixar sombras nem vestígios, aqui equiparadas ao corpo de objeto inanimado.

A cena do cuidadoso banho no manequim entra em contraponto com o mal-cuidado e solitário Martín, descoberto doente na cena anterior; o corpo-objeto tem recebido mais atenção do que o corpo orgânico daquele que mais tarde viria a se revelar um possível amante, uma subversão perturbadora, tendo em mente que o sujeito aqui é posto individualizado até um ponto beirando o insuportável (como já posto por Bauman), enquanto aos objetos de consumo, ao corpo à venda dos olhares, essa atenção se dá por completo e por ampla coletividade, expostos nas ruas para divulgar produtos de grife fetichizados pelo discurso publicitário.

Figura 13 – Corpo(rificações) de afetos, desejos e consumo em *Medianeras*



O plano único de Taretto (segundo e terceiro quadros na figura 13) com os personagens traz também um jogo de sentidos alegórico contumaz que envolve, de uma vez só, tanto o estatuto do corpo-objeto do manequim – que recorta sentidos na memória discursiva como o corpo-objeto de Bianca no filme de Craig Gillespie, mas aqui com outras FIs sobre este dado referente – na SLM, quanto o do corpo orgânico e do amor na cibercultura discursivizado no *mise-en-scène* dos atores. Mariana monta um manequim (desta vez, feminino) na vitrine da loja e percorre toda a extensão da mesma – e, por tabela, também todo o enquadramento feito pelo cineasta, da direita para a esquerda –, parando por alguns instantes bem próxima ao manequim e confessando, numa narrativa *off* ouvida pelo sujeito-espectador: “Talvez seja estúpido, mas eu penso que se alguém parar para me olhar, está de alguma forma interessado em mim”. Logo em seguida, ela entra pela porta da esquerda da tela de volta à loja, enquanto Martín surge caminhando na direção inversa (ou seja, da esquerda para a direita na tela) e para por alguns segundos para olhar o manequim que está do lado de dentro da vitrine, onde há pouquíssimos instantes antes estava, parada, a personagem que mais tarde viria a ser sua namorada.

Neste plano, precedido por mais alguns feito com iluminação mais forte (produzindo um efeito diurno) nos quais Mariana também trabalhava nas vitrines, o desencontro tanto físico quanto afetivo dos dois personagens principais, sempre em movimento, é marcado pelo que há de constante nele: a tela de vidro que os separa, dividida ao meio por uma pequena barra preta, com um corpo-objeto simbolizando o feminino descartável e passageiro para Martín – tal como o anterior, na cena do banho, representava as figuras de masculinidade tornadas descartáveis para Mariana –, perpassadas por listras que lembram as cores do arco-íris associadas a uma marca publicitária no canto interior direito, ponto onde essas listras se originam até se encerrar no manequim. No momento em que Mariana e o manequim estão lado a lado, há uma relação não-verbal de sentidos de equivalência entre os corpos, a mulher que viria a ser amada feita não só anônima e desprezada, mas descontente com a solidão na metrópole, realizada simbolicamente nos olhares que seus manequins femininos atraem; se não há olhares para Mariana, por outro lado há, todos os dias, incontáveis olhares desejosos e atenciosos para os bonecos, o corpo-objeto para onde a felicidade sugerida pelo arco-íris publicitário aponta.

A tela de vidro faz aqui as vezes da ideologia inscrita na cibercultura e na subjetivação das pessoas em busca de amor que nela e a partir dela se constituem na linguagem: o que parece cristalizado e natural ao sujeito que passa por esses signos por uma pretensa relação de ‘transparência’ (o vidro), na verdade traz consigo também a demarcação da separação e da

possibilidade daquela relação do olhar para o corpo-objeto poder vir a ser também um olhar para a mulher, para o corpo de carne e osso que estava ali até tão pouco tempo, ansiando os mesmos olhares que foram dirigidos para a boneca.

O caminhar de Martín começando no lado da tela onde Mariana saíra de quadro um segundo antes fala de uma separação ao mesmo tempo tão tênue e superável (estivessem os dois na rua e não ela no interior da loja, caminhariam um ao encontro direto do outro), mas também tão inexorável no modo como captura o sujeito e enviesa as relações de amor e desejo não para pessoas, mas para o corpo-objeto, aqui tornado o único ponto em comum entre Martín e Mariana. A pequena coluna preta que fica no meio da vitrina ajuda também a instalar esse efeito de separação: ela para olhando para a direita e ele, pouco depois, olhando para a esquerda, mas ainda existia uma fina camada de silêncio e incompletude que impedia essa relação de se concretizar. Como lembra Bauman (2004) espera-se proximidade e segurança do outro, na SLM, como uma empresa espera o lucro. Não é por acaso, portanto, que o corpo que permanece comum nesse plano é o do mercado (o manequim), enquanto as pessoas, receosas de fazer um ‘investimento’ no ‘negócio de risco’ do amor, vem e vão.

6.3. Vestígios de um amor líquido-moderno: efeitos da história política e simbólica da cibercultura

Com Bauman encerramos as análises do bloco anterior e é com ele que vamos prosseguir por nossa travessia, mais uma vez tendo como norte essa “líquida, consumista e individualizada sociedade moderna” (BAUMAN, 2004, p.87) que permeia as condições de produção da contemporaneidade, com a cibercultura como produto dela.

Antes, lembremos com Bell (2001) que a cibercultura pode ter sua história dividida em *material* e *simbólica*, sendo a primeira relacionada (entre outros) às novas relações econômicas e geográficas, enquanto a segunda é sobre as representações culturais da cibercultura, inclusive as cinematográficas. O que propomos nesta entrada discursiva de análises é interpretar o discurso *sobre* a história material – especificamente seus efeitos geográficos e políticos – no discurso *da* história simbólica (os filmes de nosso *corpus*). E verificar como o amor, ou a busca dele, em seus personagens faz falar esses sentidos de agregações e segregações do sujeito nesses modos de subjetivação. Para tanto, Bauman nos ampara aqui com suas considerações sobre a idéia de *comunidade* (BAUMAN, 2003) e como ela é ressignificada com os “novos” (aqui parafraseamos as aspas de GALLI, 2008) modos de

subjetivação a partir das diferenças geográficas.

Bauman (op. cit.) alega que a noção de comunidade implica a busca de um espaço comum confortável e aconchegante às pessoas que nela se inserem. A realidade é não-comunitária e a rua é o local de insegurança, da realidade dolorosa que nos exige estado de alerta quando saímos, estar de prontidão a cada minuto com os perigos que podem surgir. Na contemporaneidade, isso tende a se intensificar. O mundo à nossa volta é de mudança constante, gerando uma vasta sensação de insegurança e falta de controle que, por sua vez, reforça o interesse na autopreservação, não apenas da propriedade privada e do corpo, mas também de nossas ‘comunidades’, fazendo do estranho lá fora um inimigo a ser evitado, quando não combatido. A vigilância privada (câmeras, muros, grades elétricas em condomínios fechados, para trazer uma das ilustrações mais bem acabadas disso) vem para substituir a pública, que falhou. Esse arsenal de insegurança vai se dar também no âmbito do emocional, incrementando a sensação dos ‘outros’ como ameaças. A partir daí, triunfa o multiculturalismo como nova estratégia de dominação, segregando as pessoas em vários ‘guetos’ de identidades diversas e difusas que sob a rubrica dos ‘direitos humanos’ vai, na verdade, reforçar o processo de individualização característico da SLM:

Para tornar-se um ‘direito’, a diferença tem que ser compartilhada por um grupo ou categoria de indivíduos suficientemente numeroso e determinado para merecer consideração: precisa tornar-se um cacife numa reivindicação *coletiva*. Na prática, porém, tudo se reduz ao controle de movimento individuais – demandando lealdade inabalável de alguns indivíduos considerados como os portadores da diferença reivindicadas e barrando o acesso a todos os demais. A luta pelos direitos individuais e sua alocação resulta numa intensa construção comunitária – na escavação de trincheiras e no treinamento e armamento de unidades de assalto: impedir a entrada de intrusos, mas também a saída dos de dentro; em uma palavra: em cuidadoso controle dos custos de entrada e de saída (BAUMAN, 2003, p.71).

Para Galli (2008, p.136), esses efeitos também compreendem a vontade de (hiper)consumir na contemporaneidade, um efeito estimulado pelos meios de comunicação característicos da cibercultura “(...) que acaba por afetar a produção de ‘novos’ modos de subjetividade ao tornar, por um lado, as identidades ainda mais incertas e transitórias e ao funcionar, por outro lado, como uma espécie de laço social”. Vimos um pouco dessa contradição – a incerteza das identidades e ao mesmo tempo as possibilidades de aproximação –, no bloco de análise anterior, mas aqui veremos como essa mesma contradição funciona a partir de diferentes compreensões de ‘comunidade’, marcadas por diferenças na cibercultura.

No segmento de *A Garota Ideal* que vai dos **38min33s** até **39min51s**, temos Lars já avançando no contato social sempre com a boneca Bianca, que ele entende como sua

namorada, ao lado. ‘Adoentada’ segundo o namorado, Bianca necessita dos cuidados de uma cadeira de rodas. É levada a participar das atividades sociais com Lars e seus parentes próximos, o irmão Gus e a cunhada Karin. Vão todos à paróquia local e, depois das orações, são interpelados por outras pessoas na rua, durante a volta pra casa, que se dirigem afetuosamente à Bianca.

Mais uma vez o *mise-en-scène* tem muito a dizer. Notamos no plano e no posicionamento dos atores pelo diretor Gillespie, além da iluminação (primeiro quadro da figura 14) as noções de misto e repulsa da comunidade, numa cidade pequena dos Estados Unidos, reagindo ao insólito casal Lars/Bianca, formado por obra e graça da cibercultura. Quanto mais próximos de Ryan Gosling (que interpreta o protagonista, centralizado no enquadramento) os outros atores estão, mais iluminados eles estão. A cunhada Karin está olhando para frente numa postura muito semelhante a da própria Bianca, enquanto o irmão Gus olha para longe, com expressão séria e carrancuda, de braços para trás, distante de Lars e próximo da janela, de uma iluminação que vem ‘de fora’, o espaço externo: é ele quem está se deslocando da comunidade e Lars, por sua vez, é quem está se integrando. Essa abertura de Karin e resistência de Gus será uma constante no discurso do filme, traduzida sobretudo nesses pequenos gestos dos atores. Os outros personagens estão todos focados em acompanhar a leitura da Bíblia, atraindo ocasionais olhares de estranhamento à presença de Bianca em personagens mais distantes, especialmente as pessoas mais velhas (o diretor alterna os planos para mostrá-los).

O espaço fechado da pequena igreja na qual os personagens vão para a missa simboliza o ingresso da cibercultura (aí representada pela boneca Bianca) nos espaços menos ‘penetráveis’ das cidades pequenas, no interior menos próximo do burburinho das metrópoles, numa estação de inverno onde as comunidade local se encontra para esquentar não só as orações, mas os próprios corpos e os laços afetivos entre si. O discurso e o espaço religioso aí trazem consigo, para além de um elemento de coesão dessa comunidade, um efeito de sentido do espaço geográfico e político que ainda permanece ‘arcaico’ ao avanço da cibercultura e de seus signos ligados a consumo, sexo e amor nos moldes da contemporaneidade. Como recorda Bell (2007) lembrando da obra de Manuel Castells, há uma forte discrepância no modo como a sociedade em rede distribui seu alcance, não sendo diferente no tocante à cibercultura. A história de resistência (Gus) versus aceitação (Karin) do modo de subjetivação das condições de produção da SLM vai envolver não só Lars, o catalisador dessa passagem, mas cada vez mais toda a comunidade de vizinhos, da paróquia, etc.

Figura 14 – Choque e assimilação de Bianca pela comunidade de *A Garota Ideal*



Importante notar aqui como o AIE religioso se constitui como o espaço do primeiro dos discursos enumerados por Payer (2005) que vai encontrar o último: é lugar do templo, cujo enunciado máximo é o Evangelho (a bíblia que os personagens portam) se conciliando com a entrada do enunciado da Mídia e do consumo (Bianca), cujo lugar seria o do *shopping center*. Essa entrada em cena da boneca/cibercultura nesse lugar que ainda exhibe certa solidez (no conceito de Bauman) será lenta e gradual, mas feita num amplo gesto da comunidade, que cada vez mais acata Bianca como membro dela, no que o novo modo de subjetivação implicado nisso (Lars) vai também, por tabela, ele mesmo se sentindo mais e mais incluído. Os muros da insegurança contra o outro descritos nas comunidades de Bauman são, aqui, aqueles que a SSM ainda tem erguido – cada vez menos – como isolamento da SLM. Tais sentidos aí instalados ficam particularmente postos na medida em que os personagens mais velhos são os que oferecem mais resistência, enquanto os mais novos oferecem curiosidade. Notemos que no plano da igreja, dá um menino, de cabeça erguida e em posição de destaque, logo na frente de Lars (figura 14, primeiro quadro), fazendo falar um sentido de equivalência através da posição dos corpos: a inserção da cibercultura nos vínculos afetivos comunitários é uma FD ainda de resistência, um discurso ‘nascente’ naquele contexto sócio-histórico e mesmo geográfico, porém que surge erguido e confiante ao lado de Lars e Bianca. Nessa esteira, há uma movência do estado de resistência para uma insinuação de dominância dessa FD dentro do DA desse segmento: ao sair da igreja, não só Lars como principalmente Bianca, a corporificação da cibercultura em *A Garota Ideal*, serão cumprimentados carinhosamente tanto pelo reverendo quanto por uma senhora já idosa que vem dar flores à boneca, além de Gus que ajuda (sempre à contragosto, mas ainda assim) a carregar a cadeira de rodas com Bianca pela escada (segundo e terceiro quadros na figura 14).

Notemos também os gestos inscritos não-verbalmente na resistência física de Gus, com mãos no bolso, destoando fortemente mais uma vez da postura receptiva da mulher. Por sinal, é uma constante em vários de nossos filmes – da protagonista de *I'm a Cyborg But That's Ok* à personagem oclusa de *Catfish* que se sente à vontade para falar de desejo sexual e aproximação afetiva sob o perfil falso da mulher mais jovem, passando pela incorpórea Samantha de *Ela* – essa ressignificação da mulher na cibercultura como talvez mais aberta a seus sentidos que a figura masculina, constituindo aí uma regularidade discursiva.

A sensação de vigilância dessa comunidade, insegura com a presença da SLM, vai aos poucos baixando e o amor/afeto nos novos moldes pode emergir daí, para o bem ou para o mal, de qualquer forma significando uma integração plena de Lars nela. Há uma personagem no coral da igreja que aos poucos vai se interessando pelo protagonista, até aos poucos tomar

o lugar da boneca, que ‘morre’ e será literalmente enterrada com direito a velório no desfecho do filme de Gillespie, mas deixando traços irreversíveis não só em Lars e na nova namorada, desta vez de carne e osso, mas também na comunidade até então relativamente fechada à experiência da cibercultura (por exemplo, a única cena que envolve diretamente a internet é uma na qual Gus pesquisa o *site* onde Lars comprou a boneca). Essa morte simbólica de Bianca será a morte da cibercultura enquanto elemento estranho, que ao longo do percurso passou a ser aceito e foi naturalizado nas relações entre as pessoas.

Finalmente, há ainda uma fala interessante de Lars logo após Bianca receber o buquê da senhora, diálogo que ele dirige à própria boneca, se referindo às flores: “São bonitas não? E não são reais, então vivem para sempre. Não é legal?”. Aqui, como no segmento anterior que analisamos sobre o mesmo filme, há um efeito de ironia que leva ao riso, posto que Bianca é ela mesma ‘bonita’, ‘não-real’ e então ‘vive para sempre’. O sujeito, nessa separação ilusória da relação amorosa com o corpo-objeto de consumo e das flores artificiais, em ambos os casos de uma beleza artificial e fabricada, transborda um inconsciente de ‘viver para sempre’ em relações que ‘não são de verdade’, na medida em que as reais, como no amor líquido de Bauman, implicam risco, perdas e eventuais cicatrizes emocionais.

Encontramos em *Medianeras* um recorte que vai dos **1h10min43s** até **1h11min49s**, no qual o filme brinca com a proximidade geográfica dos personagens (moram em prédios vizinhos, de frente um para o outro) que tem tantos anseios e interesses em comum na busca pelo amor, porém vivem ao mesmo tempo tão distanciados um do outro, mesmo nesse ponto já avançado de projeção do longa e desenvolvimento do roteiro. O filme faz essa marcação pela abertura de janelinhas improvisadas pelos personagens em suas respectivas quitinetes – as ‘medianeras’ do título, abertas em cima de grandes pôsteres publicitários, cada qual em seu prédio. O diretor Taretto coloca os personagens em planos paralelos intercalados, que os mostram sozinhos em seus apartamentos, depois olham para as ‘medianeras’ recém-abertas, mas ainda não se vêem um ao outro.

Medianeras faz não só aqui, como em diversos pontos do filme (em especial no longo prólogo do começo) um contraponto ao que vimos na análise do segmento de *A Garota Ideal*: é a metrópole na qual a SLM já está à pleno vapor afetando as condições de produção e, por conseguinte, os modos de subjetivação. Aqui temos a comunidade mais próxima daquela descrita por Bauman (2003): insegura, arredia ao outro, com medo dos vínculos que podem ser estabelecidos, muito embora haja tantas possibilidades, como lembra Martín no início do filme ao falar nos “três milhões de habitantes dessa cidade de céu coberto por fios”. Existe aqui uma curiosa ironia: É a cidade latino-americana que surge como o lugar da SLM e da

cibercultura operando em pleno funcionamento discursivo, enquanto a comunidadezinha local é relegada ao país mais rico do mundo no filme de Craig Gillespie.

Trata-se de uma redistribuição dos espaço de (des)conexão com a globalização que passa não mais pelos limites do Estado-nação, como na SSM, mas pela conectividade e inserção da cidade no processo de ‘virtualização’ cujas regras são ditadas com mais ‘autonomia’ pelo Mercado e seu discurso de capitalismo tardio. É por aí que podemos compreender como o sujeito-estadunidense em *A Garota Ideal* é bucólico e se surpreende com o que para o sujeito-bonaireense de *Medianeras* soa trivial e plenamente integrado ao espaço urbano que habita, muito embora existam estranhamentos e incômodos (como na fala do céu coberto por fios de Martín no começo, que aludimos há pouco). Em *Medianeras*, a FD do amor ‘liquidificado’ já é a dominante.

No segmento do filme, há sentidos que eivam do espaço onde a ‘medianera’ de cada um deles emerge em seus prédios. A janelinha improvisada de Mariana é feita na abertura de um anúncio que diz *todo lo que estás buscando* (“tudo o que você busca”), com uma seta logo abaixo que aponta diretamente para ela (figura 15, primeiro quadro), enquanto Martín, por sua vez, abriu sua pequena janela num anúncio de cuecas, no qual ele surge exatamente no lugar do falo abaixo da inscrição em inglês *absolut joy* (“alegria absoluta” – figura 15, segundo quadro). Interpretamos diversas marcas significantes aqui que remetem, de uma só vez, à globalização, à sociedade de consumo, ao desejo sexual. A globalização está presente na diversidade de idiomas, do castellano ao inglês, mas pontuando o inglês como o idioma do poder, o lugar fálico do qual os sentidos de ‘alegria absoluta’ podem emergir mediante filiação e submissão aos pressupostos de um apagamento do idioma da comunidade latino-americana para a emergência de um modo de subjetivação que apague as fronteiras e resistências culturais. A sociedade de consumo está não apenas no anúncio da medianera de Martín, mas sobretudo na de Mariana, instalando sentidos de ironia da possibilidade de consumo rápido do amor e do sexo tanto no caso dele quanto no dela, sendo Mariana apontada por uma seta, ‘vendida’ com um slogan publicitário indicando que ali está ‘o que você busca’, mas mesmo assim tanto um quanto outro ainda não se encontram, embebidos e anestesiados por essa oferta *over* de signos da publicidade e do mercado.

Figura 15 – Proximidade e afastamento na metrópole em *Medianeras*



As medianeras são aqui as tentativas de conexão com o outro – via rede eletrônica e perfis em redes sociais, inclusive, como em *Catfish* – partindo da imensidão de oferta humana que a cibercultura propicia, quase um catálogo de relações e corpos postos à análise de um olhar consumidor. A FD dominante da hiper-oferta de signos para consumo elenca a pessoa ao lado como apenas mais uma oferta de conexão entre tantas possíveis. O amor liquidificado, porém, não interessa a nenhum dos dois, que ainda olham para o prédio vizinho e só vêm as possibilidades de vínculos superficiais, característicos da SLM tão atravessada pelo discurso publicitário. No caso da janelinha de Martín, há ainda o interdiscurso da procura pelo sexo da/na subjetivação da cibercultura atrelado à cooptação do gozo que vem pelo discurso do mercado. Bauman (2004) lembra que o amor e o desejo são irmãos gêmeos, mas não idênticos. O desejo é de uma pulsão parecida com a do consumo, enquanto o amor demanda, necessariamente, submeter-se ao risco do imprevisível e da decepção, não podendo ser mediado pelas concepções de lucro e individualização como é constante no discurso atravessado pelas condições de produção da cibercultura. Notamos aí, portanto, em *Medianeras* e *A Garota Ideal* duas FDs conflitantes no tocante à comunidade como definida por Bauman e à história político-econômica da cibercultura, mas que parecem convergir, nos dois casos, para um assentamento da SLM e seu modo de estabelecer laços amorosos na contemporaneidade.

Também notados esse estabelecimento da SLM num recorte pequeno de *Catfish* de **1h06min56s** até **1h04min44s**, no qual, por via da tessitura da materialidade fílmica, instala um efeito de ‘sobreposição pela quantidade’ através da sobreposição das próprias imagens colocadas aos poucos até preencher a tela (figura 16), quando o protagonista Yaniv finalmente conhece a mulher com quem se comunicada pelo Facebook, já tendo descoberto que a mulher das fotografias, Megan, na verdade era Angela, mulher na casa dos quarenta anos que usava voto de outra com aproximadamente metade da idade e se fazia passar por ela. O irmão de Yaniv, Ariel (um dos diretores do filme), registrou o encontro e o diálogo entre os dois a partir dali. Um desses momentos (já finais) é aquele captado por esse recorte. Yaniv dialoga com Angela sobre o porquê de ter criado o perfil *fake* de Megan, descobrindo que na verdade ela tinha ainda criado vários outros perfil falsos no Facebook para dar mais legitimidade ao mundo à parte que criara, inclusive, no intento de manter o ‘namoro virtual’ com o próprio Yaniv, baseada nas imagens de pessoas reais que ela conhecia *offline*. Ao relatar que tinha ‘um punhado’ e (*a lot* – vide legenda do primeiro quadro da figura 16), passa então a enumerar os outros perfis com quem mantinha contato como Megan e a edição do filme passa então a usar as pequenas imagens ‘avatars’ dos perfis mencionados até cobrir toda a tela.

Figura 16 – A (sobre)exposição do imaginário sobre o amor em *Catfish*



Entendemos, como Souza (2001a), que analisar o discurso de materialidade imagética possibilita a compreensão de como funcionam os discursos *sobre* a imagem, os quais têm corroborado o mito da evidência de sentido (ou da informação), aliado ao mito da transparência da imagem (ou da visibilidade). Normalmente, tais mitos são difundidos pelos aparelhos mediáticos que prezem a assepsia da comunicação e tente despir o discurso imagético de sua complexidade. Esse efeito é notório especialmente no discurso assegurador-informativo da comunicação veiculado pela televisão, pela qual o sujeito telespectador acredita estar diante da verdade da representação, mas sim diante da ‘verdade indiscutível’ do/sobre o objeto representado, sobretudo através da tentativa de conter o não-verbal pelo verbal, caso especialmente observável nos telejornais.

À luz da AD, entendemos que operam aí os mecanismos de antecipação, tal qual pontuamos no capítulo 2, com as formações imaginárias (FIs) atuando sobre as formações discursivas (FDs) para fazer falar esse sentido de ‘evidência’ a partir do mecanismo de antecipação de como um sujeito A projeta o sujeito B e sua filiação ideológica junto ao referente/objeto do discurso durante a interlocução. Esse funcionamento se dá, no recorte de *Catfish*, pela via do não-verbal, mas rompe com o já-dito sobre isso dentro do gênero documentário (normalmente próximo da estética dos telejornais) a partir da própria tessitura da materialidade imagética que, rompendo assim com as expectativas do sujeito-espectador, acaba ela se ‘impondo’ (ou sobrepondo) à entrevista verbal e não, como é regra no gênero, o contrário. Essa interpretação fica particularmente clara se pensarmos que o diálogo entre Yaniv e Angela transcrito apenas verbalmente (ou apenas ouvido) e, em contraposição, o diálogo visto como na decupagem do filme.

O efeito é bastante diverso quando há esse batimento verbal/-não-verbal, tal como inscrito no filme, primeiro porque rompe com a expectativa do já-estabelecido no âmbito da estética/tessitura sobre documentários, cujo ‘mito da informação’ implica filmar estaticamente os entrevistados, para cravar ali o efeito de transparência, de uma ‘informação’ passada sem a indesejável ‘interferência polissêmica’ de uma imagem outra que rompa com essa expectativa; segundo porque, no interior do DA do filme, há ainda um efeito poético/tecedura que funde os conceitos de ‘realidade’ (Angela e Yaniv, cara a cara, no encontro real) e ficção (o mundo à parte do perfil *fake* Megan, alterego de Angela, e os perfis com quem ela construía essa projeção imaginária no Facebook), com o segundo efeito se sobrepondo ao primeiro, o que novamente fere os mitos da visibilidade e da transparência tão caros à imagem dos documentários, evidenciando dessa forma o embate entre FDs no discurso do DA, ao mesmo

tempo em que *Catfish* também deiva evidenciado, desta forma, a tipologia lúdica do DA mesmo num gênero que se supõe ‘neutro’ por excelência e, enfim, se coloca como produto da cibercultura pela própria tecedura que problematiza a separação entre ‘real’ e ‘ficcional’.

Fica ainda interessante notar o funcionamento do conceito de *policromia* funcionando nesse recorte. Lembrando que:

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo **eu** na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra (SOUZA, 2001a, p.12).

A percepção sinestésica da tessitura não-verbal é diretamente constitutiva nesse recorte e não impõe o verbal sobre o não-verbal, ao contrário, o jogo de formas que vai se construindo com os avatares dos perfis com quem Megan/Angela dialogava no Facebook para manter a ‘farsa’ diante de Yaniv vão percorrendo um sentido de espiral em sentido anti-horário tece sentidos de parar ou mesmo ‘voltar’ no tempo com múltipla interpretação possível: primeiro porque retoma os perfis apresentados no começo do filme, quando Yaniv e Ariel fizeram a investigação (toda pelo Facebook e Google) acerca da verossimilhança do perfil de Megan, retomando assim um ‘já dito’ antes no tempo do filme; segundo porque tece um efeito sobre o próprio desejo de Angela por rejuvenescer na aparência retratada nas redes sociais, com a imagem ‘roubada’ de Megan iniciando a espiral de imagens, como se essa aparência fosse necessária e indiscutível para a propagação da vida social de Angela; terceiro pela sobreposição das imagens digitalizadas retiradas do Facebook que se sobrepõem ao momento de intimidade e proximidade que é contraponto ao gesto da pintura do homem amado (nota-se como Angela porta lápis e papel na figura 16), tecendo efeitos e um *over* das redes eletrônicas que determinam a vida líquido-moderna dos personagens.

Tais teceduras e tessituras no DA desse recorte se dão, indissociavelmente, no jogo *policrômico* constitutivo ao discurso não-verbal, possibilitando interpretar a imagem silenciada do casal dialogando na camada ‘de fundo da imagem, que foi toda coberta pelo movimento crescendo dos pequenos avatares que tomam a ‘realidade’ da entrevista, restando apenas o diálogo verbal, mas que ainda é passível de produzir sentidos – mesmo silenciada em seu caráter imagético, através do efeito policrômico que recobre a materialidade audiovisual do recorte. O DA de *Catfish*, como o dos outros filmes analisados no caminhar

desta entrada discursiva, trazem marcas da SLM que tecem problematizações (como as fronteiras de realidade versus ficção, tanto no próprio modo de fazer e produzir cinema quanto no estatuto das relações humanas afetadas pela virtualidade da rede eletrônica) características de suas condições de produção, ou seja, da cibercultura, inscritas aqui em sua história simbólica afetivo-sexual.

6.4. As (des)conexões em um clique: os laços afetivo-sexuais na cibercultura

Mais uma vez recorrendo a Bauman (2004), entendemos que os conceitos de amor e desejo são às vezes irmãos gêmeos, mas jamais idênticos. Enquanto o desejo é um impulso que seduz com a promessa do inexplorado, provar, domesticar a alteridade, o amor é a vontade de cuidar e preservar, expandindo-se. O que temos percebido em vários dos filmes de nosso *corpus* é essa tentativa de separação amor/sexo ou afeto/desejo ser diluída em diversos momentos, fazendo o desejo sexual aparecer onde se pressupunha ser o espaço do amor e vice-versa. O desconforto acontece para os personagens sobretudo quando o amor, entendido aí nesse impulso centrífugo em contraposição ao centrípeto desejo como descrito por Bauman, surge em (ciber)espaços nos quais a FD dominante era a do desejo e do consumo de um outro virtual(izado) para o prazer do outro nas condições de descartabilidade da SLM.

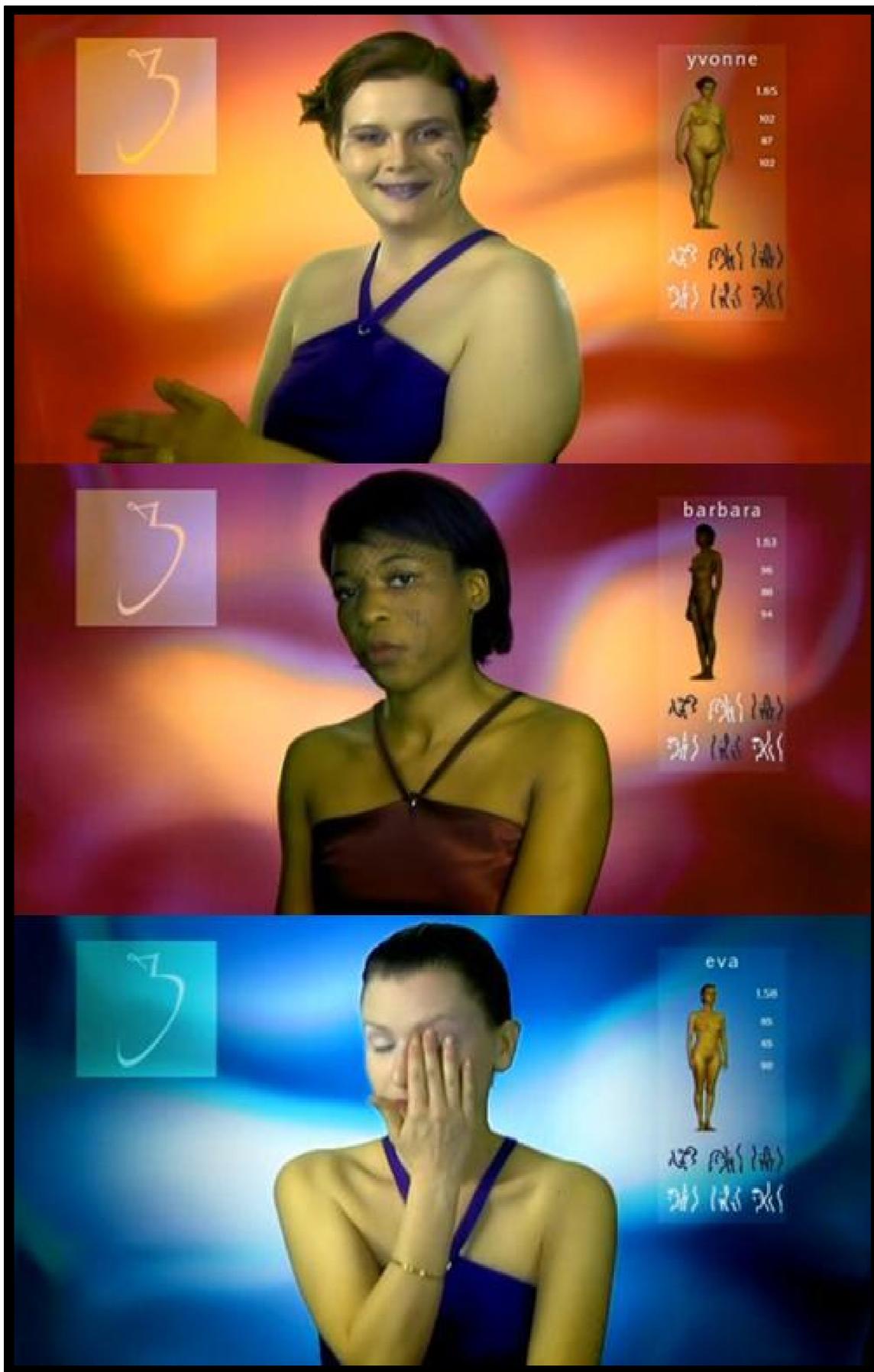
Esse desconforto é visível, por exemplo, no segmento que vai dos **25min51s** até **27min38s**, em *Apaixonado Thomas*. Nele, o agorafóbico personagem que dá título ao filme – cujo rosto do começo ao fim jamais conhecemos, porque só vemos o que ele vê em seu monitor – adentra um (ciber)espaço chamado ‘Madame Zoe’, uma espécie de bordel *online* no qual se é recebido por uma voz previamente gravada que dita as regras do atendimento da mesma forma que acontece num *call center* de qualquer empresa. Nessa empreitada, a voz (feminina, evidentemente) dá as boas-vindas e começa a recepção: “Se deseja selecionar alguém já agendado, aperte tecla B, se quer...” – a descrição é interrompida e já se passa para o ‘menu’ de mulheres disponíveis para atendimento, interrupção essa que sugere já certa familiaridade do protagonista com os serviços, uma vez que não precisou ouvir toda a descrição. Aparecem então sucessivas mulheres (reais), com medidas físicas e biótipo descrito numa pequena janelinha no canto superior direito da tela (figura 17), enquanto todas elas repetem a mesma pergunta “Bonjour, voulez-vous continuer avec moi?” (na tradução do próprio DVD, “bom dia, você quer continuar comigo?”). Quando o protagonista diz “não”, seu comando de voz é entendido como senha para passar para a próxima acompanhante. Essa

passagem é feita, imagetivamente, com a imagem do corpo das mulheres sendo ‘viradas’ tal qual se viram páginas de livros. Há uma vasta gama de biótipos físicos dessas mulheres (a figura 17 ajuda a visualizá-los), três delas passadas com efeito de ‘página virada’ até chegar na quarta, chamada Eva, com a qual há sutis mudanças na teia das regularidades verbais e não-verbais em relação às anteriores, sugerindo comportamento triste e arredo. É justamente essa que chamará a atenção de Thomas.

Dentro desse recorte, há dois momentos que se separam pelo surgimento da personagem Eva, que depois será importante no desenrolar do filme e terá um relacionamento com Thomas à parte de seu ‘meretrício virtual’. No primeiro momento, temos o Thomas do desejo, o que está plenamente adaptado ao *modus operandi* do ‘Madame Zoe’ e consome as imagens femininas reais que surgem na tela de modo não muito diferente do que consome a imagem feminina digitalizada que volta e meia aparecem no filme (na cena de abertura, por exemplo). Há aqui uma ruptura da idéia de consumo entre a imagem icônica digital (a mulher-avatar) e a indiciária fotográfica (as acompanhante de Madame Zoe) que interessa, para muito além de seu hibridismo nas tessituras, em suas teceduras junto à memória do que é o consumo da imagem feminina na SLM. Há no entanto um segundo momento, cujo divisor de águas é a chegada de Eva, que representa a desfiliação das redes de memória do que significa a discursividade nesse espaço de desejo que se pretendia com uma distância de ‘profilaxia’ do amor no sentido baumaniano, isto é, do preservar e do carinho. Mais que isso, esse segundo momento lança suas diferenças em relação ao primeiro a partir sobretudo dos processos discursivos não-verbais, principalmente nos gestuais da atriz Aylin Yay e em alguns silenciamentos e reticências no processo discursivo verbal. Interessara-nos, aqui, analisar ambos esses momentos do segmento.

Com a repetição da mesma saudação-pergunta (“Bonjour, voulez-vous continuer avec moi?”), o filme sugere que o ‘Madame Zoe’ é um (ciber)espaço discursivo da paráfrase, da tentativa de repetição e contenção dos sentidos. Esse efeito é reforçado pelos signos indecifráveis que estão na parte debaixo da pequena telinha de cada uma das acompanhantes (figura 17), todos eles exatamente os mesmos, com a diferença apenas de alternância de cores entre inscrições em preto e outras em branco conforme as mulheres-página são viradas por Thomas com um ‘não’ após a pergunta de cada uma. Essa comunicação brevíssima entre o cliente em potencial e as acompanhantes, cercadas de signos breves e repetitivos, mais do que falar das relações de consumo homem-mulher nessas condições de produção, diz muito sobre a linguagem da/na cibercultura em si.

Figura 17 – As (des)conexões do sexo pago em *Apaixonado Thomas*



Como na famosa declaração de José Saramago sobre o Twitter – “Os tais 140 caracteres reflectem algo que já conhecíamos: a tendência para o monossílabo como forma de comunicação. De degrau em degrau, vamos descendo até o grunhido.”⁴³ –, a comunicação é quase reduzida nessa interlocução entre Thomas e as mulheres ao grunhido, ao mínimo possível. Robin também lembra das movências da linguagem parafrástica e quase monossilábica no contexto da cibercultura:

Les personnes qui se parlent dans de tels environnements, em fait, s'écrivent, car tout passe par du texte. Les présentations de soi même que lês dialogues donnent ainsi naissance à des formes narratives que ne sont pas de l'oral mais de l'écrit, um écrit qui mime l'oralité mais qui doit tenir compte de procédures techniques, une façon d'inscrire des mimiques par des 'emoticons' – signes qui indiquent le sourire, l'émotion, la colère, le contentement, etc. Ces nouveaux modes d'expression transforment l'écriture par l'adoption de formes plus courtes dans une syntaxe quelque peu déstructurée, par le recours aux onomatopées, aux icônes et aux abréviations. Soumises à un minimum de pression normative, ces micro-narrations font reculer lês frontières entre l'oral e l'écrit dans une hétéroglossie généralisée. Ces usages ont déjà transformé nos pratiques culturelles, comme elles ont déjà bouleversé nos identités (ROBIN, 2000, p.198).⁴⁴

Os rabiscos ininteligíveis abaixo das medidas corporais delas reforçam esse efeito não só pela ininteligibilidade, mas também pela baixa mutação entre si. Há aqui um resgate, no interdiscurso, dos sentidos sobre prostituição nesses ‘cardápios’ ciberculturais: as mesmas informações são postas em branco e preto como acendendo luzes de ‘sim’ ou ‘não’ para determinadas informações-padrão sobre as meretrizes virtualizadas (por exemplo, se ‘aceitam cartão’, se ‘atendem em hotéis’, etc). O consumo do sexo aqui é da imagem do corpo, é da virtualização da imagem fotográfica de um corpo existente que ainda surge com um efeito de realismo hierarquicamente superior na escala do sexo para consumo, em detrimento das imagens icônicas que seriam mais ‘baratas’ no universo de *Apaixonado Thomas*. O cybersexo sem nenhum toque físico, porém com uma mulher de carne e osso do outro lado da tela, custa mais. A tentativa de buscar diversos biotipos nos corpos que desfilam nas telas de Madame

⁴³Disponível em: <<http://sergiobastos.net/2009/07/28/saramago-twitter-e-a-antecamara-do-grunhido/>>. Acesso em: 8 set. 2015.

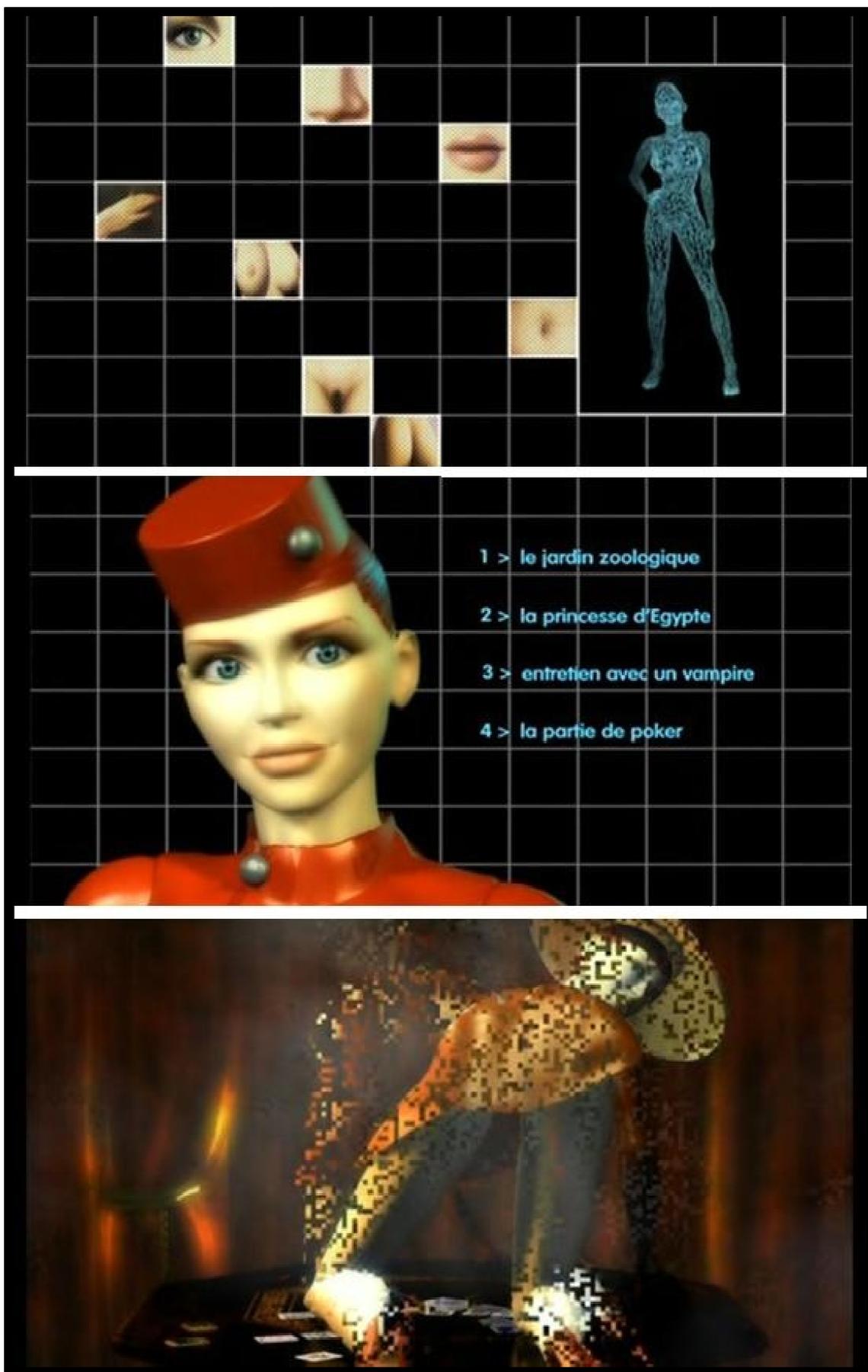
⁴⁴ “As pessoas que falam em tais ambientes, na verdade, se esvrevem, porque tudo passa pelo texto. As apresentações de si, bem como os diálogos realizados, emergem numa forma de comunicação que não são oralizadas mas sim de uma escrita que simula a oralidade tendo em conta procedimentos técnicos, tais como registrar inscrições de mimetismo por meio dos ‘emoticons’ – signos que indicam sorriso, emoção, raiva, contentamento, etc. Esses novos modos de expressão transformam a escrita com adoção de formas mais curtas de uma sintaxe um pouco desestruturada, por recursos de onomatopéias, ícones e abreviações. submetidas a um mínimo de pressão normativa, essas micro-narrações vão empurrar as fronteiras entre o oral e a escrita numa heteroglossia generalizada. Esses usos já transformaram nossas práticas culturais, perturbando nossas identidades”. (tradução nossa)

Zoe implica um diálogo parecido com o de um restaurante: há diversos ‘pratos’ com ingredientes diferentes nesse menu, nos quais se consome desejo e o amor fica – nem sempre, como veremos – do lado de fora.

A entrada em cena de Eva – o nome da personagem remete à personagem bíblica, num efeito de pré-construído que sugere um possível novo começo para o protagonista – vem para balançar esses conceitos e trazer ao DA do filme uma FD de ruptura sobre as relações afetivo-sexuais na cibercultura. Lembramos que os efeitos do discurso da FD cristã, as metáforas sobre a bíblia (como o nome de Eva), o efeito de sexo e amor visualizados e as FDs que se inscrevem nesse conflito se constituem não só em *Apaixonado Thomas*, mas também nos segmentos e recortes que analisamos sobre *A Garota Ideal* no bloco de análises anterior. Thomas tem a seu dispor uma mulher-avatar digitalizada em seu disco rígido, personagem totalmente virtual, com quem – o filme sugere desde o começo – ele tem uma vida sexual (virtualizada) constante. Tem ainda uma namorada com quem ele faz cybersexo através de aparelhos sensores que simulam o toque, mas com quem mantém uma relação fria e incômoda. A oferta de sexo no monitor de Thomas é grande ao longo do filme e ele não tem do que se queixar nesse sentido – o que o levou ao Madame Zoe e o que vai tornar Eva importante, desta forma, é justamente o quanto ela escapa dos sentidos de sexualidade para consumo e adentra a região do afeto, dos ricos do amor do qual o sujeito-internauta quer fugir, mas ao mesmo tempo anseia e busca. A própria Eva está em situação parecida, sentido repulsa e atração quase simultâneas pelo sujeito-cliente. Ela surge na tela aparentemente enxugando lágrimas (figura 17, último quadro), faz a pergunta de modo pausado e reticente. Reage mal ao “sim” de Thomas (“por que me escolheu?”, indaga), pede desculpas várias vezes e o pede para escolher outra, para “voltar amanhã”. Quando pergunta se quer que ela transfira Thomas para outra acompanhante, ele também se desculpa e avisa que vai ‘desconectar’. O uso dessa última palavra aqui tem um efeito de derrisão: o personagem se desconecta de Eva enquanto meretriz justamente no momento em que passou a se conectar a ela na dimensão mais densa da ‘conectividade’ do laço amoroso.

Se é frágil a ideia de conectividade afetiva com o outro, *Apaixonado Thomas* vem lembrar que pode existir também o efeito inverso e a desconectividade laureada pela SLM é ela mesma também vulnerável ao impulso do amor, a um enunciado que pode vir a ser sempre outro dentro da FD dominante até num espaço onde se projeta uma ampla ‘asepsia’ dos riscos do amor e da afetividade, uma espécie de fortaleza virtual na qual só reina o desejo e as imagens que a ele recorrem para o gozo rápido e descartável do sujeito-internauta.

Figura 18—Erotismo e(m) incompletude no ‘sextoon’ de *Apaixonado Thomas*



O amor pode resistir e irromper na FD dominante da imagem-desejo cooptada para consumo na cibercultura. A rede eletrônica e a cibercultura instalam esse efeito de ‘aspepsia afetiva’ na cadeia de sentidos do interdiscurso do desejo no âmbito do virtual, porém as FDs são porosas, a contingência é possível, a ideologia não é um ritual sem falhas e o amor pode ocupar desse modo esse (ciber)espaço tido como lugar do desejo-gozo-desconexão. O sujeito não controla esse processo e a fragilidade da conexão no jogo de relações imaginárias das condições de produção estritas do ‘Madame Zoe’ é também a fragilidade de uma pretensa desconexão que ali devia imperar.

Esse segmento ainda vai dialogar com outro, por meio das teceduras e em irrupções das tessituras não-verbais, que vai dos **1h00min08s** até **1h01min51s**, no qual ambas as partes de *Love+Sex with Robots* (LEVY, 2007) se fazem pertinentes para nos ajudar a interpretar o discurso do de *Apaixonado Thomas*. No segmento em que Thomas se relaciona com o *sextoon* nomeada Clara (figura 18) – um efeito-sujeito parecido com o de Samantha em *Ela* ou, em menor escala, com a Bianca de *A Garota Ideal*, no entanto voltada especificamente para atender à libido –, o personagem configura cada uma das partes dos atributos físicos individualmente (vide primeiro quadro da figura 18), e ainda qual o local e o ‘tema’ virtualizados da relação entre ele e a *sextoon* (figura 18, segundo quadro). O jogo sexual pré-configurado entre o efeito-sujeito Clara e Thomas vai resultar no seguimento de um enredo previsível, no qual a amante criada por efeito de computação gráfica vai perder uma partida de baralho que tinha como prêmio, ao vencedor, o oferecimento de sexo do perdedor. Clara, obviamente, perderá a partida, num efeito de ‘vitória’ ao sujeito-consumidor do *sextoon* que, na verdade, atende ao ‘roteiro’ para o qual ela foi configurada. Essa tentativa de criar uma ‘motivação’ para a realização dos sentidos de sexo virtualizados nesse segmento caracterizam uma faceta da sociedade líquido-moderna – a da venda não só do sexo, mas de um ‘enredo’ pré-sexual que desvincule o ato ao pagamento, em certa medida ‘mascarando’ a relação econômica que aí existe (a qual por sua vez atende à história econômica de cibercultura observada por BELL, 2001) para causar um efeito de outra motivação que tenha culminado na ‘vitória’ do sujeito-cliente do produto –, cujo funcionamento parece vir atender a uma espécie de ‘ampliação’ dos serviços de prostituição tradicionais (entenda-se, os atualizados, *offline*) para os virtuais, cujas pretensas vantagens são assim descritas:

The illusion in the minds of the jonhs, this myth of mutuality, is something that Will be even more believable when the pampering and the imitation affection emanate from a sexual robot rather than a human prostitute. One reason for this is that in the

case of the prostitute the john pays for every encounter and is therefore reminded repeatedly of the connection between the sexual experience and money, whereas when he's purchased a robot, this connection in its owner's mind will quickly dissipate forever. More obvious reasons why the robot experience will be more appealing than visiting a prostitute include the utterly convincing manner in which robots will express affection and other emotions, simply because their emotions will be programmed into them, to be part of them, instead of being make-believe affections acted out by a prostitute with little genuine enthusiasm for the need to convince (LEVY, 2007, p.207).⁴⁵

Levy (op. cit., p. 208) ainda vai além ao lembrar que, tal como observado na representação do filme, “even a robot's physical characteristics could be changeable (...) and all aspects of a robot's sexuality will similarly be changeable according to its owner's wishes”⁴⁶. Lembrando que a fala do autor remete a uma atualização (no sentido posto pelo outro Levy, Pierre) do comércio de sexualidade entre homem-máquina estritamente virtual retratada em *Apaixonado Thomas*, uma vez que fala de robôs atuais (e não virtuais) usados para satisfazer a sexualidade humana, porém a região de sentidos é a mesma: o que o próprio autor (LEVY, p.300) entende como *cyberprostituição* e as problemáticas que surgem entorno dela, tanto no tocante àquela ligada ao desenvolvimento do *amor líquido* tal qual posto por Bauman, quanto a da própria re-configuração das (des)conexões amorosas, as quais, como representadas no discurso da/na história simbólica afetivo-sexual da cibercultura em *Apaixonado Thomas*, vem trazer ‘novas’ formas de sexualidade que, talvez, ameacem a relação pessoa-a-pessoa em favorecimento de uma relação pessoa-a-máquina até mesmo no âmbito estritamente do “sexo sem amor”, como lembrado por Levy (2007, p.300), num contraponto com o “amor sem sexo” que marca a maior parte da relação Theo-Samantha de *Ela* ou ainda de Lars-Bianca em *A Garota Ideal*.

Discursivamente, isso irrompe num conflito de FDs e FIs que ocorre no DA desse segmento de *Apaixonado Thomas*, entendendo aqui que há uma formação discursiva mais próxima das antecipações feitas por David Levy acerca de como se configurará a cyberprostituição e, de outro lado, a ‘liquidificação do amor e do sexo’, tornados itens

⁴⁵ “A ilusão na mente dos usuários comuns, o mito da mutualidade [no sexo pago], é ainda mais crível quando a imitação de mimos e carinhos emana de um robô programado para o sexo, ao invés de um(a) prostituto(a) humano(a). Uma razão para isso é que no caso da prostituta o cliente paga por todo encontro individualmente e é sempre lembrado, repetidamente, da conexão entre a experiência sexual e o investimento do dinheiro, enquanto que com a aquisição de um robô sexual, essa conexão será apagada definitivamente na mente de seu dono. Outra razão óbvia pela qual a experiência com o robô será mais atraente do que a visita às prostitutas é a maneira absolutamente convincente pela qual os robôs expressam afeto e outras emoções, simplesmente porque suas emoções estão programadas neles, para ser parte deles, enquanto nas emoções disfarçadas e atuadas pelas prostitutas carece o entusiasmo genuíno necessário para convencer”. (tradução nossa)

⁴⁶ “Até mesmo as características físicas individuais dos robôs serão personalizáveis (...) e todos os aspectos da sexualidade do robô serão similarmente mutáveis conforme os desejos de seu proprietário”. (tradução nossa)

alienados para consumo na incansável roda do Mercado, numa FD mais próxima dos sentidos postulados nos escritos Zygmunt Bauman. Em favorecimento dessa última, há o efeito no encerramento do recorte: a relação erótica entre Thomas e o efeito-sujeito Clara é interrompida para a conexão repentina com Eva, a prostituta humana (mencionada em análise anterior), que deseja falar com Thomas acerca de assuntos da ordem da emoção. A interropção no roteiro sexual com Clara é marcado por um jogo policrômico que evidencia os sentidos parafrásticos e artificiais daquela relação: quando a chamada de Eva vem, a tela com Clara exibe um *bug* (defeito) no qual uma mesma imagem é repetida três vezes e a tessitura da virtualidade aparece na forma da ‘pixelização’ da imagem (figura 18, terceiro quadro), funcionando discursivamente através da incompletude:

Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Movimento totalmente inverso ao que ocorre com a linguagem verbal: quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa (SOUZA, 2001a, p.6).

O recorte da imagem de Clara, que é parcialmente ‘apagada’ pelo *bug* produzido na programação da relação líquido-amorosa com o sujeito-consumidor (representado por Thomas) no filme faz falar a leitura multifacetada de uma imagem que tece sentidos de paráfrase – expondo aí a repetição de uma relação previamente estabelecida para ser repetida comercialmente à exaustão, conquanto apareça como ‘individual’ e ‘personalizada’ ao sujeito-consumidor, num movimento de sentidos que dialoga com o ato final de *Ela*, quando Theodore (ele também representando o sujeito-consumidor do amor virtual) descobre que Samantha atende, paralelamente, milhares de outros usuários, parafrasticamente, apesar do efeito de individualização de pequenos detalhes que, supostamente, significariam a singularidade daquela relação homem-máquina tal qual se constituiria uma relação pessoa-pessoa.

Finalmente, é interessante constatar a regularidade na formação imaginária sobre o sujeito-mulher como objeto de desejo (amoroso e/ou sexual) nos nomes inscritos e diferentes filmes, de diferentes países: ‘Bianca’ e ‘Clara’, por exemplo, instalam efeitos de candura (remetem ao branco, à claridade, à luz) em personagens que eivam FIs ao mesmo tempo semelhantes e distintas, respectivamente, em *A Garota Ideal* e *Apixonado Thomas*, enquanto ‘Eva’ instala sentidos de ‘retorno às origens’, ao amor sólido (como em Bauman) que, por essa interpretação, foram ‘corrompidas’ pela cibercultura.

Figura 19 – Desconexão amorosa e(m) aparelhos eletrônicos em *Catfish*



Não é só na ficção – ou no cinema de ficção – que essa região de sentidos é problematizada no cinema. *Catfish* traz um interessante recorte que dura entre os **28min17s** até os **29min04s** de projeção, no qual Yaniv, o personagem principal da narrativa insólita de (des)encontros afetivo-sexuais no Facebook, recebe uma ligação de Angela, com quem ele namora virtualmente, já ciente de que o perfil que ela criou com uma imagem de outra mulher (mais jovem e magra) é *fake*. O recorte vem repleto de embates entre o diálogo aparentemente ameno no telefone e as reações físicas gestuais de decepção na imagem que vemos das reações físicas do rapaz à conversa (figura 19).

A personagem Angela – nome que mais uma vez remete ao discurso cristão do ‘angelical’, como na personagem Eva de *Apixonado Thomas* ou na ‘Bianca’ (branca, cândida) de *A Gaorta Ideal* –, personagem que é real segundo os realizadores do filme, criou um perfil falso na rede social facebookiana e se relaciona à distância com Yaniv através dessa conexão. Troca com ele algumas correspondências, inclusive pinturas que ela dá de presente àquele que aos poucos vai se tornando uma espécie de namorado virtual. Angela também se apresenta como cantora, jovem, magra e loira. Tem com ele também contatos telefônicos. O que intriga Yaniv, logo interessado no contato físico, é que a garota está sempre ocupada e nunca quer encontrá-lo pessoalmente. A partir daí ele inicia uma investigação na própria rede eletrônica que vai desvendando, aos poucos, as incoerências factuais no perfil de Facebook da mulher desejada, encontrando inclusive o perfil original do qual ela ‘roubou’ as imagens de outra pessoa. No instante do recorte aqui analisado, Yaniv já sabia que Angela não era bem o que aparentava. Embora sua conversa telefônica seja parecida com as que eram mostradas nos primeiros minutos do documentário, as reações físicas que a câmera captou instalavam efeitos de sentido de ruptura, de uma conexão que aos poucos se desfazia, mas que ainda permanecia ligada por um tênue laço no âmbito da virtualidade. Neste ponto, convém aqui lembrar o que porventura se entende como positivo na busca pelo amor na rede eletrônica:

The online world gives those people who do not fit a stereotypical model of human beauty a chance to be Don Juans and Carmen Mirandas and have an equal opportunity to be found desirable. For those considered beautiful by societal standards, it gives them a chance to be attractive to others for reasons other than their physical qualities (i.e., intellect, charm, interests, etc). (LIVINE, 2001 citado por LEVY, 2007, p.43).⁴⁷

⁴⁷ “O mundo online possibilita às pessoas que não atendem aos estereótipos do modelo humano de beleza de serem Dons Juans e Carmens Mirandas e terem oportunidade igualitária de serem desejáveis. Para aqueles considerados bonitos nos padrões sociais, a chance dada é a de ser atraente aos outros por razões diversas dos seus atributos físicos (pelo intelecto, charme, assuntos de interesse, etc)”. (tradução nossa)

Esses interesses, que parecem no filme mover a personagem de Angle (sob o disfarce' de Megan, o perfil *fake* da rede social), vão entrar em conflito com a atualização – no sentido dado por Pierre Levy, do encontro dela com Yaniv. Durante praticamente todo esse recorte, o discurso do filme instala sentidos de desconforto na relação afetiva de Yaniv e Angela justamente através desse choque entre o processo discursivo verbal e o não-verbal no DA de *Catfish*. É possível constatar essa oposição simplesmente desligando a imagem do filme, no momento desse recorte, ouvindo apenas o áudio: é uma conversa telefônica como as anteriores, o (ciber)palco do teatro linguageiro entre os dois amantes continua no fio interdiscursivo materializado na fala, há um efeito de continuidade e seguimento da relação. Se fizermos o caminho inverso – desligarmos o áudio e interpretarmos somente as imagens desse recorte – os efeitos não-verbais são de decepção (a figura 19 ajuda a visualizar esses instantes), de um teatro arruinado que agora segue vivo apenas pela curiosidade do homem, já ciente de que o choque da atualização do encontro pode ser cruel ante o imaginária criado da mulher que atende aos padrões de beleza estadunidenses.

Esses processos emergem nas contradições da cibercultura. É revelador esse movimento do filme, sempre dentro de sua inserção no gênero documentário, de pontuar a 'mentira' inicialmente pelo não-verbal (as fotografias falsas de Angela, na verdade copiadas de outra mulher), depois pelo verbal (as falsas informações dela sobre sua vida profissional, familiar e moradia no telefone), nesse último caso novamente colocando o não-verbal como o processo discursivo que traz a 'verdade', o efeito de realismo do gênero documentário explicitado pelos olhares de Yaniv para a câmera, pela presença dos amigos gravando a cena e a conversa telefônica. Ou seja, ainda quando quer discursivizar sobre o universo dos falsos avatares e dos perfis *fakes* nos relacionamentos amorosos, os filmes enquanto sub-produtos da cibercultura não escapam eles próprios de elencar a *imagem* como catalisadora de um efeito-denúncia cujo impacto enquanto detentora de 'veracidade' reside exatamente em sua materialidade fotográfica/fílmica, a mesma que Angela usou para – inicialmente, com sucesso – enganar o amado. Se lembrarmos aqui a polêmica que existe até hoje sobre o quanto *Catfish* seria ou não um documentário 'legítimo' ou um *mockumentary*, essa polêmica nos sentidos do filme fica ainda mais intrigante: teriam os realizadores do filme usado do artifício do 'poder da imagem fotográfica' (genealógicamente, também a fílmica) para 'ludibriar' os espectadores tal qual Angela fez com Yaniv?

Ainda nas tessituras do filme, é interessante o destaque que se dá aos aparelhos eletrônicos nesse recorte. O *zoom* no celular com a voz de Angela dizendo que “as coisas estão indo bem” (figura 19, segundo quadro) ou o *laptop* de Yaniv enquadrado no plano em

que ele olha para a câmera e se lamenta (“Não posso crer que fui tão ingênuo, estou envergonhado”) instalam sentidos de submissão dos signos que remetem à comunicação ciberespacial frente a uma suposta ‘realidade’ que seria tanto a do gênero (documentário) quanto a da Angela real que não quer ter a materialidade do seu corpo exposta na rede, preferindo o avatar da mulher mais nova e de aparência mais ‘bem-sucedida’. No caso do momento em que Yaniv olha para a tela na frente do *laptop*, ele olha também para a câmera que o grava, o que instala uma proximidade com o sujeito-espectador, como lembra Joly (1996, p.106): “encarando o espectador, ‘olhos nos olhos’, o personagem dá-lhe a impressão de ter com ele uma relação interpessoal, instaurada entre um ‘eu’ e um ‘você’(...)”; mas instala também um efeito de colocar o sujeito-espectador na posição ocupada por Angela, situando-o como mais um possível “mentiroso” da rede eletrônica, indagando se ele – sujeito-espectador – também não causaria decepções nas relações amorosas virtualizadas que porventura tenha estabelecido por meio das redes sociais.

Aqui, mais uma vez, a cibercultura se impõe em suas ambiguidades: até que ponto Angela mentiu? Não seria o avatar da mulher magra, jovem, apenas uma ‘licença’ para falar a partir do lugar dessa outra posição-sujeito, a da mulher que também deseja (sexualmente) e quer ser desejada; a da pintora que não tem olhares para sua obra mas que, através dos olhares iniciais para o corpo, pode ter também sua arte apreciada, etc? Robin (2000, p.194) cita a autora estadunidense Sherry Turkle como exemplo de autora que fez um diagnóstico variado e denso sobre as rupturas das identidades na cibercultura: “Internet accentue ou révèle ce qui est déjà à l’oeuvre chez l’individu, et cela peut se révéler bénéfique — ainsi, lorsque les gens connaissent des inhibitions «dans la vraie vie» (*in the real life*), les expérimentations identitaires peuvent être thérapeutiques”⁴⁸.

De fato, grande parte do que remonta Turkle (1995) em seus vários estudos de caso sobre relações na cibercultura pode ser visto também, em pleno funcionamento, em alguns de nossos filmes. Quando a autora diz sobre o cybersexo, por exemplo, que “in cyberspace, this activity is not only common but, for many people, it is the center of their online experience”, parece estar falando muito sobre os sentidos retratados pelo protagonista de *Apaixonado Thomas*, como vimos em segmento analisado acima⁴⁹. Mas, principalmente, há muito nos dizeres desta autora que nos remetem ao drama de Angela e das identidades amorosas em

⁴⁸ “Internet acentua ou revela o que já trabalha sobre o indivíduo e isto pode se revelar benéfico – por exemplo, quando as pessoas tem inibições ‘na vida real’, os experimentos identitários podem ser terapêuticos”. (tradução nossa)

⁴⁹ “No ciberespaço, essa atividade [do sexo virtual] não apenas é comum como, para muitas pessoas, é central em sua experiência online”. (tradução nossa)

turbulência em *Catfish*, tanto aqui no caso do filme, quanto também no caso da série de TV que ele gerou.

Turkle cita como a sociedade informacional erguida pela cibercultura causa a sensação de libertação, mas há nela muito do panóptico descrito por Foucault que remete à vigilância, ao controle da privacidade (e aqui, numa sociedade que constantemente sofre o processo de ‘customização’ e ‘individualização’ do sujeito-internauta), com o discurso – sobre o corpo, inclusive – exercendo um papel de controle mais efetivo que a força bruta do aparelho repressor do Estado. Nesse contexto, quando se adota uma ‘persona’ virtual, se cruza fronteiras até então bem estabelecidas. Com isso, “some feel an uncomfortable sense of fragmentation, some a sense of relief”⁵⁰. A Angela de *Catfish* vai caminhar na (borrada, porosa) fronteira entre essas duas sensações, experimentando o choque de realidade quando Yaniv a encontra pessoalmente a sua revelia, porém sentindo o ‘alívio’ que essa outra persona pode trazer no contato virtualizado com o outro na rede, possibilitando falar de si a partir do sexo e de uma imagem bem-sucedida que não conseguiria num contato atualizado. Essa possibilidade é facilitada pela ‘vida na tela’ tal qual descrita pela autora:

“Life on the screen makes it very easy to present oneself as other than is in real life. And although some people think that representating oneself as other than one is always a deception, many people turn to online life with the intention of playing it in precisely this way. They insist that a certain amount of shape-shifting is a part of the online game. When people become intimate, they are particularly vulnerable; it is easy to get hurt in online relationships. But since the rules of conduct are unclear, it is also easy to believe that one does not have the right to feel wounded. For what can we hold ourselves and others accountable?”⁵¹ (TURKLE, 1995, p.228).

Para além de quaisquer julgamentos morais, dos quais o próprio *Catfish* vai buscar fugir na segunda metade do filme, Angela encontrou nesse outro-eu, no perfil *fake* criado no Facebook, a possibilidade para fazer falar esses outros sentidos de desejo e de afetividade até então negados a ela, presa a uma rotina dura com os cuidados de um filho portador de deficiência e uma vida desprovida de desejo numa sociedade que fala dele e o vende o tempo todo. Para além do desejo, foi por meio do perfil falso que Angela conseguiu ter sua arte –

⁵⁰ “Alguns experimentam uma desconfortável sensação de fragmentação, outros sentem alívio”. (tradução nossa)

⁵¹ “A vida na tela torna muito fácil apresentar uma versão de si diferente daquela vista na vida real. E apesar de muitas pessoas pensarem que essa representação de outra versão de si é sempre uma decepção, muitas pessoas procuram a vida online com intenção de interpretar precisamente este papel. São pessoas que insistem que certo nível de mudança de forma é parte do jogo da virtualidade. Quando as pessoas se tornam íntimas, ficam particularmente vulneráveis; é fácil se magoar em relacionamentos online. Mas desde que as regras de conduta são pouco claras nesse ambiente, acaba sendo fácil acreditar que o outro não tem o direito de se sentir melindrado. Por que deveríamos, então, manter responsabilidades a nós mesmos e aos outros?”. (tradução nossa)

genuinamente dela – apreciada (de modo sincero) por Yaniv. Teriam eles conseguido a intimidade mínima para trocar esses laços se não fosse o contato através do perfil falso, apresentando o corpo da outra? Sem o desejo sexual na relação entre eles, o contato afetivo nesse nível do pareço pela arte e da amizade pode se manter igual? O que o filme (e a série) sugere é que a experiência do choque do encontro atual desata nós feitos no *online*. Mas o *online* surge aí, ironicamente, como aquele que estabelece os laços afetivos para quem é posto como pária social no contato *offline*. Usando os termos de Turkle, há uma possível interpretação de *Catfish* – que contrapõe ao recorte analisado aqui, inclusive – que elenca a *life on the screen* (vida na tela) como agregadora e estabelecadora de laços afetivos que a *real life* (vida real) ou desfaria com a atualização da relação, ou simplesmente sequer estabeleceria. O jogo das identidades nas redes sociais tem assim suas perdas e ganhos, mas em todo caso gerando tensão no percurso. Não por acaso, como já vimos em outro capítulo, *Catfish* é um documentário que se vende como ‘filme de terror’ para falar do assunto.

Continuamos interpretando as contradições e (des)conexões do amor e do sexo em *Ela*. No longa-metragem de Spike Jonze, temos o segmento do passeio do protagonista com a personagem Samanta, o sistema operacional com voz de Scarlett Johansson, entre os **28min54s** e os **32min09s**. Aqui, o personagem de Joaquim Phoenix já está em um estágio relativamente avançado de conexão amorosa com Samantha, um personagem descorporificada, efeito de sujeito que é literalmente ‘programado’ para agir para agradá-lo de acordo com o *feedback* das reações do sujeito-consumidor. Depois de um longo dia de trabalho escrevendo cartas românticas padronizadas para clientes anônimos, o personagem sai para um passeio noturno num parque de diversões com Samantha, que se comunica por ele apenas pelo aparelho celular e por um ponto no ouvido (figura 20, segundo quadro). Os dois trocam sorrisos e diálogos afetivos, com Samantha fazendo brincadeiras e guiando Theodore de olhos fechados. A relação de Theodore com Samantha, apesar de jamais ser atualizada e sempre virtualizada (conforme definições de LÈVY, 1999), não é prescindida de erotização. Aqui há uma ruptura e um caminho inverso interessante na discursividade sobre a cibercultura em comparação com o que vimos nas análises de *Apaixonado Thomas* ainda nesta entrada discursiva: se naquele caso o amor surgia no (ciber)espaço reservado supostamente apenas à consumação do desejo da imagem do corpo feminino, aqui há o afeto com a máquina numa relação sem a presença de um corpo real feminino que, no entanto, mesmo assim desperta sentidos de sexo, desejo e erotismo. Lembremos que Theo traz Samanta – simbolizada pelo *iPhone* – não apenas no bolso da camisa que veste, mas também na região do coração (figura 20, último quadro).

Figura 20 – A conexão amorosa de Theodore com Samantha em *Ela*



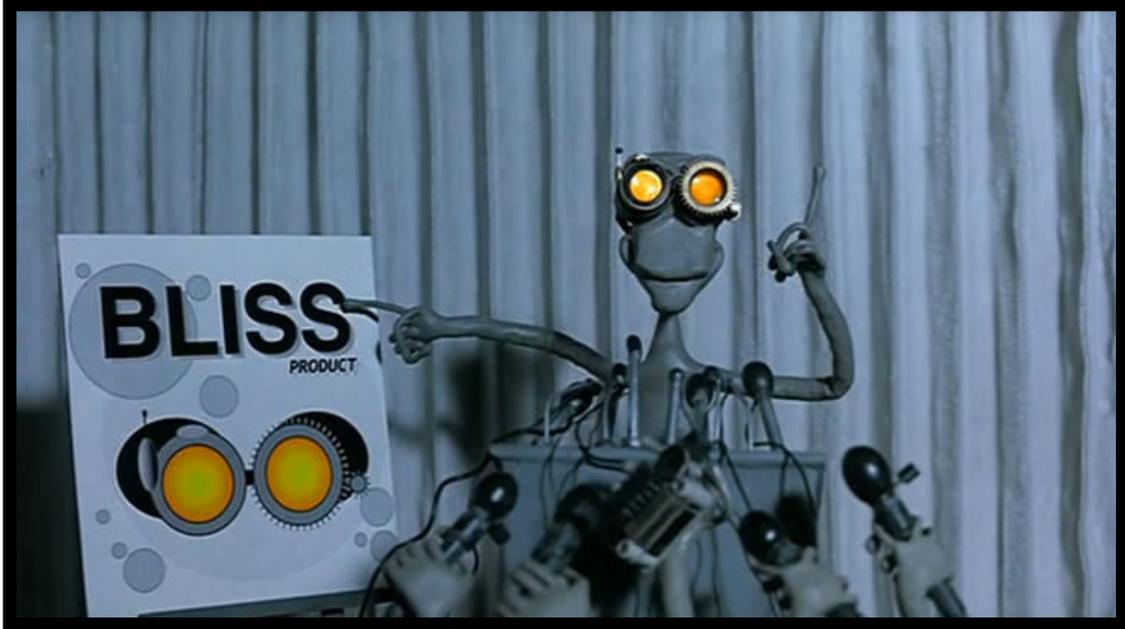
O discurso de Samantha remete a uma tipologia lúdica como a do DA, o que nos lembra que o discurso amoroso é ele próprio também da ordem da ludicidade. A personagem guia Theo de olhos fechados, brincando que ele deve girar sozinho com o *iPhone* em punho (figura 20, primeiro quadro). Esse recurso do giro do casal em público para celebrar o sentido de alegria e confraternização é comum no cinema, mas aqui há a ruptura de vermos o personagem rodando sozinho, só com o pequeno aparelho eletrônico em uma das mãos: o corpo da mulher, aqui ausente, é substituído pela materialidade do pequeno aparato de metal, silício e plástico. A cibercultura representada em Samantha é quem guia as relações do sujeito que, simbolicamente neste segmento, entra ‘às cegas’ nessa relação com o imaginário das relações afetivas totalmente mediadas pela tecnologia, efeito que fica ainda mais pertinente se considerarmos que a expressão *blind date* (encontro às cegas) é usada para definir vários encontros entre casais que ainda se conhecem há pouco tempo, pela Internet, exatamente o tipo de encontro que o personagem terá com uma garota real no segmento do filme imediatamente seguinte a este.

Os óculos de Theo, uma constante não-verbal no processo discursivo de *Ela*, fazem falar metaforicamente as lentes pelas quais o personagem vai enxergar o mundo. Há aqui múltiplas interpretações possíveis para o uso do signo dos óculos. A primeira é a condição de vulnerabilidade emocional do personagem, que enfrenta um processo complicado de divórcio com a ex-esposa, posto que os óculos normalmente remetem à lembrança de uma limitação física. A segunda é o olhar de Theo para o mundo a partir dessa mediação da técnica, seja na relação com Samantha, seja no próprio emprego que possui como escritor de cartas amorosas para terceiros através de recursos técnicos mais ou menos padronizados acerca de como agradar o outro ao percorrer a discursividade amorosa. É uma espécie de catarse amorosa possível apenas pelo uso da tecnologia, frente a uma realidade amarga e cinzenta que em muitos níveis lembra o curta de animação *More* (1998)⁵², dirigido por Mark Osborne, no qual os personagens confinados numa metrópole acinzentada e arredia, que lembra algumas teceduras do interdiscurso sobre grandes cidades de *Medianeras*, só se tornam alegres a partir de óculos chamados *bliss* (prazer) que tornam o mundo coloridos aos seus olhos (figura 21). O prazer só é possível não só pela tecnologia, mas pela sociedade de consumo que a cooptou e domesticou na SLM. Samantha é o *bliss* de Theodore, são seus olhos para uma realidade amorosa menos cinza, embora ironicamente o que acinzentou essa realidade, em grande parte, sejam as próprias condições de produção da cibercultura. Samantha é a cura – ou o alívio –

⁵² Disponível integralmente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cCeeTfsm8bk>>. Acesso em 10 set. 2015

para um sintoma que ela mesma produz.

Figura 21 – O prazer no/pelo consumo mediado pela tecnologia em *More*



Reforça essa segunda interpretação sobre os olhos artificiais do personagem o diálogo que Samantha tem com ele neste segmento, várias vezes interpretando os gestos discursivizados pelos outros casais em cena no parque através das palavras de Samantha, um produto comercial direto da cibercultura. Ainda nesse sentido é particularmente emblemática a última fala de Samantha no segmento: “Estou me tornando mais do que programaram. Estou animada!”, fazendo falar efeitos de ‘humanização’ do sistema operacional, uma vez que o desejável para o sujeito-consumidor (representado aqui por Theodore) seria, como no amor líquido de Bauman, que a relação do gozo do afeto mascarasse ou ultrapassasse o efeito do comercialmente ‘programado’. Também aqui, para a declaração da personagem, há múltiplas interpretações possíveis. A primeira é tendo em mente a ‘história política da cibercultura’ de David Bell, aquela que nos lembra o quanto os produtos da cibercultura eram um capricho de poucos *nerds* ou um sistema fechado de segurança bélica estadunidense (o ARPANET) nos anos sessenta e aos poucos foi se tornando um discurso de ruptura que ‘pegou’ historicamente e transformou as relações políticas, econômico-comerciais e técnicas entre as pessoas. A cibercultura se tornou então ‘mais que o programado’, emergiu da marginalidade para a dominância. Além disso, a fala de Samantha remete, nem sentido mais estrito nas condições de produção na qual os personagens enunciam, à importância que ela (seja ela, Samantha ou ela, cibercultura) assumiu enquanto potencializadora das relações amorosas e da realização

afetiva do sujeito na contemporaneidade.

Finalmente, vemos no segmento imediatamente seguinte, ao término do anterior em *Ela*, começando aos **32min10s** e terminando aos **36min19s**, o confronto brutal dos sentidos eivados no segmento anterior com este, retratando o encontro de Theodore com a personagem sem nome interpretada por Olivia Wilde. Citada como *blind date* (encontro cego) nos créditos do filme, o longa-metragem instala aqui a importância dos nomes dos personagens na construção narrativa e discursiva do roteiro, começando pelo próprio título do filme *Ela* (no original, “Her”), que instala efeitos de imprecisão sobre a figura da mulher no contexto da cibercultura, aquela que não sabemos precisar nem definir, algo que a entrada em cena de Samantha só vem complicar. A ex-esposa (Catherine) tem nome, a própria Samantha tem nome mas a personagem de Olivia Wilde, que Theo conhece pela rede eletrônica e vai se encontrar nesse mesmo parque onde até pouco tempo brincava e era lúdico com a mulher imaginária representada apenas pela voz, passa o filme sem ser nomeada.

A ‘blind date’, essa anônima, essa desconhecida, vem pra ser confrontada como o desencontro da/na atualidade, em contraposição ao encontro e conexão amorosa bem sucedida na *virtualidade* de Samantha. O sistema operacional a quem o sujeito dirige seus impulsos amorosos tem nome próprio, mas não tem corpo; a mulher do encontro ‘às cegas’ vai na contramão e tem um corpo visível, bonito e tocável, mas não tem nome e com ela a ‘conexão’ amorosa se mostrou falha. Enquanto a relação Theo/Samanta começou turbulenta e até este momento do filme se tornou alegre e divertida, a relação Theo/Blind Date (figura 22) vem com a insegurança e as ansiedades do encontro atual; mesmo quando não há uma ruptura com a noção de corpo descrito e corpo real como em *Catfish*, há o des-encontro amoroso norteados pelas inseguranças, ansiedades e sobretudo medos de ambos os personagens. A virtualização, como pontua Lèvy (1996), fluidifica as relações instituídas entre as pessoas, re-cria uma cultura nômade, principalmente no tocante à virtualização dos corpos, uma heterogênesse do humano, mudando-se as formas de projeção e percepção das sensações tanto de si como do outro. O mesmo Lévy, normalmente adepto do conceito de ‘ciberdemocracia’ e otimista com relação ao assunto, vai ressaltar que isso traz também a reificação das relações mercantis e o limite da heterogênesse com a alienação é tênue.

Figura 22 – Ansiedade e insegurança diante do encontro amoroso atualizado em *Ela*



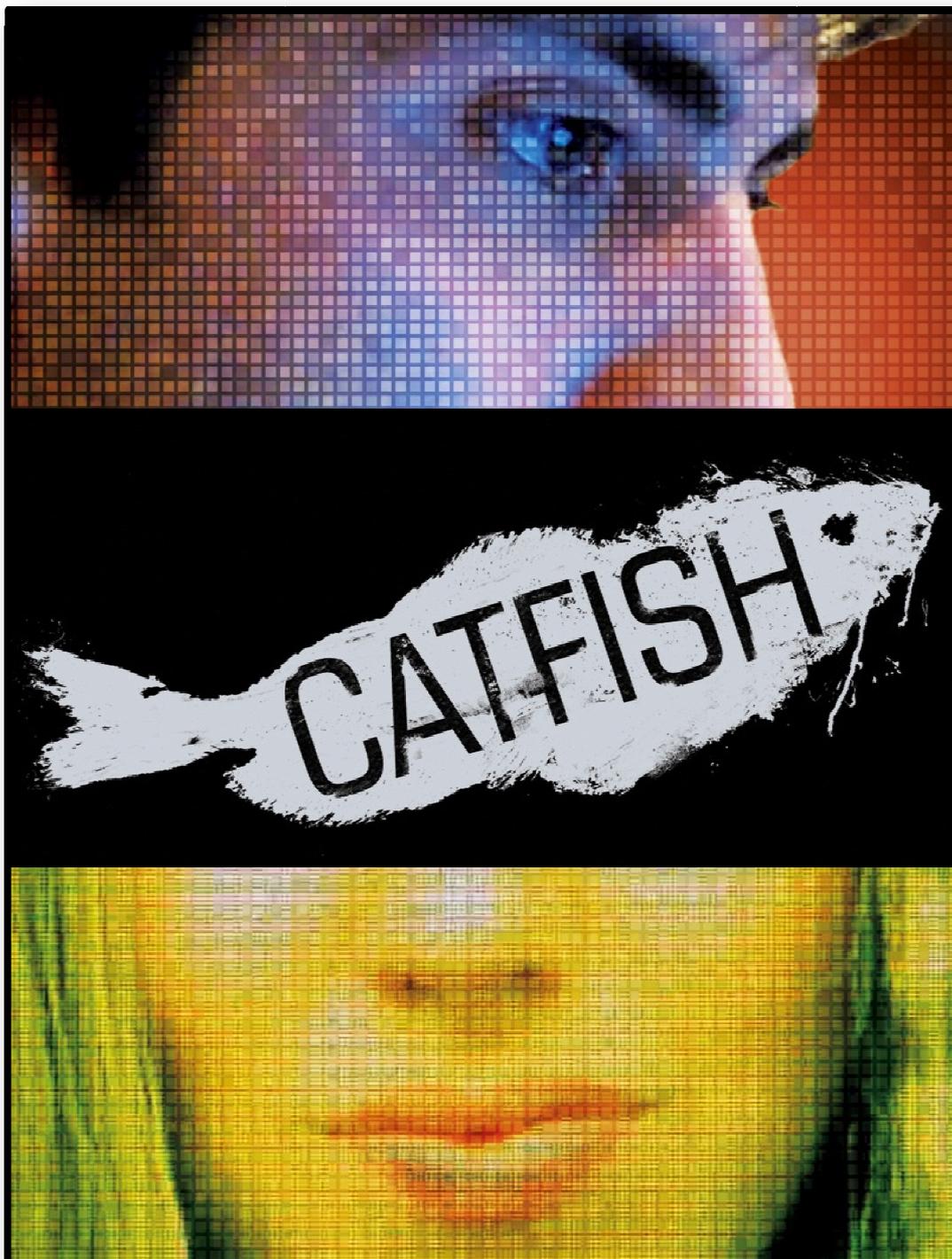
O que temos nesse segmento de *Ela* faz falar uma região de sentidos de FDs polêmicas sobre os sentidos de amor atual/virtual em constantes (des)conexões no DA sobre a cibercultura. A inversão das regiões já-sedimentadas sobre o que é uma conexão amorosa desejável está nessa discursividade sobre a mulher real que é des-conectada para, em seu lugar, assumir o produto comercial da cibercultura como efeito imaginário de uma conexão mais valiosa. Turkle (1995) diz que a virtualidade não precisa ser encarada como uma prisão, pode ser uma escada para um mundo de novas possibilidades:

Virtuality need not be a prison. It can be the raft, the ladder, the transitional space, the moratorium, that is discarded after reaching greater freedom. We don't have to reject life on the screen, but we don't have to treat it as an alternative life either. We can use it as a space for growth. Having literally written our online personae into existence, we are in a position to be more aware of what we project into everyday life. Like the anthropologist returning home from a foreign culture, the voyager in virtuality can return to a real world better equipped to understand its artifices (TURKLE, op. cit., p.263).⁵³

O que tanto os três últimos segmentos analisados aqui – os dois de *Ela* e mais o de *Catfish* – nos sugerem é algo exatamente nesse sentido da metáfora do antropólogo sugerido por Turkle, um olhar na ficção cinematográfica e em como ela trata o amor, para além de julgamentos morais, para melhor compreendermos como ele se move no DA do discurso sobre a cibercultura no cinema para melhor compreendê-lo também do lado de cá, fora das telas. A vida *on the screen* – tanto a *screen* cinematográfica quanto a dos monitores e celulares *online* – pode ser fundamental para que melhor compreendamos as FDs que estão em jogo *offline* também e que inquietações são essas que, como estamos vendo, configuram os modos de subjetivação para falar de amor e da interferência da tecnologia (em vários níveis) nas condições de produção da contemporaneidade.

⁵³ “A virtualidade não precisa ser uma prisão. Ela pode ser a escada, o espaço de transição, a moratória, que é descartada após atingir uma liberdade maior. Não devemos rejeitar a vida nas telas, no entanto não devemos tratá-la como uma espécie de vida alternativa. Podemos usá-la como um espaço para nosso crescimento. Quando literalmente escrito a existência de nossas personas on-line, nos tornamos mais conscientes do que projetamos na vida cotidiana. Como o antropólogo que volta para casa após explorar uma cultura estrangeira, o viajante na virtualidade pode voltar para o mundo real com subsídios melhores para entender seus artifícios”. (tradução nossa)

7. ÚLTIMAS PALAVRAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS DO PERCURSO



*She's not just a computer.*⁵⁴

Theodore (Ela, 2013)

⁵⁴ Diálogo do personagem de *Ela*, interpretado por Joaquim Phoenix. Em tradução nossa: “Ela não é só um computador”.

Começamos nosso trabalho atendendo a um convite de mergulhar na ficção cinematográfica para entender a realidade e o mundo de hoje. É uma travessia que se encerra por ora, como numa pausa, mas que ainda tem muito mais a render dadas as possibilidades que o discurso cinematográfico desses seis filmes oferecem, com viabilidade de análises por diversas entradas discursivas que ainda poderiam aqui estar. Seja nas janelas abertas em *Medianeras*, seja no jogo de confronto virtual/atual e de ruptura de gênero cinematográfico em *Catfish*, seja na fragilidade do amor dirigido a um efeito imaginário de mulher idealizada pelo interdiscurso líquido-moderno em *Ela*, nossos filmes cintilam convites de um por-vir de análises que levem em conta como os discursos verbais e não-verbais são atravessados pelos modos de subjetivação das condições de produção da cibercultura, naquilo que aqui convencionamos, com apoio de Bell (2001), a classificar como história simbólica do assunto.

Como objetivo específico desse estudo, notemos, buscamos compreender discursivamente como no discurso artístico comparecem efeitos de sentido sobre o amor na contemporaneidade e sobre os sujeitos que os produzem. Temos essa compreensão com a consolidação de alguns autores que já esperávamos ser de grande suporte para nós, mas também com uma série de (boas) surpresas que surgiram no decorrer de nosso andamento teórico e analítico. Dos que se consolidaram e cuja contribuição grande já era esperada desde o projeto de pesquisa, destacamos o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, cujo olhar crítico à chamada sociedade líquido-moderna – mesmo quando não versou diretamente sobre internet e outros elementos da cibercultura – foi de grande valia. Das novidades, destacamos o professor de geografia humana David Bell, a ‘ciborgóloga’ estadunidense Donna Haraway e o suporte do especialista em inteligência artificial David Levy. A segunda trouxe uma temática nova dentro do escopo de nossa pesquisa, relacionada à movência do corpo nas atuais condições de produção, uma de nossas entradas discursivas consagradas desde já para a análise dos dados e que tem mostrado proximidade com o tema do amor, posto que o corpo aparece em nossos filmes como mediador do desejo e do afeto tal qual a tecnologia. Já Levy nos possibilitou um contraponto à visão, francamente pessimista, do ‘amor líquido’ de Bauman, de modo que o imaginário dos filmes pudesse ser analisado tanto no diálogo da teoria do polonês a respeito da cooptação das relações amorosas pela sociedade de consumo, quanto das reflexões do estadunidense por um viés abertamente ‘tecnofílico’, logo, otimista e entusiasmado com as possibilidades da sexualidade entre pessoas mediadas pela tecnologia e até mesmo a sexualidade homem-máquina. Entendemos, ainda, que a análise das FDs e a pluralidade de sentidos que o DA sobre a cibercultura evidencia necessita explorar justamente o cruzamento,

os choques e as dinjunturas entre a relação dessas formações discursivas e imaginárias projetadas no discurso fílmico, sem, portanto, cair em julgamento de valor de qual delas seria a ‘melhor’ uma vez que, como lembra Maria Cristina Leandro Ferreira (1998), é justamente pela contradições que a AD pecheutiana se interessa, ao invés de buscar ‘resolvê-las’.

Com Bell, conseguimos pensar a cibercultura em suas diversas *histórias*, como a econômica, a política, a técnica e etc. Foi possível a partir delinear, primeiro, que a internet é apenas uma faceta da cibercultura, uma das histórias possíveis, segundo, estabelecer o foco da pesquisa na história simbólica da cibercultura e, ainda mais especificamente, numa noção cunhada nesta pesquisa, na *história simbólica afetivo-sexual da cibercultura*, através da qual foi possível investigar os mecanismos de antecipação do sujeito que emerge nas representações artísticas cinematográficas sobre cibercultura quando o tema das relações afetivo sexuais entra em cena, mesmo quando as relações envolvem um efeito-sujeito como a Samantha de *Ela* ou a Clara de *Apaixonado Thomas*. Mais que isso, estabelecendo esse recorte conceitual do trabalho, a partir das definições de Bell, nos foi possível notar como as relações afetivo-sexuais da/na cibercultura fazem falar sentidos a partir das condições de produção ciberculturais mesmo quando o filme retrata muito ou nada sobre internet, como em *A Garota Ideal* e, sobretudo, *I'm a Cyborg But That's Ok*. Foi com estes filmes e com o discurso artístico do cinema que nos está sendo possível traçar um gesto de compreensão a partir de um trabalho de arquivo (como definido por Pêcheux) sobre o imaginário do cinema na contemporaneidade, compreendendo como o sujeito recortou a memória para fazer circular dizeres a partir desse contexto sócio-histórico. Enfim, nota-se como não apenas a rede eletrônica, mas manifestações que vão além dela – como aquelas sobre o cinema e sobre o amor – estão rompendo as barreiras dos sentidos comumente entendidos nas categorias de “ficção” e “realidade” e ressignificando a memória e o imaginário sobre o amor.

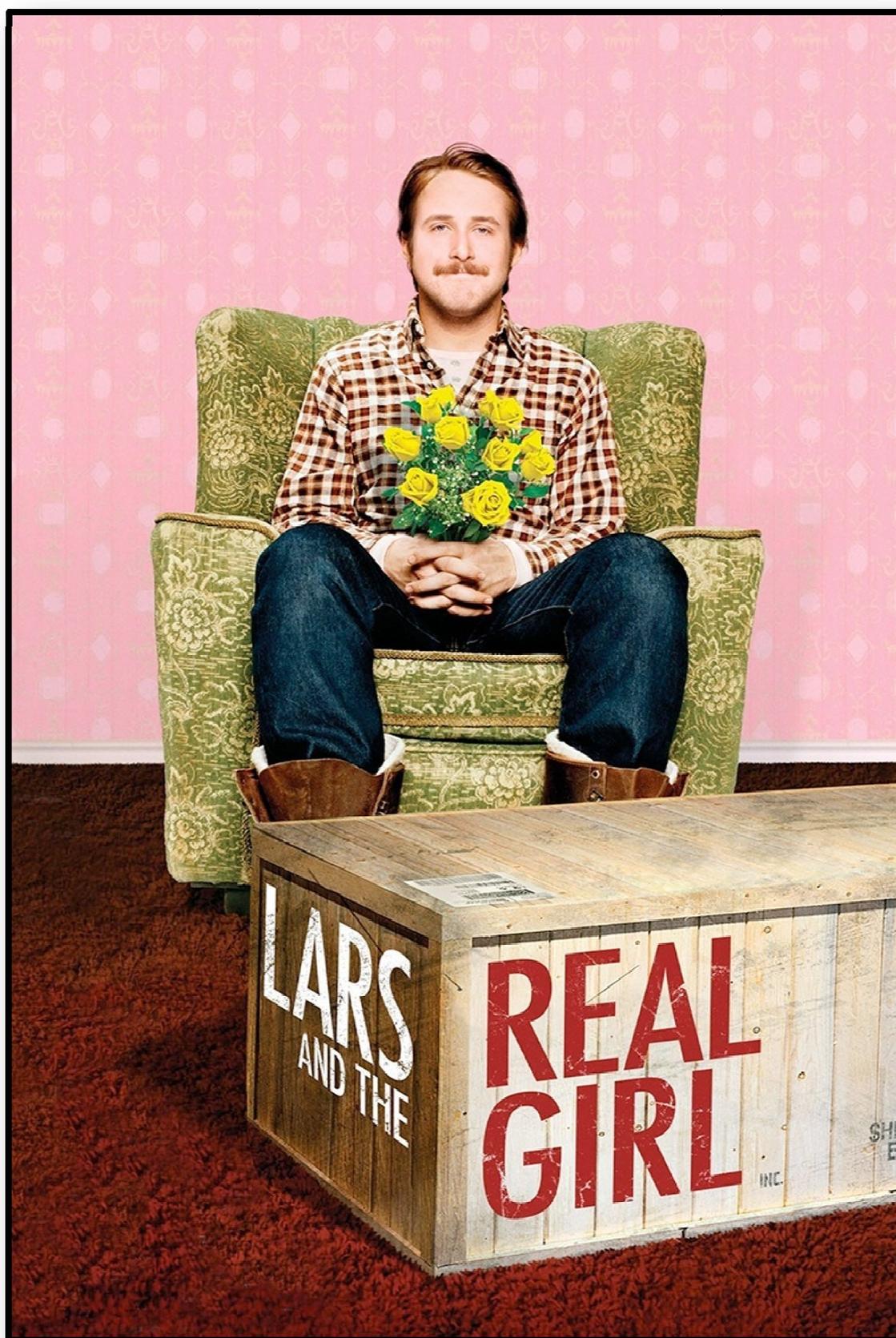
Embora metade de nossos sejam de origem estadunidense, há um leque no todo de nosso *corpus* que vai também da Coreia do Sul à Argentina, passando pela Bélgica. As representações simbólicas da cibercultura e do amor nesses países tem nos evidenciado um interdiscurso sobre o amor nos tempos do virtual que tem efeitos diferentes nesses longas-metragens de países diversos, re-configurando o jogo das formações discursivas a partir das condições de produção em sentido estrito, no interior do Discurso Artístico em jogos policrômicos e materialmente estabelecidos no estatuto imagético dos filmes, mas instalando também sentidos de regularidade discursiva em suas teceduras, possivelmente um efeito da globalização para a qual tem alertado Bauman. Essas regularidades incluíram, por exemplo, os sentidos de mercantilização do amor e do sexo e as movências acerca da memória sobre

como se inscreve o *corpo* (sobretudo feminino), algo que constatamos durante a revisão filmográfica dos seis filmes no percorrer da pesquisa, tendo instituído a partir daí entradas discursivas que nos guiaram para análises de eixos em comum relacionados a recortes de longas-metragens distintos.

Nosso gesto de análise foi marcado pela compreensão dos sentidos por meio dos postulados da Análise do Discurso e dos teóricos da cibercultura, mas também aqueles que versam sobre o estatuto da imagem e as características de sua leitura a partir de sua materialidade, sem separar forma e conteúdo, de modo que pudemos interpretar as inscrições e incompletudes da imagem a partir dela mesma, sem recorrer às reduções de uma interpretação idêntica a do processo discursivo verbal – muito embora o entrecruzamento entre um e outro também foi captado e analisado, frequentemente, em nossos gestos de interpretação acerca dos recortes e segmentos fílmicos que eivam sentidos sobre as ansiedades do amor nos tempos do virtual.

Para compreender esses sentidos, essas formações discursivas que passam do polêmico (ou autoritário) ao lúdico, foi preciso imergir nas condições de produção que sustentam a cibercultura, compreendendo assim que os efeitos de ruptura na memória evidenciados nos filmes analisados não partem de qualquer lugar, mas sim de um contexto sócio-histórico determinado. Como o discurso é necessariamente afetado pelas condições de produção para significar, entendemos que tal resignificação das redes de memória, nos processos discursivos verbal e não-verbal, são produtos da cibercultura; ou, mais especificamente, de uma história simbólica afetivo-sexual da cibercultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



AGUIAR, V. T. (2004). *O verbal e o não-verbal*. São Paulo: Editora da UNESP.

ALTHUSSER, L. (2008a). A propósito da ideologia. Sua realidade: o aparelho Ideológico de Estado jurídico. In: ALTHUSSER, L. *Sobre a reprodução*. (pp. 193-228). Petrópolis: Vozes.

ALTHUSSER, L. (1980). Aparelhos ideológicos de Estado. In: ALTHUSSER, L. *Posições 2*. Rio de Janeiro: Graal.

ALTHUSSER, L. (2008b). De novo sobre o 'Direito'. Sua realidade: o aparelho Ideológico de Estado jurídico. In ALTHUSSER, L. *Sobre a reprodução*. (pp. 187-192). Petrópolis: Vozes,

ALTHUSSER, L. (2007). *Política e História: de Maquiavel a Marx – curso ministrado na École Normale Supérieure de 1955 a 1972*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

ARALDI, I. S. (2005) A carapuça da discórdia: uma análise dos discursos que emanam de um gesto presidencial. *Linguagem em (Dis)curso*, 5 (2). Recuperado em 06 ago. 2009, de <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/02.htm>

AUMONT, J. & MARIE, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.

AUMONT, J. & MARIE, M. (2012). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus.

AZEVEDO, A. F. (2014). Sentidos do corpo: metáfora e interdiscurso. *Linguagem em (Dis)curso (Eletrônico)*, 14(2), 321-335. Recuperado em 16 ago 2015, de <http://www.scielo.br/pdf/ld/v14n2/1518-7632-ld-14-02-00321.pdf>

AZEVEDO, A. F. (2013) Tecnologias do corpo: metáforas da sutura e da cicatriz. *Revista Rua*, 2, 6. Recuperado em 16 ago 2015, de <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/19-2/6-19-2.pdf>

BARBOSA, P. L. N. (2003) O papel da imagem e da memória na escrita jornalística da história do tempo presente. In GREGOLIN, M. R. (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz. (Coleção Olhares Oblíquos)

BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAZIN, A. (2008a). À margem de 'o erotismo no cinema'. In XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema* (4. ed.). (pp. 135-141). Rio de Janeiro: Graal.

- BAZIN, A. (2014). *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify. (Coleção cinema, Teatro e Modernidade)
- BAZIN, A. (2008b). Morte todas as tardes. In XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema* (4. ed.). (pp. 129-134). Rio de Janeiro: Graal.
- BAZIN, A. (2008c). Ontologia da imagem fotográfica. In XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema* (4. ed.). (pp. 121-128). Rio de Janeiro: Graal.
- BAUMAN, Z. (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAUMAN, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAUMAN, Z. (2009). *Vida líquida*. (2 ed. rev.). Rio de Janeiro: Zahar.
- BELL, D. (2001). *An introduction to cybercultures*. London: Routledge.
- BELL, D. et al. (2004). *Cyberculture: the keyconcepts*. London: Routledge. (Routledge Key Guides)
- BELL, D. (2007). *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*. London: Routledge. (Routledge Critical Thinkers)
- BERNADET, J.-C. (1981). *O que é cinema*. (4. ed.). São Paulo: Brasiliense. (Coleção Primeiros Passos, 9)
- CAZARIN, E. A. & CELADA, M. T. (2007). Interdiscurso, pré-construído, discurso transversal e memória. In *Anais eletrônicos, SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, 3. Recuperado em 07 maio 2009, de: http://www.discurso.ufrgs.br/sead/textos/discurso_transverso.pdf
- CHISS, J.-L. & PUECH, C. (1994). Ferdinand de Saussure et la constitution d'un domaine de mémoire pour la linguistique contemporaine. *Langages (Paris)*, 28(114), 41-53. Recuperado em 14 mar 2015, de: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1994_num_28_114_1676
- COURTINE, J.-J. (2008). Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividade

contemporâneas. In SARGENTINI, V. & GREGOLIN, M. R. (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetivos*. (pp. 11-20). São Carlos: Claraluz.

COURTINE, J.-J. (1999). O chapéu de Clémentis – observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In INDURSKY, F. & LEANDRO FERREIRA, M. C.(Orgs.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. (pp. 15-22). Porto Alegre: Sagra Luzzatto.

DAVALLON, J. (2000). A imagem, uma arte de memória?. In ACHARD, P. et. al. *Papel da Memória*. (3. ed.). (pp. 23-37). Campinas: Pontes.

DELEUZE, G. (2013). *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.

DIAS, C. P. (2004). *A discursividade da rede (de sentidos): a sala de bate-papo HIV*. Tese de Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. Recuperado em 09 de ago de 2014, de: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000341547>

DIAS, C. P. (2008). *Da corpografia:ensaio sobre a língua/escrita na materialidade digital*. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras.

DORNELES, E. F. (2005). *A dispersão do sujeito em lugares discursivos marcados*. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

DUBOIS, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. (Marina Appenzeller, trad.). (9. ed.). Campinas: Papirus. (Série Ofício de Arte e Forma)

FERNANDES, C. A. (2008). De Sujeito a Subjetividade na Análise do discurso. In SARGENTINI, V. & GREGOLIN, M. R. (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetivos*. (pp. 68-82). São Carlos: Claraluz.

FERRAREZI, L. (2007). *O imaginário sobre a biblioteca escolar: sentidos em discurso*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências da Informação e da Documentação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Riberirão Preto, Universidade de São Paulo (USP), Riberirão Preto.

FERREIRA, L. (2007). Interdiscurso e memória: nas tramas dos discursos sobre a mulher. In *Anais eletrônicos, SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, 3. Recuperado em 07 maio 2009, de: http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/memoria.pdf

FONSECA, R. O. (2010). Condições de produção do discurso e formações discursivas: uma proposta de abordagem da práxis discursiva. *Revista Icarahy (Niterói)*, (4). Recuperado em 20

maio 2015, de:

http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dlingua/Rodrigo_Fonseca.pdf

FOUCAULT, M. (2005). *A arqueologia do saber*. (7. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, M. (2006). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. (13. ed.). São Paulo: Loyola.

FUNARO, V. M. B. O. et al (Orgs.). (2009). *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso – Parte II (APA)*. (2. ed. rev. ampl.). São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. (Cadernos de Estudos, 9)

GALLI, F. C. S. (2008) *(Ciber)espaço e leitura: o mesmo e o diferente sobre as 'novas' práticas contemporâneas*. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. Recuperado em 30 set 2014, de: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000437742>

GOMES, A. M. T. (2006). O desafio da análise de discurso: os dispositivos analíticos na construção de estudos qualitativos. *Rev. Enferm. UERJ*, 14(4). Recuperado em 06 ago. 2009, de: http://www.portalbvsenf.eerp.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-35522006000400020&lng=pt&nrm=iso

HARAWAY, D. & KUNZRU, H. & TADEU, T. (2013). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. (2. ed., 1. reimp.). Belo Horizonte: Autêntica. (coleção Mimo)

HENRY, P. (1997). Os fundamentos teóricos da 'Análise Automática do Discurso' de Michel Pêcheux (1969). In GADET, F. & HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. (3. ed.). Campinas: UNICAMP.

JOLY, M. (1996). *Introdução à análise de imagem*. (Marina Appenzeller, trad.). Campinas: Papirus. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

KIM, J. H. (2005). *Imagens da cibercultura: as figurações do ciborgue e do ciberespaço no cinema*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. Recuperado em 25 set. 2015, de: <http://pos.fflch.usp.br/node/47515>

KUNZRU, H. (2013). 'Você é um ciborgue': um encontro com Donna Haraway. In HARAWAY, D. & KUNZRU, H. & TADEU, T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. (2. ed., 1. reimp.). (pp. 17-32). Belo Horizonte: Autêntica.

LAGAZZI, S. (2010). Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. *Revista Rua*, , 2(16). Recuperado em 25 set. 2009, de: www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/16-2/10-16-2.pdf

LAGAZZI, S. (1988). *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes.

LAGAZZI, S. (2007). O recorte significativo na memória. In *Anais eletrônicos, SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, 3. Recuperado em 25 set. 2011, de: www.discurso.ufrgs.br/sead3/trabalhos_aceitos/o_recorte.pdf

LEANDRO FERREIRA, M. C. (2008a). A ciranda dos sentidos. In: ROMÃO, L.M.S. & GASPARI, N. R. (Orgs.). *Discurso midiático: sentidos de memória e arquivo*. (pp. 13-22). São Carlos: Pedro & João Editores.

LEANDRO FERREIRA, M. C. (2008b). Análise do discurso, heranças e filiações: uma questão mal resolvida. In SARGENTINI, V. & GREGOLIN, M. R. (Orgs.). *Análise do discurso: herança, métodos e objetivos*. (pp. 37-48). São Carlos: Claraluz.

LEANDRO FERREIRA, M. C. (Org.). (2001). *Glossário de Termos do Discurso*. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS. Recuperado em 06 out. 2011, de: <http://www.discurso.ufrgs.br/glossario.html>

LEANDRO FERREIRA, M. C. (1998). Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. In ORLANDI, E. P. (Org.). *A leitura e os leitores*. (pp. 201-208). Campinas: Pontes.

LEANDRO FERREIRA, M. C. (2013). O corpo como materialidade. *Redisco (Vitória da Conquista)*, 2(1), 74-82. Recuperado em 16 ago. 2015, de: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723>

LEARY, T. (2014). *Chaos and Cyber Culture*. Berkeley: Ronin Publishing.

LEMOZ, A. (2010). *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. (5. ed.). Porto Alegre: Sulina. (Coleção Cibercultura)

LEVY, D. (2007). *Love + Sex With Robots: the evolution of human-robot relationships*. New York: Harper.

LÉVY, P. (2010). *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. (2. ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.

LÉVY, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.

LÉVY, P. (1996). *O que é o virtual?*. Rio de Janeiro: Editora 34.

MACHADO, A. (2011a). Filme, sonho e outras quimeras. In MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. (pp. 37-54). Campinas: Papyrus. (Coleção Campo Imagético)

MACHADO, A. (2011b). O cinema antes do cinema. In MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. (pp. 15-35). Campinas: Papyrus. (Coleção Campo Imagético)

MACHADO, A. (2011c). O filme de voyeurismo. In MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. (pp. 115-126). Campinas: Papyrus. (Coleção Campo Imagético)

MALDIDIER, D. (2003). *A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje*. Campinas: Pontes.

MALDIDIER, D. (1997). Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. (pp. 15-28). Campinas: Editora da UNICAMP.

MARIANI, B. (1998). *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989*. Rio de Janeiro: Revan.

MARTINS, A. C. S. (2004). Linguagem, subjetividade e história: a contribuição de Michel Pêcheux para a constituição da análise do discurso. *UNIMONTES Científica (Montes Claros)*, 6(1). Recuperado em 12 out. 2011 de: http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n1/15_artigos_linguagem.htm

MCLUHAN, M. (2007). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

MITTMANN, S. (2005). Discurso e texto: na pista de uma metodologia de análise. In *Anais eletrônicos, SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, 2. Recuperado em 17 set. 2009, de: <http://www.discurso.ufgs.br/sead2/doc/discurso/solange.pdf>

MOREIRA E SILVA, C. L. (2007). Memória, atualidade e possibilidade: a polêmica do discurso do referendo das armas na mídia impressa. *Anais do SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, 3, Porto Alegre. Recuperado em 21 dez. 2011, de: <http://anaisdosead.com.br/3SEAD/Comunicacoes/CarlaLetuzaMoreiraESilva.pdf>

MOTTA, L. E. (2014). *A favor de Althusser: revolução e ruptura na Teoria Marxista*. Rio de Janeiro: Grama e FAPERJ.

MULVEY, L. (2008). Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema* (4. ed.). (pp. 437-453). Rio de Janeiro: Graal.

MULVEY, L. (2009). *Visual and other pleasures*. (2. ed.). London: Palgrave MacMillan. (Coleção Language, Discourse, Society)

NECKEL, N. R. M. (2004). *Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Florianópolis.

NECKEL, N. R. M. (2010). *Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual*. Tese de Doutorado em Linguística. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. Recuperado em 20 set. 2015, de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769102>

ORLANDI, E .P. (2003). *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. (4. ed.). Campinas: Pontes.

ORLANDI, E .P. (2005). *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. (6. ed.). Campinas: Pontes.

ORLANDI, E .P. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. (6. ed.). Campinas: Editora da UNICAMP.

ORLANDI, E .P. (2001a) *Discurso e leitura*. Campinas: Editora da UNICAMP. (Coleção Passando a Limpo)

ORLANDI, E .P. (2001b). *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.

ORLANDI, E .P. (1993). *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. [S.l.]: [s.n.]. 16 p. (Mimeo)

ORLANDI, E .P. (Org.). (1997). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP.

ORLANDI, E .P. (2011). Ler Michel Pêcheux hoje. In PÊCHEUX, M. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. (pp.11-20). Campinas: Pontes

ORLANDI, E .P. (1999). Maio de 1968: os silêncios da memória. In ACHARD, P. *Papel da memória*. Campinas: Pontes.

ORLANDI, E .P. (1984). Segmentar ou recortar? In GUIMARÃES, E. (Org.) *Linguística: questões e controvérsias*. Uberaba: Fiube. (Série Estudos, 10)

ORLANDI, E .P. (1990). *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP.

PATTI, A. R. & SILVA, J. R. B. & ABRAHÃO E SOUSA, L. M. Deslizes de olhar: discurso em ‘O Segredo dos Seus Olhos’. In PATTI, A. R. & FARIA, D. O. & GIORGENON, D. & GARCIA, D. A. & ABRAHÃO SOUSA, L. M (Orgs.). *Textecendo discursos na contemporaneidade*. (pp. 23-50). São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.

PAYER, M. O. (2005). Linguagem e Sociedade Contemporânea: sujeito, mídia, mercado. *Revista RUA*, (11), 9-25. Recuperado em 14 maio 2015, de: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640774>

PÊCHEUX, M. (2011). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1997a). Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. (3. ed.). Campinas: Editora da UNICAMP.

PÊCHEUX, M. (1990). Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos (Campinas)*, 19, 7-24. Recuperado em 18 abr. 2015, de: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3011>

PÊCHEUX, M. (2011a). Metáfora e interdiscurso. In PÊCHEUX, M. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. (pp. 151-161). Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (2011b). *El extraño espejo del análisis de discurso*. [S.l.]: [s.n.]. (Mimeo)

PÊCHEUX, M. (1997b). Ler o arquivo hoje. In ORLANDI, E. (Org.). *Gestos de leitura*. (2. ed.). Campinas: Editora da UNICAMP.

PÊCHEUX, M. (2006). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. (4. ed.). Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1999). Papel da memória. In ACHARD, P. et. al.. *Papel da Memória*.

Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (2011c). Leitura e memória: projeto de pesquisa. In PÊCHEUX, M. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. (pp. 141-150). Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1997c). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (3. ed.). Campinas: Editora da UNICAMP, 1997c. (Coleção Repertórios)

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. (1997). A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. (3. ed.). UNICAMP, Campinas.

PUECH, C. (2005). L'émergence de la notion de "discours" en France et les destins du saussurisme. *Langages (Paris)*, 39 (159), 93-110. Recuperado em 10 out. 2014, de: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_2005_num_39_159_2654

ROBIN, R. (2000). Du corps cyborg au stade de l'écran. *Communications*, (70), 183-2007. Recuperado em 3 jul. 2015, de: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2069. Acesso em: 03 jul. 2015.

ROCHA, D. & DEUSDARÁ, B. (2005). Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. *Revista ALEA*, 7(2), 305-322. Recuperado em 04 ago. 2007, de: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>

ROMÃO, L. M. S. (2011). *Exposição do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*. São Carlos: Pedro & João.

ROMÃO, L. M. S. (2007). Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade. *Matraga (Rio de Janeiro)*, 14(20), 38-56. Recuperado em 11 jun. 2016, de: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga20/arqs/matraga20a02.pdf>

ROMÃO, L. M. S. (2006). O jogo da memória e a atualização de sentidos no discurso jornalístico. *Revista Letras (Campinas)*, 5(2).

ROMÃO, L. M. S. *O litígio discursivo materializado no MST: a ferida aberta na nação*. 310 f. Tese (Doutorado em Psicologia). Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2002.

ROMÃO, L. M. S. & PACÍFICO, S. M. R. (2006). Da notícia ao discurso jornalístico: a

tentativa de silenciar a heterogeneidade. *Verso & Reverso (São Leopoldo)*, 44. Recuperado em 06 maio 2009, de: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=8&s=9&a=71>

SILVA, J. R. B. (2012). *Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), Ribeirão Preto. Recuperado em 17 abr. 2015, de: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-23082012-211610>

SILVA, J. R. B. (2009). *Informação em (dis)curso: inscrição de sentidos em Brazil, o filme*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências da Informação e da Documentação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo (USP), Ribeirão Preto.

SILVA, J. R. B. & ROMÃO, L. M. S. & PACÍFICO, S. M. R. (2009). À meia luz, sentidos de fotografia e fotógrafo no cinema. *Linguasagem (São Carlos)*, 5, 1-29. Recuperado em: 19 jan. 2016, de: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao05/artigo_ed05_silvajb_romaolms_pacificosrm.php

SONTAG, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, T. C. C. (2011a). A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Ciberlegenda (Niterói)*, (6), Recuperado em 06 jun. 2007, de: www.uff.br/mestcii/tania3

SOUZA, T. C. C. (1998). Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. *Ciberlegenda (Niterói)*, (1), Recuperado em 10 abr. 2009, de: www.uff.br/mestcii/tania1

SOUZA, T. C. C. (2011b). Discurso e cinema: uma análise de Limite. *Ciberlegenda (Niterói)*, (4), Recuperado em 10 abr. 2009, de: www.uff.br/mestcii/tania2

TADEU, T. (2013). Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In HARAWAY, D. & KUNZRU. & TADEU, T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. (2. ed., 1. reimp.). (pp. 7-15). Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Mímo)

TÜRCKE, C. (2010). *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da UNICAMP.

TURKLE, S. (1995). *Life on the screen: identity in the age of the Internet*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

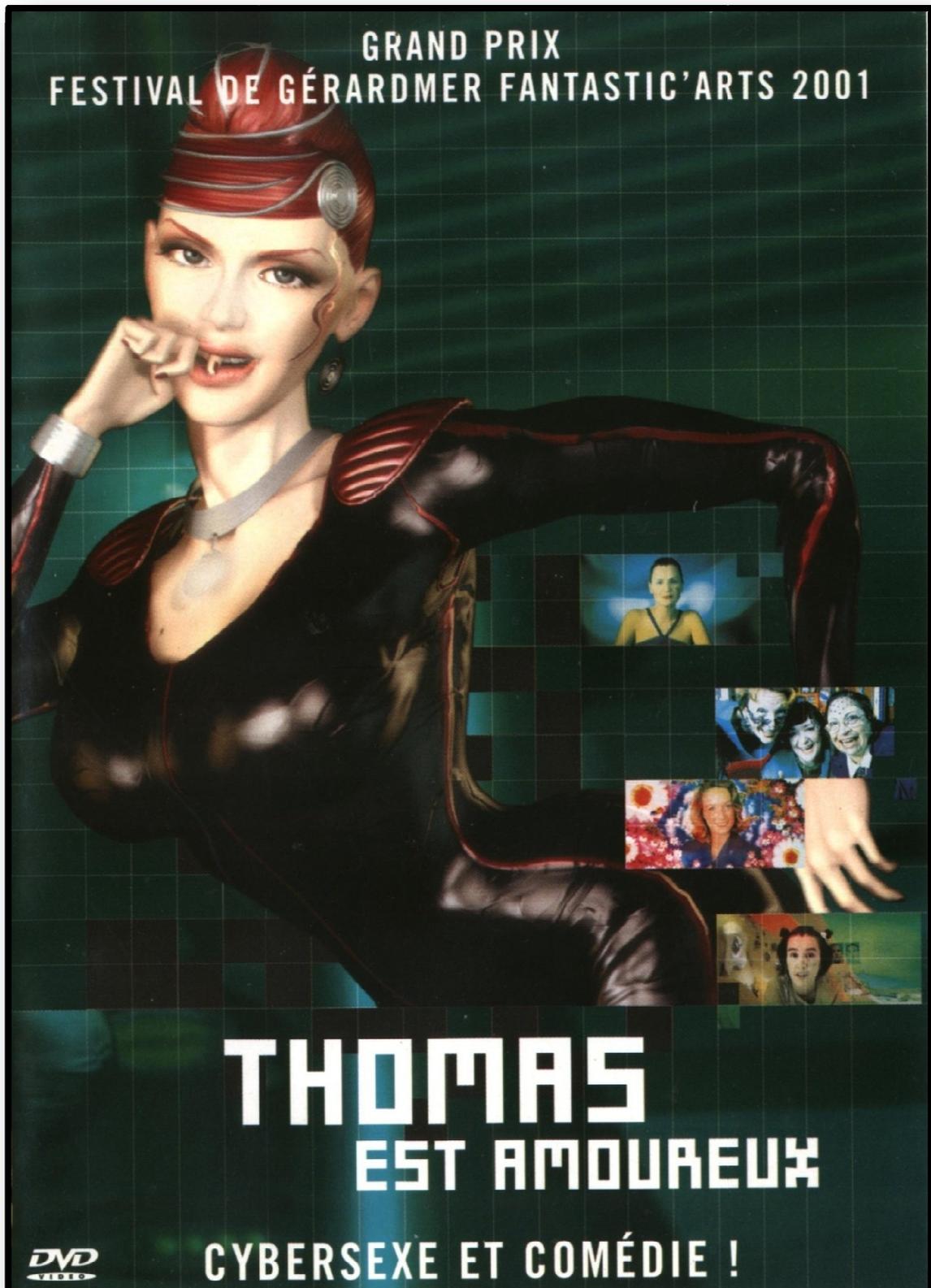
XAVIER, I. (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. (2. ed. rev.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

ZANDWAIS, A. (2009). *Perspectivas da análise do discurso fundada por Michel Pêcheux na França: uma retomada de percurso*. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras. (Série Cogitare)

ZOPPI-FONTANA, M. G. (2014). Althusser e Pêcheux: um encontro paradoxal. *Conexão Letras: estudos linguísticos e literários e suas interfaces com a filosofia marxista*, 9, pp. 23-35, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul .

ZOPPI-FONTANA, M. G. (2009). O acontecimento do discurso na contingência da história. In INDURSKY, F. & LEANDRO FERREIRA, M. C. & MITTMANN, S. (Orgs.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. (pp. 133-146). São Carlos: Claraluz.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

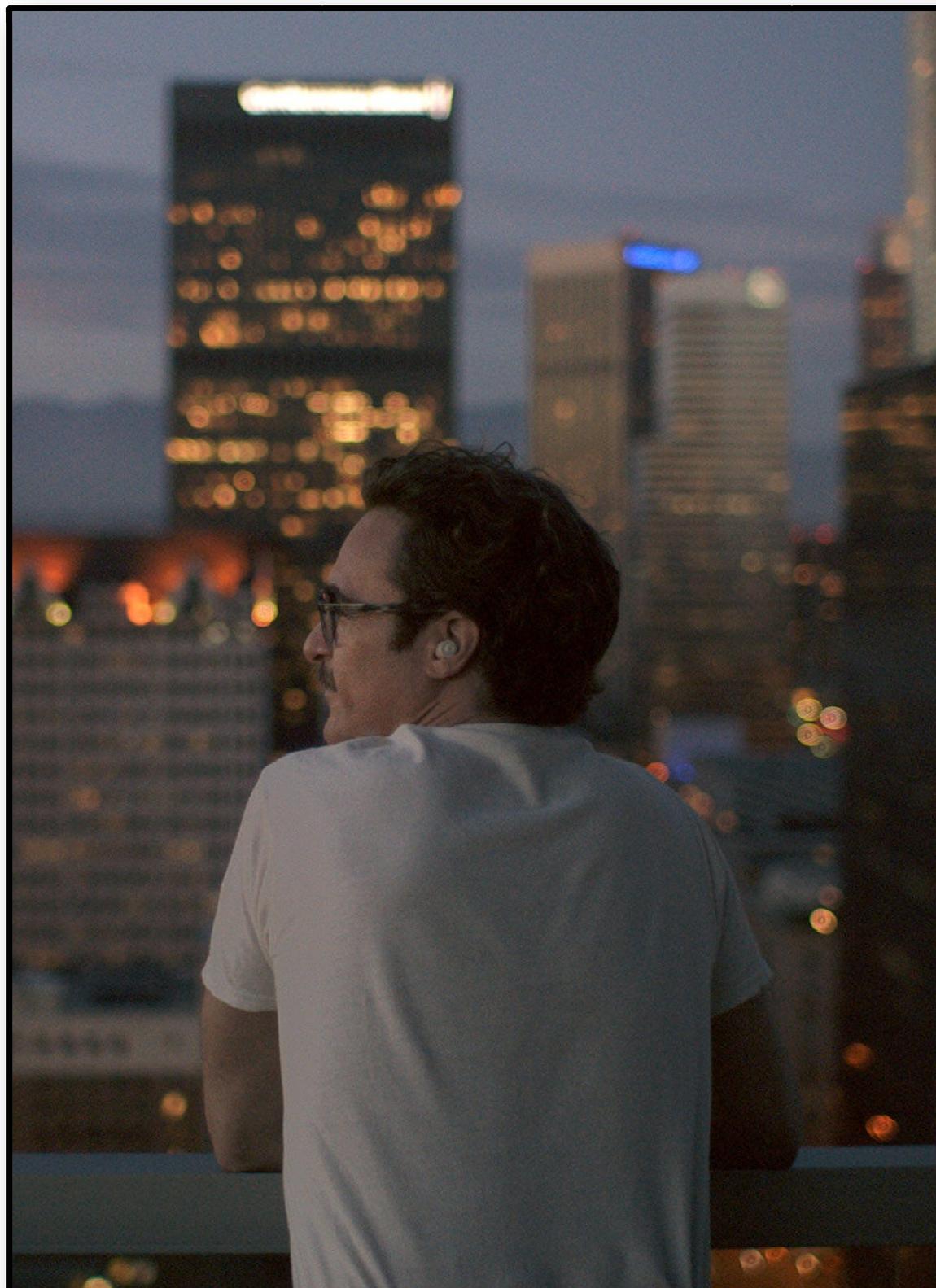


- BARTHES, R. (2003). *Fragmentos do discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, R. (1995). *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BAUDRILLARD, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BAUDRILLARD, J. (2004). *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad.
- DELEUZE, G. (2009) *Cinema 1*. London, New York: Continuum.
- FLICK, U. (2009). *Dados visuais: fotografia, filme e vídeo. Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 219-229.
- FOUCAULT, M. (2005). *História da sexualidade – volume 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz & Terra.
- FOUCAULT, M. (2005). *História da sexualidade – volume 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz & Terra.
- FOUCAULT, M. (2005). *História da sexualidade – volume 3: o cuidado de si*. São Paulo: Paz & Terra.
- LINS, R. N. (2012). *O livro do amor, volume I: da pré-história à renascença*. Rio de Janeiro: Best-seller.
- LINS, R. N. (2012). *O livro do amor, volume II: do Iluminismo à atualidade*. Rio de Janeiro: Best-seller.
- NICOLACI-DA-COSTA, A. M. (Org.). (2006). *Cabeças digitais: o cotidiano na era da informação*. São Paulo: Loyola.
- PELUSO, A. (Org.). (1998). *Informática e afetividade: a evolução tecnológica condicionará nossos sentimentos?*. Bauru: Edusc.
- PEREIRA DE SÁ, S. & ENNE, A. L. (Orgs.). (2004). *Prazeres digitais: computadores, entretenimento e sociabilidade*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- ROMÃO, L. M. S. & GALLI, F. C. S. (Orgs.). (2011). *Rede eletrônica: sentidos e(m) movimento*. Pedro e João Editores.

SILVER, D. & MASSANARI, A. (Orgs.). (2006). *Critical cyberculture studies*. New York: New York University Press.

XAVIER, I. (Org.). (2008). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.

ZIZEK, Slavoj. (2009). *Lacrimae Rerum*. São Paulo: Boitempo.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ALVARENGA JR, J. (Diretor). (2011). *Cilada.com* [DVD]. Direção: José Alvarenga Jr. Intérpretes: Bruno Mazzeo; Fernanda Paes Leme; Augusto Madeira; Carol Castro; Fabiula Nascimento e outros. Música: Plínio Profeta. Duração: 97 min. Produção: Globo Filmes.

ANTONIONI, M. (Diretor). (1966). *Blowup – depois daquele beijo* [DVD]. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: David Hemmings; Vanessa Redgrave; Gillian Hills e outros. Produção: Bridge Films. Título original: Blowup. 111 min.

ASHBY, H. (Diretor). (1979). *Muito além do jardim* [DVD]. Direção: Hal Ashby. Intérpretes: Peter Sellers; Shirley MacLaine; Melvyn Douglas; Jack Warden; Richard Dysart; Richard Basehart e outros. Música: Johnny Mandel. Produção: BSB, CIP, Lorimar Film Entertainment. Título original: Being There. 130 min.

BADHAM, J. (Diretor). (1983). *Jogos de guerra* [DVD]. Direção: John Badham. Intérpretes: Matthew Broderick; Dabney Coleman; John Wood; Ally Sheedy; Barry Corbin; Juanin Clay e outros. Música: Arthur B. Rubinstein. Duração: 114 min. Produção: United Artists, Sherwood Productions. Título original: War Games.

BALDINI, M. (Diretor). (2011). *Bruna surfistinha* [DVD]. Direção: Marcus Baldini. Intérpretes: Deborah Secco; Cássio Gabus Mendes; Drica Moraes; Cristina Lago; Fabiula Nascimento e outros. Música: Gui Amabis; Rica Amabis; André Lucarelli e Tejo. Duração: 110 min. Produção: Damasco Filmes.

BARRON, S. (Diretor). (1984). *Amores eletrônicos* [DVD]. Direção: Steve Barron. Intérpretes: Lenny Von Dohlen; Virginia Madsen; Maxuell Caufield; Bud Cort; Don Fellows e outros. Música: Giorgio Moroder. Duração: 95 min. Produção: Virgin. Título original: Electric Dreams.

BIELINSKY, F. (Diretor). (2000). *Nove rainhas* [DVD]. Direção: Fabián Bielinsky. Intérpretes: Ricardo Darín; Gastón Pauls; Leticia Brédice; María Mercedes Villagra; Gabriel Correa e outros. Música: César Lerner. Duração: 114 min. Produção: Industrias Audiovisuales Argentinas S.A.. Título original: Nueve Reinas.

CAMPANELLA, J. J. (Diretor). (2009). *O segredo dos seus olhos* [DVD]. Direção: Juan José Campanella. Intérpretes: Ricardo Darín; Soledad Villamil; Guillermo Francella; Pablo Rago; Javier Godino; Carla Quevedo e outros. Produção: Tornasol Films, Haddock Films, 100 Bares. Título original: El Secreto de sus Ojos. 129 min.

EPHRON, N. (Diretora). (1998). *Mens@gem pra você* [DVD]. Direção: Nora Ephron. Intérpretes: Tom Hanks; Meg Ryan; Greg Kinnear; Parker Posey; Jean Stapleton e outros. Música: George Fenton. Duração: 119 min. Produção: Vulcan Productions. Título original: You've Got Mail.

FELLINI, F. (Diretor). (1960). *A doce vida* [DVD]. Direção: Federico Fellini. Intérpretes:

Marcello Mastroiani; Anita Ekberg; Anouk Aimée e outros. Música: Nino Rota. Produção: Riama Film. Título original: La Dolce Vita. 174 min.

FLAHERTY, R. J. (Diretor). (1922). *Nanook – o esquimó* [DVD]. Direção: Robert J. Flaherty. Intérpretes: Allakariallak; Nyla; Allee; Cunayou; Allegoo e outros. Duração: 79 min. Produção: Industrias Audiovisuales Argentinas S.A.. Título original: Nanook of the North.

GALLO, G. (Diretor). (2009). *Intermediário.com* [DVD]. Direção: George Gallo. Intérpretes: Luke Wilson; Giovanni Ribisi; Gabriel Macht; James Caan; Jacinda Barrett; Laura Ramsey e outros. Música: Laura Ramsey. Duração: 105 min. Produção: Paramount Pictures. Título original: Middle Men.

GILLESPIE, C. (Diretor). (2007). *A garota ideal* [DVD]. Direção: Craig Gillespie. Intérpretes: Ryan Gosling; Emily Mortimer; Paul Schneider; R.D. Reid; Kelli Garner e outros. Música: David Torn. Duração: 106 min. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: Lars and the Real Girl.

HERZOG, W. (Diretor). (2010). *A caverna dos sonhos esquecidos* [DVD]. Direção: Werner Herzog. Intérpretes: Werner Herzog; Jean Clottes; Julien Monney; Jean-Michel Geneste; Michel Philippe e outros. Duração: 90 min. Produção: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication. Título original: Cave of Forgotten Dreams

HITCHCOCK, A. (Diretor). (1954). *Janela indiscreta* [DVD]. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Grace Kelly; Wendell Corey; Thelma Ritter; Raymond Burr; Judith Evelyn e outros. Música: Bernard Herrmann. Duração: 112 min. Produção: Paramount Pictures. Título original: Rear Window.

HUGHES, P. (Diretor). (2008). *Signs* [curta-metragem disponível online]. Direção: Patrick Hughes. Intérpretes: Nick Russell; Kestie Morassi e outros. Música: Dmitri Golovko. Duração: 12 min. Produção: Radical Media. Título original: Signs.

JONZE, S. (Diretor). (1999). *Quero ser John Malkovich* [DVD]. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: John Cusack; Cameron Diaz; Ned Bellamy; Eric Weinstein; John Malkovich e outros. Música: Carter Burwell. Roteiro: Charlie Kaufman. Duração: 112 min. Produção: Astralwerks, Gramercy Pictures. Título original: Being John Malkovich.

JONZE, S. (Diretor). (2002). *Adaptação* [DVD]. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Nicolas Cage; Tilda Swinton; Meryl Streep; Chris Cooper; Jay Tavare e outros. Música: Carter Burwell. Roteiro: Charlie Kaufman. Duração: 114 min. Produção: Beverly Detroit. Título original: Adaptation.

JONZE, S. (Diretor). (2013). *Ela* [DVD]. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Joaquim Phoenix; Amy Adams; Rooney Mara; Olivia Wilde; Scarlett Johansson e outros. Música: Arcade Fire. Duração: 126 min. Produção: Annapurna Pictures. Título original: Her.

JOOST, H. & SCHULMAN, A. (Diretores). (2010). *Catfish* [DVD]. Direção: Henry Joost e Ariel Schulman. Intérpretes: Yaniv Schulman; Ariel Schulman; Henry Joost; Angela Wesselman-Pierce; Melody C. Roscher e outros. Música: Mark Mothersbaugh. Duração: 87 min. Produção: Supermarché. Título original: Catfish.

JOOST, H. & SCHULMAN, A. (Diretores). (2011). *Atividade paranormal 3* [DVD]. Direção: Henry Joost; Ariel Schulman. Intérpretes: Lauren Bittner; Christopher Nicholas Smith; Chloe Csengery; Jessica Tyler Brown; Hallie Foote e outros. Duração: 83 min. Produção: Paramount Pictures. Título original: Paranormal Activity 3.

JOOST, H. & SCHULMAN, A. (Diretores). (2012). *Atividade paranormal 4* [DVD]. Direção: Henry Joost; Ariel Schulman. Intérpretes: Katie Featherston; Kathryn Newton; Matt Shively; Aiden Lovekamp; Brady Allen e outros. Duração: 88 min. Produção: Paramount Pictures. Título original: Paranormal Activity 4.

KERSHNER, I. (Diretor). (1990). *Robocop 2* [DVD]. Direção: Irvin Kershner. Intérpretes: Peter Weller; Belinda Bauer; Nancy Allen; Willard E. Pugh; Dan O'Herlihy e outros. Música: Leonard Rosenman. Duração: 117 min. Produção: Orion Pictures, Tobor Productions. Título original: RoboCop 2.

KUBRICK, S. (Diretor). (1968). *2001: uma odisséia no espaço* [DVD]. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: 2001: A Space Odyssey. 141 min.

LANG, F. (Diretor). (1927). *Metrópolis* [DVD]. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel; Gustav Fröhlich; Rudolf Klein-Rogge; Fritz Rasp e outros. Duração: 153 min. Produção: Universum Film (UFA). Título original: Metropolis.

LEE, H.-J. (Diretor). (2009). *Castaway on the moon* [DVD internacional]. Direção: Hae-jun Lee. Intérpretes: Jae-yeong Jeong; Ryeowon Jung; Yeong-seo Park; Yeong-seo Park; Min-heui Hong e outros. Música: Hong-jip Kim. Duração: 116 min. Produção: CJ Entertainment, Banzakbanzak. Título original: Kimssi pyoryugi.

LISBERGER, S. (Diretor). (1982). *Tron – uma odisséia eletrônica* [DVD]. Direção: Steven Lisberger. Intérpretes: Jeff Bridges; Bruce Boxleitner; David Warner; Cindy Morgan; Barnard Hughes; Dan Shore outros. Música: Wendy Carlos. Duração: 96 min. Produção: Walt Disney Productions, Lisberger/Kushner. Título original: Tron.

MARKER, C. (Diretor). (1962). *La jetée* [curta-metragem disponível em DVD]. Direção: Chris Marker. Intérpretes: Davos Hanich; Hélène Chatelain; Jacques Ledoux e outros. Produção: Argos Films. Título original: La Jetée. 28 min.

MCQUEEN, S. (Diretor). (2011). *Shame* [DVD]. Direção: Steve McQueen. Intérpretes: Michael Fassbender; Lucy Walters; Carey Mulligan; Mari-Ange Ramirez; James Badge Dale.

Música: Harry Escott. Duração: 101 min. Produção: See-Saw Films, Film4, UK Film Council. Título original: Shame.

MEIRELLES, F. (Diretor). (2002). *Cidade de deus* [DVD]. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Alexandre Rodrigues; Leandro Firmino; Seu Jorge e outros. Produção: O2 Filmes. Título original: Cidade de Deus. 130 min.

MÉLIÈS, G. (Diretor). (1902). *Viagem à lua* [curta-metragem disponível online]. Direção: Georges Méliès. Intérpretes: François Lallement; Jules-Eugène Legris; Victor André; Bleurette Bernon; Henri Delannoy; Georges Méliès e outros. Duração: 13 min. Produção: Star-Film. Título original: Le voyage dans la lune.

MÉLIÈS, G. (Diretor). (1904). *Viagem através do impossível* [curta-metragem disponível online]. Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès e outros. Duração: 24 min. Produção: Star-Film. Título original: Le voyage à travers l'impossible.

MORRIS, E. (Diretor). (1988). *A tênue linha da morte* [DVD]. Direção: Errol Morris. Intérpretes: Randall Adams; David Harris David Harris; Gus Rose; Jackie Johnson; Marshall Touchton e outros. Música: Philip Glass. Duração: 103 min. Produção: American Playhouse, Channel 4 Television Corporation, Third Floor Productions. Título original: The Thin Blue Line.

MYRICK, D. & SÁNCHEZ, E. (Diretores). (1999). *A bruxa de Blair* [DVD]. Direção: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. Intérpretes: Heather Donahue; Joshua Leonard; Michael C. Williams; Bob Griffin; Jim King e outros. Duração: 81 min. Produção: Haxan Films. Título original: The Blair Witch Project.

NOLAN, C. (Diretor). (2000). *Amnésia* [DVD]. Direção: Christopher Nolan. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe Pantoliano e outros. Produção: Newmarket Capital Group. Título original: Memento. 113 min.

OSBORNE, M. (Diretor). (1998). *More* [curta-metragem disponível online]. Direção: Mark Osborne. Produção: Bad Clams Productions, Flemington Pictures, Large Format Cinema Association (LFCA). Título original: More. 6 min.

PARK, C.-W. (Diretor). (2002). *Mr. vingança* [DVD]. Direção: Chan-wook Park. Intérpretes: Kang-ho Song; Ji-tae Yu; Doona Bae; Ji-Eun Lim; Bo-bae Han; Se-dong Kim e outros. Música: Hyeon-jin Baek; Yeong-gyu Jang; Byung-hoon Lee. Produção: CJ Entertainment, Studio Box. Título original: Boksuneun nau geot. 129 min.

PARK, C.-W. (Diretor). (2003). *Oldboy* [DVD]. Direção: Chan-wook Park. Intérpretes: Min-sik Choi; Ji-tae Yu; Hye-jeong Kang; Jin-seo Yoon; Jin-seo Yoon; Dal-su Oh e outros. Música: Yeong-wook Jo. Produção: Egg Films, Show East. Título original: Oldeuboi. 120 min.

REGGIO, G. (Diretor). (1988). *Powaqqatsi - a vida em transformação* [DVD]. Direção: Godfrey Reggio. Intérpretes: Christie Brinkley; David Brinkley e outros. Música: Phillip Glass. Duração: 99 min. Produção: Golan-Globus Productions, Santa Fe Institute for Regional Education. Título original: Koyaanisqatsi.

PARK, C.-W. (Diretor). (2005). *Lady vingança* [DVD]. Direção: Chan-wook Park. Intérpretes: Yeong-ae Lee; Min-sik Choi; Shi-hoo Kim; Yea-young Kwon; Tony Barry; Anne Cordiner e outros. Música: Seung-hyun Choi. Produção: CJ Capital Investment, Centurion Investment, Ilshin Capital Investments. Título original: Chinjeolhan geumjassi. 112 min.

PARK, C.-W. (Diretor). (2006). *I'm a cyborg, but that's ok* [DVD internacional]. Direção: Chan-Wook Park. Intérpretes: Su-jeong Lim; Rain; Hie-jin Choi; Byeong-ok Kim; Yong-nyeo Lee e outros. Música: Yeong-wook Jo. Duração: 105 min. Produção: Moho Films. Título original: Saibogujiman Kwenchana.

POWELL, M. (Diretor). (1960). *A tortura do medo* [DVD]. Direção: Michael Powell. Intérpretes: Karlheinz Böhm; Moira Shearer; Anna Massey; Maxine Audley; Brenda Bruce e outros. Música: Brian Easdale. Duração: 101 min. Produção: Michael Powell (Theatre). Título original: Peeping Tom.

REGGIO, G. (Diretor). (1982). *Koyaanisqatsi – uma vida fora de equilíbrio* [DVD]. Direção: Godfrey Reggio. Intérpretes: Lou Dobbs; Ted Koppel e outros. Música: Phillip Glass. Duração: 86 min. Produção: IRE Productions, Santa Fe Institute for Regional Education. Título original: Koyaanisqatsi.

REGGIO, G. (Diretor). (2002). *Naqoyqatsi* [DVD]. Direção: Godfrey Reggio. Intérpretes: Belladonna; Marlon Brando; Elton John; Julia Louis-Dreyfus; Madonna e outros. Música: Phillip Glass. Duração: 89 min. Produção: Miramax, Qatsi Productions. Título original: Naqoyqatsi - Life as War.

REINER, R. (Diretor). (1984). *Isto é Spinal Tap* [DVD]. Direção: Rob Reiner. Intérpretes: Rob Reiner; Michael McKean; Tony Hendra; Harry Shearer; Christopher Guest; Bruno Kirby e outros. Música: Christopher Guest; Michael McKean; Rob Reiner; Harry Shearer. Duração: 82 min. Produção: Spinal Tap Prod.. Título original: This Is Spinal Tap.

RENCK, J. (Diretor). (2008). *Distúrbios do prazer* [DVD]. Direção: Johan Renck. Intérpretes: Maria Bello; Rufus Sewell; Jason Patric; Amy Brenneman; Michael Nyqvist; David Brown e outros. Música: Krister Linder. Duração: 102 min. Produção: Tule River Films, World Premiere Entertainment. Título original: Downloading Nancy.

RENDERS, P.-P. (Diretor). (2000). *Apaixonado Thomas* [DVD]. Direção: Pierre-Paul Renders. Intérpretes: Benoît Verhaert; Aylin Yay; Magali Pinglout; Micheline Hardy; Frédéric Topart e outros. Música: Igor Sterpin. Duração: 97 min. Produção: Entre Chien et Loup. Título original: Thomas est Amoureux.

RENDERS, P.-P. (Diretor). (2006). *Apostando no amor* [DVD]. Direção: Pierre-Paul Renders. Intérpretes: Khalid Maadour; Caroline Dhavernas; Chantal Lauby; Gilbert Melki; Thierry Lhermitte e outros. Música: Jean Massicotte; Claude Milot; Mathieu Vanasse. Duração: 90 min. Produção: Entre Chien et Loup. Título original: Comme tout le monde.

RYBCZYNSKI, Z. (Diretor). (1981). *Tango* [curta-metragem disponível online]. Direção: Zbigniew Rybczynski. Duração: 8 min. Produção: independente. Título original: Tanto.

SALWEN, H. (Diretor). (1995). *Denise está chamando* [VHS]. Direção: Hal Salwen. Intérpretes: Tim Daly; Caroleen Feeney; Dan Gunther; Dana Wheeler-Nicholson; Liev Schreiber; Aida Turturro e outros. Música: Lynn Geller. Duração: 80 min. Produção: Dark Matter Productions. Título original: Denise Calls Up.

SCHWIMMER, D. (Diretor). (2010). *Confiar* [DVD]. Direção: David Schwimmer. Intérpretes: Clive Owen; Catherine Keener; Liana Liberato; Jason Clarke; Viola Davis e outros. Música: Nathan Larson. Duração: 106 min. Produção: Millennium Films. Título original: Trust.

SCORSESE, M. (Diretor). (2011). *A invenção de Hugo Cabret* [DVD]. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Ben Kingsley; Sacha Baron Cohen; Asa Butterfield; Chloë Grace Moretz; Ray Winstone; Emily Mortimer; Christopher Lee e outros. Duração: 126 min. Música: Howard Shore. Produção: Paramount Pictures, GK Films, Infinitum Nihil. Título original: Hugo.

SCOTT, R. (Diretor). (1982). *Blade Runner – o caçador de andróides* [DVD]. Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Daryl Hannah; Sean Young e outros. Música: Vangelis. Produção: Ladd Company. Título original: Blade Runner. 117 min.

SLADE, D. (Diretor). (2005). *Menina má.com* [DVD]. Direção: David Slade. Intérpretes: Patrick Wilson; Ellen Page; Sandra Oh; Odessa Rae; Viola Davis e G.J. Echternkamp. Música: Harry Escott e Molly Nyman. Duração: 104 min. Produção: Vulcan Productions. Título original: Hard Candy.

SNYDER, Z. (Diretor). (2009). *Watchmen - o filme* [DVD]. Direção: Zack Snyder. Intérpretes: Malin Akerman; Billy Crudup; Matthew Goode; Jackie Earle Haley; Jeffrey Dean Morgan; Patrick Wilson e outros. Música: Tyler Bates. Duração: 162 min. Produção: Warner Bros., Paramount Pictures, Legendary Pictures. Título original: Watchmen. Lançado em 2009.

SPIELBERG, S. (Diretor). (2002). *Minority Report: a nova lei* [DVD]. Direção: Steven Spielberg. Intérpretes: Tom Cruise; Max von Sydow; Steve Harris; Colin Farrell; Samantha Morton; Peter Stormare e outros. Música: John Williams. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions. Título original: Minority Report. 145 min.

TARANTINO, Q. (Diretor). (2012). *Django livre* [DVD]. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Jamie Foxx; Christoph Waltz; Leonardo DiCaprio; Kerry Washington; Samuel L. Jackson e outros. Duração: 165 min. Produção: The Weinstein Company. Título original: *Django Unchained*.

TARETTO, G. (Diretor). (2005). *Medianeras* [curta-metragem disponível online]. Direção: Gustavo Taretto. Intérpretes: Javier Drolas; Mariana Anghileri e outros. Música: Gabriel Chwojnik. Duração: 28 min. Título original: *Medianeras*.

TARETTO, G. (Diretor). (2007). *Hoy no estoy* [curta-metragem disponível online]. Direção: Gustavo Taretto. Intérpretes: Inés Efron; Norma Maldonado; Esmeralda Mitre; Martín Piroyansky e outros. Música: Gabriel Chwojnik. Duração: 7 min. Produção: Rizoma Films. Título original: *Hoy no Estoy*.

TARETTO, G. (Diretor). (2011). *Medianeras – Buenos Aires na era do amor virtual* [DVD]. Direção: Gustavo Taretto. Intérpretes: Javier Drolas; Pilar López de Ayala; Inés Efron; Adrián Navarro; Rafael Ferro e outros. Música: Gabriel Chwojnik. Duração: 95 min. Produção: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Título original: *Medianeras*.

TSYKAMOTO, S. (Diretor). (1989). *Tetsuo – o homem de ferro* [DVD internacional]. Direção: Shin'ya Tsukamoto. Intérpretes: Tomorrow Taguchi; Kei Fujiwara; Nobu Kanaoka; Shin'ya Tsukamoto; Naomasa Musaka; Renji Ishibashi e outros. Música: Chu Ishikawa. Duração: 97 min. Produção: Japan Home Video (JHV), K2 Spirit, Kaijyu Theater. Título original: *Tetsuo*.

VERHOEVEN, P. (Diretor). (1987). *Robocop – o policial do futuro* [DVD]. Direção: Paul Verhoeven. Intérpretes: Peter Weller; Nancy Allen; Dan O'Herlihy; Ronny Cox; Kurtwood Smith; Miguel Ferrer e outros. Música: Basil Poledouris. Duração: 102 min. Produção: Orion Pictures. Título original: *RoboCop*.

VERHOEVEN, P. (Diretor). (1990). *O vingador do futuro* [DVD]. Direção: Paul Verhoeven. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger; Rachel Ticotin; Sharon Stone; Ronny Cox; Michael Ironside; Marshall Bell e outros. Música: Jerry Goldsmith. Produção: Carolco Pictures. Título original: *Total Recall*. 113 min.

WACHOWSKI, A. & WASHOWSKI, L. (Diretores). (1999). *Matrix* [DVD]. Direção: The Wachowski Brothers. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving; Gloria Foster; Joe Pantoliano e outros. Música: Don Davis. Produção: Warner Bros., Village Roadshow Pictures. Duração: 136 min. Título original: *The Matrix*.

WEINTROB, J. (Diretor). (2002). *A vida on line* [DVD]. Direção: Jed Weintrob. Intérpretes: Josh Hamilton; Harold Perrineau; Isabel Gillies; John Fleck; Vanessa Ferlito e outros. Música: Roger Neill. Duração: 97 min. Produção: Internet Stories, Plinyminor. Título original: *On_Line*.

ANEXOS



Anexo 1 – Elenco de *Apaixonado Thomas*

Ator	Personagem
Benoît Verhaert	Thomas Thomas
Aylin Yay	Eva
Magali Pinglaut	Melodie
Micheline Hardy	Nathalie (a mãe)
Frédéric Topart	Psicólogo
Alexandre von Sivers	Agente de seguros
Serge Larivière	Recepcionista
Jacqueline Bollen	Madame Zoe
Dominique Baeyens	Vanessa
Imbal Yalon	Eléonore
Véronique Dumont	Louise
Yse Gerbaux	A menina de Louise
Abdelmalek Kadi	Doutor Sorensen
Colette Sodoyez	Miss Accroche-Coeur
Valérie Lemaître	A secretária do psicólogo
David Dufaux	Funcionário da manutenção
Pascal Lefebvre	Kevin
Muriel Bersy	A enfermeira
Cathy Boquet	Miss Clinique Domotique
Laurence Palgen	Marguerite
Kadija Leclere	Esmeralda
Freddie Schurmann	Gwendoline
Jacqueline Ngoya	Barbara
Hélène Antoine	Yvonne
Isabelle Meurens	Hilda
Thomas Renders	Thomas enfant

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 2 – Créditos de *Apaixonado Thomas*

Responsável	Função
Pierre-Paul Renders	Diretor
Diana Elbaum	Produtor
Jacques Bidou	Co-produtor
Arlette Zylberberg	Co-produtor
Philippe Blasband	Roteirista
Virginie Saint-Martin	Diretor de fotografia
Ewin Ryckaert	Editor
Igor Sterpin	Compositor da música original
Anne Fournier	Figurista
Pierre Gerbaux	Diretor de arte
Xenia Marcuse	Diretor de arte

DURAÇÃO DO FILME: 97 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 3 – Elenco de *I'm a Cyborg But That's Ok*

Ator	Personagem
Su-jeong Lim	Cha Young-goon
Rain	Park Il-sun
Hie-jin Choi	Choi Seul-gi
Byeong-ok Kim	Juiz
Yong-nyeo Lee	Mãe de Young-goon
Dal-su Oh	Shin Duk-cheon
Ho-jeong Yu	Il-sun's mother

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 4 – Créditos de *I'm a Cyborg But That's Ok*

Responsável	Função
Chan-Wook Park	Diretor
Chun-yeong Lee	Produtor
Chan-wook Park	Produtor
June Lee	Produtor associado
Seo-Gyeong Jeong	Roteirista
Chan-Wook Park	Roteirista
Chung-hoon Chung	Diretor de fotografia
Jae-beom Kim	Editor
Sang-beom Kim	Editor
Yeong-wook Jo	Compositor da música original
Hee Eun Lee	Maquiagem

DURAÇÃO DO FILME: 105 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 5 – Elenco de *A Garota Ideal*

Ator	Personagem
Ryan Gosling	Lars Lindstrom
Emily Mortimer	Karin
Paul Schneider	Gus
R.D. Reid	Reverendo Bock
Kelli Garner	Margo
Nancy Beatty	Mrs. Gruner
Doug Lennox	Mr. Hofstedtler
Joe Bostick	Mr. Shaw
Liz Gordon	Mrs. Schindler
Nicky Guadagni	Mrs. Petersen
Patricia Clarkson	Dagmar
Karen Robinson	Cindy
Maxwell McCabe-Lokos	Kurt
Billy Parrott	Erik
Sally Cahill	Deb
Angela Vint	Sandy
Liisa Repo-Martell	Laurel
Boyd Banks	Russell
Darren Hynes	Moose
Víctor Gómez	Hector
Tommy Chang	Nelson
Arnold Pinnock	Baxter
Joshua Peace	Jerry
Aurora Browne	Lisa
Alec McClure	Steve
Tannis Burnett	Enfermeira Amy

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 6 – Créditos de *A Garota Ideal*

Responsável	Função
Craig Gillespie	Diretor
Sarah Aubrey	Produtor
Sidney Kimmel	Produtor
John Cameron	Produtor
Nancy Oliver	Roteirista
Adam Kimmel	Diretor de fotografia
Tatiana S. Riegel	Editor
Kirston Leigh Mann	Figurinista
David Torn	Compositor da música original
Arvinder Grewal	Direção de arte

DURAÇÃO DO FILME: 106 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 7 – Elenco de *Catfish*

Ator	Personagem
Yaniv Schulman	Ele mesmo
Ariel Schulman	Ele mesmo
Henry Joost	Ele mesmo
Angela Wesselman-Pierce	Ela mesma
Melody C. Roscher	Ela mesma
Wendy Whelan	Ela mesma
Craig Hall	Ele mesmo
Tiler Peck	Ela mesma
Drew Jacoby	Ela mesma
Rubi Pronk	Ela mesma
Adrian Danchig-Waring	Ele mesmo

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 8 – Créditos de *Catfish*

Responsável	Função
Henry Joost	Diretor
Ariel Schulman	Diretor
Andrew Jarecki	Produtor
Henry Joost	Produtor
Ariel Schulman	Produtor
Marc Smerling	Produtor
Henry Joost	Diretor de fotografia
Ariel Schulman	Diretor de fotografia
Yaniv Schulman	Diretor de fotografia
Zachary Stuart-Pontier	Editor

DURAÇÃO DO FILME: 87 MINUTOS**Fonte:** Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 9 – Elenco de *Medianeras*

Ator	Personagem
Javier Drolas	Martín
Pilar López de Ayala	Mariana
Inés Efron	Ana
Adrián Navarro	Lucas
Rafael Ferro	Rafa
Carla Peterson	Marcela
Jorge Lanata	Médico
Alan Pauls	Ex-namorado de Mariana
Romina Paula	Ex-namorada de Martín

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 10 – Créditos de *Medianeras*

Responsável	Função
Gustavo Taretto	Diretor
Natacha Cervi	Produtor
Hernán Musaluppi	Produtor
Luis A. Sartor	Produtor associado
Gustavo Taretto	Roteirista
Leandro Martínez	Diretor de fotografia
Pablo Mari	Editor
Rosario Suárez	Editor
Flavia Gaitán	Figurista
Gabriel Chwojnik	Compositor da música original
Romeo Fasce	Direção de arte
Luciana Quartaruolo	Direção de arte

DURAÇÃO DO FILME: 95 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 11 – Elenco de *Ela*

Ator	Personagem
Joaquin Phoenix	Theodore
Lynn Adrianna	Escritora de texto
Lisa Renee Pitts	Escritora de texto
Gabe Gomez	Escritor de texto
Chris Pratt	Paul
Artt Butler	Voz de texto (voz)
May Lindstrom	Grávida sexy da TV
Rooney Mara	Catherine
Bill Hader	Amigo do chat (voz)
Kristen Wiig	SexyKitten (voz)
Brian Johnson	Ator do commercial do OS1
Scarlett Johansson	Samantha (voz)
Amy Adams	Amy
Matt Letscher	Charles
Spike Jonze	Criança Alien (voz)
Olivia Wilde	Mulher do encontro
David Azar	Advogado de Theodore
Guy Lewis	Conselheiro de casamento
Melanie Seacat	Mulher agradável
Pramod Kumar	Vendedor de pizza
Evelyn Edwards	Mãe que namora
Steve Zissis	Novo namorado na mãe
Dane White	Filho
Nicole Grother	Filha
James Ozasky	Pai de Catherine
Samantha Sarakanti	Mãe do recém-nascido

Fonte: Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 12 – Créditos de *Ela*

Responsável	Função
Spike Jonze	Diretor
Megan Ellison	Produtor
Spike Jonze	Produtor
Vincent Landay	Produtor
Spike Jonze	Roteirista
Hoyte Van Hoytema	Diretor de fotografia
Jeff Buchanan	Editor
Eric Zumbrennen	Editor
Casey Storm	Figurista
Arcade Fire	Compositor da música original
K.K. Barrett	Direção de arte

DURAÇÃO DO FILME: 126 MINUTOS**Fonte:** Internet Movie DataBase (2015)

Anexo 13 – E-mail com autorização do Comitê de Ética

Comitê de Ética
Para
Jonathan Silva

26 Abr 2013

Bom dia, Jonathan.

Sim, as regras continuam sendo as mesmas. Não há necessidade de submeter o seu projeto à avaliação do CEP, pois personagens ficticiais não contam como participantes de pesquisa.

Atenciosamente,

Juliana Lins
CEP FFCLRP USP
tel. (16) 3602.4811

From: Jonathan Silva
Sent: Friday, April 26, 2013 11:41 AM
To: Comitê de Ética
Subject: Re: Comitê de Ética - dúvidas

Prezados, atualmente estou desenvolvendo um projeto de doutorado para a pós-graduação em Psicologia.

Exatamente como na pesquisa do Mestrado (ver conversa abaixo), não há recrutamento de sujeitos nem informações de sujeitos, apenas análise de cinco filmes escolhidos para o corpus.

As regras continuam sendo as mesmas e não há necessidade de apreciação por Comitê de Ética?

Grato.

Jonathan Raphael Bertassi da Silva
FFCLRP/USP