

# LINGUASAGEM

## É SÓ ELETRICIDADE, TA LIGADO?: EFEITOS DISCURSIVOS DO AMOR VIRTUAL

Jonathan Raphael Bertassi da SILVA<sup>1</sup>  
Lucília Maria ABRAHÃO E SOUSA<sup>2</sup>

### RESUMO

Nosso trabalho busca interpretar, à luz da teoria do discurso de Michel Pêcheux, efeitos de sentido inscritos no imaginário sobre as relações amorosas vivenciadas pelo sujeito na contemporaneidade, marcada pela forte presença da cibercultura, tais como retratados no discurso cinematográfico. Nesse estudo, analisamos o imaginário sobre os temas citados inscritos no longa-metragem belga *Apaixonado Thomas* (Thomas est Amoureux, 2000), no qual laços humanos começam e são encerrados com um clique, bem como nas diversas regularidades discursivas com o longa-metragem estadunidense *Ela* (Her, 2013), de Spike Jonze. Temos como arcabouço teórico e metodológico a Análise do Discurso de filiação francesa, sobretudo nos postulados teorizados por Michel Pêcheux e os autores que compartilhavam, com ele, a preocupação em observar o discurso como *processo* e não como produto; como estrutura mas também como acontecimento. Buscamos também o suporte teórico de autores de outras áreas do conhecimento, principalmente a sociologia da “modernidade líquida” do polonês Zygmunt Bauman, através da qual podemos melhor refletir sobre as condições de produção que permeiam as materialidades imagéticas, sonoras e verbais de *Apaixonado Thomas* e como o sujeito discursiviza(-se) na era do amor virtual. Além disso, autores como David Bell e Donna Haraway nos auxiliam a pensar a região de sentidos que é permeada pela cibercultura e como os sentidos de amor, corpo e do próprio modo de fazer cinema (a representação simbólica) relativo ao amor estão em movimento em tais condições de produção.

**PALAVRAS-CHAVE:** cibercultura; discurso, cinema; imaginário, (ciber)sexo.

<sup>1</sup>Doutor em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP/USP). Concluiu o mestrado por esse mesmo programa. Graduado em Ciências da Informação e da Documentação pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP). Apoio: FAPESP nº 2013/14759-9. E-mail: cid\_sem\_registro@yahoo.com.br

<sup>2</sup>Professora Livre-Docente pela Universidade de São Paulo, no Departamento de Educação, Informação e Comunicação (FFCLRP/USP). E-mail: luciliasousa@gmail.com

## Introdução: a realidade na ficção do cinema

*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.*<sup>3</sup> – Slavoj Žižek

Partimos da sugestão de Žižek, concordando com a ênfase dada por este notável teórico lacaniano (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 este 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 info-maré faz pertinente para um exercício de interpretação deste tema na contemporaneidade.

Entendemos, tal como Žižek, 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

<sup>3</sup> “Para entender o mundo de hoje necessitamos 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).

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, segundo ninguém menos que 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 reinventa estética e narrativamente na cibercultura, já que o acontecimento discursivo 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?

### **Estrutura e acontecimento: o sujeito no discurso**

Elegemos, como referencial teórico-metodológico para a pesquisa a Análise do Discurso (doravante AD) de filiação francesa, que tem como proposta realizar a leitura a partir da perspectiva da univocidade absoluta, desconstruindo o mito da transparência da linguagem, tão ilusório quanto 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 é constitutiva da palavra e, por consequência, do processo de leitura, a qual tende a ser plural e múltipla. 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 Lingüística.

Já Pêcheux era, na verdade, filósofo, envolvido nos debates da época com marxismo, psicanálise e epistemologia.

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, 1997), rompendo, portanto, com a definição do senso comum. O sentido das palavras não é transparente nem literal em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), visto que não existe em si mesmo, mas é determinado 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. Em síntese, “Onde está a linguagem está a ideologia.” (ORLANDI, 2003, p.34).

É comum citar, como exemplo fundador da noção de acontecimento discursivo, o tratamento que Pêcheux (2006) dá à formulação “*on a gagné*”, sustentada pelo pré-construído tão repetido nas vitórias de times de futebol, atravessando 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).

Entendemos que a noção de acontecimento discursivo também é interessante para pensar no conflito entre o velho e o novo que regula as filiações de sentido. Romão (op. cit.) 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 formação discursiva (FD) a partir dos movimentos da memória. Zopi 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., p. 135) 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)”. Tampouco leva o autor a abandonar a teoria e método para descrição e interpretação de *regularidades discursivas* das materialidades analisadas.

“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-outro 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 a partir daí que vamos buscar as marcas discursivas da ruptura como já-dito nas redes significantes

de memória sobre o amor na contemporaneidade em dois filmes a seguir. Antes, porém, vamos compreender que contemporaneidade é essa e que condições de produção marcam a produção de sentidos que circula nos filmes que analisaremos ao final do trabalho.

### **Sujeito e relações em movimento no contexto da cibercultura**

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, ocasionada 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 (LEMOS, 2010). 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”<sup>4</sup> (BELL et al, op. cit., p.141).

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

<sup>4</sup> “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).

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, 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.

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 a 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 althussereana). 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 efetivamente como a cibercultura mudou o imaginário sobre o amor, o que o discurso artístico pode nos revelar tão bem. 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). Este filme é narrado do início ao fim com ligações telefônicas entre personagens e indicia como isso afeta vários aspectos de suas vidas (inclusive o amor). 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.

O *corpo*, por sinal, é um dos conceitos em movência 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 acontecimento 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 dicotomia 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, bioônica 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)

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 ciborgue’. 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. 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, indagamos: 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, 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, interessando-se 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.” (KIM, 2005, p.25)

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. Esse hibridismo chegou, por exemplo, ao gênero documentário: 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. 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.

Nos filmes que analisamos a seguir – estes de ficção –, notamos os efeitos do imaginário discursivo sobre a cibercultura e dos elementos aqui descritos da cibercultura discursivizados em efeitos de sentido inscritos verbal e imagetivamente.

Além do corpo e do cinema, as relações amorosas são postas à prova nessas condições de produção, como veremos a seguir.

### **Plugue-se, integre-se, ligue-se: análise sobre as (des)conexões do amor em dois filmes sobre a cibercultura**

Quando analisamos cinema sob a luz da teoria da Análise do Discurso de filiação francesa, temos conceitos específicos para tratar do processo de coleta de *corpus* da materialidade fílmica para trabalharmos as análises. Tais conceitos são os de segmento e de recorte, com base nos que postulam Orlandi (1984) e Souza (2001). 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. O recorte, diferente do segmento, é um pedaço, um fragmento que não organiza os dizeres do outro de modo linear e cronológica. 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). Para as análises de “Ela” (2013), de Spike Jonze, e “Apaixonado Thomas” (2000), de Pierre-Paul Renders, recorreremos ao conceito de *segmento* tal como descrito acima, isto é, de excertos do filme tal como sugeridos pela decupagem/edição imaginada por seus realizadores. 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 sociedade líquido-moderna, é uma eternidade) –, quanto suas rupturas, suas desregularizações, enfim, as marcas do *imaginário discursivo* inscritas na materialidade de ambas as películas.

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 1).



**Figura 1** – Amor e (cyber)sexo discutidos através do onipresente e imutável monitor de Thomas

Importante frisar que imediatamente antes deste 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 de 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 eletricitista 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.

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 se torna, para ele, um elemento a ser consumido e 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 electricista 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 temas 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, 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-avatar virtualizada, que emula um corpo de padrões estéticos ‘publicitários’, e é 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-avatar’ 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 prostituta.

Dito isso, o segmento de “Apaixonado 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 2, 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 2, coluna da direita).

Postos como na imagem da figura 2, em duas colunas lado a lado, ficam mais evidentes as grandes regularidades discursivas, inclusive as não-verbais, entre os dois *segmentos* de filmes diferentes. Também é possível notar aí a inscrição do/no imaginário, 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 1 – 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 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.



**Figura 2** – Sentidos sobre corpo e (cyber)sexo em *Apixonado Thomas* e *Ela*: das regularidades à ruptura

Há um segundo momento nos dois segmentos relacionado a ‘vestir o objeto’ (linha 2 da figura 2), 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 objetivantes (Samantha e Theodore).

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 alam 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 a ruptura com o já-estabelecido irromper nessa região de sentidos e ressignificar as regras do jogo sobre esses efeitos, podendo vir-a-ser sempre outros, embora jamais quaisquer.

### Considerações finais

Tadeu (2013, p. 14) lembra que o ciborgue nos faz pensar não em termos de átomos ou de indivíduos, mas de fluxos e intensidades. “O humano se dissolve como unidade. É só eletricidade. Tá ligado?”. Vimos aqui, com a interpretação de excertos de “Ela” e “Apaixonado Thomas, que o autor, filiado a ‘escola’ do manifesto de Haraway, acerta na ambigüidade desses termos: a fluidez entre homens e máquinas nunca esteve tão bem descrita naquilo que Bell (2001) chamou de ‘história simbólica da cibercultura’ como atualmente é no cinema contemporâneo. Os sentidos de questionamento do corpo humano frente às possibilidades do artificialismo da máquina ganham contornos que

nem *Metrópolis* e *Blade Runner* puderam imaginar – e sentidos que versam, inclusive, sobre amor, desejo e (cyber)sexo.

Todavia, entendemos também como os postulados de Bauman, na descrição que faz da sociedade líquido-moderna enquanto cooptada pelo mercado de consumo e pela publicidade – adquirindo as imagens aqui um valor de importância crescente, não só simbólica como político-econômica – pontuam acertadamente as ansiedades do sujeito na atual condição do sistema capitalista, entre se adequar ao ritmo destrutivo-criativo das megacorporações privadas (que, nos filmes, vendem o traje o *software* ‘Samantha’), com o medo da obsolescência e da defasagem não se restringindo aos objetos, mas chegando também aos sujeitos. Por fim, compreendemos como o discurso é necessariamente afetado pelas condições de produção para significar, uma vez que a ressignificação das redes de memória que implica nas irrupções do acontecimento discursivo, expostos tanto nos processos discursivos verbais quanto nos não-verbais, são produtos da *cibercultura*. É um meio privilegiado para rastreamos esses sentidos na narrativa simbólica da cibercultura é, tal como lembra a menção à Zizek na abertura de nosso trabalho, através da ficção cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vida líquida**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BELL, David. **An introduction to cybercultures**. London: Routledge, 2001. 246 p.

\_\_\_\_\_. et al. **Cyberculture**: the keyconcepts. London: Routledge, 2004 (Routledge Key Guides)

\_\_\_\_\_. **Cyberculture Theorists**: Manuel Castells and Donna Haraway. London: Routledge, 2007. (Routledge Critical Thinkers)

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

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

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: \_\_\_\_\_; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Mimo) p.33-118.

KIM, Joon Ho. **Imagens da cibercultura: as figurações do ciborgue e do ciberespaço no cinema**. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/50786649/Joon-Ho-Kim-Imagens-da-Cibercultura-As-figuracoes-do-ciborgue-e-do-ciberespaço-no-cinema#scribd>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

KUNZRU, Hari. ‘Você é um ciborgue’: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Mimo). p.17-32.

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

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, E. (org.) **Linguística**: Questões e Controvérsias. Uberaba: Fiube, 1984. (Série Estudos, 10)

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad.: Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. **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.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. Discurso e cinema: uma análise de LIMITE. **Ciberlegenda**, n. 4, 2001. Disponível em: <[www.uff.br/mestcii/tania2](http://www.uff.br/mestcii/tania2)>. Acesso em: 10 abr. 2009. 18 p.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Mimo). p.7-15.

ZOPPI FONTANA, Mônica Graciela. O acontecimento do discurso na contingência da história. In: F. INDURSKY; M.C.LEANDRO FERREIRA; S. MITTMANN. (Org.). **O**

**discurso na contemporaneidade:** materialidades e fronteiras. 1ed. São Carlos - SP: CLARALUZ, 2009, v. 1, p. 133-146.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

APAIXONADO THOMAS. Direção: Pierre-Paul Renders. Intérpretes: Benoît Verhaert; Aylin Yay; Magali Pinglaut; Micheline Hardy; Frédéric Topart e outros. Música: Igor Sterpin. Duração: 97 min. Produção: Entre Chien et Loup. Título original: Thomas est Amoureux. Lançado em 2000.

DENISE ESTÁ CHAMANDO. Direção: Hal Salwen. Intérpretes: Tim Daly; Caroleen Feeney; Dan Gunther; Dana Wheeler-Nicholson; Liev Schreibere outros. Música: Lynn Geller. Duração: 80 min. Produção: Dark Matter Productions, Davis Entertainment, Skyline Entertainment Partners. Título original: Denise Calls Up. Lançado em 1995.

ELA. 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. Lançado em 2013.

TETSUO – O HOMEM DE FERRO. Direção: Shin'ya Tsukamoto. Intérpretes: Tomorrow Taguchi; Kei Fujiwara; Nobu Kanaoka; Shin'ya Tsukamoto; Naomasa Musaka; Renji Ishibashie outros. Música: Chu Ishikawa. Duração: 97 min. Produção: Japan Home Video (JHV), K2 Spirit, Kaijyu Theater. Título original: Tetsuo. Lançado em 1989.

### Como referenciar este artigo

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da; ABRAHÃO E SOUSA, Lucília Maria. É só eletricidade, ta ligado?: efeitos discursivos do amor virtual . **revista Linguagem**, São Carlos, v.28, n.1, jan./jun. 2018, p. 171-190.