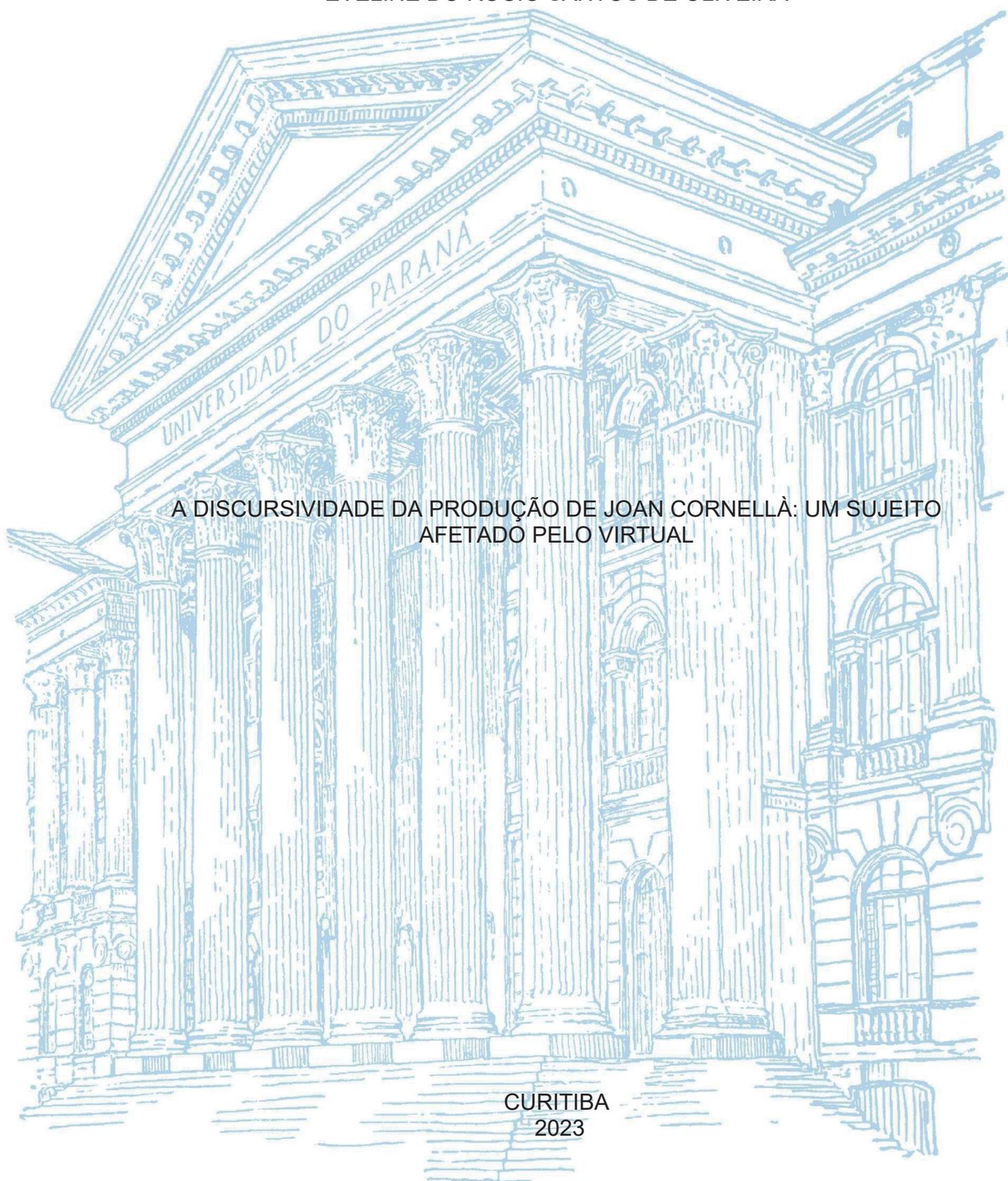


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EVELINE DO ROCIO SANTOS DE OLIVEIRA

A DISCURSIVIDADE DA PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ: UM SUJEITO
AFETADO PELO VIRTUAL

CURITIBA
2023



EVELINE DO ROCIO SANTOS DE OLIVEIRA

A DISCURSIVIDADE DA PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ: UM SUJEITO
AFETADO PELO VIRTUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Gesualda de Lourdes dos Santos Rasia

CURITIBA
2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Oliveira, Eveline do Rocio Santos de
A discursividade da produção de Joan Cornellà : um sujeito afetado pelo virtual. / Eveline do Rocio Santos de Oliveira. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gesualda de Lourdes dos Santos Rasia.

1. Cornellà, Joan (Cartunista). 2. Análise do discurso. 3. Caricaturas e desenhos humorísticos. I. Rasia, Gesualda dos Santos, 1965-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

ATA Nº1203

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM LETRAS

No dia trinta e um de julho de dois mil e vinte e três às 14:00 horas, na sala virtual, transmitida pelo canal YouTube PPGLetras, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda **EVELINE DO ROCIO SANTOS DE OLIVEIRA**, intitulada: **A DISCURSIVIDADE DA PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ: UM SUJEITO AFETADO PELO VIRTUAL**, sob orientação da Profa. Dra. GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), SOLANGE MITTMANN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL), MARIA CLECI VENTURINI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela **APROVAÇÃO**. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestra está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 31 de Julho de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/07/2023 22:26:15.0

GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/08/2023 17:47:57.0

SOLANGE MITTMANN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

02/08/2023 11:21:38.0

MARIA CLECI VENTURINI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **EVELINE DO ROCIO SANTOS DE OLIVEIRA** intitulada: **A DISCURSIVIDADE DA PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ: UM SUJEITO AFETADO PELO VIRTUAL**, sob orientação da Profa. Dra. GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Julho de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/07/2023 22:26:15.0

GESUALDA DE LOURDES DOS SANTOS RASIA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/08/2023 17:47:57.0

SOLANGE MITTMANN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

02/08/2023 11:21:38.0

MARIA CLECI VENTURINI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

Dedico este trabalho aos meus pais e esposo, pessoas que sempre me incentivaram e me apoiaram ao longo da realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Os desafios enfrentados ao longo desta pesquisa foram árduos e custosos, especialmente no que diz respeito à sua criação. No entanto, a descoberta mais gratificante foi perceber que nunca estive sozinha durante todo o percurso, momento este em que as palavras de Ernest Hemingway fizeram todo sentido para mim:

“– Quem estará nas trincheiras ao teu lado?

– E isso importa?

– Mais do que a própria guerra.”

Além de importar mais do que a própria guerra, importa-me compartilhar meus sinceros agradecimentos a estas pessoas especiais que sempre estiveram comigo em cada batalha.

Primeiramente, agradeço a Deus, por ter permitido que eu tivesse saúde e determinação para não desanimar durante a realização deste trabalho.

À minha orientadora, Gesualda Rasia por dedicar tempo e paciência nas orientações, pelo presente da teoria e por ter me acolhido como orientanda.

Às doutoras, membros da banca de Qualificação e Defesa, Solange Mittmann e Maria Cleci Venturini, minha profunda gratidão pelos atentos e doutos apontamentos feitos os quais fizeram crescer e enriquecer este trabalho.

À minha amiga Gisele, que ajudou a tornar este caminho menos solitário e com quem pude compartilhar angústias, expectativas e choros. Obrigada pelas boas e positivas palavras de sempre e por me auxiliar a compreender melhor o campo teórico da Análise do Discurso.

Ao meu companheiro, Carlos Eduardo, pelo amor, paciência, companheirismo e apoio incondicional, não permitindo que eu desistisse e contribuindo para que eu chegasse ao fim deste percurso.

Aos meus pais e demais familiares, que sempre me incentivaram a estudar.

Aos meus amigos, que sempre me apoiaram neste trajeto, em especial, Gilmar Montargil e Felipe Ferreira, que não me permitiram desistir e sempre dedicaram um tempo para me ouvirem, me dando conselhos preciosos e encorajamento naqueles momentos cruciais desta difícil jornada.

Por fim, o meu profundo agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a concretização desta dissertação, estimulando-me intelectual e emocionalmente.



Quanto mais avança a tecnologia, mais respeitado será o Ser que se mantiver Humano.
Marco Aurélio Ferreira

RESUMO

Na contemporaneidade, há a circulação de discursos na *web* por meio da textualização de imagens, dentre as quais destacam-se as tirinhas e os *cartoons*, entendidos como materialidades significantes no discurso e que permitem aos sujeitos leitores engendrarem identificações e produzirem sentidos. Esses textos visuais ganham maior alcance a partir do advento da internet e transitam como peças de discurso, tematizando com humor e crítica problemas sociais contemporâneos. Nesse sentido, esta pesquisa de mestrado tem por objetivo analisar os efeitos de sentido nas produções do artista Joan Cornellà, as quais denunciam as formas como os sujeitos são afetados pelas mídias sociais. Para tanto, nas análises serão consideradas as relações entre condições de produção e efeitos de sentido. Justifica-se a escolha da Análise de Discurso (AD) de vertente francesa como principal teoria para este estudo por ela conceber a investigação de discursividades outras para além do político. Dessa forma, os procedimentos metodológicos foram construídos a partir dos postulados teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, com aporte em Michel Pêcheux, considerando conceitos como *interdiscurso*, *condições de produção*, *formação discursiva*, entre outros. Além disso, complementam o referencial teórico Eni Orlandi, que nos auxiliará a compreender os conceitos e os desenvolvimentos da AD de linha pecheutiana, bem como Suzy Lagazzi, pesquisadora da imagem pelo viés da AD. Pelos postulados dos sociólogos Zygmunt Bauman e Slavoj Žižek traçamos um panorama sobre o sujeito virtual/contemporâneo. Ainda, utilizamo-nos das reflexões de Cristiane Dias, pesquisadora da circulação de materialidades no digital, e de Waldomiro Vergueiro em associação com Paulo Ramos, teóricos que nos ajudaram a entender as principais características composicionais da forma e a historicidade das tiras e dos *cartoons*. A partir de nossas análises, mesmo sabendo que na concepção teórica adotada o efeito de conclusão funciona figurativamente, temos a hipótese de que os efeitos de sentido produzidos na discursividade engendrada por Joan Cornellà são produzidos a partir do momento em que o sujeito leitor identifica na imagem elementos visuais por meio do trabalho do *interdiscurso* e das *condições de produção*. Assim, também funciona a configuração de um sujeito capturado pela mídia, virtualmente alienado e perpassado por práticas que beiram o *nonsense*, além de que é na esteira da (in)visibilidade que as tragédias compartilhadas por esses sujeitos tornam-se visíveis na perspectiva da espetacularização.

Palavras-chave: Tirinhas e *cartoons*; Joan Cornellà; Análise do Discurso Francesa; Michel Pêcheux; Materialidade significativa.

ABSTRACT

In contemporary times, there is the circulation of discourses on the web through the textualization of images, among which comic strips and cartoons stand out, understood as significant materialities in the discourse and that allow the subject readers to engender identifications and produce meanings. These visual texts gain greater reach with the advent of the internet and transit as speech pieces, thematizing contemporary social problems with humor and criticism. In this sense, this masters research aims to analyze the effects of meaning in the productions of the artist Joan Cornellà, which denounce the ways in which subjects are affected by social media. Therefore, the analyses consider the relations between production conditions and meaning effects. The choice of French Discourse Analysis (DA) as the main theory for this study is justified due to its capacity to conceive the investigation of discourses beyond politics. Thus, the methodological procedures were built from the theoretical postulates of the French Discourse Analysis (DA), with input from Michel Pêcheux, considering concepts such as interdiscourse, production conditions, discursive formation, among others. In addition, they complement the theoretical reference of the author Eni Orlandi, who will help us to understand the concepts and developments of the Pecheutian DA line, as well as Suzy Lagazzi, researcher of the image from the perspective of the DA. Based on the postulates of sociologists Zygmunt Bauman and Slavoj Žižek, we draw an overview of the virtual/contemporary subject. Furthermore, we used the reflections of Cristiane Dias, a researcher on the circulation of digital materialities, and Waldomiro Vergueiro in association with Paulo Ramos, theorists who helped us to understand the main compositional characteristics of the form and historicity of strips and cartoons. From our analyses, even knowing that in the adopted theoretical conception the effect of conclusion works figuratively, we have the hypothesis that the effects of meaning produced in the discursiveness engendered by Joan Cornellà are produced from the moment in which the subject reader identifies in the image visual elements through interdiscourse work and production conditions. Thus, the configuration of a subject captured by the media also works, virtually alienated and pervaded by practices that border on nonsense, in addition to the fact that it is in the wake of (in)visibility that the tragedies shared by these subjects become visible from the perspective of spectacularization.

Keywords: Comics and cartoons; Joan Cornellà; French Discourse Analysis; Michel Pêcheux; Significant materiality.

RESUMEN

En la contemporaneidad, existe la circulación de discursos en la red a través de la textualización de imágenes, entre las que se destacan las tiras cómicas y las caricaturas, entendidas como materialidades significativas en el discurso y que permiten a los sujetos lectores engendrar identificaciones y producir significados. Estos textos visuales ganaron mayor producción tras la llegada de internet y transitaron como piezas de discurso, tematizando problemas sociales contemporáneos con humor y crítica. En este sentido, la investigación de este máster pretende analizar los efectos de sentido en las producciones del artista Joan Cornellà, que denuncian las formas en que los sujetos son afectados por las redes sociales. Por lo tanto, los análisis considerarán las relaciones entre las condiciones de producción y los efectos de significado. La elección del Análisis del Discurso francés (AD) como teoría principal para este estudio se justifica porque concibe la investigación de discursos distintos de la política. Así, los procedimientos metodológicos fueron contruidos a partir de los postulados teóricos del Análisis del Discurso de línea francesa, con aportes de Michel Pêcheux, considerando conceptos como interdiscurso, condiciones de producción, formación discursiva, entre otros. Además, complementan al referencial teórico Eni Orlandi, que nos ayudará a comprender los conceptos y desarrollos de la línea AD pecheutiana, así como a Suzy Lagazzi, investigadora de la imagen desde la perspectiva de la AD. A partir de los postulados de los sociólogos Zygmunt Bauman y Slavoj Žižek, trazamos un panorama del sujeto virtual/temporáneo. Además, utilizamos las reflexiones de Cristiane Dias, investigadora sobre la circulación de materialidades digitales, y Waldomiro Vergueiro en asociación con Paulo Ramos, teóricos que nos ayudaron a comprender las principales características compositivas de la forma y la historicidad de tiras y dibujos animados. De nuestros análisis, aún sabiendo que en la concepción teórica adoptada el efecto de conclusión funciona figurativamente, tenemos la hipótesis de que los efectos de sentido producidos en la discursividad engendrada por Joan Cornellà se producen a partir del momento en que el sujeto lector identifica en la imagen elementos visuales a través del trabajo interdiscursivo y las condiciones de producción. Así, también funciona la configuración de un sujeto captado por los medios, virtualmente enajenado y atravesado por prácticas que bordean el sinsentido, además de que es que siguiendo el ejemplo de la (in)visibilidad que se hacen visibles las tragedias compartidas por estos sujetos. desde la perspectiva de la espectacularización.

Palabras clave: Cómics y dibujos animados; Joan Cornellà; análisis del discurso francés; Michel Pecheux; Materialidad significativa.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – As aventuras do Nhô Quim	20
FIGURA 2 – Turma da Mônica	21
FIGURA 3 – Menino Maluquinho.....	21
FIGURA 4 – Piratas do Tiête.....	22
FIGURA 5 – <i>Cartoon</i> publicado na revista Punch	23
FIGURA 6 – Primeira tira publicada na página de Joan Cornellà.....	25
FIGURA 7 – Tira que faz uma crítica ao sujeito afetado pelo virtual	26
FIGURA 8 – <i>Cartoon</i> com cores primárias	32
FIGURA 9 – O sujeito afetado pelo virtual	53
FIGURA 10 – O sujeito e as tecnologias	56
FIGURA 11 – Primeira <i>selfie</i> registrada na história da fotografia	59
FIGURA 12 – Joseph Byron e amigos	60
FIGURA 13 – <i>Selfie</i> de George Harrison	61
FIGURA 14 – Tirinha que retrata sobre as aparências	63
FIGURA 15 – <i>Cartoon</i> com a presença de sangue	65
FIGURA 16 – Tirinha sobre o sujeito em evidência.....	69
FIGURA 17 – <i>Cartoon</i> sobre o sujeito em evidência.....	71
FIGURA 18 – <i>Cartoon</i> retratando sujeitos afetados pelo virtual.....	73
FIGURA 19 – <i>Cartoon</i> sobre o mascaramento do sujeito	75
FIGURA 20 – <i>Cartoon</i> sobre o jogo mostra/esconde	76
FIGURA 21 – <i>Cartoon</i> sobre a opacificação	77
FIGURA 22 – <i>Cartoon</i> sobre a espetacularização da morte	79
FIGURA 23 – Espetacularização da tragédia por meio de um meme	80
FIGURA 24 – Tirinha que espetaculariza a tragédia	82

LISTA DE SIGLAS

AAD	Análise Automática de Discurso
AD	Análise de Discurso
AD1	Primeira Época da Análise do Discurso
AD2	Segunda Época da Análise do Discurso
AD3	Terceira Época da Análise do Discurso
AIE	Aparelhos Ideológicos do Estado
ARE	Aparelhos Repressivos do Estado
FD	Formação Discursiva
FI	Formações Ideológicas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ COMO PEÇA DE DISCURSO	20
1.1 A IMAGEM PARA A AD	28
1.2 AS TIRAS E OS <i>CARTOONS</i> : PEÇAS DE DISCURSO PARA AD.....	34
1.3 A CIRCULAÇÃO DE DISCURSOS PELOS MEIOS DIGITAIS.....	37
1.4 PERSPECTIVA TEÓRICA	39
2 A CAPTURA DOS SUJEITOS PELAS MÍDIAS SOCIAIS	50
2.1 O PERFIL DO SUJEITO VIRTUAL QUE SE INSERE NAS MÍDIAS SOCIAIS....	52
2.2 O SUJEITO E AS TECNOLOGIAS	55
2.3 O SUJEITO E AS <i>SELFIES</i>	58
2.4 A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA	65
3 GESTOS DE ANÁLISE	67
3.1 DA METODOLOGIA.....	67
3.2 ANÁLISE DAS DISCURSIVIDADES ACERCA DAS MÍDIAS SOCIAIS	68
3.3 CORPOS E SUJEITOS EM EVIDÊNCIA	68
3.4 OS MOVIMENTOS DOS SUJEITOS NA OPACIDADE.....	74
3.5 ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA.....	78
3.6 EFEITO DE CONCLUSÃO DAS ANÁLISES	83
4 EFEITO DE FECHAMENTO	85
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Início este trabalho com uma justificativa dos motivos que me levaram a pesquisar as produções do ilustrador e cartunista Joan Cornellà. Primeiramente, a escolha se deu por uma motivação pessoal, pois atuo na rede pública de ensino, lecionando a disciplina de Língua Portuguesa, e proponho, frequentemente, atividades com tirinhas, quadrinhos, charges, *cartoons*, ou seja, textos visuais, de modo que esta prática de linguagem se faz presentes no meu dia a dia e no meu fazer docente.

Além disso, desde criança tenho o hábito de leitura, o que se perpetua até os dias atuais, e é nessa instância que esse tipo de textualidade se insere em minha trajetória. Destaco que, quando comecei a ler as produções de Cornellà, as temáticas observadas me despertaram grande curiosidade acerca dos sentidos produzidos a partir da obra do artista, havendo também certo interesse por se tratar de discursos sobre temas polêmicos (suicídio, pobreza, escatologia, aborto, entre outros), normalmente interditados ou minimizados por serem considerados censurados/rejeitados por grande parte da sociedade, mas que mesmo assim alguém se propôs a ilustrar.

A partir deste momento é que a Análise de Discurso (AD) de vertente francesa é escolhida como dispositivo teórico-analítico, pois, ao realizar algumas leituras, observei que uma das características no trabalho de Cornellà é a *opacidade* (noção que trataremos mais adiante), de modo que, para que os efeitos de sentidos tivessem alguma significação para mim, como sujeito-leitor, compreendi que era necessário, ao menos, buscar as condições de produção da constituição, formulação e circulação da materialidade analisada.

Outro motivo da escolha se deu, justamente, por esta corrente teórica dispor de conceitos que permitem uma leitura discursiva, ou seja, para além da visualidade e da forma, destaco aqui a noção de condições de produção, as quais podem estar imbricadas aos efeitos de sentidos. Saliento, também como motivação, as reformulações teóricas pelas quais a AD passou, momento este em que surge a investigação de discursividades outras além do aspecto político, onde o *outro* do discurso passa a ter mais evidência e o próprio discurso deixa de ser visto como uma máquina lógica.

Ao pensar-se o estado da arte, foi possível constatar que há uma preocupação dos estudos da linguagem em investigar textos que são complexos e visuais, pois

identifiquei um número relevante de análises de tiras, *cartoons*, HQs, entre outros, em diferentes perspectivas. No entanto, a produção do cartunista Joan Cornellà como materialidade de análise é verificada apenas em um trabalho, de Rocha e Abeche (2019), que investigam a produção do espanhol sob o viés estético da feiura na comunicação visual contemporânea, estudo que diverge da abordagem pela AD, como aqui proposto.

No tocante à materialidade de análise, esta se compõe das produções do cartunista Joan Cornellà, pseudônimo de Renato Valdivieso, nascido em Barcelona no dia 11 de janeiro de 1981. O espanhol se tornou conhecido mundialmente por intermédio de seu trabalho, ou seja, produzindo tirinhas e *cartoons*, que se destacam pela abordagem de temas polêmicos ilustrados, por meio de um humor áspero e aflitivo – áspero porque, por vezes, trata-se de imagens que trazem certo desconforto e que retomam esse tom abrasivo; e aflitivo pelo sorriso sádico estampado na face dos personagens, em quase todas as situações. Ainda, seu trabalho versa sobre assuntos como suicídio, pobreza, crítica à mídia e crítica ao modo como as mídias sociais operam para afetar o usuário, sendo esta última a questão a escolhida para ser trabalhada nesta pesquisa. Cornellà também retrata personagens com estéticas socialmente marginalizadas, tais como corpos com deficiência, em situações de escatologia ou de acidentes, entre outros conteúdos que se relacionam com questões sociais contemporâneas, o que o fez alcançar um grande público.

Em vista disso, atendendo à linha de pesquisa Linguagem e Práticas Sociais, a escolha do objeto para análise se deu por: 1) ser contemporânea e estar inserida no ambiente da cultura digital; 2) ser imagético; 3) atender à proposta pecheutiana de averiguar discursividades outras; 4) atender a uma necessidade do campo da AD em analisar imagens, bem como os procedimentos de produção de efeitos de sentidos que elas oferecem. Sendo o humor uma das principais características do trabalho do autor, o problema de pesquisa que trazemos nesta dissertação se concentra na análise da forma como um sujeito é afetado pelo virtual nas produções do cartunista.

Optamos pelo *corpus* não apenas no intuito de aderir às discussões sobre os vários discursos que circulam na *web*, como também para abordar materialidades discursivas que priorizem o visual e que sejam produzidas para redistribuição pelas redes. Assim, com um olhar voltado para a relação entre discurso e sujeito, operacionalizada pela materialidade imagética, esta pesquisa, ao aderir à corrente materialista da Análise do Discurso, objetiva analisar a produção de efeitos de

sentidos presentes nas tiras de Joan Cornellà que abordam o modo como os sujeitos projetam sua inserção no mundo virtual-midiático. Como desdobramentos, objetiva: a) analisar a circulação das materialidades discursivas produzidas por Joan Cornellà nas mídias sociais; b) mobilizar pressupostos da Análise do Discurso para a reflexão acerca do funcionamento da materialidade imagética; e c) investigar os traços composicionais das tirinhas e dos *cartoons* de Joan Cornellà e os processos discursivos envolvidos nessas materialidades.

A escolha do tema se deu por uma crítica social altamente presente nas mídias: a necessidade dos sujeitos de se fazerem presentes nos ambientes virtuais – assunto que também desponta nos discursos de figuras públicas e mundialmente conceituadas, como o sociólogo Zigmunt Bauman, que faz um alerta acerca das redes, as quais, em sua concepção, são muito úteis e nos oferecem serviços prazerosos, mas que, também, são uma armadilha. Sobre o uso das mídias, nos adverte ainda o filósofo esloveno Slavoj Žižek que elas controlam a vida das pessoas por meio da rede digital, onde a maior parte das atividades nelas realizadas fica armazenada em nuvem, passando por avaliações constantes, monitorando não apenas as ações do usuário, como também seus estados emocionais.

Ainda, visando a atender a essas preocupações, essa pesquisa se estrutura da seguinte forma: a) o *corpus* compõe-se a partir de temas recorrentes em que as peças de discursos fazem sobre o sujeito que é capturado pelas redes sociais, organizados sob a forma de recortes; b) o objeto de investigação definido para a análise são as produções do ilustrador espanhol Joan Cornellà que retratam de que maneira o sujeito é interposto na *web*, publicadas em sua página do Facebook; c) os procedimentos metodológicos da leitura discursiva serão construídos a partir da Análise do Discurso de vertente francesa (AD), com base em Michel Pêcheux, possibilitando os d) gestos de análise com base no corpo teórico apresentado e o e) efeito de conclusão das análises.

O objeto de investigação analisado, nessa pesquisa, foi recortado a partir de uma materialidade discursiva temática, totalizando um *corpus* de 9 produções que versam sobre a forma como os sujeitos são capturados pelo virtual. Em nosso *corpus*, o primeiro recorte, “Corpos e sujeitos em evidência”, a temática foca no sujeito que é afetado pelo virtual e precisa se fazer presente nas mídias, a qualquer custo. No segundo recorte, “Os movimentos dos sujeitos na opacidade”, temos o mascaramento dos sujeitos por meio do jogo mostra/esconde. No terceiro e último recorte,

“Espetacularização da tragédia”, temos a tragédia como espetáculo em situações de desastre.

A partir dos conceitos pecheutianos foi feita uma leitura discursiva das materialidades selecionadas, visando à descrição das narrativas retratadas, o que permitiu uma possível interpretação por meio da a) identificação dos elementos visuais que ocorrem de modo especial para a produção de efeitos de sentido; b) consideração das condições de produção em que se inserem as cenas; c) estabelecimento das relações das peças de discurso com o interdiscurso e d) leitura dos possíveis efeitos de sentido a partir dos aspectos anteriormente considerados. A posteriori, a leitura discursiva também deu conta de analisar, por meio do ponto de vista da AD, como os sujeitos precisam se fazer presentes nas mídias sociais e de que maneira eles o fazem. Nessa fase, chega-se a outras etapas da interpretação, pois a verificação dos efeitos de sentido só foi possível por meio dos processos discursivos envolvidos na materialidade.

O referencial teórico foi baseado em Pêcheux (1980, 1990 [1982-1983], 1995, 2006, 2011, 2014 [1990]) para conceitos como *interdiscurso*, *formação discursiva*, *condições de produção*, entre outros, e em comentadores como Orlandi (1983, 1995, 1998, 2009, 2011, 2012, 2013, 2017), Maldidier (2011), Lagazzi (2004, 2006, 2010, 2011, 2013, 2015, 2016) e Rasia (2013, 2016) para uma melhor compreensão dos conceitos e dos desenvolvimentos da ADF de linha pecheutiana em funcionamento na imagem. Teóricos como Vergueiro (1994) e Ramos (2014, 2015) ajudaram a entender a historicidade das tiras e dos *cartoons* e as principais características composicionais da forma.

Visando situar o leitor quanto à organização dos capítulos da dissertação, após a Introdução, apresentaremos no Capítulo 1, intitulado “A produção de Cornellà como peça de discurso”, a historicidade das tiras e dos *cartoons*. No item 1.1, teremos o funcionamento da produção da imagem como peça de discurso, traçando de que forma ela é tratada na AD e elucidando que, embora as imagens não fizessem parte dos gestos de interpretação que deram início à teoria da AD, elas não caíram no esquecimento por completo durante o desenvolver dos pressupostos teóricos, o que confirmamos ao revisitarmos a obra *Papel da Memória*. No item 1.2, abordaremos as tiras e os *cartoons* como *materialidade significativa* e as entenderemos como peças de discurso por meio do conceito basilar *discurso*. Em seguida, no item 1.3, explanaremos sobre a circulação de discursos pelos meios digitais que começa nos

jornais, revistas e outros meios impressos, até chegar nos meios digitais, uma vez que o ambiente de circulação nos importa discursivamente. No item 1.4, revisitamos o arcabouço teórico da Análise do Discurso pecheutiana em uma linha temporal, retomando conceitos fundamentais para nossa leitura discursiva – dentre os quais interdiscurso e condições de produção são fundamentais para nossas análises.

No Capítulo 2, intitulado “A captura dos sujeitos pelas mídias sociais”, abordaremos o sujeito que se insere no ciberespaço. No item 2.1, trataremos do perfil desse sujeito virtual e como ele é afetado pelas mídias na contemporaneidade. No item 2.2, explanaremos de que forma o sujeito virtual se relaciona com as tecnologias dispostas no ciberespaço, na tentativa de se fazer sempre presente midiaticamente. Em seguida, no item 2.3, traçaremos um panorama geral sobre as *selfies* e o sujeito, desde o surgimento dessa prática até a contemporaneidade para melhor entender a relação do sujeito virtual com ela. No item 2.4, trataremos da espetacularização da tragédia, elemento que compõe grande parte das produções do artista catalão, entendendo que é na perspectiva da espetacularização que as tragédias tornam-se visíveis.

A partir do Capítulo 3, iniciaremos os gestos de análise, brevemente explicando a metodologia no item 3.1. Em seguida, passaremos à análise das peças de discurso de Joan Cornellà, no item 3.2. Para viabilizar a pesquisa, definimos como *corpus* as produções de Cornellà, por meio de recortes temáticos divididos nos itens 3.3, 3.4 e 3.5. No item 3.3, intitulado “Corpos e sujeitos em evidência”, reunimos um conjunto de tiras que tratam de um sujeito que precisa estar em evidência, um sujeito que é afetado pelo virtual. Em seguida, no item 3.4, intitulado “Os movimentos do sujeito na opacidade”, temos a opacificação, ou seja, as produções tratam de uma crítica à forma como esses sujeitos são capturados pelas redes em um jogo mostra/esconde. Por fim, no item 3.5, intitulado “Espetacularização da tragédia”, trataremos como a tragédia serve de espetáculo na prática dos sujeitos virtuais, por meio da utilização de memes. Esses três compostos produzem um efeito de unidade, pois reportam à temática da “captura dos sujeitos pelas mídias sociais”. O *corpus* foi norteado pelo propósito de abordar tal crítica, considerando que se trata de um fato social por vezes preocupante, principalmente, entre os jovens (público com o qual trabalho). No item 3.6, fazemos alguns apontamentos como efeito de conclusão das análises realizadas e, no Capítulo 4, concluiremos com as reflexões que fizemos no decorrer da pesquisa.

Ressaltamos, antes de tudo, que ao longo do nosso texto estão presentes, de modo antecipado, movimentos de análise, a fim de entender como se deram, de fato, os gestos de análise.

1 A PRODUÇÃO DE JOAN CORNELLÀ COMO PEÇA DE DISCURSO

As narrativas através de sequências de imagens já existiam na Grécia antiga, no Egito antigo e, provavelmente, também no Oriente, vindo a se espalhar pela Europa somente no século XIX, por meio de uma estrutura que pode ser uma tira, vertical ou horizontal, dividida em alguns quadros e cenas, características que permitiram a inserção desse elemento no pouco espaço disponível nas páginas de jornal (FRESNAULT-DERUELLE, 2005). Já no Brasil, sua veiculação teve início com o cartunista italiano Angelo Agostini, que ilustrou algumas páginas de *As Aventuras de Nhô Quim* (FIGURA 1), em 1869. Entretanto, apenas em 1905 é que as tiras nacionais despontaram, como resultado do lançamento da revista *O Tico-Tico* e, mais tarde, em 1937, com o lançamento de *O Globo Juvenil*, por Roberto Marinho. Ele foi o responsável, também, pela revista *O Gibi* (1939), nome que perpetua no Brasil até hoje para revistas em quadrinhos, pois foi uma publicação muito popular nas décadas de 1930 e 1940 (VERGUEIRO, 1994, p. 16).

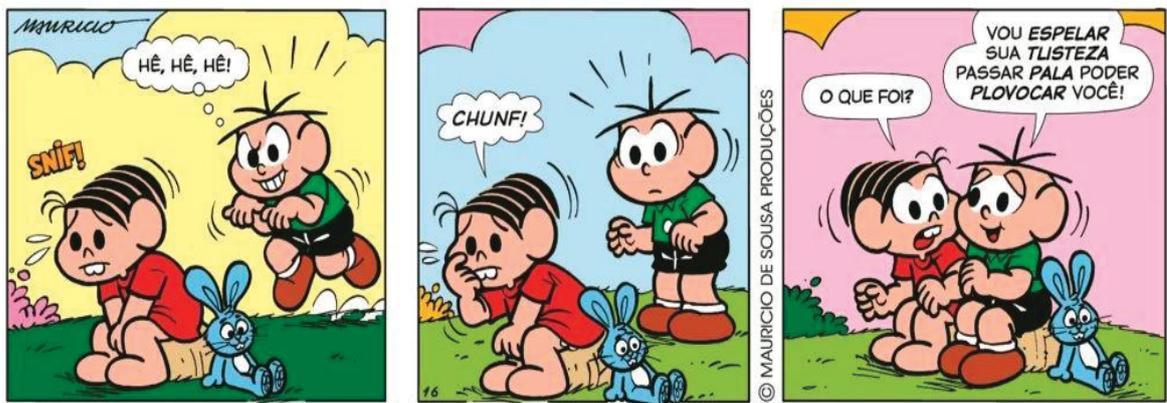
FIGURA 1 – As aventuras do Nhô Quim



Fonte: Arquivo do Senado Federal (1869).

Seguindo a ordem cronológica das tiras em papel, a partir da década de 1960 houve um aumento significativo nas publicações e nas personagens nacionais. Nessa época, a criação da Turma da Mônica (1959) foi concebida pelo cartunista e empresário Maurício de Souza, que marcou gerações com as histórias que ilustravam as personagens Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali, Bidu, entre outros (FIGURA 2). Em 1980, Ziraldo (escritor e cartunista) cria o personagem Menino Maluquinho, conhecido pela sua excentricidade de usar uma panela na cabeça como adorno (FIGURA 3) e, em 1980, Laerte (cartunista e chargista) também contribuiu com seu trabalho através das suas famosas tirinhas sobre os Piratas do Tietê (FIGURA 4).

FIGURA 2 – Turma da Mônica



Fonte: Escola Educação (2019).

FIGURA 3 – Menino Maluquinho



Fonte: Minilua.net (2010).

FIGURA 4 – Piratas do Tiête

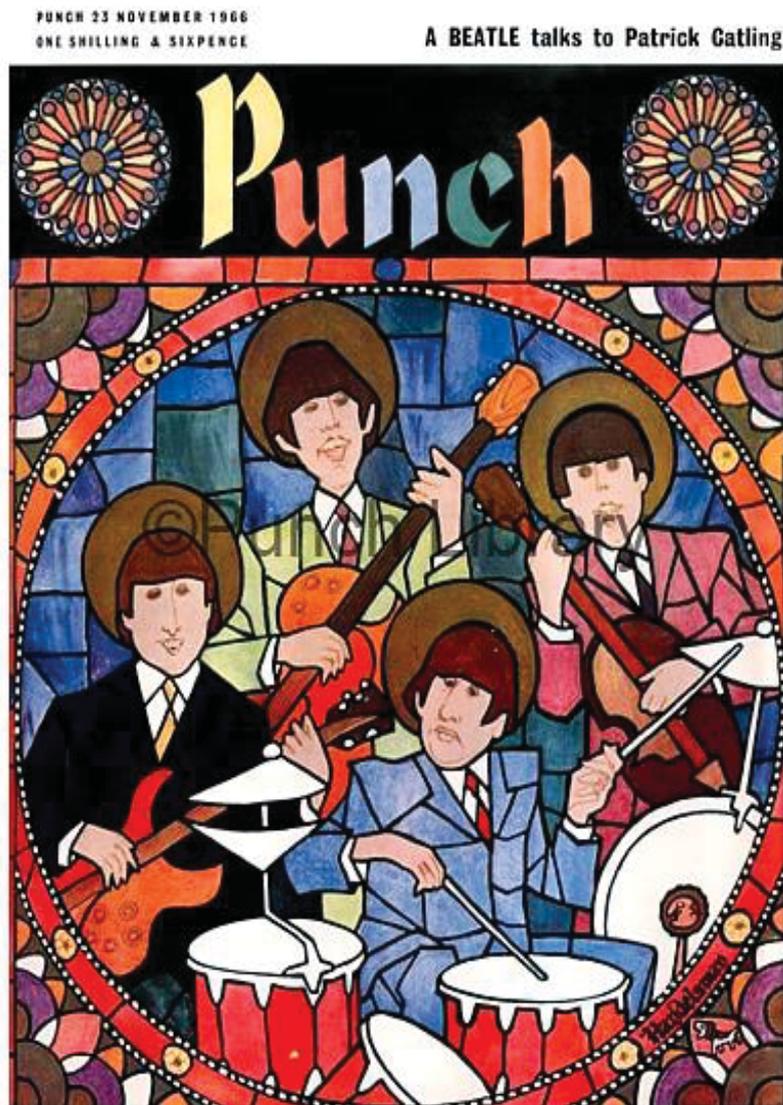


Fonte: Folha de S. Paulo (1999).

Ressaltamos aqui que, embora o foco da pesquisa não seja ater-se especificamente à historicidade nem à circulação de tiras no Brasil, visto que o trabalho de Cornellà é uma textualidade produzida e consumida mundialmente, ao adentrarmos à tira como gênero discursivo é relevante conhecermos, por meio de um panorama geral, como ela chega ao nosso país, se propagando por meio do tempo e das mídias sociais, resultando num alto consumo também pela população brasileira.

No que diz respeito às produções de Cornellà, a história se repete, pois, como já registrado anteriormente, trata-se de um dos países onde mais se concentram fãs do quadrinista. Em entrevista à página *Vitralizado*, o próprio autor diz reconhecer este fato, mesmo sem entender o porquê: “as redes sociais foram canais de difusão gigantescos do meu trabalho, criaram um público que eu não teria obtido de outra maneira. Aliás, a maioria dos meus seguidores são do Brasil. Espero que alguém, algum dia, me explique o porquê disso!” (CORNELLÀ, 2016, não p.).

Em relação ao *cartoon*, termo de origem britânica, que significa “estudo” ou “esboço”, importa mencionar que ele antecede às tiras, pois surge na década de 1840, por consequência de um acontecimento ocorrido em Londres: o príncipe Albert se comprometeu a decorar o Palácio de Westminster e, para isso, resolveu propor um concurso de desenhos, que deveriam ser confeccionados em grandes cartões, denominados em inglês como *cartoons*. Depois de finalizados, eles decoraram a parede em uma exposição ao público. Esse termo foi usado pela primeira vez com o sentido moderno na revista inglesa *Punch* (FIGURA 5), considerada aquela que deu origem aos *cartoons*, lançando-os no meio humorístico.

FIGURA 5 – *Cartoon* publicado na revista *Punch*

Fonte: O Estadão (2010).

No século XXI, com a popularização da internet, essas produções foram introduzidas nas redes, em um processo que não alterou as principais características estruturais como definido por Fresnault-Deruelle (1976, 2005), mas possibilitou a circulação desta discursividade por diferentes espaços, dando lugar a chargistas consagrados e a novos ilustradores, que criam histórias, personagens, entretêm e fazem críticas político-sociais, isto é, são meio para a materialização e para o embate dos diferentes discursos. Os trabalhos de Cornellà são um exemplo dessa evolução por estarem inseridos na *web*, como *peças de discurso*, utilizando-nos aqui de designação trabalhada por Rasia (2013, p. 253).

Quanto às produções de Joan Cornellà, a primeira publicação em sua página no *Facebook* ocorreu dia 14 de fevereiro de 2013 (FIGURA 6), e a partir de cada publicação o artista foi adquirindo notoriedade e ampla audiência nas redes, sobretudo a do público brasileiro, como revelam Azambuja e Sales (2014): os países onde Cornellà concentra mais fãs são China, Coreia do Sul e Brasil. No ano de 2020, a página *Joan Cornellà*¹ contava com 4.710.926 seguidores, tendo publicações que alcançavam em média cerca de 30 mil curtidas (a depender do quanto a imagem viralizava)².

Neste viés, compreende-se que a circulação digital de textos visuais é o que permite números altos de *likes* e, também, o surgimento dessa modalidade textual em vários países. No tocante à circulação de discursividades digitais pela rede, a professora e pesquisadora de discurso digital Cristiane Dias (2015) afirma, sobre a relação entre o sujeito e sentido, que “[...] o fato de que ‘algo circula’, e pelo fato mesmo de sua circulação ser parte de uma massa quantitativa de dados armazenados numa memória metálica³, constitui o modo das relações entre sujeitos e sentidos” (DIAS, 2015, p. 976).

Para além do *Facebook*, o cartunista circula em outras mídias: mantém um site oficial⁴, onde apresenta um portfólio detalhado do seu trabalho e a seção de vendas dos seus livros, entre eles, *Sot* (2015), *Everyone Dies Alone* (2019), *Mox Nox* (2013) e *Zonzo* (2015); convergindo também para textos publicitários, memes⁵, exposições e até uma ilustração encomendada pelo jornal *The New York Times*, ou seja, insere-se estilisticamente a partir das tiras e dos *cartoons* na cultura popular a nível mundial.

Abaixo, temos um exemplo da produção de Cornellà que, apesar de não tematizar a forma como os sujeitos são capturados pelas mídias sociais (tema do recorte), exemplifica o humor áspero e aflitivo, referido anteriormente, por meio dos

¹ Disponível em: <https://web.facebook.com/joancornella>

² Informações coletadas em agosto de 2020.

³ A “memória metálica” (ORLANDI, 1998), para Orlandi, é a memória da circulação. Aquela que não se produz pela historicidade, mas por um construto técnico (televisão, computador etc.). Sua particularidade é ser horizontal (e não vertical, como a define Courtine), não havendo assim estratificação em seu processo, mas distribuição em série, na forma de adição, acúmulo: o que foi dito aqui e ali e mais além vai-se juntando como se formasse uma rede de filiação e não apenas uma soma. Quantidade e não historicidade (ORLANDI, 2006, p. 5).

⁴ Disponível em: <https://joancornella.net/en/>

⁵ “[...] meme é um gesto de interpretação frente a memória metálica, filiado à memória discursiva da chamada ‘cultura dos memes’. Assim dizendo, a utilização de um determinado meme para uma situação específica cria um posicionamento político frente à rede, uma leitura possível de um elemento produzido em série” (COELHO, 2014, p. 19).

elementos visuais (avião com mísseis, que surgem acertando o personagem, sangue, a blusa consertada e o sorriso sádico de ambos). Uma possível leitura desta imagem seria a alusão, por meio da memória discursiva, à música *Yellow Submarine*, canção gravada pela banda britânica The Beatles, conhecida mundialmente.

FIGURA 6 – Primeira tira publicada na página de Joan Cornellà



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2013).

Sobre o dispositivo teórico-analítico que baliza as análises, em meados dos anos 1960, Pêcheux (1995) funda a Análise do Discurso, disciplina situada entre linguística, história e psicanálise, valendo-se do materialismo histórico como base para o entendimento das formações sociais; da linguística estrutural para a compreensão dos mecanismos sintáticos; e da psicanálise freudo-lacaniana para significar o sujeito como dividido. Com isso, o autor volta a atenção para os sentidos produzidos nos textos a partir das relações que estabelecem com sua exterioridade,

ou seja, com suas condições de produção. Dessa forma, para exemplificar o trato que nosso trabalho faz com a produção de Joan Cornellà por meio da teoria, trazemos uma tirinha ilustrativa (FIGURA 7):

FIGURA 7 – Tira que faz uma crítica ao sujeito afetado pelo virtual



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2013).

A imagem acima é uma tira do autor que data de 11 de janeiro de 2015 e que se presta aqui a expor um exemplar do que constará na pesquisa, convocando o olhar do leitor à interpretação, assim como convoca o analista. Para este, a mobilização dos conceitos de condições de produção e de interdiscurso são cruciais para o gesto de como os sentidos se estabelecem a partir das materialidades visuais. Para produzir sentido, nos reportamos a uma leitura prévia: por meio do interdiscurso, sabemos que o personagem observa na rede social *Instagram* o que aparenta ser um par de seios, mas não é.

Dessa forma, ressoa, por meio de um meme muito utilizado nas redes, o atravessamento de um jogo de mostra/esconde, em um movimento do sujeito entre diferentes identificações de gênero. Além disso, não se trata apenas da *selfie* que engana o leitor mostrando joelhos que se parecem com seios, mas também do que é retratado no 5º quadro: a amputação das pernas, que já estava à vista no 1º quadro e que não é notada porque, normalmente, na sequência já conhecida, tratam-se de pernas dobradas. Neste caso, é por meio da amputação que significamos o humor aflitivo, assim, os quadros 1, 2, 3, 4 e 6 são reproduções de uma sequência que nos é familiar dos memes, mas é o quadro 5, em específico, que rompe essa sequência já conhecida.

À vista disso, a tirinha acima funciona como peça de um discurso que problematiza o uso das redes sociais devido ao fato de: o celular ser representativo de um dos principais suportes de acesso a elas; e/ou de que forma o sujeito se submete às normas do digital para se fazer presente; e/ou aos memes utilizados com essa finalidade; e/ou à objetificação do corpo, avaliada de diferentes modos, a depender da inscrição ideológica de quem escreve ou lê essas postagens; entre outros aspectos críticos, produzidos sempre a partir de uma dada formação discursiva (FD) – conceito a ser mobilizado mais detidamente adiante. O interdiscurso e as condições de produção em que o texto foi produzido e lido, essencialmente, possibilitam essas leituras, a partir do pressuposto do funcionamento ideológico, que regula o que pode ou não ser dito (PÊCHEUX, 1995) e, no caso do *cartoon*, diríamos do “que pode ou não ser mostrado”.

Ou seja, na interpretação da materialidade discursiva, vários elementos devem ser considerados para que os efeitos de sentido possam ser produzidos, tais como as circunstâncias calcadas na historicidade que está imbricada com as condições de produção, ou seja, o enunciador, o ambiente de circulação, os suportes tecnológicos, a memória discursiva e os saberes relacionados às mídias sociais. Lembrando que na AD, a historicidade não pode ser entendida apenas como cronologia, evolução, ou relação de causa/efeito e, segundo Orlandi (2009, p. 87), “trata-se antes de pensar relações de filiação, de memória (estruturada pelo esquecimento), de discursividade”. Isto é:

Quando falamos em historicidade, não pensamos a história refletida no texto, mas tratamos da historicidade do texto em sua materialidade. O que chamamos historicidade é o acontecimento do texto como discurso, o

trabalho dos sentidos nele. Sem dúvida, há uma ligação entre a história externa e a historicidade do texto (trama de sentidos nele), mas essa ligação não é direta, nem automática, nem funciona como uma relação de causa e efeito (ORLANDI, 2009, p. 68).

Por outro lado, as condições de produção compreendem, sobretudo, os sujeitos e a situação. Neste sentido, há também um fato relevante a se destacar: a tira em análise foi produzida na Espanha e é recebida por outro viés no Brasil, visto que a questão da exposição do corpo ocorre diferentemente em cada um desses países e é por esse motivo que podem ocorrer os deslizamentos de sentido que têm relação com a concepção de língua que falha e que está sempre sujeita ao equívoco (LEANDRO FERREIRA, 2000, p. 13). A seguir, faremos a abordagem da imagem à luz da AD, a fim de entender de que forma ela é tratada pela teoria.

1.1 A IMAGEM PARA A AD

A etimologia da palavra, que deriva do latim *imago*, ou seja, “representação”, equivale também ao termo grego *eidos*, raiz etimológica do termo *idea*, conceito que foi desenvolvido por Platão. Na teoria platônica do idealismo, considerava-se a ideia da coisa – a sua imagem – uma projeção da mente. Aristóteles, ao contrário de Platão, considerava a imagem uma aquisição através dos sentidos, ou seja, a representação mental de um objeto que é real, e que originou a teoria do realismo. Seguindo uma linha temporal, ainda hoje, dentro dos estudos imagéticos, existem várias concepções acerca de “imagem”, todavia, para esse estudo, abordamos à luz da perspectiva discursiva.

Quando selecionamos a imagem como objeto de análise, a visualizamos como objeto discursivo que, segundo Orlandi (2011, p. 58), “representa a realidade, mas pode também conservar a força das relações sociais [...]”. Além disso, a temática do nosso recorte ecoa de forma figurativa a imagem, pois diz respeito ao sujeito que se faz presente nas redes a qualquer custo, quase sempre por meio de sua própria imagem, e o faz, seja se autorridicularizando, seja ridicularizando ao outro ou, ainda, beirando ao *nonsense*.

A partir disso, quando tratamos de discursos que emergem nas diferentes textualidades, Lagazzi (2010, p. 1) afirma que a imagem se trata de uma *materialidade significante*, teorizada como “[...] o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2011, p. 256), ou, ainda, “o sentido como efeito de um trabalho

simbólico sobre a cadeia significante, na história” (LAGAZZI, 2011, p. 276). Esse aspecto, para o autor, está relacionado à trama sócio-histórica imbuída em sua produção, tais como as relações entre sujeitos, sentidos e historicidade – essenciais para a compreensão da produção de efeitos de sentido.

Por conseguinte, importa investigar o trajeto de materialidades significantes como o visual na perspectiva discursiva, pois, ainda que as imagens não fizessem parte dos gestos de interpretação que deram início à teoria da AD, que tinha como principal foco analítico o discurso verbal (oral ou escrito) de cunho político, elas não caíram no esquecimento por completo durante o desenvolver dos pressupostos teóricos. Prova disso está presente no livro *Papel da Memória*⁶, obra em que o autor reúne uma série de apresentações feitas sobre a imagem.

Nesta obra, antes de Michel Pêcheux contribuir com suas reflexões acerca da imagem, o semioticista Davallon, em seu texto intitulado *Imagem, uma arte de memória?*, afirma que a imagem “representa a realidade [...] [e] conserva a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador)” (DAVALLON, 1999, p. 27). Entretanto, Pêcheux (1999, p. 51) retoma esse pensamento de Davallon (1999) afirmando que, diferentemente da semiótica, a AD não trata a imagem como um diagrama, ou seja, como uma representação gráfica de fatos, fenômenos, ou ainda como um esquema, porque uma figura não se mostra como se lê e tampouco é uma representação fiel da realidade. Assim, a imagem encontra a AD:

por um viés diferente desse que a coloca como legível na transparência, por ser atravessada e constituída por um discurso, trazendo-a como opaca e muda, ou seja, aquela da qual a memória perdeu o trajeto da leitura (perdendo, dessa forma, um trajeto que em nenhum tempo deteve em suas inscrições) (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

Apesar de discordar no ponto a que nos referimos anteriormente, Pêcheux (1999) assente à ideia de Davallon (1999), o qual concebe a imagem como um “operador de memória social”, de produção de significação, isso porque, para a teoria pecheutiana, a imagem não carrega a transparência, porque é opaca e sujeita à transformação e, por este motivo, não pode ser vendida como unívoca. Por meio de

⁶ Livro publicado no Brasil pela editora Pontes em 1999, traduzido por José Horta Nunes. Compõe-se de um conjunto de quatro textos que compuseram uma sessão temática no colóquio *História e Linguística*, realizado na Escola Normal Superior de Paris, em abril de 1983, ainda com o texto de Eni Orlandi, “Maio de 1968: os silêncios da memória”. No livro, estão os textos do sociolinguista e analista de discurso Pierre Achard, dos semioticistas Jean Davallon e Jean-Louis Durand, os quais são entrelaçados no texto de Michel Pêcheux, ao final.

um olhar discursivo, entendemos que na leitura do visual há também o real da imagem, que vai de encontro ao previsível do enunciável e se aproxima com o Real da língua⁷, considerando que, se o Real da língua seria o “impossível de dizer tudo”, ou ainda “o impossível de não dizer de certa maneira”, então o real da imagem seria o irrealizável de uma representação exata, isto é, de um dizer exato sobre esse objeto, sendo ele também da ordem do impossível.

Seguindo o percurso analítico, por meio de um olhar discursivo ao imagético, o autor, junto a outros teóricos, compreendeu que era possível estender os princípios e os procedimentos da AD a outras instâncias da materialidade, e não apenas ao verbal. Dessa forma, com base na AD, pretendemos ler discursividades que estão para além da palavra, ou seja, na imagem. Entendemos que, através da textualização, a imagem permite a circulação dos discursos e, na condição de texto, materializa efeitos de sentidos possíveis, assim como os textos verbais, ou seja, efeito de incompletude, de equivocidade, de inacabado, entre outros, pois, segundo Quevedo (2012, p. 107) “enquanto sítio simbólico, a imagem deve ser analisada como espaço de instabilidade, furo, falta, equívoco; enquanto sítio de materialização do discurso, como lugar da falha, como funcionamento ideológico na objetividade contraditória das forças sócio-históricas”.

No que tange à imagem, outro ponto a destacar é que, apesar desses textos pretenderem materializar discursos com efeitos de humor, ironia, ambiguidade, duplo sentido, entre outros, devemos sempre considerar a não-transparência do texto imagético, pois – por meio da repetibilidade⁸ – uma mesma materialidade será partilhada entre sujeitos históricos diferentes, com leituras divergentes, visto que, conforme a teoria da AD, os sujeitos inscrevem-se e inserem-se em diferentes formações discursivas (FDs) e em condições de leitura e de produção distintas.

Venturini⁹ (2009, p. 113), sobre os modos de inscrição de cada sujeito nas FDs, nos diz que “esse funcionamento pode provocar rupturas, estranhamentos e novos acontecimentos discursivos”. Assim, também poderão ocorrer deslizamentos

⁷ Gadet e Pêcheux (2010) estabelecem que o real da língua está na disjunção entre a ordem própria da língua com seus efeitos junto a uma ordem exterior, que são as coerções do sistema, ou seja, por meio da estrutura da língua que se organiza a sintaxe, as coerções gramaticais. Em contrapartida, a ordem própria da língua é reconhecida por Gadet e Pêcheux (2010) como a possibilidade da estrutura da língua de deslizar, possibilitando que os significantes produzam outros sentidos, o real da língua.

⁸ Para Achard (1999, [1983], p. 12-14) sob a *repetição*, ocorre um *efeito de série* de onde decorre a *regularização* de determinados sentidos, a qual se institui pelo viés de diferentes funcionamentos discursivos de retomada: implícitos, remissões, efeitos de paráfrase.

de sentidos na leitura da imagem que instauram novos sentidos, pois para Pêcheux “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (2006, p. 53).

Após perpassar a significação da imagem para a teoria, questionamos: o que interessaria da forma da imagem para a AD? Enquanto gênero discursivo, as tiras e os *cartoons* tratam de narrativas sequenciadas por quadros, nos quais é possível significar uma evolução (introdução, desenvolvimento e desfecho), por meio das ações que mudam a cada unidade gráfica. Assim, a forma auxilia o sujeito leitor a vislumbrar como se dá a linearidade na historieta. Indo mais além, no caso da produção de Joan Cornellà – que é isenta de balões – os quadrinhos seriados permitem vislumbrar o desenvolvimento do discurso na narrativa que se dá progressivamente em cada quadrinho.

Em relação às nuances, luz, sombra, etc, presentes nas materialidades visuais, Tânia Souza (1998) chama de “operadores discursivos” os operadores imagéticos, que são:

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, 1998, p. 8).

A partir disso, a teórica formulou também o conceito de *policromia*, que, de acordo com ela, teve como motivação as reflexões de Orlandi (1992, 1995) sobre o não-verbal. Essa concepção, em seu sentido estrito, significa “a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra” (SOUZA, 1995, p. 8) e que se aproxima das perspectivas discursivas acerca da imagem, sobretudo quando a escritora diz que a leitura da imagem aponta para várias direções por meio de uma rede de elementos visuais, implícitos ou silenciados.

Apesar de *policromia* ser um conceito que interessa para a AD no que se refere à imagem, corroboramos com a perspectiva de Quevedo (2012, p. 104), que “guarda distância” da ideia da autora de que a materialidade “não produz o visível; torna-se visível”, pois, no percurso que pretendemos adentrar em nossa pesquisa, assim como nos estudos do autor, a (in)visibilidade não estaria apenas nas condições de produção

do objeto, mas, principalmente, nas condições de produção do sujeito que irá fazer a leitura dele. Pois, como já colocamos em nosso texto, cada sujeito irá acessar as produções de Cornellà em um país diferente, com condições de produção diferentes, atravessados por diferentes ideologias, não sendo apenas um “decifrador” neutro de código.

Retomando a questão da forma, nos *cartoons*, compostos por apenas um quadro, o formato também viabiliza ao sujeito leitor detectar que se trata de uma textualidade com discursos de humor, duplo sentido, ambiguidades, ironia ou ainda de teor crítico, por meio dos traços característicos do gênero. Podemos observar também que, em suas produções, Cornellà utiliza-se sempre de cores primárias, secundárias ou cores quentes, que produzem um efeito de calor e adrenalina. Dizemos isso sem a pretensão de nos aprofundarmos nas análises sob o viés da semiótica, apenas entendendo esta como uma das normas utilizadas na forma produzida pelo quadrinista, como podemos observar na imagem a seguir (FIGURA 8):

FIGURA 8 – *Cartoon* com cores primárias



Fonte: Instagram/Joan Cornellà (2017).

Além de Souza (1998, 2001), outros estudiosos na área do discurso ainda voltam o olhar para a forma, como Dias (2011), que afirma que, ao tratarmos da forma material, “é possível desmanchar a evidência, a transparência do sentido produzida pela relação imaginária com a linguagem e fazer aparecer ‘a materialidade do discurso’, ou seja, a relação da língua com a exterioridade que a constitui” (DIAS, 2011, p. 12-13). Assim sendo, versar sobre os elementos formais da composição de um texto imagético nos possibilita entender melhor como ela comporta elementos que também carregam/sinalizam discursos que nos importam analiticamente. Para Lagazzi, quando tratamos das diferentes formas de materialidade:

Importam as palavras usadas assim como a sintaxe do texto, no caso da materialidade verbal. Importam as imagens em seus vários elementos constitutivos, tais como as cores, a relação luz e sombra, a perspectiva, os traços no caso da materialidade visual. E no caso de um texto alocado no espaço digital, importam também os *links*, muitas vezes o movimento de imagens, a sonoridade e a musicalidade, em caso de vídeos (LAGAZZI, 2011, p. 499).

No caso das produções de Joan Cornellà, com a AD pensamos também na imagem em movimento e como produto das mídias sociais, ou seja, de uma materialidade em circulação que relaciona os sujeitos leitores ao sujeito autor por meio de um processo discursivo atravessado pela historicidade, levando sempre em consideração as condições de produção nas quais é formulada e nas quais circula. Assim, significar o funcionamento da imagem na AD nos permite entender a evolução da sociedade, do desenvolvimento nos estudos discursivos, bem como o avanço tecnológico nos meios de circulação, dando conta do progresso da teoria que visou outros discursos em outras materialidades.

Quanto à análise de materialidades imagéticas, um ponto a cuidarmos é acerca dos próprios limites que seus componentes determinam à leitura discursiva, pois pode incorrer-se no perigo de se submeter a um deslimite interpretativo. Dessa forma, os elementos de uma materialidade significativa devem remeter a outros elementos, por meio do movimento parafrástico. Além disso, Lagazzi (2011, p. 499) adverte que a própria “materialidade do texto impõe limites para a produção dos sentidos”.

Por meio dessa imprescindível remissão e, também, por voltarmos nosso olhar para o funcionamento da produção de sentidos é que o trabalho com o discurso

se difere dos demais. De acordo com Lagazzi:

Pensar os sentidos como efeitos produzidos sobre a cadeia significante em condições de produção é dar consequência ao primado do significante, e não apenas do significante verbal. É na relação entre a materialidade significante e a história que os sentidos se produzem (LAGAZZI, 2011, p. 504).

Após versar sobre a imagem na esteira da AD, adentramos nas produções de Joan Cornellà (tiras, *cartoons* e algumas histórias em quadrinhos) como peças de discurso.

1.2 AS TIRAS E OS CARTOONS: PEÇAS DE DISCURSO PARA AD

Para entender as tiras e os *cartoons* como peças de discurso, em primeiro lugar, iniciamos a explanação com o conceito de *discurso*, que transpassa diversas disciplinas e campos teóricos, conforme foi delineado pelo filósofo Michel Pêcheux e um grupo de estudiosos, na França, em 1969. Segundo Pêcheux, o termo *discurso* “[...] implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 1995, [1969], p. 82), colocando, assim, os pontos A e B como lugares sociais, isto é, “lugares determinados na estrutura de uma formação social” (PÊCHEUX, 1995, [1969], p. 82).

Em linhas gerais, não se trata de um sujeito empírico, e sim de posições sociais, podendo ser exemplificado com os lugares do “patrão” e do “empregado”. Dito isto, destacamos que a referida noção é sempre exterior à língua, contudo, precisa da língua para se manifestar, pois ela é a materialidade por que os discursos emergem, são constituídos, são formulados e circulam. A linguagem é constitutiva do discurso e, por esse motivo, tem uma grande interseccção com a História, com a Filosofia e com as Ciências Sociais.

Com isso, entendemos que o discurso: não é uma produção individual; não está sob controle do sujeito que enuncia; não é atemporal e nem planejado, mas sim uma produção de enunciados feitos através das marcações de uma formação discursiva, atravessando o sujeito que os produz, dependendo sempre da posição que este sujeito está ocupando, isto é, uma prática que sempre transpassa aqueles que enunciam. Em sua origem, o termo quer dizer “curso”, “percurso”, “movimento”, e, servindo-se dessa origem, afirma Orlandi (2005, p. 15) que “o discurso é assim palavra

em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”.

Tal definição carece de uma base linguística e tem reflexo no texto, porém circunda questões que extrapolam o âmbito da linguagem. Nessa perspectiva, entende-se que o discurso não pode ser visto apenas como uma mensagem com emissor, receptor, código e referente e nem como transmissão de informação, da mesma forma que a língua também não está igualmente pronta, à disposição do sujeito enunciativo. Dessa forma, a AD trabalha com processos discursivos e os sentidos manifestados através deles e, para isso, leva em conta sempre o sujeito e seu entorno.

A partir desse conceito, pesquisadores como Rasia (2013) desenvolvem noções relacionadas ao discurso, contribuindo com a teoria. Em meio a essas concepções, destaca-se o conceito de *peça de discurso* (RASIA, 2013, p. 253), já mencionada anteriormente nesta pesquisa e que pode ser entendida como parte de um discurso, uma peça de um quebra-cabeça (metaforicamente falando), ou seja, ao se referir a um texto como peça de discurso, a materialidade em análise pode ser vista como elemento que compõe um todo (discurso). Este todo não é composto só pelo texto, mas pelas condições de produção, pelos efeitos de sentido, pelas posições-sujeito de cada leitor ou do próprio autor, pela ideologia que o atravessa e por uma série de outros elementos que dão significação àquele determinado enunciado.

No que diz respeito ao texto ficcional (materialidade em análise), é possível vê-lo como um discurso marcado por uma suposta subjetividade, sendo também notório que se trata de uma área de precária investigação pela AD, isto é, por se tratar de um campo fértil, ainda há muito o que se analisar¹⁰. Dessa maneira, objetivamos mostrar que é possível a teoria estabelecer diálogos com áreas artísticas, sem deixar de considerar aspectos que marcam uma produção, como a autoria. Quanto a este fator em AD, Mittmann (2011, p. 102) afirma que “os recursos autorais dizem respeito à *sintaxe imagética* que organiza a movência dos sentidos para produzir um novo efeito fecho”. Contudo, a autora destaca que se trata de um “efeito provisório, pois em

¹⁰ De acordo com um levantamento prévio entre as dissertações e teses que analisam materialidades visuais, tais estudos, em sua maioria, utilizam-se também de outros campos teóricos – além da AD, para investigar sobre a imagem. Contudo, apesar de respeitar esta linha e entender que são lugares teóricos que contribuem nas respectivas áreas, com resultados bastante precisos na leitura da imagem, optamos pelo não cotejo de diferentes teorias, pois preferimos nos ater à Análise de Discurso e a seus pressupostos.

outra releitura, encontramos o irromper de um outro efeito de sentido [...]” (MITTMANN, 2011, p. 102).

Por conseguinte, com o avanço dos estudos da AD, emergem possibilidades analíticas e interfaces novas, que a teoria dá conta de analisar. Assim, há o entendimento de que mesmo a literatura trabalhando com o ficcional, as condições de produção estarão envoltas no texto e, dessa maneira, ao falarmos do discurso literário, é possível direcionar o olhar analítico sobre elas. Além disso, sempre há algo além da imagem ou do texto, sejam os efeitos de sentido, ou ainda a ideologia que atravessa a leitura. Para Lagazzi (2006, p. 88) “[...] justamente em decorrência da primazia do significante, o significado pode ser descolado do pensamento e o texto pode ser pensado como um espaço de possibilidades relacionais, e não mais como um conjunto de idéias do autor”.

Por meio da abordagem feita em relação à imagem por Pêcheux (1999 [1983]), as análises contemporâneas marcam a necessidade de deslocar o dispositivo discursivo para investigar diferentes textos, de diferentes campos do conhecimento e em suas mais variadas formas, resultando na escolha do objeto desta pesquisa – que está inserido em um contexto ficcional, representado pelo visual, característica que engendra a possibilidade de interpretação. Suzy Lagazzi se aprofunda de forma específica na linguagem visual e, além de engendrar o conceito de materialidade significativa (já tratado no item 1.1), acrescenta importantes contribuições para trabalhar o conceito de texto. Em uma de suas colaborações, fala sobre a importância do *significante*:

Essa outra maneira de considerar o texto e o processo da escrita recusa a relação direta e natural entre forma e conteúdo, recusa a oposição entre denotação e conotação. Nessa perspectiva, as palavras não estão coladas às idéias ou às coisas, e tampouco são indiferentes entre si. Dizer de diferentes maneiras produz diferentes sentidos, estabelece diferentes referências imaginárias. E isso importa muito! Essa abordagem da língua não vai privilegiar a informação ou o conteúdo, e nem vai considerar que o que se quer dizer já está estabelecido antes de ser formulado. A forma do dizer, o significante, é a base sobre a qual os sentidos se produzem, em diferentes condições. E por isso a inspiração deve ser entendida como um processo relacional entre significantes, e entre significantes e significados, na história. A autoria se produz, portanto, no trabalho com o significante, delimitando textos. Um trabalho em que as condições de produção são determinantes (LAGAZZI, 2006, p. 88).

Segundo a teórica, trabalhar com o *significante* diz respeito à consideração da possibilidade de textualizar diferentes linguagens e, dessa forma, as condições de

produção é que irão permitir compreender a ligação entre a circunstância de um discurso e o seu processo de produção, trazendo à baila o sentido. Além disso, ao tratarmos de discursos midiáticos, devemos considerar um outro aspecto: o percurso social dos discursos, ou seja, por onde eles circulam. Em vista disso, a seguir, abordaremos sobre os dispositivos tecnológicos, ou ainda, sobre as ferramentas midiáticas que se tornam parte desse percurso.

1.3 A CIRCULAÇÃO DE DISCURSOS PELOS MEIOS DIGITAIS

Em um primeiro momento, a circulação de tiras, *cartoons* e quadrinhos acontece na modalidade escrita. De forma impressa, o jornal de papel abrigou/abriga estes discursos entre notícias e reportagens, mantendo-se por décadas o principal e predileto meio de transição dessa materialidade. No Brasil, a pesquisa intitulada *Raio-X das Tiras no Brasil*, realizada pelo Prof. Dr. Paulo Ramos, salienta que as regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul tinham pelo menos um jornal com quadrinhos no ano de 2014.

Segundo Ramos (2015, p. 2), com base em dados, o estudo pretendeu construir um cenário de como se comporta essa forma de publicação nos diários jornalísticos na atualidade, e ainda mostrou o processo de migração de uma mídia para outra. O levantamento realizado identificou que naquele mesmo ano havia 108 espaços diários para veiculação de tiras em jornais brasileiros. Apesar de ser um número significativo, o estudioso afirmou que “a migração das tiras para os meios virtuais talvez foi uma das maiores revoluções proporcionadas pela internet para a área de histórias em quadrinhos” (RAMOS, 2015, p. 2).

Com o passar do tempo, a migração se tornou um fato ainda mais recorrente: as mídias virtuais trouxeram inovações, assentindo às materialidades visuais encontrarem um novo local de circulação, no que se configurou um momento de ruptura, de derivas. A adoção do novo suporte permitiu também uma pequena evolução da forma, a qual era condicionada a um espaço limitado da página do jornal, isto é, houve um alargamento da imagem nas mídias virtuais que “permitiram fugir da camisa de força do espaço rígido do impresso” (RAMOS, 2014, p. 98).

Além disso, na atualidade a circulação digital dos textos imagéticos possibilita grandes números de *likes*, bem como sua distribuição em vários países simultaneamente, possibilitando a interação entre o sujeito autor e sujeito leitor,

podendo este último comentar e opinar sobre o conteúdo. Desse modo, a pesquisadora de discurso digital Cristiane Dias versa sobre a transição de discursividades digitais pela rede, abordando sua relação entre sujeito e sentido.

A partir das reflexões sobre a circulação de discursos e sobre as condições de produção, importa abordar os dispositivos tecnológicos como mecanismos de mídia que fazem parte desse trajeto. Segundo Dias (2019, p. 128), do ponto de vista da linguagem, o sentido não é indiferente ao meio e, portanto, não é indiferente aos percursos que lhe dão “forma material” e “forma discursiva”. Por esse motivo, entendemos que a circulação de discursos pelos meios digitais funciona como um regulador social de saberes e como lugar ideológico de atuação das posições sociais do sujeitos. Dessa maneira, o conceito de condições de produção está imbricado com as práticas de circulação, por se tratar do momento e das circunstâncias em que um discurso foi construído.

Ao pensar na produção dos discursos, na AD há três momentos que estão incluídos neste processo: o da constituição, o da formulação e o da circulação, que foram desenvolvidos por Orlandi (2001). Entre os três, o momento da circulação é que interessará com mais exatidão para esta pesquisa, contudo, ele é interdependente dos outros. Ao tratar da circulação de um discurso é possível entender que em seu trajeto há a possibilidade de deslocamento nos efeitos de sentido, visto que diferentes leitores terão acesso à materialidade em trânsito.

Diante dessas reflexões, é necessário que o sujeito leitor esteja vulnerável ao sentido em circulação e à sua trajetória, que acontece por diferentes veículos. A circulação de saberes e de ideias podem acontecer também pela mídia que, segundo Orlandi:

como prática discursiva, [...] está presente, continuamente, na relação dos sujeitos entre si e com a sociedade em que vivem, assim como na relação com o político, que constitui a vida social em suas divisões, relações de forças e estabelecimento de hierarquias e valores atribuídos às diferentes formas de significar, é parte importante no modo como esse sujeito se representa, no imaginário social, como sujeito de conhecimento (ORLANDI, 2017, p. 242).

Nessa perspectiva, a mídia encontra-se sempre presente na relação dos sujeitos em seu meio social, importando a forma como ele se constitui enquanto sujeito de conhecimento, e é dessa forma que a AD também se destaca, pois leva o sujeito à compreensão da própria linguagem. Além disso, considera as diferentes formas de significar de uma materialidade e de sua circulação relacionadas ao interdiscurso e

intradiscurso, segundo Mittmann (2011, p. 94):

A (re)significação das sequências discursivas de um texto imagético se dá pela circulação, pelo modo como tais sequências são abertas ao simbólico para, em seguida, ser fechadas por ele. Ou seja, a rede interdiscursiva é que vem determinar os sentidos da articulação intradiscursiva. Os sentidos dos (melhor seria dizer *aos*) elementos formadores do texto imagético não são evidentes em si, mas efeito do trabalho do simbólico (MITTMANN, 2011, p. 94).

Outro ponto a se considerar é que a *web* se mostra mais visual que textual, influenciando a produção e a circulação de discursos imagéticos, como as tiras e os *cartoons*. Na esteira dessa reflexão, o visual é, significativamente, constitutivo dos discursos na atualidade, além disso, por meio da circulação da imagem, uma única postagem pode reunir sujeitos atravessados por diferentes ideologias, que se posicionam sobre o discurso daquele autor.

Ainda, ao tratar da mídia como meio digital pelo qual os discursos circulam, importa também enfatizar que hoje as redes dispõem de algoritmos que, a princípio, tinham por objetivo entender o comportamento humano na internet e que contribuíssem com estratégias digitais de grandes organizações. Contudo, esses filtros gerados por algoritmos passaram a produzir um fechamento dos sujeitos em bolhas ideológicas, isso porque mapeiam um perfil com determinadas preferências a partir de dados inseridos em buscas e, depois, passam a mostrar conteúdos relacionados a essas pesquisas, ofertando aos sujeitos discursos ideologicamente direcionados.

Após abordar o percurso da circulação da materialidade visual, passaremos a tratar de outras noções teóricas importantes para nossa pesquisa.

1.4 PERSPECTIVA TEÓRICA

Em meados dos anos 1960, Pêcheux (1995 [1969]) funda a análise do discurso francesa (doravante AD), baseada na tríade: 1) Materialismo Histórico; 2) Linguística; 3) Psicanálise. A partir desta base, a teoria irá se desenvolver gradualmente, por meio da intersecção de diferentes epistemologias e, principalmente, ao considerar as inquietações e movências do filósofo francês e de todo o grupo do qual fazia parte. Neste panorama, a AD segue um rumo próprio e não se institui de forma interdisciplinar, mas como uma disciplina de entremeio (mas não positivista), onde não há neutralidade no uso da linguagem, pois ela está sempre relacionada à ideologia.

Em linhas gerais, a AD percorre três épocas, nas três fases conceituadas por Pêcheux, cuja ordem cronológica não é específica, mas que se tratam de momentos pelos quais se torna possível contemplar a evolução do pensamento pecheutiano e do grupo que se desenvolvia em torno dele. Dessa forma, na primeira fase (AD 1) o pensamento althusseriano-laciano influencia os princípios da teoria e Pêcheux se interessa pela conjuntura histórica, social e política, incluindo o materialismo histórico, uma teoria marxista. Assim, ocorre a criação de uma maquinaria discursiva, ou seja, ele engendra um dispositivo informático capaz de realizar a Análise Automática do Discurso (AAD-69), que toma como base, primeiramente, a palavra e, posteriormente, a sintaxe da língua, chegando a um resultado de análise por meio de algoritmos e equações.

Considerando os conceitos elementares da teoria, é neste momento que a ideologia será entendida, por meio de Althusser (1974, p. 81), como “[...] um sistema de ideias, de representações que domina o espírito de um homem ou de um grupo social”. Em decorrência desse pensamento, nesta primeira fase da AD, a noção de sujeito interpelado ganha espaço após Michel Pêcheux valer-se ativamente da ideologia althusseriana, considerando que seria inconcebível a existência de um sujeito sem ideologia, pois o sujeito do discurso está sujeito a formações ideológicas que produzem determinações/efeitos.

Esta noção está atrelada à noção de Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), descritos como uma série de realidades que se materializam na forma de instituições especializadas e divididas (religiosa, escolar, familiar, jurídica, política, sindical, cultural e da informação) e, em sua maioria, pertencentes ao domínio privado. Neste viés, para Pêcheux (1997, p. 145), “os aparelhos ideológicos de Estado constituem o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção”; não fazem uso da força, mas delineiam de que forma os sujeitos se comportam no convívio social.

Em suma, a ideologia é uma das sustentações da Análise do Discurso pela qual Pêcheux, através de Althusser (1974), busca reflexões teóricas que servem de suporte para o campo do discurso. Sustentado pelo conceito marxista de ideologia, Althusser atribui a ela um novo significado, abordando a questão da materialidade e do imaginário, ao afastá-la do campo das ideias e trazendo-a para a práxis, constituindo o próprio discurso como uma prática ideológica.

Dessa forma, a partir das colaborações do materialismo histórico acerca da

superestrutura ideológica, seu elo com o modo de produção e, também, por meio de um deslocamento, Pêcheux destaca a importância da ideologia para a constituição dos sujeitos e dos sentidos, e ainda revela que o caráter material do sentido só se torna possível por meio da “materialidade concreta da instância ideológica que existe sob a forma de formações ideológicas, que, ao mesmo tempo, possuem um caráter ‘regional’ e comportam posições de classe” (PÊCHEUX, 1988, p. 146). Isto quer dizer que, na luta de classes, não há “posições de classe que existam de modo abstrato e que sejam aplicadas aos diferentes ‘objetos’ ideológicos regionais das situações concretas” (PÊCHEUX, 1988, p. 146).

O autor faz um deslocamento na ideia de ideologia, pelo qual critica uma das concepções foucaultianas: a contradição, pois afirma que “a ideologia e seu discurso não podem ser de forma alguma compreendidos como um bloco homogêneo, idêntico a si mesmo” (Pêcheux, 1980, p. 192). O autor ainda discute, readequando a teoria, em que lugar se encontra a diferença entre a ideologia foucaultiana e pecheutiana, assegurando que “uma ideologia não é idêntica a si mesma, só existe sob a modalidade da divisão e apenas se realiza na contradição que com ela organiza a unidade e a luta dos contrários” (1980, p. 191).

Isto é, para Pêcheux, a questão da contradição traz grandes e importantes consequências para a teoria, uma vez que, se a ideologia é atravessada pela contradição, isso determinaria que a FD, sendo um possível recorte discursivo de uma FI, a partir da individuação, já surgiria acompanhada da contradição, pois uma FD é, a todo tempo, ideológica e também contraditória.

Ele irá adaptar esta noção às suas concepções teóricas, mas, neste momento, a FD é entendida como um domínio do saber composto por enunciados discursivos que retratam uma maneira de associar-se com a ideologia presente, ou seja, ela comporta temas que são próprios de determinada ideologia e que criam uma barreira em relação a outras FDs, sendo vista como homogênea. Dessa forma, esses modos próprios do dizer agrupam os discursos, permitindo que cada um deles possa se inscrever numa ou noutra formação discursiva.

Contudo, esse mesmo dizer pode constituir diferentes redes e trazer outras possibilidades, a depender do posicionamento ideológico do sujeito. Uma mesma palavra pode dizer algo diferente e palavras diferentes podem dizer algo semelhante ou igual, dependendo da inscrição do sujeito na FD. Com o olhar voltado para nosso *corpus*, nas produções de Cornellà, constatamos que ela é atravessada por saberes

próprias de uma FD progressista. Assim, entendemos ainda que discurso não é neutro, ele é sempre ideológico, carregado de posições e de subjetividade que a FD dará conta de regular, de controlar esses dizeres nos sistemas de dispersão e que, para Foucault (1971, p. 83), seria regida por regularidades que a tornam homogênea, sendo seu princípio organizador.

Esse deslocamento não se restringe apenas à noção de FD, ocorrendo também na conceituação de sujeito que, a priori, irá revelar-se como sujeito produtor de seu discurso, ou seja, um sujeito-estrutura que acredita estar utilizando seu discurso quando, segundo Pêcheux, na verdade está sendo “seu ‘servo’ assujeitado, seu suporte” (1997, p. 307).

Na AD 2, a partir da reformulação de sujeito, este conceito irá se relacionar com a noção foucaultiana de sujeito como dispersão, aquele que ocupa um lugar social e que, a partir desta posição, irá enunciar. Esse sujeito, mesmo podendo desempenhar outros papéis, não é de todo livre, deixando evidente qual FD enuncia, pois esta é organizada por uma FI. É nesta fase também que Pêcheux irá trazer à teoria o conceito de Formação Discursiva, também por meio de Foucault, que é abordado na obra *Arqueologia do Saber* como:

Uma formação discursiva não ocupa todo o volume possível que lhe abrem de direito os sistemas de formação de seus objetos, de suas enunciações, de seus conceitos; é essencialmente lacunar e isto pelo sistema de formação de suas escolhas estratégicas. Daí que, retomada, colocada e interpretada em uma nova constelação, uma formação discursiva dada pode fazer aparecer novas possibilidades (FOUCAULT, 1971, p. 83).

Em sua essência, a formação discursiva é o que condiciona o que pode e não pode ser dito – a partir das condições de produção – em certos tipos de materialidades discursivas. Logo, da mesma forma que ocorre com outros conceitos, a formação discursiva em Pêcheux (1997) emerge de forma entrelaçada com a noção de ideologia – juntamente com o sujeito. Num primeiro momento, como já dito anteriormente, Pêcheux (1995) entende este conceito como homogêneo e opaco, de forma que o sujeito só abre espaço para uma única FD. Apenas após reformulações, ela passa a ser heterogênea, isto é, quando outros saberes, que antes não faziam parte dela, passam a fazer – a partir do diferente, do desigual.

Além disso, após reformulações teóricas, nos anos 1980, o sujeito também deixa de ser visto apenas como posição homogênea, plenamente identificado a apenas uma Formação Discursiva e passa a ser visto como sujeito clivado e

atravessado por diferentes FDs, da AD 3, por meio da psicanálise lacaniana. Esta abordagem sobre os diferentes modos de conceber o sujeito na AD se dá pela importância de entender que, para compreender o discurso, é preciso compreender os sujeitos, pois o discurso é o efeito de sentido entre os interlocutores (ORLANDI, 2020, p. 21).

Após compreender o funcionamento de sujeito na AD, faz-se necessário abarcar a noção de sentido, visto que nessa perspectiva há um elo entre ambos. Em linhas gerais, não é permitido ao sujeito que ele não signifique e esse sentido não é prévio ao discurso, pois se dá por meio da paráfrase e da polissemia. Dessa forma, pelas palavras de Orlandi (2020, p. 36), “todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos”. Esses processos laboram de forma contínua o dizer do sujeito, de forma que o discurso sempre será produzido nesta tensão do igual e do desigual. É por meio deste jogo de processos que sujeitos e sentidos irão se mobilizar, estabelecendo seu trajeto.

Neste paradigma, é também relevante abordar como a linguagem significa para a teoria. De acordo com Orlandi (2020, p. 16) a análise de discurso se engendra entre a Linguística e as Ciências Sociais, questionando a primeira, que aborda a linguagem e exclui o que é histórico-social e, ainda, indagando à segunda sobre a transparência da linguagem. Em contraste, a AD irá considerar a língua uma forma de materializar o discurso por meio do material e do simbólico e, neste cenário, a linguagem terá como condição a incompletude por ser vista como opaca (não transparente), motivo pelo qual o sujeito não usa a linguagem, mas é usado por ela.

Com o olhar voltado à primeira fase da AD e ainda no que diz respeito à linguagem, observa-se que Pêcheux trazia certa preocupação analítica com o verbal naquele momento, mas é a partir de reformulações na teoria (já mencionadas anteriormente), que o estudioso pressente uma necessidade em voltar sua atenção ao visual. Isto também se dá pelo fato de a teoria considerar a linguagem em sua materialidade, pois ao atentar à investigação da imagem, vários elementos devem ser considerados para que os efeitos de sentido possam ser produzidos, tais como a época em que surge, quem enuncia, para quem está sendo enunciado, em que ambiente circula, quais os suportes tecnológicos que utiliza, o que pode ou não pode ser dito, ou seja, considerar as condições de produções em que a materialidade em análise está inserida. Ainda, ao abordar este tipo de discurso é preciso levar em conta o verbal e o visual, entendendo que ambos não se separam.

Ao escapar da redução do discurso à língua, busca-se compreender a materialidade discursiva como, simultaneamente, linguística e histórica. Por este motivo, o olhar sobre as tiras e sobre os *cartoons* carece dessa visibilidade – levam sempre em conta a relação estabelecida entre a língua e a ideologia. A materialidade discursiva é da ordem do discurso, diferente da ordem da língua. Assim, a tomada de um enunciado pressupõe sempre a consideração das condições de produção. Para a análise do discurso, a prática de leitura não deve ser mecânica, ou seja, no caso dos *cartoons* e das tirinhas, não se pode pensar apenas no humor ou na crítica, pois a materialidade deve ser interpretada para além da imagem, na busca dos processos discursivos.

Na materialidade visual, importa lembrar a FD dessa mesma forma (AD 3), isto é, heterogênea, uma vez que o sujeito da AD 3 também é heterogêneo e flexível, e não mais uno e sem ideologia (AD 1), ocupando diferentes posições no discurso. Dessa forma, um mesmo dito pode suscitar efeitos de sentido diversos, abrigando, até mesmo, a ambiguidade, já que esta é constitutiva da língua, para além do interpretar. Para Orlandi:

A Análise de Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação. Também não procura um sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender (ORLANDI, 2020, p. 24).

Por conseguinte, interessa também entender como se dá o funcionamento de interpretação como dispositivo neste panorama. Orlandi (2007) trata da interpretação como gesto fundamental na relação sujeito/sentido para produzir efeitos de sentido, pois na análise de discurso a leitura é prática posta como constituída por um dispositivo teórico, que se relaciona com a materialidade da linguagem e da opacidade.

A não transparência da linguagem é a base para a teoria, uma vez que há, ainda, nesse processo, o olhar de quem analisa. Por meio destas considerações, salienta-se uma questão imprescindível: o texto, sendo exemplar do discurso, têm abrangências. Assim, no tocante à materialidade, o texto não é plano e nem linear, mas “na perspectiva discursiva, o texto é um bólido de sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 14).

Qualquer mudança na materialidade do texto irá resultar em divergentes gestos de interpretação, isso porque há diferentes posições do sujeito, formações discursivas, recortes de memória e a relação com a exterioridade, isto é, de maneira substancial importa o elo da materialidade do texto e de sua exterioridade. Contudo, o texto não se desenvolve desordenadamente em várias direções: há a necessidade de pensar sobre sua ordem significativa e não apenas em como ele se organiza, o significado do sujeito leitor depende da sua relação com o que ressoa do interdiscurso, tendo em conta a sua filiação ideológica e as suas tomadas de posição, ou seja, ele é uma posição na filiação dos sentidos.

Apesar de tratar-se de um objeto literário, a linguagem imagética presente nas tiras e nos *cartoons* também permite que o discurso visual produza os efeitos de sentido por meio da relação discurso/sujeito, considerando suas diferentes posições. Com isso, Orlandi ressalta:

Há uma necessidade do sentido, em sua materialidade, que só significa, por exemplo, na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem (ORLANDI, 1995, p. 39).

Portanto, os efeitos de sentido não estão prontos, não são fixos e muito menos dados. Eles sempre irão ressignificar, a cada leitura feita por cada sujeito, ocorrendo, também, deslizamentos, conforme a formação ideológica que o perpassa e que o interpela. A relação deste sujeito leitor com o mundo também irá determinar a interpretação do discurso na imagem, porém, considerando o que foi dito anteriormente, o texto não irá se desenvolver e nem irá apontar sentidos desordenadamente em diversas direções; há sempre de se pensar em sua ordem significativa e sua historicidade.

Nesta perspectiva, os efeitos de sentido sujeitam-se à linguagem, zona de manifestação da ideologia. Os sentidos dispõem de marcas constitutivas que se apagam e, por vezes, são tidas como costumeiras para o sujeito que acredita ser a gênese daqueles sentidos, quando na verdade há sustentações para o significar – como a interpretação e a leitura. Há certa ilusão em relação à produção de sentidos e à primazia dos discursos que decorrem da linguagem – a qual constitui os sujeitos a partir de dois sistemas que são perpassados pelo inconsciente. Estes sistemas são denominados Esquecimento Número 1 (esquecimento ideológico, relacionado ao

aspecto polissêmico da linguagem) e Esquecimento Número 2 (da ordem da enunciação, relacionado ao aspecto parafrástico da linguagem). Segundo Orlandi:

O Esquecimento Número 1 é da instância do inconsciente, resultante do modo pelo qual a ideologia nos afeta. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos, quando, na realidade retomamos sentidos pré-existentes.

O Esquecimento Número 2 é da ordem da enunciação: ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo de nosso dizer, formam-se famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre poderia ser outro (ORLANDI, 2020, p. 35).

Em outras palavras, o primeiro esquecimento diz respeito ao sujeito não ser a fonte/origem de seu dizer; pois este tem a impressão de que o discurso nasce nele, por isso estar em seu inconsciente, contudo, é ilusório. Já no segundo esquecimento, o sujeito tem a ilusão de que o seu sentido é uno, convicto de que seu discurso, sua palavra ou sua fala têm apenas aquele único sentido e que só poderiam ser formuladas do modo como o fez. Isso se dá porque sujeito é heterogêneo e, por esse motivo, mantém-se no fio condutor do discurso por meio destas duas ilusões.

Além disso, para que o sentido se faça presente no discurso, a materialidade visual estará relacionada à memória que desponta na terceira fase da AD, como uma constituição do sujeito em relação a outro que já existia e do qual irá depender o caráter material do sentido:

[...] o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (ça parle) sempre “antes, em outro lugar e independentemente” (PÊCHEUX, 1995, p. 149).

E não apenas no que diz respeito à semântica: o prefixo *inter* vem, etimologicamente, da relação *entre/perpassar*, sendo no discurso aqueles outros discursos que atuam na construção discursiva, pois um discurso nunca é isolado e remete sempre a outros anteriores. Para Pêcheux (1997, p. 99). “O já-dito em outro lugar” pode ser entendido ainda como as relações que esse discurso faz com suas condições de produção. “Ponto nodal do sistema”, segundo Malidier (2011, p. 50), a concepção está atrelada ao conceito de intradiscurso, definido por Pêcheux como:

[...] pode-se bem dizer que o intradiscurso, enquanto “fio do discurso” do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma “interioridade” inteiramente determinada como tal “do exterior”. E o caráter da forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica com a formação

discursiva que o constitui) tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intradiscurso, no qual ele se articula por “co-referência”. Parece-nos, nessas condições, que se pode caracterizar a forma-sujeito como realizando a incorporação-dissimulação dos elementos do intradiscurso: a unidade (imaginária) do sujeito, sua identidade presente-passada-futura encontra aqui um de seus fundamentos (PECHEUX, 2009, [1975], p. 154-155).

Ou seja, Pêcheux sugere que é o próprio modo de disposição do discurso no centro da materialidade linguística (intradiscurso) que viabiliza a linearização como efeito e implicação direta das proposições. O intradiscurso é também definido por Leandro-Ferreira (2001, p. 19), a partir de Pêcheux (1995), como “simulacro material do interdiscurso, na medida em que fornece-impõe a ‘realidade’ ao sujeito, matéria-prima na qual o indivíduo se constitui como sujeito falante em uma determinada formação discursiva que o assujeita”, isto é, o intradiscurso é relativo às conexões discursivas dentro do próprio objeto linguístico.

Outros autores ainda discorrem sobre esta relação entre os dois conceitos, como Orlandi (2020, p. 30-31) faz entre “o já-dito e o que se está dizendo, ou ainda, entre a constituição do sentido e a sua formulação”; isto é, o fio do discurso. A autora ainda busca essa conformidade de noções em Courtine (1984), para quem o interdiscurso seria um eixo vertical e comportaria todos os dizeres já ditos e os a-dizer, e o intradiscurso seria o eixo horizontal, o da formulação, aquilo que está sendo dito. (COURTINE, 1984 apud ORLANDI, 2009).

No imagético, essas duas concepções também são inseparáveis, imbricadas, pois, ao identificar os elementos visuais distribuídos numa imagem, os sujeitos leitores relacionam estes vários elementos intradiscursivamente (dentro da imagem) para, posteriormente, produzir o sentido através de relações interdiscursivas com a exterioridade, da posição ideológica e das condições de produção desta materialidade.

Por conseguinte, essas relações com o mundo submetem o interdiscurso, conforme Pêcheux (1995), às leis de: a) *desigualdade*: levando em conta que os sujeitos, divididos em distintas classes e posições de sujeitos, apresentam divergências de interesses, promovendo um confronto de formações ideológicas (o discurso se opõe); b) *contradição*: permite que os sentidos se confrontem, permitindo a falha e o equívoco; c) *subordinação*: ocorre quando os interesses ideológicos dos sujeitos interpelam uma convergência de discursos.

Ainda sob esse viés, o interdiscurso conceituado por Pêcheux (1995, 1999) funda-se a partir de relações com aquilo que já foi dito antes, em um outro lugar, e/ou em um outro contexto. É por meio dele que o funcionamento da ideologia, pela qual os sujeitos são interpelados, opera. Além dele, a noção de memória discursiva foi incorporada pela AD:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999. p. 52).

Por meio dessa memória ocorrem relações interdiscursivas que cada sujeito faz com a própria história, com o próprio contexto – o que permite, portanto, o que se chama de *opacidade de sentido*, isto é, as várias interpretações ou deslizamentos de sentidos que ocorrem a partir das diferentes condições de produção e posições ideológicas. Destacamos que os deslizamentos de sentido não pressupõem a oposição e sim a adaptação do sentido hegemônico. Segundo Pêcheux (1995, p. 162), “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas”.

Nesta lógica, significamos que os conceitos que compõem a AD não existem de modo estanque, mas sempre como uma relação teórica. Por esse motivo, também importa à leitura discursiva compreender uma concepção que também está inserida nas condições de produção do discurso: a formação imaginária. Este conceito surge ao lado das condições de produção e se relaciona com as representações que o elemento A e o elemento B criam de si e dos objetos discursivos dentro dos processos do discurso. Essas representações encontram-se imbricadas às posições sociais e ideológicas.

Proposta por Pêcheux (1997, p. 82), designa os lugares “que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”. Ou seja, conforme o autor, na (re)produção do discurso, estão presentes um sujeito enunciador A e um sujeito destinatário B, que ocupam lugares definidos numa dada formação social:

De A para A: “Quem sou eu para lhe falar assim?”;
De B para A: “Quem é ele para que eu lhe fale assim?”;
De B para B: “Quem sou eu para que ele me fale assim?”

De A para B: “Quem é ele para que me fale assim?” (PÊCHEUX, 1997, p. 82).

Portanto, na materialidade visual também há este jogo de imagens que se faz presente enquanto ocorre o desenvolvimento da interlocução e, por conseguinte, é possível considerar as relações imaginárias como o modo pelo qual os sujeitos constituintes do discurso estão envolvidos nas condições de produção. Este jogo de imagens mostra-se presente na tecitura da materialidade imagética, pois tenta curvar o gesto de interpretação para o efeito de sentido da persuasão e levar o interlocutor a compreender os discursos e as ideologias que se materializam naquela imagem.

Posteriormente, seguindo pelo vislumbre dos sujeitos postos ao referente: “De A sobre R: De que lhe falo assim?’ / De B sobre R: ‘De que ele me fala assim?’”. (PÊCHEUX, 1997, p. 82). Apesar disso, é fundamental compreender que estas questões terão resposta na formação das funções imaginárias que A tem de B no processo de produção discursiva e, por isso, estabelecem ‘possíveis’ enunciados e efeitos de sentido durante a interação enunciativa. Pêcheux e Fuchs (2014 [1990], p. 179) abordam uma questão importante ao dizer que “as ‘condições de produção’ de um discurso não são espécies de filtros ou freios que viriam a inflectir o livre funcionamento da linguagem”.

Os teóricos ainda afirmam que não existe uma semântica que antecede o discurso que seria amputada pelos filtros que as condições de produção impõem. E é em razão disso que Pêcheux e Fuchs (2014 [1990], p. 182) reconhecem que:

[...] pode apresentar ambiguidades: parece efetivamente, à luz do que precede, que se pode entender por isso seja as determinações que caracterizam um processo discursivo, seja as características múltiplas de uma ‘interação concreta’ que conduz à produção, no sentido linguístico ou psicolinguístico deste termo, da superfície linguística de um discurso empírico completo (PÊCHEUX; FUCHS, 2014 [1990] p. 182).

Dessa forma, explicitamente, se trata de uma teoria não-subjetiva da subjetividade – que anula a segunda possibilidade em favor a primeira –, confirmando o pensamento de que as condições de produção não funcionam como um dispositivo que limita uma metafísica livre que antecede o discurso, mas que permitem determinar/reprimir e até prescrever o que se deve dizer, o que se pode dizer. A partir disso, ao inserir o sujeito num lugar socioideológico, ele também estará introduzido em um campo de posições que lhe possibilita falas determinadas que oscilam de acordo com seu posicionamento – que se relaciona com sua formação ideológica, de

modo que o sujeito transitará por várias formações discursivas que irão inseri-lo em um campo enunciativo do que é permitido ser dito. Ainda, as condições de produção permitem identificar as contradições do sujeito, que se colocam nos esquecimentos 1 e 2 (vistos anteriormente), bem como sua posição com respeito ao modo de produção e de seu posicionamento no contexto específico em que este discurso está sendo produzido.

Após percorrer este caminho de conceitos e noções, compreendemos que a AD arriscou-se em um movimento de mudança na maneira de produzir conhecimento e, além disso, em adotar um fundamento diferente das relações do sujeito com o seu discurso. Isso porque considera que a fala não é transparente e nem literal e entende que diferentes discursos, além do político, importam. Ainda, ao olhar para a necessidade de visar diferentes domínios discursivos, estendendo os princípios e procedimentos da teoria a outras instâncias e não se restringindo apenas ao verbal. A seguir, abordaremos sobre a captura dos sujeitos pelas mídias sociais.

2 A CAPTURA DOS SUJEITOS PELAS MÍDIAS SOCIAIS

As mídias sociais são locais virtuais pelos quais os sujeitos se relacionam, constituindo uma maneira de sociabilizar, possibilitando também a circulação do conhecimento. A socialização nas redes sociais, como por exemplo *Facebook* e *Instagram*, não apresentam as mesmas condições de produção que apresentam, muitas vezes, o cotidiano dos sujeitos. Isso porque elas auxiliam na comunicação e aproximação de uns aos outros, contudo, podem camuflar a vida real destes.

Dessa forma, apesar de se mostrarem úteis e prazerosas, podem ser prejudiciais à saúde mental, o que se confirma através de um estudo divulgado na plataforma Scielo/USP intitulado *Uso de Internet e Redes Sociais e a Relação com Índícios de Ansiedade e Depressão em Estudantes de Medicina*, feito por Moromizato et al. (2017), o qual avalia a influência das mídias sociais no desenvolvimento de ansiedade e depressão nesses jovens.

Os resultados da pesquisa foram explícitos e demandam uma atenção maior para a redução de danos à saúde mental engendrados pela utilização excessiva das redes. Essa investigação também revela que os efeitos negativos do consumo sem controle das mídias sociais não se limitam apenas ao tempo gasto que poderia estar sendo dedicado a outros afazeres, indo além, pois, se não tratada, a adicção à *internet*

pode resultar em prejuízos emocionais significativos.

Apesar do estudo tratar apenas de estudantes de medicina, não diz respeito a um problema encontrado apenas no meio acadêmico da área, ou seja, se estende a outros jovens e aos sujeitos de outras idades e de outros contextos. A ocorrência disso pode estar ligada a uma forma mais simplificada de se relacionar, pois, segundo Bauman, há uma facilidade em criar relações por meio das redes: “os grupos de amigos ou as comunidades de bairro não te aceitam sem dar razão, mas ser membro de um grupo no Facebook é fácil. Você pode ter mais de 500 contatos sem sair de casa, você aperta um botão e pronto” (BAUMAN, 2017, não p.). Em outras palavras, o autor de *Modernidade Líquida* discorre sobre como as relações sociais se tornaram banais e inconsequentes via internet, pois é possível criá-las sem sair de casa e apenas com um botão.

Bauman (2004, não p.) diz também que, devido à necessidade do homem de não se sentir sozinho, as redes sociais se tornaram um sucesso. Isso porque possibilitam várias conexões e promovem ambiente acolhedor onde ele não se sente sozinho e, “encasulado numa teia de chamadas e mensagens, você está invulnerável” (BAUMAN, 2004, p. 57). Ele ainda completa seu pensamento declarando que não importa que as relações acabem, pois há sempre um número incontável de conexões à disposição do sujeito. Desse modo, as mídias sociais podem potencializar uma característica da sociedade contemporânea apontada por Bauman: a afetividade líquida.

Por outro lado, no texto *Identidades Vazias*, Slavoj Žižek – sociólogo esloveno – traz sua perspectiva acerca dos aspectos psicológicos das relações virtuais mostrando que, da mesma forma que a cibercultura transformou nossa relação com a informação, além disso, expôs de forma um pouco mais explícita o lado obscuro da natureza humana, outrora camuflado nas dinâmicas sociais:

[...] Nossa identidade social, a pessoa que presumimos ser em nosso intercurso social, já é uma máscara, já envolve a repressão de nossos impulsos inadmissíveis, e é precisamente nessas condições de “só uma brincadeira”, quando as regras que regulam os intercâmbios de nossas vidas reais estão temporariamente suspensas, que podemos nos permitir a exibição dessas atitudes reprimidas. Basta lembrar do mitológico sujeito tímido e impotente que, participando de um jogo virtual interativo, adota a identidade de um assassino sádico e sedutor irresistível. Seria simples demais afirmar que essa identidade é apenas um suplemento imaginário, uma fuga temporária de sua impotência na vida real. Na verdade, o que importa é que, porque ele sabe que o jogo virtual é “apenas um jogo”, ele se sente capaz de exibir “seu eu real”, fazer coisas que nunca fez em interações

reais -sob a capa de uma ficção, a verdade sobre ele se articula. O fato mesmo de que eu perceba minha auto-imagem virtual como simples brincadeira me permite, assim, suspender os obstáculos que usualmente impedem que eu realize meu “lado escuro” na vida real - meu “id eletrônico” ganha asas, dessa forma (ŽIŽEK, 2007, não p.).

O filósofo ainda pontua a questão do sujeito mitológico tímido e até impotente, o qual participa de jogos virtuais pelos quais interage, adotando a identidade de um assassino e sedutor que é vista como um suplemento temporário, que possibilita atitudes que não são feitas em interações reais. Dessa forma, por vezes, o sujeito virtual se esconde em um *login* nas redes sociais, causando um apagamento de quem realmente é, por meio de discursos velados – apenas para se fazer presente. Além disso, as condições de produção em que este sujeito está inserido permite que o uso dos *fakes* possa ser compreendido como um assujeitamento ao discurso da virtualidade no contemporâneo. A seguir, entenderemos como se compõe o perfil do sujeito que se insere nas mídias sociais.

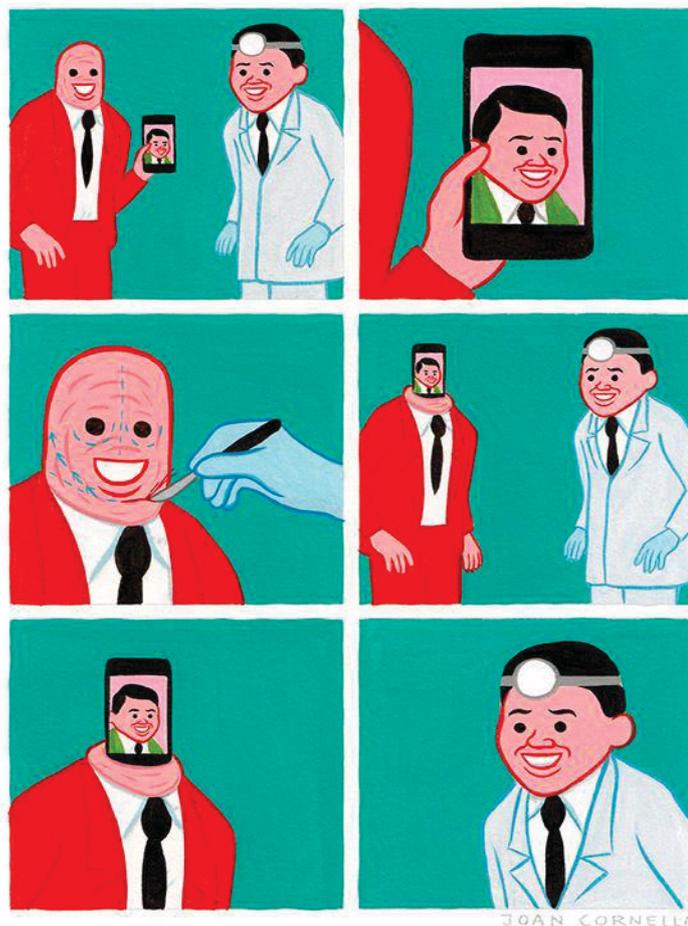
2.1 O PERFIL DO SUJEITO VIRTUAL QUE SE INSERE NAS MÍDIAS SOCIAIS

Por meio das transformações tecnológicas, os sujeitos puderam ocupar novos espaços e conhecer outras formas de produzir discursos. A *web* permitiu inovações na comunicação, entretanto, não alcançou uma substituição entre as formas tradicionais de interação. Isso porque ela não substitui estar em algum lugar com a presença de sujeitos, porém estabelece contatos diferentes daqueles que existiam antes do surgimento da internet. Hoje, é possível os sujeitos enunciarem comentários sobre uma infinidade de temas e questões com as quais se identificam ideologicamente.

Podemos interpretar que há nas mídias sociais um padrão de beleza imposto e existe uma identificação por parte do sujeito virtual com ele, o qual concorda com aquele protótipo, alterando, transformando, e mascarando o que é da ordem do seu real para estar presente enquanto o reproduz (um dos aspectos, inclusive, criticados por Cornellà em seus *cartoons*). Contudo, ainda que as mídias permitam distintas faces/personalidades aos sujeitos, a posição-sujeito será sempre uma: um sujeito afetado pelo virtual. Dessa forma, há um certo “anonimato” adotado por alguns destes sujeitos virtuais que, por vezes, ocultam sua forma física através de filtros ou o que realmente pensam por meio de uma máscara identitária para ganharem visibilidade.

Nas peças de discurso produzidas por Joan Cornellà e analisadas nesta pesquisa, esse tema se mostra recorrente e, com isso, podemos ver um sujeito influenciado virtualmente com uma dependência por esses novos suportes. A ideologia que perpassa esses sujeitos os condiciona a determinadas formações discursivas que são atravessadas pelas exigências da modernidade, tais como o padrão de beleza. Na produção abaixo (FIGURA 9), verificamos a referida crítica:

FIGURA 9 – O sujeito afetado pelo virtual



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2015).

Nesta materialidade, temos uma crítica a esse sujeito que busca estar sempre em evidência, isso porque, ao visualizarmos o celular no lugar da cabeça do sujeito, pela memória discursiva ressoa um “querer” em ser/estar a qualquer custo, mesmo que por meio de cirurgia plástica. Nesse caso, as formulações em cena apresentam o perfil do sujeito virtual que se mostra midiaticamente afetado pelas redes. Situação muito próxima das condições de produção em que essas tiras são recebidas/lidas, já

que há episódios em que o sujeito precisa da legitimação do padrão de beleza por meio de *likes* em suas postagens.

Além do desejo constante de ser e estar a qualquer custo, o funcionamento da imagem está relacionado à questão da dismorfia (tratada mais detalhadamente no subitem 2.2), que envolve a busca por padrões de beleza mutáveis e inalcançáveis e o desejo de perfeição da própria imagem. Dizemos isto quando pensamos na obsessão do sujeito por procedimentos cirúrgicos e estéticos para alterar a aparência e conformá-la ao padrão atual, mesmo que isso possa resultar em consequências negativas, ou que, em pouco tempo, esse padrão mude.

Dito isto, esta materialidade produz sentidos pelas tentativas do médico de "reformatar a face do paciente". O celular – como elemento da conjuntura midiática – contribui para que se instaure a ilusão de alcance do ideal de beleza, a impossibilidade de atingi-lo ou a disponibilidade para tentar a qualquer custo. Ainda que fazê-lo altere a aparência ou identidade do sujeito, esta é uma norma imposta pelo ciberespaço e que convoca resposta do cartunista.

Segundo Orlandi (1988), ao falar de si, o sujeito assume diversas posições-sujeito no discurso, e por isso ele é estranho a si mesmo. De alguma maneira, falar é ser-se estranho, uma vez que os processos discursivos não têm origem no sujeito, embora se realizem precisamente através dele. Assim, por meio de um processo anônimo que relaciona o sujeito internauta ao computador, o imaginário do autor que constrói um perfil é, além de constitutivo do seu “eu”, constitutivo do “eu” do sujeito outro. Por conseguinte, é por meio do questionamento sobre quem é o outro que o sujeito tenta buscar uma identidade para si.

Dessa forma, é possível pensarmos que o eu do qual o sujeito fala é um eu distanciado, inacabado, à procura de um “eu” com efeito de totalidade (mesmo que imaginário). Dito isto, importa entender que a questão do imaginário é pensada pela AD como “a imagem que se fazem uns dos outros os participantes do diálogo” (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1990], p. 82-83). Ou seja, importa como o outro enxerga o “eu” nas mídias, a imagem que o “outro” tem de “mim” e que ressoa a ilusão de um “eu”.

Após uma breve abordagem sobre o sujeito inserido nas mídias sociais, é importante salientar que o objetivo deste tópico não é esgotar as possibilidades de compreendê-lo, mas sim significar elementos que possam colaborar para a compreensão de uma possível composição subjetiva contemporânea: o sujeito virtual.

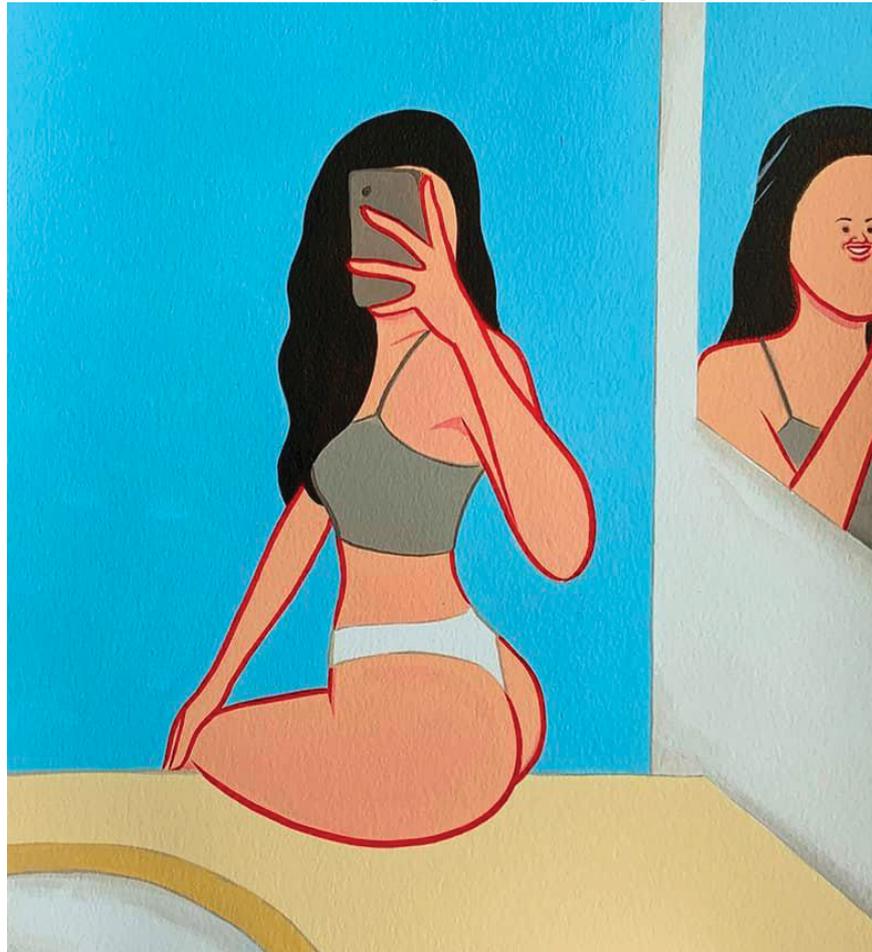
Ao analisar nas tiras produzidas por Cornellà a recorrência das *selfies*, nosso objetivo é compreender como o sujeito virtual se insere numa relação discursiva midiática que pode resultar em exageros e “vícios” por meio de um apelo digital. A seguir, entenderemos a relação entre sujeito e tecnologia.

2.2 O SUJEITO E AS TECNOLOGIAS

Quando pensamos em tecnologia e mídias sociais, estamos diante de protótipos através dos quais o sujeito virtual é persuadido a seguir para se fazer presente. Dessa forma, por vezes, ele passa a um estado de negação, ou seja, o sujeito como aquilo que ele não é. Em um sentido mais amplo, trata-se de um mecanismo de defesa da mente humana para afastar assuntos desagradáveis ou esconder verdades consideradas impactantes ou inaceitáveis pelo sujeito e, no caso das tiras de Cornellà, pode ser visto também como uma forma de inserir-se midiaticamente.

A negação pode estar associada aos sujeitos em situação de dependência (quase sempre emocional), contudo, qualquer sujeito pode cair em negação. Em relação aos sujeitos que são afetados pelo virtual, há um tipo específico de negação que diz respeito à aparência: ele precisa se conformar visualmente às normas que são da ordem do virtual e, por isso, dá ênfase ao que convém mostrar para seguir os padrões de beleza ditados por esse meio. Essa também é uma das abordagens nas produções de Cornellà, como podemos observar no *cartoon* (FIGURA 10) abaixo:

FIGURA 10 – O sujeito e as tecnologias



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2021).

Nesta materialidade, temos uma mulher vestida de uma forma que possibilita vermos seu corpo e, se não fosse o espelho ao lado dela, seria somente isso que a fotografia nos permitiria ver: um corpo padrão, objetificado. Entretanto, pela (in)visibilidade, descobrimos como é o seu rosto, num jogo de mostra/esconde, o qual é referido na própria postagem de Cornellà por alguns seguidores. Esses comentaram sobre o fato de a personagem estar mostrando o corpo e ao mesmo tempo o celular estar em frente ao seu rosto, aludindo ao conceito de “Show everything except your face!” (“Mostre tudo, menos sua cara!”, em tradução livre), que pode ser lido como uma crítica ao *face shaming* (“vergonha do rosto”, em tradução livre) muito comum nos ambientes virtuais, bem como pode funcionar como um alerta que, para fazer-se presente nas redes, deve-se ser um corpo, não um sujeito.

Desse mesmo *cartoon* há um vídeo na página do *Instagram* de Joan Cornellà em que a câmera desliza do corpo para o rosto da personagem, mostrando que os sujeitos se submetem a essa norma (mostrar o corpo adequado ao padrão imposto)

para, com isso, ganhar vários *likes* através da postagem. Ao analisar a materialidade, o jogo mostra/esconde pode ser visto como uma das formas de fazer-se presente midiaticamente. Segundo Goffman (1975):

Sugeriu-se inicialmente que poderia haver uma discrepância entre a identidade virtual e a identidade real de um indivíduo. Quando conhecida ou manifesta, essa discrepância estraga a sua identidade social; ela tem como efeito afastar o indivíduo da sociedade e de si mesmo de tal modo que ele acaba por ser uma pessoa desacreditada frente a um mundo não receptivo (GOFFMAN, 1975, p. 20).

Em outras palavras, há uma necessidade de assumir uma identidade virtual para estar socialmente em evidência, juntamente a uma imagem midiática que possui discrepância com a imagem real do sujeito. Esse desencontro, quando materializado traz uma produção imaginária equívoca e permite dois modos do sujeito apresentar o seu corpo: como ele é, verdadeiramente, ou como uma projeção idealizada – não se enxergando como os outros a veem.

Além da criação de uma identidade virtual, há outra forma que também permite camuflar sua aparência real por meio da tecnologia, conhecido como *Photoshop*¹¹, *software* que possibilita mudar as formas corporais ou faciais, modelando ambos como esse sujeito desejaria que fossem, por meio da manipulação da imagem. Segundo Rasia, nesse processo há:

O desvario de imagens desistoricizadas, ou de uma memória volatizada em uma massa homogeneizada pela profusão da repetibilidade, pela banalização. Instante efêmero que demanda captura para satisfazer a suposta necessidade do olhar-outro coletivo. Anônimo. Indefinido. Gesto de captura de imagens no qual contraditoriamente o sujeito se funde com o objeto, e assim se coisifica (RASIA, 2016, p. 114).

A busca pela inserção nas mídias sociais leva os sujeitos à tentativa de alterar virtualmente o que não consideram satisfatório na vida real. Dessa forma, o uso intenso desses recursos, por vezes, resulta em uma elaboração ficcional da realidade em que o sujeito desenvolve uma espécie de autoestima virtual, que perpassa para a ordem do pessoal. Nesta mesma materialidade significativa (Figura 10), juntamente à negação do rosto do sujeito personagem, há outra temática que é recorrente na produção do ilustrador: a hipersexualização. Isso porque as mídias sociais, muitas vezes, pressionam as mulheres a buscarem padrões irreais de beleza para se fazerem

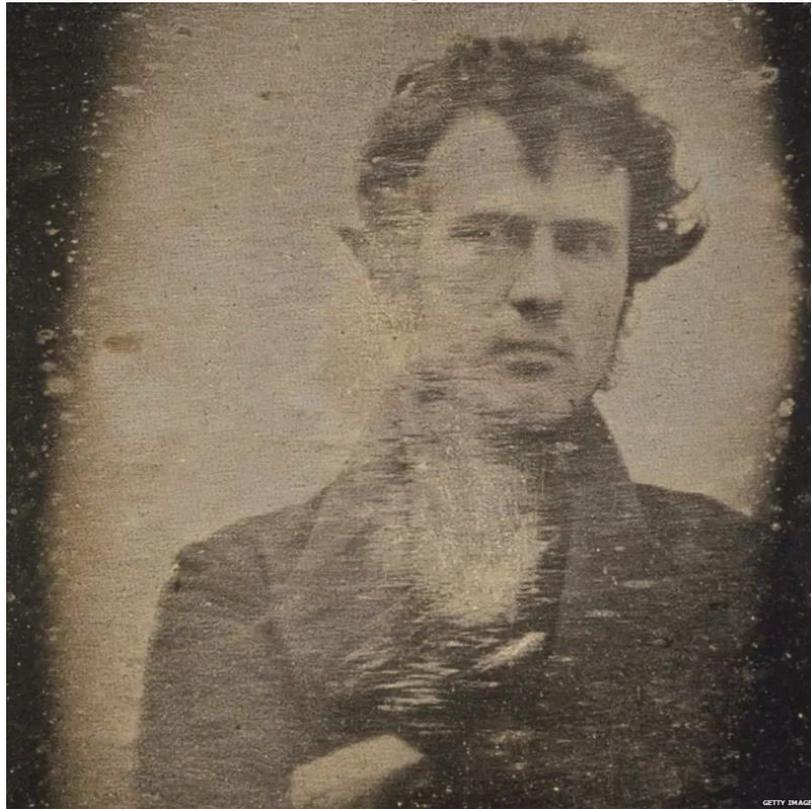
¹¹ *Photoshop* é um software fornecido pela Adobe Systems para edição de imagens bidimensionais e hoje é considerado o líder no mercado dos editores de imagem profissionais.

presentes neste meio, o que resulta em uma representação hipersexualizada. Os sujeitos femininos que se inserem nas redes acabam reduzidos à sua forma e às suas características físicas, as quais estão quase sempre à mostra em seus perfis, produzindo um efeito de objetificação do corpo feminino. Contudo, o sujeito parece não se importar com isso, pois será essa exibição que permitirá um grande número de *likes*.

Nesse sentido, Bauman diz que a principal característica da sociedade de consumidores é a transformação destes em mercadorias, visto que nela “ninguém pode ser tornar sujeito sem antes virar mercadoria” (BAUMAN, 2008, p. 20), uma ideia que está também relacionada ao corpo feminino. Assim, algo que se torna objeto não só por ilustrar uma imagem a ser exibida em rede, mas também porque a cultura do consumo dita normas que exigem cuidados com o corpo e com relação à aparência, os quais são ainda mais estimulados quando se referem às mulheres, que são (auto)controladas com maior rigor. A seguir, será possível significar como o uso das chamadas *selfies* são feitas pelo sujeito virtual e, ainda, um possível propósito dela nas mídias sociais.

2.3 O SUJEITO E AS *SELFIES*

A palavra *selfie*, de origem inglesa, é um neologismo baseado no termo *self-portrait*, que denomina a forma de capturar um autorretrato, sendo hoje uma foto tirada e compartilhada na internet. Por meio de um artigo publicado no jornal *BBC News*, em novembro de 2017, intitulado *Uma breve história da selfie desde 1839*, e escrito por Imran Rahman-Jones, podemos conhecer como essa prática surge no campo da fotografia. Segundo Rahman-Jones (2017, não p.), acredita-se que a mais antiga fotografia *selfie* seja de Robert Cornelius, aos 30 anos (FIGURA 11), que a tirou do lado de fora de sua loja de lâmpadas na Filadélfia, nos EUA.

FIGURA 11 – Primeira *selfie* registrada na história da fotografia

Fonte: BBC News (2017).

No registro, Robert Cornelius parece não saber se a foto irá funcionar ou não, fato que não surpreende, já que devemos levar em conta a tecnologia daquela época, a qual determinava que ele teria que permanecer em pé por mais de 15 minutos para conseguir a foto. Seguindo a ordem cronológica, em 1914, a duquesa Anastásia Nikolaevna, filha mais nova do czar Nicolau II, encaminha um autorretrato a seu pai, escrevendo: "Tirei essa foto de mim mesma me olhando no espelho. Foi bem difícil porque minhas mãos estavam trêmulas". Em 1920, o fotógrafo nova-iorquino Joseph Byron registrou uma *selfie* dele e de seus amigos (apesar de nenhum deles aparentar saber onde a câmera está) em um terraço, em 1920 (FIGURA 12):

FIGURA 12 – Joseph Byron e amigos



Fonte: BBC News (2017).

A câmera era uma caixa grande e, provavelmente, pesada, o que explica o motivo de dois deles a estarem segurando. Em 1938, Frank Sinatra também faz uma *selfie* que é, posteriormente, reproduzida nas redes sociais, tirada quando o cantor tinha 23 anos, antes dele ficar famoso de fato. Em 1966, é a vez de George Harrison, guitarrista dos Beatles, que fez sua *selfie* quando foi para a Índia, naquele mesmo ano, com uma câmera olho de peixe e que se tornou uma das fotos mais conhecidas do artista (FIGURA 13):

FIGURA 13 – *Selfie* de George Harrison

Fonte: BBC News (2017).

Finalmente, em 2002, a palavra *selfie* foi inventada por um homem australiano chamado Nathan Hope, que postou uma foto de seu lábio cortado, na festa de aniversário de 21 anos de um amigo e escreveu "desculpem o foco, era uma *selfie*". A partir disso, o costume se tornou muito comum e se estende pelas mídias até os dias atuais, mas foi no ano de 2013, que os responsáveis pelos dicionários da *Oxford* escolheram *selfie* como a palavra do ano.

Um dos grandes motivos para a escolha foi o fato de a busca pela palavra ter crescido 17.000% naquele ano, o que confirmou seu estatuto de uma das palavras mais procuradas. Com o passar dos anos, a palavra *selfie* e a própria prática de autorretratar-se foi sendo ressignificado e tomou um sentido amplo, inserindo-se na "formação social capitalista, em uma conjuntura sócio-histórica-ideológica determinada pelo avanço tecnológico, pela informatização da sociedade, pela mundialização das relações, entre outras [...]"(COSTA, 2016, p. 91).

Aos olhos da AD, esse contexto se inscreve como parte das condições de produção imediatas que, segundo RASIA (2016, p. 104), estão diretamente relacionadas à emergência histórica da enunciação e consideram constitutivo da formação dos efeitos de sentidos da linguagem, a qual se manifesta por meio de diversos modos de formulação: verbal, visual, sonoro, entre outros. Considerando a conjuntura sócio-histórica, organizada a partir do modo de produção capitalista, o

sujeito virtual – em sua maioria – prefere a imagem à coisa, a representação ao real, enfim, prefere o campo da aparência. Ou seja, vislumbramos que a história ressoa na atualidade e, mesmo com os avanços tecnológicos, as chamadas *selfies* persistem e comparecem nas textualidades trabalhadas como forma de inserção do sujeito nas mídias.

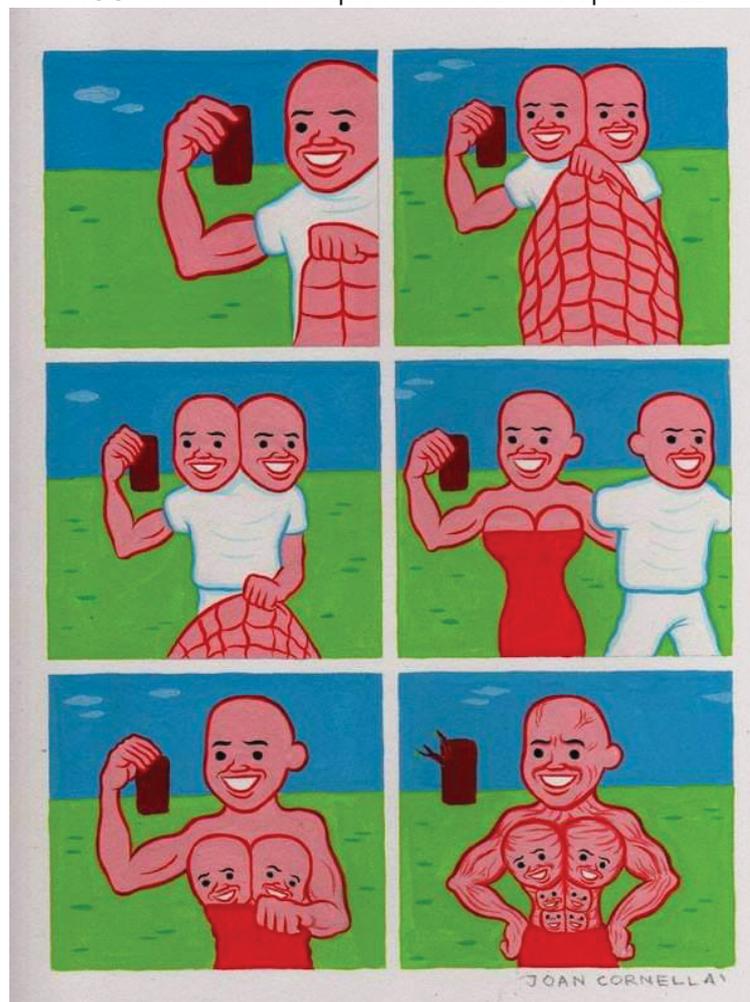
Esse e outros “apelos digitais” ressoam nas mídias sociais disponíveis e utilizadas mundialmente, evidenciando uma demanda que resulta da injunção/imposição da ordem do digital, isto é, os sujeitos são assujeitados pelo virtual e pelos discursos da ordem do virtual. Portanto, o sujeito quase deixa de existir e dá espaço às “formas assujeitadas”, incorporando esses discursos. Dias (2019, p. 133) nos diz que “não é novidade que a mídia produz certas formas de assujeitamento dos indivíduos”, ou seja, as redes sociais funcionam por meio de um constante apelo para que os sujeitos se marquem nesse espaço.

Assim, encontramos um sujeito que se desdobra para estar incluído em um ambiente que estabelece normas as quais devem ser seguidas o tempo todo, que não estão escritas em nenhum lugar, mas são acordos tácitos. Dessa maneira, Cornellà faz ressoar tais normas em sua produção de forma crítica, como exemplo, aos sujeitos que utilizam filtros de gatinhos/coelhinhos em situações inapropriadas ou fotografam tragédias, se inserindo midiaticamente por meio do número de curtidas que recebe em suas postagens. Acerca da prática da “curtida”, Solange Gallo aponta esta como importante recurso de legitimação do discurso *on-line*: “quanto mais curtidas tem uma postagem, mais reconhecida e legitimada ela é” (GALLO; OLIARI, 2015, p. 7).

Recorrendo a Orlandi (2012, p. 72), que declara que “a digitalização do mundo é essa coisa ‘en-formada’ pelo digital”, encontramos ainda outras normas que se fazem presentes: a exibição do corpo nos meios digitais, a replicação do meme bastante utilizado pelos sujeitos nas fotos, onde se dobra as pernas para representar seios na *selfie*, como satirizado por Cornellà na Figura 7, em busca do humor ou, ainda, os rostos dos personagens que sempre estampam uma expressão feliz com um fundo de tristeza, mostrando que o sujeito deve estar com um sorriso no rosto, seja uma situação da ordem do riso ou da ordem da tragédia, uma exigência de comportamento social. Esse mesmo rosto pode ser visto como uma possível alusão a Andrés Arató, homem do meme “rindo de nervoso”.

No que se refere à busca pela aparência desejada para estar em evidência – em casos extremos –, a procura pode acabar em um transtorno psicológico que afeta os sujeitos que se inserem nas mídias sociais: a dismorfia. A dismorfia corporal/facial trata-se de um distúrbio no qual existe uma preocupação excessiva pelo corpo/rosto, fazendo com que se sobrevalorizem pequenas imperfeições ou então que as imagine, resultando em um impacto extremamente negativo para a autoestima do sujeito contemporâneo, podendo afetar a rotina no trabalho, na escola ou no convívio com familiares e amigos. A respeito do nosso objeto, para entender como Cornellà aborda essa questão em suas produções, exemplificamos com a materialidade a seguir (FIGURA 14):

FIGURA 14 – Tirinha que retrata sobre as aparências



Fonte: Facebook/Joan Cornella (2013).

Na imagem, há um personagem que está com algo que aparenta ser um celular, tirando uma *selfie* de seu próprio corpo. Podemos entender que a finalidade é mostrar

o seu físico bem definido, demanda esta que se repete na ordem do interdiscurso. Por fim, são tantos semblantes e tantas tentativas de estar em evidência, que o equívoco se instaura ao interpretarmos que o celular não é um celular e sim um tronco de árvore. Entendemos aqui que os sujeitos, quando afetados pelo virtual, se modificam, tentam adquirir formas faciais e corporais para estarem inseridos nas redes sociais a qualquer custo. Assim, são pelas normas que este ambiente estabelece e impõe, o sujeito virtual se inscreve num processo de *identificação*:

Somos, assim, levados a examinar as propriedades discursivas da forma-sujeito, do “ego imaginário”, como “sujeito do discurso”. Já observamos que o sujeito se constitui pelo “esquecimento” daquilo que o determina. Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito (PÉCHEUX, 1995, p. 163).

Ao tratarmos desse processo, emerge em nosso movimento de análise a questão de gênero, pois no 4º quadro da figura há um sujeito homem que ressoa um eu duplo, no mesmo corpo físico. Dessa forma, no momento em que ele consegue elaborar esse outro, o sujeito a absorve e a expulsa, assumindo um lado feminino que não é uno, mas multifacetado e se imbrica ao masculino, sem fronteiras exatas. Em outras palavras, o sujeito se inscreve em uma FD com a qual ele se identifica, e dissimula os elementos do interdiscurso no intradiscurso (1995, p. 167). Isso resulta, por sua vez, na ocultação do processo de identificação do sujeito com o sujeito universal de uma FD.

Dito isto, ao relacionar o funcionamento da premissa de Pêcheux às peças de discurso de Cornellà, compreendemos que o sujeito virtual se identifica com uma FD estética à qual precisa se enquadrar – por meio dessas transformações –, segundo determinado padrão imposto pela sociedade. Essas alterações faciais e corporais são vistas como uma tentativa de moldar-se facialmente/corporalmente ao protótipo que é colocado como belo pela sociedade, pela cultura e pela ideologia. Há uma questão ideológica e cultural em que os corpos desses sujeitos são “contornados” a fim de serem aceitos, principalmente, nas mídias sociais – despertando o efeito de sentido de pertencimento por meio das novas tecnologias. Em seguida, trataremos da espetacularização da tragédia, uma das recorrências na produção de Cornellà.

2.4 A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA

Em relação aos outros elementos que compõem as produções do artista catalão, verificamos com uma certa frequência a presença de sangue, que, em entrevista, ele esclarece ser uma prática costumeira desde sua infância. Quando questionado pela página *IdeaFixa* sobre o que ele costumava desenhar na infância, Cornellà (2013, não p.) responde:

Acho que você me perguntou isso porque há sangue em minhas histórias em quadrinhos, e você acha que eu tive uma infância traumática. Ok. Bem, eu costumava desenhar serial killers assassinando pessoas inocentes e pedófilos estuprando unicórnios, e unicórnios estuprando e matando assassinos e pedófilos e outros unicórnios (CORNELLÀ, 2013, não p.).

Dessa forma, ao utilizar-se desses elementos, há a repulsa e a reflexão ou, ainda, esses ferimentos podem representar o risco de morte ao qual o sujeito personagem está exposto. A imagem a seguir é um exemplo disso (FIGURA 15), em que, além do sangue presente, a expressão facial do personagem mostra uma certa espetacularização da tragédia:

FIGURA 15 – Cartoon com a presença de sangue



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2019).

Na materialidade acima, significamos que essa espetacularização ocorre por meio das condições de produção: um sujeito afetado pelo virtual que, em meio a uma catástrofe, ainda faz um meme com o personagem que está acidentado. Esse ou outros efeitos de sentido se constituem pela tomada de posição do sujeito leitor que se relaciona à filiação ideológica. Neste caso, entendemos também que ele devia prestar socorro e não espetacularizar o acidente. Essa crítica pode reforçar as atitudes negativas dos sujeitos que presenciam, por vezes, desastres e se preocupam apenas em filmá-los e levar às redes esses acontecimentos para se fazerem presentes e relevantes midiaticamente. Reconhecemos, também, que há um prazer da parte de quem testemunha esse acidente ao ponto de querer registrar essa tragédia.

Contudo, há uma satisfação maior ainda para quem lê quando nos deparamos com a tragédia como exibição, pois há uma rapidez incontrolada da transmissão dessas imagens, carregadas de violência, com a ausência de um filtro ou de uma organização na narrativa compartilhada. Dessa forma, a imagem espetacularizada da tragédia e a conduta ética frente a esses acontecimentos nos convidam a pensar sobre esse comportamento frequente nos tempos atuais e sobre a conduta dos sujeitos diante dos acidentes inerentes à vida, mas que a tecnologia permite agora registrar.

Muitas vezes, a imagem dos fatos faz sua narrativa maior que o próprio evento e os elementos presentes nas imagens permitem, por meio do interdiscurso e das condições de produção, interpretá-los como símbolos das tragédias. Além disso, a própria imprensa busca por informações e imagens exclusivas, permitindo aos sujeitos que se inserem nas mídias sociais compartilharem esses conteúdos, sem impor limites entre a informação e a exposição da dor.

Guy Debord – escritor marxista francês – nomeia essa ilustração da realidade como “A Sociedade do Espetáculo”. Na obra de Debord, o teórico realça que “o mundo real se converte em simples imagens que se tornam seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p. 19), trazendo também uma crítica ao processo de espetacularização da sociedade, apontando que esse se expande dos meios visuais (publicidade comercial, propaganda comercial, entre outras) às práticas sociais (divisão do trabalho, alienação do consumo, etc.).

Ao abordar a espetacularização da tragédia, Cornellà nos suscita uma reflexão: por que os sujeitos têm esse desejo indescritível em consumir imagens catastróficas? A explicação de caráter teórico estaria na psicanálise, onde Freud

declara, no livro *Mal-estar na Civilização*, que o homem tem a possibilidade de se aproximar do sofrimento, procurando o prazer. Na perspectiva psicanalítica, além do instintivo, o ser humano é um indivíduo agressivo que é obrigado a viver em comunidade desde seu nascimento. Por essa razão, presenciar e registrar tragédias, além de permitir os sujeitos se fazerem presentes nas mídias, são formas de transportar os sentimentos mais sombrios para uma realidade vista, eventualmente, como inacessível. Na sequência, iniciaremos nossos gestos de análise.

3 GESTOS DE ANÁLISE

3.1 DA METODOLOGIA

A AD que fornece a base teórica e metodológica para esta pesquisa é aquela que atenta para a relação entre a base material (linguística ou imagética) e sua historicidade. Trata-se de um campo que analisa e reflete sobre discursos que colocam a linguagem em funcionamento e, por isso, a análise não deve ser vista apenas como interpretação, pois entendemos que a referida teoria vai além disso, visto que busca compreender como o objeto simbólico observado produz efeitos de sentido. Sendo assim, a interpretação representa apenas um segmento da análise, um primeiro passo na leitura discursiva com a finalidade de explorar seus vários sentidos possíveis.

O sentido que a AD busca é aquele que construímos e produzimos no processo da interlocução. Em razão disso, a única maneira de fazer o discurso funcionar é através intervenção do sujeito, que nele insere sua subjetividade inscrita na história. Segundo Orlandi (1996, p. 135), “os sujeitos têm um papel ativo e determinante na constituição dos sentidos, mas este processo escapa ao seu controle e às suas intenções” e é justamente nesse “escape” que ocorrem os deslizamentos de sentido.

Em relação às análises, os procedimentos imbricados com princípios teóricos atendem às especificidades de estudo de tal maneira que, ao estabelecer o objeto para análise, o discurso e o *corpus* que o representa já constituem uma das etapas analíticas. Dito isto, por meio dos conceitos pecheutianos, a seguir, será feita uma leitura discursiva no conjunto de materialidades imagéticas selecionadas,

considerando as concepções de *interdiscurso*, *formação discursiva*, *condições de produção*, *ideologia*, entre outros.

Esta leitura discursiva visa descrever e interpretar por meio dos processos discursivos, como o sujeito virtual é influenciado nesse ambiente para estar sempre presente e atuante. Retomando o embate descrição/interpretação que Pêcheux (1990) formula, Lagazzi (2010, p. 173) legitima a condição do autor nas análises “dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas”, pois são nestes gestos que significamos a interpretação como prática em que estão inscritas tomadas de posição.

3.2 ANÁLISE DAS DISCURSIVIDADES ACERCA DAS MÍDIAS SOCIAIS

Como elucidado durante o percurso da pesquisa, as tiras e os *cartoons* são uma materialidade de ampla circulação que, com o advento da tecnologia, estão cada vez mais presentes no cotidiano dos sujeitos. Com apenas um clique, tem-se acesso a inúmeras delas, seja em *blogs*, mídias sociais ou em páginas criadas pelos autores, principalmente, para preservá-las do tempo nesse espaço infundável que é o digital. Com o olhar voltado para o discursivo, podemos dizer que elas surgem sempre que um acontecimento da ordem da realidade rompe com aquilo que Pêcheux (2006, p. 34) designou de “mundo semanticamente normal”. A partir do que se pretende investigar, nossos gestos de análise estarão organizados do seguinte modo:

1. Corpos e sujeitos em evidência: no primeiro recorte de tiras, a temática foca no sujeito que é afetado pelo virtual e precisa estar presente nas mídias, a qualquer custo.
2. Os movimentos dos sujeitos na opacidade: no segundo recorte, temos o mascaramento dos sujeitos por meio do jogo mostra/esconde.
3. Espetacularização da tragédia: no terceiro e último recorte, temos a tragédia como espetáculo em desastres.

3.3 CORPOS E SUJEITOS EM EVIDÊNCIA

Iniciamos nossos gestos de análise com o primeiro recorte de imagens, nas quais o sujeito é afetado pelo virtual, mostrando sua necessidade de estar sempre em

evidência nas mídias. O *modus vivendi* está envolto em um sujeito forjado pela modernidade, situado nessa fronteira entre realidade e virtualidade (FIGURA 16).

FIGURA 16 – Tirinha sobre o sujeito em evidência



Fonte: Facebook/Joan Cornella (2014).

Dentre os muitos sentidos e saberes possíveis, entendemos que os elementos visuais identificados na imagem ressoam os saberes das FDs nas quais esses sujeitos estariam inscritos através da repetibilidade dos gestos com a mão, da cor das roupas, da pose e na própria prática de fotografar-se, constituindo a possibilidade de uma leitura discursiva desta materialidade imagética. A repetibilidade foi abordada por Achard (1999, [1983], p. 12-14), que a trata como efeito de série de onde decorre a regularização de determinados sentidos que, no gesto de fixação, estão sempre ligados às imagens. (CITAÇÃO ESTAVA EM OUTR ANÁLISE, PROF. SOLANGE SUGERIU SUBIR PARA ESTA)

Pensando nisso, é a nível discursivo que estes elementos sinalizam para a inserção desses sujeitos na mídia por meio de normas já elucidadas em nosso texto, na sessão 2.2, onde tratamos do sujeito e as tecnologias, as quais dizem respeito à maneira como eles se curvam às exigências das mídias para se fazerem presentes em um movimento que perpassa diferentes culturas e contextos, a notar-se pelo 3º quadrinho no qual o sujeito mostra um pertencimento ao ciberespaço por estar reproduzindo a pose dos demais, contudo, está com um telefone sem fio, denotando o atraso científico de alguns lugares.

Assim como no 2º quadrinho, que mostra a imagem do sujeito idoso que também é interpelado pelas redes, seguindo as especificações às quais nos referimos. Além disso, no 5º quadrinho interpretamos a espetacularização da tragédia por meio do soldado com o braço amputado – ecoando mais uma vez a questão da visibilidade, ou seja, a tragédia tornando-se visível na perspectiva da espetacularização de um acontecimento que não deveria ser exibido, contudo, é.

Ainda nesse gesto de leitura, as semelhanças trazem um imbricamento do que é igual (poses, sorrisos, cor das roupas e *selfie*) e do que é diferente (personagem com deficiência, presença de sangue, amputação, a velhice, sujeito com uma condição que desfigura sua face), produzindo um espaço de convergência. Dessa forma, os sujeitos buscam padrões impostos pela mídia e tentam se fazer presentes nas redes para adquirir *likes* e visibilidade nesses ambientes.

FIGURA 17 – *Cartoon* sobre o sujeito em evidência

Fonte: Facebook/Joan Cornella (2017).

O padrão contemporâneo de beleza e a objetificação feminina ressoa no *cartoon* e encontra-se destacado em oposição aos índices visuais da tragédia (fome, guerra, pobreza, morte, destruição). Estes sentidos fazem parte de um *continuum* de regularidade na produção de Cornella (a exemplo das Figuras 22, 23 e 24), os quais materializam a espetacularização da tragédia.

Aquilo que se coloca no fio do discurso como estabelecido para um corpo feminino e a relação instaurada com a visibilidade ressoa, de modo contraditório, no *cartoon*, uma vez colocado em paralelo a elementos que reportam à pobreza, à guerra, à morte, à destruição, à fome. Parafraseando Pêcheux (1999), funciona o encontro de uma atualidade com outra atualidade, ambas, porém, pertencentes a discursividades distintas, a mundos inconciliáveis. Logo, o processo de assujeitamento que interpela o sujeito feminino, o qual sempre está voltado para si mesmo, é confrontado pelo discurso da falta, da carência, da decadência que ressoa da figura do menino.

Por seu caráter burlesco, o *cartoon* utiliza-se de gracejos, mas devemos lembrar que ele também funciona como instrumento de denúncia e faz seu leitor refletir sobre a realidade por meio de críticas humorísticas – sobretudo nas produções aqui

analisadas. Nesta peça de discurso, os efeitos de sentido se instauram por meio de uma crítica acerca do desejo dos sujeitos de estarem em evidência nas mídias, à revelia do que de fato demanda visibilidade e debate.

Na esteira da (in)visibilidade, as tragédias tornam-se visíveis na perspectiva da espetacularização, ou seja, trata-se de uma condição em que a pobreza, a calamidade, a fome, se tornam visíveis apenas quando são transformadas em espetáculo. A evidência não realça apenas a tragédia, mas também a exibição excessiva do corpo, a estética e a forma, duas coisas que não deveriam ter enfoque naquela situação e, contudo, têm, sendo postas lado a lado, mesmo não pertencendo ao campo de temas equivalentes.

Assim, o sujeito que se faz presente nas redes tem uma maior preocupação em ser o centro das atenções do que com o contexto da fotografia e o que este pode gerar à sua própria imagem, como afirma Rasia (2016, p. 109) “a visibilidade excessiva do eu parece não estar voltada ao exame do olho que autoclica, mas do outro que vê; paradoxalmente instaurado pelo excesso de centralidade do eu que clica e que fica no primeiro plano da foto”. Aqui, pensamos em centralidade como destaque, como realce para reafirmar uma “ancoragem-pertencimento”, isto é, do sujeito que manifesta a necessidade de estabelecer-se em um lugar contemporâneo em que há demandas como a estética e a forma física conformada ao padrão sempre em realce.

FIGURA 18 – *Cartoon* retratando sujeitos afetados pelo virtual

Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2013).

Na materialidade acima (FIGURA 18), ressoa um discurso que destoa da realidade ilustrada e beira o *nonsense* através de dois acontecimentos: fotografar uma situação imprópria para isso e fazer uma *selfie* que registra o encontro supostamente pacífico de dois mundos inconciliáveis na ordem do real (condenado à cadeira elétrica e o agente da lei), no que, ainda, parece uma atitude de celebração do momento, pautando a necessidade do sujeito em reafirmar que está lá presente. Para pensarmos sobre essa relação, podemos nos reportar à noção de Courtine (2014 [1981]) de *enunciado dividido*, este pensado como uma forma de heterogeneidade enunciativa mostrada que torna visível o heterogêneo entre formações discursivas.

A partir dessa definição, entendemos que os lugares sociais representados no *cartoon* são pertencentes a FDs antagônicas, uma oposição entre os discursos. Isso porque, quando pensamos na FD do sujeito da lei, compreendemos que seja contrária à FD à qual o sujeito condenado à cadeira elétrica está filiado, já que o policial é assujeitado ao aparato do estado, com ordens a cumprir e uma função específica na sociedade pela qual determina que as regras sejam cumpridas e respeitadas. Além disso, o sujeito na cadeira elétrica também está sendo assujeitado, ao sair da

categoria “condenado à cadeira elétrica” para pessoa, sendo tratado de outra forma pelo policial e sorrindo para a foto. Dessa forma, entendemos que mesmo nos seus últimos momentos de vida, ele deseja se fazer presente midiaticamente por meio da *selfie*, mesmo capturado pelo aparelho repressor e pelo aparelho ideológico. No momento da captura, ressoa um efeito de ahistoricidade, uma vez que o antes e o depois dela são postos em suspenso – pelo absurdo da *selfie* sorridente.

De acordo com Courtine (2014, [1981], p. 209) é assim que “o enunciado dividido se configura, muitas vezes, pela negação na qual se inscreve o discurso outro”. No plano das imagens encontram-se formulações visuais de campos antagônicos, nos quais o primeiro que diz respeito ao policial que equivale à lei, à ordem, às regras, enquanto, no segundo, que equivale ao condenado, corresponde à transgressão, à marginalidade, ao “fora da lei”. Esses dois universos antagônicos são inferidos por meio do trabalho da ideologia, onde são recortadas as regiões do interdiscurso – significando os elementos que compõem a imagem.

Neste viés, a peça de discurso enuncia que o policial – que pertence ao mundo da lei – demarca uma aproximação a outro mundo, ao mundo dos condenados, isto é, a proximidade rompe com a ordem “todo mundo sabe que é assim” sobre quais são as possibilidades de aproximação física de um policial em relação a um condenado à cadeira elétrica. Isso ressoa, ainda, no efeito de sentido de uma crítica dirigida ao narcisismo da vida digital, que leva boa parte da sociedade a uma busca incessante pela *selfie* definitiva, mesmo que esta venha por meio do absurdo e da negação da tragicidade de uma execução.

3.4 OS MOVIMENTOS DOS SUJEITOS NA OPACIDADE

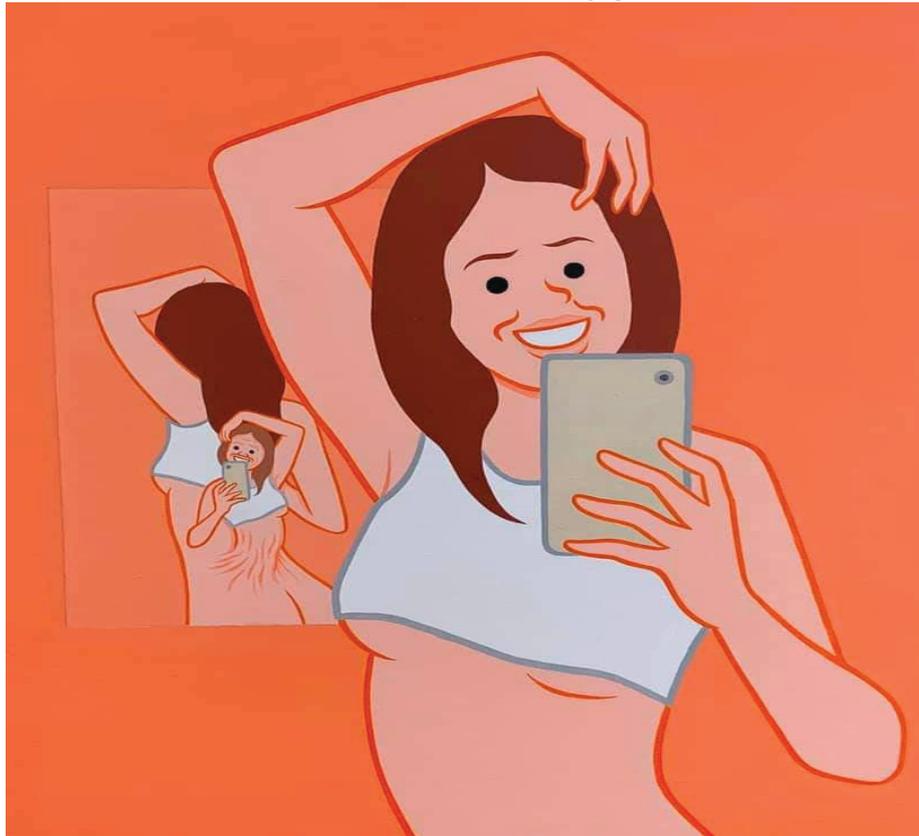
Dando continuidade aos nossos gestos de análise, trazemos o segundo conjunto de recortes em que o sujeito é afetado pelo virtual por meio de um mascaramento no jogo mostra/esconde, expondo apenas o que lhe convém exibir e escondendo/mascarando aquilo que desagrade a si e/ou ao olhar coletivo. A seguir, nossa primeira materialidade analisada acerca do recorte (FIGURA 19):

FIGURA 19 – *Cartoon* sobre o mascaramento do sujeito

Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2019).

Nesta peça de discurso (FIGURA 19), está em causa a (in)visibilidade da arma – a qual sugere a ideia de suicídio –, contraditoriamente formulada pelo seu apagamento e pelo sorriso no rosto da personagem e das diferentes perspectivas que ora mostram a arma, ora apagam sua presença. Dito isso, significamos, pela tomada de posição, o espelho como elemento do jogo mostra/esconde em que vemos como a personagem se sente em oposição ao como ela se mostra.

Encontramos, assim, representado pela personagem um sujeito exaurido que se inscreve no discurso midiático trazendo uma produção imaginária equívoca, ou seja, o sujeito se sente de uma forma, mas apresenta-se de outra. Este jogo ressoa na tecitura desta materialidade visual ao deslizar o sentido, produzindo o efeito de que o sujeito está conforme se espera dele, quando na verdade há um espelhamento, como espaço de distorção, em que opera o jogo mostrar/esconder, ou seja, o sorriso escondendo a angústia.

FIGURA 20 – *Cartoon* sobre o jogo mostra/esconde

Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2019).

Neste *cartoon* (FIGURA 20), o discurso crítico faz parte de uma regularidade que consiste em utilizar o elemento espelho para mostra/esconder ou ainda (in)visibilizar alguma característica física da personagem que se insere como sujeito virtual. Ressoa também o discurso “rostinho de 20, coluna de 80¹²”, pois a personagem exhibe seu corpo jovem, contudo, de sua coluna surge sua imagem envelhecida identificada interdiscursivamente.

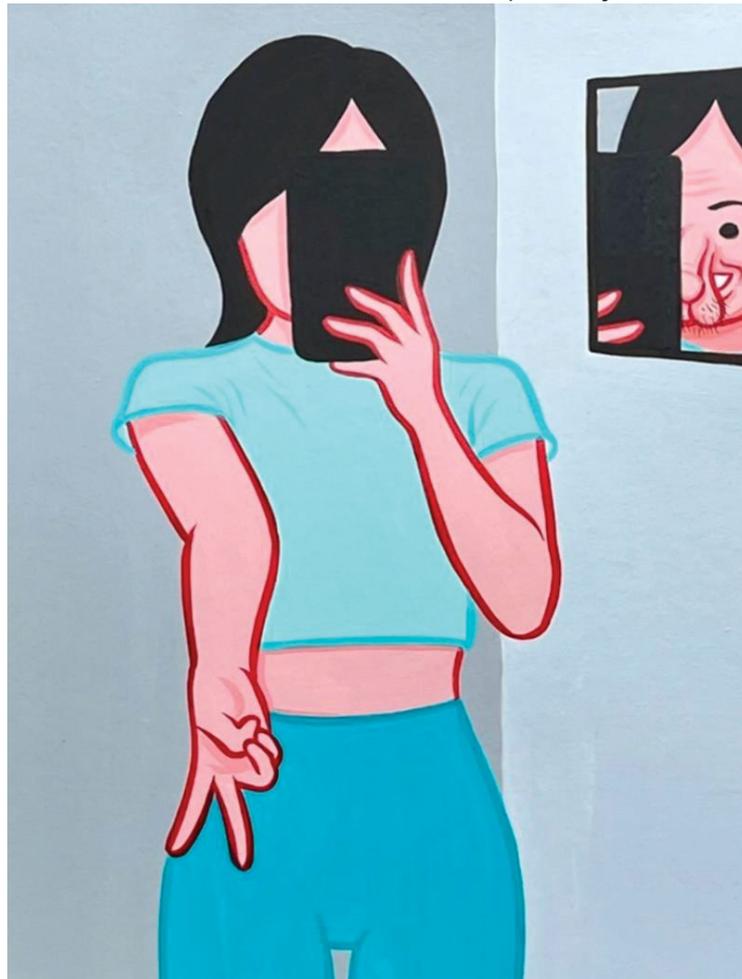
A hipersexualização pelos seios quase à mostra da personagem, uma regra tácita de exibir o próprio corpo nas redes que estimula as mulheres a buscarem padrões irrealistas de beleza para se fazerem presentes no ambiente de circulação desses discursos virtuais, resultando em uma representação erotizada. Dessa forma, os sujeitos femininos que se inserem nas redes são circunscritos à sua forma e ao seu físico, materializando também um efeito de objetificação do corpo feminino.

Além disso, a posição-sujeito da personagem inscreve-se em discursos da modernidade, materializando um sujeito que está cada vez mais condicionado às

¹² Enunciado que circula nas redes sociais.

necessidades, aos interesses e às demandas da tecnologia. Por isso, exhibir o corpo se torna uma forma de ressignificar esses sujeitos ideologicamente interpelados, pois, parafraseando Pêcheux (1995, p. 160), é a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão e um sujeito virtual, aquele que precisa se fazer presente nas mídias sociais.

FIGURA 21 – *Cartoon sobre a opacificação*



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2019).

Na peça de discurso acima (FIGURA 21), a (in)visibilidade coloca em causa questões de gênero por meio do corpo e rosto da personagem, há a co-presença de traços da sexualidade feminina e da masculina. A partir disso, é por meio de um *já-lá* acerca das sexualidades não-heterossexuais/não normativas que ressoa na imagem o sentido da exibição do corpo e o encobrimento do rosto. Dessa forma, a leitura nos é permitida por meio de um *já-visto* que só pode ser significado através do espelho: um órgão genital masculino. A autora Suzy Lagazzi, em *Paráfrase da imagem e cenas*

prototípicas (2015), aborda o conceito de *cena prototípica*, ou seja, a ideia de definir um já-visto, nos moldes de um já-dito que remete à memória de algo reconhecido, já dito, já visto, um pré-construído no campo imagético.

Além disso, a ideia de um discurso que pende para a sexualidade/gênero da personagem ganha ainda mais força quando pensamos que o discurso de objetificação não perpassa somente o sujeito mulher, como também não apenas elas são submetidas à norma da hipersexualização, mas os sujeitos homossexuais também. No limiar entre o que se repete/parafraseia e as novas tecnologias (como o *Photoshop*), entendemos que esconder/opacificar o rosto de uma ou de outra maneira (celular frente ao rosto ou *Photoshop*) funciona não só como uma inserção midiática, mas também como mecanismo de reconhecimento de si em um corpo-outro.

Assim, esse sujeito virtual passa a significar para os outros por meio de um corpo modificado e rompe com a imagem masculina sustentada por uma formação imaginária específica. Do mesmo modo, o não enquadramento em uma categoria permite que esse sujeito exiba de forma hipersexualizada seu corpo nas mídias, contudo, ele se mostra marcado por um aparente mal-estar por meio do jogo mostra/esconde, ou seja, exhibe o corpo, mas opacifica o rosto.

3.5 ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA

Em nosso terceiro e último recorte, analisamos à luz da Análise do Discurso, neste conjunto de imagens, a utilização de memes (filtros de animais) que espetacularizam/camuflam desastres e, como nos outros recortes temáticos, mostram um sujeito interpelado virtualmente e, muitas vezes, atravessado pelo excesso.

FIGURA 22 – *Cartoon* sobre a espetacularização da morte

Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2020).

Ao olharmos a materialidade acima (FIGURA 22), ressoa do interdiscurso a imagem de um órgão sexual masculino, podendo ser vista como uma referência à brincadeira de desenhar o rosto de uma pessoa bêbada dormindo, muito presente em filmes americanos. Dessa forma, o sujeito personagem que fotografa marca sua posição ideológica de sujeito que é interpelado pelo virtual e tenta utilizar-se do humor para espetacularizar a morte. Essa crítica pode reforçar também um discurso negativo que mostra a falta de conduta ética diante desses acontecimentos e nos faz refletir sobre a posição do sujeito virtual que, constantemente, se comporta dessa forma para ganhar visibilidade nas mídias sociais e atingir grande número de *likes* diante das tragédias que a tecnologia permite registrar.

Além disso, o celular, como um dos elementos da conjuntura midiática, permite ao sujeito virtual colocar em circulação discursos que chocam/indignam outros sujeitos leitores que se inserem neste ambiente, isso a depender da FI que o atravessar. Nesta perspectiva, a imagem só confirma as diversas maneiras de se fazer presente nas redes, não só para estar em evidência, mas também como uma tentativa de sedução de quem está do outro lado ao jogo proposto.

Assim, quando pensamos na morte como espetáculo, vislumbramos que tal prática atinge até publicações menos impactantes como um simples *check-in* em um funeral, pois o estar velando alguém deve ser exibido na rede. Dessa forma, significar o sujeito-morto como uma “chacota” a troco de *likes* é, sobretudo, filiar o discurso ao domínio do humor ácido para estar em destaque midiaticamente. A visibilidade da morte aqui se dá por sua espetacularização por parte de um sujeito que a usa para ser visto, pois, segundo Bauman (2008, p. 21), para esse sujeito contemporâneo “há muita coisa na vida além da mídia, [...] mas não muito... pois na era da informação, a invisibilidade é equivalente à morte”.

FIGURA 23 – Espetacularização da tragédia por meio de um meme



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2019).

Em nossa leitura discursiva, primeiramente, apontamos como regularidade a presença de sangue, elemento visual que compõe diversas materialidades produzidas pelo cartunista Joan Cornellà. Através do interdiscurso, significamos alguns elementos

visuais que dão a ideia de um acidente, o qual se mostra incomum aos demais, pois é uma tragédia espetacularizada através do meme de gatinho.

Por meio do sensacionalismo, as tragédias se tornam parte da conquista do interesse público e passam a ser visíveis quando são espetacularizadas. De acordo com Debord (1997, p. 14) a sociedade do espetáculo, é marcada pela “relação social entre pessoas mediadas por imagens”. Dessa forma, quando olhamos o filtro de gatinho utilizado pelo personagem que fotografa o homem no chão, sabemos interdiscursivamente – já em um primeiro momento – onde essa foto irá circular. Com isso, pensamos também no sujeito leitor como sujeito que interpreta, já que através da filiação em uma determinada FD irá tecer vários gestos de significação sobre a tira.

Contudo, do ponto de vista analítico, ao vermos as ações do personagem que está de posse do celular, compreendemos o funcionamento do pré-construído ao identificarmos um sujeito afetado pela tecnologia digital e que se curva a qualquer norma/regra exigida pelas mídias sociais. Diante disso, quando pensamos na formação discursiva deste sujeito, vemos que está relacionada ao domínio virtual. Se a FD “determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1995, p. 160), por ampliação, devemos assentir que ela também determina o que pode e deve ser visto e exibido e, neste caso, vemos a tragédia como espetáculo.

Quando olhamos o último quadrinho, entendemos que o personagem que sofreu o acidente também se revela um sujeito capturado pelas mídias, assim como aquele que o fotografa, pois mesmo ferido e caído no chão ele sorri para a câmera – parecendo gostar de poder se fazer presente na rede. O efeito de sentido desta materialidade ressoa uma autorridicularização, já que o fotografado, ou seja, a vítima, sorri para o clique.

FIGURA 24 – Tirinha que espetaculariza a tragédia



Fonte: Facebook/Joan Cornellà (2016).

A semelhança desta peça de discurso (FIGURA 24) quanto à formulação da tira anterior não é gratuita: ambas fazem parte de uma série que se utiliza da formação imaginária que se tem sobre como agir diante de uma tragédia. Isso porque, por meio de um já-dito identificado por meio dos elementos visuais, entendemos se tratar de um acidente. A espetacularização é engendrada não só pelo fotógrafo, mas também pelo fotografado, que parece se ofender mais com o fato de o personagem de rosa tirar uma *selfie* sem incluí-lo do que com o feito de que quem poderia socorrê-lo posterga esse fato para registrar o momento nas redes.

Logo, por meio de uma formação imaginária, sabemos também que as fotografias de acidentes circulam pelo digital, o qual tem um funcionamento importante na divulgação dessas imagens em razão a sua democraticidade (qualquer sujeito pode publicar qualquer conteúdo). Segundo Debord (1997, p. 20), os meios de comunicação em massa são “a manifestação superficial mais esmagadora do

espetáculo”, ou seja, há uma colaboração significativa por meio daqueles para que atinjam um maior número de sujeitos.

Nesta perspectiva, ressaltamos que, por meio do gracejo e da ironia, a tira acima pode ser usada como espaço de resistência no discurso crítico às chamadas *selfies*, se constituindo como modo de enunciação usado pelo sujeito autor para sua circulação. De acordo com Rasia (2016, p. 109) “os(as) *selfies*, enquanto imagens que os sujeitos fazem de si e que põem a circular em redes sociais, cumprem, em certa medida, uma função enunciativo-discursiva”, isto é, as *selfies* também são enunciados imagéticos que fazem circular discursos carregados de sentido e/ou de juízo de valor.

Dessa forma, quanto mais curtidas e mais visibilidade tiver, mais o sujeito é virtualmente alienado e perpassado por atitudes que beiram o *nonsense*. Segundo Dias (DIAS, [s. d]), são estas, “as mais curtidas, mais compartilhadas, os *trending topics*, que se formulam na quantidade replicável dos dizeres. O sentido é da ordem da quantidade e não da historicidade desses dizeres, é da instância de sua circulação”, ou seja, não basta o sujeito estar/fazer-se presente; ele precisa ser visto de qualquer forma.

3.6 EFEITO DE CONCLUSÃO DAS ANÁLISES

No Capítulo 1, intitulado “A produção de Joan Cornellà como “peça de discurso”, discutimos de que perspectiva entendemos a imagem, de que maneira ela se constitui enquanto forma material e como ela textualiza o discurso. Por meio do processo de textualização, ela irá gerar tanto à deriva da interpretação quanto se sustentar nos efeitos de sentido que produz. A produção da imagem e a maneira como destacamos seus sentidos ocultam, em seu próprio texto, o fato de que ela é sempre, e inevitavelmente, uma prática de significar que leva em conta a multiplicidade dos sentidos.

Nesta perspectiva, a imagem que se manifesta durante o nosso processo de leitura visual não escapa desse *continuum* de simulacros que permitem, no processo discursivo, dissimular efeitos de sentido que, mesmo tácitos, são recuperados pelo gesto de interpretar dos sujeitos leitores. Na materialidade visual analisada, os sujeitos retratados nos *cartoons* inscrevem-se em saberes da ordem contemporânea do mundo tecnológico e virtual, com demandas para estarem sempre presentes na mídia

e são capazes de praticar atitudes improváveis/impensáveis, obedecendo à gestão de sentidos do campo ou da FD da qual é porta-voz.

Dessa forma, nas análises temos a hipótese de que os efeitos de sentido produzidos na discursividade engendrada por Joan Cornellà estão funcionando a partir do momento em que o sujeito leitor identifica na imagem elementos visuais, conceituados por Lagazzi (2015) como *cena prototípica*, isto é, a definição de um já-visto, nos moldes de um já-dito que remete à memória um símbolo reconhecido, já visto no campo imagético.

Segundo Pêcheux (1995), é também o interdiscurso que delimita, histórica e linguisticamente, o conjunto do dizível. Por meio de nossa leitura discursiva e pelo trabalho do interdiscurso, significamos que a FD desses sujeitos é heterogênea, ora estética – para se enquadrarem às normas ditadas pela mídia, ora de domínio virtual¹³, por fazerem, até mesmo por meio do absurdo, tudo para estarem inseridos tecnológica/midiaticamente.

Além disso, é por meio do celular, um dos elementos simbólicos da conjuntura midiática (e que tem maior destaque nas peças de discurso de Cornellà), que se torna possível os sujeitos virtuais colocarem em circulação discursos que chocam/indignam outros sujeitos que se inserem neste ambiente, em uma tentativa de seduzir aquele que está do outro lado. Portanto, é ele que permite ao sujeito virtual espetacularizar a tragédia/morte, opacificar um conflito pessoal, ou, ainda, mostrar em excesso aquilo que ele assume que precisa ter visibilidade (forma, aparência, estado de espírito, entre outros).

Assim, ao encaminhar-se para o efeito de fechamento das análises, é fundamental pontuar, primeiramente, que na concepção teórica adotada o efeito de conclusão funciona figurativamente, visto que neste trabalho ele não se encerra. Consideramos também que no processo discursivo as falhas, os deslizos, os furos, ou seja, o real da imagem no trabalho simbólico possibilita o sentido ser sempre outro. Segundo Orlandi (2012, p. 82), “por se tratar do digital, as condições de produção favorecem essas falhas, esses pontos de emergência do irrealizado do sujeito. Momento em que a língua fala o sujeito, na sua própria falha”.

¹³ Descrita por Pereira e Cattelan (2019, p. 88) como própria do sujeito atravessado pela ideologia do universo da cibercultura que reúne, cada vez mais, estabelecer relações na esfera do digital, desde as questões pessoais, de educação, de negócios até tudo aquilo que permeia o humano.

4 EFEITO DE FECHAMENTO

Ao analisarmos as peças de discurso de Cornellà constatamos que, embora os textos visuais não fizessem parte dos elementos fundadores da Análise do Discurso, não esteve distante dos gestos de interpretação que a disciplina dispõe. Isso porque o imagético circula em variadas formas (história em quadrinhos, tirinhas, *memes*, *cartoons*, charges, fotos, entre outros), permitindo-nos analisá-los por meio deste dispositivo teórico-analítico, pois, como afirma Orlandi (1998), os sentidos não são indiferentes aos meios, isto é, as imagens significam de diferentes formas em cada materialidade.

Contudo, o nosso objetivo nesta pesquisa não é pensar a imagem apenas como forma/gênero ou objeto atual de estudo, mas sim entender que, por meio de reformulações feitas ao longo dos anos, a AD possibilitou estender seus princípios e procedimentos a outras instâncias da materialidade e não apenas o verbal. Quando pensamos na imagem como peça de discurso, a entendemos como materialização deste que, assim como a língua, é lugar de falha, sujeita ao equívoco e à falta, não atingindo o Real. Por outro lado, o visual/não verbal também nos importa por sua densidade e opacidade que permite a (in)visibilidade, evocando sentidos.

Dessa forma, pensamos ser importante ressaltar que para chegar a este entendimento foi preciso a tecitura do quadro epistemológico da AD pecheutiana, mesmo que por meio de nuances de alguns conceitos ou que, no momento das análises, tenhamos feito escolha de uns e não de outros. Assim, o objetivo também era realçar que os conceitos que compõem a AD não existem de modo estanque, mas relacionados entre si, ou seja, para entendermos uma noção, precisamos compreender todo o processo discursivo que ocorre em seu entorno.

Dentre os conceitos utilizados em nossos gestos de análise destacamos, primeiramente, as condições de produção concebidas em um sentido amplo que englobam o contexto sócio-histórico e ideológico. Assim, a agrupação dos valores ideológicos forma o imaginário que estabelece o lugar que os sujeitos do discurso atribuem uns aos outros. Podemos compreender que um processo similar ocorre na relação com a imagem e com sua produção de significados junto à mídia. Da mesma forma, as condições de produção em que o texto foi produzido/lido, fundamentalmente, perpassa a leitura, sustentando a tematização de discursos.

Do mesmo modo, um outro conceito basilar permitiu achados em nossas

análises: o interdiscurso. É pelo trabalho da ideologia que são recortadas as regiões do interdiscurso e que os elementos que compõem a imagem fazem sentido, por isso, ele desempenha um papel fundamental ao determinar o efeito de articulação, revelando-se como o puro "já-visto". Se não houvésssemos já visto todos os constituintes da imagem, não a significaríamos como nos propusemos no início desta pesquisa.

Além disso, gostaríamos também de salientar que alguns autores consideram interdiscurso e memória discursiva análogos, contudo, neste estudo os tratamos de maneira distinta – onde o primeiro abarca todos os sentidos e, por vezes, mostra-se saturado, diferentemente da segunda, que é lacunar – na qual a filiação do sujeito na FD se mostra de maneira mais nítida.

Igualmente, o conceito de formação discursiva foi, particularmente, produtivo – em relação a ele, Pêcheux (2014 [1990]) refere-se à manifestação das formações ideológicas na linguagem, uma vez que as palavras, expressões e proposições adquirem seu significado em relação às posições daqueles que as utilizam. Assim, entender seu funcionamento nos possibilitou compreender como ela determina ao sujeito virtual o que pode e o que deve ser dito/feito, além de permitir ao sujeito leitor tecer gestos de interpretação sobre o imagético.

Nesse sentido, em virtude de a Análise do Discurso abarcar diversas materialidades verbais, outro motivo que nos instigou a investigar as imagens foi por se tratar de um campo fértil e cada vez mais relevante. Para este feito, nos ancoramos, principalmente, nas contribuições teóricas de Lagazzi (2004, 2006, 2010, 2011, 2013, 2015, 2016) para compreender o visual discursivamente. Nessa perspectiva, a pesquisadora nos ajudou a pensar a imagem como *materialidade significante*, noção específica que compreende a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula (LAGAZZI, 2016, p. 173).

Suas análises têm nos mostrado que o impacto de uma formulação visual no analista pode e deve incentivá-lo a conectar essa formulação visual a outras. Além disso, frequentemente, essas imagens nos envolvem ao formular significados no contexto social, exigindo um trabalho interpretativo sobre os sentidos postos em evidência. Por outro lado, apesar dos trabalhos da teórica terem nos proporcionado aportes significativos e avanços neste estudo das materialidades não-verbais, é importante reconhecer que ainda há espaço para progredir nessa área.

Dito isto, também reconhecemos que, apesar de demonstrar que é possível

analisar a imagem pelo viés da AD, postulamos a possibilidade de produzir melhores respostas, contudo, para um efeito de fechamento entendemos que foi concebível traçar um ponto de partida basilar para as análises, alcançando o que nos propusemos no nosso objetivo: analisar a produção de efeitos de sentidos presentes nas tiras produzidas pelo cartunista Joan Cornellà, que abordam o modo como os sujeitos projetam sua inserção no mundo virtual-midiático, bem como seus desdobramentos: analisar a circulação das materialidades discursivas produzidas por Joan Cornellà nas mídias sociais; mobilizar pressupostos da Análise do Discurso para a reflexão acerca do funcionamento da materialidade imagética; e investigar os traços composicionais das tirinhas e dos *cartoons* de Joan Cornellà e os processos discursivos envolvidos nestas materialidades.

A partir disto, ao traçarmos nosso trajeto de pesquisa, tínhamos como um de nossos objetivos tratar do ambiente de circulação da materialidade analisada, já que é um momento que faz parte de um circuito, juntamente com a constituição e formulação, os quais, para Orlandi (2001), estão intrinsecamente ligados e tecem o corpo de sentidos. Assim, para pensar no digital como o espaço de circulação desses discursos, encontramos em Dias (2011, 2015, 2019) reflexões que nos ajudaram a tencionar e a compreender que ao abordar o movimento da materialidade há sempre uma possibilidade de deslocamento nos efeitos de sentido, visto que diferentes sujeitos leitores terão acesso à materialidade em trânsito.

Além disso, a cibernídia, que consiste em um conjunto de mídias digitais em ambientes híbridos, ao mesmo tempo que parece efêmera, traz consigo diversos dispositivos de natureza estratégica que desempenham um papel determinante na produção e reprodução de conhecimentos nesses ambientes. Em outras palavras, o ambiente de circulação abordado não deve ser visto como mero depósito de informação desprovido de intencionalidade, mas como campo detentor de certas estratégias discursivas que contribuem para a construção dos sujeitos que os utilizam, mesmo que, em alguns casos, de forma negativa.

De acordo com Dias (2018, p. 161), o sujeito precisa deixar rastros de sua presença no digital, ou seja, é uma constatação para o sujeito de que ele existe nas mídias. Outro aspecto que foi considerado em nossa pesquisa é que as redes apresentam uma predominância de conteúdo visual em relação ao textual, o que influencia a produção e a circulação de discursos imagéticos, como tiras e *cartoons*. Por meio desta reflexão, observamos que o visual desempenha um papel significativo

na constituição dos discursos na atualidade.

Seguindo nossa linha de raciocínio acerca da imagem como materialidade significativa, questionamos, em dado momento, na nossa pesquisa: o que interessaria da forma da imagem para a Análise do Discurso? Nas condições de produção de Joan Cornellà, que se destaca pela ausência de balões de diálogo, os quadrinhos seriados possibilitam vislumbrar o desenvolvimento do discurso na narrativa. Além disso, em nossa hipótese, é por meio dos elementos visuais e do trabalho do interdiscurso que o sujeito leitor irá atribuir significações/sentidos às imagens.

Importa também ressaltar que, apesar de não termos a pretensão de nos aprofundarmos no objeto sob o viés da semiótica, os teóricos Ramos (2015, 2022) e Vergueiro (1994, 2011) contribuíram acerca da historicidade da materialidade e também para investigar os traços composicionais da forma. Por meio dos estudos de ambos, exploramos como se deu a circulação das tiras, quadrinhos e *cartoons* no meio digital, a qual teve início em jornais e revistas, e investigamos de que forma chegaram ao Brasil, salientando aqui mais uma vez que este não era foco da pesquisa, contudo, ao adentrarmos à tira como gênero discursivo, é relevante entendermos como ela chega até os sujeitos brasileiros, os quais consomem altamente as produções de Cornellà.

Quanto ao cartunista, seu trabalho, frequentemente descrito como perturbador ou totalmente ofensivo, utiliza-se da sátira para comentar o lado sinistro e, muitas vezes, sombrio da natureza humana, explorando sempre cenários não convencionais. Em nosso estudo, mostramos que nenhum assunto está fora dos limites, desde o sujeito que é afetado pelo virtual e precisa estar presente nas mídias, o mascaramento dos sujeitos por meio do jogo mostra/esconde, até a espetacularização da tragédia, onde temos a utilização de memes/filtros de animais que espetacularizam/escondem desastres. Assim, as produções do cartunista revelam-se através de seu absurdo e de sua impropriedade, desafiando as convenções sociais e explorando os limites do humor.

Ainda, quanto ao nosso *corpus* analisado – as produções de Cornellà – voltamos o olhar para esse sujeito contemporâneo com o propósito de entender como seu perfil é inserido nas mídias, dando significado ao discurso através de uma rede de saberes, revelando sua posição-sujeito. Além disso, quando pensamos em um objeto temático (um sujeito que é afetado pelo virtual), levamos em consideração que este é um fenômeno social que frequentemente suscita preocupação de especialistas

da área da saúde mental, especialmente, com relação aos jovens.

Para explicar este fenômeno social, nos respaldamos em Žižek (2019) e Bauman (2004, 2008, 2022), os quais traçam o perfil desse sujeito virtual que, hoje, predomina no ciberespaço, exercendo sua liberdade e discursivizando de acordo com sua formação ideológica. Logo, entendemos que ser um sujeito virtual inserido no ciberespaço requer a consideração de novas características espaciais, sociais e instrumentais e, acima de tudo, um acatamento às normas que devem ser seguidas constantemente e que, apesar de não estarem formalizadas em nenhum lugar, são acordos tácitos.

Vimos que esses acordos trazem a sensação de pertencimento a esse sujeito que é assujeitado pelo virtual, que se curva às exigências estéticas e de conduta por meio de ações que beiram o *nonsense*. É de suma importância lembrar que o objetivo deste trabalho não é esgotar as possibilidades de compreendê-lo, mas sim fazer uma análise de elementos que podem contribuir para a compreensão de uma possível construção subjetiva atual, ou seja, do sujeito virtual, pois, segundo Orlandi (2009), cada momento histórico condiciona o tipo de sujeito.

Ao fim de nossas (des)amarrações teóricas, gostaríamos de reiterar o autor principal que serve de base para este trabalho: Pêcheux. A Análise do Discurso delineada pelo filósofo e o grupo de estudiosos ao qual pertencia nos permitiu investigar e refletir sobre discursividades que utilizam a linguagem visual como ferramenta, indo além da mera interpretação. Assim, por meio de uma revisitação ao arcabouço teórico da Análise do Discurso, foi possível promovermos um deslocamento desses conceitos para o campo da imagem e, dessa forma, compreendermos como o discurso e o imagético se articulam no processo de significação.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. *In*: ACHARD, Pierre; *et al.* **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999 [1983]. p. 23-56.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

AZAMBUJA, Andréa; SALES, Nina Raquel. O Nó da Gravata de Joan Cornellà. **Revista Vice**. 08 de ago. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/78zww9/o-no-da-gravata-de-joan-cornella>. Acesso em: 31 ago. 2020.

BARRETO, Raquel Goulart. Análise de discurso: conversa com Eni Orlandi. **Teias**. Rio de Janeiro, n. 13-14, ano 7, p. 1-7. jan./dez. 2006.

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

_____. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. Zygmunt Bauman: “As redes sociais são uma armadilha”. [**El País**, 9 jan. 2016. Entrevista. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/cultura/1451504427_675885.html#?prm=copy_link>. Acesso em: 18 fev. 2022.

COELHO, André Luis Portes Ferreira. **Brace yourselves, memes are coming**: formação e divulgação de uma cultura de resistência através de imagens da internet. 2014. 85 p. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2014.

CORNELLÀ, Joan. Papo com Joan Cornellà: “Desenhar com visual fofo permite que você consiga contar coisas mais pesadas”. **Vitralizado**, 15 fev. 2016. Entrevista. Disponível em: <<https://vitralizado.com/hq/papo-com-joan-cornella-desenhar-com-visual-fofo-permite-que-voce-consiga-contar-coisas-mais-pesadas/>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

COSTA, Grciely Cristina da. A palavra do ano é uma imagem. **Fragmentum**, Santa Maria. n. 48, p. 89-103, 2017.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Cristiane. E-urbano: a forma material do eletrônico no urbano. *In*: DIAS, Cristiane (Org.). **E-urbano**: sentidos do espaço urbano/digital. Campinas: Labeurb/Nudecri, 2011. p. 11-24.

_____. Análise do discurso digital: sobre o arquivo e a constituição do corpus. **Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), [S. L.], v. 44, n. 3, p. 972-980, 2015.

_____. Mídia, circulação e discurso. *In*: KANASHIRO, Marta Mourão; MANICA,

Daniela Tonelli (Orgs.). **Ciências, culturas e tecnologias**: divulgações plurais. 1 ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019. p. 128-133.

FERNANDES, Claudemar Alves. Análise do discurso da literatura: rios turvos de margens indefinidas. *In*: FERNANDES, Claudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; JUNIOR, José Antônio Alves. (Orgs.). **Análise do discurso da literatura**: rios turvos de margens indefinidas. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 8-25.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Communications**, v. 24, p. 7-23, 1976.

_____, Pierre. Du dessin d'humour à la bande dessinée et retour. **Contemporânea**, v. 3, n. 1, p. 167-184, jan./jun. 2005.

FREUD, Sigmund. **Mal-estar na Civilização**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. 2ª ed. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Editora RG, 2010.

GALLO, Solange L.; OLIARI, Deivi Eduardo. Análise do discurso publicitário na internet: as clivagens subterrâneas, os cookies e as memórias metálicas da mídia social *Facebook*, reforçam o público e o sujeito individuado. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., Rio de Janeiro, 2015. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 1-15.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

LAGAZZI, Suzy. Linha de passe: a materialidade significativa em análise. **RUA**, Campinas, v. 2, n. 16, p. 173-183, 2010.

_____. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. *In*: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de. (Orgs.). **Linguagem, história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

_____. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. *In*: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Kátia. **Análise de Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2013. p. 401-410.

_____. Paráfrase da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória do equívoco. *In*: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange. **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 177-189.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **Da ambiguidade ao equívoco**: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

MALDIDIER, Denise. A inquietude do discurso. Um trajeto na história da Análise do Discurso: o trabalho de Michel Pêcheux. *In*: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (Orgs.). **Legados de Michel Pêcheux**: inéditos em análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2011. p. 39-62.

MITTMANN, Solange. Texto Imagético e autoria. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (Orgs.). **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas: Mercado das Letras, 2011. p. 91-103.

MOROMIZATO, Maíra Sandes. *et al.* O Uso de Internet e Redes Sociais e a Relação com Índícios de Ansiedade e Depressão em Estudantes de Medicina. **Rev. bras. educ. med.**, v.41, n. 4, p. 497-504, 2017.

NAVARRO, Pedro. O Pesquisador da mídia: entre a “aventura do discurso” e os desafios do dispositivo de interpretação da AD. *In*: NAVARRO, Pedro. (Org.). **Estudo do texto e do discurso**: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Editora Claraluz, 2006. p. 62-92.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A incompletude do sujeito. *In*: Orlandi, E. et al. **Sujeito e texto**. São Paulo, EDUC, Série Cadernos PUC, 1983. p. 9-16.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 35-47, 1995.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura, efeitos sobre o trabalho simbólico. Rio de Janeiro: Vozes: 1998.

_____. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

_____. Documentário: acontecimento discursivo, memória e interpretação. *In*: ZANDWAIS, Ana; ROMÃO, Lucília Matos Sousa. (Orgs.). **Leituras do político**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 53-64.

_____. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. Análise de discurso, ciência e atualidade. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 2013. p. 17-30.

_____. **Eu, tu, ele**: discurso e real da história. Campinas: Pontes, 2017.

PÊCHEUX, Michel. Remontémos de Foucault a Spinoza. *In*: TOLEDO, Mario Monforte (Org.). **El discurso político**. México: Nueva Imagen, 1980. p. 181-189.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, v. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990 [1982-1983].

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas:

Editora da Unicamp, 1995.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de M. Pêcheux. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-105.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2006.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso. Tradução de Eni P. Orlandi. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 283-29.

_____. A análise de discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Péricles Cunha. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014 [1990]. p. 307-314.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Péricles Cunha. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014 [1990]. p. 159-245.

POLÍTICO ultradireitista espanhol promove no Brasil aliança de “patriotas”. **UOL**, São Paulo, 11 dez. 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2021/12/11/politico-ultradireitista-espanhol-promove-no-brasil-alianca-de-patriotas.htm>>. Acesso em: 27 out. 2022.

QUEVEDO, Marchiori Quadrado de. **Do gesto de reparar a(à) gestão dos sentidos**: um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2012.

RAHMAN-JONES, Imran. Uma breve história da *selfie* desde 1839. **BBC News**, 26 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-42094122>>. Acesso em: 06 out. 2022.

RAMOS, Paulo. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. **9° arte**, São Paulo, v. 3. n. 1. p. 85-103, 2014.

_____. Raio-X das tiras no Brasil. **9° arte**, São Paulo, v. 4, n. 1. p. 49-58, 2015.

RASIA, Gesualda de Lourdes dos Santos. A produção de sentidos acerca do internetês em mídias contemporâneas. In: SCHONS, Carme Regina; CAZARIN, Ercília Ana. (Orgs.). **Língua, escola e mídia**: en(tre)laçando teorias, conceitos e metodologias. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013. p. 253-275.

_____. A prática do(a) *selfie* e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão (SC), v. 16, n. 1, p. 103-116, jan./abr. 2016.

ROCHA, Martin Lorenzo da; ABEICHE, Daniel Pala. Estética Renegada em uma Sociedade Hedônica: Feijura na Comunicação Visual Contemporânea. *In: INTERCOM – CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 20.*, Porto Alegre, 2019. **Anais** [...], Intercom, Porto Alegre, p. 1-15, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal. **Ciberlegenda**, Niterói (RJ), n. 1, p. 1-10, 1998.

_____. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Rua**, Campinas (SP), v. 7, n. 1, p. 65-94, 2001.

VENTURINI, Maria Cleci. **Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração**. Passo Fundo, RS: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. Comic Book Collections in Brazilian Public Libraries. **New Library World**, v. 95, n. 1117, p. 14-18, 1994.

ZEMEL, Tércio. **Conhecendo o Adobe Photoshop CS6**. São Paulo: Casa do Código. 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. Identidades Vazias. **Folha de S. Paulo**, 7 jan. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0701200715.htm>>. Acesso em: 18 out. 2022.

_____. Il personale è digitale. **La Repubblica**, 16 maio. 2019. Disponível em: <https://www.repubblica.it/commenti/2019/05/16/news/il_personale_e_digitale-300788834/>. Acesso em: 18 fev. 2022.