

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FERNANDA ELISA LOCATELLI

**O AVATAR QUE SE FAZ NAS INTERAÇÕES: CONTINUIDADES E DEFASAGENS NAS
PERCEPÇÕES, AFETAÇÕES E AÇÕES DOS ATORES E INSTITUIÇÕES EM REDE**

SÃO LEOPOLDO

2018

Fernanda Elisa Locatelli

O AVATAR QUE SE FAZ NAS INTERAÇÕES: CONTINUIDADES E DEFASAGENS NAS
PERCEPÇÕES, AFETAÇÕES E AÇÕES DOS ATORES E INSTITUIÇÕES EM REDE

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestra em Ciências da
Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação da Universidade do
Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Jairo Ferreira

SÃO LEOPOLDO

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L811 Locatelli, Fernanda Elisa

O *avatar* que se faz nas interações: continuidades e defasagens nas percepções, afetações e ações dos atores e instituições em rede/ Fernanda Elisa Locatelli – 2018.

159 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos / Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Jairo Ferreira

1. Análise do discurso. 2. Metáfora. 3. Mídia. 4. Interação social. I. Ferreira, Jairo. II. Título.

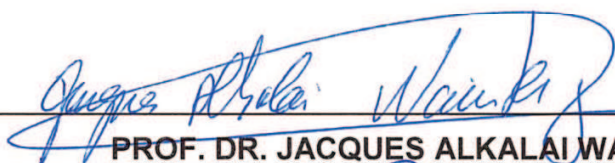
FERNANDA ELISA LOCATELLI

O AVATAR QUE SE FAZ NAS INTERAÇÕES: CONTINUIDADES E
DEFASAGENS NAS PERCEPÇÕES, AFETAÇÕES E AÇÕES DOS ATORES
INSTITUIÇÕES EM REDE

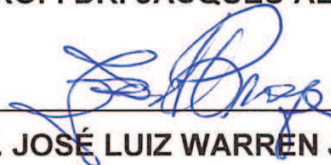
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 02 DE ABRIL DE 2018.

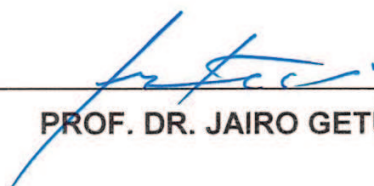
BANCA EXAMINADORA



PROF. DR. JACQUES ALKALAI WAINBERG – PUCRS



PROF. DR. JOSÉ LUIZ WARREN JARDIM GOMES BRAGA – UNISINOS



PROF. DR. JAIRO GETÚLIO FERREIRA – UNISINOS

Para todas as partes...

AGRADECIMENTOS

A Capes e a Unisinos, pelos investimentos que possibilitaram a realização desta pesquisa.

Aos professores da linha de pesquisa Midiatização e Processos Sociais, pelos debates gerados em aula e pelas ajudas individuais que colaboraram para o meu desenvolvimento acadêmico.

Ao orientador Jairo Ferreira pelo caos produtivo. Foram inúmeros momentos de teste, debates, angústias, tensões e bloqueios criativos. Mas, também, de alegrias, conquistas, descobertas e construção de caminhos. Não foi fácil, confesso, porém são aprendizados que me fizeram evoluir não só na área acadêmica. Na vida.

Aos colegas de mestrado que, de uma forma ou outra, sempre estavam disponíveis para agregar com referências, indicações, histórias ou palavras de conforto e carinho.

Aos componentes do Grupo de Pesquisa Comunicação, Emoção e Conflito pelas discussões qualificadas, questionamentos e olhares para a questão emocional.

À minha família, por aceitarem o afastamento necessário, mesmo sem apreenderem muito bem o motivo.

Às amigas e amigos pela compreensão, carinho e motivação. Cada palavra foi essencial nos momentos de maior dificuldade.

À Gabi, Noele e Vini, pela amizade compartilhada nas aulas e nas madrugadas de artigos e conversas no whats. Que bom que tenho vocês em meu faneron.

À Letícia, pelos áudios de seis minutos explicando como ir até a Unisinos de trem, pelas mensagens enviadas pelos gatos andando sobre o teclado do computador, pelas conversas existenciais e pelo carinho enorme em cada gesto.

À Viviane, por ouvir os desabafos e me ajudar a reclamar dos problemas da vida. Mas, também por sempre estar disposta a colaborar, seja com uma palavra de carinho, com uma patada, ou com um meme.

Ao Fernando, pelas inúmeras trocas e construções conjuntas. Pelo incentivo e ajuda, desde a primeira linha do projeto de mestrado até a última linha desta dissertação.

Ao Eduardo, pelo apoio e compreensão. Pelo companheirismo e pela dedicação que transformaram os dias difíceis em importantes momentos de superação para a nossa vida.

O vento sopra sobre o lago e agita a superfície da água.

Assim, do invisível manifestam-se efeitos visíveis.

I ching

RESUMO

Abordamos o meio filme *Avatar* enquanto interações que mobilizam processos midiáticos. Esse é inserido em um contexto complexo, de midiatização, através da circulação (VERÓN, 2001), vista como interação entre atores, meios e instituições (1997) que se norteiam por lógicas de produção e reconhecimento que acionam discursos (2005). Compreende-se esses discursos como ações, que são objetivadas pelos atores e instituições em rede, a partir de suas percepções e afetações (DELEUZE, 1983) e que se relacionam com outros discursos prévios. Dessa forma, toda ação discursiva pressupõe operações anteriores, à montante, e reconhecimentos almejados, à jusante, formando um fluxo contínuo, sempre adiante (BRAGA, 2012). Nesse sentido, nosso objetivo é perceber lógicas que demonstram continuidades e defasagens em relação aos discursos produzidos por atores e instituições em rede, considerando as incertezas e indeterminações (FERREIRA, 2016a) presentes nas interdiscursividades. Para isso, partimos da constituição de um caso de investigação através do método de Ferreira (2012; 2016b; 2018) que delimita um percurso composto por inferências preliminares, dedutivas e indutivas, com incursão no campo de pesquisa e elaboração de um aporte teórico-metodológico pertinente. Nosso objeto empírico é o filme *Avatar* enquanto meio e discurso imerso em processualidades interacionais observáveis. Para análise dessas processualidades, elaboramos, através de relações cruzadas entre a abordagem de Deleuze e Verón, uma matriz de aplicação lógica a qual chamamos de matriz PAA (percepção, afecção, ação). Fizemos sua operacionalização na análise das ações discursivas, observando as interconexões entre produção, meio e recepção. Esse movimento nos permitiu perceber que os discursos, enquanto continuidades e defasagens, se apresentam como formação de agrupamentos por similaridade e pertencimento. Onde cada alteração de significação promove também um deslocamento de grupo de pertencimento, mas nunca isolamento discursivo. Ou seja, toda ação discursiva que permite a aproximação com um grupo, conseqüentemente, promove o afastamento com outro(s). E, frente ao movimento constante de percepções e afetações que geram novas ações, os agrupamentos vão se deslocando, demonstrando (res)significações em relação a um discurso de referência.

Palavras-chave: Circulação; Interações Discursivas; Continuidades; Defasagens, Meio-filme; Atores em Rede.

ABSTRACT

We approach the film Avatar as interactions that mobilize mediatic processes. It is inserted in a complex context of mediatization through circulation (VERÓN, 2001), seen as interaction between actors, media and institutions (1997) that are guided by production and recognition logics that trigger discourses (2005). These discourses are understood as actions, which are objectified by the network actors and institutions, based on their perceptions and affections (Deleuze, 1983) discourses and which are related to other previous discourses. In this way, all discursive action presupposes previous operations, upstream, and desired recognitions, downstream, forming a continuous flow, always ahead (BRAGA, 2012). In this sense, our objective is to perceive logics that demonstrate continuities and lags in relation to the discourses produced by network actors and institutions, considering the uncertainties and indeterminations (FERREIRA, 2016a) present in interdiscursivities. In order to do this, we start with the constitution of a case of investigation through the method of Ferreira (2012, 2016b, 2018) that delimits a course composed of preliminary, deductive and inductive inferences, with incursion into the research field and elaboration of a theoretical- methodological approach. Our empirical object is the Avatar movie as a medium and discourse immersed in observed interactional processes processualities. For the analysis of these processes, we elaborate, through cross-relations between the Deleuze and Verón approaches, a logical application matrix which we call the PAA matrix (perception, affection, action). We made its operationalization in the analysis of the discursive actions, observing the interconnections between production, media and reception. This movement allowed us to perceive that the discourses, as continuities and lags, present themselves as forming groupings by similarity and belonging. Where each change of meaning also implies a change of belonging group but never discursive isolation. That is, any discursive action that allows the approach with one group, consequently, promotes the distance with another (s). And, in the face of the constant movement of perceptions and affectations that generate new actions the groupings are moving, demonstrating new meanings in relation to a discourse of reference.

Keywords: Circulation; Discursive Interactions; Continuities; Lags; Film; Network Actors.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama que articula as figuras emergentes da produção.	26
Figura 2: Close nos olhos que se abrem.....	29
Figura 3: Conexão física entre Jake e árvore que simboliza a entidade Eywa.....	30
Figura 4: Moradia dos Na'Vis sendo destruída pelos humanos para exploração de metais.	31
Figura 5: Toruk Makto (Jake conectado a Toruk).....	32
Figura 6: Cena mostra os nativos unidos, resistindo à morte de Greice	33
Figura 7: Reação de desprezo dos nativos ao descobrirem a traição de Jake.	34
Figura 8: Neytiri usa a frase “Eu vejo você” para demonstrar sua aceitação.....	35
Figura 9: Neytiri salva Jake após a conexão com seu avatar ser interrompida.....	36
Figura 10: Diagrama que articula as figuras referentes ao meio fílmico.	37
Figura 11: Jake abre os olhos, agora assumindo em definitivo seu avatar.....	38
Figura 12: Diagrama das figuras que emergem das lógicas de reconhecimento.	44
Figura 13: Tríade emergente da circulação midiática em Avatar.	46
Figura 14: Conjunto de telas sobre a captação de movimentos em Avatar	47
Figura 15: Ritual realizado pelo clã Omaticaya.	49
Figura 16: Detalhe para a conexão física das tranças com o solo de Pandora, que se ilumina....	50
Figura 17: Jake se direciona à entidade espiritual Eywa.....	51
Figura 18: Jake abandona sua forma humana e assume definitivamente o avatar.....	52
Figura 19: Matéria “Como e quando Zizek perdeu a sessão de Avatar”.	54
Figura 20: Esquema da circulação de sentidos produção/recepção.....	76
Figura 21: Modelo de duplas tríades	77
Figura 22: Relações para além do objeto analisado	85
Figura 23: Relações entre a tríade de Deleuze e a de Verón.....	88
Figura 24: Trecho de matéria sobre Marina Silva.....	101
Figura 25: Trecho de matéria publicada sobre Marina Silva	102
Figura 26: Trecho de texto sobre Marina Silva e o filme Avatar.....	105
Figura 27: Associação entre Avatar e Marina Silva.....	106
Figura 28: Texto publicado na edição 2185 da Revista Veja.....	107
Figura 29: Trecho de artigo publicado no Blog Telegraph por Will Heaven.....	120

Figura 30: Trecho retirado do blog de Jordan Poss.....	124
Figura 31: Trecho de matéria sobre Marina Silva.....	129
Figura 32: Desprezo do povo ao saber da traição de Jake	132
Figura 33: Acoplamentos a partir de um discurso referencial	146
Figura 34: Agrupamentos de defasagens em torno objeto	148

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	A questão inicial.....	15
2	O CASO DE PESQUISA	18
2.1	O filme Avatar	18
2.2	O movimento investigativo	19
2.3	Metáforas da produção	20
2.3.1	Conexão e Desconexão	21
2.3.2	Tecnologia	22
2.3.3	Biologia.....	23
2.3.4	Destruição.....	23
2.3.5	Ambientalismo	24
2.3.6	Diagrama que articula as figuras emergentes das lógicas de produção	25
2.4	Metáforas do meio-filme Avatar	27
2.4.1	Conexão e Desconexão	28
2.4.2	Ganância.....	31
2.4.3	Resistência.....	32
2.4.4	Desprezo... ..	33
2.4.5	Amor.....	35
2.4.6	Diagrama que articula as figuras emergentes do meio fílmico	37
2.5	Metáforas em reconhecimento	38
2.5.1	Conexão e Desconexão	39
2.5.2	Negação.....	40
2.5.3	Oposição... ..	41
2.5.4	Depressão.....	42
2.5.5	Encantamento	42
2.5.6	Diagrama que articula as figuras emergentes das lógicas de reconhecimento	43
2.6	A tríade que emerge da circulação midiática em Avatar	44
2.6.1	A dimensão do realismo	46
2.6.2	A dimensão do espiritual – Um ser pulsante.....	49
2.6.3	A dimensão da ideologia	52
2.6.4	As interconexões complexas da tríade da circulação midiática	55
3	ADVERSIDADES E AGONISTICAS NO CULTIVO DOS LÍRIOS DO CAMPO	58
3.1	Introdução.....	58
3.2	Ampliando a discussão inicial a partir das análises empíricas	58
3.3	O invisível, o visível psicológico e o visível midiático	62
3.3.1	Acionamentos emocionais e o meio-filme.....	65
3.3.2	Adversidades metodológicas: aproximações com o campo de pesquisa.....	69

3.4	Lírios do campo mais próximos ao percurso empreendido.....	72
4	APORTES TEÓRICO – METODOLÓGICOS	75
4.1	Primeira referência: as lógicas da circulação midiática	75
4.2	Segunda referência: A imagem-movimento de Deleuze	79
4.2.1	A tríade Percepção-Afecção-Ação	81
4.3	Articulações entre Verón e Deleuze:.....	83
4.4	Relações cruzadas.....	84
5	ANÁLISES EMPÍRICAS I – CONTINUIDADES ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO EM REDE	90
5.1	Uma introdução: Sucessão de (res)significações a partir de ações discursivas	90
5.2	Conexão-Desconexão I: os processos político-midiáticos de Marina Silva	92
5.2.1	O ‘gancho’ político: a convergência como conexão.....	100
5.2.2	O portal da Record e a Veja: via de metaforizarão midiática da política	105
5.2.3	Sites especializados: a convergência de afetações técnicas, emocionais e políticas	108
6	ANÁLISES EMPÍRICAS II – DEFASAGENS ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO EM REDE	112
6.1	As defasagens entre produção e recepção de atores em rede	112
6.1.1	A depressão	113
6.1.2	Negação.....	117
6.1.3	Oposição... ..	118
6.1.4	Encantamento	124
6.2	Relações entre a produção e o meio-filme	128
7	O FILME AVATAR QUE SE FAZ NAS INTERAÇÕES.....	136
7.1	Sobre o caso de investigação: induções, lírios e aportes teórico-metodológicos	136
7.2	Padrões observáveis sobre as continuidades.....	139
7.3	Padrões observáveis sobre as defasagens	142
7.4	Considerações cruzadas sobre as análises de continuidades e defasagens.....	144
7.5	Retornando às questões e aos objetivos da pesquisa	149
	REFERÊNCIAS	152

1 INTRODUÇÃO

O ponto de partida desta dissertação são afetações experimentadas pela pesquisadora. O interesse inicial surge ancorado em vivências pessoais que mostraram o quanto eu poderia me envolver com uma narrativa fílmica e, em alguns casos, não ter ideia do impacto que isso poderia ter na minha vida. Durante parte da minha infância meu sonho foi ser atriz, quando descobri que os personagens dos filmes com os quais me identificava e que me provocam alegria eram, na verdade, pessoas interpretando papéis. Já na adolescência, passei a ter contato com filmes de suspense e terror. Eles eram os meus preferidos, até assistir *O jogo dos espíritos* (2002). A experiência foi tão traumática que passei dias sem conseguir sair de casa, com medo. Durante várias noites sonhava que as mesmas cenas do filme aconteciam comigo e com meus amigos. Acordava assustada e paralisada, sem conseguir sair debaixo das cobertas ou mesmo gritar para pedir ajuda. Experimentei reações físicas reais, que se desencadearam a partir dos elementos ofertados por um bem simbólico: o filme.

Mesmo com tantas experiências intensas relacionadas aos filmes, não conseguia fazer conexões de que eles tinham um real impacto na minha vida. Tudo acontecia no campo da inconsciência. Porém, isso veio à tona em uma sessão de terapia que me ajudou a lembrar de outra vivência pessoal, agora com o filme *Aracnofobia* (1990). Ainda criança tive acesso a ele e, sem saber, foi o que potencializou meu medo de aranhas, desencadeando uma fobia que me acompanhou por muitos anos. E foi essa descoberta que despertou meu interesse nas relações que estabelecemos com filmes e como eles mexem com nossas emoções. Portanto, tudo que foi construído nesta pesquisa se deve à essas curiosidades iniciais que me jogaram em uma jornada em busca de conhecimento. A partir de inferências existenciais, inconscientes, movimentos lógicos e conscientes foram pensados para dar forma e desenvolvimento ao trabalho proposto.

Porém, como essas experiências que instigaram a pesquisa se desencadearam em um plano psicológico e, conseqüentemente, muitos aportes buscados para entender esses acontecimentos individuais levaram a leituras nas áreas de psicologia e neurociência, esse fato se configurou em um desafio. Como desenvolver uma pesquisa que perpassasse por tais aspectos, mas que fosse comunicacional e pensada dentro da perspectiva da midiaticização? Um percurso longo, de dois anos de estudos, de inferências criativas, de adversidades teóricas e busca de aportes mais precisos nos

permitiram chegar, agora, em uma dissertação que não pretende ser fechamento, mas incentivo para novos questionamentos e novas pesquisas.

Assim, não pretendemos assumir o trabalho como um processo linear, que se desenvolveu exatamente como está exposto no sumário. Mas sim como movimentos de exploração, de tentativas e aprendizados. Com alguns percursos abandonados e outros olhares adotados no meio do caminho. Com algumas partes reescritas e muitas excluídas. Mas cada movimento desenvolvido, estando ou não presente nesta versão final, foi essencial para o percurso como um todo e para os rumos que se desenharão adiante.

Diante deste contexto, ressalta-se que cada pesquisa guarda em si a direção dada pelas escolhas de seu pesquisador e, neste caso, também de um orientador. Essas escolhas não são aleatórias, mas amparadas em processos amarrados de forma coerente. Ainda assim, trata-se de uma visão a ser apresentada e que poderia ter uma abordagem completamente diferente se desenvolvida por outro pesquisador ou pesquisadora. Portanto, todos os movimentos de pesquisa buscam se apresentar como um “mapa” específico, ou seja, uma forma de perceber e interpretar o “território” em exploração, mas também com a clara certeza de que “o mapa não é o território” (KORZYBSKI *in* BATESON, 1987, p. 35). Portanto, os esforços se fixam em empreender os melhores movimentos possíveis para compreensão do fenômeno em questão, mas considerando as falhas e subjetividades do entorno.

Dessa forma, apresentamos agora como percorremos o caminho de pesquisa. Partimos de uma busca por aproximações entre perspectivas comunicacionais e, em algum nível, abordagens com olhar para o plano emocional e cognitivo. Já em 1942, estudiosos da Escola de Palo Alto, impulsionada inicialmente por Gregory Bateson, pensavam a comunicação como um sistema complexo. Na visão circular que propunham, o receptor passava a ser percebido com papel tão importante quanto ao do emissor e os elementos comportamentais ganhavam importância comunicativa. Um olhar sobre os processos relacionais e interacionais, dando ênfase ao contexto de onde emergem os comportamentos, ganhava espaço nas discussões sobre a comunicação em um ambiente composto por pesquisadores de diversas áreas (MATTELARD, 1999, p. 68-69).

E foi a partir dessa lógica de conexão entre áreas que nosso trabalho surgiu com uma perspectiva de interface com a psicologia e a neurociência, acionando autores como Damásio (2000; 2012) e Ekman (2011) para tratarmos de um cenário potencialmente emocional, onde o filme poderia ser visto como possibilitador de efeitos.

Porém, a dificuldade de se referenciar em outros campos fica evidente quando precisamos trazer essas outras visões para a problemática midiático-comunicacional. Isso se dá pelo fato de que, por serem áreas distintas, possuem, também, focos variados. E, dessa forma, as discussões sobre o funcionamento do cérebro e do inconsciente acabaram se mostrando insuficientes para nortear a análise de um fenômeno que é social.

Embora ainda consideremos a relevância dos conhecimentos e das discussões que eles nos permitiram, estes perderam força como encaminhamento teórico-metodológico para dar espaço às elaborações que julgamos mais pertinentes para o contexto da pesquisa: o de uma sociedade em vias de midiatização.

Esse contexto de midiatização, portanto, é visto como novos ambientes que se inscrevem em uma ambiência, um novo modo de ser no mundo (GOMES, 2013, p.136), e que também nos solicita um novo modo de olhar para as problemáticas que emergem, visto que estas se apresentam de forma cada vez mais complexa. Assim, atentamos para as materialidades de um fenômeno identificado, mas também considerando que este possui uma dimensão que é imaterial, sensível, energética e emocional (FERREIRA, 2016a)

Para dar conta dessas duas esferas, material e imaterial, buscamos aporte na tríade da imagem-movimento de Deleuze (1983), vista como percepção, afecção e ação; em relação com a proposição de Verón (2001) sobre a circulação midiática como interação entre atores, meios e instituições que operam e reconhecem discursos enquanto lógicas de produção e recepção. Nossa pesquisa, portanto, pressupõe um ator em redes que é ativo, reconhecendo discursos e os operando na produção de novos discursos que buscam novos reconhecimentos. Portanto, um movimento receptivo-produtivo no formato reconhecimento-produção-reconhecimento contínuo, sempre adiante (BRAGA, 2012).

Nesse cenário, cada discurso oferta também perceptos que possibilitam ações a partir de afetos acionados. Essas ações podem ser subjetivas, no momento em que apenas ficam armazenamos enquanto potências para situações futuras, mas também podem ser objetivadas e postas em interação. Em nossa pesquisa, levando em conta o contexto já citado, nos focamos na dimensão objetiva, vendo as ações como ações discursivas postas em interação pelos atores em redes e que guardam indícios de perceptos e afetos prévios.

Assim, partindo das ações discursivas acionadas por instituições e atores em rede, buscamos a análise a partir da circulação, focados principalmente nas continuidades e defasagens que

emergem das interdiscursividades. O meio-filme *Avatar* (2009), de James Cameron, nos permite um recorde que demonstra a presença de perceptos, afetos e ações à montante e à jusante¹. Nossa análise, portanto, não remete ao cinema e, também não fica limitada ao filme, mesmo que ele tenha sido, nosso ponto de partida. Nosso foco, é o filme que se faz nos processos midiáticos à jusante ao que se passa no filme-cinema. Porém, ao mesmo tempo, o meio-filme é uma mediação para analisar o que se passa.

1.1 A questão inicial

O questionamento inicial e que norteou o projeto de pesquisa apresentado no mestrado era: como nos identificamos com os filmes a ponto de vivenciarmos sensações e emoções reais? Como nosso cérebro significa e armazena essas vivências? Como ocorrem produções de sentido? Porém, olhando criticamente para essas questões, é possível perceber que, enquanto inseridas em um contexto de pesquisa midiático-comunicacional, alguns pontos podem ser buscados e outros não, mesmo que trabalhem em interfaces. Isso porque, mesmo agregando conhecimentos de outras áreas, focar a análise em propostas delas poderia nos fazer incorrer em erros decorrentes da falta de vivências e aprofundamentos necessários.

Portanto, no desenvolvimento da pesquisa, buscamos voltar os nossos questionamentos para o cenário de uma pesquisa inscrita na linha de pesquisa de Midiatização e Processos Sociais, buscando realizar os ajustes necessários de acordo com as possibilidades que os aportes teórico-metodológicos específicos da área nos permitem.

Nossa problemática de pesquisa, assim, parte das ações discursivas, vistas como resultados de uma produção de sentido prévia, ou seja, usos, práticas e apropriações que geraram reconhecimento, por um lado. E, por outro, também se inscrevem como signos ofertados para novos acessos, usos e apropriações, em busca de novos reconhecimentos. Num movimento sempre adiante (BRAGA, 2012). Trata-se, portanto, de uma relação reconhecimento-produção-reconhecimento. Considerando que não há produção sem recepção (de outros discursos à montante) e não há recepção sem produção (que direciona para novos discursos que visam reconhecimento, à jusante).

¹ Significado disponível em <https://www.significados.com.br/jusante-e-montante/>. Acesso em 23/02/2018

A configuração precisa do caso de investigação nos permitiu definir questões que nortearam a pesquisa empírico-dedutiva e serão fundamentadas ao longo dos capítulos 2, 3 e 4. São elas:

- a) Quais as relações entre o meio-filme e a recepção (quando relaciona os comentários em redes com o filme enquanto meio)?
- b) Quais as relações entre produção e reconhecimento (quando relaciona os comentários em redes com o discurso de Cameron)?
- c) Quais as relações entre o meio-filme e a produção (quando relaciona o filme enquanto meio com o que existe, à montante, em sua produção)?
- d) Como se manifestam lógicas de recepção produtiva? Aqui acionando a circulação midiática através de usos e práticas realizados por atores e instituições midiáticas em rede

Como as ações discursivas são objetivações de operações de significação subjetivas, deixam indícios de perceptos e afetos que as constituem. Assim, circulamos por análises de materialidades, tanto nas ações discursivas como nas interações entre atores, meios e instituições e, também por uma dimensão imaterial, através de inferências sobre percepções e afetações. Dessa forma, alguns objetivos se apresentam como norteadores de nossa pesquisa:

- 1) Identificar, a partir das ações discursivas, indícios da presença de perceptos e afetos no eixo reconhecimento-produção-reconhecimento;
- 2) Evidenciar operações e reconhecimentos dentro das metáforas que constituíram o caso de pesquisa;
- 3) Perceber processos de continuidades e defasagens nas interdiscursividades emergentes da relação entre atores, meios e instituições;
- 4) Identificar lógicas à montante e à jusante ao meio-filme.

Para que possamos alcançar nossos objetivos, inicialmente apresentamos, no capítulo 2, a delimitação de um caso de pesquisa, considerando o processo de análise de indícios que possibilitam inferências sobre um material previamente analisado. A elaboração do caso é acionada como método que norteia os demais movimentos de pesquisa empreendidos (FERREIRA, 2012; 2016). O primeiro movimento é de inferências indutivas preliminares. O caso apresenta-se aí como metáforizações dos observáveis, realizadas a partir do olhar para o recorde de pesquisa, buscando

levantar materiais coerentes para o movimento dedutivo posterior. Para isso, acionamos a constituição de figuras a partir de Barthes (1981).

Os capítulos 3 e 4 também se referem às configurações do caso proposto, possibilitando a articulação entre inferências indutivas e dedutivas preliminares, conforme proposição de Ferreira (2018). São relevantes por nos permitirem avançar a partir de deduções oferecidas por outros pesquisadores em busca do melhor caminho para a pesquisa em questão.

No capítulo 3 o caso é apresentado a partir de distinções epistemológicas em relação a psicologia, neurociência e áreas das ciências sociais que estudam emoções e cognição, referenciados em autores como Damásio (2000; 2012), Ekman (2011) e Maturana (2009) e buscando um olhar crítico em relação a eles. Também evidenciamos vertentes que analisam o emocional considerando especificamente o filme como possibilitador de efeitos, na direção de Young (2014), Morin (1980), mas buscando ponderar a partir de Deleuze (1983). Por fim, direcionamos para uma breve revisão dos estudos do filme, agora focados na área da comunicação, fazendo uma sondagem que aciona trabalhos como os de Fattorelli (2012), Gomes (2010), Carreiro e Alvim (2016) e outros.

No capítulo 4 realizamos o encaminhamento para os aportes teórico-metodológicos que permitem o acionamento de uma proposta analítica para mergulho no empírico. Aqui, estabelecemos relações cruzadas entre as abordagens de Deleuze (1983) e sua tríade da imagem-movimento com as abordagens sobre circulação de Verón (2001). Considerando atores, meios e instituições (Verón, 1997), bem como lógicas de produção e recepção de discursos (2005).

Nos capítulos 5 e 6 passamos para as análises empíricas, sendo que no primeiro focamos nas continuidades e, no segundo, nas defasagens. Assim, a partir de perguntas norteadoras, buscamos lógicas das interações entre atores, instituições e discursos. Levantando, através das ações discursivas, indícios de perceptos e afetos.

Por fim, realizamos considerações sobre o percurso percorrido, levando em conta que, por se tratar de uma pesquisa de fenômeno social, se insere em um ambiente de instabilidades.

2 O CASO DE PESQUISA

Neste capítulo apresentamos inferências indutivas preliminares que nos aproximam do foco de investigação. Trata-se de um dos movimentos, visto que é na junção com os capítulos 3 e 4 que o caso fica configurado de forma ampliada. Este foi o primeiro movimento de pesquisa empreendido por nós durante o percurso de pesquisa. Aqui, de posse de intenções primeiras, afetações e referências que vinham do projeto de pesquisa apresentado para entrada no mestrado, nos direcionamos para um campo de observáveis. E, a partir do que emergiu dele, começamos a nos adaptar a uma nova realidade, relativizando a posição da pesquisadora em prol de uma incursão que nos permitisse “ouvir” e “sentir” o objeto.

Portanto, o processo de pesquisa se inicia a partir de inferências criativas e existenciais prévias, mas que são confrontadas pelos indícios emergentes do campo de pesquisa. Dessa forma, possibilita ajustes com o intuito de abandonar possíveis certezas na busca por questionamentos que promovam descobertas mais reais.

Para isso, começamos apresentando um contexto para situar o objeto dentro de nossa problemática, entendendo o que nos motivou a olhar para ele e não para qualquer outro filme.

2.1 O filme *Avatar*

O filme *Avatar* (2009), de James Cameron, possui relevância no contexto em que se insere devido à inúmeros aspectos que serão apontados ao longo deste trabalho, tanto em relação à evolução tecnológica, como em sua mensagem sobre sustentabilidade etc. Cameron esperou por 15 anos pela tecnologia necessária para a realização de seu filme de maior sucesso de bilheteria². O rascunho de *Avatar* já existia desde 1994, antes mesmo do lançamento de *Titanic* (1997), segundo maior sucesso do cineasta e do cinema mundial³. Porém, foi só nos anos 2000 que o filme começou a ganhar forma, momento em que o 3D e os recursos de efeitos visuais já se encontravam muito mais evoluídos. Porém, mesmo com tal evolução de 1994 para 2000, foi de uma pareceria

² Avatar se tornou líder de bilheteria em 2009 ao superar Titanic e chegar a quase 3 bilhões de dólares em receita. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Avatar_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Avatar_(filme)). Acesso em 30/08/2016.

³ <http://super.abril.com.br/tecnologia/uma-saga-de-15-anos/>. Acesso em 20/11/2016.

entre a Sony e a equipe de Cameron que surgiram as câmeras 3D inovadoras, usadas em *Avatar*⁴. O fato demonstra o engajamento do diretor com todas as etapas de produção, incluindo o próprio desenvolvimento da tecnologia necessária para sua filmagem de seu sucesso.

Em relação à narrativa, *Avatar*, que é classificado como um filme de ficção científica, possui seu contexto em uma lua chamada Pandora. Lá, humanos exploram o solo em busca de metais valiosos e, para isso, entram em confronto com os nativos humanoides do clã Omaticaya, povo Na'Vi. Estes, por sua vez, lutam para defender os recursos de seu lar, bem como a continuação de sua existência. O filme foi indicado em nove categorias do Prêmio Oscar, incluindo Melhor Filme e Melhor Diretor. Porém, foi premiado em apenas em três: Melhor Fotografia, Melhores Efeitos Visuais e Melhor Direção de Arte.

Avatar possui quatro sequências previstas, fechando uma franquia de cinco filmes sob a direção de Cameron. Porém, mesmo que o primeiro filme tenha sido lançado há quase 10 anos, o lançamento de suas sequências está em permanente adiamento. A última divulgação até o momento apresenta datas para *Avatar 2* em 2020, *Avatar 3* em 2021, *Avatar 4* em 2024 e *Avatar 5* em 2025⁵.

2.2 O movimento investigativo

O movimento de análise aqui descrito é empreendido como um esforço inicial de delimitação do caso investigativo, considerando que este desenho é fundamental enquanto método de pesquisa e servirá de base para desdobramentos seguintes, em direção a uma análise pertinente aos nossos objetivos (FERREIRA, 2012; 2016). Assim, o caso se define como um recorte, embora inicial e abstrato, mas que servirá como norte para movimentos seguintes. Além disso, situamos que nosso objeto está inserido, a partir da circulação (VERÓN, 2001), no contexto da midiatização. Fato que pressupõe a observação de materialidades e imaterialidades de fenômenos complexos em constante movimento, que só podem ser observados de forma estática em um exercício de abstração (FAUSTO NETO, 2010; FERREIRA, 2012; 2016).

Focamos no método proposto por Ferreira (2012; 2016), onde observamos, a partir do material coletado, um conjunto de indícios que possibilitam inferências iniciais (BONFANTINI; PRONI, 2004) que caracterizem o argumento indutivo do caso de pesquisa (BRAGA, 2008;

⁴ <https://www.tecmundo.com.br/filmes/3262-as-novas-tecnologias-do-filme-avatar.htm>. Acesso em 20/11/2016.

⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1877730-james-cameron-divulga-datas-de-lancamento-das-sequencias-de-avatar.shtml>. Acesso em 25/05/2017.

FERREIRA, 2016). Para organizar essas inferências, optamos por analisar a emergência de figuras (BARTHES, 1981), tendo em vista que estas se apresentam como forma de metaforizar agrupamentos. Esses que se apresentam como processos de identificação ou diferença, onde os atores se inserem, ao mesmo tempo, como pertencentes à um grupo e, também, em relação de afastamento com outro(s).

Além disso, este primeiro movimento também é dedutivo, na medida que, preliminarmente, separa os materiais a partir da abordagem de Verón, que vê a circulação como interação entre atores, meios e instituições (1997) a partir de lógicas de produção e reconhecimento em relação a discursos (2005). Portando, considerando o filme *Avatar* como o meio-discurso de referência, coletamos materiais tanto pertencentes a ele, quanto à sua produção, enquanto discursos de e referentes a James Cameron, bem como sua recepção, vista aqui como discursos produzidos por atores e instituições em rede. Esses que acessam o filme, o reconhecem e operam na produção de novos discursos. Ou seja, nossa coleta se refere aos discursos em rede, visto que são materialidades observáveis.

A partir de agora, apresentamos essa primeira imersão no objeto a partir de cada uma das três dimensões da circulação, conforme citadas acima.

2.3 Metáforas da produção

A coleta realizada para análise da produção se refere à materiais de e referentes ao diretor James Cameron, com foco em entrevistas e citações de falas do cineasta, dando a ver a sua percepções e intenções com o filme.

Cameron, por diversas vezes afirma que queria, em *Avatar*, trabalhar com um “conjunto de paixões”, juntando seus interesses em biologia, tecnologia e ambientalismo⁶. O cineasta possui grande envolvimento com questões sociais e ambientais, e estas acabam por receber destaque em suas produções⁷. Ele afirma, por exemplo, que tanto *Titanic* (1997) quanto *Avatar* (2009) são

⁶ Disponível em <http://super.abril.com.br/tecnologia/uma-saga-de-15-anos/>. Acesso em 01/11/2016.

⁷ Exemplos de notícias que exaltam o perfil ambientalista de James Cameron. Disponível em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/james-cameron-de-avatar-cria-paineis-solares-em-forma-de-girassol.html> e em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml> em 16/08/2016.

metáforas sobre o meio ambiente, buscando, através da empatia, o envolvimento do público com assuntos que julga de essencial importância para toda a humanidade.

A partir dos indícios analisados e das inferências possibilitadas, chegamos à agrupamentos que evidenciam seis figuras: Conexão, Tecnologia, Biologia, Destruição, Ambientalismo e Desconexão.

2.3.1 Conexão e Desconexão

Partindo da presença de um *continuum* entre engajamento e afastamento, percebido nas falas de James Cameron quando se refere ao contexto que observa para a constituição de *Avatar*, bem como suas intenções e percepções, emergem as figuras de **Conexão e Desconexão**. Conexão, do latim, significa ligação, união e, portando, desconexão significa afastamento, desunião. Assim, a partir dos indícios presentes nas lógicas de produção se percebe um eixo sustentado por este *continuum* entre Conexão e Desconexão.

A intenção de gerar engajamento através de uma conexão dos espectadores com o filme e que gere, conseqüentemente, uma conexão com o meio ambiente, fica clara nas falas de Cameron como: “Quando garoto me embrenhava na floresta e adorava ver os animais em liberdade. Hoje não existe mais esta floresta e nem tantas outras pelo mundo. Daí o meu desejo, expresso em *Avatar*, de **reconectar as pessoas** com o meio ambiente, com as árvores, com as florestas e com a espiritualidade. A **conexão espiritual** é a mensagem principal de *Avatar*”, “Acho que uma das mensagens mais interessantes do filme é quando os personagens, acompanhados de um gesto, dizem I see you (Eu vejo você). A ideia é que este cumprimento signifique mais do que simplesmente se ver. Significa te conhecer, te sentir, saber de você, eu sempre vi você em meu mundo... é a conexão mais profunda, mais espiritual”⁸. “E, idealmente, o truque aqui é **conectá-los a alguma ação tangível e real e que faça a diferença**”⁹.

Ao mesmo tempo em que se percebe a intenção de possibilitar uma (re)conexão das pessoas entre si e com o meio ambiente, isso também significa a pressuposição de que há a presença de um afastamento. Só pode existir a possibilidade de conexão quando há polos afastados que podem se

⁸ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 16/08/2016.

unir. Tal fato também é marcado por falas de Cameron como “As pessoas estão se afastando não apenas da natureza, mas do contato humano”. “Eles (índios) vivem firmemente conectados ao seu mundo”¹⁰. Frases como “mostra a ganância desmedida de empresários inescrupulosos que existem em qualquer lugar do planeta”¹¹ também possibilitam inferências de que existe uma desconexão que precisa, ao menos segundo a visão de Cameron, ser superada para um bem maior, do planeta como um todo.

2.3.2 Tecnologia

A figura referente à tecnologia é citada diretamente por Cameron como uma de suas paixões, conforme já abordado anteriormente. Sua emergência fica bastante clara quando se considera que Cameron esperou 15 anos pela tecnologia necessária para a realização de seu filme. O rascunho de *Avatar* já existia desde 1994, antes mesmo do lançamento de *Titanic* (1997), o segundo maior sucesso do cineasta¹². Porém, só nos anos 2000 é que a produção começou a ganhar forma, quando o 3D e os recursos de efeitos visuais já se encontravam mais evoluídos. Ainda assim, foi de uma parceria entre a Sony e a equipe de Cameron que surgiram câmeras 3D inovadoras, usadas nas filmagens de *Avatar*¹³.

Mas aqui não se trata apenas da tecnologia como constitutiva do filme em si, mas da tecnologia de uma maneira mais ampla. Frases como “A interação com a realidade, com outras pessoas e com a natureza está diminuindo. A tecnologia permite isso”, “Eu sempre tive uma relação de amor e ódio com a tecnologia” e “a solução para salvar nosso planeta também passa pelo uso da tecnologia”¹⁴ demonstram que o cineasta vê a tecnologia como algo que, ao mesmo tempo em que gera desconexão, pode ser apropriada para gerar conexão e, conseqüentemente, ajudar o planeta.

A palavra tem origem no grego "*tekhne*", que significa "técnica, arte, ofício", juntamente com o sufixo "*logia*", que significa "estudo"¹⁵.

¹⁰ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹¹ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2016.

¹² <http://super.abril.com.br/tecnologia/uma-saga-de-15-anos/>. Acesso em 20/11/2016

¹³ <https://www.tecmundo.com.br/filmes/3262-as-novas-tecnologias-do-filme-avatar.htm>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁴ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹⁵ Disponível em <https://www.significados.com.br/tecnologia-2/>. Acesso em 05/01/2017.

2.3.3 Biologia

Cameron é bacharel em Física pela Universidade da Califórnia e a conexão com a ciência sempre está presente em suas falas e projetos¹⁶. A Biologia é citada por ele como uma de suas paixões e algo que queria que estivesse presente em *Avatar*. Essa dimensão pode ser percebida não apenas no filme em si, mas também nos projetos com os quais o cineasta se envolve. Em diversas entrevistas, ele comenta sobre seu interesse por biologia marinha e, inclusive, um de seus projetos recentes envolveu uma expedição, em um batiscafo, à Fossa das Marianas, ponto mais profundo do oceano¹⁷.

As frases seguintes foram retiradas de uma matéria do Tecmundo¹⁸ sobre o filme, mas evidenciam uma preocupação que se relaciona à paixão de Cameron pela biologia. “As plantas, por exemplo, são classificadas por suas espécies e classes, possuem características morfológicas claramente definidas e são parte de um complexo ecossistema que contou com a ajuda de botânicos e biólogos para um resultado final mais eficiente. Os animais também foram cuidadosamente concebidos. Estudos de movimento, constituição física e óssea e comportamento formam apenas alguns dos itens pesquisados”.

As preocupações descritas também evidenciam que aspectos ligados à biologia eram fundamentais para o diretor na constituição do filme.

Biologia é o estudo da vida. Trata do conhecimento sobre nós mesmos e sobre o mundo do qual fazemos parte e no qual atuamos. É uma palavra formada pelos termos gregos “bios” (vida) e “logos” (estudo)¹⁹.

2.3.4 Destruição

¹⁶ Disponível em https://www.ted.com/talks/james_cameron_before_avatar_a_curious_boy?language=pt-br#t-18137. Acesso em 15/11/2016.

¹⁷ Disponível em <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI300146-17770,00-JAMES+CAMERON+ALCANCA+O+PONTO+MAIS+FUNDO+DOS+OCEANOS.html>. Acesso em 12/11/2016.

¹⁸ <https://www.tecmundo.com.br/filmes/3262-as-novas-tecnologias-do-filme-avatar.htm>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁸ Disponível em <https://www.significados.com.br/?s=biologia>. Acesso em 05/01/2017.

¹⁹ Disponível em <https://www.significados.com.br/?s=biologia>. Acesso em 05/01/2017.

Outra preocupação expressa nos materiais analisados diz respeito à destruição em relação à natureza, ao meio ambiente e ao planeta de uma maneira geral. Conforme já abordado anteriormente, Cameron aponta tanto para *Avatar* como para *Titanic* como metáforas para a “tragédia ambiental”²⁰, como uma forma de demonstrar que fomos avisados da destruição eminente e que precisamos tomar atitudes imediatas e em grande escala.

Algumas frases permitem que se faça a inferência de que alertar para a destruição é um movimento importante para o cineasta, como “O filme surgiu da minha necessidade de dizer algo sobre como a destruição da natureza ameaça o mundo”²¹, “Nós todos precisamos abrir nossos olhos e realmente ver o mundo; o que estamos fazendo e o que precisamos fazer. O que é nosso dever, o filme é sobre isso”²², “Se consumirmos tudo desmesuradamente, acabaremos destruindo aquilo que é importante para nós”²³.

Assim, a destruição, que possui como significado a ação ou efeito de destruir; ruína completa²⁴, passa a ser uma figura importante para perceber o filme *Avatar* a partir de suas lógicas de produção.

2.3.5 Ambientalismo

A dimensão do ambientalismo pressupõe preservação, cuidados e atenção em relação ao meio ambiente. Mesmo evitando ser definido como um ambientalista, James Cameron deixa claro que possui a preocupação de alertar sobre a importância de direcionarmos foco para os problemas ambientais visando solucioná-los. Em frases como “A mensagem subliminar é que a sociedade precisa acordar para os problemas ambientais e lidar com eles”²⁵, “Nós todos sabemos os fatos; sabemos sobre o aquecimento global, sabemos sobre a necessidade de reciclar, sabemos sobre

²⁰ Disponível em <http://veja.abril.com.br/entretenimento/para-james-cameron-titanic-e-metafora-da-tragedia-ambiental-do-mundo/>. Acesso em 10/06/2016.

²¹ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

²² Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/12/2016.

²³ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,diretor-de-avatar-diz-que-objetivo-do-filme-e-conscientizar,479368>. Acesso em 05/01/2017.

²⁴ Disponível em <https://www.significados.com.br/?s=destrui%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 05/01/2017.

²⁵ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

poluição e todas essas coisas”²⁶ e “*Avatar* foi recebido, em todo o mundo, com esta mensagem ambiental e se tornou uma aventura que conscientiza²⁷” possibilitam inferir que a proteção ambiental está entre as principais preocupações do diretor. Além disso, o ambientalismo é citado como uma das três paixões, já citadas acima (tecnologia-biologia-ambientalismo) de Cameron.

Ambientalismo tem como significado o estudo do meio físico em que estão integrados os seres vivos com vista à sua proteção; movimento ou sistema que visa a proteção do meio ambiente e preconizam maior equilíbrio entre o homem e o meio em que está integrado²⁸.

2.3.6 Diagrama que articula as figuras emergentes das lógicas de produção

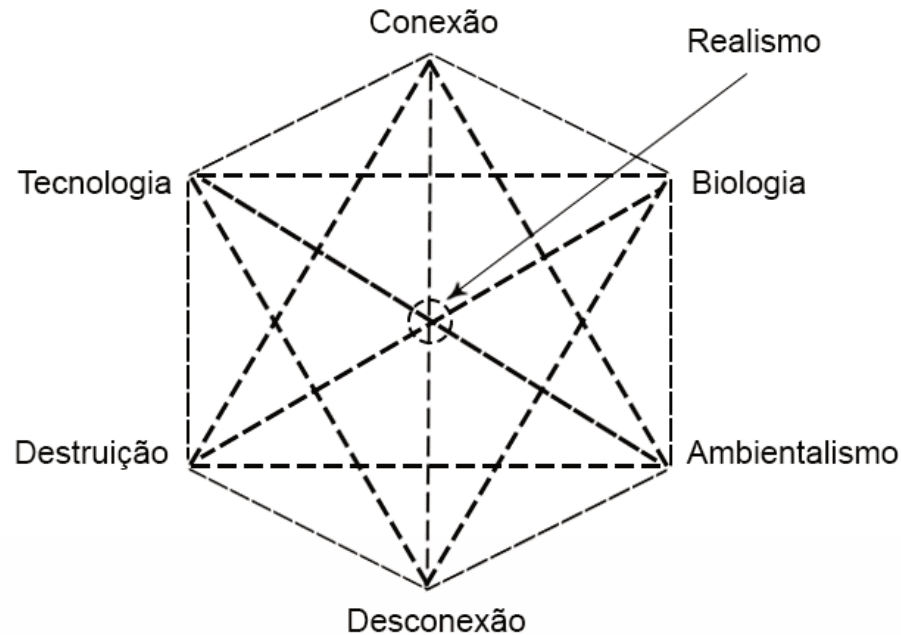
Diante das seis figuras emergentes da análise dos materiais disponíveis ligados diretamente ao diretor James Cameron (entrevistas em texto e vídeo com o cineasta, falas dele em eventos etc.), bem como matérias jornalísticas que apresentam levantamentos e análises da constituição do filme *Avatar*, surge o diagrama a seguir.

²⁶ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

²⁷ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

²⁸ Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ambientalismo>. Acesso em 05/01/2016.

Figura 1: Diagrama que articula as figuras emergentes da produção.



Fonte: Elaborado pela autora.

A presença das figuras de Conexão – Desconexão, Tecnologia – Biologia e Destruição – Ambientalismo pressupõe uma relação interacional. Trata-se de perceber as lógicas de produção como expressão do contato do diretor James Cameron com outras dimensões, como por exemplo:

1) a relação do diretor com o contexto no qual está inserido e que permite que ele perceba e se aproprie de elementos pré-existentes, percebidos como importantes para constituição de sua obra;

2) a pré-existência de um mapa emocional e cognitivo específico (MORIN,1980; DAMÁSIO, 2000), com referências prévias, próprias de sua constituição enquanto indivíduo e que são importantes para o seu modo de agir no mundo;

3) na relação com o filme enquanto produto em construção e que, ao mesmo tempo em que carrega as intenções de seu idealizador, também acaba ganhando uma certa autonomia, ou seja, indo além do controle da produção.

Por fim, a partir da emergência das figuras acima citadas, evidencia-se a presença de um eixo central articulador, uma dimensão denominada como **Realismo** e que será descrita mais adiante.

2.4 Metáforas do meio-filme *Avatar*

Após o recorte de materiais que evidenciaram discursos com intenções de Cameron, o meio-filme em si também foi analisado em busca de figuras, pois ele também pode ser visto como um discurso que ofertas de signos em busca de reconhecimento. Dessa forma, participa da produção de sentido, que envolve a interação entre tais signos ofertados e as operações realizadas em sua recepção.

Além da relação que ocorre entre meio-filme e recepção, lembramos que *Avatar* é resultado de uma produção, ou seja, foi materializado buscando por reconhecimento. Mas, mesmo com indícios dessas intencionalidades da produção, no momento em que ele é transformado em um produto midiático que se inscreve em ambientes próprios de circulação, essas intenções dão lugar para novas relações.

Essas relações, estabelecidas com os diversos atores, está ancorada em movimentos de significação e ressignificação, pois “só num processo de projeção é susceptível identificar as sombras com coisas e seres reais” (MORIN, 1980, p.86). Ou seja, é só no momento em que cada ator coloca suas vivências internas e individuais, à montante, em relação com o meio-filme, que os signos em movimento na tela ganham sentidos específicos. Daí a variabilidade dessas possibilidades de sentido, visto que elas estão postas em relação com as especificidades de cada indivíduo que acessa, usa e se apropria (quando opera), do que lhe for necessário naquele momento.

Porém, considerando esses processos de projeção-identificação e a variabilidade da produção de sentido, busca-se diminuir essas possibilidades, segundo Young (2014) aponta através do acionamento de estratégias. Essas estratégias, por estarem ancoradas em conhecimentos psíquicos e neurológicos, trabalhariam com padrões de funcionamento de nosso cérebro (ou mente). O que possibilitaria chegar mais perto de uma continuidade entre intenções projetadas e significações elaboradas.

Entre essas estratégias, YOUNG (2014) cita o foco nas expressões faciais (EKMAN, 2011) dos personagens, na apresentação de suas motivações e contexto, os enquadramentos, planos e movimentos de câmera, o uso de enredos arquetípicos (JUNG, 2011), o emprego de experiências vivenciadas pelos personagens análogas às já vivenciadas pelos espectadores (memórias afetivas para acionamento empático), a trilha sonora etc.

E, sabendo que essas estratégias não são infalíveis, visto que as significações ainda são variáveis, ainda nos interessa olhar para o filme e perceber como ele se oferece para reconhecimento. Para isso, o observamos de uma maneira geral, em seu conjunto, conforme sugestão de Bergson, que nos incentiva a não fragmentar o filme em cenas ou imagens estáticas. Visto que ele existiria no movimento.

Assim, desse movimento emergem seis figuras, nomeadas como Conexão – Desconexão – Ganância – Resistência – Desprezo – Amor, descritas individualmente a seguir.

2.4.1 Conexão e Desconexão

A Conexão e a Desconexão são figuras presentes durante toda a trama do filme, seja em relação às falas, às crenças e ações dos personagens etc.

Uma das percepções marcantes e que demonstra a presença da figura é que os humanos estariam desconectados da natureza e, conseqüentemente, de Pandora como um todo. Já os nativos, vivem conectados, em harmonia com todos os seres. O movimento pode ser observado através da trajetória do personagem principal, Jake, que começa sua jornada desconectado e vai estabelecendo, passo a passo, a conexão. O movimento do personagem demonstra o *continuum* que existe entre as duas figuras e a presença da mobilidade constante de um polo a outro. Em sua primeira vez na floresta, Jake é desajeitando, faz muito barulho, é atacado pelos animais, demonstrando que está completamente em desarmonia com o ambiente e seus integrantes. Ao longo de sua jornada, com ajuda da nativa Neytiri, ele vai compreendendo o ambiente e os seres, se permitindo estabelecer laços de empatia e vivenciando a conexão que os nativos possuem.

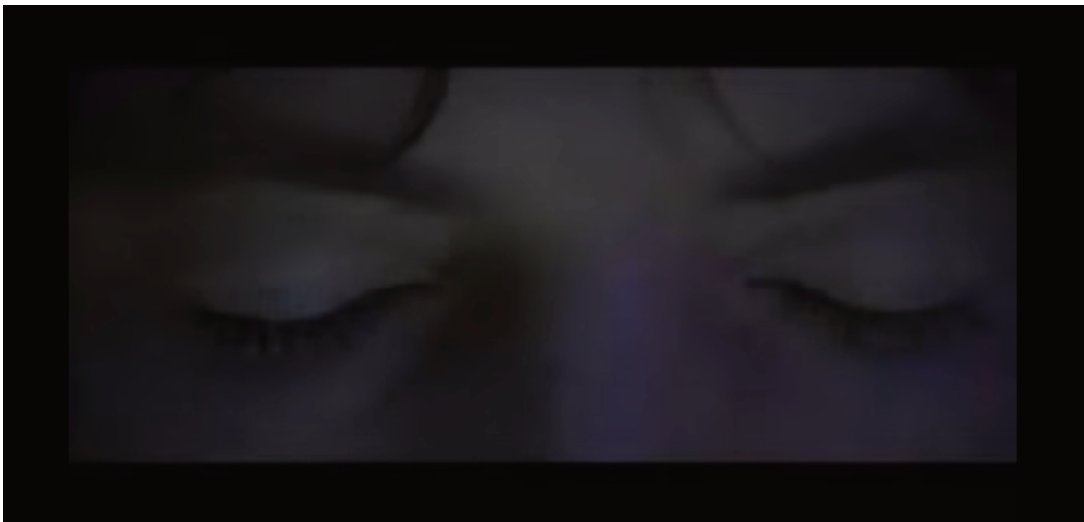
A conexão também pode ser observada na ligação dos humanos com seus avatares, possibilitando que interajam com os nativos em uma forma mais próxima da deles. A imitação, neste caso, física, seria uma maneira de estabelecer algum tipo de laço, almejando a própria empatia (GOLEMAN, 2012; KRZYNARIC, 2015).

Outras demonstrações de conexão são realizadas através do que Deleuze (1983) chama de imagem afecção, elementos que aparecem durante o filme e que não possuem uma explicação clara para sua existência, mas que são compreendidos pelos preenchimentos dos espectadores. O enquadramento é fundamental para a presença da imagem afecção, principalmente o *close-up* (BÁLAZ, 1983).

Alguns exemplos:

- 1) O ato de abrir os olhos: não possui uma explicação ao longo do filme e recebe uma formatação estética que revela sua importância. O close e a repetição de cenas semelhantes dão relevância para o ato, que se torna uma entidade significativa, mas que só existe com o preenchimento dado pelo espectador na produção de sentido. O ato poderia ser preenchido por um significado de “despertar”, ligado a algo que transcende um simples acordar, mas que vai de encontro à uma ação existencial, mais profunda.

Figura 2: Close nos olhos que se abrem.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

- 2) Conexão física dos nativos (entre os membros do clã, com os animais e com as plantas): Ao longo do filme os nativos e Jake estabelecem ligações com os animais e com a árvore sagrada que são mostradas através de elementos físicos que propõem a existência de outros elementos ausentes, mas que existem enquanto forças invisíveis/sensíveis. Por exemplo, quando Jake se conecta à árvore sagrada, ele usa elementos presentes em sua trança para se conectar fisicamente. Mas essa conexão física na verdade materializa a busca por uma conexão transcendente de Jake com a entidade Eywa, como uma conexão espiritual em busca de respostas existenciais.

Figura 3: Conexão física entre Jake e árvore que simboliza a entidade Eywa.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

- 3) Conexão com a Lua Pandora: Outra forma de conexão é de Pandora como um organismo vivo unificado. Todas as plantas são conectadas, interferindo na existência umas das outras. E os próprios nativos se conectam com a lua, conforme pode ser visto na cena em que um ritual é realizado na tentativa de salvar a humana Greice. Através dos elementos conectores presentes em suas tranças, o clã Omaticaya se liga a conectores presentes no solo de Pandora, pulsando em sintonia.

Em relação à desconexão, esta pode ser percebida através das ações dos humanos, que são individualistas e promovem confrontos e jogos de poder constantes entre si, com o povo Na'Vi e demais seres de Pandora. Outro ponto se refere à luta final, quando os animais se juntam a Jake e os nativos, atacando os humanos. Tal ataque dos animais é visto como uma resposta de Eywa, a entidade transcendente sempre presente no filme e que, a priori, não toma partido. O fato de ela escolher um lado seria uma demonstração de que uma das partes em conflito está em conexão e a outra não.

2.4.2 Ganância

A ganância está expressa através das atitudes dos humanos quando tange à exploração de metais valiosos em Pandora. Aqui, não se refere à exploração pura, mas sim ao subjugo de valores e da empatia em relação a outros seres aos ganhos financeiros.

O principal exemplo pode ser observado quando da descoberta de que a maior reserva de metais está abaixo da árvore que serve de moradia para os nativos. Mesmo com essa informação, bem como a descoberta dos cientistas de que todas as árvores de Pandora estão conectadas em um complexo sistema vivo (em analogia a um corpo humano), o ataque é empreendido.

Buscando a origem da palavra Ganância, encontra-se, do espanhol (Ganancia), o significado de "lucro, vantagem". No Francês arcaico (Gaigner), significa "capturar, negociar, ganhar" e no Frâncico (Waidanjan), "caçar, recolher alimentos"²⁹.

Figura 4: Moradia dos Na'Vis sendo destruída pelos humanos para exploração de metais.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

²⁹ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=gan%C3%A2ncia>. Acesso em 05/01/2017.

2.4.3 Resistência

A resistência se apresenta como um aspecto mais ligado às atitudes dos nativos em relação aos humanos. Mesmo diante dos ataques recebidos, eles mantêm uma postura de defesa, resistindo (não sem dor) tanto aos ataques, quanto aos acontecimentos desencadeados por eles (perda da moradia, perda de suas famílias, de elementos do seu meio ambiente). A figura também é percebida como uma manifestação de união, que vai de encontro à abordagem da conexão. Juntos, os nativos resistem às investidas dos humanos de tomarem a sua natureza, o seu lar.

Assim, a resistência não está ligada somente à luta, mas também é acionada por ela. Os membros do povo Na'Vi não atacam os humanos, mas entram em luta para defender suas vidas e seu lar. Para isso, ganham apoio de Toruk Macto³⁰, nome dado aquele que estabelece conexão com o temido Toruk (neste caso, Jake se torna Toruk Makto como uma prova de sua busca por conexão com Pandora e seus nativos). Além disso, eles também recebem ajuda da entidade Eywa, através do ataque empreendido pelos animais aos humanos, conforme já citado.

Figura 5: Toruk Makto (Jake conectado a Toruk)



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

³⁰ Herói lendário na mitologia Na'vi. Disponível em <http://dict-navi.com/pt/dictionary/term/3225/>. Acesso em 07/01/2017.

Outro ponto que demonstra resistência está relacionado à morte de Greice, cientista humana que ficou ao lado dos nativos durante a luta. Em união, conectados à árvore sagrada, juntos com Greice, os nativos resistem à morte, pulsando como um organismo vivo.

Figura 6: Cena mostra os nativos unidos, resistindo à morte de Greice



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

Em relação ao seu significado, resistência vem do latim *Resistentia*, de *Resistere*. A palavra é formada por *RE*, de “para trás, contra”, mais *SISTERE*, de “ficar firme, manter a posição”³¹.

2.4.4 Desprezo

O desprezo é considerado uma emoção básica pelo psicólogo Paul Ekman (2011) e está relacionada à uma sensação de superioridade em relação a outrem. Não significa que alguém efetivamente é superior, mas que quem sente o desprezo se sente em posição de superioridade, atribuindo ao outro uma posição inferior. No livro do autor não há muitas explicações sobre o desprezo pois, segundo ele, “ninguém dedicou uma pesquisa a essa emoção” (EKMAN, 2011, p.192).

³¹ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/resistencia/>. Acesso em 07/01/2017.

Porém, mesmo com poucas informações conceituais sobre o desprezo é bastante perceptível em *Avatar*, seja em relação aos humanos, quanto aos nativos. Mas, os momentos de maior evidência da presença do desprezo estão relacionados ao povo Na'Vi, principalmente ao guerreiro Tsu'Tye, que não aceita a presença de Jake.

Neytiri demonstra desprezo quando vê Jake pela primeira vez e quer matá-lo. O que a impede é a presença de uma “semente” da árvore sagrada, vista pelos Na'Vi como “almas puras”. Outro momento é o do primeiro voo de Jake com um Ikran³², ritual necessário para os nativos, onde as expressões faciais e os ângulos de câmera evidenciam o desprezo de Tsu'Tey em relação a Jake.

Quando Jake conta aos nativos sobre os planos dos humanos e deixa evidente a sua traição, a emoção de desprezo também é presente, conforme imagem abaixo.

Figura 7: Reação de desprezo dos nativos ao descobrirem a traição de Jake.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

O desprezo parece estar ligado à rejeição, uma das emoções citadas por Maturana (2009) como pré-verbal. A rejeição, para o autor, seria uma negação do outro como legítimo. Quando

³² Espécie de pássaro com o qual os nativos precisam se conectar como ritual de passagem. Uma vez estabelecida a conexão, o Ikran e o nativo estão ligados para sempre. Disponível em http://james-camerons-avatar.wikia.com/wiki/Mountain_Banshee. Acesso em 31/05/2017.

Tsu'Tey despreza Jake, por exemplo, o rejeita, colocando-o em uma posição de não legitimidade enquanto possível membro dos do clã Omaticaya.

2.4.5 Amor

Maturana (2009) aponta duas emoções como sendo pré-verbais – a rejeição, citada acima, e o amor. O amor constituiria o espaço de condutas de aceitação do outro como legítimo. Assim, seria maior do que o amor romântico ou sexual, mas um espaço de interações recorrentes que se estabelece como convivência, harmonia.

Figura 8: Neytiri usa a frase “Eu vejo você” para demonstrar sua aceitação.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

A presença do amor está mais relacionada ao agir do povo Na'Vi também, em sua convivência amorosa, sua harmonia com a natureza. Os nativos parecem se mover em sintonia com os movimentos da natureza. Assim, o amor está expresso na interação verbal e não-verbal dos nativos com os nativos, dos nativos com os animais, dos nativos com as plantas, dos nativos com os humanos etc.

Também existe a presença da história de amor, o amor romântico clássico do cinema, entre Jake (humano) e Neytiri (Na'Vi). A união entre os dois, através do amor, poderia ser vista como uma chave da reconexão, visto que Jake representaria um ser desconectado que encontra em Neytiri suporte para a sua jornada de reconexão com os outros, com o mundo e consigo mesmo.

Figura 9: Neytiri salva Jake após a conexão com seu avatar ser interrompida.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

Mas, mesmo que tal figura esteja mais relacionada às ações do clã Omaticaya, também é elemento presente em algumas atitudes dos humanos. Por exemplo, quando a cientista Greice e sua equipe negam participar das explorações de sua raça e se colocam em defesa do povo Na'Vi, percebe-se a presença do amor. Assim, tal sentimento está acima de uma classificação social de pertencimento, mas se liga à mais profundo e existencial.

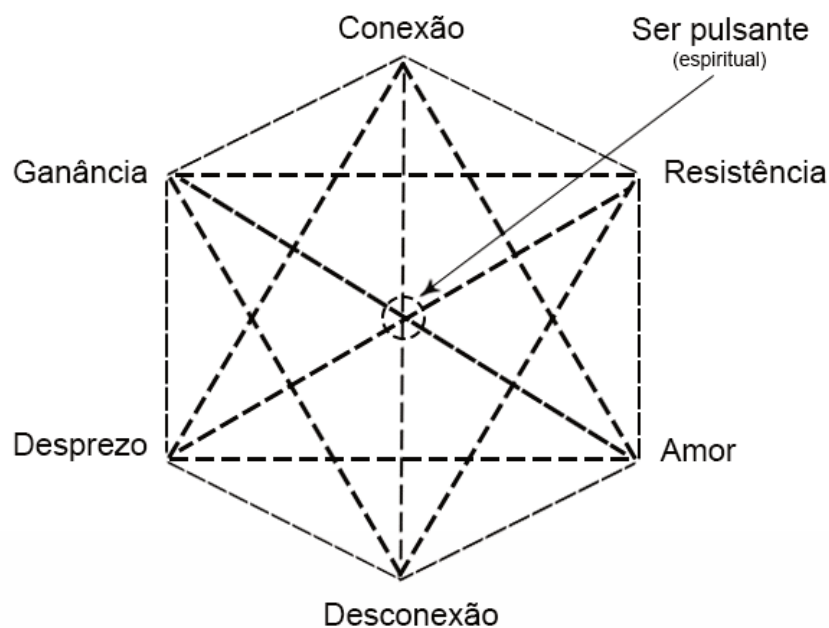
Amor, do latim, amare, amor, permanece em português com a mesma grafia. Originalmente, o termo latino era utilizado para designar o sentimento de “gostar de algo ou alguém”, sentir afeição, desejo ou preocupação. Outros estudiosos referem que a na raiz do verbo que designa amor em latim está impressa a ideia de plantar, semear. A união íntima entre um homem uma mulher simbolizaria isso, por exemplo. Atualmente, a palavra “amor” possui diversas acepções, desde a ideia de adoração e devoção, até a atração baseada na atração sexual³³.

³³ Disponível em <http://www.dicionarioetimologico.com.br/amor/>. Acesso em 08/01/2017.

2.4.6 Diagrama que articula as figuras emergentes do meio fílmico

Diante das seis figuras emergentes de nossa análise do filme *Avatar* como ofertas de signos em busca de reconhecimento, surge o diagrama abaixo.

Figura 10: Diagrama que articula as figuras referentes ao meio fílmico.



Fonte: Elaborado pela autora.

A presença das figuras de Conexão – Desconexão, Ganância – Resistência e Desprezo – Amor pressupõe uma relação interacional. As figuras se formam a partir dos elementos em relação presentes no filme, ou seja, a interação entre os personagens, dos personagens com a narrativa, dos personagens com os ambientes etc. Assim como na análise das lógicas de produção, aqui o eixo central também é possibilitado pela Conexão e Desconexão, presentes ao longo de todo o filme. Fato que é reforçado pela cena final, onde Jake abre os olhos, só que agora tendo como corpo o seu próprio avatar, em definitivo. A cena, em *close-up*, demonstra que todo o movimento empreendido pelo personagem o levou da total desconexão, a uma conexão transcendente.

Figura 11: Jake abre os olhos, agora assumindo em definitivo seu avatar.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

O amálgama deste diagrama parece ser um invisível sempre presente em *Avatar*, nomeado aqui como **Espiritual** ou ‘ser pulsante’, dimensão que será descrita na sequência deste trabalho.

2.5 Metáforas em reconhecimento

Nesse momento, nos focamos em observar os indícios que emergem dos materiais produzidos por atores em rede. Portanto, não se trata de uma recepção passiva do filme, mas ativa, visto que se materializa em novos discursos que são novamente postos em meios para reconhecimento. Assim, sempre que nos referimos a reconhecimento, nos referimos ao acesso, uso e apropriação a partir de discursos prévios. Não se trata de um termo com teor positivo ou negativo.

Reconhecer significa que um sentido (ou sentidos) se estabelecerem, podendo ser convergentes ou divergentes de intenções anteriores. E esse movimento é imprevisível, repleto de incertezas e indeterminações (FERREIRA, 2016) próprias de processos de significação, onde existem defasagens entre as lógicas de produção e de reconhecimento.

Com isso em mente, coletamos discursos de atores e instituições diversas, materializados em artigos, matérias, notícias, comentários, que se apresentam de forma leiga ou especializada

(críticos, jornalistas, por exemplo). Considerando suas experiências prévias com o filme *Avatar* e o que produziram a partir de seus processos de reconhecimento. Entre as fontes onde os materiais foram coletados estão sites como Omelete, CNN, Cineclick, Yahoo Respostas, Revista Galileu etc.

Começando pelos indícios observados em cada material e percebendo um processo de repetição, formando agrupamentos, a análise identificou a emergência de seis figuras nomeadas como Conexão, Negação, Oposição, Depressão, Encantamento e Desconexão.

2.5.1 Conexão e Desconexão

Partindo da presença de um *continuum* entre afastamento e engajamento, necessário para que um ator aja na produção de um novo conteúdo e o compartilhe online, tem-se como primeira figura identificada a **Conexão**. A palavra, do latim, significa ligação, união³⁴. Ela se apresenta como “potencial de”, como propulsora para uma ação, mesmo que esta possua posição contrária ao filme. Ou seja, a conexão não diz respeito apenas à uma identificação com o filme em si, mas também pode remeter à uma identificação com algo externo e contrário, conseqüentemente, que possibilite um afastamento em relação ao filme. Assim, o filme acionará o indivíduo através de analogias, memórias afetivas provocadas por seus elementos, mas que não necessariamente signifique uma concordância. Por isso, a segunda figura é a **Desconexão**, que se apresenta indissociável à Conexão. As duas figuras não se apresentam como faces de uma mesma moeda, mas como forças de um mesmo cabo de guerra, com tensões variadas ao longo de sua estrutura. Por isso, o uso da palavra *continuum*.

Como indícios para a percepção da emergência da Conexão e da Desconexão, apresenta-se algumas sentenças mais expressivas perante o material coletado. Frases como “Respira nas telas” e “espantar mosquitos”³⁵, “levando a mão à frente para tocar”³⁶, demonstram o quanto os atores se envolveram, estabeleceram uma ligação a ponto de vivenciarem reações, inclusive físicas. Expressões como “...conexões, sejam elas físicas ou narrativas”³⁷, “Impossível não fazer as conexões”³⁸, também evidenciam o quanto os atores se sentiram conectados.

³⁴ Disponível em <http://hridiomas.com.br/origem-da-palavra-conexao/>. Acesso em 04/12/2016.

³⁵ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016.

³⁶ Disponível em <http://fundacaoaprender.org.br/marina-silva-sobreavatar>. Acesso em 15/08/2016.

³⁷ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016.

³⁸ Disponível em <http://fundacaoaprender.org.br/marina-silva-sobreavatar>. Acesso em 15/08/2016.

Em contrapartida, frases como “a narrativa é elementar demais para que o espectador se envolva”³⁹ demonstra a dimensão do afastamento, presente através da figura da Desconexão. Quando o ator diz “Passados os primeiros esforços”⁴⁰, também apresenta uma ausência de conexão imediata, pelo contrário, sugere um esforço para que a conexão ocorra.

Assim, nos parece que o binômio conexão-desconexão, percebido como resultante de processos empáticos, ou da ausência deles, se apresenta como um pilar central para a emergência de outras figuras. Tal pilar é percebido tanto nas intencionalidades da produção, quanto no meio-filme, como também nas relações estabelecidas pelos diversos atores em rede. Claro, conforme já apontado anteriormente, perceber a presença dos processos de empatia não significa apontar um movimento linear de significação. Isto porque, entende-se que, diante do filme, a experiência empática (KRZMARIC, 2015; GRODAL, 1999; YOUNG, 2014) está atravessada pela experiência individual, baseada no mapa emocional e cognitivo prévio (EKMAN, 2011; DAMÁSIO, 2000; MORIN, 1980) do observador e será marcada por incertezas.

Porém, percebe-se que cada ator estabelece uma relação de empatia, seja com o filme, seja com quem é representado nele ou mesmo com quem não o é. Sendo a empatia necessária para o acionamento emocional e, conseqüentemente, para os processos cognitivos, ela se coloca como ponto de partida na experiência fílmica que possibilitará a produção de novos discursos em circulação.

2.5.2 Negação

Seguindo, a partir do pilar central apontado, percebemos a emergência da figura chamada **Negação**. Do latim, significa negar, rejeitar⁴¹. Aqui, ela é percebida quando da negação do indivíduo em entrar em contato com o filme por algum motivo específico ou quando a conexão se estabelece, mas se encaminha para uma negativa, seja em relação ao conteúdo ou mesmo sua forma.

A frase “Não vi o filme, e nem vou ver porque dizem que é coisa dos Illuminatis”⁴² possibilita a inferência de que há uma negação do filme por um motivo específico, neste caso, uma

³⁹ Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

⁴⁰ Disponível em <https://www.cineclick.com.br/criticas/avatar>. Acesso em 16/08/2016.

⁴¹ Disponível em <http://palabrasyvidas.com/la-palabra-negaci%C3%B3n-significa.html> Acesso em 04/12/2016.

⁴² Disponível em <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100509113253AAx4VK1>. Acesso em 20/08/2016.

suposta relação com os Illuminatis⁴³. Mas o fato gera uma negativa do ator em se permitir conectar com *Avatar*. Em sentenças como “o plano psicológico e emotivo é claramente deixado em segundo lugar”, “É decepcionante”⁴⁴, “Os fãs não concordam, mas *Avatar* é uma chatice”⁴⁵ demonstra que os atores quiserem se envolver com o filme, porém, em algum momento do processo, por um ou outro motivo, passaram a negar tal conexão, preferindo um afastamento.

2.5.3 Oposição

A figura seguinte, apontada como **Oposição**, se refere à uma dimensão mais ativa do que a expressa na figura de Negação. Do latim, significa “colocar-se contra”, “objetar”, “opor-se”⁴⁶. Nesse sentido, a Negação aparece mais na forma de distância mais apática (passiva) e a Oposição como uma espécie de confronto (ativo). Aqui, ao entrar em contato com o filme, o indivíduo o percebe como contrário às suas crenças e valores, o que faz com que ele aja em oposição ao filme como um todo ou em relação a aspectos e/ou elementos específicos.

Frases como “...minhas sensibilidades agredidas”, “exercício de alta tecnologia para condicionar as massas”, “doutrinar a vasta maioria incauta do público pagante”⁴⁷, “tema mais desprezível”⁴⁸, “isso nada mais é que plágio, é mesmo que dizer que rico não é ladrão é cleptomaníaco”⁴⁹, “é o mito colonialista”⁵⁰ demonstram clara discordância dos atores em relação à *Avatar*. E, diferente das expressões na figura da Negação, aqui percebe-se claramente a presença de um embate, de um movimento contrário ao exposto no filme.

⁴³ Illuminati é o nome de um grupo secreto que tem como objetivo dominar o mundo através da fundação de uma Nova Ordem Mundial. Disponível em <https://www.significados.com.br/illuminati/> em 20/09/2016.

⁴⁴ Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

⁴⁵ Disponível em <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100509113253AAx4VK1>. Acesso em 20/08/2016.

⁴⁶ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/oposicao/>. Acesso em 04/12/2016.

⁴⁷ Disponível em <http://www.espada.eti.br/avatar.asp>. Acesso em 20/08/2016.

⁴⁸ Disponível em <https://pt.globalvoices.org/2010/03/30/avatar-a-favor-ou-contra-os-direitos-indigenas/>. Acesso em 20/08/2016.

⁴⁹ <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0EMI12236917770,00VEJA+AS+OBRAS+QUE+AVATAR+E+ACUSADO+DE+PLAGIAR.html>. Acesso em 20/08/2016.

⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vCJGIuoXc1Y>. Acesso em 16/08/2016.

2.5.4 Depressão

Seguindo para a figura da **Depressão**, esta se refere aos elementos relacionados à uma frustração extrema que se apresenta no confronto do filme com a realidade/vivência experimentada pelos espectadores. Ou seja, após a experiência fílmica, quando estes passam a colocar em comparação os elementos apresentados durante a sessão e os elementos do ambiente onde se encontra (YOUNG, 2014; MARCONDES FILHO, 2016), começa a identificar as diferenças entre os dois momentos. Dessa forma, pode se sentir feliz ao perceber que sua realidade é melhor do que a representada, mas também pode se sentir frustrado e depressivo quando o cenário criado no filme supera o real e se apresenta como inatingível. Em sua etimologia, o termo depressão vem do latim e significa “pensar, esmagar”. Passou a ter significado clínico no jargão psicológico em 1905. A escolha da palavra manifesta a sensação de esmagamento sem esperanças que uma pessoa que apresenta doença depressiva sente⁵¹.

Frases como “pessoas viram que poderíamos estar vivendo em um mundo completamente diferente e isso as fez ficarem deprimidas”, “É tão difícil que não consigo me forçar a pensar que é apenas um filme e superar isso, que viver como um Na'vi nunca acontecerá”, “Eu até considerei o suicídio pensando que se eu fizer isto vou renascer num mundo semelhante ao de Pandora” e “o mundo parece cinza”⁵², “Faz a vida real parecer mais imperfeita”⁵³ demonstram que vários atores estabeleceram uma conexão tão forte com o filme que, ao colocarem ele em comparação com suas “vidas reais”, ficaram profundamente deprimidos. Percebe-se o que já foi citado acima sobre a conexão nem sempre gerar efeitos positivos, mas sim, um profundo envolvimento emocional e empático, independente da emoção básica raiz. Aqui, por exemplo, a emoção básica presente e que leva ao sentimento de depressão é a tristeza.

2.5.5 Encantamento

⁵¹ <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/depressao/>. Acesso em 04/11/2016.

⁵² “*people saw we could be living in a completely different world and that caused them to be depressed*”, “*It's so hard I can't force myself to think that it's just a movie, and to get over it, that living like the Na'vi will never happen*”, “*I even contemplate suicide thinking that if I do it I will be rebirthed in a world similar to Pandora*” “*...the world seemed... gray*”. Disponível em <http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/Movies/01/11/avatar.movie.blues/>. Acesso em 20/08/2016.

⁵³ “*It makes real life seem more imperfect*”. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1242409/The-Avatar-effect-Movie-goers-feel-depressed-suicidal-able-visit-utopian-alien-planet.html>. Acesso em 20/08/2016.

Por fim, a figura **Encantamento** aciona elementos de sedução que o filme exerce através de seus recursos estéticos e narrativos gerando sensações de deslumbramento nos indivíduos. Do latim, significa “lançar um feitiço contra alguém”. Ao longo do tempo sofreu alterações de sentido, passando a significar “maravilhar, seduzir”⁵⁴.

A figura pode ser percebida através do uso de frases como “deslumbramento visual”, “Pandora como um organismo vivo”, “a lágrima de Neytiri é real, só pode ser!”, “desafiam qualquer percepção”⁵⁵, “filme espetacularmente bem feito”, “*Avatar*, porém, para resumir em apenas uma palavra, é deslumbrante”⁵⁶, “A ficção dialoga muito profundamente com a realidade”, “Fiquei muito impressionada”⁵⁷, “[...] as cenas com maior profundidade de campo chocam pelo realismo”⁵⁸. Todas demonstram que os atores ficaram maravilhados com a experiência que vivenciaram, inclusive comparando o construto simbólico com algo “real”, devido ao nível de envolvimento alcançado.

2.5.6 Diagrama que articula as figuras emergentes das lógicas de reconhecimento

Diante das seis figuras emergentes da análise dos materiais produzidos e compartilhados pelos atores em rede, bem como da percepção das relações presentes entre elas, surge o diagrama abaixo.

⁵⁴ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/encantamento/>. Acesso em 04/11/2016.

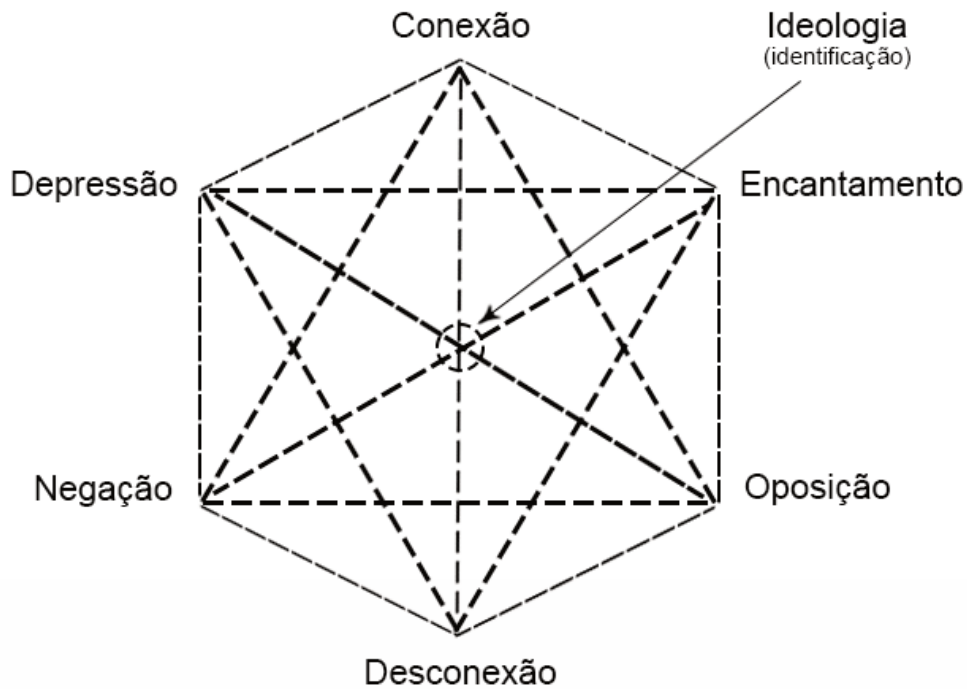
⁵⁵ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016.

⁵⁶ Disponível em <http://www.cineplayers.com/critica/avatar/1792>. Acesso em 16/08/2016.

⁵⁷ Disponível em <http://fundacaoaprender.org.br/marina-silva-sobreavatar>. Acesso em 15/08/2016.

⁵⁸ Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

Figura 12: Diagrama das figuras que emergem das lógicas de reconhecimento.



Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como nos diagramas anteriores, a presença das figuras de Conexão – Desconexão, Depressão – Encantamento e Negação – Oposição pressupõe uma relação interacional. Ao se colocar em contato com o filme, que já possui, antes mesmo de sua existência, intencionalidades de seus produtores, os atores individuais estabelecem uma relação onde colocam em confronto com as ofertas de sentido as suas próprias experiências, seu próprio mapa cognitivo (MORIN, 1980; KORZYBSKI, 1995). É dessa interação que será possível o surgimento de um eixo central focado na identificação, expressada através de uma dimensão chamada aqui de **Ideologia** e que será elaborada em seguida.

2.6 A tríade que emerge da circulação midiática em *Avatar*

A partir da reflexão e interpretação metáforas referentes à produção, ao meio-filme e ao reconhecimento, inferimos a presença de uma tríade que se estabelece através da conexão dos eixos centrais de cada um dos diagramas já descritos anteriormente. Essa tríade pode ser vista como análoga aos processos de circulação percebidos a partir dos materiais em análise.

Assim, quando olhamos para o diagrama da produção, identificamos que a figura central é a do Realismo; em relação ao meio-filme, como centralidade emerge o Ser pulsante que pode ser descrito como uma dimensão Espiritual; já nas metáforas de reconhecimento, percebe-se a presença central de uma identificação, ou, uma certa configuração de Ideologia.

Portanto, nosso movimento inicial de observação a partir da circulação midiática levantou indícios que possibilitaram a inferência de que haveria uma tríade presente nas relações entre atores, meios e instituições.

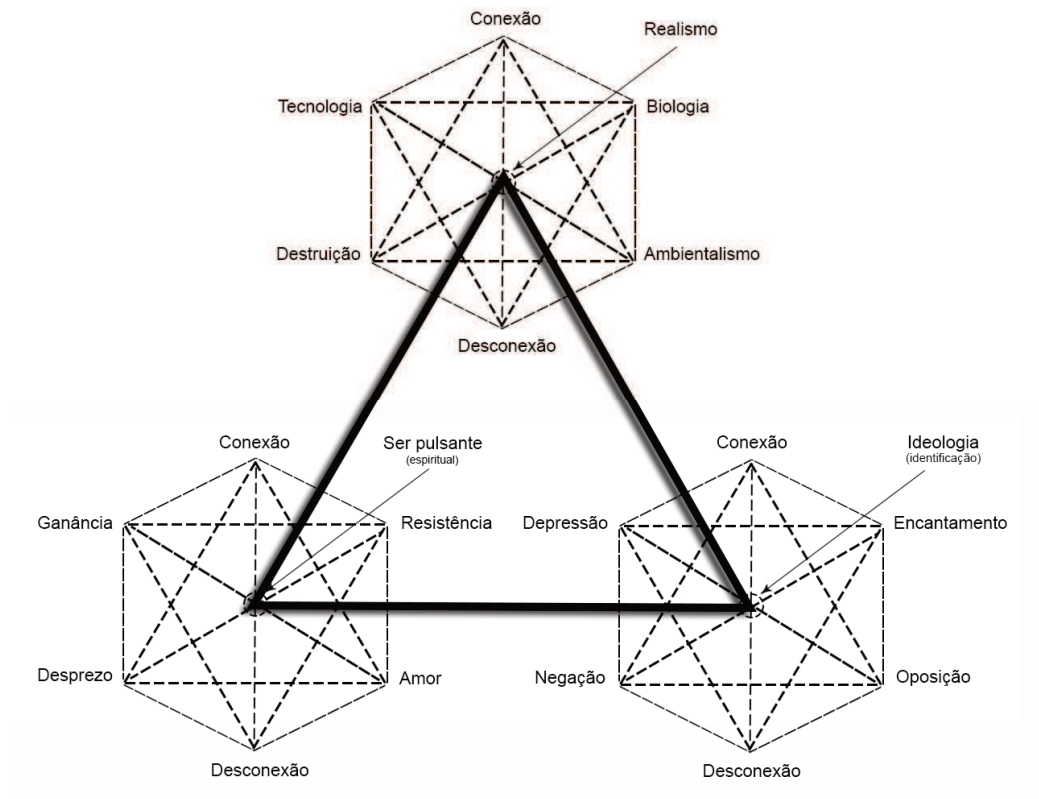
Assim, existiria um viés real, que buscaria gerar credibilidade para o filme frente aos seus espectadores, de forma que estes, ao perceberem sua coerência, aceitaria o convite para o envolvimento, reconhecendo seu discurso. Essa busca pelo real também se apresentaria como uma forma de sustentação para que o filme pudesse operar em uma dimensão imaterial e sensível, demonstrando presenças ausentes, de algo que está lá, mas que não se deixa ver de forma completa, visível na tela. E, por fim, a ideologia, no sentido de uma forte identificação entre o interno (convicções individuais) e o externo, entraria como possibilitadora dos processos de reconhecimento que se estabelecem nas práticas sociais.

As três esferas são concomitantes, e remetem, em suas especificidades, a modalidades de identificação projetiva (o realismo, o ficcional e as práticas de engajamento) a partir das quais cada indivíduo se apresenta em níveis variados de conexão ou desconexão com o meio. Assim, é nas diversas relações dos atores e dos signos ofertados pelo filme que ocorrem os processos de significação e ressignificação. Levando em conta que esse processo se inicia de forma inconsciente, a partir de sinais, indícios e informações que produzem sensações, percepções e operações – emocionais e cognitivas.

A seguir apresentamos a esquematização visual da tríade citada, atentando para o fato de que sua constituição física é aleatória, ou seja, não pretende colocar em evidência nenhuma das dimensões (produção, meio, recepção). Porém, como trata-se de um diagrama, este precisa de configuração física estática, importa pelo meio onde se insere. Se estivéssemos utilizando um livro digital, por exemplo, o diagrama estaria em movimento circular, rodando em torno de seus eixos.

Aqui, produção ficou na parte superior do desenho, o diagrama do meio ficou na esquerda inferior e o reconhecimento na direita inferior. Essa articulação poderia ser de qualquer outra forma, desde que os centros dos hexágonos se interligassem formando um triângulo equilátero.

Figura 13: Tríade emergente da circulação midiática em *Avatar*.



Fonte: Elaborado pela autora.

2.6.1 A dimensão do realismo

Realismo é um neologismo que deriva da palavra *realis*, do latim significa real, verdadeiro; juntamente com sufixo grego *ismo*, que significa atividade, doutrina, sistema. O termo foi usado pelo filósofo alemão Immanuel Kant para diferenciar entre uma filosofia com base na percepção (usando os sentidos) do idealismo (baseado nas ideias). Dessa forma, os realistas apontariam para uma realidade universal⁵⁹.

Essa dimensão pode ser percebida através de materiais sobre o filme, como por exemplo, a preocupação do diretor James Cameron com a tecnologia que foi usada. O fato de ele ter aguardado por 15 anos para rodar o longa, com o argumento de que a tecnologia necessária ainda não existia, demonstra a atenção dada ao nível de realidade que seria passado, considerando que *Avatar* apresenta uma raça alienígena. Outro fato que demonstra a preocupação com o real é a elaboração,

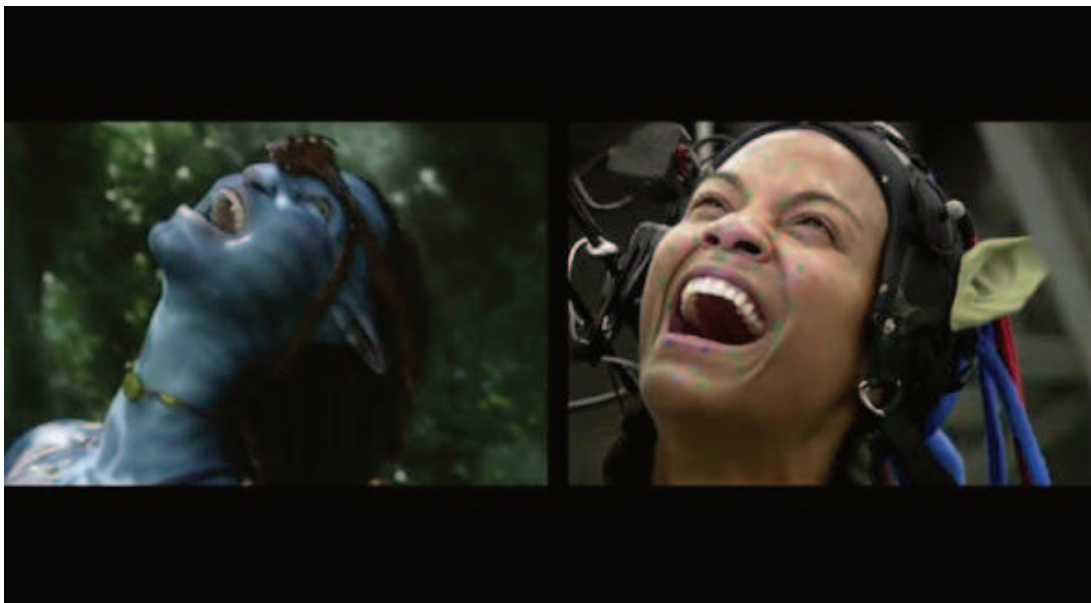
⁵⁹ Disponível em <http://etimologias.dechile.net/?realismo>. Acesso em 30/05/2017.

por um professor de linguística, de uma linguagem específica, com toda a estrutura existente em qualquer idioma do mundo⁶⁰. Além disso, o filme também contou com o trabalho de Jodie Holt, professora de botânica da Universidade da Califórnia para a elaboração de toda a flora de Pandora.

James Cameron e sua equipe também convieram com uma tribo do Hawaí, com hábitos semelhantes aos personagens Na'Vi, para tornar o filme mais realista⁶¹. Além disso, estudos foram realizados em tribos indígenas de todo o mundo, a fim de buscar inspiração para a pintura e demais elementos para composição dos personagens alienígenas⁶².

Cameron usou para as filmagens uma tecnologia de captura de movimentos onde conseguia acompanhar, de um lado, a captação dos movimentos dos atores e, por outro, o resultado nos personagens. Com isso, o diretor buscou dar mais veracidade às expressões faciais representadas por computação gráfica, afirmando que “Os olhos brilham, os diálogos e as emoções soam reais”⁶³.

Figura 14: Tela sobre a captação de movimentos em *Avatar*



Fonte: Mdig⁶⁴.

⁶⁰ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_na%27vi. Acesso em 30/05/2017.

⁶¹ Disponível em <http://www.mdig.com.br/?itemid=10221>. Acesso em 31/05/2017.

⁶² Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1420173-7086,00-NAO+QUERIA+ANIMACAO+EM+AVATAR+QUERIA+INTERPRETACAO+DIZ+DIRETOR+JAMES+CAMERO.html>. Acesso em 31/05/2017.

⁶³ Idem ao 67.

⁶⁴ Disponível em <http://www.mdig.com.br/?itemid=11688>. Acesso em 30/05/2017.

Algumas frases demonstram o quanto a dimensão do realismo é importante e almejada por Cameron. Quando diz este diz “Mas eu acho que uma das coisas mais poderosas para a audiência é o sentimento de se **estar presente** em outro mundo, um mundo tão diferente do nosso”⁶⁵, pode-se inferir que o diretor acredita que a experiência empática com *Avatar* é tão forte que as pessoas realmente se sentem em Pandora, de uma maneira real.

Outras sentenças, como “eu permaneço esperançoso que filmes podem fazer uma diferença na forma como as pessoas encaram suas vidas e como encaram o mundo ao seu redor”, “As pessoas precisam ir ao Cinema e o filme precisa puxá-las e envolvê-las em uma experiência com a qual conseguem se relacionar, com a qual possam ter uma resposta emocional”⁶⁶, “Para que seja completamente real tem que haver um componente emocional⁶⁷” e “[...] conectá-los a alguma ação tangível e real e que faça a diferença”⁶⁸ apontam para uma esperança do diretor em obter ações reais dos espectadores do filme, ou seja, que o filme promova tal conexão com as pessoas, que elas possam realmente refletir e promover mudanças em suas vidas que possibilitarão mudanças no mundo.

As intenções de Cameron vão ao encontro ao fenômeno apontado pelo psicólogo Skip Dine Young, sobre a identificação com os personagens e história de um filme, criando uma relação afetiva que pode produzir efeitos passageiros, mas também duradouros. Para Young, quando um filme chega ao fim, a maior parte das pessoas para de pensar sobre ele, porém, em outros casos as sensações permanecem e as emoções são revividas. Inclusive, poderíamos passar a tomar os elementos do filme como “uma grade que projetamos sobre o resto de nossas vidas” (YOUNG, 2014, p.133).

Assim, com base nos indícios expostos acima, infere-se que há uma grande preocupação com a dimensão do real em *Avatar*. Há uma busca, de diversas formas e em variados níveis, de promover uma aproximação da ficção com a realidade, tanto na composição física quanto subjetiva do filme.

⁶⁵ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

⁶⁶ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

⁶⁷ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

⁶⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 16/08/2016.

2.6.2 A dimensão do espiritual – Um ser pulsante

A palavra espiritual é derivada de espírito, que vem do latim *spiritus* e tem como significados “alma, coragem, vigor, respiração”. Está relacionada com a palavra *spirare*, que significa “respirar”⁶⁹.

Em *Avatar*, a dimensão espiritual é apresentada através da forma de existência de Pandora, que atua como uma rede neural, onde todos os elementos visíveis se encontram conectados entre si por um invisível/sensível, imaterial, mas que está sempre presente. A lua, portanto, existe como um ser pulsante e unificado, onde o espiritual se manifesta como uma ausência presente, na interação dos seres entre si e com um vazio que é dotado de existência.

Figura 15: Ritual realizado pelo clã Omaticaya.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

⁶⁹ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/espiritual/>. Acesso em 30/05/2017.

Figura 16: Detalhe para a conexão física das tranças com o solo de Pandora, que se ilumina



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

Nas imagens acima, retiradas do filme, os nativos encontram-se conectados entre si e com a lua, através de uma conexão física entre os elementos presentes em suas tranças e o solo. No local onde elas encontram com o solo, este se ilumina. Na cena, os personagens realizam um ritual de pedido à Eywa, para que esta salve a vida da personagem humana Greice, transferindo sua consciência do corpo humano para seu avatar. Durante o ritual, os movimentos dos personagens são sincronizados com os sons emitidos por eles, com as palavras ritualísticas pronunciadas pela personagem que assume um papel xamânico, com as luzes do solo que se ascendem e apagam, como veias ou batimentos cardíacos de um corpo único, possibilitado pela conexão do clã em um transe coletivo.

Além disso, em outro exemplo, quando a personagem Greice morre, ela pronuncia a frase “Eu estou com ela”, enquanto seu olhar se direciona para um vazio, que na verdade expressa a existência de um ser invisível ao qual chama de “ela”. Em outro momento, o protagonista Jake usa sua trança para estabelecer uma conexão com a “árvore das almas” e, enquadrado de lado na tela, conversa com algo que não está presente fisicamente. A essa entidade invisível, mas sempre presente, os nativos chamam de Eywa.

Figura 17: Jake se direciona à entidade espiritual Eywa.



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

Outra cena que evidencia a presença de Eywa é quando, durante a grande batalha do filme, os animais também se voltam contra os humanos, atuando em colaboração com os nativos. A protagonista Neytiri usa a frase “Ela nos ouviu”, se referindo à entidade e relacionando a sua vontade com a reação dos animais.

Além disso, em diversos momentos durante o filme há a presença de um elemento específico, chamado de sementes da árvore das almas, denominadas por Neytiri como sendo “espíritos muito puros”. Esse elemento se apresenta sempre ligado ao personagem de Jake. Primeiramente em uma cena em que Neytiri pensa em matá-lo, ela é impedida pela presença de uma semente que entra no enquadramento de cena e para em cima de sua flecha. O segundo momento é quando Jake segue Neytiri em busca de ajuda, quando estes se conhecem, e seu corpo é coberto pelas sementes. O acontecimento faz com que a nativa decida ajudar o humano. Por último, no final do filme, quando Jake decide abandonar seu corpo humano para fazer parte, em definitivo, do clã Omatiyica, as sementes também estão presentes no ritual de passagem.

Figura 18: Jake abandona sua forma humana e assume definitivamente o avatar



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

Os indícios apresentados acima demonstram a existência de uma dimensão espiritual que permeia todo o filme *Avatar*. Trata-se da presença de um invisível, que é imaterial, mas que se manifesta através de elementos materiais que permitem que se perceba a sua presença.

2.6.3 A dimensão da ideologia

Do grego antigo, *idea* significa “aparência”, mas também pode ser traduzido como “protótipo ideal”; e *logos*, que significa “estudo”. A palavra ideologia foi usada pelo filósofo francês Destutt de Tracy, no final do século XVII⁷⁰. A ideologia é vista por Maturana (2009) como possuidora de uma raiz anterior, não racional. Ou seja, os movimentos que levam à materialização dela são antes emocionais. Significa dizer que, para a existência do raciocínio lógico, racional, é necessário algo anterior, energético e emocional (DAMÁSIO, 2012; MATURANA, 2009).

Aqui, a dimensão da ideologia fica evidente quando lançamos olhar sobre as lógicas de reconhecimento. Há um ‘filtro’ ideológico, distribuído conforme as posições de fala dos indivíduos. Mas esse movimento não é estático. É a partir da relação interacional destes com o

⁷⁰ Disponível em <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-ideologia/>. Acesso em 30/05/2017.

meio que surgem os acionamentos emocionais necessários para os processos cognitivos de significação e conseqüente re(estruturação) de crenças e comportamentos. E essa interação se estabelece a partir do momento em que os indivíduos conseguem reconhecer o meio através da projeção de suas vivências armazenadas em forma de memórias, se identificando, seja pessoalmente, seja através de elementos que remetam a outras pessoas de seu convívio. É importante ressaltar que não se trata apenas de uma relação onde o indivíduo se vê representado pelo filme, mas também no sentido contrário. O reconhecimento não é apenas no sentido positivo, mas também de negação das projeções experienciadas.

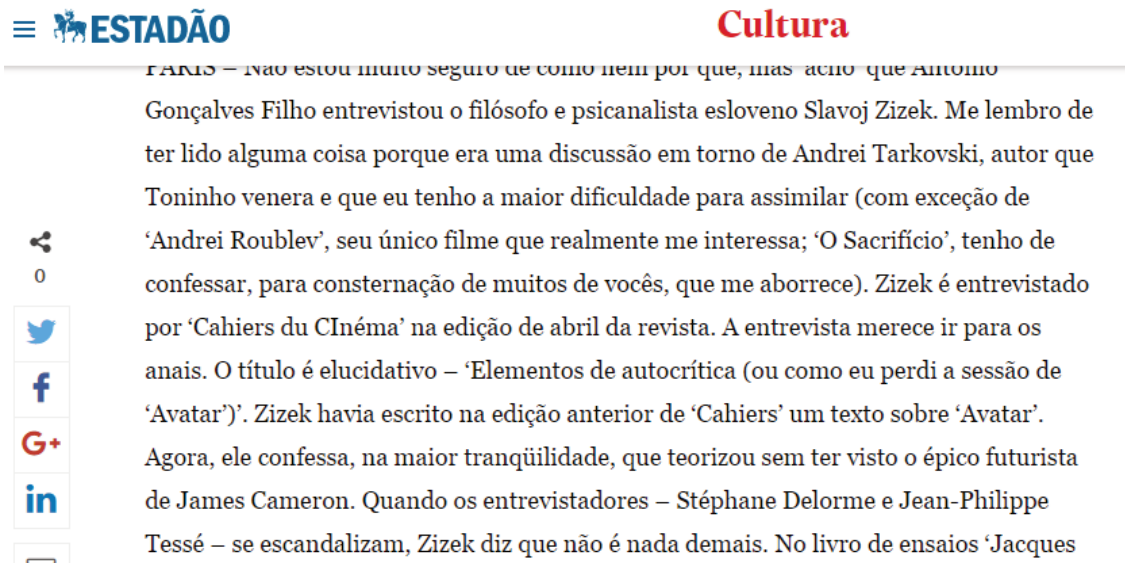
Nos materiais analisados, que foram produzidos pelos indivíduos que se permitiram entrar em interação com o filme, há uma forte presença da dimensão ideológica. Estes abordam *Avatar* a partir de suas percepções e de como ele se aproxima ou se distancia do que acreditam, em seus crençários individuais. Em alguns casos, tal fato também está ligado à defesa de minorias, se apresentando a partir da presença da representatividade de um coletivo (elementos ligados ao racismo, por exemplo), incluindo suas posições em relação a pré-conceitos, através de seus julgamentos éticos e morais.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, por exemplo, teorizou sobre o filme *Avatar* o acusando de se fundamentar no “mito colonialista”. Diz que James Cameron é visto como o mais “marxista de Hollywood”, mas que esta afirmação seria irreal. Assim, acusa o diretor de passar uma mensagem progressista na superficialidade do filme, mas que em uma análise mais profunda, a narrativa apontaria para a supremacia da raça branca, onde um branco com deficiência física (palavras traduzidas do filósofo) seria mais capaz de conduzir o povo nativo do que seus próprios participantes⁷¹.

Porém, Žižek afirma, posteriormente, que sequer assistiu ao filme *Avatar*, mesmo opinando de forma opositiva a ele. Esse acontecimento, embora mais extremo e menos recorrente (onde um teórico analisa um produto sem um contato direto com ele) evidencia que, inclusive nestes casos, se trata de falas fundamentadas na ideologia do enunciador e no que ele acredita como sendo o correto.

⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vCJGIuoXc1Y>. Acesso em 31/05/2017.

Figura 19: Matéria “Como e quando Zizek perdeu a sessão de *Avatar*”.



Fonte: Estadão⁷².

Porém, Žižek ter opinado sem assistir ao filme não é elemento fundamental ou condicionante para a verificação da ideologia a partir das opiniões expostas pelos indivíduos em interação com *Avatar*. A ex-candidata à Presidência do Brasil, Marina Silva, ao escrever em seu blog sobre o filme em comparação com sua própria vida no Acre, também deixa a ver os seus processos de identificação e conexão⁷³. Frases como “Do jeito que eu fazia quando andava pela floresta onde me criei, no Acre” e “Veio à mente minhas andanças pela floresta com meu pai e minhas irmãs” são evidências de que Silva se sentiu ligada ao filme. Quando diz que “O filme foi um passeio interno [...]”, deixa clara a relação interacional entre sua memória (mapa emocional e cognitivo armazenado) e as ofertas simbólicas do meio fílmico.

Outras frases como “Não vi o filme, e nem vou ver porque dizem que é coisa dos Illuminatis”⁷⁴ ou o apontamento de que seu conteúdo serve para “doutrinar a vasta maioria incauta do público pagante”⁷⁵, também transparecem as crenças individuais de quem está fazendo os comentários. Dessa forma, a partir dos indícios apresentados, percebe-se que as falas não se

⁷² Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/como-e-quando-zizek-perdeu-a-sessao-de-avatar/>. Acesso em 30/05/2017.

⁷³ O blog oficial de Marina Silva não está mais online, porém outros sites reproduziram seu texto na íntegra. Disponível em <http://www.geledes.org.br/avatar-por-marina-silva/#gs.gsAWgHA>. Acesso em 31/05/2017.

⁷⁴ Disponível em <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100509113253AAx4VK1>. Acesso em 20/08/2016.

⁷⁵ Disponível em <http://www.espada.eti.br/avatar.asp>. Acesso em 20/08/2016.

apresentam como interpretações imparciais, mas, pelo contrário, como opiniões calcadas na ideologia que existe por trás de cada comportamento, de cada pessoa e que está carregada de sua bagagem emocional e cognitiva.

2.6.4 As interconexões complexas da tríade da circulação midiática

Conforme apresentado, a tríade realismo – espiritual (ser pulsante) – ideologia emerge dos eixos que conectam as figuras possibilitadas pela metaforização dos observáveis que remetem à produção (realismo), ao meio-filme (espiritual) e ao reconhecimento (ideologia). Dessa forma, cada uma das dimensões se configura como articuladora dessas metáforas, que estão em movimentações sucessivas entre si, em uma relação de interação. Ou seja, no caso das lógicas de reconhecimento, por exemplo, de onde emergem as figuras conexão, desconexão, negação, oposição, encantamento e depressão, estas podem se movimentar de uma para outra, sucessivamente, a partir do contato dos receptores-produtores (FERREIRA, 2017)⁷⁶ com os materiais disponíveis.

Ou seja, o ator pode ir ressignificando sua relação com o filme a partir de novos elementos que for acessando. Essa mudança de significação implica em mudança de agrupamento por semelhança e pertencimento. Assim, um ator que se encantou com o filme pode, ao acessar uma crítica sobre ele, passar a se opor ao seu discurso. Essa ressignificação implica na alteração do grupo ao qual pertence o ator, de encantamento para oposição. De toda forma, eixo da ideologia, enquanto identificação parece se apresentar como norteador de tais transferências constantes, possibilitadas pela interação dos atores e dos diversos discursos ofertados para reconhecimento.

Assim, ao percebermos a emergência de tais eixos quando olhamos para os diagramas em interação, promovemos um segundo movimento de análise, voltando às materialidades para testar nossa percepção. Assim, procuramos observar se os materiais demonstravam, na produção, uma busca pelo realismo. No filme, a evidência de um ser pulsante. E na recepção, o acionamento de identificações, por ideologia.

Dessa forma, percebemos que, na produção, existem manifestações de esforços, manifestos nas seis figuras acionadas, convergente à uma busca de um de Cameron pelo realismo. No filme, os materiais que foram metaforizados em figuras também direcionam para a presença de uma dimensão imaterial, que é invisível, mas energética (espiritual) e se expressa durante todo o filme.

⁷⁶ Termo usado pelo Prof. Dr. Jairo Ferreira em aula da Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos.

Por fim, os materiais do reconhecimento deixam a ver que as produções dos atores em relação de interação com o filme se elaboram a partir do confronto de seus mapas emocionais e cognitivos internos com os signos ofertados. Evidenciando, portanto, que existe uma dimensão que é ideológica, expressa por opiniões que são julgamentos individuais.

Portanto, as três dimensões aparecem como constante ao longo dos processos de trocas e também se interconectam entre si. O real, o espiritual e o ideológico surgem como manifestações da projeção-identificação (MORIN, 1980), fruto da interação dos indivíduos com um ambiente acionado e acionador do filme *Avatar*. Portanto, trata-se de interconexões complexas, onde cada dimensão oferta de si e aceita algo em troca, numa relação de reconhecimento.

E é perceptível uma lógica de funcionamento a partir de operações onde as figuras da produção, através do acionamento de uma dimensão do real, permitem uma base sólida para emergência da dimensão espiritual presente no filme. Essa conexão se dá na troca entre as intencionalidades da produção, mas que emergem como ofertas que possibilitam o reconhecimento desse real. Por exemplo, a presença de uma narrativa tida como clichê, por não oferecer elementos novos em relação ao que o cinema já oferta; a semelhança entre o povo Na'Vi e os humanos (representação dos índios); o uso de tecnologia de ponta para que as expressões faciais dos atores sejam transpostas para a animação; a presença de linguagem elaborada, flora e fauna pensadas por especialistas; efeitos visuais de última geração para dar um ar mais realista ao filme. Todos esses elementos são ofertados para que, através da dimensão da ideologia, ligada às crenças e valores individuais dos espectadores, estes se permitam entrar em conexão com o filme e experienciem a dimensão espiritual, que é ofertada em um nível mais sutil e profundo.

Algumas frases, ditas pelo diretor James Cameron, também evidenciam a interconexão entre o Realismo e o Espiritual, possibilitando que se perceba que, de alguma maneira, as intencionalidades da produção estão presentes e são perceptíveis no produto midiático. Cameron afirma “meu desejo, expresso em *Avatar*, de reconectar as pessoas com o meio ambiente, com as árvores, com as florestas e com a espiritualidade. A conexão espiritual é a mensagem principal de *Avatar*”, “Acho que uma das mensagens mais interessantes do filme é quando os personagens, acompanhados de um gesto, dizem I see you (Eu vejo você). A ideia é que este cumprimento signifique mais do que simplesmente se ver. Significa te conhecer, te sentir, saber de você, eu

sempre vi você em meu mundo... é a conexão mais profunda, mais espiritual”⁷⁷. “E, idealmente, o truque aqui é conectá-los a alguma ação tangível e real e que faça a diferença”⁷⁸. Nas sentenças apresentadas, percebe-se claramente que, a partir da dimensão do real, há uma busca de possibilitar a conexão com algo que é da dimensão do espiritual.

Além disso, quando emergem, da dimensão ideológica, frases de indivíduos como “Pandora como um organismo vivo”, “A ficção dialoga muito profundamente com a realidade”, “[...] as cenas com maior profundidade de campo chocam pelo realismo”⁷⁹, também podemos apontar para evidências da interconexão com as intencionalidades da produção, expressa pela dimensão do real e as ofertas do meio fílmico, dadas pela dimensão do espiritual.

Dessa forma, as três dimensões são dependentes de manifestações de projeção-identificação e da disponibilidade dos indivíduos para colocarem seus mapas em interação com *Avatar*. Ou seja, trata-se também de uma relação de aceitação do que é ofertado enquanto signo, mesmo que essa aceitação resulte na negação da mensagem como elemento que passará a integrar o mapa de sentidos do indivíduo como uma crença que embasará suas ações. E será mediante tais interconexões complexas da tríade da circulação midiática que poderemos observar os elementos (instituições e atores) que se apresentam como participantes de um circuito-ambiente material e imaterial fundamental para análise do objeto foco desta pesquisa em elaboração.

Porém, mesmo que essa tríade tenha emergido em nossos materiais, ela nos direcionaria para uma pesquisa nova, visto que apresenta conceitos completos e que exigiram um esforço de compreensão que não é desenvolvido por nós. De toda forma, mantemos o material em nossa dissertação, pois ele faz parte de nosso percurso e nos permitiu novos olhares na direção de nossos objetivos e da análise de nosso objeto empírico. Além disso, se apresenta como a abertura de novas possibilidades de pesquisa que podem vir a serem desenvolvidas em algum momento.

⁷⁷ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

⁷⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 16/08/2016.

⁷⁹ Disponível <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

3 ADVERSIDADES E AGONISTICAS NO CULTIVO DOS LÍRIOS DO CAMPO

3.1 Introdução

Neste capítulo nos debruçaremos sobre leituras que direcionam nossos movimentos de pesquisa no que se refere a aspectos emocionais, afetivos e toda uma aura mais sensível que circunda nosso objeto empírico norteador, *Avatar*. Mas não só ele como também as relações que se estabelecem a partir dele e com ele, envolvendo atores, meios e instituições que se caracterizam por uma matriz material e outra imaterial, também ancorada neste mesmo sensível, energético.

Buscamos, portanto, a partir de tensionamentos com teorias de áreas de interface (neurociência, psicologia e afins) o desenvolvimento de um aporte teórico-metodológico para direcionar nossa análise dentro do eixo midiático-comunicacional, considerando processos cognitivos e emocionais.

3.2 Ampliando a discussão inicial a partir das análises empíricas

Durante nosso percurso tocamos em aspectos que se referem a conceitos como identificação, sensível, emoções, empatia e entre outros. Porém, mesmo que não se manifestem tão fortemente, eles são centrais para que possamos entender as relações e interações entre atores, meios e instituições. Visto que essas interações se dão através de perceptos, afetos e ações (DELEUZE, 1983). Portanto, é importante passarmos por algumas discussões que aprofundem nossas relações com tais subjetividades, mesmo que nosso foco, enquanto pesquisa comunicacional, recaia nas manifestações que derivam dessas subjetividades e que se encontram materializadas em forma de discursos.

Diante disso, iniciamos pelo conceito de emoção, visto como disposição corporal dinâmica que coloca o sujeito em estados específicos de ação (MATURANA, 2009). Em direção semelhante, Deleuze afirma que sempre que nos relacionamos com uma imagem⁸⁰, percebemos dela o que nos interessa no momento. Essa percepção possibilita afetações, que são da esfera do sentir. Como

⁸⁰ Lembrando que, para Deleuze, imagem não se refere apenas à imagens técnicas (fotografia, cinema etc), mas toda e quaisquer imagens com as quais entramos em contato durante nossa existência humana.

sentir, podemos incluir sensações, emoções e sentimentos. E, dessa forma, essas afetações nos direcionam para ações. Assim, tanto Maturana (2009) quanto Deleuze (1983) convergem para um entendimento de que é o afeto que mediará a ação dos indivíduos. Em nossa análise, essas ações são manifestações discursivas que se referem a algo (perceptos) que deflagra sensações, emoções e sentimentos (afetos).

Diante disso, a percepção de algo e os acionamentos que permitem a afetação estão em um campo de subjetividade. Quando observamos suas materialidades, em forma de discursos, apenas podemos observar indícios de sua presença. Porque o que realmente fica armazenado nos indivíduos, na forma de potências de ação (ESPINOZA apud DELEUZE, 1970), nos é inacessível. Assim, a ação que é mental e fica guardada enquanto potências que podem vir a se tornar ações não fazem parte de nossa investigação. Nos focamos, portanto, na dimensão objetiva e interacional, própria da comunicação enquanto fenômeno social.

As emoções, segundo Ekman (2011), são acionadas basicamente por estímulos sensoriais, cuja significação pode ter tanto uma base instintiva, ancestral e universal quanto uma base cognitiva, aprendida e condicionada. Tal afirmação surge de mais de 40 anos de pesquisa e com diferentes culturas, onde o autor identificou um grupo de emoções básicas, definidas como tristeza, raiva, medo, surpresa, aversão, desprezo e alegria. Nessa direção, Damásio (2012) afirma que é essa universalidade, expressa através da face e reconhecida em qualquer época e ambiente, que permite que bens como arte, literatura, música e cinema possam ser consumidos globalmente.

Os apontamentos de Ekman (2011) e Damásio (2012) sobre a universalidade das emoções nos interessa enquanto fato que embasa e valida a aplicação da matriz PAA. Visto que, se o processamento emocional ocorre em todo ser humano dotado dele⁸¹, podemos aplicar matrizes de análise, partindo de ações discursivas, para evidenciar a presença de indícios de perceptos e afetos. Isso porque, os afetos, enquanto mediadores da face perceptiva e ativa, englobam as emoções.

Porém, quando abordamos sobre universalidade, nos referimos à presença emocional, mas não estamos pressupondo uma universalidade de ações mobilizadas frente a esses acionamentos. Apenas nos referimos ao fato de que todo indivíduo possui potencial para se afetar, por possuir mecanismos emocionais. Mas essas afetações disparam ações variadas, justamente porque estão

⁸¹ Não entraremos nesse mérito, portanto, apenas citaremos que, segundo Damásio (2012), apenas os sociopatas não teriam tal capacidade.

relacionadas às experiências vividas por cada pessoa. Ou seja, embora a emoção acionada seja a mesma, a significação varia de indivíduo para indivíduo.

Tal fato se evidencia em nossas análises, quando demonstra que cada ator social se afeta de uma maneira e, dentro de afetações semelhantes, age de maneira diferenciada. Podemos inclusive inferir que, em um contexto de mediação, atores e instituições são confrontados com situações nunca antes vivenciadas. Para lidar com elas, fazem tentativas de apropriações usando referências de suas lembranças por analogia, ou seja, buscando situações semelhantes no passado e que permitam agir no presente, frente à nova situação.

A presença deste ambiente incerto é um ponto importante para se destacar em relação ao objeto midiático-comunicacional. Diferente de pesquisas laboratoriais que permitem, talvez, variáveis mais controladas, as pesquisas sociais onde as interações mediadas constituem novos processos demonstram variáveis mais complexas para nossas análises. Isso pode ser visto nos capítulos de análises empíricas, especialmente quando observamos processualidades em que os atores e instituições em rede são mobilizados em processos interacionais, se conectando na forma de agrupamentos sociais.

Adiante, nos interessa a diferenciação de Ekman (2011), sobre a formação de nosso mapa emocional. Para o autor, por um lado existe uma base ancestral, instintiva e universal e, por outro, uma base cognitiva, aprendida e condicionada. Aqui, percebemos a presença de fatores históricos e sociais que perpassam a questão da emoção. E que converge para nossa abordagem comunicacional. Podemos, inclusive, inferir que há, nesse processo emocional, um movimento de circulação. Onde há, na observação de um recorte, algo que existe à montante e à jusante. O mapa emocional de um indivíduo está totalmente conectado à sua existência social. Ou seja, o que ele sente está, de alguma forma, ligado ao reconhecimento que fez e faz dos discursos presentes nos diversos meios e se manifesta nas suas produções que, também materializadas em meios (mesmo que este seja a própria interlocução), buscam alcançar reconhecimento.

Por fim, a dimensão das expressões faciais enquanto exteriorização da emoção interna, abordada por Darwin (2009), Ekman (2011) e Damásio (2012), que é citada como possibilitadora de uma conexão entre os indivíduos, também nos é relevante. Essa dimensão é útil quando do fortalecimento de nossa análise focada na matriz percepção-afecção-ação. Visto que, podemos inferir que a percepção em relação ao filme está firmada também no reconhecimento que os espectadores fazem das emoções dos atores através das suas expressões faciais.

Nessa direção, temos a proposição de Damásio (2000) de que as emoções podem ser acionadas tanto diante de situações reais quanto irreais, desde que algo afete o bem-estar, seja para melhor ou para pior. Assim, as mesmas emoções podem ser evocadas diante de imaginação ou mesmo projeção, como um filme. Relacionando com a universalidade das emoções e suas expressões faciais, através de mecanismos de empatia, podemos reconhecer as emoções dos personagens e vivenciar emoções na frente de uma tela.

Essa afirmação encontra aporte em Deleuze (1983) que, ao ampliar a discussão feita por Bergson em “Matéria e Memória” onde afirma que o movimento do cinema é artificial, levanta a questão de que, mesmo que seja construído através de montagem, a imagem-movimento criada é real, pois inventa a percepção de um movimento puro para os espectadores (MACHADO, 2009). Ou seja, da mesma forma que é abordado por Damásio (2000), existiria esse complicador em relação aos limites do real. As afetações se manifestariam, portanto, frente a qualquer situação percebida. Essa perspectiva também valida nossa busca por indícios de perceptos e afetos nas ações que decorrem do meio-filme enquanto manifestação do real.

Ekman (2011), defende a existência de duas formas de gatilhos para o acionamento emocional. A primeira seria universal, desencadeando, através do mesmo gatilho, emoções em todos os seres humanos. Já a segunda seria particular e remeteria às experiências de vida de cada indivíduo em particular. Faz parte do processo de aprendizagem e associação (EKMAN, 2011). A junção da primeira com a segunda possibilitaria a formação de um mapa emocional. Assim, ao longo da nossa vida, adicionamos aos gatilhos universais inúmeros outros que são individuais, se referindo às nossas vivências particulares. Esse mapa é maleável e pode ir se modificando perante cada novo acontecimento. Mas também é ele que será colocado em relação a cada signo com o qual nos relacionamos. Ou seja, quando recebemos uma mensagem qualquer, usamos nosso mapa referencial para atribuir significado a ela. Trata-se de um processo de reconhecimento. Portanto, poderíamos ver a abordagem de Ekman (2011) como convergente à circulação enquanto um processo psíquico. Ou pelo menos a aspectos que a compõem, visto que, entre esse reconhecimento psíquico e as ações manifestas em discursos, outras operações subjetivas também estão em jogo. Para além de nosso campo midiático-comunicacional.

Embora haja um esforço de Ekman (2011) para compreender a dimensão do social, o foco ainda permanece na esfera do psicológico, área do autor. O diferencial desta pesquisa, portanto, é

o direcionamento midiático-comunicacional, observando como um objeto, materializado em discursos em circulação, que se manifesta em operações e reconhecimentos.

3.3 O invisível, o visível psicológico e o visível midiático

O foco de nossa abordagem encontra-se no visível e material, não se propondo a trabalhar especificamente com a formação emocional. Mesmo assim, importa levantarmos alguns aspectos sobre essa formação para que possamos situar nossas análises, diferenciando o que está no campo subjetivo e sem qualquer acesso nosso do que, mesmo fazendo parte da subjetividade, aparece enquanto indícios de afetos nas ações de atores e instituições.

Assim, direcionamos nossa atenção para aspectos dessa subjetividade nos gatilhos que acionam emoções. Uma vez que, conforme dito na seção anterior, estímulos não reais, como filmes, também são potenciais para nos afetar. Dessa forma, na maioria das vezes, não sabemos, conscientemente, quais são os gatilhos que acionam nossas emoções. Como muitas de nossas experiências enquanto indivíduos, eles operam no campo da inconsciência e, segundo Joseph LeDoux, só possuímos acesso aos resultados, não aos processos.

O primeiro nível de análise de qualquer estímulo externo pelo sistema nervoso envolve as propriedades físicas do estímulo. Esses processos inferiores dispensam a consciência. Por exemplo, o cérebro possui mecanismos para calcular a forma, cor, localização e movimento dos objetos que vemos, bem como altura, entonação e origem dos sons que ouvimos. Se tivermos de definir, entre dois objetos, qual está mais próximo ou, entre dois sons, qual é o mais alto, seremos capazes de fazê-lo, mas não poderemos explicar que ações realizadas pelo cérebro permitem-nos chegar a essas conclusões. Temos acesso consciente ao resultado da computação, mas não à ação em si. O processamento de estímulos físicos possibilita todos os demais aspectos da percepção, inclusive nossa percepção consciente de alguma coisa. É bom não termos consciência desses processos, pois iríamos ficar tão ocupados que nunca conseguiríamos perceber o que quer que fosse, se precisássemos fazer tudo com uma concentração intencional (LEDOUX, 2011, p. 23-24).

Enquanto estamos focados em algo, nosso inconsciente está envolvido em inúmeros processos, cálculos e análises para manter nosso organismo em equilíbrio em suas diversas esferas. Por exemplo, enquanto estamos focados na tela, assistindo a um filme, nosso inconsciente está processando e reagindo à todas as informações recebidas, mas também levanta informações do interior do nosso corpo (se estamos com fome, com frio, com medo etc) e do exterior (se estamos

confortáveis, se precisamos nos mover etc). Além disso, outros processos essenciais à nossa sobrevivência estão sendo em ebulição em nosso inconsciente, como nossos batimentos cardíacos, fluxo sanguíneo, respiração etc.

Partindo da universalidade das emoções, Ekman (2011) aponta que as emoções primárias estão condicionadas a regras de exibição que “são socialmente aprendidas, muitas vezes culturalmente diferentes, a respeito do controle da expressão, de quem pode demonstrar que emoção para quem e de quando pode fazer isso” (2011, p. 22). Ou seja, a avaliação da situação em que o sujeito está inserido afeta a expressão das emoções. O autor aponta também que cada emoção possui uma função social e está associada a um tema, que ele aponta como sendo universal. Esse tema está sujeito a variações e a gatilhos que são em grande medida culturais. Ou seja, alguns indivíduos podem expressar medo em relação à iminência de um ato terrorista, outros em relação à escassez de água e outros, ainda, em relação à uma epidemia viral. Porém, mesmo que o gatilho para acionamento da emoção seja distinto em cada grupo de indivíduos (terrorismo, falta de água, epidemia), estando ligado ao ambiente onde estes se encontram, o medo que será acionado, enquanto emoção, é o mesmo em todas as situações e se expressa, facialmente, através dos mesmos grupos musculares. Além disso, provocam as mesmas reações físicas e químicas.

Assim, tanto Ekman (2011) quanto Damásio (2012) entendem a emoção como parte do processo racional de tomada de decisão, possuidora de aspectos universais e inatos, mas também de aspectos culturais e aprendidos. E é nessa dimensão social que também está apoiada a discussão de Deleuze (1983) quando coloca os indivíduos como centros de indeterminação que se relacionam com imagens através de uma dimensão perceptiva e outra ativa, mediadas pelos afetos. Ou seja, podemos inferir que são nossos afetos que permitem que estructuremos memórias afetivas para lidarmos com novas situações da vida por analogia com situações anteriores, sejam elas vividas por nós ou aprendidas através de relatos de experiência de outros indivíduos.

Dessa forma, tudo que percebemos nos afeta de alguma maneira e se materializa em ações frente aquilo que nos afetou. Para cada situação que vivemos armazenamos a afetação e a ação desencadeadas. Portanto, frente a mesma situação, a tendência é que a mesma afetação ocorra e, conseqüentemente, a mesma ação. Trata-se de um processo de aprendizagem.

E é esse processo que permite a elaboração do conceito de Marcador Somático, por Damásio (2002) que aborda sobre os condicionamentos que levam às nossas ações e o fato de que essa tomada de decisão é iniciada ainda na inconsciência. Segundo o autor, para que os organismos

não precisem fazer todos os processamentos cognitivos que levam às ações diante de cada nova situação, nosso cérebro armazena padrões de reação. Assim, diante de situações análogas às já vivenciadas, um padrão de comportamento semelhante é acionado imediatamente, com base na emoção inicial evocada. Assim, se numa primeira experiência foi necessário um processamento consciente e uma elaboração detalhada sobre as ocorrências, nas situações seguintes nosso organismo já agirá com base no evento anteriormente registrado. O que possibilita um caminho mais curto para uma solução, porém, também pode ser responsável por equívocos. Isso porque, cada situação, mesmo que seja semelhante a algo já vivenciado, é singular e pode demandar uma ação específica. Ou seja, o mecanismo de condicionamento por Marcador Somático funciona, mas também é permeado por defasagens, podendo levar os indivíduos a comportamentos exagerados ou equivocados.

Neste momento talvez possamos fazer alguns questionamentos para ponderar as discussões que estamos trazendo: como falar em memória e experiência, considerando o processo intenso e permanente de inovações interacionais mediadas? O ator em rede talvez esteja se reinventando permanentemente e seu mapa cognitivo e emocional esteja passando por processos evolutivos? Podemos, aqui, fazer uma analogia: a invenção da escrita mudou o mapa cognitivo e emocional da espécie. Portanto, poderíamos inferir que a perspectiva midiático-comunicacional pode oferecer, às ciências sociais, hipóteses novas às suas pesquisas. Uma vez que os processos dinâmicos em redes podem estar possibilitando novos perceptos que implicam em novas formas de agir a partir das afetações já existentes.

Assim, fazendo uma incursão nas abordagens dos autores citados, percebemos que muitos aspectos, mesmo sendo tangenciais ao nosso objeto de análise, são úteis para nossas elaborações. O fato de que todos os indivíduos possam reconhecer as emoções é um ponto essencial, pois demonstra que todos possuem as ferramentas necessárias para interpretação do filme, por exemplo. Ao mesmo tempo, o fator de aprendizagem e condicionamento nos direciona para um entendimento do que diz Deleuze (1983) acerca da variação das percepções nos centros de indeterminação (pessoas). Da mesma forma, nos dá subsídios para entender melhor as propostas sobre circulação de autores como Verón, Fausto Neto, Braga e Ferreira, que citam a indeterminação e a variedade de possibilidades na produção de sentido.

Todavia, como vimos nesta dissertação, o nosso foco recai sobre discursos que visam reconhecimento. E esse reconhecimento, ao ser alcançado, gera novas produções que, novamente,

vão buscar por novos reconhecimentos. Sempre adiante. Dessa forma, embora todos os processos e operações citados por Ekman (2011), Maturana (2009), Damásio (2000) e LeDoux (2011) estejam presentes nos fluxos que observamos, nós não os analisamos da mesma forma que os autores sugerem. Em nosso caso, estes aspectos são plano de fundo que possibilita a objetivação de ações na forma de discursos que habitam espaços de visibilidade pública.

Dito isso, ampliamos nosso olhar partindo do conjunto teórico inicial em relação às emoções, passando a trabalhar mais especificamente com a noção de afetos⁸² como uma abordagem mais ampla, que engloba tanto as emoções, quanto sensações e sentimentos.

Assim, saímos dos aspectos mais gerais e passamos agora para abordagens mais específicas sobre acionamentos emocionais e filmes, visto que se trata de nosso meio referencial.

3.3.1 Acionamentos emocionais e o meio-filme

Assim, conforme já abordado anteriormente através da perspectiva de diversos autores, enquanto nosso consciente é focal e se concentra em uma ou outra atividade, nosso inconsciente capta tudo que está acontecendo ao nosso redor e isso gera impactos, mesmo que não conscientizemos esses processos. Da mesma forma, os filmes, ao acionarem emoções responsáveis pela nossa sobrevivência, produzem respostas biológicas, sinapses cerebrais e inúmeros processos em uma reação em cadeia. Diante da tela, embora saibamos que as cenas são irreais, nossos sistemas perceptivo e cognitivo os tratam como se fossem reais.

Em um filme, a imagem de uma fera, o som de um rosnado sonoro ou uma rápida montagem de uma cobra prestes a dar o bote passa por cima do nosso córtex racional e vai direto para a área subcortical que ama a espontaneidade, em alguns casos fazendo com que saltemos na nossa poltrona, embora racionalmente saibamos que é “apenas um filme” (YOUNG, 2014, p.127).

Para Grodal (1999) “a experiência de assistir a um filme deve ser descrita como um processo, um fluxo mental, com reações corporais ocorrendo como numa caixa de ressonância”⁸³. O autor analisa tanto os fluxos de resposta do espectador, como o fluxo da própria narrativa. E cita

⁸² Perspectiva abordada por Deleuze (1983), mas emprestada de Espinoza e sua Teoria dos Afetos. Presente no livro *Espinoza e os signos*, de Deleuze (1970)

⁸³ “*It follows that the filme-viewing experience must be described as a process, a mental flow, with bodily reactions as sounding boards*”.

que um dos principais elementos que permitem a conexão entre estas duas instâncias é a capacidade que o espectador tem de se identificar com os personagens por meio de mecanismos de empatia. A identificação é compreendida como um processo onde o espectador simula mentalmente a situação vivida pelo personagem, compreendendo suas motivações, objetivos e estratégias, e reagindo emocionalmente a elas.

A perspectiva de Grodal ressoa na abordagem de Young, que também aponta para a ocorrência de uma experiência empática, que altera a maneira como nos relacionamos com a história e, conseqüentemente, determina o nosso nível de envolvimento com um filme. Isso acontece porque a identificação não é um processo neutro, no qual “nós sentimos certas coisas quando nos identificamos com diferentes personagens. Sentimos empatia⁸⁴ por eles e vivenciamos um leque de emoções” (YOUNG, 2014, p.125).

Ao nos identificarmos com os personagens, criamos uma relação afetiva com eles e com a história, o que pode ter um efeito duradouro. Segundo Young,

De um modo geral, depois que os créditos chegam ao fim, não pensamos mais neles. Às vezes, no entanto, um filme permanece conosco, e refletimos sobre ele – durante uma hora, uma semana, um ano ou a vida inteira. A história e as imagens permeiam a nossa mente. Revivemos a nossas emoções. Avaliamos a qualidade do filme e a nossa experiência com ele. Fazemos conexões entre o filme e o resto do mundo a nossa volta (talvez com o nosso emprego ou com alguma coisa que lemos no jornal). O nosso entendimento da história e dos personagens do filme se torna uma grade que projetamos sobre o resto de nossas vidas (YOUNG, 2014, p.133).

Dessa forma, assistir a um filme pode provocar inúmeras transformações em nossas vidas. O médico Deepak Chopra e o neurocientista Rudolph E. Tanzi afirmam que “um bom filme é o bastante para causar grandes transformações no sistema nervoso”. De acordo com os autores, ao vivenciarmos as emoções dos personagens e nos envolvermos com os acontecimentos, como um beijo apaixonado ou uma luta eletrizante, criam-se efeitos que são permanentes, pois “sob o ponto de vista do neurônio, nenhuma dessas experiências é irreal. Elas são reais porque seu cérebro mudou” (CHOPRA; TANZI, 2013, p. 267).

⁸⁴ Empatia: “[...] é a arte de se colocar no lugar do outro por meio da imaginação, compreendendo seus sentimentos e perspectivas e usando essa compreensão para guiar as próprias ações” (Roman Krznaric, 2014).

Lançando olhar sobre as abordagens dos autores, percebemos que elas convergem com nossa perspectiva de análise. A proposta de Grodal (1999) e Young (2014) sobre uma experiência empática é importante enquanto contexto e, também, fenômeno observado em nossas análises.

No formato de contexto, podemos ver a conexão empática como possibilitadora dos movimentos de interação entre atores, meios e instituições. Ou seja, podemos inferir que o reconhecimento é decorrente de algum nível de processamento empático. Reconhecemos aquilo que, através de usos, práticas e apropriações, nos acionou de alguma maneira. Da mesma forma, enquanto produtores de uma mensagem, buscamos o envolvimento empático de outros autores, buscando o reconhecimento. Portanto, podemos ver a empatia como presente no contexto interacional.

Por outro lado, também podemos ver a experiência empática no comportamento dos atores que geram agrupamentos por semelhanças. Ou seja, quando analisamos os reconhecimentos que foram metaforizados no caso de pesquisa, identificamos que os indivíduos não buscam se isolar, mas, pelo contrário, tendem a formar agrupamentos em torno de semelhanças em suas significações. Assim, quem se opõem à *Avatar* acaba por ser agrupar com outras pessoas que também possuem o mesmo posicionamento e a se distanciar de outras que possuem um posicionamento de encantamento, por exemplo. Mas mesmo que os movimentos sejam de afastamento e agrupamento, não são de isolamento, pois, como evidenciamos, as dimensões construídas estão em interação. O que também demonstra a dimensão social e interacional que nos parece ir além do foco de atores que se propõem a analisar os filmes apenas enquanto acionadores de movimentos internos e individuais.

Ainda em direção semelhante à nossa, Young (2014) também se refere ao movimento que os indivíduos realizam ao colocar suas matrizes (ou mapas) de experiências prévias em relação aos signos ofertados pelo filme. Em nossa pesquisa perpassamos por algumas evidências de tal ocorrência quando nos deparamos com relatos de espectadores que relacionam suas vivências individuais com as projeções do filme.

Mas nem todos os relatos se dão na mesma direção de interação e conexão entre espectadores e filme. Essas diferenciações se relacionam com a abordagem de Greg Smith, que afirma que os filmes apelam para a emoção do espectador através de “*an invitation to feel*” (*um convite para sentir*), que pode ser aceito ou não.

Para aceitar este convite é preciso ser um “espectador educado”, que tenha as habilidades de pré-requisito requeridas para ler os índices da emoção. Nem todos os “espectadores educados” aceitam o convite, é claro. Você pode reconhecer de forma apropriada como um filme está orientando os seus sentimentos e ainda assim rejeitar o convite, ao não sentir estas emoções. Os filmes complicam a metáfora do convite porque eles não oferecem um só convite, mas uma sucessão de convites ao longo do tempo. Continuamente, eles oferecem convites para sentir e nós podemos aceitar ou não qualquer um deles. (SMITH, 2006, p.12)⁸⁵.

Dessa forma, o espectador pode escolher se conectar ou não ao filme. E esse “aceitar o convite” está ligado a diversos aspectos, como narrativas, habilidades (tecnológicas ou sociais), contexto ao qual pertence, comprometimento com o filme, identificação com as realidades apresentadas, processos de acionamento da memória, entre muitos outros. Claro que, ao falarmos aqui em escolhas, devemos considerar o que já abordamos anteriormente com Ekman (2011) e Damásio (2012) (marcador somático), lembrando que essas escolhas nem sempre são conscientes.

Na mesma direção, encontramos a proposição de Deleuze (1983), que cita a percepção de algo como condicionada às necessidades de quem percebe este algo no momento da sua percepção. Ou seja, a percepção é um recorte da coisa em si, que é feito com base nas condições subjetivas do indivíduo considerando tempo e espaço. Essas condições subjetivas são variáveis em relação ao mesmo indivíduo. Tal fato é o que permite que mudemos de ideia e de opinião sobre o que acessamos e do que nos apropriamos. Da mesma forma é o que permite que gostemos de um determinado filme em certo momento e o desprezemos tempos mais tarde. Trata-se, portanto, de alterações nos mapas emocionais e cognitivos individuais que é possibilitada por ressignificações diversas. Essas ressignificações fazem com que, em contato com um mesmo filme, seus perceptos gerem outros afetos e, conseqüentemente, alterações de ações.

Dito isso, ainda olhando para o campo de pesquisa onde nos inserimos, agora passamos a buscar aproximações através da compreensão de trabalhos que são realizados na interface com a psicologia e a neurociência através de conceitos aqui explorados. Com isso, buscamos entender o processo de apropriação realizado pelos pesquisadores com o intuito de alcançar um formado personalizado para nossa pesquisa específica.

⁸⁵ To accept the invitation, one must be an “educated viewer” who has the prerequisite skills required to read the emotion cues. Not all “educated viewers” accept the invitation, of course. You can properly recognize how a film is cuing you to feel and still reject the invitation by not feeling those emotions. Film complicates the “invitation” metaphor, because film does not extend a single invitation but a succession of invitations across time. Film continually extends invitations to feel, and we can accept or reject any one of them.

3.3.2 Adversidades metodológicas: aproximações com o campo de pesquisa

Aqui, buscamos apresentar algumas referências teórico-metodológicas a partir de pesquisas produzidas que também trabalham com o tema emocional e cognitivo. Tais autores foram levantados durante o percurso da pesquisa, através de leituras empreendidas em um movimento de pesquisa da pesquisa, vista por Bonin como um olhar em relação às investigações produzidas no campo (e em áreas de interface) relacionadas ao problema/objeto, para fazer dessa produção elemento ativo na sua elaboração” (BONIN, 2011, p.34). Ou seja, trata-se de um movimento que se inicia no levantamento e coleta de materiais que remetam ao tema e/ou objeto da pesquisa aqui proposta, que se aprofunda em reflexões e desconstruções especificadas em direção ao objeto-caso construído.

Com esse movimento, nos propomos a chegar à delimitação de uma metodologia específica, que teria como base o uso de propostas pré-existentes, mas definidas como um conjunto de novas proposições em direção aos diferenciais de nossa pesquisa que, assim como todas as outras, é única em sua conjuntura. Podemos afirmar que, embora não tenha sido exatamente nesse primeiro movimento que a metodologia se evidenciou, ele foi essencial, pois permitiu novos movimentos semelhantes (que serão citados na sequência) e que nos levaram ao percurso empreendido.

Dessa forma, apresenta-se a seguir os procedimentos metodológicos de dois pesquisadores da comunicação que se apropriam dos conceitos e metodologias de Paul Ekman e outros autores já citados por nós. Suas intenções foram de adaptar as elaborações de outras áreas para o contexto comunicacional, trabalhando nas interfaces.

O pesquisador Fernando Simões Antunes Junior direcionou o foco de seu doutorado em comunicação para o comportamento humano. Antunes Junior (2016) defende em sua tese que existe uma suposta predileção do discurso jornalístico por uma retórica focada em acionar prioritariamente a emoção do medo, e que isto tem impactos diretos na formação de crenças e na mudança de comportamento dos indivíduos.

Para seu estudo, o autor aplica uma pesquisa longitudinal, muito usada na área médica, onde há inserção de um elemento novo no cotidiano de uma amostragem de indivíduos durante um determinado período de tempo. Estes são monitorados de forma que se possa verificar as transformações ocorridas a partir de tal inserção. Neste caso, o elemento inserido é o consumo de

notícias (escolhidas pelos próprios indivíduos participantes) sendo duas de cada um dos principais jornais do RS (ZH e Correio do Povo) pelo período de 14 dias.

Uma entrevista prévia foi realizada, bem como o preenchimento de dois instrumentos de análise. O primeiro consiste em uma Roda das Emoções, que mapeia todas as esferas e ambientes da vida dos indivíduos. Estes marcaram, numa escala de 0 a 100% a vivência de cada uma do que considera as quatro emoções básicas universais (medo, tristeza, raiva e alegria⁸⁶) em cada uma das esferas apresentadas na Roda.

Além disso, os participantes também preencheram uma ficha chamada Crençário, com 37 sentenças que poderiam representar estruturas profundas ligadas à rede de crenças. A escala usada para fazer a medição foi a Escala Analógica Visual (EVA), habitualmente usada para apontamento da intensidade da dor. Essa escala, diferente da Likert, mais comum em pesquisas de comunicação, permite que mais opções de marcação sejam acionadas, dando mais precisão à interpretação das respostas dos participantes. Cada um dos participantes preencheu tanto a Roda das Emoções, quanto o Crençário antes e após o consumo de notícias.

O resultado do experimento mostrou que, após o consumo de notícias (produtos midiáticos), os participantes manifestaram um aumento na vivência das emoções de medo, raiva e tristeza em seus ambientes, além de uma queda brusca na vivência da emoção da alegria. Quanto às sentenças apresentadas no crençário, aquelas consideradas mais “negativas” pelo senso comum foram consideradas “mais próximas da verdade” após o experimento (Ex: O mundo é um lugar perigoso para viver; Tenho medo de estranhos), enquanto que as sentenças tidas como mais positivas sofreram quedas na percepção de verdade por parte dos participantes (Ex: O mundo é um lugar seguro.).

Antunes Junior, assim como Ekman, aponta para as emoções como essenciais para o processo de produção de sentido e de tomada de decisão, influenciando diretamente na formação de crenças dos indivíduos e nos comportamentos gerados a partir destas diretrizes semânticas.

Portanto, mesmo que suas ferramentas de análise não sejam apreendidas por nós, consideramos que algumas de suas percepções convergem para as nossas acerca da importância das emoções, seja enquanto afetos, seja na produção de sentido e, também, na tomada de decisão.

⁸⁶ Essas quatro emoções são apropriadas por Antunes Junior a partir da convergência dos apontamentos de autores como Damásio (2012) e Ekman (2011). Estes concordam com a afirmação de que alegria, medo, tristeza e raiva são emoções básicas e universais.

A segunda pesquisadora citada é a jornalista Débora Lapa Gadret, que realiza um estudo sobre as qualidades estéticas e os enquadramentos televisivos que evidenciam as emoções nas reportagens. Dessa forma, se propõe a estudar as emoções como eixo articulador de sentidos.

Para isso, Gadret analisa as imagens em movimento com foco nas reportagens do Jornal Nacional. Ela realiza a decupagem tanto da dimensão visual, quanto da verbal, analisando o enquadramento e levando em consideração as emoções a partir da perspectiva de Ekman (2011). A autora elabora uma ficha, uma espécie de protocolo de análise, onde avalia as emoções presentes tanto na dimensão verbal, quanto na audiovisual. Seu foco recaiu sobre as expressões faciais presentes nas performances dos sujeitos em evidência nas imagens analisadas. No estudo foram consideradas as expressões mais visíveis, não as microexpressões mais sutis, bem como a emoção principal apresentada, não as emoções de fundo (definições a partir do neurocientista português António Damásio).

Com base no exposto acima, Gadret analisou as performances dos apresentadores, repórteres e fontes. Também fez uma análise dos enquadramentos televisivos, elaborados para evidenciar as emoções. Outro aspecto importante para a autora é a análise do som como elemento potencializador das emoções.

A partir das análises, Gadret infere que a emoção principal fica evidente nos discursos abordados e que as emoções de fundo não são evidenciadas, de forma que a construção de sentidos se dá de forma implícita. Outra inferência é a de que a performance dos apresentadores pode introduzir ou reforçar a emoção principal de uma reportagem, além de indicar ou pontuar a emoção de fundo. A performance dos repórteres mostra ou promove a emoção principal e a atuação das fontes encarna a emoção principal.

Quadro 1: Estratificação da análise da pesquisadora Gadret.

	Emoção Principal	Emoção de fundo
Fonte	Encarna	Pontos não analisados
Repórter	Mostra ou promove	Pontos não analisados
Comentarista	Pontos não analisados	Pontos não analisados
Apresentador	Introduzem ou reforçam	Indicam ou pontuam

Instituição	Pontos não analisados	Pontos não analisados
-------------	-----------------------	-----------------------

Fonte: Gadret, 2016.

As ferramentas de análise propostas também não são apropriadas por nós. Mas convergimos para a visão da emoção na produção de sentido e dos enquadramentos como mecanismos que evidenciam as emoções dos atores (ou, no nosso caso, dos personagens) em busca de uma experiência empática que possibilite o reconhecimento.

3.4 Lírios do campo mais próximos ao percurso empreendido

O movimento apresentado aqui se refere ainda à pesquisa da pesquisa, porém, agora mais focada no comunicacional. A jornada permitiu lançar um breve olhar sobre o que está sendo elaborado no campo e perceber semelhanças e diferenças em relação ao que estamos propondo. Essa observação foi essencial para buscarmos uma direção menos explorada dentro do que já vem sendo feito na área.

Para isso, propomos uma busca do tema cinema/filmes e afetos (ou semelhantes como emoções, afetações etc) em revistas específicas da área de comunicação com conceitos Qualis A2, em Português. Buscamos por artigos que trabalhassem na interface com o cinema, mas que direcionassem para as especificidades de nossa pesquisa. As revistas usadas foram a Revista Galáxia, a Revista Matrizes e a Revista Famecos.

Após a leitura de inúmeros artigos, elaboramos uma sistematização dos que nos pareciam mais relevantes e que convergiam ou colaboravam para nossos objetivos. Foram cinco artigos no total, sendo um da revista Galáxia, dois da Matrizes e dois da Famecos. Não apresentaremos a sistematização na íntegra, mas apenas as conclusões que obtivemos a partir da realização dela.

Fatorelli (2012), no artigo “Imagem e afecção”, publicado pela Revista Galáxia, analisa a afecção como reguladora entre o que é percebido e a ação adotada posteriormente pelo indivíduo. Ela apontaria para o interior, para um corpo que sente, que é afetado por algo que o desestabiliza positiva ou negativamente, gerando infinitas possibilidades de reação.

Dessa forma, um corpo (interior), colocado em relação com algo exterior a ele (perceptos), é afetado ou se permite afetar (interação entre suas memórias armazenadas e os signos disponíveis).

Essa afetação não é neutra, mesmo que não gere, imediatamente, uma materialidade. Ela também pode permanecer na esfera subjetiva, como energia acumulada para uma interação futura.

Gomes (2010), em “Avatar: Entre utopia e heterotopia, faz uma análise focada no mesmo objeto empírico acionador, o filme *Avatar*. Publicado na Revista *Matrizes*, apresenta abordagem com direcionamento diferente da nossa proposta, uma vez que se trata de um olhar para utopias e heterotopias, baseado nos conceitos de Foucault. A autora busca entender como estes conceitos se apresentam, materialmente, no filme através de lugar e não-lugar. Como resultado, aponta que *Avatar* trabalha com utopias a partir de três vetores comuns: o transporte de um corpo a outro através da natureza (árvore das almas, humanos usando avatares etc); harmonia entre homem e natureza (conexão do povo Na’vi com outros seres, com toda a biologia e Pandora em si. Pandora como organismo); fusão entre componentes novos e velhos (quando James Cameron apresenta uma nova proposta de 3D, agregando às técnicas já existentes.

Dessa forma, o artigo colabora para o estudo em desenvolvimento quando parece apresentar propostas de figuras já levantadas em nossa delimitação do caso, como a tecnologia, a biologia, a conexão e a espiritualidade. Corrobora com as inferências abduativas realizadas com base nos indícios percebidos no filme.

Também da Revista *Matrizes*, o artigo “Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema”, busca apresentar sugestões de métodos para análise sonora. Carreiro e Alvin (2016) têm a preocupação de minimizar propostas com pouco rigor, verificando, em livros de metodologia, como melhor analisar esses elementos no audiovisual. Porém, o que eles percebem é que os estudos são muito rarefeitos, se esquivando de oferecer métodos de pesquisa rigorosos. Na maioria dos casos, apenas apontam para a importância do som e da música para os produtos, mas não oferecem soluções para suas análises.

Como temos como objeto empírico um filme, com sons e músicas que podem ser consideradas de grande importância para gerar afetos, é relevante conhecer trabalhos como o citado. Embora ele pareça oferecer um aumento de grau de dificuldade ou mesmo uma possível barreira para uma análise rigorosa também de nossa parte.

Passando para os dois últimos textos, da Revista *Famecos*, o primeiro é intitulado “Onirossignos deleuzianos no videoclipe *Hyperballad*: interfaces cinematográficas. Guimarães (2014) apresenta um foco mais teórico e, embora os conceitos de Deleuze sejam acionados, eles se referem à imagem-tempo e imagem-sonho. Já o foco que nos interessa está na imagem-movimentos

(percepção, afecção e ação). Mas a leitura é importante também pelo diálogo semiótico com Peirce, através da primeiridade, campo das sensações que é essencial em nossa proposta.

Por fim, em “Os Oito Odiados: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica, Santos (2017) aposta em uma análise a partir de feixes semióticos ou redes de signos. As interações e intercâmbios entre os signos funcionariam como organizadores do sentido produzido. O artigo faz uma revisão teórica que nos interessa, pois refere-se aos signos que estão ligados à dimensão do meio em si, ou seja, das ofertas possibilitadas por nosso objeto empírico, Avatar.

Assim como os demais artigos, ele oferece contribuições, pois, em alguns ângulos, se aproxima da proposta em desenvolvimento. Essas aproximações nos ajudam a pensar o objeto, os métodos de análise e também a fundamentação teórica em jogo. Observar como diversos autores estão conduzindo suas pesquisas, suas tentativas de apreensão de fenômenos na interface filme/comunicação possibilitam um movimento de abertura. Esse movimento não pretende ser específico, nem tampouco aprofundado, visto que é um olhar para as infinitas possibilidades de direcionamentos e, por fim, teremos que aplicar também o movimento de fechamento, focando no que realmente queremos analisar.

4 APORTES TEÓRICO – METODOLÓGICOS

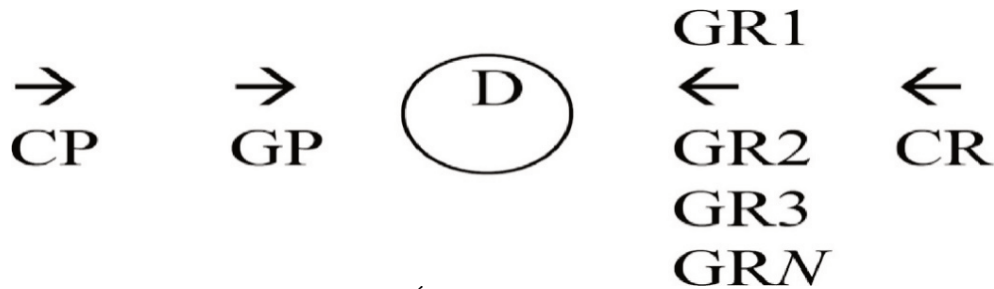
Inicialmente, desenvolvemos um conjunto de inferências indutivas relacionando materiais que compõem o campo de observação, indícios e metáforas específicas. O aporte teórico de base para essas primeiras inferências é Barthes (1981) e a proposição de figuras. Posteriormente compilamos conceitos e proposições de diferentes autores sobre questões que são centrais e contextuais, mas essenciais para nossa pesquisa. Além disso, circulamos por diversas pesquisas de interfaces e focadas no comunicacional, em uma pesquisa da pesquisa importante para chegarmos até aqui.

Portanto, neste capítulo, partimos do contexto citado na busca por situar nosso objeto dentro campo de estudos sobre a midiatização. Assim, buscamos, através de um aprofundamento nas perguntas de pesquisa norteadoras, elaborar uma análise que sistematize de forma coerente o conjunto de aportes teóricos e metodológicos.

4.1 Primeira referência: as lógicas da circulação midiática

Iniciamos, portanto, pelo contexto de midiatização, aqui definido em torno da problemática da circulação midiática. Partimos de Verón, que afirma que “produção/reconhecimento são os dois pólos do sistema produtivo de sentido” (VERÓN, 2005, p. 51). Para o autor, um analista pode se interessar por analisar as condições de produção, as condições de reconhecimento, ou ambas. Esta última ação constituiria uma análise de circulação. Como essa perspectiva converge para a nossa intenção, nos voltamos para a compreensão de tal abordagem a partir do esquema abaixo, sobre as gramáticas de produção e reconhecimento:

Figura 20: Esquema da circulação de sentidos produção/recepção



Fonte: VERÓN e BOUTAUD, 2007, p. 3.

A esquematização ilustra a proposição de Verón em relação à existência de condições de produção (CP) e gramáticas de produção (GP) que se constituem em forças que atuam sobre um discurso (D). Também atuando sobre o mesmo discurso estão as condições de reconhecimento (CR) e as gramáticas de reconhecimento (GR). Mas o que podemos observar é que o autor aponta para as gramáticas de reconhecimento como uma variedade de gramáticas (GR1, GR2, GR3... GRN). Seria essa variação que daria o tom indeterminado à comunicação, visto que entre a produção e a recepção de um dado discurso há um desajuste, ligado à uma dinâmica que é contínua.

Ou seja, um discurso existe a partir de condições e gramáticas que participam de sua produção. Porém, quando R, visto como possibilidade de reconhecimento, entra como interpretante, D passa a se constituir em sentidos variáveis na passagem de signo para sentido. Poderíamos, portando, inferir de tal forma: Uma pessoa, de posse de signos prévios, atribui sentido a eles e materializa um discurso. Esse cenário prévio constitui condições e gramáticas de produção. O discurso materializado a partir desse cenário prévio passa novamente à condição de signo ofertado. Outra pessoa, ao interagir com tal signo, estabelecendo operações de usos, práticas e apropriação, atribui sentido a ele quando coloca seus signos e sentidos prévios (internos, armazenados em forma de memórias) em contato com o signo externo ofertado. Nesse caso, há uma ação de reconhecimento, baseada em condições e gramáticas que fazem parte do cenário que envolve essa segunda pessoa. Esse fenômeno acontece em um processo contínuo de signos para sentidos, para novos signos e novos sentidos. Num fluxo sempre adiante (BRAGA, 2012) de produção e reconhecimento e produção.

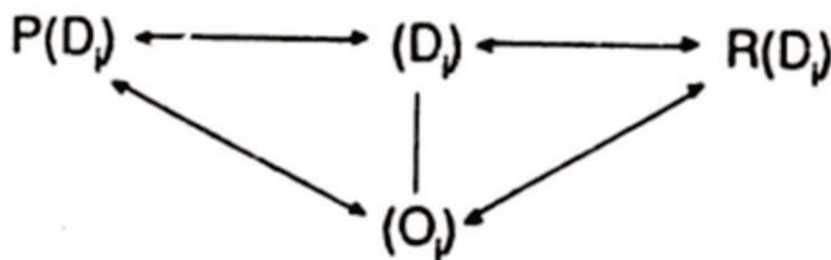
Fausto Neto (2016), ao elaborar sobre a recepção a partir de Verón, cita que “sua hipótese inaugural propõe que produção e recepção não são conjuntos idênticos, pois não há coincidência entre as condições de produção e de reconhecimento de um determinado conjunto significante”

(VERÓN, 1978 *in* FAUSTO NETO, 2016). Assim, a comunicação se daria no constante desajuste entre a produção e recepção.

Inferimos, portanto, que o discurso está ligado às condições, contexto e referências prévias que envolvem seu processo de produção. E um discurso produzido está sempre em busca de reconhecimento. Porém esse reconhecimento não é linear, visto que as condições que o cercam são outras, de um contexto diferente e referências prévias singulares em relação à produção do discurso. Quando um indivíduo **A** faz uma postagem no Facebook, por exemplo, ele usa suas referências, suas memórias, suas vivências e seu ambiente para elaborar o discurso que irá compartilhar. No momento em que ele clica no botão compartilhar, esse discurso passa a existir enquanto signos ofertados para reconhecimento. Porém, outros indivíduos **B**, **C** e **D**, que acessam tal ambiente, ao lerem a postagem, encontram-se em locais diversos, condições diversas, bem como possuem experiências e vivências prévias distintas, o que faz com que, ao transformarem o signo em sentido, o façam através de significações, em algum nível, diferentes entre si e sua hipótese inaugural propõe que produção e recepção não são conjuntos idênticos, pois não há coincidência entre as condições de produção e de reconhecimento de um determinado conjunto significante também em relação ao indivíduo **A**.

É a esse desajuste entre a produção e o reconhecimento de um discurso que o diagrama de Verón se firma e onde nosso trabalho começa a ganhar corpo dentro da midiatização. Especificamos essas relações apontadas recorrendo a outra esquematização de Verón, conforme diagrama abaixo.

Figura 21: Modelo de duplas tríades



Fonte: VERÓN, 1996, p.132.

Na figura acima, conforme comentário de Verón (1992), D_i é o Discurso de referência, ligado às suas condições discursivas de produção $P(D_i)$ e suas condições discursivas de reconhecimento $R(D_i)$. E o O (O_i) é o objeto do discurso. Verón afirma que o diagrama acima é

uma representação dupla da tríade peirciana, onde Di e Oi são os pontos comuns. Na primeira tríade, relativa às condições de produção, Di seria a interpretação dessas condições e constituiria Oi. Já em relação às condições de reconhecimento, Di passaria a ser signo de seu objeto e R o interpretante.

Nesse sentido, o objeto só existiria dentro desta rede interdiscursiva, considerando a relação entre o conjunto de condições (P/R) e discursos. E é o que sugere nossa pesquisa, uma análise que leve em conta não apenas o objeto *Avatar* em si, mas toda a rede interdiscursiva que se apresenta através da interação dos discursos elaborados dentro de lógicas de produção em busca de reconhecimento, considerando também as lógicas por traz desse acontecimento.

Talvez um parêntese seja importante para esclarecer que, quando falamos de produção, nos referimos aos discursos elaborados por receptores-produtores, conforme reflexões de Ferreira (2017a, 2017b). Estes são atores ativos que operam da seguinte forma: eles recebem mensagens sígnicas e, através de lógicas e operações, as reconhecem. Por reconhecer nos referimos aos sentidos com os quais a recepção age na produção de sentido após acessar, usar, praticar e buscar se apropriar do signo que está em oferta. Feito isso, ao transformar o signo em sentido, esse receptor, por ser também produtor, transforma os sentidos (reorganizados a partir da passagem dos signos anteriores pela sua significação individual) em novos signos em busca de novo reconhecimento de outros receptores-produtores. Consequentemente, estes farão o mesmo processo e assim, sucessivamente.

Portanto, o que queremos dizer é que não há produção sem recepção, nem recepção sem produção. Porém, quando nos referimos ao filme como materializado em signos ofertados em redes (local de materialização de signos diversos em busca de reconhecimento), este está sujeito às lógicas de produção e recepção, aos usos, práticas, operações e uma gama de possibilidades de reconhecimento e novas inscrições de sentidos. A isso, podemos chamar sucessão de ressignificações, onde um objeto, materializado em discursos produzidos, se move em um fluxo adiante em busca de reconhecimento, sendo constantemente agregado de novas possibilidades de sentidos.

Portanto, quando tratamos da esfera da produção e da recepção, abordamos sobre as posições de atores em rede, bem como as instituições envolvidas na elaboração de discursos diversos, ligados a um objeto partilhado. Nesta pesquisa, o filme *Avatar* faz este papel.

Em contrapartida, também falamos de lógicas de acessos, usos e práticas, manifestas e passíveis de análise enquanto operações, e reconhecimento, que retoma o ciclo de acesso, usos, práticas e possíveis operações. Pode-se questionar se há operações, quando o reconhecimento é intuitivo, perceptivo e emocional. Porém, sempre que a análise evidencia práticas, de alguma forma, há operações.

Delimitamos assim, a circulação midiática como um processo interdiscursivo, com a presença de meios e do ciclo de produção e recepção, no qual pretendemos estudar perceptos e afetos que podem ser percebidos nas objetivações em rede, nas ações discursivas dos atores diversos e que nos aproxima de complexidades ao pesquisar o objeto *Avatar*. Ou seja, o objeto empírico *Avatar* nos interessa enquanto possibilitador de tais processos de produção e recepção, recepção-produtiva, que se materializa em ações discursivas que podem ser estudadas como manifestações de perceptos e afetos. Por sua vez, tais perceptos e afetos implicam em lógicas de acesso, usos, práticas e apropriações, que visam o reconhecimento por parte dos diversos atores envolvidos, em uma disputa de sentidos.

E para que possamos entender melhor o que nos interessa estudar especificamente, entramos nos conceitos referentes à Deleuze, apontando como o autor aciona a tríade percepção, afecção e ação, essencial para nossa análise.

4.2 Segunda referência: A imagem-movimento de Deleuze

Para que possamos desenvolver movimentos na ordem do argumento dedutivo, acionamos um método específico que nos permite uma análise coerente do material empírico disponível. Com base nesta afirmação, buscamos na Imagem-Movimento, de Deleuze (1983), os aportes necessários para nossa elaboração metodológica.

Partimos da noção de que a conceitualização de Deleuze se ancora em autores como Nietzsche (vontade de potência e eterno retorno), Bergson (multiplicidade, atual e virtual, gênese, atualização, duração) e Espinoza (intensidade, expressão, imanência) (MACHADO, 2009). Deleuze também aporta sua discussão na semiótica, como é possível ver durante todo o seu livro “A Imagem-Movimento”, onde busca traçar um paralelo entre a análise das imagens e a análise dos signos, em Peirce.

Portanto, duas questões que fundamentam a discussão deleuziana e que são fundamentais para o trabalho em desenvolvimento são a Teoria dos Afetos, de Espinoza, e a ligação semiótica com Peirce. A partir dessa base, ancoramos nosso método de análise na tríade apresentada por Deleuze (1983) como constitutiva da Imagem-Movimento: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação.

Lembrando que, quando Deleuze conceitua sobre a imagem-movimento, ele está se referindo ao objeto empírico cinema, partindo, principalmente, do primeiro capítulo do livro “Matéria e Memória”, de Bergson, onde este assumiria uma crítica ao cinema ao afirmar que ele criaria um movimento artificial. Deleuze amplia essa discussão levantando a questão de que, mesmo que o cinema seja construído através de montagem, a imagem-movimento que esta montagem cria é real, visto que inventa a percepção de um movimento puro para seus espectadores (MACHADO, 2009). Tanto Bergson quanto Deleuze focam suas discussões no cinema em si.

Aqui é importante um parêntese, já referido na Introdução. O nosso objeto de análise é o filme, não o cinema. Porém, as discussões dos autores podem ser especificadas perfeitamente para os questionamentos que estamos propondo aqui, mas diferenciando, sem deixar de reconhecer que tanto o cinema quanto o filme possibilitam percepções, afecções e ações que são “reais”.

Portanto, o filme, assim como o cinema, oferta imagens que refletem nas imagens vivas ou centros de indeterminação (os espectadores), que são as formas que Deleuze usa para chamar os indivíduos que se colocam em interação com o filme. Dessa maneira, as imagens só existem em relação a alguém que as preenche com significados. Por isso o uso de “centros de indeterminação”, visto que cada indivíduo, ao entrar em contato com cada imagem ofertada, pode criar uma gama de infinitas significações. E essas significações variam a cada imagem e em cada centro de indeterminação (DELEUZE, 1983).

Consideramos que esses conjuntos indeterminados são convergentes com a perspectiva de Verón, quando analisa as relações entre meios e atores e os desajustes entre produção e recepção. Para o autor, as intencionalidades da produção perdem força e as lógicas dos meios se dissipam nas lógicas dos indivíduos, embora a análise possa agrupá-los em determinados universos de sentido (que Verón chama de gramáticas de reconhecimento que nós chamaremos de lógicas de reconhecimento).

A diferença sugerida por Deleuze é situar as gramáticas em lógicas triádicas (percepção, afecção e ação), dando a essas, portanto, uma configuração semiótica coerente com o pensamento

de Peirce. A mesma tríade pode ser também mobilizada para a análise do filme enquanto lógica semiótica. Por fim, a tríade de Deleuze nos permite ir além do signo em si, e nos direcionar à ação dos indivíduos, preparando-se assim o terreno para análise das interações entre esses e desses com o próprio filme, ou seja, a produção de sentido

Mas antes, é importante detalharmos um pouco mais sobre as especificidades da tríade, visto que ela norteará a análise, estando presente constantemente em nosso trabalho a partir de agora.

4.2.1 A tríade Percepção-Afecção-Ação

Antes que possamos aplicar efetivamente a tríade Percepção – Afecção – Ação, que, para facilitar, passaremos a chamar de tríade P-A-A, de forma metodológica em nossa pesquisa, é importante entendermos melhor como Deleuze (1983) aborda sobre cada uma das imagens.

Iniciando pela imagem-percepção, temos que a coisa e a percepção da coisa formam uma mesma imagem, que apenas varia em nível, mas não em natureza. Ou seja, aquilo que percebemos faz parte da mesma natureza daquilo que é percebido, porém não podemos apreender a coisa em si, apenas apreendemos dela o que é possível e necessário naquele momento. Conforme Deleuze, “percebemos a coisa, menos o que não nos interessa em função de nossas necessidades”.

Inferimos, assim, que sempre realizaremos um recorte de acordo com o nosso mapa emocional e cognitivo no momento de contato com uma determinada imagem. Quando assistimos a um filme pela primeira vez, por exemplo, apreendemos dele algo diferente do que quando assistimos pela segunda ou terceira. Não porque o filme, enquanto oferta de signos e imagens, mudou, mas porque nosso mapa se modificou ao longo de cada experiência externa ao filme, nas vivências do dia a dia. Por isso temos a sensação de que estamos vendo algo a mais ou algo diferente do que havíamos visto anteriormente.

E conforme Deleuze, a percepção não é puramente percepção. O autor liga a percepção à ação, visto que, quando percebemos algo, imediatamente já agimos. Assim, “a ação é a reação retardada do centro de indeterminação, que é capaz de uma resposta imprevista porque percebe a coisa, a imagem-movimento, por uma de suas faces” (MACHADO, 2009, p.257). Ou seja, quando o indivíduo percebe algo, ele tem uma reação imediata, que pode ser imprevisível, relativa aquele

algo que foi percebido por seus cinco sentidos. Essa primeira ação, instintiva, não compõe nosso objeto de estudo, visto que se trata de uma dimensão neurológica.

Nosso interesse, portanto, encontra-se numa ação materializada, que também emerge dos perceptos, mas que demanda algum tempo de maturação. Esse tempo se refere ao processamento mental necessário para transformação do que foi percebido em uma ação discursiva. Ou seja, trata-se de uma primeira mudança de estado, de perceptivo para ativo. Um movimento que é comunicacional. Do universo de linguagem socialmente visível. Dessa forma, nos interessa analisar somente o que se expressa em linguagem objetivada e objetivável em meios digitais, sabendo que isso não abrange as outras formas de linguagem não materializadas, embora existentes e reconhecidas por nós.

Mas, voltando para a definição deleuziana de ação, temos que ela existe em duas instâncias: uma, referente à ação virtual das coisas sobre nós, ou seja, os efeitos aos quais somos submetidos; e a nossa ação possível sobre as coisas, que se refere ao que escolhemos fazer quando percebemos algo. A primeira estaria relacionada a como nos sentimos em relação a algo que percebemos e a segunda à ação que realizamos a partir do que sentimos em relação ao que percebemos.

E, portanto, ao acionarmos o “sentir”, direcionamos para a existência de um elemento conector entre percepção e ação. Para Deleuze (1983), as imagens teriam uma face perceptiva e uma face ativa que seriam mediadas por um intervalo. Esse intervalo é a afecção. Assim, a imagem-percepção recebe o movimento em uma face e a imagem-ação o executa em outra. Mas para que esse movimento exista, ele precisa passar pela imagem-afecção, que se refere a como o indivíduo se sente.

Dessa maneira, as três imagens coexistem. Uma não existe sem a outra e formam um conjunto sensorio-motor. Esse conjunto pode ser inferido como o seguinte movimento executado: Eu percebo, me permito afetar, e a partir de tal afetação, eu ajo. Perceber e fazer sempre mediados pelos afetos. Se algo não afeta, não possibilita ação e nem mesmo a sua potência de agir. Inferimos: é a indiferença, a apatia.

Dito isso, pensamos ser fértil para a proposta deste trabalho a elaboração de uma análise que leve em conta essa matriz triádica: percepto-afeto-ação, juntamente com as proposições de Verón acerca da circulação midiática.

4.3 Articulações entre Verón e Deleuze:

A partir da apresentação individual da convergência das abordagens de Verón e de Deleuze com a nossa proposta de pesquisa, passamos a articular as proposições dos dois autores em busca de uma unificação em métodos teórico-metodológicos coerentes para nossa análise empírica.

Consideramos a nossa intenção inicial de analisar aspectos cognitivos e emocionais a partir da circulação midiática de Verón (2001), lembrando que também este autor vai se referir à cognição e ao sensível na semiose (VERÓN, 2013), que empresta de Peirce. Escolhemos, entretanto, a interação entre a tríade apresentada por Deleuze (1983) e a tríade de Verón (2001), reformulada por Ferreira (2017a, 2017b), sugerindo observar as interdiscursividades a partir da identificação de ações discursivas dos receptores-produtores também em uma tríade. Assim, entendendo a objetivação (elaboração de um discurso) como manifestação de algum grau de subjetivação, que pode ser analisada enquanto interação. Portanto, uma tríade configurada como subjetivação – objetivação – interação.

Importa dizer que por subjetivação entendemos a potência de ação, referida por Espinoza em Deleuze (1970). Ou seja, trata-se da formulação de discursos que pertencem ao campo mental e que ficam armazenados como potências para o agir, mas que não necessariamente se expressam de forma material. Quando esses discursos passam a se materializar, através da fala ou da escrita (incluindo aqui os discursos em redes), eles passam da dimensão subjetiva para a objetiva. E, por fim, quando os discursos materializados passam a ter contatos entre si, entramos na zona de interação. Vista como a relação dos discursos objetivados pelos diversos produtores numa disputa por reconhecimento. Dessa forma, interdiscursiva, circulatória.

Em nossa pesquisa, portanto, focaremos na dimensão da objetivação, vista aqui como os signos materializados em discursos, passíveis de análise na perspectiva de evidenciar perceptos e afetos presentes nas lógicas de uso e operações de produção, manifestas em novos usos e operações que resultam em formas de reconhecimento. Tal reconhecimento é visto como sendo sempre incerto, pois os sentidos são distribuídos conforme o contato individual com o objeto *Avatar*. Porém, em algum nível, também entraremos na zona de interação quando da observação da circulação midiática, que pressupõe a interdiscursividade a partir da relação entre meios, instituições e atores (VERÓN, 1997). Dimensões que se apresentam como produtoras de discursos

que se contatam, criando adaptações, mútuas regulações e disrupções (FERREIRA, 2016a) em relação ao discurso referencial do objeto fílmico.

4.4 Relações cruzadas

Nossa formulação é de que a tríade sugerida por Deleuze nos oferece um encaminhamento para a análise da circulação midiática, na medida em que nos permite especificar lógicas relativas ao signo que se oferece materialmente e se manifesta socialmente, em interações contínuas. Dessa forma, também nos permite ampliar a discussão focando no midiático-comunicacional e diferenciando das referências baseadas na psicologia, na neurociência e áreas correlatas, quando abordam sobre percepções e emoções.

Assim, propomos que os movimentos relativos ao argumento dedutivo se darão seguindo uma busca de lógicas conforme a matriz PAA (percepção-afecção-ação) a partir da objetivação em ações discursivas presentes em materiais envoltos em lógicas de produção e reconhecimento em redes. Lembramos aqui que, em nossa perspectiva, a distinção mais precisa é de instituições, atores e meios em interação.

Assim, podemos observar um fluxo: a existência, à montante, de um conjunto que permeia a materialização de um discurso. Ali encontra-se acesso, usos, práticas e apropriações tentativas que se referem às condições, contextos, memórias dos atores e tudo mais que, em algum nível e de alguma forma, age sobre a elaboração de um discurso. E, por outro lado, à jusante, existe um conjunto que se refere ao que permeia a busca por reconhecimento do discurso materializado. Considerando novos usos, práticas e apropriações dependentes de contextos e condições para tal. Ou seja, não é possível afirmar um começo e um fim para o processo. Quando há um recorte, sempre há algo prévio e algo posterior. Trata-se do desafio da análise de fenômenos sociais, especialmente em um cenário complexo como o da sociedade em vias de midiatização (VERÓN, 2001; FAUSTO NETO, 2010; BRAGA, 2012 FERREIRA, 2016a).

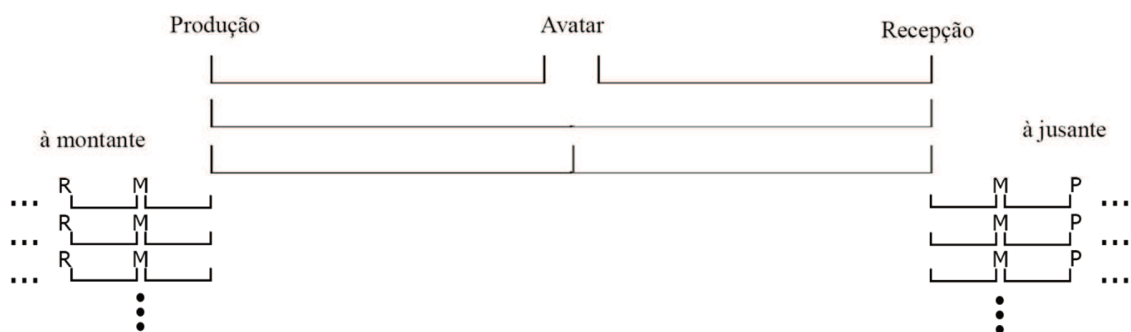
Mas, levando em consideração que cada elemento implica em usos, práticas e apropriações, esse fato pode levar à um complicador na busca por lógicas. O fato de que o pesquisador, enquanto ator, também interage com os signos ofertados pelo objeto, buscando nele lógicas, pela sua reflexão, sobre aquilo que o afeta. Portanto, o seu discurso (de pesquisador) já é em si uma mediação perceptiva e de ação (no caso, discursiva e analítica). Considerando essa questão e

sabendo de sua implicação, buscamos superá-la através de movimentos de análise a partir das diversas interações discursivas.

Nossa posição, portanto, busca por um relativismo sensato. No sentido de relativizar as percepções e ações do pesquisador para chegar às variadas perspectivas ofertadas pelo caso. Um caso onde pode-se inferir, pelo observado, que cada “ponto” no universo é tanto produção como recepção. A produção está para operações (que a permitem se constituir em materialidade), assim como recepção está para reconhecimento (o que não é reconhecido, é inexistente). Cada “ponto” é operação para reconhecimento. E reconhecimento que gera uma nova operação. Indo adiante.

O esquema visual abaixo pretende ilustrar a base de funcionamento do cenário complexo sobre o qual abordamos até o momento e sobre o qual nos debruçaremos. Ele também tem o objetivo de facilitar o caminho analítico que seguiremos em busca de indícios que direcionem para lógicas das operações e reconhecimentos que pretendemos observar.

Figura 22: Relações para além do objeto analisado



Fonte: elaborado pela autora.

Pelo esquema queremos demonstrar que existe um recorte primeiro que se foca no contato direto com o meio-filme *Avatar*. Esse recorte delimita a existência de uma produção, enquanto operação de atores e instituições que se envolvem na elaboração direta do filme. Por outro lado, apresenta uma recepção, composta de atores e instituições que recebem o produto, enquanto espectadores. Porém, o esquema também demonstra que esse recorte está dentro de um cenário mais amplo e complexo. De um lado, uma produção que vem de processos anteriores de reconhecimento de discursos presentes em meios diversos que, da mesma forma, também foram previamente produzidos. De outro, uma recepção que é produtiva, ou seja, que opera novos discursos em direção à novas possibilidades de reconhecimento.

Porém, se seguirmos tal esquema, que vem da perspectiva de Verón, onde sempre há um meio discursivo interposto entre lógicas de produção e reconhecimento, talvez também tenhamos que pensar, em algum nível, o próprio ator como meio em si. Visto que uma primeira troca (operação - reconhecimento) acontece de maneira interna. Por isso o esquema acima parte sempre de um ponto, passando pelo meio em direção a outro ponto. E nossa perspectiva, elaborada a partir de Deleuze, nos permite verificar esse processo a partir da tríade PAA.

Exemplificamos: A produção de *Avatar* tem, à montante, outros meios e recepções. Cameron é acusado de plágio por, supostamente, copiar outros filmes. Se nos voltarmos ao diretor como ator social, perceberemos que Cameron assistiu a inúmeros filmes, leu inúmeras matérias e teve acesso, usou e operou inúmeras mensagens que estão, de alguma forma e em algum nível, presentes em forma de signos em *Avatar* (trata-se de suas referências). Ou seja, ele foi receptor dessas mensagens e, ele mesmo, enquanto meio de passagem, as usou e apropriou o que delas achou pertinente para produção de um novo discurso, no caso, seu filme. Ele fez isso através da operacionalização que delimita a presença de perceptos variados nos meios que ele acessou anteriormente e da afetação que ele teve enquanto receptor deles. Por fim, a produção é a materialização, enquanto ação, das significações variadas que o cineasta fez de seu contato prévio com diversos meios e discursos.

Por outro lado, a recepção primeira do filme é constituída de atores e instituições (formada por atores diversos) que assistem ao filme e, enquanto meios de processamento dos discursos ofertados em signos por ele, o percebem e se afetam. Novamente, a ação acontece em forma de operação que está na produção de novos discursos, em novos meios, que buscam alcançar reconhecimento. Trata-se do movimento à jusante, que vai se desdobrando para além de qualquer intencionalidade de quem produziu o discurso referencial (no caso, *Avatar*) e que segue em uma sucessão de ressignificações.

É claro que, mesmo que consideremos os próprios atores como meios que operam perceptos e afetos, e promovem ações enquanto receptores-produtivos, esses meios não são midiáticos. Trata-se do processamento interno e individual, de subjetivação, que já apresentamos anteriormente como não sendo o nosso foco. Mas que importa delimitar, porque fica presente em nosso esquema como um ambiente de passagem de recepção passiva para produção ativa, considerando que todo indivíduo age sobre o discurso que internaliza. Feito esse parêntese, voltamos ao nosso foco nos

meios midiáticos, que se constituem em ambientes de compartilhamento, em redes, das operações e reconhecimentos dos diversos atores e instituições.

Ainda sobre a ilustração, usamos as reticências para demonstrar que não é possível delimitar um início e um fim. Ou seja, *Avatar* está no centro de operações e reconhecimentos que estão para muito além de sua existência.

Nesse sentido, buscaremos seguir a nossa análise a partir das interações discursivas apresentadas no esquema acima, levando em consideração os perceptos, afetos e ações em jogo na:

1) interação entre a produção e o meio filme, levantando indícios sobre as intenções de Cameron e como elas se materializam, ou não, nos signos ofertados em *Avatar*.

2) interação entre o meio-filme e a recepção, a partir da análise dos discursos em rede, buscando observar os diversos significados que os atores atribuem aos signos recebidos de *Avatar*.

3) interação entre a produção e a recepção, percebendo se as intenções de Cameron se materializam através de indícios presentes nos discursos em rede.

4) interação entre a produção, o meio e a recepção analisando a circulação como interdiscursividade, considerando à montante e, principalmente, à jusante. Aqui entra, mais especificamente, a problemática do reconhecimento-produção-reconhecimento, onde novos discursos são produzidos pela recepção-produtiva (atores e instituições) e referentes ao meio-filme *Avatar*. Porém, se materializando em novas ações discursivas em redes.

Assim, o esquema e os itens acima servem para que possamos visualizar com maior facilidade o recorte com o qual estamos trabalhando. Nele, nos interessa, de forma substancial, a interação que ocorre no cerne da recepção produtiva, ou seja, lógicas de reconhecimento e de produção. Visto que é onde se encontra um terreno fértil de interações entre atores, instituições e meios em um fluxo contínuo que vai além de qualquer intencionalidade da produção. Ou seja, conforme abordamos anteriormente, a recepção “existe e age” (FAUSTO NETO, 2010, p. 5). Como um organismo vivo, vai se ramificando ou emergindo em materiais com significações convergentes ou divergentes umas das outras, num fluxo sempre adiante (BRAGA, 2012).

Assim, a circulação, enquanto ambiente de recepção e produção (VERÓN, 2005) se apresenta como complexa e repleta de indeterminações, onde a linearidade dá lugar à heterogeneidade (FAUSTO NETO, 2010; FERREIRA, 2016a). A força das intenções prévias dá lugar para uma variedade de significações e ressignificações. E, em meio a tal cenário de instabilidades, buscaremos indícios de lógicas que emergem dele.

Para isso, de forma genérica, podemos propor questões relativas às interdiscursividades conforme o quadro abaixo:

Figura 23: Relações entre a tríade de Deleuze e a de Verón

	Quais as relações entre produção, meios e recepção? Acionando a recepção-produtiva no cerne da circulação midiática		
		Quais as relações entre o meio-filme e a recepção (quando relaciona os comentários em redes com o filme enquanto meio)?	
	Quais as relações entre o meio-filme e a produção (quando relaciona o filme enquanto meio com o que existe, à montante, em sua produção)?		
	Produção	Meios	Recepção
Percepção	O real percebido (recorte apreendido do que existe à montante)	Percepções transformadas em signos ofertados	Recorte do que é percebido dos signos ofertados
Afecção	Afetos gerados a partir dos perceptos à montante à produção	Recorte de afecções delimitados ao meio fílmico controlado	Relações entre as ofertas fílmicas e os afetos individuais
Ação	Elaboração do filme, com emoções e cognição transformadas em narrativas	Ações do meio-filme: atores atuando em cena	Subjetividades objetivadas em ações discursivas em interação, à jusante
	Quais as relações entre operações e reconhecimentos (quando relaciona os comentários em rede com o discurso de Cameron)		

Fonte: Elaborado pela autora⁸⁷.

Portanto, partindo de uma proposição triádica de análise deleuziana, que considera perceptos, afetos e ações, articulada com a proposta de Verón (2001) sobre a circulação midiática, considerando as interdiscursividades através das quais atores, meios e instituições operam e reconhecem, retomamos os objetivos de investigação elencados na Introdução:

- 1) Identificar, a partir das ações discursivas, indícios da presença de perceptos e afetos no eixo reconhecimento-produção-reconhecimento;
- 2) Evidenciar operações e reconhecimentos dentro das metáforas que constituíram o caso de pesquisa;

⁸⁷ A elaboração foi realizada de forma conjunta, em orientação.

- 3) Perceber processos de continuidades e defasagens nas interdiscursividades emergentes da relação entre atores, meios e instituições;
- 4) Identificar lógicas à montante e à jusante ao meio-filme.

É importante ressaltar também que, por se tratar de uma análise de mediação, que tem a circulação como presença e foco de análise, que o material não se limita a um acionamento simples. Ou seja, ele vai além, em um fluxo adiante, sendo produzido e reproduzido a partir das diversas interações entre meios, instituições e atores. Nosso recorte e objetivos, estão condicionados à um processo abissal.

5 ANÁLISES EMPÍRICAS I – CONTINUIDADES ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO EM REDE

5.1 Uma introdução: Sucessão de (res)significações a partir de ações discursivas

Sabemos que as ações podem se manifestar de formas diversas, concretamente ou de maneira subjetiva, através de potências de ação. No segundo caso, conforme já abordamos anteriormente, as potências de ação ficam armazenadas de forma imaterial, a espera, para serem usadas oportunamente nas interações com outros indivíduos. Esse tempo de incubação⁸⁸ é variável, mas também pode ser definitivo, de forma que algumas potencialidades de ação podem nunca vir a se manifestar de forma objetiva.

Portanto, aqui, focaremos nas ações objetivas, ou seja, aquelas materializadas através de discursos produzidos por atores. Ou seja, elaborados e compartilhados por receptores-produtores que se relacionaram, de alguma forma, com o filme. Ou seja, percebendo e sendo afetados por ele o suficiente para agirem, criando discursos postos em novos meios em rede. Dessa forma, buscamos por indícios que determinem a presença de perceptos e afetos que impactaram previamente em sua realização.

Nesse sentido, o critério norteador será a ação e não as cenas ou detalhes específicos do filme. Este, enquanto meio referencial, serve para que possamos fazer um recorte, observando, a partir dele, o que há à montante e à jusante. Atuando, portanto, na circulação.

Para isso, em nossa proposta, o argumento dedutivo pressupõe a busca de inferências que nos permitam respostas aproximativas às questões propostas, no cruzamento da matriz PAA com materialidades discursivas, emergentes das interações entre atores e instituições em redes. Esse encaminhamento converge, em nossa formulação apresentada no Capítulo 4, para a problemática da circulação, vista como a interação entre produção e reconhecimento, acionando discursos.

⁸⁸ Marcondes Filho abordou sobre temática semelhante. Porém, ele usa como “tempo de incubação” o tempo que se inicia com o final do filme e encerra quando ocorre a aceitação dos novos elementos do meio como produção de sentido. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomautor_3350.pdf. Acesso em 22/02/2008. Aqui, nos referimos a essa incubação como o armazenamento dos elementos em afetos que podem, ou não, vir a serem usados em discursos em interação.

É importante recuperar a proposta de que a análise, focada na circulação, começa pelo movimento de metaforização que designamos como movimento indutivo e passa, num segundo momento, a ser formalizado conforme articulações entre a proposta herdada de Verón (2001) e a perspectiva sobre a imagem de Deleuze (1983). Esse movimento não exclui da análise o retorno ao método abduutivo, como referências para captura de lógicas específicas e suas relações analógicas.

Assim, tanto nesse quanto no próximo capítulo, o foco encontra-se em quatro perguntas norteadoras:

- a) Quais as relações entre o meio-filme e a recepção (quando relaciona os comentários em redes com o filme enquanto meio)?
- b) Quais as relações entre produção e reconhecimento (quando relaciona os comentários em redes com o discurso de Cameron)?
- c) Quais as relações entre o meio-filme e a produção (quando relaciona o filme enquanto meio com o que existe, à montante, em sua produção)?
- d) Como se manifestam lógicas de recepção produtiva? Aqui acionando a circulação midiática através de usos e práticas realizados por atores e instituições midiáticas em rede

Para responder às perguntas norteadoras, nos apropriamos dos seguintes movimentos:

- a) Analisar, na perspectiva de Deleuze, os discursos como objetivações de ações possibilitadas por percepções e afecções;
- b) Identificar processos de reconhecimento, com convergências e divergências nos processos de interação, pertinentes com as perguntas elencadas acima;
- c) Compreender as lógicas do processo de circulação observado, em seu conjunto.

A escolha dos materiais seguiu, primeiramente, as metáforas do caso construído (capítulo 2). Ou seja, o caso é o ponto de partida, que recorta os materiais que são analisados a partir de agora, conforme aporte teórico-metodológico apresentado no capítulo 4.

5.2 Conexão-Desconexão I: os processos político-midiáticos de Marina Silva

Neste movimento, partimos da metáfora Conexão-Desconexão, figura central para a constituição de nosso caso de pesquisa, apresentado no Capítulo 2. Tal figura pode ser observada em todos os diagramas desenhados por nós, ou seja, perpassam tanto os materiais referentes à produção (discurso de Cameron), quando o meio-filme (*Avatar*) e os materiais referentes ao reconhecimento (recepção-produtiva), aqui definidas a partir dos diagramas de Verón.

Isso possibilita uma análise interconectada das interações entre atores e instituições com os meios, e que se agruparam a partir desta metáfora central (Conexão-Desconexão). Para isso, focaremos nos materiais já coletados previamente para a constituição do caso, mas agora, observaremos como cada material evidencia um comportamento, se conectando ou desconectando de outros, em uma sucessão de ressignificações.

Partimos do texto elaborado pela ex-candidata à presidência, Marina Silva, que escreve sobre *Avatar* comparando o filme com suas vivências no Acre. O material, intitulado como “*Avatar e a síndrome do invasor*” foi compartilhado inicialmente em um blog pessoal que não se encontra mais disponível⁸⁹. Porém outros locais também o publicaram, permitindo seu resgate para nossa análise. O motivo principal de sua escolha é por se tratar de um texto que vai adiante, acionando novas afetações e novas ações que deslocam o objeto e possibilitam novas metaforizações.

Podemos fazer um primeiro apontamento referente ao compartilhamento do texto de Marina. Ele foi elaborado e compartilhado pela própria autora, mas, uma vez em rede, passou a circular, sendo republicado em partes ou na íntegra, bem como sendo citado por outras páginas online. Tal movimento caracteriza a circulação midiática, onde os discursos se inserem em um “fluxo adiante” (BRAGA, 2012), indo além das intenções de quem o fez inicialmente, sendo republicado de forma fidedigna ou reelaborado, remixado e posto novamente para circular. Quando falamos em forma fidedigna, apenas nos referimos à publicação do discurso na íntegra e sem alterações em sua constituição textual, mas não queremos dizer que o sentido permanece o mesmo. Pelo contrário, o simples fato de uma mensagem ser compartilhada por um novo ator em um novo contexto já a (re)configura de alguma forma e em algum nível.

⁸⁹ O blog de Marina Silva estava hospedado no endereço <http://minhamarina.org.br/>, mas não está mais online. O texto, na íntegra, encontra-se em anexo.

É a partir deste comportamento circulatório que podemos observar as significações e ressignificações dos discursos. Por isto, analisaremos primeiramente o próprio texto de Marina Silva e suas afecções. Mas, posteriormente, analisaremos como as reinserções de seu discurso se comportam no “fluxo adiante”. Analisaremos o discurso específico de Marina Silva, buscando passar pelo filme *Avatar* e, também, pelos discursos que materializam lógicas de produção e reconhecimento. Dessa forma, não tentaremos isolar os materiais, mas faremos um esforço para analisá-los dentro de seus contextos.

Focando no texto produzido por Marina, ela usa frases como “Do jeito que eu fazia quando andava pela floresta onde me criei, no Acre” e “Veio à mente minhas andanças pela floresta com meu pai e minhas irmãs”. Essas sentenças são evidências de que se sentiu conectada ao filme. Dessa forma, significou que ele se aproximava de suas vivências, podendo ser metáfora para a vida real de pessoas como ela. Quando afirma que “O filme foi um passeio interno [...]”, reforça a relação interacional entre sua memória (mapa emocional e cognitivo armazenado) e as ofertas simbólicas do meio-filme.

Na afirmação “Teve um momento, vendo *Avatar*, que me peguei levando a mão à frente para tocar a gota d’água sobre uma folha [...] Do jeito que eu fazia quando andava pela floresta onde me criei, no Acre.”, Marina apresenta um movimento real, ou seja, uma ação possibilitada a partir de uma afecção. A vivência afetiva que o filme possibilitou, ao se aproximar metaforicamente da infância da ex-senadora, fez com ela agisse efetivamente no “mundo real”. Dessa forma, os perceptos do filme (a gota d’água sobre uma folha), ofertados em forma de signos, acionaram a memória de vivências na floresta do Acre.

Podemos reforçar tal análise a partir do seguinte trecho: “Me tocou muito ver a guerreira Na’vi ensinando os segredos da mata. Veio à mente minhas andanças pela floresta com meu pai e minhas irmãs. Ele fazia um jogo pra ver quem sabia mais nomes de árvores.” Aqui, novamente podemos observar os signos perceptivos (guerreira Na’vi ensinando os segredos da mata) acionando vivências afetivas de quando o pai de Marina fazia um jogo com ela e as irmãs, onde permitia que elas aprendessem cada vez mais sobre a floresta. Aqui também se expressa um movimento de conexão, quando a política relembra de um momento em família, de um jogo que a conectava com seu pai e irmãs. Ou seja, a conexão ofertada em signos fílmicos se liga à conexão presente na vivência que está armazenada em sua memória.

Marina também demonstra grande conexão com o filme quando cita “Chorei diversas vezes e um dos momentos mais fortes foi quando derrubam a grande árvore. Era a derrubada de um mundo, com tudo o que nele fazia sentido”. Ela expressa novamente uma ação real (o choro), que surge a partir da interação com os perceptos reconhecidos (a derrubada da árvore, por exemplo). Mas essa ligação entre a percepção da derrubada da árvore e o choro é feita por afetos. Aqui, podemos inferir que foi a emoção da tristeza que conectou os signos ofertados à ação de chorar. Além disso, também expõe a sua significação em relação à cena: ela compara a derrubada da árvore com a derrubada de um mundo. Ou seja, lê o filme novamente como uma metáfora para vivências reais.

O discurso prossegue com a sentença:

E enquanto cai o mundo, cai também a confiança entre os diferentes, quando o personagem principal se confessa um agente infiltrado para descobrir as vulnerabilidades dos Na’vi. E, em seguida, a grande beleza da cena em que, para ser novamente aceito no grupo, tem a coragem de fazer algo fora do comum, montando o pássaro que só o ancestral da tribo tinha montado, num ato simbólico de assunção plena de sua nova identidade (SILVA, 2010).

Aqui, percebemos uma alternância, uma crise que gera desconexão (perda da confiança entre os diferentes criando afastamento) e uma posterior retomada da conexão, quando cita que Jake, personagem principal de *Avatar*, conquista o título de Toruk Makto ao provar sua lealdade ao povo Na’Vi. Esse momento de Jake é duplo, pois mostra sua ruptura (desconexão) com sua identidade humana ao mesmo tempo em que mostra sua conexão com o povo Na’vi. Inclusive, é nesta cena que ele promove um discurso de união (novamente a conexão) entre os clãs nativos para lutar contra os humanos (e, ao mesmo tempo, a desconexão em relação aos humanos).

As cenas citadas e o posicionamento de Marina evidenciam suas percepções e afetações. Os perceptos da conversa entre Jake e os líderes do povo Na’vi geram afetos que levam a ex-senadora a dizer que há uma perda de confiança entre os diferentes. Por outro lado, os perceptos da cena em que Jake se torna Toruk Makto a afetam e a fazem produzir um sentido de que fazer algo fora do comum demonstra coragem e é prova de uma mudança de identidade, ou seja, da desconexão com os humanos para a conexão com o povo Na’Vi.

E Marina continua dizendo que é:

Impossível não fazer as conexões entre o mundo de Pandora, em Avatar, e nossa história no Acre. Principalmente quando, a partir da década de 70 do século passado, transformaram extensas áreas da Amazônia em fazendas, expulsando pessoas e comunidades, queimando casas, matando índios e seringueiros. A arrasadora chegada do ‘progresso’ ao Acre seguiu, de certa forma, a mesma narrativa do filme (SILVA, 2010).

Aqui, mais uma vez, cita as conexões entre o filme e a vida dela. Reforçando que, através de afetos, sua percepção dos signos ofertados (tentativa de expulsão do povo Na’vi) levou a uma ação, a de conexão do filme com sua memória sobre a expulsão de pessoas para transformação das terras em fazendas, no Acre.

Na sequência, Marina diz que:

No filme, como o valor em questão era a riqueza do minério, a floresta em si, com toda aquela conectividade, toda a impressionante integração entre energias e formas de vida, não vale nada para os invasores. Pior, é um estorvo, uma contingência desagradável a ser superada (SILVA, 2010).

Neste trecho, os perceptos geram afetos que fazem a política evidenciar a ganância dos invasores que exploram Pandora (quando cita o foco na riqueza do minério), passando por cima de outros aspectos de conexão, energias e formas de vida. Os invasores, portanto, por estarem focados na riqueza, se conectam a essa busca, se desconectando de Pandora. Além disso, a afirmação de que a integração é um “estorvo” e deve “ser superada”, também enfatizam tal questão. Por outro lado, o discurso de Marina evidencia conexão nas palavras “conectividade” e “impressionante integração”, quando se refere à Lua.

Evidências da desconexão também podem ser percebidas na continuidade do texto, quando Marina diz que “É uma visão tão arrogante, tão ciosa da exclusividade do seu saber, que tudo o mais é tido como desimportante e, conseqüentemente, não deve ser levado em conta. É como se pudesse, por um ato de vontade e comando, anular a própria realidade” e “Poderíamos chamar tudo isso de síndrome do invasor, cujo principal sintoma é a convicção cega e ensandecida, movida a delírios de poder de mando e poder monetário, de ser o centro do mundo”. Na primeira afirmação, ao escrever sobre as características dos invasores do Acre, os compara, em sua ganância, com exploradores de Pandora. Trechos como “tudo mais é desimportante” e “anular a própria realidade” demonstram que, assim como a percepção que tem dos exploradores do filme, ela também percebe

os invasores do Acre como desconectados dos seres e da natureza em prol de um foco no “poder de mando” e no “poder monetário”, citados na frase seguinte.

Ela faz uma significação de desconexão quando cita que os invasores se colocam como “centro do mundo”, como se pudessem “anular a própria realidade”. Essa “convicção cega” e “delírios de poder” indicariam uma “síndrome do invasor”, que os afasta da própria humanidade ao passarem a ver os habitantes locais como algo a ser eliminado e não os reconhecendo como iguais em importância ou relevância. Pode-se inferir, aqui, que Marina se refere a uma perda de empatia, da capacidade de enxergar o outro e os seus sentimentos. Seria uma desconexão total. Aqui, podemos dizer que os invasores também percebem e se afetam, porém como o seu foco é no dinheiro, ocorre uma cegueira para a humanidade e as ações se direcionam para o fator monetário em detrimento ao reconhecimento do humano. O humano se torna algo a ser superado para que o objetivo central seja alcançado.

Dito isso, retomamos para a conexão quando Marina leva o foco para o personagem principal do filme, Jake Sullivan.

Ele se angustia por não saber mais quem é, e só recupera sua integridade e identidade real quando começa a se colocar no lugar do outro e ver de maneira nova o que antes lhe parecia tão certo e incontestável. Sua perspectiva mudou quando viu a realidade a partir do olhar e dos sentimentos do outro [...] (SILVA, 2010)

Ao contrário do que já citamos acima, aqui falamos de uma retomada de empatia a partir do reconhecimento do outro e de seus sentimentos. Marina se refere ao processo que o personagem passa, de uma inicial conexão com os interesses gananciosos dos humanos exploradores e uma desconexão em relação ao povo Na’Vi, para um distanciamento progressivo do primeiro e aproximação com o segundo.

Esse processo se dá ao longo do filme, enquanto Naytiri vai passando cada ensinamento para Jake e este vai conseguindo enxergar Pandora “com outros olhos”. Essa aproximação de Jake com Naytiri e, a partir dela, com os Na’Vi, nos remete ao processo de empatia narrado por Kzmaric (2015) quando se refere à Schindler e o processo que o levou a salvar cerca de mil judeus. Em seu livro, *O poder da empatia*, cita o romance documental de Thomas Keneally, *A lista de Schindler*. Segundo o romance, Schindler passa a se relacionar de maneira mais próxima com seu contador, Itzhak Stern, que é judeu e narra sua vida morando no gueto da Cracóvia, com fome, medo e outras situações cotidianas. A partir de Stern, Schindler se aproxima mais da realidade dos judeus,

reconhecendo-os e estabelecendo uma conexão empática que o leva a arriscar a própria vida para salvá-los.

Trazemos essa narrativa real porque, assim como Stern foi a porta de entrada de Schindler para a empatia em relação ao povo judeu, Naytiri foi a entrada de Jake para a conexão com o povo Na'Vi. Portanto, essa aproximação poderia nos levar a inferir que os signos ofertados como perceptos que nos afetam, acionando nossa empatia, são articulados a partir de estratégias para nos conectar com os personagens e com a narrativa. A questão fica evidente quando Marina consegue, por tais mecanismos de identificação do outro e de seus sentimentos, afirmar que o personagem se “angustia”. Fato que está no campo emocional, mas que é percebido por ela através do que é expresso pelo ator, justamente pelo fato de as emoções serem universais. Por sua vez, através de mecanismos inatos de empatia, ela se afeta e age discursivamente a partir dessa afetação.

Essa experiência empática é novamente evidenciada quando Marina diz que “A força está em, de certa maneira, nos levar a sermos avatares também e a tomar partido”. Ou seja, refere-se à uma conexão profunda onde, não só o personagem Jake é convidado a ver através dos olhos do povo Na'vi, mas o próprio espectador também. Assim, deixa implícito um mecanismo que nos colocaria no lugar de Jake, percebendo como se fôssemos ele, nos afetando como se fôssemos ele e, principalmente, agindo numa mudança de perspectiva. Rompendo com os humanos exploradores e ajudando o povo Na'Vi a voltar a ser livre. Dessa forma, as afirmações de Marina evidenciam a potência de agir que, segundo a Teoria dos Afetos (Espinoza *in* Deleuze, 1970) se deriva do que percebemos e de como isso nos afeta.

Por fim, no último parágrafo de seu texto, a ex-senadora afirma: “Agora tenho a divertida sensação de que, finalmente, achei o meu ‘povo’, ainda que um pouco tarde. Houvesse os Na'vi na minha adolescência e, finalmente, eu teria encontrado o meio onde minhas medidas seriam consideradas perfeitamente normais”. Ela demonstra seus afetos, dizendo que se sentia fora dos padrões quando era adolescente e que, se o filme existisse na época, provavelmente ela se sentiria incluída em algo, ou seja, conectada. Para ela, o filme é como um “antídoto” para a sua desconexão em relação a algo imposto e ao qual ela não se sente pertencente. Quando diz que “encontrou o seu ‘povo’”, talvez queira afirmar que finalmente se sentiu representada, em conexão com algo maior do que ela mesma.

Esta análise do texto original de Marina Silva permite conexões claras entre os signos ofertados no filme *Avatar* e as significações realizadas por ela a partir deles, reverberando em suas vivências afetivas como metáforas de sua própria história no Acre.

Dessa forma, seguindo nossa proposta inicial, conseguimos aplicar da matriz PAA (Percepção, Afecção, Ação) de forma objetiva, entendendo que Marina percebeu o filme a partir de seus filtros individuais, se afetou de acordo com a sua formação de mapa emocional e cognitivo, e, a partir disso, desenvolveu ações. No último item, podemos pensar em ações potenciais ou ações reais, imediatas ou armazenadas enquanto potências de agir.

No movimento que desenvolvemos até aqui, analisamos a relação entre o discurso de Marina Silva, manifesto enquanto reconhecimento, com o meio-filme *Avatar*. Adiante, buscaremos olhar para relação entre o os discursos de Marina e de Cameron, buscando perceber se as significações da política convergem ou divergem das intenções iniciais do diretor.

Em entrevistas, quando se refere aos seus desejos em relação ao filme *Avatar*, Cameron afirma que,

Quando garoto me embrenhava na floresta e adorava ver os animais em liberdade. Hoje não existe mais esta floresta e nem tantas outras pelo mundo. Daí o meu desejo, expresso em *Avatar*, de **reconectar as pessoas** com o meio ambiente, com as árvores, com as florestas e com a espiritualidade. A **conexão espiritual** é a mensagem principal de *Avatar* (CAMERON, 2010)⁹⁰

Tal frase se aproxima da vivência recordada e relatada por Marina, quando cita os momentos de aprendizado com o pai e as irmãs na floresta, por exemplo. Também o momento em que cita ter levado a mão a frente para “tocar” a gota d’água na folha, como fazia quando menina. Inclusive, essa última vivência conecta tanto as vivências de Cameron, quanto de Marina, como os próprios signos ofertados no filme. A floresta está no filme, bem como nas memórias das experiências de Marina e de Cameron.

O diretor faz outras afirmações como: “Eu vou procurar todas as formas de como as pessoas possam usar a experiência de *Avatar* como um portal para entender os problemas de energia e do meio ambiente”⁹¹. E, também: “Mas eu acho que uma das coisas mais poderosas para a audiência

⁹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 20/02/2018)

⁹¹ Disponível em <https://vimeo.com/10778576>. Acesso em 27/12/2017.

é o sentimento de se **estar presente** em outro mundo, um mundo tão diferente do nosso”⁹². Nestes momentos, ele demonstra que quer que as pessoas possam sentir através das vivências dos avatares e que elas possam, ao se colocarem no lugar deles, tomar decisões e ações. Exatamente como cita Marina em seu texto, quando diz que “A força está em, de certa maneira, nos levar a sermos avatares também e a tomar partido”. Aqui, novamente, nos parece que as intenções de Cameron se conectam com as significações de Silva. Parece que, no papel de receptora de uma mensagem, Marina fez justamente o movimento que o cineasta queria que ela fizesse quando pensou o filme.

Outra sentença de Cameron reforça a ideia já apresentada. Quando aponta que “E, idealmente, o truque aqui é **conectá-los a alguma ação tangível e real e que faça a diferença**”⁹³, o diretor assume que realmente quer que as pessoas assumam uma posição, tomem partido e proponham uma ação que possa mudar algo, ou seja, o mundo onde vivemos.

A observação acima também nos apresenta a matriz PAA, quando Cameron pensa *Avatar* e busca, através de signos ofertados, promover percepções e afetos que criem um engajamento real, uma ação tangível de quem os percebe e se afeta por eles. Tanto que o cineasta cita em entrevistas a questão emocional como “motor” para tal engajamento. Ele faz a afirmação “eu permaneço esperançoso que filmes podem fazer uma diferença na forma como as pessoas encaram suas vidas e como encaram o mundo ao seu redor”, “As pessoas precisam ir ao cinema e o filme precisa puxá-las e envolvê-las em uma experiência com a qual conseguem se relacionar, com a qual possam ter uma **resposta emocional**”⁹⁴, “Para que seja completamente real tem que haver um componente **emocional**”⁹⁵. A partir das falas de Cameron, é possível presumir que ele percebe a conexão entre a ativação emocional, ou seja, das vivências afetivas, com as ações reais de quem as experimenta.

De outro lado, as afirmações de Cameron também podem nos levar a inferências de que ele mesmo se afeta e age a partir dos discursos com os quais interage. Sejam eles filmes, revistas ou outros materiais. Em uma apresentação sua no TED⁹⁶, afirma que, quando criança, era fascinado por histórias de ficção científica. Tudo que ele percebeu e que, de alguma maneira, o afetou, ficou

⁹² Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

⁹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 16/08/2016.

⁹⁴ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

⁹⁵ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

⁹⁶ Disponível em https://www.ted.com/talks/james_cameron_before_avatar_a_curious_boy?language=pt-br. Acesso em 25/02/2018.

armazenado em potências de ação que foram objetivadas em *Avatar*, enquanto discurso fílmico. Ou seja, aqui não temos só as intencionalidades do cineasta em relação a repercussão de uma mensagem, para também a relação que existe entre o que está à montante à produção e o meio-filme. Dessa forma, todas as afirmações que Cameron faz, em algum nível, também são acontecimentos de suas experiências. Ou seja, se ele acredita que as pessoas se envolvem emocionalmente com um filme a ponto de agirem no mundo real, podemos deduzir que ele próprio se afeta com filmes a ponto de realizar mudanças reais.

Indo mais além, também é possível observar convergências quando se trata da presença da desconexão. Marina Silva falou sobre suas experiências com invasões no Acre, remetendo aos exploradores de Pandora. Em alguns momentos, Cameron também cita essa desconexão e/ou perda de empatia. Quando diz que “As pessoas estão se afastando não apenas da natureza, mas do contato humano”, se aproxima, por analogia, do que Marina aponta quando lembra que “transformaram extensas áreas da Amazônia em fazendas, expulsando pessoas e comunidades, queimando casas, matando índios e seringueiros”. Na frase da ex-senadora fica claro o afastamento humano que Cameron comenta. Ainda nesta direção, o diretor diz que o filme “mostra a ganância desmedida de empresários inescrupulosos que existem em qualquer lugar do planeta”⁹⁷, encaixando com a vivência de Marina no Acre.

A partir desta breve análise de materiais referentes à Cameron e Marina, passando pelo meio-filme, podemos inferir que existem interpenetrações entre meios, instituições e atores em rede. Isso se torna possível em um ambiente onde os discursos referentes à produção (Cameron) estão em rede, juntamente com outros discursos de receptores-produtores, que reconhecem o filme *Avatar* e produzem suas próprias ações discursivas em relação a ele. Essa presença amplia o acesso, bem como usos e práticas, e são apropriados pelos diversos atores e instituições midiáticas. Os discursos, tanto de um lado quanto de outro, se apresentam a partir de processos de percepção, afecção e ação em um movimento contínuo. E esse mecanismo, que estamos chamando aqui de matriz PAA, nos permite observar uma sucessão de (re-s)significações.

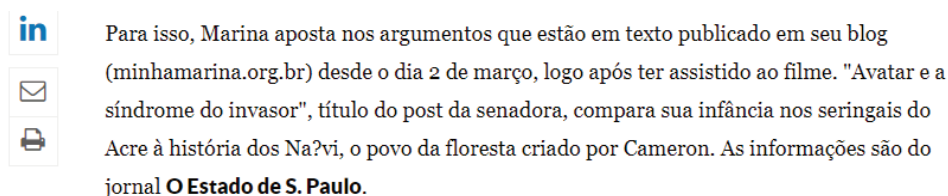
5.2.1 O ‘gancho’ político: a convergência como conexão

⁹⁷ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2016.

Seguindo nessa direção, conforme já comentamos brevemente, o texto de Marina Silva foi acessado, usado e oferecido por outros atores nas redes digitais. Aqui, também importa dizer que temos a presença de instituições midiáticas que usam o discurso de um ator individual, no caso, a então candidata à presidência. E inscrevem sua fala em outros contextos, que fogem ao propósito inicial. Ou seja, tais inserções promovem ressignificações.

Em matéria publicada pelo Estadão, o texto de Marina é citado para afirmar que ela está buscando uma aproximação com James Cameron. Segundo o jornal, ela estaria apostando nos argumentos citados em seu texto para conseguir um encontro com o diretor, conforme pode ser visto no trecho abaixo.

Figura 24: Trecho de matéria sobre Marina Silva



Fonte: Estadão⁹⁸

Aqui, o Estadão apenas referencia o texto original, sem qualquer trecho dele que possa justificar o motivo de o citarem como possuidor de “argumentos” para o encontro entre Marina e Cameron. Apenas deixa o endereço online onde ele está, para que o leitor possa procurar por si e ler o texto na íntegra, tirando suas próprias conclusões sobre ele.

Podemos entender a matéria como uma ressignificação, visto que o Estadão, enquanto instituição midiática, muda a direção do sentido ao deslocar o foco do filme para o encontro entre a pré-candidata e o diretor. Inclusive, o título da matéria (Marina Silva planeja encontro com diretor de 'Avatar') já evidencia tal direcionamento. A citação do texto original é apenas complementar, visto que o Estadão direciona para o evento do qual os dois participarão e o suposto plano de Marina de encontrar com o cineasta. Além disso, há uma breve citação sobre a campanha da pré-candidata, ao afirmar que “Marina acredita que o filme, detentor da maior bilheteria da história do cinema, é mais um gatilho importante para o ativismo ambiental”. Porém, mesmo usando “Marina acredita”, não há evidências de uma fala da pré-candidata, o que nos leva a concluir que tal afirmação foi

⁹⁸ Disponível em <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,marina-silva-planeja-encontro-com-diretor-de-avatar,525467>. Acesso em 26/12/2017.

uma interpretação da instituição midiática em relação ao seu texto, não se tratando, portando, de uma afirmação direta da ex-senadora em entrevista, por exemplo.

Nesse sentido, podemos analisar que a instituição midiática Estadão, enquanto composta por atores, operou após acessar o texto de Marina. Os perceptos presentes nele promoveram afetações que culminaram na matéria enquanto ação discursiva, bem como as afirmações que participam dela. Incluindo a citação de que Marina acredita em *Avatar* como gatilho para sua campanha. Trata-se, assim, de uma apropriação que gerou uma ressignificação em relação ao conteúdo do filme *Avatar*, bem como do texto de Marina Silva. Mas, enquanto ação discursiva, guarda indícios da matriz PAA, bem como de um movimento à montante à sua produção.

Em outra matéria, também publicada pelo Estadão e intitulada “Marina diz a James Cameron que ele ‘captou a essência da vida na floresta’”, o texto original é citado novamente para se referir ao encontro entre as duas figuras públicas, dizendo que a política entregou uma cópia dele para que o diretor pudesse ler. Conforme pode ser visto na figura abaixo, a matéria começa com uma descrição do encontro e do conteúdo debatido nele.

Figura 25: Trecho de matéria publicada sobre Marina Silva

Para ilustrar o ativismo ambiental de *Avatar*, o cineasta exaltou a cena do filme em que a árvore dos guerreiros na'vi é derrubada, gerando ligação emocional com a floresta. "É preciso que as pessoas se reconectem com a natureza e que comecem a pensar soluções legais para os problemas, mas o problema é muito mais filosófico", disse.

Coincidentemente, Marina afirma em seu texto que foi às lágrimas ao ver a derrubada da árvore, o que foi apontado por Suzy Amis Cameron, mulher de Cameron, que lia o artigo naquele momento. "É exatamente o que ela diz aqui, veja", mostrou.

Fonte: Estadão⁹⁹

Nesse sentido, temos novamente uma ressignificação, visto que o propósito inicial da matéria é o de falar sobre o encontro. Porém, diferente da matéria anterior, esta se apropria de alguns trechos do texto original para fazer uma conexão entre a significação que Marina deu e o

⁹⁹ Disponível em <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,marina-diz-a-james-cameron-que-ele-captou-a-essencia-da-vida-na-floresta,536983>. Acesso em 27/12/2017.

discurso de Cameron. Para isso, aciona a fala de um terceiro ator, no caso, Suzy Amis Cameron, que, ao ler o texto de Marina faz a seguinte afirmação “É exatamente o que ela diz aqui, veja”.

E, seguindo a matéria, há uma nova ressignificação quando o subtítulo chamado “Empatia” foca no teor afetivo citando que “Marina ficou visivelmente emocionada” ao contar sobre sua infância e a relação com o filme. A partir deste trecho, o Estadão passa a apresentar informações que conectam as duas figuras públicas, se fixando, principalmente, na experiência que compartilham de suas infâncias e a relação dos dois com a floresta.

É justamente este ponto, o da relação com a floresta, que Marina cita como a conexão entre os dois. A política diz que entendeu como ele conseguiu captar as sutilezas neste ponto, quando o diretor contou sobre a sua experiência. Aqui, podemos ver novamente a presença de perceptos, afetos e ações em jogo. Podemos inferir que o compartilhamento de experiências, entre Cameron e Marina, faz com que, em algum nível, seus mapas emocionais e cognitivos de aproximem e encontrem semelhanças. Fato que poderia ser indicativo das ligações entre as significações que ela fez do filme e as intenções que ele tinha. Visto que elementos que Cameron visitou para construir *Avatar* são semelhantes aos elementos que Marina visitou para significá-lo.

Dito isso, voltamos para a posição do Estadão, enquanto instituição midiática. Podemos ver que ele estabelece uma relação que é, por um lado, de um observador que converge com a proposição que desenvolvemos, enfatizando aspectos emocionais e de conexão. Porém, o faz baseado em seus interesses específicos dentro do contexto acionado, ou seja, aqui, entre as vozes sociais presentes em rede, se foca na de Marina, figura pública do campo político que está em voga graças à sua pré-candidatura à presidência. Ou seja, o percepto que interessa é o de Marina como candidata, acionando afetos e ações discursivas que permeiam tal cenário.

Por outro lado, a matéria, enquanto oferta em rede, nos permite ter acesso à informação de que Marina encontrou com o cineasta. E esse fato nos interessa, dentro da matriz PAA, visto que evidencia uma ação que se deu a partir da relação entre recepção e meio-filme. Ou seja, podemos inferir que, ao perceber os elementos ofertados no filme *Avatar*, Marina se afetou tão profundamente que tomou a ação de buscar um encontro com Cameron.

E essa ação de Marina reverberou, tanto em matérias produzidas midiaticamente, quanto em uma fala do próprio James Cameron. O diretor afirma que Marina não é apenas uma grande líder, mas que também tem um grande espírito. E que ele pode ver isso em seus olhos, através das “emoções dela quando fala sobre a floresta”. Dessa forma, novamente entra em jogo a matriz PAA

através das percepções que Cameron teve da ex-senadora e as afetações que o levaram a agir, gerando um discurso que é, novamente, posto em circulação a partir de um vídeo. O material foi compartilhado no canal do Youtube da própria Marina Silva e possui cerca de 17 mil visualizações¹⁰⁰.

Indo adiante, o blog *Mais um café, por favor*, de Flávia Aleixo¹⁰¹, também faz uso do texto de Marina, além de postagens dela no Twitter, para mencionar o encontro com o cineasta. Aleixo cita diversas partes do texto de Silva e, também, deixa o link para a publicação completa. Ela diz que a senadora se emocionou ao assistir ao filme e cita o trecho onde está a afirmação de que chorou diversas vezes. Assim, parece demonstrar conexão com as afetações demonstradas por Marina Silva ao longo de seu discurso. Após citar a Folha online como fonte para o seu texto, finaliza com a seguinte frase “Eu gostaria muuuuito de estar no lugar dela. James Cameron é um gênio! *Avatar* está entre os melhores filmes que já assisti.” A frase parece confirmar a suspeita de que Aleixo converge para as ideias de Cameron e de Marina, também compartilhando de significações semelhantes, fruto de afetações promovidas pelo filme *Avatar* enquanto oferta de signos.

Assim, nos voltando para a matriz PAA, podemos inferir que Flávia Aleixo, ao ter acesso tanto ao texto de Marina quanto suas postagens no Twitter e um texto da Folha, esteve diante de inúmeros perceptos que a afetaram, impactando em sua ação de produzir um discurso que, em algum nível, cria uma ressignificação ao deslocar o foco para o encontro de Cameron e Marina. Mas que, por outro lado também converge para significações semelhantes às de Marina, bem como das intenções de Cameron.

Em outro blog, chamado *Reflorestar o humano*, o texto de Vanessa Moutinho se intitula “*Marina Silva e o efeito Avatar*”¹⁰². Nele, além de compartilhar o texto da política na íntegra, também deixa o link para o vídeo onde James Cameron comenta sobre o encontro dos dois (momento e vídeo já citados anteriormente). Moutinho descreve sua afetação com o filme ao dizer que saiu “encantada e horrorizada”, “como se estivesse experimentando o luto”. A segunda frase converge para a afetação de Marina e também para a intenção de Cameron, de promover uma experiência/vivência “real”, com a possibilidade de uma tomada de decisão. A blogueira cita que

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HUmwZ4AqXms>. Acesso em 27/12/2017.

¹⁰¹ Disponível em <https://flaviaaleixo.wordpress.com/2010/04/11/marina-silva-se-encontra-com-cineasta-james-cameron-hoje/>. Acesso em 27/12/2017.

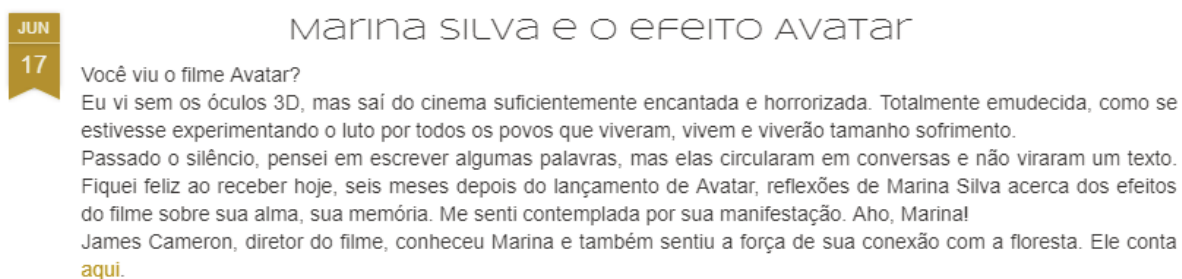
¹⁰² Disponível em <http://reflorestarohumano.blogspot.com.br/2010/06/marina-silva-e-o-efeito-avatar.html>. Acesso em 27/12/2017.

pensou em escrever um texto sobre o assunto, mas que ele acabou apenas circulando em conversas. Ou seja, a ação dela ficou na esfera do falado, não do discurso compartilhado de forma escrita. Ela diz que ficou feliz ao receber as reflexões de Mariana Silva sobre o filme, demonstrando que elas a afetaram.

Aqui, os perceptos do texto de Marina entram em jogo, promovendo novos afetos que, mesmo que façam referência à *Avatar*, apresenta uma mediação que pode reforçar ou ressignificar as afetações prévias que Vanessa sentiu no contato com o filme. Dessa forma, com novos elementos discursivos, novos processos de percepção, afecção e ação ocorrem no ator. Dessa forma, Vanessa não agiu diante do filme em si, mesmo que tenha pretendido fazer, mas sim diante do texto de Marina, referenciada nas percepções, afecções e ações da política.

De fato, quando Vanessa diz “Me senti contemplada por sua manifestação”, ela confirma sua convergência com Marina, que, por sua vez, converge para Cameron. Dessa forma, novamente há continuidades nos discursos que iniciam em Cameron, passam pelo meio-filme *Avatar*, afetam e se materializam em ação discursiva de Marina, depois de Vanessa e assim por diante.

Figura 26: Trecho de texto sobre Marina Silva e o filme Avatar



Fonte: Blog Reflorestar o Humano¹⁰³

5.2.2 O portal da Record e a Veja: via de metaforizarão midiática da política

Marina Silva é uma figura pública, com potencial para criar engajamento entre os diversos atores individuais. O fato de, na época do lançamento do filme e publicação de sua opinião sobre ele em 2009/2010, ela ser candidata à presidência, também eleva seu potencial enquanto formadora

¹⁰³ Disponível em <http://reflorestarhumano.blogspot.com.br/2010/06/marina-silva-e-o-efeito-avatar.html>. Acesso em 27/12/2017.

de opinião, ou seja, seu capital social (BORDIEU, 1989). Tal valorização pode também estimular as instituições midiáticas a se apropriarem não só de seu discurso de forma direta, mas de referências indiretas, deslocando sentidos de suas ações primeiras.

Nessa direção, o Portal R7 também cita a relação de Marina com o filme *Avatar*, escrevendo a matéria intitulada “Marina não entendeu a candidatura Avatar”. Embora não citem o filme diretamente, nem o texto original publicado no blog da política, fazem referência ao colocar duas fotos lado a lado, uma de Neytiri, personagem principal de *Avatar* e outra da ex-candidata à presidência, Marina Silva. Além disso, se refere à “Candidatura Avatar”, associando os elementos índio, verde, global, digital, místico, rebelde e transformador, como é possível ver na figura abaixo. O R7 usa a conexão da candidata com o filme para se referir ao que considera ser um erro, visto que, segundo eles, ao não seguir uma “candidatura Avatar”, Marina teria caído nas pesquisas.

Figura 27: Associação entre Avatar e Marina Silva

Índio + verde + global + digital + místico + rebelde + transformador: Marina Silva podia ser a candidata Avatar. Em vez de candidata Avatar, se resigna a ser uma alternativa um pouco à esquerda. Cai nas pesquisas e cairá mais. Merece.



Fonte: Porta R7¹⁰⁴

Inclusive, podemos inferir que a instituição midiática possui um posicionamento contrário à candidata quando faz a afirmação de que “Cai nas pesquisas e cairá mais. Merece”. Assim, ao afirmar que ela merece cair mais nas pesquisas, se posiciona a favor de tal queda, evidenciando o teor parcial da matéria em questão. Ou seja, ela não se constitui em informativa, mas direcionadora.

Nesse caso, também podemos apontar para resignificação feita, onde o foco sai do filme para se direcionar à candidatura Marina Silva. O foco político se volta para uma crítica em relação ao posicionamento supostamente escolhido por ela, que teria se tornado “uma alternativa um pouco

¹⁰⁴ Disponível em <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2010/04/07/marina-silva-nao-entendeu-a-candidatura-avatar/>. Acesso em 27/12/2017.

à esquerda”. Assim, *Avatar* entra como sendo uma escolha melhor, mas que não foi adotada. Uma forma de metáfora, criada pelo R7, para se referir a um posicionamento “visionário” para uma afirmação de Marina de que manteria a mesma política econômica, posicionamento também dos outros candidatos.

Em direção semelhante, a revista *Veja* usa uma caricatura de Marina Silva, a transformando em um avatar. Não há nenhuma referência discursiva ao filme, porém a imagem liga a ex-senadora a ele, bem como o título da matéria. Quando a revista usa a palavra “Verde” se refere ao discurso ambientalista da candidata, que é citado logo na sequência. Como já afirmamos anteriormente, Marina se identificou com o foco ambiental do filme *Avatar*, tanto que buscou discutir tais aspectos pessoalmente com Cameron.

Portanto, a *Veja* promove uma ressignificação ao usar aspectos ligados ao filme para deslocar o foco para o posicionamento político da candidata. Quando usa o título “Verde com o coração vermelho”, faz menção à passagem da política pelo PT. Assim, não existe qualquer referência direta para o filme ou para significações sobre ela. O foco recai sobre a candidata em um tom pejorativo, onde ela, mesmo com um posicionamento verde, ou seja, ambientalista, ainda estaria ligada aos princípios vermelhos de seu passado.

Figura 28: Texto publicado na edição 2185 da Revista Veja



Fonte: Revista Veja

Assim, nessa seção, conseguimos perceber de uma maneira mais direta os deslocamentos de significação realizados pelas instituições midiáticas. A relação entre Marina e *Avatar*, mesmo presente em elementos discursivos (verbais ou visuais), dá lugar a significações diversas, que focam nos interesses das instituições e dos acontecimentos que estão em jogo no momento da apropriação.

5.2.3 Sites especializados: a convergência de afetações técnicas, emocionais e políticas

Para além de artigos em blogs pessoais e matérias compartilhadas por instituições midiáticas, também temos acesso às críticas de sites especializados em cinema. Frases como “respira nas telas”, “prepare-se para espantar mosquitos da tela” e “a lágrima de Neytiri é real, só pode ser!”, por exemplo, surgem do texto de Érico Borgo, intitulado “*James Cameron e o Apocalipse Na’Vi*”, publicado no site Omelete¹⁰⁵. As sentenças acima se aproximam muito de “levando a mão à frente para tocar” de Marina Silva, demonstrando uma convergência entre as percepções e afetações que chegam a produzir ações reais ou, no mínimo, uma potência que se materializaria se Borgo percebesse que está, na verdade, em uma sala de cinema sem insetos.

Palavras como “embasbacante” e “estranheza” também nos ajudam observar as afetações que o filme provocou no crítico. A primeira palavra refere-se à percepção que a riqueza de detalhes causou e a segunda faz referência à constituição do povo Na’vi. Quando cita os alienígenas de Pandora como “uma sociedade que parece um amálgama de todas as grandes civilizações indígenas da Terra”, converge para a dimensão de conexão. Ao falar sobre “Conceitos de energia e religião”, se refere ao que James Cameron propõe, que “A conexão espiritual é a mensagem principal de *Avatar*”. Aqui, bem como acontece na análise das interpenetrações entre os discursos de Marina e Cameron, as intencionalidades da produção parecem encontrar significações convergentes no discurso das lógicas de reconhecimento. Borgo, assim como Marina, parece conectado com as ideias de Cameron.

O crítico de cinema também aponta para a presença de uma história já conhecida e personagens arquetípicos em contraponto a um “deslumbramento visual” possibilitado pelos detalhes criados 100% por computação gráfica. Mas cita que,

¹⁰⁵Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 27/12/2017.

Quando entende-se isso - e não demora muito - a ligação emocional com o mundo e seus personagens alcança algo raro no cinemão blockbuster. Cada Na'Vi, planta ou criatura duramente atingidos pela ganância do 'povo do céu' são sentidos nas batalhas desse verdadeiro Apocalipse Na'Vi (BORGGO, 2009)¹⁰⁶

Aqui, se apresentam questões importantes novamente. A presença dos afetos, quando Borgo cita uma “ligação emocional” que julga rara em filmes como *Avatar*. E o apontamento de que os acontecimentos “são sentidos”. Tais sentenças demonstram que Borgo se afetou quando percebeu as batalhas, os personagens e todos os detalhes que compõem o universo de Pandora. E, afetado por *Avatar*, tomou a ação de escrever uma crítica sobre o filme.

Na sequência do texto, podemos ver o compartilhamento de uma ressignificação por parte do crítico. Quando fala sobre o filme ter demorado cerca de uma década para ser rodado, diz que “Era de se esperar que qualquer coisa que demorasse tanto para ficar pronta nascesse um tanto datada - tanto que era essa a aposta de muita gente para *Avatar* (inclusive a minha, confesso)”. Assim, diz que acreditava em algo e sua ideia mudou ao assistir ao filme. Que de uma divergência em relação à Cameron, passou a convergir com o diretor, inclusive, dizendo que o projeto parece ainda mais inovador, “à frente de seu tempo”.

Na sentença “Os avatares estão dentro e por trás das telas e as emblemáticas conexões, sejam elas físicas ou narrativas, funcionam além das expectativas e em todos os níveis”, converge para a metáfora de conexão já expressa por Silva, Cameron, Aleixo e Moutinho. E o fechamento do texto conflui ainda mais com Cameron, demonstrando uma certa admiração do crítico ao cineasta quando diz que “Com *Avatar*, James Cameron deixa de ser Rei de um Mundo para se tornar Deus de seu próprio planeta. Só nos resta imaginar agora o que vem a seguir...”.

Indo adiante, temos uma nova crítica, que também pode ser vista como ressignificação. Publicada no site Cinema com Rapadura e intitulada “*Avatar (2009): o filme não é a revolução do cinema, mas vale muito assistir*”. A autoria é atribuída a M. Martinez, que também ressalta os fatores emocionais do filme quando diz que, “De fato, o longa é uma experiência sensorial, os planos em perspectiva são elevados para uma outra esfera e as cenas com maior profundidade de campo chocam pelo realismo”. Além de citar que o filme é uma experiência sensorial, também deixa transparecer que foi afetado por ele ao afirmar que cenas “chocam”. Outro aspecto que demonstra a afetação de Martinez é o acionamento de uma memória que leva o crítico a comparar

¹⁰⁶ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 27/12/2017.

o choque criado por *Avatar* com o choque da plateia que assistiu a uma sessão de cinema pela primeira vez em 1895¹⁰⁷.

Porém, é possível acompanhar alterações nos afetos citados pelo crítico. Na sequência de seu texto ele afirma que “a narrativa é elementar demais para que o espectador se envolva. O plano psicológico e emotivo é claramente deixado em segundo lugar, mesmo se tratando de uma história de amor. É decepcionante, especialmente tendo em vista os outros filmes do diretor, como “Titanic” e “Aliens”, que produzem longas catarses” e “As escolhas narrativas não constroem gradativamente uma conexão”¹⁰⁸. Tal relato demonstra que, mesmo que Martinez tenha se conectado à tecnologia e beleza de *Avatar*, ele se desconectou da narrativa quando esta não atendeu às suas expectativas. Isso não significa dizer que ele não foi afetado, pelo contrário, quando afirma que “é decepcionante”, demonstra que as percepções o levaram a ser afetado de uma maneira que ele não queria, mas ainda assim, estão presentes e promovem ações. Nesse caso, a ação foi, discursivamente, comparar a narrativa de *Avatar* com a de *Titanic* e *Aliens*, dizendo que elas “produzem longas catarses” que, a seu ver, não ocorreriam no mundo de Pandora. Assim, infere-se que o crítico faz um movimento da conexão à desconexão, expressando ressignificações ao longo de seu contato com os signos ofertados pelo filme.

Outra crítica, compartilhada pelo Cineclick e que não cita de quem é a autoria, começa apresentando uma desconexão quando aposta que James Cameron não conseguirá bater seu recorde anterior (com *Titanic*). Essa aposta do autor (ou autora), demonstra que ele não se afetou pelo filme da mesma maneira que os espectadores já citados anteriormente, fazendo uma aposta “contra” o sucesso do filme. Dessa forma, mesmo apontando para uma desconexão, também percebeu e se afetou pelo filme a ponto de agir apostando contra ele. Trata-se, portanto, de uma ressignificação em relação ao discurso do filme e de outros críticos.

Na sequência, o texto converge para a significação de Martinez, quando afirma que “Avatar não é tão excepcional e/ou catártico como foi *Titanic*”, ou seja, demonstra que criou expectativas que não foram alcançadas. Também afirma que *Avatar* é um filme “sem a carga emocional suficiente para chegar ao tão sonhado patamar de US\$ 2 bilhões nas bilheteria do

¹⁰⁷Momento em que o cinematógrafo dos Irmãos Lumière exibiu “*A Chegada do Trem à Estação Ciotat*”, no qual uma locomotiva vinha em direção ao público que desesperava, porque a profundidade de campo e a perspectiva eram de um realismo incrível para a época. Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 28/12/2017.

¹⁰⁸Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 28/12/2017.

planeta”. Aqui, é citado o fator emocional como essencial para que um filme alcance altos patamares de bilheteria, por onde é possível mensurar o alcance e o sucesso de um filme. Mesmo desacreditando de *Avatar*, o crítico do Cineclick converge com a ideia de Cameron, quando afirma que as pessoas precisam passar por uma “experiência com a qual conseguem se relacionar, com a qual possam ter uma resposta emocional”¹⁰⁹. De alguma forma, os dois discursos acabam por ter direção semelhante, a da conexão emocional, mesmo que o crítico não acredite que o filme gere tal conexão, ele aponta para a sua importância. A ressignificação é evidenciada quando aponta para o não sucesso do filme, bem como para a falta de emoção do mesmo.

De certa forma, o comentário que remete a uma aposta contra o sucesso de *Avatar* também converge para uma frase dita pelo próprio diretor do filme, que afirma que leu “tanta negatividade na internet, entre pessoas que nem haviam assistido a *Avatar*, que chegamos a nos preparar para um fracasso”. Portanto, em algum nível, também existe uma continuidade entre as percepções, afecções e ações da produção e de reconhecimento. A ação do crítico em apostar contra *Avatar* e a ação e de Cameron em se preparar para o fracasso.

Em outra parte do texto, ao se referir ao povo Na’Vi, afirma que são uma “civilização extremamente desenvolvida mental e energeticamente”. O que converge tanto com a afirmação de Martinez (quando fala de conceitos de energia e religião), quanto para a frase de Cameron “O que escuto das pessoas é que elas sentem uma conexão emocional e espiritual com os temas”¹¹⁰. Dessa forma, as intenções de Cameron se materializam no que ele diz escutar das pessoas que assistem ao filme e convergem para as falas dos críticos citados. E a metáfora “conexão” também se faz presente na fala do diretor, expressando que as dimensões “emocional e espiritual” promovem uma ligação entre os espectadores (objetivado nos discursos da recepção) e o meio-filme (signos ofertados em *Avatar*).

Dessa maneira, podemos observar as interações entre as falas dos críticos e os discursos de Cameron, possibilitando uma análise do fluxo entre produção e recepção, passando pelo meio-filme.

¹⁰⁹ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

¹¹⁰ Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/49/james-cameron#imagem0>. Acesso em 28/12/2017.

6 ANÁLISES EMPÍRICAS II – DEFASAGENS ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO EM REDE

6.1 As defasagens entre produção e recepção de atores em rede

Após analisarmos as convergências que emanam das ações discursivas dispostas em redes, acarretando em sucessivas (re-s)significações em circulação, agora partimos para a análise das defasagens, próprias de uma sociedade em vias de midiatização (FERREIRA, 2016a). Portanto, passamos a observar o que escapa, ou seja, está além de processos que se apresentam como mais fluidos, de continuidade, entre as intenções da produção e as significações da recepção, perpassando o meio-filme *Avatar*. Entramos numa dimensão da semiose que é mais instável e que permite que vejamos inúmeras lógicas de reconhecimento (VERÓN, 2001), responsáveis pela produção de sentido variada.

Vale lembrar que, embora as significações sejam inúmeras e variadas, elas não são infinitas. Ou seja, existe uma espécie de esgotamento que emerge da relação entre o que se quer (enquanto produção), o que se oferta (enquanto materialização em meio-oferta) e o que se percebe (enquanto receptor de algo). Essa equação em conjunto com os elementos já elencados na constituição de nosso caso de pesquisa e vistos aqui como metáforas norteadoras, nos possibilitam avançar a pesquisa em direção às lógicas e operações presentes nas instabilidades da produção de sentido.

Conforme já apresentado no Capítulo 5, há convergências entre intenções da produção e significações da recepção. Ou seja, as materialidades nos permitem observar que as intenções de James Cameron, os signos ofertados em *Avatar* e as ações de atores individuais, objetivadas discursivamente, apresentam uma linha de continuidade em diversos momentos. Essa linha é mais evidente quando analisamos a partir da metáfora conexão-desconexão. Mas, para além dessa linha que poderia ser o sonho utópico de qualquer cineasta, onde suas intenções parecem se materializar no seu público de interesse, há também vários pontos de divergência. De alguma forma e em algum nível, algumas divergências já se manifestaram na análise das continuidades, porém agora passaremos a focar nelas de maneira mais específica.

Além das metáforas de conexão-desconexão, trabalhadas anteriormente e vistas como contínuas por aparecerem tanto nas intenções da produção, quanto no meio-filme e nos discursos

em circulação, outras metáforas também emergiram em cada uma das três dimensões exploradas no Capítulo 2. Na dimensão referente à produção, também vimos a emergência das metáforas tecnologia, biologia, ambientalismo e destruição, presentes nos discursos de e referentes a James Cameron. Em relação ao meio-filme, surgiram as metáforas ganância, resistência, desprezo e amor. Por fim, nos discursos do reconhecimento realizado pela recepção vimos a negação, a oposição, a depressão e o encantamento.

Todas essas metáforas foram levantadas em uma primeira análise dos materiais disponíveis (filme, matérias e postagens online). Elas foram recortadas como defasagens, visto que, nessa primeira incursão, apareceram em apenas uma das dimensões citadas acima. Mas vale ressaltar que esse fato não aponta para um determinante de ausência total delas em outras dimensões que não sejam aquelas onde se manifestaram inicialmente. Isso porque quando foi realizada a análise das metáforas, levou-se em consideração a presença mais latente, o que não implica em exclusividade em relação a outras metáforas possíveis, mas menos perceptíveis. Poderemos ver, a partir de agora, que, em algum nível, as metáforas atravessam para outras dimensões. Porém, inicialmente, esse nível não foi impactante o suficiente, como foram outras metáforas mais explícitas.

Dito isso, passamos a seguir os rastros apresentados pelas metáforas, em busca de elementos instigadores. A lógica seguirá a mesma apresentada anteriormente na análise das convergências. Porém, como nesse segundo movimento as metáforas não perpassam as dimensões naturalmente, faremos um trabalho um pouco diferente. Buscaremos analisar cada discurso dentro da metáfora e da dimensão onde se inseriu inicialmente e, na sequência, por aproximações e tentativas, perceber se ele atravessa as demais de forma complexa.

6.1.1 A depressão

Como início e com a justificativa de ser o ponto de maior divergência entre as intenções ditas por Cameron e as significações dos atores, analisaremos a metáfora da Depressão, identificada na dimensão do reconhecimento realizado pela recepção. Como vimos, James Cameron diz ter a intenção de envolver o público emocionalmente, passando uma mensagem ligada à preservação do meio ambiente. Essa ideia também fica evidente quando as metáforas Biologia e Ambientalismo estão presentes em seus discursos. Bem como Destruição, no sentido de olharmos para a destruição que os humanos estão causando e para a necessidade de mudarmos nossos comportamentos em

busca de um equilíbrio com a natureza. Dessa forma, o diretor parece sempre apresentar preocupações de que os indivíduos que assistirem ao filme tenham um despertar de consciência, agindo em prol de uma mudança tangível. Porém, em nenhum momento ele cita que quer fazer isso deixando as pessoas tristes ou depressivas, muito menos que pretende criar um mundo inatingível ou que possa gerar sofrimento em decorrência de uma alienação.

Frases como “a solução para salvar nosso planeta também passa pelo uso da tecnologia”¹¹¹, “O filme surgiu da minha necessidade de dizer algo sobre como a destruição da natureza ameaça o mundo”¹¹², “Nós todos precisamos abrir nossos olhos e realmente ver o mundo; o que estamos fazendo e o que precisamos fazer. O que é nosso dever, o filme é sobre isso”¹¹³, “Se consumirmos tudo desmesuradamente, acabaremos destruindo aquilo que é importante para nós”¹¹⁴, “A mensagem subliminar é que a sociedade precisa acordar para os problemas ambientais e lidar com eles”¹¹⁵, “Nós todos sabemos os fatos; sabemos sobre o aquecimento global, sabemos sobre a necessidade de reciclar, sabemos sobre poluição e todas essas coisas”¹¹⁶ e “*Avatar* foi recebido, em todo o mundo, com esta mensagem ambiental e se tornou uma aventura que conscientiza”¹¹⁷ demonstram a preocupação, citada acima, em relação às mensagens que Cameron quer passar e de como ele percebe a narrativa do filme como uma metáfora para os problemas ambientais que estamos vivendo hoje. Dessa forma, Pandora poderia ser vista como o nosso próprio Planeta Terra, que está passando por destruições e que precisa de nossa ajuda ativa.

Ao mesmo tempo, parece que muitos acabaram significando desta forma: vendo Pandora como um mundo idealizado do qual jamais poderão fazer parte. E essa dissociação entre Pandora e a Terra parece ter causado sofrimento, tristeza e até depressão e pensamentos suicidas. É o que podemos inferir a partir da análise do material produzido pela CNN, citando o post “Formas de

¹¹¹ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹¹² Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹¹³ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/12/2016.

¹¹⁴ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,diretor-de-avatar-diz-que-objetivo-do-filme-e-conscientizar,479368>. Acesso em 05/01/2017.

¹¹⁵ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹¹⁶ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

¹¹⁷ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

lidar com a depressão do sonho de Pandora ser intangível¹¹⁸, criado no site “Avatar Forums”¹¹⁹ e que recebeu mais de mil comentários de pessoas que se sentiram depressivas e buscavam por ajuda.

A matéria cita que o administrador do fórum, Philippe Baghdassarian, não compartilha dos sentimentos aparentes no post. Ele, ao contrário, se sentiu feliz ao assistir ao filme. Mas diz que entende o sentimento dos demais espectadores: por ser muito bonito visualmente, *Avatar* apresenta uma realidade que não existe na Terra. Para ele, a percepção de que estamos vivendo em um mundo completamente diferente poderia ter causado o sentimento de depressão.

Em algum nível, a afirmação de Baghdassarian converge com a intenção de Cameron quando diz que “[...] uma das coisas mais poderosas para a audiência é o sentimento de se **estar presente** em outro mundo, um mundo tão diferente do nosso”¹²⁰. Porém, outros discursos do diretor mostram que, ao fazer com que as pessoas se sintam presentes em Pandora, ele buscava uma ação real em relação à Terra. Ou seja, a defasagem parece se manifestar no momento em que a intenção do cineasta se materializa, porém, alcançando um sentido diferente do planejado. Ao invés de relacionarem Pandora com a Terra e promoverem uma ação de mudança, intenção que Cameron tem, muitos espectadores idealizaram Pandora como um lugar inexistente, que nunca poderão ter. O que os paralisou em uma sensação de depressão, ao invés de impulsioná-los para ações reais em favor da Terra. Dessa forma, levando em consideração a matriz PAA, a percepção de que Pandora é um lugar muito melhor do que a Terra fez com que algumas pessoas se sentissem tristes e deprimidas. Esses afetos bloquearam suas ações em relação ao cotidiano e geraram uma ação de busca por ajuda. Essa busca se materializou através de discursos presentes no site “Avatar Forums”.

Frases como “É tão difícil que não consigo me forçar a pensar que é apenas um filme e superar isso, que viver como um Na'vi nunca acontecerá”, “Eu até considerei o suicídio pensando que se eu fizer isto vou renascer num mundo semelhante ao de Pandora” mostram o quanto as pessoas realmente se sentiram presentes no filme e foram afetadas, promovendo uma vivência afetiva bastante profunda. Ao dizerem que “o mundo parece cinza”¹²¹ e “Faz a vida real parecer

¹¹⁸ “*Ways to cope with the depression of the dream of Pandora being intangible*”

¹¹⁹ O site não está mais no ar.

¹²⁰ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

¹²¹ “*people saw we could be living in a completely different world and that caused them to be depressed*”, “*It's so hard I can't force myself to think that it's just a movie, and to get over it, that living like the Na'vi will never happen*”, “*I even contemplate suicide thinking that if I do it I will be rebirthed in a world similar to Pandora*” “*...the world seemed... gray*”. Disponível em <http://edition.cnn.com/2010/SHOWBIZ/Movies/01/11/avatar.movie.blues/>. Acesso em 20/08/2016.

mais imperfeita”¹²²demonstram que, ao serem afetadas pelo filme, elas promoveram uma ação comparativa, colocando o filme em relação direta com a realidade na qual estão inseridos.

A existência de um post com mais de mil comentários focados em sensações de tristeza e depressão demonstram que, embora as intenções de Cameron estejam bastante claras na mente dele e expressas em seus discursos, não há uma linha fluida que vai da produção para a recepção, pelo contrário. As significações são diversas. Além disso, quando analisamos o filme, podemos perceber que ele não direciona a trama para sensações de tristeza e depressão. Embora apresente momentos tristes. Quando a árvore onde os Na’Vi moram é derrubada pelos humanos há um clima intenso de comoção. Choros e gritos, além de uma música mais sombria ajudam a dar o tom necessário para que afetos de tristeza possam ser eliciados. É claro que outras significações podem ser feitas e outras sensações e emoções podem se manifestar, como raiva, indignação, revolta etc. Mas o ponto que queremos chegar é que, mesmo com cenas que acionem tristeza em alguns momentos, o filme não nos parece focar nisso a ponto de levar a uma depressão. Além disso, os aspectos citados para tal reação dos espectadores nem está ligada a essas cenas, mas sim a aspectos que poderiam ser vistos como positivos: imagens deslumbrantes, natureza exuberante, beleza de Pandora, riqueza de seus seres e outros aspectos.

Assim, podemos apontar para outra dimensão de defasagem: nem sempre o que é visto como belo e potencialmente positivo é significado dessa forma. Em alguns momentos o belo do cinema pode evidenciar algo de feio na realidade de quem aprecia o filme. E isso só é possível porque o filme aciona emoções e, conseqüentemente, memórias afetivas que nos ligam com ele, projetando a nossa realidade.

Por fim, outro aspecto relevante para a análise e importante para o entendimento da circulação midiática se refere ao “fluxo além”, apontado por Braga (2012). Os comentários citados acima foram postados inicialmente em um fórum específico de discussão sobre o filme Avatar. Hoje eles só se encontram disponíveis, porque foram apropriados em materiais como o da CNN e outros¹²³, uma vez que o fórum não mais encontra-se disponível. Esse movimento de deslocamento

¹²²“*It makes real life seem more imperfect*”. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1242409/The-Avatar-effect-Movie-goers-feel-depressed-suicidal-able-visit-utopian-alien-planet.html>. Acesso em 20/08/2016.

¹²³ Alguns outros locais também fizeram seus próprios materiais levando em conta o fórum original e a matéria da CNN, como é possível acessar em <https://glamurama.uol.com.br/fora-da-realidade-39199/> e <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1445684-9798,00.html>. Acesso em 25/01/2018.

dos discursos de um local ao outro, com modificações maiores e menores, é essencial para que possamos compreender as operações da midiatização.

6.1.2 Negação

Seguindo a análise em direção à metáfora de Negação, os discursos abordados seguir são de atores que, de alguma forma e em algum nível, se colocaram em posição de negação em relação ao filme ou qualquer mensagem que ele e Cameron pretendiam passar. Nos parece uma tentativa de bloquear qualquer significação, mas que ao final acaba não ocorrendo. Isto porque a própria tentativa de não significar já é uma significação em si. A de que o filme não serve, não é válido, não é importante ou outras mais.

Trata-se, portanto, de uma metáfora que demonstra um pré-julgamento. A frase “Não vi o filme, e nem vou ver porque dizem que é coisa dos Illuminatis”¹²⁴ revela essa possibilidade, visto que o discurso afirma uma suposta relação entre *Avatar* e Illuminatis¹²⁵, mas também afirma que o filme não foi e nem será assistido. Ou seja, quem faz o discurso levanta uma hipótese baseada em um julgamento prévio, que poderia ou não ser confirmado se o filme fosse assistido. Mas a negativa já demonstra que ele não será e que o julgamento se concretizou como a significação verdadeira para quem o fez, independente do conteúdo do filme ou das intenções de sua produção. Podemos assumir o fato como uma defasagem, uma vez que todo conteúdo midiático está sujeito à significações que são baseadas em pré-julgamentos, sejam eles feitos diretamente pelo ator-receptor ou sendo baseado em algum outro conteúdo compartilhado por outro(s) ator(res) ou instituições. Na frase do exemplo, o trecho “porque dizem” evidencia que o julgamento foi feito com ajuda de algum outro discurso já previamente disponível, seja ele online ou offline. Dessa forma, as defasagens se apresentam num ambiente de múltiplas vozes que participam ativamente do processo de significação e que disputam lado a lado com o discurso de referência (aqui, *Avatar*).

Já em outras frases como “a narrativa é elementar demais para que o espectador se envolva” e “o plano psicológico e emotivo é claramente deixado em segundo lugar”¹²⁶ é possível perceber

¹²⁴ <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100509113253AAx4VK1>. Acesso em 20/08/2016.

¹²⁵ Illuminati é o nome de um grupo secreto que tem como objetivo dominar o mundo através da fundação de uma Nova Ordem Mundial. Disponível em <https://www.significados.com.br/illuminati/> em 20/09/2016.

¹²⁶ Disponível em <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100509113253AAx4VK1>. Acesso em 20/08/2016.

que houve uma tentativa de envolvimento com o filme, porém, em algum momento do processo, por algum motivo que nos é desconhecido, o resultado foi diferente: criou-se um distanciamento e uma negativa de seu potencial conector. Ou seja, a defasagem aparece quando a intenção de Cameron é gerar uma conexão a partir de fatores emocionais e o acontecimento é contrário. O diretor afirma que “o filme precisa puxá-las (pessoas) e envolvê-las em uma experiência com a qual conseguem se relacionar, com a qual possam ter uma resposta emocional”¹²⁷, ao passo que, em retorno, existe a afirmação de que a narrativa não gera envolvimento e que o plano emocional está em segundo plano. Assim, nesse caso, as intenções da produção não fluem para os discursos das lógicas de reconhecimento.

Aplicando a matriz PAA para a metáfora da negação, podemos inferir que os perceptos ofertados pelo filme não se relacionaram efetivamente com as vivências afetivas de alguns atores, gerando uma ação de distanciamento ou uma negativa do valor afetivo dele. No caso da frase sobre os *Illuminattis*, também é possível pensar que os perceptos disponíveis para além do filme afetaram antes e em tal nível que permitiram uma significação e ação anterior até mesmo à experiência com *Avatar*. Ou seja, ao entrar em contato com outros perceptos em circulação, o ator-produtor se afetou e tomou a ação de não assistir ao filme.

6.1.3 Oposição

Direcionando nosso olhar para a metáfora nomeada como Oposição, temos o discurso produzido pelo filósofo e sociólogo Slavoj Žižek¹²⁸ que, em entrevista, diz que “talvez James Cameron seja o pior”. Essa frase está inserida em um contexto onde o Žižek estabelece uma crítica ideológica, abordando sobre diversos filmes que seriam, na visão dele, enganosos ao passarem uma mensagem ao mesmo tempo em que tentam transmitir outra contrária. Seria esse, o caso de Cameron. Para ele, o diretor disfarçaria em seus filmes uma abordagem colonialista.

A partir disso, ele busca argumentar sobre aspectos do filme que convergiriam para a sua posição. Num deles, ao se referir ao protagonista Jake Sullivan, diz que “eles precisam de um branco, mesmo que aleijado”¹²⁹. Nos referimos à fala como, em algum nível, preconceituosa, pela

¹²⁷ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

¹²⁸ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek. Acesso em 15/02/2018.

¹²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vCJGUoXc1Y>. Acesso em 15/02/2018

palavra usada por Zizek: aleijado. Ele poderia ter se referido ao personagem como uma pessoa com deficiência, mas sua escolha de palavras foi diferente. E ao dizer “mesmo que aleijado”, a inferência que nos possibilita é que o “mesmo que” se refere a alguém que é inferior. Inclusive, a continuação de sua fala faz justamente essa referência, quando Zizek diz que “mesmo aquele de menor relevância entre os brancos pode ser líder deles”. Assim, o que fica é que é o próprio filósofo que enxerga uma pessoa com deficiência como sendo inferior às pessoas sem deficiência.

Portanto, podemos inferir que, levando em conta as ofertas de perceptos relacionadas ao protagonista do filme ser uma pessoa com deficiência física, homem e branco, bem como o fato de ter se tornado líder do povo alienígena, gerou afetações em Zizek de modo que ele agiu produzindo um discurso onde se refere ao filme como sendo um “mito colonialista”. Conforme Deleuze (1983), percebemos a coisa, menos o que não nos interessa dela no momento. E, com essa afirmação, podemos perceber que, no momento, interessa ao filósofo os perceptos que associam o filme ao assunto que ele está desenvolvendo na entrevista da qual participa.

Assim, Zizek usa o cinema e, mais especificamente, *Avatar* e *Titanic*, como exemplos para enfatizar seus pontos de análise sobre a sociedade e movimentos que têm ocorrido nela, segundo ele. Além disso, também podemos perceber, pela sua fala, que ela já se apresenta carregada de afetações que se referem a perceptos segundos, ou seja, que não se referem aos meios-filmes aos quais ele se direciona, mas sim a discursos de outros atores. Na frase “algumas pessoas, ironicamente, se referem aos filmes dele como ‘marxismo de Hollywood’”, é possível identificar que o filósofo usa discursos de terceiros de uma maneira genérica, sem citar suas fontes.

Indo mais adiante, encontramos materiais que comprovam que não há apenas citações de perceptos, afetações e ações de terceiros, mas as próprias ações de Zizek são baseadas em afetações possibilitadas por essa tríade de terceiros. Segundo matéria do Estadão, o pensador também escreveu uma crítica sobre *Avatar* para a revista Cahiers e depois disso “ele confessa, na maior tranquilidade, que teorizou sem ter visto o épico futurista de James Cameron”¹³⁰. Ele diz não ser nada demais e ainda cita outros textos escritos por ele que se referem a materiais que ele desconhecia, ao menos na época em que os analisou.

O que queremos atentar aqui é que, embora Zizek seja um filósofo e sociólogo respeitado em sua área, ele mesmo apresenta críticas que estão fundamentas em materiais produzidos e postos

¹³⁰ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/como-e-quando-zizek-perdeu-a-sessao-de-avatar/>. Acesso em 15/02/2018.

em circulação, uma vez que as embasa em discursos de outros autores que viram os filmes e não nos filmes em si. E, a partir dessas ações materializadas em discursos, o pensador sofre suas próprias afetações e as transforma em novas ações discursivas inscritas na circulação.

Aqui, podemos perceber que não enxergamos o início e nem um fim para a linha de significações e ressignificações da qual Zizek faz parte, uma vez que a linha já existe antes dele e segue para além dele, seja na entrevista compartilhada no *Youtube*, na crítica escrita para a *Cahiers* ou nas ações discursivas dos receptores-produtores que tiverem contato com tais materiais.

De toda forma, as ações de Zizek não correspondem às expectativas de Cameron. Pelo contrário, demonstram oposição no momento em que Cameron diz que quer mostrar um povo livre e conectado com a natureza, e Zizek enxerga um povo oprimido, que necessita ser liderado pelo homem branco, mesmo que ele seja o de “menor relevância” (fala do filósofo). Ou seja, fica implícita, na fala dele, um apontamento sobre a dominação dos humanos sobre os nativos, mesmo quando de sua suposta libertação. Onde a liderança de um humano seria reflexo do colonialismo, do qual acusa Cameron.

Em direção semelhante, temos o posicionamento do blogueiro do Telegraph, Will Heaven, conhecido por escrever sobre política, internet e religião no Reino Unido.

Figura 29: Trecho de artigo publicado no Blog Telegraph por Will Heaven

De todos os conceitos esquerdistas, este com certeza derruba todos os outros: os Na'vis étnicos, o filme sugere, precisam do homem branco para salvá-los porque, enquanto raça menos desenvolvida, falta-lhes a inteligência e a força decisiva para superar seus adversários por si só. Os pobres, desafortunados nativos, em outras palavras, têm que confiar no homem branco de princípios para liderá-los para longe do perigo.

Fonte: Site GlobalVoices¹³¹

No texto da imagem acima podemos ver que o blogueiro afirma que o povo Na'Vi precisa do homem branco para salvá-lo, por ser uma raça menos desenvolvida, com inteligência inferior. Os nativos, portanto, não conseguiriam alcançar seus objetivos sem a ajuda externa de alguém superior. Desprezando qualquer cenário anterior à chegada dos humanos em Pandora, onde, supostamente, pelas ofertas do filme, o povo vivia em harmonia e conexão total com a natureza e

¹³¹ Disponível em <https://pt.globalvoices.org/2010/03/30/avatar-a-favor-ou-contra-os-direitos-indigenas/>. Acesso em 16/02/2018.

todos os seres. Portanto, Heaven limita suas percepções às ofertas do filme que focam na busca dos Na'Vi por uma solução em relação a um acontecimento que só é possível a partir da presença humana, a exploração de sua terra.

Outra abordagem semelhante é a de um blogueiro da Flórida, do blog *Thinking of you*¹³². Na postagem, o nome que está presente é Neil. Portanto, segundo Neil, “Quer você seja uma empresa corporativa predatória ou um nativo azul valente, você não conseguirá vencer sem um marinheiro anglo e másculo do seu lado. Tudo o mais é por acaso, e resistir será em vão”. Ou seja, ele também atenta ao percepto que evidencia um estereótipo de salvador como sendo o homem branco e forte, americano, que possui suas limitações, mas sempre está acima de todos os demais personagens.

Tanto Zizek quanto Heaven e Neil baseiam sua oposição ao filme ao apontá-lo como sendo imperialista, colonialista e racista, ao colocar o homem branco (mesmo possuindo deficiência física¹³³) como herói, seguindo um estereótipo já usado em outros produtos midiáticos nessa linha. Dessa forma, os perceptos que afetaram os críticos fizeram com que eles adotassem ações de confronto, julgando o filme e se opondo à mensagem ofertada por ele. Trata-se, assim, de ressignificações que deslocam os sentidos iniciais pretendidos por Cameron, sobre um povo livre, conectado e em harmonia plena. Direcionando para significações focadas em opressão, imposição e desigualdades.

Outros discursos também se apresentam na mesma linha de oposição. Quando temos a afirmação de que o filme é um “exercício de alta tecnologia para condicionar as massas”, “doutrinar a vasta maioria incauta do público pagante”¹³⁴. Podemos inferir que existem críticas de oposição quando *Avatar* é visto como um bem de consumo (quando se referem ao público pagante) que “condiciona” e “doutrina”, levando a ideia de que o público é passivo diante da tela. Ou seja, a afirmação coloca os espectadores como vítimas de um produto “maléfico”, pensado para direcionar o pensamento de quem o assiste. Os objetivos dessa manipulação não são postos pelo autor do discurso, mas o tom pejorativo fica claro nas afirmações feitas por ele.

¹³² Disponível em <http://iffyrants.blogspot.com.br/2009/12/pocahantas-simba-binks-meets-avatar.html>. Acesso em 16/02/2018.

¹³³ Fato apontando pelos atores como relevante, uma vez que apontam para essa característica como se julgassem ele como sendo um humano inferior aos demais humanos, mas, mesmo assim, superior ao Na'Vi mais superior.

¹³⁴ Disponível em <http://www.espada.eti.br/avatar.asp>. Acesso em 20/08/2016.

Em certo nível, as sentenças se conectam às intenções de Cameron quando afirma “estamos tentando é engajar os jovens através de uma forma de entretenimento, algo com que eles possam relacionar ao tema e através disso, possam ter uma experiência de aprendizado e também um aumento de consciência”¹³⁵. Porém, a afirmação do diretor possui um sentido de conscientização, relacionado ao ambientalismo, à conexão com a natureza. Mas, de toda forma, a intenção dele é a de direcionar o pensamento e as ações dos espectadores. Em “o truque aqui é conectá-los a alguma ação tangível e real e que faça a diferença”¹³⁶, ele deixa clara a sua intenção de direcionamento também. A oposição se encontra não na forma, mas no teor das ações. Na afirmação primeira, fica claro o teor negativo, de doutrinação e condicionamento em um sentido ruim. Já na segunda, o sentido é de um engajamento e conscientização. É ali que a oposição se apresenta, nesse espaço, descontinuo, de sentidos.

A postagem com o título “*Avatar – Filme pagão promove a adoração à natureza*”, publicado em um blog, é de Deshpal Sandhu¹³⁷. Ele também demonstra que foi incentivado por discursos anteriores sobre o filme, dizendo: “Li algumas resenhas favoráveis antes do lançamento e decidi assistir ao filme com meu sobrinho de doze anos, que já tinha assistido, mas estava ávido para assistir outra vez”¹³⁸. Ao se referir às resenhas “favoráveis” e ao sobrinho estar “ávido” para assistir ao filme novamente, evidencia que as percepções, afetações e ações dos outros atores em rede, é oposta à sua, que, conforme já iniciamos acima, se manifestou como desfavorável ao filme.

Essa manifestação desfavorável é enfatizada ao longo do texto com frases como “o arrependimento por gastar dinheiro para ter minhas sensibilidades agredidas, tanto espiritual quanto intelectualmente” e “a pregação do diretor Cameron, embora certamente eficaz, é fraudulenta e repleta de mentiras”. Ou seja, Sandhu entra em confronto quando chama o filme de fraudulento e mentiroso, demonstrando que sua visão se opõe a tudo que foi exposto na tela do cinema.

Ele inclusive faz uma crítica aos críticos ao dizer que “Parece não ter chamado a atenção dos críticos de cinema que o próprio nome ‘Pandora’ é uma referência a uma história mítica de todos os males que vieram sobre a humanidade”, se referindo à Caixa de Pandora. Ao ligar Pandora com todos os males da humanidade, também demonstra que vê o filme como um mal, legitimando

¹³⁵Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tWB5t3GLzWE>. Acesso em 16/02/2018.

¹³⁶ Disponível em <http://www.espada.eti.br/avatar.asp>. Acesso em 16/02/2018.

¹³⁷ Disponível em <http://www.espada.eti.br/avatar.asp>. Acesso em 16/02/2018.

¹³⁸ Idem.

nossa análise anterior referente à doutrinação e ao condicionamento. As frases “As imagens azuladas de Pandora são infernais” e “esses avatares demoníacos” também são válidas aqui, uma vez que a relação feita entre o filme e o inferno claramente demonstram uma visão negativa por parte de quem a faz.

Outra oposição do filme acaba por acionar uma outra metáfora identificada, agora, na análise da produção: a tecnologia. Sandhu sentencia que “Alguém deveria perguntar ao diretor James Cameron como ele poderia ter feito esse filme, se não fosse pelo fato de homens terem usado a inteligência dada por Deus para criar as tecnologias utilizadas na filmagem?”, porque o autor do post acredita que o filme faz um culto à natureza, contra às criações humanas que incluem, portanto, a tecnologia. Porém, em matérias e entrevistas fica clara a importância da tecnologia para Cameron. Seja no desenvolvimento das câmeras 3D¹³⁹, na captação das expressões faciais dos atores¹⁴⁰ ou mesmo em afirmações do diretor, como “Com certeza eu queria um filme que incluísse todos os meus interesses, de biologia a tecnologia e a ambientalismo – um grande conjunto de paixões”¹⁴¹, “Eu sempre tive uma relação de amor e ódio com a tecnologia” e “a solução para salvar nosso planeta também passa pelo uso da tecnologia”¹⁴².

Nesse sentido, novamente há uma oposição entre a abordagem da produção e as significações percebidas na recepção, visto que os elementos em jogo na disputa de sentido vão além das intenções prévias e às ofertas do meio-filme. Elas estão ligadas a um receptor que é ativo, que coloca sua matriz interna (memórias afetivas, vivências individuais) em relação com a matriz externa (filme, matérias, críticas e outros materiais em circulação). Tal fato também se opõe a própria crítica de Sandhu de que o filme buscaria “doutrinar” e “condicionar”, uma vez que tais ações só poderiam se efetivar em receptores passivos, não ativos, como percebido, principalmente, na sociedade em vias de mediação.

Em uma direção semelhante à de Sandhu, o blog de Jordan Poss também aponta para o filme como uma forma de “pregação”, conforme podemos ver na imagem abaixo.

¹³⁹ Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/filmes/3262-as-novas-tecnologias-do-filme-avatar.htm>. Acesso em 16/02/2018.

¹⁴⁰ Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1420173-7086,00-NAO+QUERIA+ANIMACAO+EM+AVATAR+QUERIA+INTERPRETACAO+DIZ+DIRETOR+JAMES+CAMERO.html>. Acesso em 16/02/2018.

¹⁴¹ Disponível em <https://super.abril.com.br/tecnologia/uma-saga-de-15-anos/>. Acesso em 16/02/2018.

¹⁴² Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

Figura 30: Trecho retirado do blog de Jordan Poss

“ A equação que se faz de Na’vi com Nativos Americanos é descarada e asquerosa. Não porque eu ache que haja qualquer coisa sacrossanta em relação à experiência indígena – mas porque o filme como um todo é tão sentimental e pueril, os Na’vi tão santos e seus opressores terrestres tão malignos que me provocou ânsia de vômito. Não se trata de uma história, mas de pregação religiosa. E uma pregação capenga, por sinal.

Fonte: Site GlobalVoices¹⁴³

Aqui, *Avatar* é colocado como criador de uma oposição entre dois polos, onde o povo Na’vi é situado, segundo o blog, como santo e os humanos como malignos. Tal fato é visto pelo produtor do discurso, não como se tratando de uma história, mas de uma pregação religiosa, fato já tocado anteriormente na postagem de Sandhu em seu blog. Assim, não só o discurso é de oposição, como também aborda sobre uma oposição criada dentro do próprio filme. Em certo nível, essa observação em relação aos lados opostos e o confronto entre os Na’Vi e os humanos demonstram que a figura perpassa, ou seja, está além da dimensão do reconhecimento, mas se materializa também no meio-filme.

6.1.4 Encantamento

A metáfora seguinte é nomeada como encantamento e é a última figura referente às lógicas de reconhecimento da recepção onde se encontram as citadas anteriormente: depressão, negação e oposição. Porém, ao analisarmos as ações discursivas presentes nessa dimensão, passamos a entender que ela se aproxima muito mais de continuidades do que de defasagens, uma vez que expressa fatos que estão mais próximos de atender às expectativas da produção do que ser contrário à ela. Apontamentos como “deslumbramento visual”, “Pandora como um organismo vivo”, “a lágrima de Neytiri é real, só pode ser!”, “desafiam qualquer percepção”¹⁴⁴, “filme espetacularmente bem feito”, “*Avatar*, porém, para resumir em apenas uma palavra, é deslumbrante”¹⁴⁵, “A ficção dialoga muito profundamente com a realidade”, “Fiquei muito

¹⁴³ Disponível em <https://pt.globalvoices.org/2010/03/30/avatar-a-favor-ou-contra-os-direitos-indigenas/>. Acesso em 16/02/2018.

¹⁴⁴ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016.

¹⁴⁵ Disponível em <http://www.cineplayers.com/critica/avatar/1792>. Acesso em 16/08/2016.

impressionada”¹⁴⁶, “[...] as cenas com maior profundidade de campo chocam pelo realismo”¹⁴⁷ se encontram ligados à metáfora de encantamento, pois as pessoas ficaram impressionadas com os perceptos ofertados pelo filme. Porém, esse encantamento pode ser visto como algo buscado pela produção, quando lançamos olhar para as ações discursivas de James Cameron.

Dessa forma, a figura perde força como análise de defasagem, fato que demonstra a imprevisibilidade do movimento de pesquisa e que é importante registrarmos. Quando a análise se iniciou, pensamos que todas as figuras que estava para além de conexão-desconexão demonstrassem divergências. Fato que não se concretizou, em certa instância. Embora o encantamento não seja uma metáfora observada de forma direta nos materiais da produção e no meio-filme em si, o seu teor poderia sim ser analisado de forma interpenetrada. Cameron não demonstra encantamento, mas procura encantar. Ou seja, há presença de encantamento, mas existe uma mudança de estado: de quem se deixa encantar para quem busca encantar outras pessoas. Bem como em relação ao meio-filme, que também possui a missão de encantar seus espectadores através dos signos ofertados nele. Mas aqui também vemos os resquícios das intenções de Cameron. Se o diretor quer encantar o público, ele buscará deixar esse encanto presente em sua obra.

Para chegar ao que apontamos acima, é necessário olhar para algumas ações de Cameron e, conseqüentemente, para o que levou a tais ações. Podemos inferir que alguns movimentos realizados pelo diretor visam levar o público ao encantamento, como seu desejo de buscar o máximo de realismo em *Avatar*. Um dos movimentos para alcançar tal objetivo é o uso da tecnologia 3D e das câmeras desenvolvidas juntamente com a Sony¹⁴⁸. Outro se refere à captação das expressões faciais dos atores, fato já citado nesta dissertação. A participação de cientistas de universidades renomadas na elaboração de uma linguagem estruturada, bem como flora e fauna pertinentes¹⁴⁹. A convivência da equipe com uma tribo do Hawai¹⁵⁰ e pesquisas sobre indígenas¹⁵¹. Todos esses elementos buscam tornar o filme, que é de ficção, mais coerente e

¹⁴⁶ Disponível em <http://fundacaoaprender.org.br/marina-silva-sobreavatar>. Acesso em 15/08/2016.

¹⁴⁷ Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

¹⁴⁸ Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/filmes/3262-as-novas-tecnologias-do-filme-avatar.htm>. Acesso em 20/11/2016

¹⁴⁹ Disponível em <http://scienceline.org/2010/03/an-interview-with-jodie-holt-the-botanist-behind-avatar/>. Acesso em 19/02/2018.

¹⁵⁰ Disponível em <http://www.mdig.com.br/?itemid=10221>. Acesso em 31/05/2017

¹⁵¹ Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1420173-7086,00-NAO+QUERIA+ANIMACAO+EM+AVATAR+QUERIA+INTERPRETACAO+DIZ+DIRETOR+JAMES+CAMERO.html>. Acesso em 31/05/2017

próximo de uma realidade possível. Com tudo isso, Cameron diz que “uma das coisas mais poderosas para a audiência é o sentimento de se estar presente em outro mundo, um mundo tão diferente do nosso”¹⁵². Ou seja, ele busca criar um ambiente sólido para que a experiência de “estar presente” em um ambiente ficcional seja possível. E tal fato fica claro na afirmação do cineasta quando diz que “As pessoas precisam ir ao Cinema e o filme precisa puxá-las e envolvê-las em uma experiência com a qual conseguem se relacionar, com a qual possam ter uma resposta emocional”¹⁵³. E, infere-se que o diretor acredita que, ao criar um filme “realista”, está ofertando signos e imagens com as quais as pessoas possam se relacionar e se envolver.

Trata-se da busca por uma experiência empática do público, que precisa se imaginar no lugar dos personagens, vivenciando o mundo em que eles habitam. E, para Cameron, o foco está em criar uma relação emocional. Para ele “Para que seja completamente real tem que haver um componente emocional”¹⁵⁴”

E, caso o seu objetivo seja alcançado, o intuito é que os filmes possam “fazer uma diferença na forma como as pessoas encaram suas vidas e como encaram o mundo ao seu redor”. Cameron, observando nossa matriz norteadora, espera que, ao entrarem em contato com os perceptos e ações ofertados em *Avatar*, os espectadores sejam afetados através de acionamentos emocionais que os conectem com ações reais no mundo.

E as frases “A ficção dialoga muito profundamente com a realidade”, “[...] as cenas com maior profundidade de campo chocam pelo realismo”¹⁵⁵, “a lágrima de Neytiri é real, só pode ser!”¹⁵⁶, vistas na metáfora Encantamento vão dialogar diretamente com as intenções do diretor. Suas intenções de emocionar e criar um ambiente “real” parecem se materializar, ao menos nas ações discursivas de alguns receptores-produtores analisados.

Já quando os atores citam que o foco do filme é o “deslumbramento visual”¹⁵⁷ ou “*Avatar*, porém, para resumir em apenas uma palavra, é deslumbrante”¹⁵⁸, estão, na verdade, reconhecendo

¹⁵² Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁵³ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

¹⁵⁴ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 25/11/2016.

¹⁵⁵ <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/152856/avatar-2/>. Acesso em 16/08/2016.

¹⁵⁶ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016.

¹⁵⁷ idem

¹⁵⁸ Disponível em <http://www.cineplayers.com/critica/avatar/1792>. Acesso em 16/08/2016.

os esforços estéticos de Cameron com relação às filmagens em 3D e ao cuidado com a computação gráfica.

Por fim, a frase do crítico do site Omelete, Erico Borgo, já analisada anteriormente na seção sobre convergências, também demonstra que a intenção de Cameron em encantar está presente nas ações do público. O crítico diz, “Quando entende-se isso (foco no deslumbramento visual) - e não demora muito - a ligação emocional com o mundo e seus personagens alcança algo raro no cinema blockbuster. Cada Na’Vi, planta ou criatura duramente atingidos pela ganância do ‘povo do céu’ são sentidos nas batalhas desse verdadeiro Apocalipse Na’Vi”¹⁵⁹. Assim, os esforços de Cameron para tornar *Avatar* realista através de aspectos emocionais parece se materializar nos discursos acima, onde “ligação emocional” está relacionada a uma conexão com o filme, sua história e personagens.

Portanto, nesse sentido, haveria algum nível de convergência entre as três dimensões: produção, meio e recepção. Além disso, também podemos observar a presença de perceptos, afetos e ações que são à montante à produção. Quando Cameron elabora a frase “Quando garoto me embrenhava na floresta e adorava ver os animais em liberdade. Hoje não existe mais esta floresta e nem tantas outras pelo mundo. Daí o meu desejo, expresso em *Avatar*, de reconectar as pessoas com o meio ambiente, com as árvores, com as florestas e com a espiritualidade. A conexão espiritual é a mensagem principal de *Avatar*”, ele demonstra que algo o encantava: a floresta e os animais. Porém, os perceptos que o afetavam existem em memória, e, com ela, ele passa a ter a necessidade de elaborar novas formas de gerar as afetações e o encantamento: a ação materializada em produção cinematográfica. Dessa forma, *Avatar* surge para representar a floresta e os animais livres que encantaram Cameron, na intenção de também encantar quem o recebe, mesmo que de forma plástica, mas com objetivos tangíveis. Podemos inferir que, ao buscar aproximar o público da natureza e de animais fictícios através de personagens conectados e que vivem em harmonia, o diretor pretende gerar a mesma sensação que tinha no contato dele com a natureza e que fez com que se tornasse um ambientalista.

Assim, quando Cameron busca reproduzir plasticamente o encantamento que sentia, ele tenta passar essa afetação adiante. O que pode ou não se materializar, conforme já constatamos em nossas análises. Mas o que importa dizer é que tais fatos são perceptíveis, analiticamente, quando nos debruçamos sobre os materiais disponíveis.

¹⁵⁹ Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/avatar/?key=44954>. Acesso em 15/08/2016

O Encantamento, portanto, acaba por perpassar as intenções da produção (que é encantada e busca encantar), o meio-filme (que é preparado esteticamente e estrategicamente para envolver e encantar seu público) e se materializa em ações discursivas presentes na recepção quando analisamos suas lógicas de reconhecimento. É fato que nem todos os indivíduos que assistiram *Avatar* se encantaram. E isso já apontamos. Alguns se deprimiram, outros de opuseram e alguns o negaram. O que mostra as defasagens entre intenções de produção e significações da recepção.

6.2 Relações entre a produção e o meio-filme

Nesse ponto, já cruzamos todos as ações discursivas levantadas na constituição do caso e ainda restam metáforas que não foram analisadas, visto que se encontram nas dimensões de produção e meio-filme. Na dimensão de produção, ainda não tocamos nas figuras de Biologia, Ambientalismo e Destruição. Já em relação ao filme, as figuras são Desprezo, Amor, Resistência e Ganância.

Dessa forma, a partir de agora o movimento é de analisar alguns detalhes que talvez tenhamos deixado passar até o momento. Lembrando que, inicialmente, víamos que nenhuma metáfora perpassava para outras dimensões além da verificada inicialmente. Porém, ao longo de nossos esforços, temos percebido que elas podem sim se apresentar, mas talvez não estivessem tão latentes como outras que foram elencadas na constituição do caso.

Nesse sentido, podemos abrir o filtro para a metáfora Biologia, que é apontada por Cameron como sendo uma de suas paixões e perceptível em suas ações, tanto nos discursos em relação ao filme como fora dele. Porém, não foi possível perceber os atores dando importância para tal metáfora. Mas, se analisarmos de uma forma ampla, pelo significado da palavra como estudo da vida, poderíamos relacionar de alguma forma com alguns discursos. No entanto, correríamos o risco de, nessa ampliação, levar em conta subjetividades irrelevantes para nossa análise. De toda forma, em algum nível, a preocupação com a biologia pode ser observada no discurso de Marina, quando cita as florestas do Acre e relaciona suas vivências em conexão com plantas e animais. Esse seria o único discurso direto abordando o tema.

Mas ele também abre para a metáfora do ambientalismo, que podemos ver como uma consequência do interesse de Cameron por biologia, pela natureza e pelos animais. Que se relaciona com o discurso pessoal e político de Marina (Capítulo 5), que foi até comparada a um *Avatar* pela

revista *Veja* através de uma ilustração devido ao seu aspecto “verde”. Já fizemos a análise deste material anteriormente. Mas nos importa, aqui, demonstrar que há uma interpenetração da metáfora ambientalismo através dos discursos de Cameron e Marina, bem como de suas preocupações e vivências em relação à floresta (interesses em comum na Biologia).

Frases de Cameron como “A mensagem subliminar é que a sociedade precisa acordar para os problemas ambientais e lidar com eles”¹⁶⁰, “Nós todos sabemos os fatos; sabemos sobre o aquecimento global, sabemos sobre a necessidade de reciclar, sabemos sobre poluição e todas essas coisas”¹⁶¹ e “*Avatar* foi recebido, em todo o mundo, com esta mensagem ambiental e se tornou uma aventura que conscientiza¹⁶²” evidenciam a dimensão do ambientalismo. Sua participação no Fórum Internacional de Sustentabilidade, realizado em Manaus, também corrobora tal ideia. E aqui podemos citar uma ligação com Marina Silva, conforme imagem abaixo.

Figura 31: Trecho de matéria sobre Marina Silva

A senadora afirma que **Avatar** é um gatilho importante para o ativismo ambiental, e por isso plataforma essencial para a campanha dela. Sendo assim, caso tudo dê certo, Marina Silva e a equipe dela estarão com o cineasta e o ex-vice-presidente dos EUA **Al Gore**, e ecólogo **Thomas Lovejoy** no tão esperado evento em Manaus.

Fonte: Site Jovem Nerd¹⁶³

O trecho evidencia que Marina vê ativismo em *Avatar* e, ao ser referido como “plataforma essencial para a campanha”, se conecta à uma postura ativista da ex-senadora. Dessa forma, a visão ambientalista de Marina e a posição do diretor se conectam na metáfora Ambientalismo.

Em direção semelhante, seguimos para a metáfora Destruição, que entra como complementar ao ambientalismo, uma vez que se refere aos danos que estamos infligindo à natureza e que precisamos avaliar. Frases de Cameron ilustram a metáfora, como “O filme surgiu

¹⁶⁰ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹⁶¹ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁶² Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

¹⁶³ Disponível em <https://jovemnerd.com.br/nerdnews/marina-silva-do-partido-verde-quer-se-encontrar-com-james-cameron/>. Acesso em 19/02/2018.

da minha necessidade de dizer algo sobre como a destruição da natureza ameaça o mundo”¹⁶⁴ e “Se consumirmos tudo desmesuradamente, acabaremos destruindo aquilo que é importante para nós”¹⁶⁵.

A metáfora da Destruição, em certo nível, parece nos levar à metáfora Ganância, que emerge da dimensão do meio-filme, visto que a ganância pode ser analisada em *Avatar* como fator que leva à destruição. Na narrativa, os humanos buscam colonizar Pandora para extrair metais preciosos. Essa exploração, tanto dos recursos quanto dos seres que habitam a lua, leva a consequências destrutivas que são materiais e imateriais. Ao longo do filme o povo Na’Vi é enganado pelo protagonista Jake Sullivan, que é incentivado a negociar com o povo em troca da possibilidade de andar novamente (lembrando que ele possui deficiência física). Quem oferta essa oportunidade é o general Mills, que se mostra corrupto, usando de ações não éticas para alcançar seus objetivos. Porém, quando essas ações não surtem o efeito desejado, ele se direciona para a destruição material, da natureza e dos habitantes de Pandora. A cena da derrubada da árvore que serve de lar para os Na’Vi é ponto alto neste sentido. Ela demonstra que a ganância humana se sobressaiu em relação ao bem-estar de outro povo, suas vidas, suas histórias e seu lar. Demonstra que, de posse do poder, uma raça motivada pela ganância é capaz de destruir lares e corações.

Uma frase retirada do texto de Marina Silva também vai ao encontro da figura Ganância quando compara os exploradores de Pandora com os invasores do Acre, acionando a metáfora-metonímia *Síndrome do Invasor*, que dá nome ao seu artigo. No trecho, a ex-senadora diz que “Poderíamos chamar tudo isso de síndrome do invasor, cujo principal sintoma é a convicção cega e ensandecida, movida a delírios de poder de mando e poder monetário, de ser o centro do mundo”. Ou seja, demonstra que a ganância e o poder causam afastamento entre as pessoas, onde a empatia e a compaixão dão lugar à busca por posses materiais.

E o intuito de Cameron é justamente conscientizar em relação à destruição que estamos, enquanto humanos, causando quando paramos de nos importar uns com os outros e com o ambiente onde vivemos. Na frase “Nós todos precisamos abrir nossos olhos e realmente ver o mundo; o que estamos fazendo e o que precisamos fazer. O que é nosso dever, o filme é sobre isso”¹⁶⁶. Ele fala

¹⁶⁴ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/entrevista-cineasta-james-cameron-visionario-avatar-veja-549461.shtml?func=2>. Acesso em 15/09/2016.

¹⁶⁵ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,diretor-de-avatar-diz-que-objetivo-do-filme-e-conscientizar,479368>. Acesso em 05/01/2017.

¹⁶⁶ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/12/2016.

sobre “abrir os olhos”. E no meio-filme a metáfora também está presente. No close-up dos olhos de Jake, quando se conecta pela primeira vez com o seu avatar, e, principalmente, na última cena do filme, onde ele novamente abre os olhos no seu avatar, porém agora de forma definitiva. A cena demonstra que o personagem abriu os olhos para Pandora, seus habitantes, sua natureza, suas crenças etc. O personagem agora está conectado, ele se deu conta da destruição que a ganância humana estava causando e mudou. Dessa forma, os perceptos ofertados pelo meio-filme se ligam às intenções de Cameron e também a significações emergentes da recepção. Nesse caso, podemos ver as figuras de ganância e de destruição perpassando pelas três dimensões que abordamos: produção, meio e reconhecimento.

Porém, se por um lado temos a ganância gerando destruição, por outro ela também pode ser vista como acionadora da metáfora Resistência. Essa está presente nas atitudes dos Na’vi diante das investidas exploratórias dos humanos. O povo se mostra bastante pacífico até o momento em que seu lar é destruído. Neste momento, eles entram em um embate para defender seu lar. Por isso nomeamos a figura como Resistência, visto que os nativos não atacam os humanos, mas se defendem de sua exploração para evitar a destruição. A resistência também demonstra uma união em prol de um bem maior, quando o filme apresenta uma luta que é dos Na’Vi, mas que ganha apoio de alguns humanos e até mesmo de Eywa (entidade imaterial presente no filme e que, supostamente, não toma partido).

Em certo nível, também é possível verificar a presença da Resistência nos discursos de Cameron, quando se mantém firme no ideal de conscientizar as pessoas através de seus filmes¹⁶⁷. E, também nas ações de Marina, quando busca se encontrar com Cameron. Isto devido ao fato de acreditar que o filme possa conscientizar as pessoas sobre a questão ambiental, foco de sua resistência durante anos como figura política¹⁶⁸.

Indo mais adiante, temos ainda na dimensão do meio-filme a presença da metáfora do Desprezo, que se manifesta em atitudes advindas tanto dos humanos quanto do povo Omatitaya. O guerreiro Tsu’Tye manifesta desprezo ao não aceitar a presença de Jake. Neytiri também o

¹⁶⁷ Ele afirma que tanto Titanic quanto Avatar são metáforas sobre a “tragédia ambiental”. Disponível em <http://veja.abril.com.br/entretenimento/para-james-cameron-titanic-e-metaphora-da-tragedia-ambiental-do-mundo/>. Acesso em 10/06/2016.

¹⁶⁸ Exemplos de manifestações de Silva em relação à questão ambiental: Disponível em <http://www.mma.gov.br/informma/item/3843-marina-silva-recebe-o-maior-premio-de-meio-ambiente-das-nacoes-unidas> e <http://www.mma.gov.br/informma/item/3531-marina-silva-destaca-conquistas-da-politica-ambiental-os-ultimos-25-anos>. Acesso em 20/02/2018.

manifesta quando vê Jake pela primeira vez e quer matá-lo. O que a impede é a presença de uma “semente” da árvore sagrada, vista pelos Na’Vi como “almas puras”. Outro momento é o do primeiro voo de Jake com um Ikran¹⁶⁹, ritual necessário para os nativos, onde as expressões faciais e os ângulos de câmera evidenciam o desprezo de Tsu’Tey em relação a Jake.

Quando Jake conta aos nativos sobre os planos dos humanos e deixa evidente a sua traição, a emoção de desprezo também é presente, conforme imagem abaixo, já usada anteriormente no capítulo de constituição do caso, mas que acionamos novamente para ilustrar o ponto analisado.

Figura 32: Desprezo do povo ao saber da traição de Jake



Fonte: Imagem retirada do filme *Avatar*.

O desprezo não é observado nos discursos de Cameron recolhidos por nós. Já em relação aos discursos presentes na dimensão de lógicas de reconhecimento, podemos levantar alguns indícios. A frase “De longe o tema mais desprezível em *Avatar* tem a ver com o herói, um jovem deficiente físico americano chamado Jake Sully, encenado por Sam Worthington”¹⁷⁰, aciona diretamente o desprezo ao se referir a um tema do filme como desprezível. Outros discursos,

¹⁶⁹ Espécie de pássaro com o qual os nativos precisam se conectar como ritual de passagem. Uma vez estabelecida a conexão, o Ikran e o nativo estão ligados para sempre. Disponível em http://james-camerons-avatar.wikia.com/wiki/Mountain_Banshee. Acesso em 31/05/2017.

¹⁷⁰ Disponível em <https://pt.globalvoices.org/2010/03/30/avatar-a-favor-ou-contra-os-direitos-indigenas/>. Acesso em 20/02/2018.

principalmente acionados na metáfora Oposição, emergente das lógicas de reconhecimento, também nos parecem indícios de um certo desprezo ao filme, ao diretor James Cameron ou a algum item específico acionado. Por exemplo, quando Zizek diz que talvez James Cameron seja o mais “perigoso”¹⁷¹, pode deixar algum resquício de um certo desprezo pelo diretor ou por suas ideologias. Da frase “isso nada mais é que plágio, é mesmo que dizer que rico não é ladrão é cleptomaníaco”¹⁷², também permite a inferência de que o produtor dela despreza a atitude de Cameron que, a seu ver, deve ser considerada como plágio.

Dessa forma, voltando a nossa matriz norteadora, temos perceptos que afetam os atores em rede em questão, levando-os a agirem discursivamente. Zizek compõem um discurso apontando Cameron como “perigoso” e criador de um “mito colonialista” a partir de perceptos do filme, como o fato de o personagem principal ser um homem branco com deficiência física e que, segundo ele, mesmo sendo “inferior” aos demais humanos, é “superior” aos nativos a ponto de liderá-los. Já no segundo caso, há a ação de chamar *Avatar* de plágio, considerando que ele guarda, em sua composição de signos e imagens, muita proximidade com outros filmes como *Pocahontas* e *Dança com Lobos*. Nos dois casos, os atores envolvidos se afetaram pelos perceptos, aparentemente, gerando um certo desprezo pela obra e seu diretor, e agiram discursivamente defendendo seu posicionamento oposto a eles.

E, por fim, a última metáfora acionada no meio-filme é o Amor. Conforme já abordamos na constituição do caso, não se trata de um amor no sentido romântico, mas em uma forma mais ampla. É visto no sentido de uma aceitação do outro, com suas qualidades e defeitos. Está em um nível de empatia, de reconhecimento do outro enquanto ser, como parte de um todo. De um “eu” e um “outro” em comunhão. Nesse sentido, o meio-filme oferta diversos perceptos que nos aproximam de tal ideia. Na interação dos nativos entre si, com os animais e plantas. Com a entidade imaterial Eywa. A harmonia presente na convivência, mesmo quando ela não é totalmente pacífica¹⁷³. A conexão com o ambiente de uma forma sistêmica.

De forma não direta, podemos inferir que esse amor, no sentido de aceitação do outro, também está presente nas intenções de Cameron e nas significações de alguns indivíduos. Na frase

¹⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vCJGIuoXc1Y>. Acesso em 20/02/2018.

¹⁷² Disponível em <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0EMI12236917770,00VEJA+AS+OBRAS+QUE+AVATAR+E+A+CUSADO+DE+PLAGIAR.html>. Acesso em 20/02/2018.

¹⁷³ Nas cenas que envolve a morte de algum animal por alguma necessidade, os nativos realizam uma espécie de ritual de passagem, agradecendo por sua colaboração e o cumprimento de sua missão, por exemplo.

“Mas eu acho que uma das coisas mais poderosas para a audiência é o sentimento de se estar presente em outro mundo, um mundo tão diferente do nosso”¹⁷⁴, por exemplo, Cameron demonstra querer criar um ambiente onde as pessoas possam se sentir presentes em outro mundo. Para que isso seja possível, é preciso que elas se conectem com os personagens, o que está na dimensão da metáfora de aceitação do outro (no caso, os personagens e Pandora).

Na mesma direção, temos a frase

Acho que uma das mensagens mais interessantes do filme é quando os personagens, acompanhados de um gesto, dizem ‘I see you’ (Eu vejo você). A ideia é que este cumprimento signifique mais do que simplesmente se ver. Significa te conhecer, te sentir, saber de você, eu sempre vi você em meu mundo... é a conexão mais profunda, mais espiritual (CAMERON, 2010).¹⁷⁵

Ela expressa claramente a ideia de empatia, vista por Krznaric (2014), como sendo “[...] a arte de se colocar no lugar do outro”. Quando citada, busca passar uma mensagem de “eu sempre vi você no meu mundo”, foca na aceitação, própria ao sentimento de amor identificado como metáfora.

Ainda em relação às ações presentes quando olhamos para lógicas de reconhecimento, podemos inferir que a atitude de Marina ao buscar um encontro com Cameron para discutir sobre o filme e os temas que o envolvem é uma forma de relação empática, além de política. Silva afirma que o diretor “captou a essência da vida na floresta”¹⁷⁶. Se, na recepção, foi possível perceber que o filme demonstrava essa conexão, podemos inferir que ela surge, inicialmente, na sua produção. Cameron precisou se conectar, de maneira material ou em imaginação, com a vida de seres na floresta. Fez isso através de estudos e imersões, conforme já citamos. E, também se imaginando como um habitante de Pandora. Ao fazer essas ações, buscou ofertar as sensações em forma de perceptos presentes em *Avatar*, na intenção de que o público também fosse afetado por eles e, conseqüentemente, agindo a partir das afetações individuais.

Dessa forma, a figura de amor, como o reconhecimento do outro, também perpassa pelas três dimensões analisadas por nós para compreensão de um processo de circulação midiática.

¹⁷⁴ Disponível em <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/34-entrevista-coletiva-de-james-cameron-e-sigourney-weaver-no-lancamento-de-avatar-em-dvd-e-blu-ray>. Acesso em 20/11/2016.

¹⁷⁵ Disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/cineasta-ambientalista-james-cameron-forum-internacional-sustentabilidade-manaus-544823.shtml>. Acesso em 05/01/2017.

¹⁷⁶ Disponível em <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,marina-diz-a-james-cameron-que-ele-captou-a-essencia-da-vida-na-floresta,536983>. Acesso em 21/02/2018.

Portanto, após a análise direta de ações discursivas referentes às defasagens, passamos para as considerações sobre os padrões que emergiram, buscando responder aos questionamentos que lançamos inicialmente.

7 O FILME AVATAR QUE SE FAZ NAS INTERAÇÕES

Nestas conclusões, buscamos uma retomada de todo o percurso empreendido na pesquisa, apresentando considerações que, embora façam parte de um fechamento, são também aberturas reflexivas. Trata-se, portanto, mais de elaborações que possam gerar novos questionamentos acerca do recorte pesquisado, bem como de fenômenos que o circundam.

Dessa forma, direcionamos o nosso olhar às interações de atores e instituições em rede, tendo o filme *Avatar* como central. Assim, sistematizamos essa finalização retomando o caso de investigação e apresentando considerações sobre continuidades e defasagens, bem como inferências cruzadas. E, por fim, retomamos, através de uma autoanálise, a realização das questões e objetivos de pesquisa apresentados.

7.1 Sobre o caso de investigação: induções, lírios e aportes teórico-metodológicos

A constituição do caso de pesquisa (capítulos 2, 3 e 4) foi realizada em três movimentos: realização de inferências preliminares, o olhar para o campo onde se infere a pesquisa e o acionamento de aportes teórico metodológicos. Este movimento empreendido por nós na busca por uma constituição de caso de pesquisa segue o método proposto por Ferreira (2012;2016b). Trata-se da elaboração de um recorte, possibilitado por indícios e inferências em relação às materialidades que emergem do objeto *Avatar*. Esses indícios direcionam para a metaforização, a partir de figuras aportadas em Barthes (1990), se aproximando de reflexões sobre o tema filme, cognição e emoções, mas situados por aportes teórico-metodológicos que articulam a problemática da circulação com proposições de Deleuze sobre imagem-movimento.

As metaforizações (Capítulo 2) são inferências preliminares em relação às interações entre atores, meios e instituições através de lógicas de produção e recepção. Essas manifestações podem ser compreendidas como agrupamentos de sentido, identificados a partir das interações de atores e instituições em rede entre si e com o filme. Esses agrupamentos, inferimos, ocorrem por aproximação e continuidade, de um lado e por afastamento e defasagem, de outro. Ou seja, ao se posicionarem discursivamente em relação ao filme, cada ator estabelece uma relação de

pertencimento implícita, onde se aproxima de determinado grupo de sentido enquanto se afasta de outro.

Esses agrupamentos foram metaforizados a partir de figuras que nos permitiram perceber as proximidades entre os discursos pertencentes a eles, bem como lógicas iniciais de suas manifestações. Para isso, usamos a circulação de Verón (2001) para estabelecer um recorte de materialidades, onde os observáveis emergiram das três dimensões propostas pelo autor. Ou seja, inicialmente separamos as metáforas que emergiram do meio filme das metáforas percebidas nos discursos da produção e nos reconhecimentos realizados pela recepção.

Dessa forma, desenvolvemos um diagrama para cada uma das dimensões, o que designamos como lógicas, conforme observação das figuras levantadas em cada uma. A relação estava baseada em movimentos possíveis através de significações e ressignificações, mas que implicavam mudanças de agrupamentos. Ou seja, os discursos podiam manifestar novas significações dos atores e instituições em rede, em relação ao filme a partir do contato com novos elementos. Porém, ao fazer uma ressignificação, ela implicaria em mudança de uma figura para outra. Essa relação ficará mais clara adiante.

Assim, cada dimensão, analisada a partir de suas materialidades, permitiu a emergência de seis metáforas-agrupamentos. Na dimensão da produção, percebemos a presença de conexão, desconexão, tecnologia, biologia, ambientalismo e destruição. Em relação ao meio, as figuras foram conexão, desconexão, ganância, desprezo, resistência e amor. E, por fim, nos materiais produzidos pela recepção e que demonstram lógicas de reconhecimento, surgiram conexão, desconexão, negação, oposição, depressão e encantamento.

Portanto, em uma significação um ator se apresenta como pertencente ao agrupamento depressão, mas, a partir de novos elementos ressignifica sua relação com o filme, passando a se sentir encantado por ele, há mudança de grupo. Ou seja, ele sai da depressão e passa a pertencer ao encantamento, por similaridade de significações. É neste ponto, portanto, que ocorrem deslocamentos de sentido.

Embora não estejam aportadas em métodos de pesquisa definidos, os movimentos iniciais permitiram inferências preliminares que são essenciais ao percurso desenvolvido, visto que nos dão alguns elementos que ampliam nossa visão e nos possibilita voltar para o campo de pesquisa de uma maneira mais madura.

Conforme citamos anteriormente, nossa pesquisa surge a partir de afetos que motivam a pesquisa em busca de respostas em relação às relações entre indivíduos e instituições em rede com o filme. Porém, no início deste trabalho, muitos aportes que buscavam sanar tais buscas se encontravam na área da psicologia e da neurociência. As inferências preliminares, advindas da proposta inicial de um caso investigativo, tensionaram essas perspectivas, em relação com nosso objeto e, conseqüentemente, demandaram um olhar mais elaborado para lidar com os autores que poderiam se articular melhor com as interfaces citadas acima.

Se antes os considerávamos pertinentes ao nosso foco, descobrimos, na pesquisa, os limites das abordagens advindas da psicologia quando o campo de observação está focado na dinâmica midiático-comunicacional. Dessa forma, mesmo que ainda consideremos como debates importantes para dimensionarmos operações que se apresentam de maneira subjetiva, tais propostas não acompanham nosso olhar para um ambiente de incertezas e indeterminações (Ferreira, 2016a), próprio da midiatização.

No capítulo 3, apresentamos também uma breve revisão de pesquisas que se focam em filmes na área da comunicação. A partir dessa sondagem, conseguimos nos aproximar de conceitos que acabaram se mostrando férteis, enquanto aportes teórico-metodológicos para elaboração de uma proposta de análise coerente com nossos objetivos e objeto empírico.

Neste sentido, nos direcionamos para o cruzamento da abordagem de Deleuze (1983) em relação à imagem-movimento, com a tríade - percepções, afecções e ações; e as abordagens da circulação midiática a partir de Verón (2001) que trabalha com a interação entre atores, meio e instituições (1997) com base em lógicas de produção e recepção de discursos (2005). Este foi um momento de tensão, pois não tínhamos certeza se funcionaria, enquanto articulações e fecundidade nas análises.

Diante dessa relação, nos voltamos para a observação das ações discursivas dos atores em rede enquanto materializações da produção de sentido que ocorrem a partir da recepção de um discurso prévio, que resultam em essas ações-produções que visam reconhecimento de outros atores em rede. Em uma dinâmica contínua, sempre adiante (BRAGA, 2012).

A proposta desenvolvida é de que as ações discursivas em interações nos permitem observar indícios de subjetividade, abordados a partir de inferências sobre perceptos e afetos subjacentes à objetivação da ação. Buscamos de forma orientadora, sem rigidez esquemática, respostas, nas análises, conforme esse aporte teórico e metodológico, compreendendo as seguintes relações:

- a) Quais as relações entre o meio-filme e a recepção (quando relaciona os comentários em redes com o filme enquanto meio)?
- b) Quais as relações entre produção e reconhecimento (quando relaciona os comentários em redes com o discurso de Cameron)?
- c) Quais as relações entre o meio-filme e a produção (quando relaciona o filme enquanto meio com o que existe, à montante, em sua produção)? Como se manifestam lógicas de recepção produtiva? Aqui acionando a circulação midiática através de usos e práticas realizados por atores e instituições midiáticas em rede.

7.2 Padrões observáveis sobre as continuidades

Na análise das continuidades (Capítulo 5), podemos perceber que meios, atores e instituições se perpassam, entrelaçando discursos da produção, do meio-filme e recepção, levando em consideração suas lógicas de produção e de reconhecimento (VERÓN, 2001). E tal movimento interdiscursivo e interconectado é impregnado por percepções que acionam afecções e fazem com que os atores promovam ações (DELEUZE, 1970; 1983), vistas por nós como ações discursivas passíveis de análise.

Essa primeira linha de análise teve como intenção compreender acionamentos entrelaçados a partir da metáfora conexão-desconexão, visto que está se apresentou, na constituição do caso, nas três dimensões da circulação midiática de Verón (2001). Ou seja, demonstrou a presença de continuidades que se manifestaram, a partir das intenções de Cameron, dos signos ofertados em *Avatar* e das significações possibilitadas pelo reconhecimento dos atores e instituições em redes.

Diante disso, buscamos nos aproximar, a partir das análises dos materiais, das perguntas norteadoras conforme a proposta teórico-metodológica (Circulação-Deleuze), como forma de considerações apresentadas nestas conclusões.

Em relação à primeira questão, podemos inferir que, quando da análise da metáfora conexão-desconexão, são duas relações principais que se estabelecem na interação da recepção com o filme. A primeira se refere à relação dos atores, sejam de forma leiga ou especializada (críticos de cinema). E a segunda se refere à relação das instituições midiáticas.

Quando nos voltamos à relação dos atores individuais, percebemos que eles podem se relacionar diretamente com o filme ou de maneira mediada, através de outros discursos sobre

Avatar. Um ator também pode se relacionar com o filme e com outros discursos e, a partir das interações variadas, fazer sua significação ou ressignificação.

Portanto, quando um ator interage diretamente com o filme ele pode estabelecer uma relação de continuidade ou de defasagem em relação a ele. Ou seja, sua significação pode transcorrer na mesma direção das intenções da produção ou pode se materializar em uma significação distinta. Marina Silva estabelece uma relação de continuidade. O crítico do Cineclick, em diversos momentos apresenta uma significação diferente, ou seja, uma defasagem.

Já Vanessa Moutinho, por exemplo, passa por uma significação inicial no contato direto com o filme e um novo processo de significação quando em contato com o texto de Marina Silva. Embora trate-se de um movimento triplo de continuidade, Vanessa poderia adotar um novo posicionamento após ler o texto de Marina se este fosse contrário ao filme, por exemplo. Apenas queremos levantar a possibilidade de interações múltiplas, que podem acarretar em novas produções de sentido, diversas das iniciais e relativas ao contato com o filme.

Quando nos voltamos para a relação das instituições midiáticas, percebemos que elas podem guardar maior, menor ou referência quase nula com o discurso base. Conseguimos observar matérias que citavam o filme e o texto de Marina, por exemplo e outras quem nem mesmo faziam menção a eles. Mas o fato presente é que, independente de manter ou não as referências, todas as instituições midiáticas analisadas direcionavam seus discursos para interesses referentes ao seu local de fala, deslocando os sentidos iniciais.

Em relação à segunda questão, sobre as relações entre produção e reconhecimento, da mesma forma podemos observar movimentos de continuidades e defasagens. Quando relacionamos os comentários dos atores em rede, enquanto receptores-produtores, com os discursos de Cameron, podemos ver que algumas significações convergem para as intenções do diretor enquanto outras divergem.

Por um lado, temos o exemplo de Marina que, compartilha inclusive experiências de vida semelhantes às de Cameron, como o contato com a floresta. Além de ter feito inúmeras significações que convergem para as buscas do diretor. Por outro lado, críticos como Martinez, afirmam que o plano emocional de *Avatar* deixa a desejar em relação ao que fez *Titanic* e *Aliens* ao promoverem catarses. O que traz uma defasagem em relação à busca de Cameron de criar uma conexão emocional.

Seguindo para a terceira questão, referente à relação do meio-filme com a produção, podemos levantar aspectos citados por Cameron em relação às suas vivências na floresta, bem como sua fascinação por ficção científica. As referências do diretor se constituem à montante ao filme, como um conjunto de percepções, afetações e ações que ficaram armazenadas em sua memória e se materializaram no filme enquanto discurso. Assim, quando *Avatar* se materializa em um filme de natureza exuberante e seres conectados, remete às experiências do diretor na floresta. Quando o filme se apresenta como um exercício de tecnologia, remete à paixão do cineasta pelo assunto. Quando propõe uma riqueza de fauna e flora, direciona para a preocupação de Cameron com a biologia e assim por diante. Ou seja, é possível perceber indícios na ação materializada pelo diretor, que se oferta em novos perceptos em busca de reconhecimento.

Por fim, a última questão se refere às lógicas de recepção produtiva, focando na circulação. Nesse ponto, podemos citar alguns movimentos observados em relação ao texto de Marina Silva, por exemplo. Este, ao ser acessado, operado e apropriado por outros autores que o percebem, se afetam e produzem uma nova ação discursiva, passa por um processo de ressignificação. Isto se deve ao fato de que, quando escreve seu texto, Marina possui um foco com ele que pode ser diferente do foco dado pelo Estadão ou pela Vanessa Moutinho, por exemplo. Cada novo ator e/ou instituição em interação com o discurso irá direcioná-lo para as suas significações e para os seus interesses.

Por exemplo, Marina faz uma relação empática em seu texto, contando sobre suas vivências no Acre e comparando com o filme. Por sua vez, ao ter acesso ao texto, o Estadão apenas o cita para complementar uma matéria sobre o encontro entre Marina e o diretor de *Avatar*. Ou seja, os sentidos em jogo inicialmente são totalmente substituídos por novos sentidos provocados pelo deslocamento feito pela instituição midiática. Ainda assim, o texto de Marina guarda referências que demonstram continuidades em relação às intenções de Cameron e signos ofertados no filme. Outro ator poderia fazer uma significação completamente diversa, o que já deslocaria os sentidos no contato direto do ator com o filme.

A partir daí, trata-se de lançar um olhar mais focado nas manifestações de defasagens do processo comunicacional. Questão que passamos a elaborar com mais detalhes na sequência.

7.3 Padrões observáveis sobre as defasagens

Diante dos materiais analisados dentro de lógicas de defasagens, novamente percebemos o entrelaçamento entre os discursos a partir de meios, atores e instituições, considerando as lógicas de produção e de reconhecimento (VERÓN, 2001). O movimento interdiscursivo e interconectado é impregnado por percepções que acionam afecções e fazem com que os atores promovam ações (DELEUZE, 1970; 1983), vistas por nós como ações discursivas passíveis de análise.

Essa segunda linha de análise também focou nos materiais que emergiram da construção do caso que se referenciou em Barthes (1990) para elaboração de figuras ou, como estamos chamando, metáforas. Porém, as metáforas que analisamos agora não perpassavam, inicialmente, as três dimensões da circulação (produção, meio e recepção), ficando limitadas às suas dimensões de origem. Em nossa análise, no entanto, buscamos partir desse isolamento inicial, porém, empreendendo tentativas de atravessamento.

Assim, conseguimos perceber que, em algum nível, eles ocorriam, demonstrando um certo grau de continuidade entre as intenções de Cameron, dos signos de *Avatar* e das significações possibilitadas pelo reconhecimento dos atores em redes. Essas continuidades existiam, mesmo em meio a inúmeras defasagens.

Diante disso, buscamos agora nos aproximar, a partir das análises dos materiais, das perguntas norteadoras conforme a proposta teórico-metodológica (Circulação-Deleuze).

Em relação à primeira questão, podemos inferir que, quando da análise das metáforas que pressupõem defasagens, percebemos duas formas de interação em relação aos atores em rede. A primeira, conforme pensávamos inicialmente, se estabelece a partir de uma ressignificação em relação às intenções da produção. É o que podemos ver na oposição de Žižek ou na depressão que alguns atores sentiram. Por outro lado, e, não previsto por nós, percebemos que, mesmo em um cenário que, inicialmente, parecer ser apenas de defasagens, continuidades podem emergir. Foi o que percebemos principalmente na metáfora encantamento, que convergiu para as intenções de Cameron. Porém, mesmo na análise da oposição, de alguma forma e em algum nível, conseguimos ver continuidade.

Poderíamos inferir, portanto, que toda continuidade guarda alguma defasagem ao mesmo tempo em que toda defasagem guarda alguma continuidade. Essa proposição emerge de uma sociedade com processos complexos e repletos de indeterminações.

Em relação à segunda questão, sobre as relações entre produção e reconhecimento, da mesma forma podemos observar movimentos de continuidades e defasagens. Quando relacionamos os comentários dos diversos atores em rede, com as abordagens de Cameron, podemos ver que algumas significações convergem para as intenções do diretor enquanto outras divergem.

Enquanto alguns atores demonstram conexões profundas através de acionamentos emocionais que os fazem se perceber no lugar dos personagens ou mesmo se conectar tanto com a narrativa a ponto de negar suas próprias existências humanas (caso de alguns discursos na metáfora depressão); outros afirmam que o filme é incapaz de promover catarses, justamente por possuir um potencial fraco, no sentido emocional.

Focando na terceira questão, sobre a relação do meio-filme com a produção, podemos aqui citar alguns pontos dos relatos de Cameron: sobre sua paixão por tecnologia, que se expressa no meio-filme a partir do 3D e da computação gráfica, entre outros elementos. Seu gosto por biologia transparece na preocupação com a fauna e flora, criados por botânicos. O foco no ambientalismo, contra a destruição, fica evidente na luta do povo Na'Vi para preservar sua natureza da exploração humana.

Por último, a quarta questão se refere às lógicas de recepção produtiva, focando na circulação. Aqui, podemos ver menos o movimento da circulação do que na análise das continuidades. Poderíamos inferir que as continuidades se estabelecem já em essência por uma busca de ir além. Já as defasagens, em essência, demonstram uma interrupção de fluxo de sentido continuado. Portanto, se apresentam mais como agrupamentos que se retroalimentam do que como compartilhamentos para além. Embora possamos analisar que, cada um nos discursos elaborados dentro de cada metáfora, por estar compartilhado em rede, já faz parte de um movimento circular, mesmo que ele seja apenas um movimento de ir além do filme. Mas que se materializa apresentando ressignificações em relação ao discurso de referência *Avatar*.

Assim, após elaborarmos de forma separada e direcionada para continuidades e defasagens, na próxima seção lançamos olhar para o que emergiu da análise, buscando perceber lógicas do objeto, enquanto fenômeno midiático-comunicacional inserido em relações estabelecidas em ambiente complexo.

7.4 Considerações cruzadas sobre as análises de continuidades e defasagens

Após focarmos nas análises das ações dos atores e instituições em rede, materializadas em discursos, bem como a passagem pelos signos ofertados pelo meio-filme, agora buscamos compreender as operações e lógicas presentes no ambiente pesquisado. Para isso, levantaremos aspectos observados quando da análise de convergências e defasagens referentes ao processo comunicacional.

Um dos aspectos observados foi o de que existe uma continuidade entre as intenções da produção, o meio-filme e as significações de diversos indivíduos. Em vários discursos, apresentados na seção de convergências, fica evidente que a mensagem que Cameron queria passar chegou a uma parcela de espectadores do filme. É claro que não se trata de uma linearidade perfeita, uma vez que cada indivíduo guarda suas especificidades, próprias de vivências e significações únicas. Por isso nossa opção por chamar de continuidades. Mas podemos inferir que há agrupamentos por similaridades, sejam elas referentes às crenças, pensamentos ou apenas ao entendimento pontual que os atores fizeram de *Avatar* no momento em que interagiram com o filme.

E quando falamos em agrupamentos, não nos referimos apenas ao grupo formado por atores e instituições em rede que convergiram com as intenções de Cameron. Também observamos, através das análises de defasagens que, mesmo quando divergem do filme ou dos ideais de quem o produz, os atores em rede acabam por também criar agrupamentos. Ou seja, embora cada significação seja única, levando em consideração às lógicas de reconhecimento individuais envolvidas, elas se assemelham por analogias.

Assim, as defasagens não geram isolamento, mas a formação de novos agrupamentos que divergem de uma intenção inicial da produção. Essa divergência pode ser em maior ou menor escala. Um ator pode concordar com alguns aspectos e discordar de outros. Concordar com todos ou discordar de todos. O fato é que, quando passa a pertencer a algum agrupamento e o reconhecer como válido para sua perspectiva, conseqüentemente ele acaba por se afastar de outros.

Zizek, ao divergir de *Avatar* e se inserir num agrupamento de oposição ao filme, necessariamente não fará parte de um grupo que se encanta com o filme e se sente conectado a ele. Embora pudesse, ao longo do tempo, mudar de opinião, essa mudança acarretaria também em uma

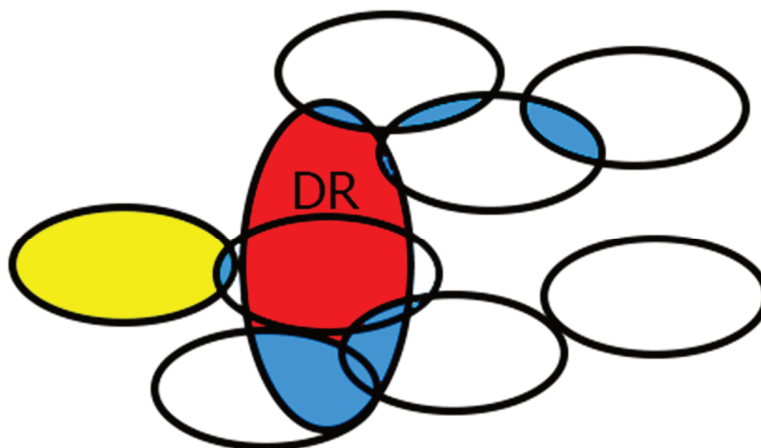
troca de agrupamento. Se passasse a se ver encantado com o filme e convergente com a proposta e ideais de Cameron, automaticamente deixaria de pertencer a um agrupamento de oposição.

Dessa forma, podemos inferir que os indivíduos agem a favor ou contra algo (tomada de partido). E esse fato depende de reconhecimento e pertencimento. Não há isolamento. Mesmo quando analisamos a metáfora Depressão que, por lógica, poderíamos inferir que se refere a um isolamento, vemos que os indivíduos se unem em torno do mesmo sentimento norteador, formando um agrupamento de pessoas que se sentiram deprimidas com o filme.

Outra evidência de que não há isolamento é o fato de alguns indivíduos até mesmo citarem comentários ou críticas que leram sobre o filme, se posicionando a favor ou contrários a elas. Alguns, inclusive, nem mesmo assistiram *Avatar*, mas apenas se basearam nos discursos já disponíveis previamente, os reconhecendo e os apropriando às suas ações.

Nesse sentido, sobre discursos em circulação, podemos ver alguns movimentos diversificados. Por um lado, observamos que alguns discursos são compartilhados pelos atores em rede em seus blogs pessoais e, a partir deles, outros meios se apropriam e usam de elementos ali manifestados. É o caso do texto de Marina Silva, por exemplo. A partir do artigo criado e compartilhado pela ex-senadora, outros surgem se direcionando ao dela de forma favorável ou desfavorável. Alguns sites compartilham seu texto (em partes ou na íntegra) e outros apenas citam sua existência, deslocando o sentido para outra direção, diferente da proposta inicialmente manifestada por ela. Esse movimento percebido por nós poderia ser ilustrado, de forma aproximada, pela figura abaixo.

Figura 33: Acoplamentos a partir de um discurso referencial



Fonte: Elaborado pela autora.

A elipse DR representa o Discurso de Referência, ou seja, neste exemplo, o artigo de Marina Silva. As outras elipses representam demais discursos. Pela imagem podemos observar que algumas elipses “invadem” mais a elipse referencial e outras menos. Isso significa que alguns discursos guardam mais elementos do discurso inicial do que outros. Alguns, inclusive, pela representação da elipse amarela, nem chegam a guardar elementos do discurso original, mas se aproximam dele por similaridades.

Outros discursos, representados pela elipse vazia, nem mesmo fazem referência ao discurso da Marina Silva, mas apenas se valem de sua existência enquanto algo que foi produzido por um ator individual relevante (Marina enquanto candidata à presidência, por exemplo). Ou seja, deslocam o sentido inicialmente intentado por Marina, direcionando para os seus interesses, momento e contexto específicos.

Além disso, todos os discursos, independente da relação estabelecida com o original, são perpassados por inúmeros outros discursos, seja de forma direta ou indireta. É importante apontarmos que, por armazenarmos em nossas memórias inúmeras vozes do presente e do passado, de inúmeras referências que estão ou estiveram ativas em nossas vidas, estas referências, em algum nível, também são acionadas em nossos discursos cotidianos. Juntamos essas referências anteriores com as referências presentes e elaboramos um novo discurso, perpassado por perceptos, afetos e ações diversas.

A imagem também apresenta desdobramentos dos discursos em um movimento adiante, quando coloca elipses se ligando a outras elipses e distanciando-se do discurso referencial inicial. Esses são representados pelas ligações que guardam elementos do original, visível pela cor azul. Isso demonstra que, embora a referência ainda permaneça presente em algum nível, ela vai se dissolvendo em outros discursos, ganhando novas forças, novos tons e direcionamentos que podem ser tanto favoráveis quanto totalmente contrários ao que foi dito inicialmente por Marina e qualquer outro receptor-produtor.

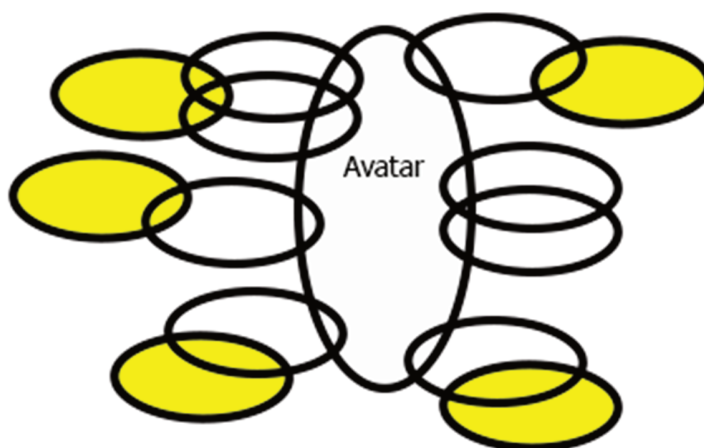
E esse movimento pode ser percebido de alguma forma em nossas análises. A imagem também demonstra agrupamento, visto que os discursos não existem de forma isolada. Um discurso sempre se liga a outro(s) através de perceptos, afetos e ações compartilhadas. Esse compartilhamento pode ser distinto, mas é presente. Nenhum discurso surge sem qualquer ligação com algo ou alguém. Por isso nos referimos sempre a algo à montante e à jusante. Prévio e posterior ao recorte estabelecido.

Nas análises de continuidades, podemos ver ligações mais fluidas entre os discursos. Um movimento de uso e apropriação, independente do direcionamento dado à mensagem. Conforme mostramos, a *Revista Veja*, por exemplo, se apropria da ligação entre Marina e *Avatar* para criar uma caricatura da ex-candidata e apresentá-la de uma maneira pejorativa. Ainda assim, o discurso da *Veja* guarda algum elemento, no caso, a ligação de Marina e do filme *Avatar* com o ambientalismo, por exemplo. Não se trata, portanto, de um discurso totalmente novo, sem referências prévias. Mas, também levanta outros pontos, como o passado de Marina no PT. Fato que não tem nenhuma relação com o filme ou com o texto elaborado por Marina sobre ele (ao menos não de forma explícita). Outros textos e matérias já analisadas aqui também realizam tal movimento de apropriação, juntamente com outras referências e deslocamentos para outros sentidos. Trata-se, portanto, das ressignificações das quais tratamos.

Por outro lado, o movimento se modifica um pouco quando analisamos as defasagens, uma vez que é nesse ambiente de irregularidades que os discursos se abrem de uma maneira mais manifesta. Enquanto nas convergências, em princípio, percebíamos algum nível de conexão e desconexão entre as lógicas de produção e reconhecimento e o meio-filme, o que gerava um movimento mais fluido e contínuo, nas defasagens focamos em tudo que escapa dessa fluidez aparente. São discursos que fogem, em algum nível, às intenções de regularidade e adaptação. Dessa forma, ainda que o formato de apresentação e interconexões entre os discursos guarde

semelhanças com a figura anteriormente apresentada, aqui temos outras variáveis em jogo. Poderíamos exemplificar, de forma aproximativa, com a imagem abaixo.

Figura 34: Agrupamentos de defasagens em torno objeto



Fonte: Elaborado pela autora.

Na imagem observamos que inúmeros discursos se constituem a partir de *Avatar*. Cada um se refere a um indivíduo que vai focar em perceptos específicos ofertados pelo filme e, a partir deles, afetações surgirão direcionando as ações discursivas. Alguns discursos guardarão mais elementos do filme e outros menos, mas todos estão conectados a ele em algum nível. E, embora cada ator-produtor faça a sua significação, alguns discursos se conectam entre si, formando os agrupamentos que comentamos anteriormente. Dessa forma, se considerarmos que cada elipse que se conecta à elipse de *Avatar* se refere à uma metáfora (como oposição, negação, encantamento etc), quando duas elipses se encontram, elas criam um grupo que corresponde à mesma metáfora por compartilhamento de mesmos interesses. Além disso, as elipses em amarelo representam os discursos que se referem ao filme, mas que não passaram por ele. É o caso do Zizek, por exemplo, que faz uma crítica ao filme em entrevista e artigo, sendo que nunca o assistiu. Dessa forma, o seu discurso está baseado em outros discursos sobre o filme, visto que ele possui elementos para falar sobre ele. Esses outros discursos podem ser críticas, materiais, entrevistas com Cameron, entre outros. Mas o fato é que alguns atores se afetaram por perceptos presentes em discursos outros, não no meio-filme. E a partir dessa afetação, agiram, se posicionando de forma favorável ou desfavorável em relação a ele.

7.5 Retornando às questões e aos objetivos da pesquisa

Aqui, retornamos à nossa problemática de pesquisa, bem como aos objetivos previamente estabelecidos. Não com uma obrigação de resposta ou prestação de contas, mas como retorno para observar como o percurso se desenrolou em relação ao ponto de partida que estabelecemos.

Retomando da Introdução, portanto, nossa problemática versa sobre as ações discursivas, vistas como resultado de uma produção de sentido prévia, ou seja, usos, práticas e apropriações que geraram reconhecimento, por um lado, e, por outro, também se inscrevem como signos ofertados para novos acessos, usos e apropriações, em busca de novos reconhecimentos. Num movimento sempre adiante (BRAGA, 2012). Trata-se, portanto, de uma relação reconhecimento-produção-reconhecimento (Ferreira, 2017c). Considerando que não há produção sem recepção (de outros discursos à montante) e não há recepção sem produção (que direciona para novos discursos que visam reconhecimento, à jusante).

Como as ações discursivas são objetivações de operações de significação subjetivas, deixam indícios de perceptos e afetos que as constituem. Assim, as percepções circulam em materialidades, nas articulações entre ações discursivas como nas interações entre atores, meios e instituições em rede, e, também por uma dimensão imaterial, através de inferências sobre percepções e afetações. Dessa forma, consideramos que nos aproximamos de nossos objetivos norteadores de nossa pesquisa:

- 1) Identificar, a partir das ações discursivas, indícios da presença de perceptos e afetos no eixo reconhecimento-produção-reconhecimento;
- 2) Evidenciar operações e reconhecimentos dentro das metáforas que constituíram o caso de pesquisa;
- 3) Perceber processos de continuidades e defasagens nas interdiscursividades emergentes da relação entre atores, meios e instituições;
- 4) Identificar lógicas à montante e à jusante ao meio-filme.

Nosso argumento é de que em todos o nosso movimento de análise partimos das ações discursivas produzidas pelos atores em redes. E buscamos nelas as interconexões entre atores, meios e instituições, bem como evidências de lógicas de produção e reconhecimento. Nessas

interações, procuramos perceber os perceptos que geraram afetos na elaboração dos discursos. Rastreando, por assim dizer, as interações que citamos. Nesse sentido, convergimos para o objetivo de identificar, nas ações discursivas, indícios de perceptos e afetos no eixo reconhecimento-produção-reconhecimento. Visto que, este eixo, pressupõe as interações entre lógicas e discursos.

Ao longo de nossas análises, ao identificarmos os perceptos e os afetos, os apresentávamos para reflexão. Porém, nunca tivemos a intenção de fazer algum tipo de categorização, elencando afetos mais evidentes ou mais citados, por exemplo. Apenas buscamos seguir a metaforização inicial que, inclusive, podemos apontar agora como já sendo um primeiro movimento de análise de indícios de perceptos e afetos, mesmo que de maneira menos evidente. Uma vez que nos debruçamos sobre um recorde de observáveis e apontamos para figuras. Essas figuras são criativas, fruto de metáforas e analogias. Assim, poderiam ser vistas como convergentes, em algum nível, com uma gama de afetos.

Nessa direção, retomando as metáforas, nos voltamos para nosso segundo objetivo que é de evidenciar operações e reconhecimentos dentro das metáforas que constituíram o caso de pesquisa. Tal movimento foi realizado nos dois capítulos de análises, onde nos focamos em perceber como os atores em rede atuavam em relação aos discursos, usando, se apropriando, reconhecendo, operando e produzindo novos discursos em busca de novos reconhecimentos. Esse fluxo ganhou nossa atenção ao longo das análises e, também, em nossas considerações sobre elas.

No mesmo sentido atendendo ao nosso terceiro objetivo, foi possível perceber processos de continuidades e defasagens nas interdiscursividades emergentes da relação entre atores, meios e instituições. Essas continuidades e defasagens também foram detalhadas nos dois capítulos voltados para análise dos materiais observáveis. Portanto, esses processos se encontram descritos, buscando evidenciar como eles ocorrem.

Por fim, o último objetivo de identificar lógicas à montante e à jusante ao meio-filme também é descrito e analisado, evidenciando os atravessamentos dos discursos de atores, meio e instituições. Com base nesse objetivo, buscamos seguir uma linha, a partir das interações discursivas, buscando entender as lógicas que participaram de sua produção, bem como de suas buscas por reconhecimento. As descrições dão conta de evidenciar que não é possível ver um início ou um fim quando abordamos sobre circulação. Apenas conseguimos fazer um recorde a partir de um objeto empírico e rastrear o que ocorre à montante e à jusante. Assim, não buscamos pelo

esgotamento, mas pela multiplicidade de olhar para compreensão não de um ponto, mais das lógicas que o envolvem.

Embora tenhamos seguido nossos objetivos iniciais, isso não implica em um movimento fluido e plenamente realizado. Um ponto de divergência que podemos abordar é sobre nossas inferências em relação à quais metáforas nos permitiriam observar continuidades e quais nos permitiram observar defasagens. Nesse sentido, a ideia que culminou na separação das metáforas em dois capítulos serviu como andaime às análises. Porém, a obra se refere ao fato de que as metáforas conexão e desconexão, por estarem presentes tanto nos materiais referentes ao meio-filme, como na produção e recepção, evidenciaram um processo fluido, de continuidades entre os discursos. O que foi parcialmente verdadeiro. As metáforas demonstram mais continuidades, mas alguns pontos de defasagem foram observados, emergindo ressignificações. Essas ressignificações foram observadas, principalmente, quando da apropriação feita pelas instituições midiáticas que, conforme já abordamos, deslocam os sentidos para os seus interesses específicos.

Por outro lado, pensamos que as demais metáforas demonstrariam a presença de defasagens, visto que, inicialmente, cada uma delas apenas foi vista em uma das dimensões. Porém, embora realmente tenha sido possível ver mais defasagens, continuidades também se fizeram presentes. Principalmente em relação à metáfora de Encantamento. Mas também em relação a outras. Pois quando aproximamos nosso olhar, buscando pelas interdiscursividades, percebemos que, embora não tenham sido fortemente marcantes para se evidenciar em todas as dimensões, em algum nível e de alguma forma, todas as metáforas perpassam por todas as dimensões da circulação analisadas.

Poderíamos inferir que esse fato se deve às operações e reconhecimentos que envolvem atores, meios e instituições, em rede. Por se tratar de discursos conectados, também as metáforas se conectam, perpassando umas as outros. Também poderíamos inferir que, assim como não há produção sem recepção e não há recepção sem produção, também não há continuidades sem pontos de defasagens e defasagens sem algum nível de continuidade.

Esses últimos pontos geram reflexões que não encontram respostas em nossa dissertação. Portanto, deixa um caminho aberto para a realização de novas incursões, buscando indícios e novas inferências que ampliem as discussões no cerne da mediatização e de seus processos materiais e imateriais. Sempre complexos.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES JUNIOR, Fernando Simões. *A retórica do medo: uma análise neurolinguística da mídia*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2016.
- BALÁZS, Béla. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.87-91.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.
- BATESON, Gregory. *Natureza e Espírito: uma unidade necessária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1987.
- BONFANTINI, Máximo; PRONI, Giampaolo. Suposição: sim ou não? Eis a questão. In: ECO, Umberto; SEBOK, Thomas. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1989. P.13-58.
- BONIN, Jiani Adriana. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. In: MALDONADO, Efendy et. al. *Metodologias da pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. P.19-42.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. *Matrizes*, São Paulo, v. 1, p. 73-88, jul./dez. 2008.
- _____. Nem rara, nem ausente – tentativa. *Matrizes* (USP. Impresso), v. 4, 2010, p. 65-81.
- _____. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria Ângela; JEDER, Janotti Junior; JACKS, Nilda (Org). *Mediação & Mdiatização*. Salvador: Compós-EDUFBA, 2012. p. 31-52.
- CARREIRO, Rodrigo e ALVIM, Luiza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes*. V.10 - Nº 2 maio/ago. 2016 São Paulo p. 175-193.
- CHOPRA, Deepak; TANZI, Rudolph E. *Supercérebro: como expandir o poder transformador da sua mente*. São Paulo: Alaúde, 2013.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo das emoções ao conhecimento de si*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Portugal: RÉS-Editora. 1970.

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EKMAN, Paul. *A linguagem das emoções*. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

FAUSTO NETO, A. A circulação além das bordas. In: FAUSTO NETO, A; VALDETTARO, S (org.). *Mediatización, sociedad y Sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*. Rosário: Universidad Nacional de Rosário, 2010, p. 2-15.

_____. O conceito de recepção na obra de Eliseo Verón: 1968 – 2013. *Galáxia* (São Paulo) [online]. n.33, pp.63-76. 2016. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227957>. Acesso em 25/02/2018.

FATORELLI, A.P. Imagem e Afecção. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 23, p. 48-58, jun. 2012.

FERREIRA, Jairo. O caso como referência do método: possibilidade de integração dialética do silogismo para pensar a pesquisa empírica em comunicação. *Intexto – UFRGS*, 2012. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/33802/23491>>. Acesso em 04/12/2016.

_____. Adaptação, disrupção e regulação em dispositivos midiáticos. *Matrizes – USP*, 2016a. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/24292>>. Acesso em 04/12/2016.

_____. A construção de casos sobre a mediatização e circulação como objetos de pesquisa: das lógicas às analogias para investigar a explosão das defasagens. *Galáxia* (PUCSP), 2016b.

_____. Meios, dispositivos e médium: genealogia e prospecções na perspectiva da mediatização. In: FERREIRA, Jairo; ROSA, Ana Paula; BRAGA, José Luiz; FAUSTO NETO, Antônio; GOMES, Pedro Gilberto. (Org.). *Entre o que se diz e o que se pensa: onde está a mediatização?*. 1ed.SANTA MARIA: FACOS, 2017c, v. 1, p. 283-298.

_____. A inferência abdutiva na pesquisa empírica: limites e possibilidades das deduções e induções preliminares. *Compós*. 2018.

FERREIRA, Jairo; PUREZA, Gabriel M. As Redes Como Dispositivos Outro (Para Além do Cinema): O Caso Whiplash. *PANORAMA*, v. 7, p. 31-35, 2017a.

GADRET, Débora Lapa. *A emoção na reportagem de televisão: as qualidades estéticas e a organização do enquadramento*. 2016. 2 v. 189 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/143019>. Acesso em 15/05/2017.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência Emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

GOMES, Mayra Rodrigues. Avatar: Entre utopia e heterotopia – *Matrizes*. Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010.

GOMES, Pedro G. Como o processo de mediação (um novo modo de ser no mundo) afeta as relações sociais. In: José Luiz Braga *et al.* *Dez perguntas para a produção de conhecimento em comunicação*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2013

GRODAL, Torben. Emotions, Cognitions and Narrative Patterns in Film. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg (Ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999, p. 127-145.

GUIMARÃES, Denise A. D. Onirossignos deleuzianos no videoclipe Hyperballad: interfaces cinematográficas. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1192-1218, set.-dez. 2014.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KAEFER, Cintia M.; FERREIRA, Jairo. A instabilidade nas interações acionando circuitos-ambientes midiáticos: o caso do goleiro aranha e da torcedora patricia moreira. *Logos* (uerj. Impresso), v. 24, p. 66-93, 2017b.

KORZYBSKI, Alfred. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Hardcover, 1995.

KRZNNARIC, Roman. *O poder da empatia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LEDOUX, Joseph. *O Cérebro emocional: Os misteriosos alicerces da vida emocional*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios*. São Paulo, SP: Ed. Atheneu, 2002.

MARCONDES FILHO, Ciro. SOBRE O TEMPO DE INCUBAÇÃO NA VIVÊNCIA COMUNICACIONAL. Trabalho apresentado ao GT Epistemologia da Comunicação da Compós (Goiás). 2016. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomautor_3350.pdf. Acesso em 22.07.2016.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2009.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

SANTOS, Marcelo M. Os oito odiados: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica. *Revista Famecos*, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017

SMITH, Greg. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003.

VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la Comunicación*. Lima: Felafacs, out. 1997. p. 9-17.

_____. Los públicos entre producción y recepción: problemas para una teoría de reconocimiento. *Curso da Arrábida: Público, Televisão*, 2001.

_____. Binarismo y triadismo. In: *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013. P. 77-93.

_____. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. 1 ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

_____. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

YOUNG, Skip Dine. *A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna*. São Paulo: Cultrix, 2014

ANEXO

Avatar e a síndrome do invasor – por Marina Silva¹⁷⁷

Teve um momento, vendo Avatar, que me peguei levando a mão à frente para tocar a gota d'água sobre uma folha, tão linda e fresca. Do jeito que eu fazia quando andava pela floresta onde me criei, no Acre. A guerreira na'vi bebendo água na folha como a gente bebia. No período seco, quando os igarapés quase desapareciam, o cipó de ambé nos fornecia água. Esse cipó é uma espécie de touceira que cai lá do alto das árvores, de quase 35 metros, e vai endurecendo conforme o tempo passa. Mas os talos mais novos, ainda macios, podem ser cortados com facilidade. Então, a gente botava uma lata embaixo, aparando as gotas, e quando voltava da coleta do látex, a lata estava cheia. Era uma água pura, cristalina, que meu pai chamava de água de cipó. E aprendíamos também que se nos perdêssemos na mata, era importante procurar cipó de ambé, para garantir a sobrevivência.

Me tocou muito ver a guerreira na'vi ensinando os segredos da mata. Veio à mente minhas andanças pela floresta com meu pai e minhas irmãs. Ele fazia um jogo pra ver quem sabia mais nomes de árvores. Quem ganhasse era dispensada, ao chegar em casa, de cortar cavaco para fazer o fogo e defumar a borracha que estávamos levando. A disputa era grande e nisso ganhávamos cada vez mais intimidade com a floresta, suas riquezas e seus riscos.

A gente aprendia a reconhecer bichos, árvores, cipós, cheiros. Catávamos a flor do maracujá bravo pra beber o néctar, abrindo com cuidado o miolinho da flor. Lá se encontrava um tiquinho de mel tão doce que às vezes dava até agonia no juízo, como costumávamos dizer.

É incrível revisitar, misturada à grandiosidade tecnológica e plástica de Avatar, a nossa própria vida, também grandiosa na sua simplicidade. Sofrida e densa, cheia de riscos, mas insubstituível em beleza e força. Éramos muito pobres, mas não passávamos fome. A floresta nos alimentava. A água corria no igarapé. Castanha, abiu, bacuri, breu, o fruto da copaiba, pama, taperebá, jatobá, jutai, todas estavam ao alcance. As resinas serviam de remédio, a casca do jatobá para fazer chá contra anemia. Folha de sororoca servia pra assar peixe e também conservar o sal. Como ele derretia com a umidade, tinha que tirar do saco e embrulhar na folha bem grande, que

¹⁷⁷ Disponível em <https://arnaldovcarvalho.wordpress.com/2010/06/29/marina-silva-e-o-filme-avatar-por-ela-propria/>. Acesso em 26/12/2017.

geralmente nasce em região de várzea. Depois amarrava com imbira e deixava pendurado no alto do fumeiro para que o calor mantivesse o sal em boas condições. Aprendi também com meu pai e meu tio a identificar as folhas venenosas que podiam matar só de usá-las para fazer os cones com que bebíamos água na mata.

O filme foi um passeio interno por tudo isso. Chorei diversas vezes e um dos momentos mais fortes foi quando derrubam a grande árvore. Era a derrubada de um mundo, com tudo o que nele fazia sentido. E enquanto cai o mundo, cai também a confiança entre os diferentes, quando o personagem principal se confessa um agente infiltrado para descobrir as vulnerabilidades dos na'vi. E, em seguida, a grande beleza da cena em que, para ser novamente aceito no grupo, tem acoragem de fazer algo fora do comum, montando o pássaro que só o ancestral da tribo tinha montado, num ato simbólico de assunção plena de sua nova identidade.

O filme também me remeteu ao aprendizado ao contrário, quando fui para a cidade e comecei a aprender os códigos daquele mundo tão estranho para mim. Ali fui conduzida por pessoas que me ensinaram tudo, me apontaram as belezas e os riscos. E também enfrentei, junto com eles, o mal e a violência da destruição.

Impossível não fazer as conexões entre o mundo de Pandora, em Avatar, e nossa história no Acre. Principalmente quando, a partir da década de 70 do século passado, transformaram extensas áreas da Amazônia em fazendas, expulsando pessoas e comunidades, queimando casas, matando índios e seringueiros. A arrasadora chegada do “progresso” ao Acre seguiu, de certa forma, a mesma narrativa do filme. Nossa história, nossa forma de vida, nosso conhecimento, nossas lendas e mitos, nada disso tinha valor para quem chegava disposto a derrubar a mata, concentrar a propriedade da terra, cercar, plantar capim e criar boi. Para eles era “lógico” tirar do caminho quem ousava se contrapor. Os empates, a resistência, a luta quase kamikaze para defender a floresta, usando os próprios corpos como escudos, revi internamente tudo isso enquanto assistia Avatar.

A ficção dialoga muito profundamente com a realidade. Seres humanos, sem conhecimento sensível do que é a natureza, chegam destruindo tudo em nome de um resultado imediato, com toda a virulência de quem não atribui nenhum valor àquilo que está fora da fronteira estreita do seu interesse imediato. No filme, como o valor em questão era a riqueza do minério, a floresta em si, com toda aquela conectividade, toda a impressionante integração entre energias e formas de vida, não vale nada para os invasores. Pior, é um estorvo, uma contingência desagradável a ser superada.

Encontrei na tela, em 3D e muita beleza plástica e criatividade, um laço profundo e emocionante com a nossa saga no Acre, com Chico Mendes. E percebi que, assim como no filme, éramos considerados praticamente alienígenas, não humanos, não portadores de direitos e interesses diante dos que chegavam para ocupar nosso espaço.

É uma visão tão arrogante, tão ciosa da exclusividade do seu saber, que tudo o mais é tido como desimportante e, conseqüentemente, não deve ser levado em conta. É como se se pudesse, por um ato de vontade e comando, anular a própria realidade. Como se o que está no lugar que se transformou em seu objeto de desejo, fosse uma anomalia, um exotismo, uma excrescência menor.

E, afinal, essa arrogância vem da ignorância e da falta de instrumentos e linguagem para apreender a riqueza da diferença e extrair dela algum significado relevante e agregador de valor. Numa inversão trágica, a diferença é vista apenas como argumento para subjugar, para estabelecer autoritariamente uma auto-definida superioridade. Poderíamos chamar tudo isso de síndrome do invasor, cujo principal sintoma é a convicção cega e ensandecida, movida a delírios de poder de mando e poder monetário, de ser o centro do mundo.

No Acre nos deparamos com muitos que viam nossos argumentos como sinônimo de credices, superstição. Coisa de gente preguiçosa que seria “curada” pelo suposto progresso de que eles se achavam portadores. Por outro lado, também chegaram muitos forasteiros que, tal como a cientista de Avatar e o grupo que a seguiu, compreenderam que nosso modo de vida e a conservação da floresta eram uma forma de conhecimento que poderia interagir com o que havia de mais avançado no universo da tecnologia, da pesquisa acadêmica e das propostas políticas de mudanças no modelo de desenvolvimento que eram formuladas em todo o mundo. Com eles, trocamos códigos culturais, aprendemos e ensinamos.

Fiquei muito impressionada como esse processo está impregnado no personagem principal de Avatar. Ele se angustia por não saber mais quem é, e só recupera sua integridade e identidade real quando começa a se colocar no lugar do outro e ver de maneira nova o que antes lhe parecia tão certo e incontestável. Sua perspectiva mudou quando viu a realidade a partir do olhar e dos sentimentos do outro, fazendo com que a simbiose presente no avatar, destinado a operar a assimilação e subjugação dos diferentes, se transformasse num poderoso instrumento para ajudá-los a resistir à destruição.

Pode-se até ver no filme um fio condutor banal, uma história de Romeu e Julieta intergalática. Não creio que isso seja o mais importante. Se os argumentos não são tão densos, a

densidade é complementada pela imagem poderosa e envolvente, pelo lúdico e a simplicidade da fala. Se houvesse uma saturação de fala, de conteúdos, creio que perderia muito. A força está em, de certa maneira, nos levar a sermos avatares também e a tomar partido, não só ao estilo do Bem contra o Mal, mas em favor da beleza, da inventividade, da sobrevivência de lógicas de vida que saiam da corrente hegemônica e proclamem valores para além do cálculo material que justifica e considera normais a escravidão e a destruição dos semelhantes e da natureza.

E, se nada mais tenho a dizer sobre Avatar, quero confessar que aquele povo na'vi tão magrinho e tão bonito foi para mim um alento. Quando fiquei muito magra, na adolescência, depois de várias malárias e hepatite, me considerava estranha diante do padrão de beleza que era o das meninas de pernas mais grossas, mais encorpadas. Sofria por ser magrinha demais, sem muitos atributos. Agora tenho a divertida sensação de que, finalmente, achei o meu “povo”, ainda que um pouco tarde. Houvesse os navi na minha adolescência e, finalmente, eu teria encontrado o meio onde minhas medidas seriam consideradas perfeitamente normais.