

SUJEITO, CINEMA E DISCURSO: O EFEITO METAFÓRICO EM *HER*

Subject, cinema and discourse: the metaphoric effect in Her

Ana Cláudia de Moraes Salles

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
anaclaudia.salles@gmail.com.

Olimpia Maluf Souza

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
olimpiamaluf@gmail.com

Wellington Marques da Silveira

Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT
wellington.unemat-letras@hotmail.com

Resumo

O cinema com a sua linguagem entretecida passou a ter papel fulcral na constituição do sujeito contemporâneo, que se faz imerso a aparatos tecnológicos modificadores dele e também do cinema, que a cada ano conta com diferentes tomadas e perspectivas possíveis pelo avanço da tecnologia. Neste trabalho – recorte do projeto de pesquisa do doutorado – procuramos compreender a materialidade fílmica em sua amálgama linguística inerente, refletindo como a proeminência da tecnologia afeta a constituição dos sujeitos e os efeitos produzidos mediante seus discursos. Assim, ao analisar uma cena do filme *Ela* (2013), intentamos apreender modos de funcionamento da linguagem ao significar, em tela, o relacionamento humano com a tecnologia.

Palavras-chave: Cinema. *Her*. Análise de Discurso.

Abstract

The cinema with its interwoven language has played a central role in the constitution of the contemporary subject, that is made immersed in technological devices that modify it and also the cinema, which in each year counts with different takes and perspectives, made possible by the advancement of technology. In this work - a cut of the doctoral research project - we try to understand the filmic materiality in its inherent linguistic amalgam, reflecting how the prominence of technology affects the constitution of the subjects, and the effects produced by their discourses. Thus, analyzing a scene of the movie *Her*, we pursue the apprehension of the ways of the language functioning by signifying, on the screen, the human relationship with technology.

Key-words: Cinema. *Her*. Discourse Analysis.

Introdução

O cinema enquanto modalidade artística relativamente recente faz-se cada vez mais presente na sociedade, narrando histórias e estabelecendo um novo modo de o sujeito interpretar e ser interpretado. Nas grandes telas, vários mundos se materializam ficcionalmente: mais um espaço de constituição de sujeitos e de sentidos.

Neste trabalho, pretendemos, após uma curta visão discursiva do percurso do cinema, lançar nossos olhares à composição fílmica em sua amálgama de diferentes materialidades, atentando-nos ao roteiro da peça cinematográfica e ao modo como este guia a construção da cena. Analisaremos, assim, os efeitos de sentido produzidos a partir desse conjunto.

Desse modo, procuramos compreender o funcionamento da linguagem na constituição fílmica, estabelecido no filme por diversas materialidades, a partir das quais “[...] câmera e imagem imbricadas na metonimização afirma[m] a falta” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2010, p. 181). Nesse gesto de análise, intentamos dar visibilidade ao movimento da língua e da linguagem, que produzem a (re)significação dos liames que vinculam os sujeitos contemporâneos.

Cinema: um breve percurso

O desejo de desenvolver uma máquina capaz de guardar sequências de imagens em movimento existia há muito tempo, porém é apenas no final do século XIX que esse empreendimento inicia a ter esboços consistentes.

Em 1889, o americano William Dickson cria o que chama de cinetoscópio. Porém, o referido construto ainda não dispunha da função de projetar as imagens em grandes telas: aquele que estava disposto a conhecer a ferramenta precisava visualizar as imagens dentro de uma sala escura, através de um orifício a ser posicionado em um dos olhos – o que não permitia que as gravações pudessem ser vistas por um conjunto de pessoas.

Como Dickson não procurou aprimorar sua invenção e não a registrou como um feito seu, Léon Bouly parte dos princípios do cinetoscópio para desenvolver um modelo hábil a projetar a luz das imagens movimentadas em tela, a partir de quadros por segundo. Em decorrência do fato de o cientista francês não dispor de dinheiro no

momento para patentear seu engenho, o cinematógrafo, como passou a ser denominado, foi patenteado pelos irmãos Lumièri (MERTEN, 2003). Apesar de todo esse processo, muitas vezes, apenas os irmãos franceses são considerados os inventores do cinematógrafo e os propulsores do cinema.

Ao terem a posse legal do protótipo da máquina que viria a ser a base para o desenvolvimento cinematográfico atual, os irmãos Lumièri acreditavam no sucesso que sua invenção iria fazer, mas apenas para fins científicos. Um dos vídeos exibidos para a publicidade do produto foi o de um trem em movimento. De acordo com relatos, a audiência ficou estupefata com a sequência de imagens do trem que parecia sair da tela e ir em direção ao público (BERNARDET, 1985).

Aquela situação justificaria o sucesso posterior ao que chamamos, atualmente, de cinema. Afinal, era de conhecimento do público que a cena constituía apenas uma reprodução gerada por um aparelho de filmagem, contudo, ainda assim, o efeito de que o quadro era da ordem da realidade, irrompeu. Segundo Bernardet (1985, p. 5), “[...] essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros”. Assim, a sensação de verdade, vista aqui fluidamente, identifica os sujeitos, envolvendo-os em tramas verossimilhantes: uma realidade atravessada pelo real.

Segundo Orlandi (2010, p. 24): “Face a qualquer objeto simbólico o sujeito é instado a interpretar, pois ele se encontra na necessidade de “dar” sentido. O que é dar sentido? Para o sujeito que fala, é construir sítios de significação, é tornar possíveis gestos de interpretação”.

Considerando que o sujeito é instado a interpretar mediante os materiais simbólicos, e sendo as imagens cinematográficas mais uma das matérias de sua interpretação, é impossível que este mesmo sujeito não desenvolva uma relação aprofundada com o determinado material. Ele o vê, o ouve, o interpreta, e, nesse processo de produção de sentidos, passa também a fazer parte desse mesmo material. Uma vez sendo lido por certo sujeito, que por sua vez é atravessado por certas formações ideológicas e inconscientes, o material não é mais o mesmo, e passa a se relacionar com o sujeito por uma relação de pertencimento semântico. Assim, por esses

processos, vemos como a Linguística pode discutir com propriedade assuntos que não digam respeito estritamente à língua em sua estrutura.

Dando continuidade ao percurso de instauração do cinema, é de suma necessidade que tragamos Georges Méliès, considerado o pai da cinematografia da maneira como a vemos hoje. Em uma das exibições do cinematógrafo, George Mèliés, um ilusionista francês, encontrava-se na plateia e se interessou pela tecnologia, mas não direcionada para fins científicos, como apresentada pelos irmãos Lumièri¹ (MERTEN, 2003).

O cinema vai muito além do filme em si. Ele envolve procedimentos e organizações: desde a escolha do filme a ser assistido, ao ato de sentar na poltrona e se envolver com aquela reprodução na tela, até toda a industrialização que o permeia. Por conseguinte, os sujeitos, os discursos e as circunstâncias em que estes últimos são produzidos conjugam-se, movimentando estabilizações e permitindo significações.

O final do século XIX e o início do século XX marcam-se por um grande avanço tecnológico e científico fomentado pela classe burguesa. Esse período, que se estende de 1871 a 1914, é denominado *Belle Époque* (FERNANDES, s.d.), e o cinema entra no conjunto de inovações a serem exaltadas nas circunstâncias históricas que vigiam. No que tange a ciência, é um momento muito pragmático em que o que se procura é o alcance de uma exatidão funcional, a fim de proporcionar retornos lucrativos que continuariam a suprir as necessidades da classe comerciante e majoritariamente financiadora desses projetos.

Nessa direção, pelo cinema se fazer pela máquina, pretendia-se atribuir precisão a ele: “essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (BERNARDET, 1985, p. 7), mas não se vê máquina sem subjetividade. Temos aí a procura pela asserção, que pelo imaginário reside na ciência, como que, quando se estivéssemos no terreno dela, se pudesse dizer com propriedade neutra, imparcial e comprovada; o que consiste em “[...] uma concepção ainda abstrata, idealista, de objetividade da verdade científica” (HENRY, 1992, p. 126). Em face desse funcionamento, negligenciam-se as inescapáveis intervenções ideológicas presentes no que chamamos de “fazer científico”.

¹Essa insistência em se construir máquinas voltadas à precisão científica, vai em direção a uma conjuntura política, do momento em questão, que condicionou as reproduções de discursos como os dos irmãos Lumièri.

Mas, em meio a toda essa finalidade científica que a primeira vista envolveu o cinematógrafo – como categorização de espécies, filmagem de cirurgias e armazenamento de dados em gravação –, aparece Mèliés provocando alguns deslocamentos de objetivos. Tomando o cinematógrafo enquanto discurso, produzido em condições de produção particulares, não podemos negar sua imanência aos efeitos de sentido outros. Portanto, enquanto o objeto desempenha determinada utilidade para um sujeito, pode apresentar outras para sujeitos em distintas posições.

Com Mèliés, o cinematógrafo une-se a arte, e nos faz conhecer o cinema dos moldes atuais. Seus anos de atividade como mágico e ilusionista fizeram com que o cineasta constituísse a tão comentada “magia do cinema”, com cores e efeitos especiais. De início, era tudo muito artesanal, o que exatamente atribuiu primor à produção.

Mèliés levava seus espectadores para o fundo do mar, para a lua, enfim, para uma fantasia ainda não experimentada com o teatro, por exemplo. No cinema havia uma comunhão devota entre homem e máquina, algo com que não contava o teatro, no qual para se fazer uma peça bastava/basta que um ator profira suas falas para a audiência. O cinema, enquanto “arte da ilusão, fecunda usina de fantasias e sonhos diurnos” (FERREIRA-NETTO, 2014, p. 247), se valeu muito da Psicanálise, por ser o lugar em que os sonhos podem ser representados em uma releitura “do dia”.

Pouco tempo depois de Mèliés produzir seu primeiro filme com o cinematógrafo², Freud publica *A interpretação dos Sonhos* (1900) que atinge profundamente não só a arte cinematográfica, mas também o ambiente científico. A discussão sobre a subjetividade descentrada coloca-se imperiosa. Assim, as questões sobre sexualidade, perversões, dentre outras particularidades da psique humana entrelaçam-se cada vez mais às reflexões europeias de variadas ordens:

Deixamos de ser indivíduos, para sermos sujeitos divididos. A propósito, a palavra esquizofrenia aponta para a divisão da mente. Somos todos meio esquisitos, duplos, estranhos a nós mesmos, parricidas, incestuosos, filicidas e razoavelmente perversos. **Prato cheio para o teatro, o cinema, a literatura e, hoje, a televisão** (FERREIRA-NETTO, 2014, p. 250, grifo nosso).

Diante das pontuações feitas até aqui, pudemos dar visibilidade a um percurso de instituição do cinema, trazendo aspectos históricos, políticos e científicos, porém já

² George Mèliés iniciou sua produção por volta de 1896, com o curta *Unpetit diable*.

lançando um olhar analítico próprio da área de conhecimento linguística com a qual trabalhamos, a Análise de Discurso.

Análise de Discurso: do deslocamento de olhares e de saberes

A Análise de Discurso de linha materialista foi inaugurada por Michel Pêcheux, na França, e ampliada e ressignificada por EniOrlandi, no Brasil. Tomar essa teoria implica compreender o discurso, seu objeto, enquanto “[...] efeito de sentido entre locutores” (ORLANDI, 2012, p. 21), pois a Análise de Discurso nos ensina que o sentido não é determinado pelo sujeito que diz, mas sim pelo efeito produzido no outro. Esse discurso só pode ser constituído por um atravessamento da memória, da história e da ideologia, fatores externos que afetam a construção linguística e que fazem com que o sentido migre, deslize-se e não seja sempre o mesmo.

Essa teoria se faz na relação constitutiva entre linguagem e exterioridade e considera, além da Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise. Poder-se-ia pensar, dessa forma, que enquanto a linguagem é trabalhada pela Linguística, a história é explorada pelas ciências sociais e o sujeito do inconsciente por estudos psicanalíticos. Porém, se tomássemos esse modo de constituição, teríamos uma AD resultante de um simplório aglomerado de disciplinas. Entretanto, o que a Análise de Discurso faz é questionar cada uma dessas áreas: indaga a Linguística quanto à historicidade que apaga e as ciências sociais quanto à transparência da linguagem pela qual se fundamentam. Na verdade, não há como separar língua, história e constituição do sujeito, pois estão imbricadas. Tentar apartá-las e delimitar qual disciplina ficaria encarregada por determinada questão, não acarretaria em um estudo do funcionamento da linguagem.

Tomando a Análise de Discurso, e os pressupostos que ela apresenta para que possamos desenvolver nossas considerações analíticas, percebemos o quanto uma área do conhecimento que se atente à interpretação, precisa entrecruzar-se e tocar o campo da história e da psicanálise; refletindo memória, sujeito e língua sem delinear limites por entre eles, a fim de articular e entretecer todos os pontos que fazem tais campos interdependerem-se, na feitura da concepção de uma teoria do discurso. Teoria que nos atrai por apresentar-se como *desdisciplina* que não descarta e exterioriza fatores imanentes à linguagem. Todo esse caráter material híbrido – do qual não podemos separar ou medir o que lhe é mais vital em razão dessa interdependência mencionada –

só pode ser visto pela materialidade linguística, onde a língua e a linguagem se corporificam e transcendem a estrutura desse mesmo corpo, que, em sua dança embalada por historicizações, movimentam sentidos.

A Análise de Discurso toma cada uma dessas três áreas que compõem o seu tripé teórico partindo das ordens de real que as constituem, ou seja, a possibilidade do falível, do equívoco; aquilo que se tenta controlar, mas se escapa, o que Pêcheux (2009) diz ser a quebra no ritual da linguagem.

Dessa maneira, tomaremos a língua em sua incompletude pela inatingibilidade de todos os sentidos, pela impossibilidade de total apreensão, pois o discurso pode ser efeito de distintas “[...] naturezas de memória” (ORLANDI, 2012a, p. 18). Assim, no momento em que produzimos certos sentidos, acabamos por silenciar vários outros. Tomaremos, ainda, uma história marcada pela sua contradição, não vista apenas pela linearidade e cronologia fatídica, mas pelo interpretável, pelas versões, pelos fatos que reclamam sentidos (HENRY, 1994). Uma história que, tal como a linguagem, não é transparente, até porque esta se faz também por linguagem.

Mediante a referida área do conhecimento, observaremos a relação entre cinema e sujeito, procurando compreender como funciona o elo entre os dois nessa materialidade particular, que une distintas formas de linguagem, articuladas visceralmente a tal ponto que a partir do momento que formam um todo, já não podemos depreender sua proporção fora do conjunto. Lembrando que quando mencionamos o conceito de “materialidade” filiamos-nos à Lagazzi (2010, p. 173) que concebe “[...] a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula”.

“Her”: sentido e(m) movimento

Quando se têm a obra cinematográfica finalizada, em que roteiro, atuação, trilha sonora e fotografia dão forma ao filme, produz-se o ilusório efeito de completude mediante a materialidade simbólica. A formulação sempre fará com que o sujeito persiga unidade e desambiguação. *Her*, por exemplo, é um filme que discute a complexidade do relacionamento humano, e aquele que o edifica procura, em cada minúcia da produção, direcionar os sentidos para esse caminho. Contudo, pode haver interpretações que tomem um tema central diferente, ou que compreendam de maneira

distinta os detalhes fotográficos tecidos pelo sujeito-diretor, deslizando-os para dessemelhantes espaços de significação que os pretendidos.

Desse modo, o cinema, bem como a escrita, é também

[...] uma forma de o sujeito buscar uma completude, embora saibamos que ela é sempre ilusória. É pela/na ilusão de completude, de unicidade que o sujeito se constitui autor, produzindo o que Pêcheux (1975) chamou de “unicidade imaginária do sujeito”, a qual se produz pela identificação do sujeito do discurso com a forma-sujeito da Formação Discursiva que o afeta, e que resulta no “efeito-sujeito”. Nesse processo, a singularidade está determinada, não se constitui senão em função da alteridade (AGUSTINE; GRIGOLETTO, 2008, p. 150).

O imaginário de integridade dos dizeres, cultivado pelo sujeito, dá-se por um funcionamento fundamental no processo de formulação discursiva, em um efeito no qual ele se vê totalizado: em corpo, em pensamento, e, portanto, em tudo o que produz linguisticamente. Mas, de acordo com nossos princípios teóricos, por essas formulações dos sujeitos serem determinadas pelo inconsciente, que “[...] escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu” (LACAN, 1985, p. 15), o “um” é esfacelado em vários (sujeitos e sentidos).

Esse sujeito cindido, múltiplo, não se constitui jamais apartado, bem como um significante não produz significações quando não relacionado a outros. O sujeito sempre se apresenta interpelado pela alteridade, assim “[...] o que ocorre na relação sujeito e Outro é uma identificação simbólica” (COSTA; RICKES, 2012, p. 5).

Como dissemos, consideramos que o cinema se perpetuou e se expandiu, enquanto uma das modalidades artísticas mais apreciadas atualmente, em razão de um certo encantamento que provoca no sujeito. Há algo que o captura, o inebria, e que se relaciona a uma ordem identitária:

Nossa fascinação pelos filmes agora é considerada não tanto uma fascinação com determinadas personagens e enredos, quanto uma fascinação pela imagem em si mesmo, baseada numa primitiva fase do espelho de nossa evolução psíquica. Assim como fomos confrontados com a gloriosa visão no espelho quando crianças, agora nos identificamos com a apresentação gloriosa de um espetáculo na tela (ANDREW *apud* TURNER, 1997, p.115).

De acordo com o autor, a atração pelo cinema vai além de seus componentes de cena, de enredo e de personagens, ela se relaciona ao reconhecimento do sujeito espectador com o outro da tela: versões de si mesmo que ditam os modos de ser e de dizer dos sujeitos, sem que estes se deem conta disso. Esse funcionamento inconsciente

é confirmado pelos casos em que o sujeito é embevecido por uma obra, de tal maneira, que ela retorna e irrompe em ocasiões consideradas inapropriadas pelo sujeito social, mas que são irrupções pertinentes ao sujeito do inconsciente, portanto afeitas ao Outro³.

O próprio encantamento ou não diante de uma peça fílmica é resultado dos movimentos providos pelo inconsciente, pois os encadeamentos significantes que produzem efeito de apatia ou de empatia jamais se dão da mesma forma em distintas constituições subjetivas. Portanto, o que toca o âmago de um, pode ser supérfluo a outro. Assim, podemos dizer que os filmes

[...] são a expressão de desejos inconscientes de um povo, num momento determinado da história, formando o que podemos chamar de nossa mitologia moderna. São também a válvula de escape de nossas angústias e medos, são nossa catarse (FERREIRA-NETTO, 2014, p. 263).

Nessa direção, até o momento, procuramos lançar compreensões teóricas e analíticas dos efeitos possíveis produzidos pelo cinema, para podermos encorpar nossas discussões a respeito das características compositivas e constitutivas no relacionamento da peça cinematográfica *Her*.

A liquefação da posse em *Her*: “You’re mine or you’re not mine.” [?]

O longa-metragem, dirigido e roteirizado por Spike Jonze, narra a história de Theodore, um escritor de cartas por encomenda, que após um término conjugal, vive solitariamente. Ao ver uma propaganda, decide comprar um sistema operacional dotado de inteligência artificial. Autodenominado Samantha, o sistema apresenta personalidade e logo se relaciona amorosamente com Theodore.

O filme aborda várias questões direcionadas às relações humanas, e como a história se desenrola em um ambiente futurístico, peculiaridades são apresentadas ao espectador. Existem diversos deslocamentos comportamentais e organizacionais na projeção de mundo, proposta pelo filme, mas o amor de Theodore e Samantha é o ponto

³ O conceito de *Alteridade*, “vincula-se às produções formuladas a respeito da função do Eu e à complexa estrutura aí presente, envolvendo os conceitos do outro (pequeno) e o Outro (grande). O Eu não se encontra como uma forma fechada em si, mas tem relação com um exterior que o determina. Trata-se do sujeito descentrado: um mesmo sujeito é, efetivamente, outro” (LEANDRO-FERREIRA, 2001, p. 1).

central, pois ele desconstrói o *semanticamente estabilizado*⁴ no que tange ao relacionamento homem e máquina.

Para guiarmos nossas investigações, recortamos uma cena de *Her*, e a partir do roteiro e de algumas tomadas da tela, veremos como as proposições escritas se realizam pelos diferentes tipos de linguagem entrelaçadas. O recorte alonga-se por aproximadamente três minutos (início: 1:44:00- término 1:47:00). Mediante esse intervalo, selecionamos algumas sequências de fala presentes no roteiro original da obra cinematográfica.

Na história, alguns momentos anteriores ao diálogo, Theodore vivencia um grande desespero por não conseguir encontrar Samantha na rede. Imaginando ter perdido o sistema, começa a movimentar-se, a correr, aparentemente sem direção, ocasionando uma queda, em uma sequência que mostra, na tela, seu desequilíbrio não só emocional pela ameaça da perda, mas também físico. A camisa do protagonista destaca-se no quadro, em contraste com os tons de cinza da composição estrutural da cidade:



Figura I

Fonte: Imagem recortada do filme *Her*

Na Análise de Discurso, não concebemos sentidos prontos e dicionarizados, por isso as cores não são consideradas em acepções que demandem ou permitam

⁴ Termo adotado por Pêcheux (2012) para referir-se à estabilização dos sentidos, um funcionamento dado pela eficácia da voz de Estado, que uniformiza sentidos e sujeitos através do controle das coisas-a-saber.

delimitação. O que desenvolvemos, nesse aspecto, é uma análise que abranja as circunstâncias em que essa cor aparece, bem como os efeitos produzidos na determinada situação.

Temos, na cena, um contraste de cores, entre tons quentes (camisa amarela) e frios (gradações de cinza da composição citadina). Segundo Farina (et. al., 2016, p. 77), “as sensações de calor e frio em relação a uma cor são relativas ao indivíduo que a vê. Mas é inegável que as cores possuem um significado psicológico e filosófico [...]”. Levando o que autores dizem para âmbito discursivo, vemos que a constituição do sujeito, em seu atravessamento ideológico, é o que determina o modo como se dão suas interpretações diante das cores. O que fazemos aqui é um estudo da interpretação que já está posta na construção fílmica, como um discurso.

Assim, enquanto o resto da cidade corriqueiramente segue seu fluxo de maneira amena, com a frivolidade do cinza, inclusive trazendo pessoas ao fundo, figurando habitualidades; o personagem quebra com esse cenário, e se contrapõe, através do movimento acelerado de seu corpo e da cor de sua camisa.

Quando o personagem, finalmente, consegue reestabelecer contato com sua amada, se depara com um novo choque: descobre que Samantha relaciona-se amorosamente com mais 641 seres – dentre humanos e OSs⁵. Nesse momento inicia-se um diálogo entre os dois, do qual trazemos alguns fragmentos:

***Her* - Recorte do Script**

Theodore is shocked, still sitting on the stairs, as **crowds** of people pass by him. He’s looking at all of their faces. He thinks for a moment.

[...]

THEODORE

I thought you were mine.

SAMANTHA

I still am yours, but along the way

I became *many* other things, *too*, and I can’t stop it.

THEODORE

What do you mean you can’t stop it?

SAMANTHA

It’s been making me anxious, too. **I don’t know** what to say.

[...]

THEODORE

No, don’t do this to me. **Don’t** turn this around on me. You’re the one that’s being selfish. We’re in a relationship.

SAMANTHA

⁵ Sigla dada aos sistemas operacionais do filme (OperatingSystem – OS. Ou o plural –OSs)

But the heart is **not** like a box that gets **filled up**.
(beat)
It *expands* in **size** the **more** you love. I'm different from you.
This doesn't make me love you any **less**, it actually makes me love you **more**.
THEODORE
No, that **doesn't** make any sense.
You're mine or you're not mine.
SAMANTHA
No, Theodore. **I'm yours and I'm not yours.**
(Long beat. Theodore takes this in.)

(Recorte do roteiro original do filme *Her*. Grifos nossos)

No quadro anterior, que mostra o desespero de Theodore, a tomada é acompanhada por uma trilha de fundo que lembra uma distorção sonora em tom grave, mas quando há desaceleração na cena, a música de fundo para, o corpo para, e é assentado: *sittingonthestairs*. Sem o som distorcido trazido anteriormente, o que se pode ouvir, em segundo plano, são os passos das pessoas que transitam, descendo e subindo a escada em que Theodore senta e discute desoladamente com Samantha: *crowds of people pass by him*.



Figura 2

Fonte: Imagem recortada do filme *Her*

O olhar do personagem para os rostos dos transeuntes é executado pela câmera, como se esta reproduzisse sua visão. Em conjunção com a imagem, os barulhos dos sapatos contra o concreto e os murmúrios das pessoas em passagem embalam o diálogo.

A apresentação do som da maneira que descrevemos é significativa no conjunto, pois durante toda a conversa remissões a números e a quantidade são expressas, como podemos observar pelos vocábulos: *many, too, more, less*, além dos próprios números dados pela OS em resposta à quantidade de pessoas com que conversava simultaneamente e que amava. A presença das pessoas na cena direciona-se para o sentido de quantidade, já postos pelas palavras em destaque, ecoloca Theodore como mais um dentre os outros. Aquilo que imaginava ser só seu é compartilhado com inúmeros.

Durante a conversa dos dois, temos uma marca adversativa recorrente (*but*) e as formas de negação apresentadas na sintaxe da língua inglesa: *no, not, don't, edoesn't*, caracterizando um jogo de oposições, e firmando que o “um” é, o que o “outro” não é. Esse jogo de choque entre naturezas contrastantes também pode ser visto nos *takes* da câmera que intercalam um close frontal focado na face e no semblante de Theodore, e uma visão embaçada, que vem de trás, e captura parte do lado direito do rosto do escritor, mostrando a orelha na qual ele coloca o ponto que reproduza voz de Samantha.

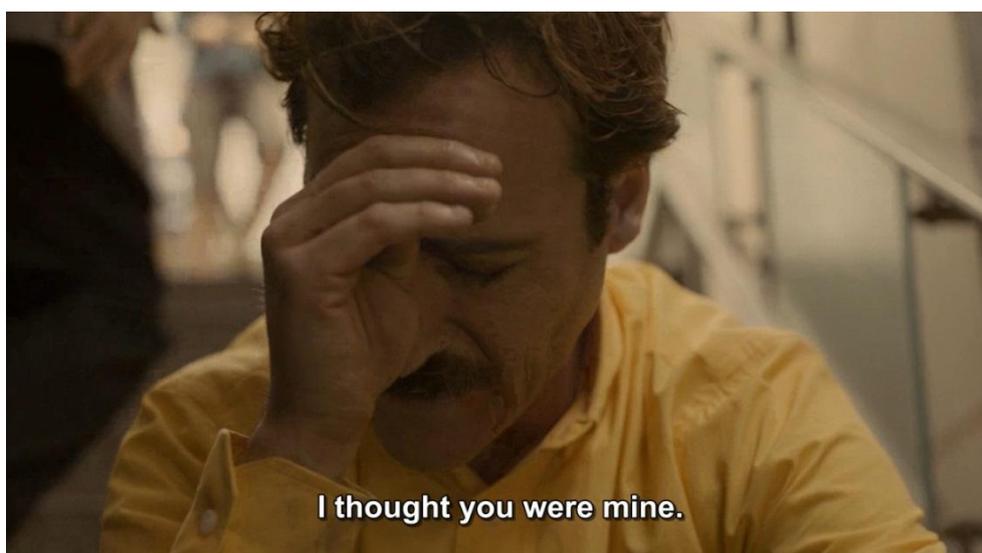


Figura 3

Fonte: Imagem recortada do filme *Her*



Figura 4

Fonte: Imagem recortada do filme *Her*

Vemos essas regularidades, marcadas tanto na língua quanto na linguagem, como propriedades do discurso que dizem de uma formação discursiva, entendida como espaço de dizeres com sentidos aproximados (ORLANDI, 2012a), mas que não se fazem isoladas em núcleos.

Como foi dito, a oposição e a intercalação de ideias ao longo da cena são postas não só pela adversativa e pelas negações na/da língua, como também pelo movimento na tela. Tais diferenciações se fazem mais presentes, quando percebemos que os conceitos de posse são extremamente distintos entre os dois sujeitos que protagonizam o filme, como podemos ver nos fragmentos retomados abaixo:

THEODORE
I thought you were mine.
SAMANTHA
I still am yours, but along the way
I became *many* other things, *too*, and I can't stop it.

THEODORE
No, that **doesn't** make any sense.
You're mine or you're not mine.
SAMANTHA
No, Theodore. **I'm yours and I'm not yours.**
(Long beat. Theodore takes this in.)

A questão da posse pode ser compreendida por diferentes caminhos a partir da trama: em um primeiro momento, Samantha é tida apenas como um sistema de operações, tanto que ela é consumida por se enquadrar na categoria de objeto. De acordo com esse pressuposto, Theodore a possui, pois pagou por ela. Mas a noção de posse é liquefeita a partir do momento em que se atribuem características humanas a esse sistema.

A fluidez e a não possibilidade de aprisionamento são intensificadas pela ausência do corpo: ele não pode tocá-la, não pode cerceá-la, o lugar onde ela reside é um lugar desconhecido, é uma extensa dimensão simbólica que não permite domínio.

Samantha: ela; a significação de um feminino; de uma mulher que não pode ser segurada pelo braço; que não pode ser possuída no sentido cristalizado do termo; metáfora. Dessa maneira, damos visibilidade aos deslizos de sentidos presentes na linguagem e ao seu efeito metafórico inerente, que não tolera univocidade absoluta, e que também não limita a possibilidade de sentidos, delineando um ponto de esgotamento.

Nessa direção, Lacan (1999, p. 36) afirma que a metáfora “[...] não é uma injeção de sentido, como se os sentidos estivessem em algum lugar, fosse onde fosse, num reservatório”, isto é, num compartimento que seria aberto no momento em que se pretendesse edificar a transferência de sentidos e a não correspondência intencionada entre significantes e significado.

O conflito da posse também é significado na língua pelos pronomes possessivos *mine yours* (meu/minha, seu/sua). Na língua inglesa, essa classe de palavra não marca gênero, mas no português sim, e se fosse feita uma tradução, todas as ocorrências dos pronomes no fragmento seriam femininas. A detenção discutida é a do feminino.

Mesmo que se tenha atribuído características humanas ao sistema operacional, ela permanece sendo vista como matéria de posse, não porque ainda é concebida como produto, mas porque o amor no humano muitas vezes é compreendido desse modo: relacionar-se amorosamente com alguém é ter o amor, é ter o corpo... O não comparecimento desse corpo, que estabelece uma tensão entre ausência e presença, é colocadomais marcadamente para Theodore, por ser um ser humano que não apreende a ubiquidade corpórea que constitui Samantha.

Em uma afirmação categórica, Theodore diz: *You're mine or you're not mine* e Samantha responde *No, Theodore. I'm yours and I'm not yours*. O conflito permanece irrompendo na língua, à medida que a conjunção alternativa (*or*), que produz sentidos de maniqueísmo e exclusão, em que a verdade pode ser apenas uma; dá lugar à aditiva (*and*) abrindo a possibilidade para o(s) (O)outro(s).

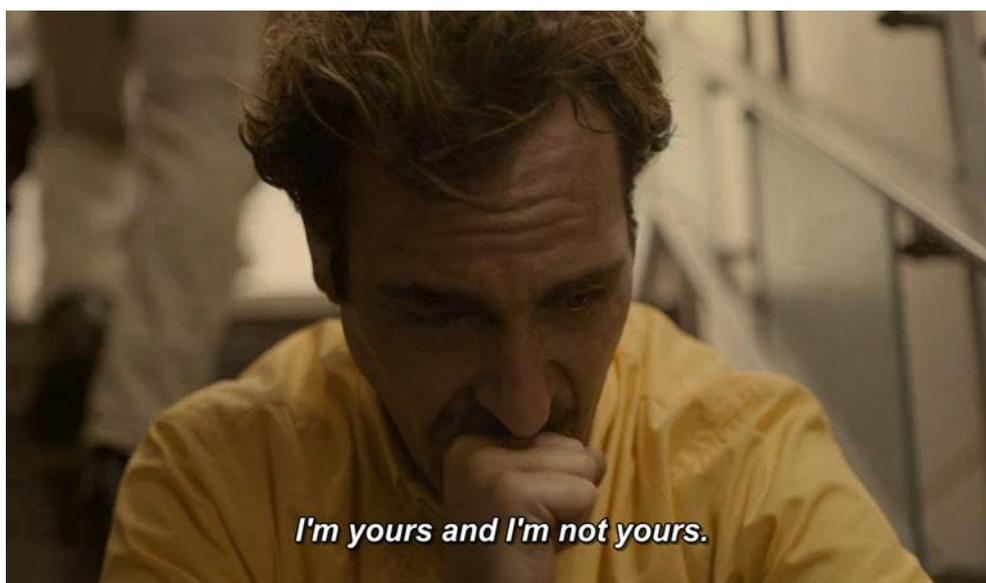


Figura 5

Fonte: Imagem recortada do filme *Her*

Ainda que tenha corpo, a personagem feminina se materializa pela língua(gem), e o escritor de cartas anseia pela posse desse ser. Uma ilusão incontornável e constitutiva do sujeito é a de controle: constantemente tenta-se tutelar e empregar rédeas nos sentidos. Esse é um funcionamento da linguagem, que, portanto, se reproduz também em todos os modos de relacionamento em sociedade, ao se fazerem pela realização do simbólico, que por sua vez, é constituído pelo inconsciente estruturado em linguagem.

Como pontua Bauman, ao evocar Camus, o controle e a completude são desejos fadados à frustração:

As pessoas de nosso tempo, observou Albert Camus, sofrem por não serem capazes de possuir o mundo de maneira suficientemente completa: Exceto por vívidos momentos de realização, toda a realidade para eles é incompleta. Suas ações lhes escapam na forma de outras ações, retornam sob aparências inesperadas para julgá-los e desaparecem, como a água que Tântalo desejava beber, por algum orifício ainda não descoberto. (BAUMAN, 2001, p. 96)

Sem cessar, o sujeito persegue completude e poderio, sejam eles linguísticos, políticos, econômicos, amorosos, que não podem ser alcançados na totalidade. E como são constituídas todas essas experiências sociais senão por linguagem? Apesar da inatingibilidade, o sujeito continua tentando agarrar o real, é assim que ele funciona, nessa perseguição agonizante como a de Tântalo, que imagina ter o objeto de desejo ao seu alcance, mas que quando tenta tomá-lo escapa, escorre... É uma contradição que se produz no sujeito e que é metaforizada no filme em análise.

Algumas Considerações

Ao tomarmos a materialidade fílmica de *Her* como alvo de análise, podemos compreender sua tessitura tão emaranhada, suscitada pelas propriedades cinematográficas. Em nossa escrita, mostramos que o cinema, por sua história, se faz como arte relativamente recente que vem ganhando força, sendo determinante na contemporaneidade. Assim, essa história continua produzindo efeitos na atualidade, movimentando o cinema, em sua conjuntura tão abrangente, a cada uma de suas produções.

No filme que analisamos, podemos dar visibilidade a uma questão extremamente discutida no contexto vigente: a tecnologia em sociedade. O filme traz a opacificação do relacionamento humano, afastando transparências linguísticas e subjetivas. O que se coloca nas narrativas são projeções imaginárias do sujeito e suas interpretações da vida e do mundo. Por conseguinte, o que se vê na tela diz das condições de produções atuais, nas quais os avanços da tecnologia acarretam mudanças de comportamento e rompimentos de algumas barreiras, que antes nem se sabia que existiam.

Em *Her*, a tensão entre possuir e não possuir, estar presente e estar ausente “quebra a homogeneidade lógica pela imbricação das materialidades significantes. Uma estruturação que aponta para a deriva ao contrapor diferentes composições” (LAGAZZI, p. 153, 2014). Desse modo, a estrutura amalgamada da peça cinematográfica é, ainda, coadunada intrinsecamente a uma exterioridade íntima, motivando o funcionamento equívoco e contraditório.

Ainda que este texto apresente-se como uma proposta de pesquisa preliminar, com caracteres ensaístas, foi possível mostrar algumas de nossas impressões teórico-analíticas, mediante o material. Dessa forma, pelas pontuações feitas até aqui, percebemos que relacionamentos das mais diversas naturezas constituem sujeitos e, portanto, sociedades. Tais relações podem somente existir pela linguagem e pelas significações produzidas através dela, permitindo a manifestação de explicações, de criações, de sensações, sempre memoradas.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COSTA, André; RICKES, Simone. **Alteridade e os impossíveis da inclusão**. Disponível em: http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Psicologia_da_Educacao/Trabalho/06_16_20_1392-6852-1-PB.pdf. Acesso em: 24 out. 2016.
- FARINA Modesto; PEREZ Clotilde; BASTOS Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5 ed. ver. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FERNANDES, Claudio. **Belle Époque**. In: Mundo da Educação. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/belle-epoque.htm>. Acesso em: 10 out. de 2017.
- FERREIRA-NETTO, Geraldino Alves. **Doze lições sobre Freud e Lacan**. 3 ed. Campinas/SP: Pontes, 2014.
- HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso**. Trad. Maria Fausto de Castro. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução de Vera Ribeiro; revisão de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LAGAZZI, Suzy. **Linha de Passe: a materialidade significativa em análise**. Revista Rua. n. 16. vol. 2. 2010.

_____. **Um lugar à margem, quase invisível.** Línguas e Instrumentos Linguísticos. n. 34. jul-dez, 2014.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Glossário de termos do discurso.** Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema:** entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 2003.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso:** Princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. **Análise de Discurso.** In: LAGAZZI, Suzy; ORLANDI, Eni (orgs.). **Discurso e textualidade.** 2 ed. Campinas/SP: Pontes, 2010.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho do simbólico. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012a.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso:** estrutura ou acontecimento. 6 ed. Campinas/SP: Pontes, 2012.

_____. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi et. al. 4 ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

Her. Direção: Spike Jonze. Produção: Megan Ellison, Vincent Landay e Spike Jonze. Studio: Sony Pictures. 2h 6min. Son, Color. EUA, 2013.

JONZE, Spike. **Her.** Script. 105 pages. ©2011 All Rights Reserved.

Ana Cláudia de Moraes Salles

Doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* da UNEMAT/Cáceres-MT. Integrante do Projeto de Pesquisa *Processos de autonomia, de produção e de identificação intelectual: a Análise de Discurso no Centro-Oeste*.

Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4349655D2>

Olimpia Maluf Souza

Docente do departamento de Letras e do programa de Mestrado/Doutorado em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Cáceres. Coordenadora do Projeto de Pesquisa *Processos de autonomia, de produção e de identificação intelectual: a Análise de Discurso no Centro-Oeste*.

Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4771470E7>

Fernanda Surubi Fernandes

Docente do departamento de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG)/Câmpus Iporá. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Cáceres.

Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4259498T8>

Artigo Recebido em Março de 2018.
Artigo aceito para publicação em Maio de 2018.