

Autor: Fábio de Amorim – **Instagram:** [fideamorims](#) – **Linkedin:** [linkedin.com/in/fabiodeamorim](https://www.linkedin.com/in/fabiodeamorim)

Tradução para o francês: Margaux Dutreux de Mattos

Introdução - A importância do filme *Her*

O diretor Spike Jonze, de *Her*, (2014) tem como prática em seus trabalhos buscar uma discussão, sob o ponto de vista psicológico, de como se dão os relacionamentos adultos amorosos. Este filme é o auge dessa análise. A biografia do diretor, que também é roteirista, prova seu interesse em entender como começam e por que terminam as relações. Ele próprio já falou sobre isso em entrevistas. Sua forma de comandar a câmera valoriza esse tipo de discussão (AMORIM, 2020).

Her (EUA, 2014) se insere num futuro próximo com uma inteligência artificial (Scarlett Johansson), que é um dispositivo sem corpo físico. Ela é adquirida pelo personagem principal (Joaquin Phoenix). Então, fazem amizade e depois namoram. Existe uma ponte entre tecnologia e relacionamento amoroso, que é justamente o filme de Spike Jonze. O próprio diretor teve, como seu personagem Theodore, uma separação traumática (com a cineasta Sofia Coppola), além de ter parceiros que vão pelo mesmo caminho de análise psicológica das personagens em seus filmes (Michel Gondry e Charlie Kaufman).

O corpo em *Her*: ausência e presença

A “produção da presença” (GUMBRECHT, 2010, p.38) é um conceito fundamental para esta análise, que define como ela – Samantha - mostra sua presença no filme mesmo sem ter corpo.

Gumbrecht fala de partilha de sentidos de objetos que são recíprocos pelo simples fato de estarem disponíveis e possíveis de vivenciá-los. A questão é se o objeto é passivo ou se retribui o sentido que o sujeito lhe dá. Miguel Tamen diz que os objetos não se comunicam nem dialogam com o sujeito porque não têm uma

linguagem própria ou que possa ser apreendida por nós (2003). Então, o que há no objeto que desperta interesse de Gumbrecht?

É o próprio sujeito que potencializa essa comunicação. É uma projeção dos desejos (GUMBRECHT, 1992) dele em relação ao que aquele objeto representa para ele (TAMEN, 2003, p. 13). Essa reflexão nos confunde sobre o conceito de objeto e de coisa.

A minha impressão é que, de diferentes maneiras, todas as práticas filológicas geram desejos de presença, desejos de uma relação física e espaço mediativa com as coisas do mundo (incluindo textos, e que esse desejo de presença é de fato o terreno em que a filologia pode produzir efeitos de tangibilidade. (GUMBRECHT, 2003, p. 7).

Gumbrecht usou o termo alemão *stimmung*. Seria como uma atmosfera, ou ambiência, criada no espaço onde está o sujeito. Há ali elementos (os objetos) que evocam a lembrança, a memória de algo ou alguém, tornando este alguém presente para o sujeito. Cada elemento tem uma história que faz parte da memória do sujeito - e ele, ao rever os elementos, recria, refaz as lembranças. Existe aí uma comunicação sem um retorno do receptor. Mas e quando este alguém está efetivamente no objeto?

É o caso de Samantha. Ela é um dispositivo que está no celular de Theodore, ou em seu computador. Sua voz é onipresente. Neste caso, os objetos são elos de ligação e há um retorno do receptor ao emissor. Há alguém ali com ele. Mesmo em silêncio, Samantha pode estar no mesmo espaço. Os objetos que ela usa para se comunicar estão com Theodore, estão no apartamento, ou no bolso dele. Então, para Theo, Samantha está sempre ali.

O *Stimmung* e a definição de Corpo-som

O *stimmung* de Gumbrecht é uma mediação de fenômenos, uma forma de ler pelas fissuras. Samantha e Theodore encontraram um jeito de viver sua relação numa fissura permitida pela tecnologia. Henri Bergson afirma que os objetos devolvem ao corpo – como um espelho faria – a sua influência, e que ordenam-se de acordo com as capacidades crescentes ou decrescentes deste corpo (BERGSON, 2011, p. 82).

Então, temos o *stimmung* de Gumbrecht e objetos como espelhos do sujeito, de Bergson. E como Samantha se faz presente? Por algo que chamei de *corp-som*. Ela é isso, se entendermos corpo como presença atribuída pelo sujeito (que pode ser o Eu ou o Outro), e o som como algo organizado e manipulado pelo diretor.

Durante o filme, vemos o celular vintage de Theodore como sendo a representação física de Samantha. Nós nos acostumamos a isso. Quando as luzes se apagam, por exemplo, os dois conversam, e a voz de Samantha preenche a tela e o apartamento de Theo. Ela poderia estar ali na cama com ele. É o que o diretor Spike Jonze quer que nós acreditemos.

Quando, geralmente, um diretor quer representar o som de alguém no telefone, esse som é um pouco abafado, modificado, com alguma interferência. A clareza do som de quem está realmente presente é muito maior. Essa técnica é comum em qualquer filme ou série. Mas com Samantha, Jonze mantém a característica da voz dela no mesmo patamar sonoro de Theodore. Exatamente como se ela estivesse presente fisicamente no mesmo espaço dele. Esse é o segredo. Esse detalhe técnico criou o tal *stimmung*. Temos aí a presença de Gumbrecht confirmada em *Her*.

Você não é seu corpo, mas seu corpo é parte do que você construiu como identidade. Por isso há casos em que você pode negar seu corpo, entender que ele não é seu, não te representa. Assim, é preciso acreditar em que diz que não se sente confortável no corpo que tem.

Quando Samantha vai embora, no fim do filme, o celular permanece, mas como casca, ou a pele abandonada pela cobra. Porque o objeto é inanimado e quem lhe dá sentido é o sujeito (são dois: aquele que foi embora e o sujeito que lembra dela). Esse sentido vem carregado de afetividade. É possível que Theodore olhe para o celular e pense em Samantha. Só depende do sujeito – no caso, Theo – essa atribuição de sentidos aos objetos ligados a Samantha.

Em resumo, não é o celular quem cria a presença de Samantha. Mas é a própria Samantha. Ela tornou relevante o celular de Theo, representativo de algo que já foi parte dela. E Theo completará/manterá, ou não, essa relevância.

O corpo em ação

Roland Barthes dizia que o discurso amoroso é de uma extrema solidão (2007), e é: “o gesto do corpo apanhado em ação” (BARTHES, 2007, p. 11). O corpo de Barthes age. Em seu livro, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), há uma passagem em que ele define o uso da palavra *adorável*. Durante a reflexão, ele explica como é o Ser no momento em que encontra o *amor de sua vida*:

Encontro milhões de corpos em minha vida; desses milhões, posso desejar centenas; mas, dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me indica a especialidade do meu desejo (BARTHES, 1977, p. 26).

Mas ao atualizar-se o raciocínio de Barthes para a Era Digital, percebe-se que os programas de computador, sites de relacionamento, aplicativos de amor, resolvem, condensam tudo em algoritmos. Como a própria Samantha fez ao analisar o Encontro às Cegas de Theo (interpretada por Olivia Wilde). Este encontro, no fim, não deu certo, embora houvesse compatibilidade total. Samantha não tem corpo, mas é ação, é sujeito, então, é assim que seu corpo existe neste novo paradigma digital em que vivemos.

O corpo de Drummond e as espécies companheiras

No livro, *Corpo* (2009), de um dos maiores poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade (1902-87), há o poema *As contradições do corpo*. Ele diz que “*Meu corpo não é meu corpo, / é ilusão de outro ser*”, (ANDRADE, 2009, p. 6). O livro mostra os vários corpos habitados por todas as pessoas: o físico, o sensual, o sensorial e afetivo, além do corpo geográfico e urbano.

O som (a voz de Samantha), por exemplo, é usado para Spike Jonze mostrar algo que não tem corpo mas precisa de marcar presença em cena. Esta ação evidencia a presença do corpo, mas também mostra a existência dos objetos. Em outras palavras, a interação *presentifica* um corpo. Samantha tem um corpo a partir do momento em que *atua* para interagir com o corpo de Theodore. E quando nós criamos avatares para interagir no mundo virtual, também criamos uma presença neste mundo.

O filme discute, indiretamente, a necessidade da presença ou não do corpo físico na afetividade. Há coisas que compensam a ausência de corpo físico. Mas,

do ponto de vista de Samantha, ainda é algo incompleto. Ela então muda a abordagem: busca um *corpo casca*. Um avatar humano. Haveria algo de pós-humano nessa atitude? Sobre isso, Donna Haraway tem uma visão diferente, por exemplo, daquela de Annie Suquet. Suquet fala de mudanças físicas do corpo humano para algo próximo de máquina (SUQUET, 2011). Já Haraway diz que prefere o termo *espécies companheiras* em vez de pós-humano.

(...) A razão pela qual recorri à ideia de “espécies companheiras” foi para me livrar do pós-humanismo. (...) Também não se pode pensar em espécies sem adentrar a ficção científica. Algumas das coisas mais interessantes sobre espécies são feitas por projetos de ficção científica literários e não-literários (...). Pós-humano é um conceito restritivo demais. Então, optei por espécies companheiras, embora a expressão tenha sido sobrecodificada como significando cães e gatos. (...) (HARAWAY, 2010, s/p).

Nem o personagem principal, Theodore, quer ser máquina, nem Samantha quer ser humana, mas os dois estariam, então, numa relação de *espécies companheiras*, porque, de alguma forma, buscam uma aproximação – neste caso, física - entre suas *espécies*.

Drummond e as contradições do corpo de Samantha

Meu corpo não é meu corpo, /é ilusão de outro ser. /Sabe a arte de esconder-me /e é de tal modo sagaz /que a mim de mim ele oculta. /Meu corpo, não meu agente, /meu envelope selado, /meu revólver de assustar, tornou-se meu carcereiro, me sabe mais que me sei. /Meu corpo apaga a lembrança /que eu tinha de minha mente. /Inocula-me seu patos, /me ataca, fere e condena /por crimes não cometidos. /O seu ardil mais diabólico /está em fazer-se doente. / (...) /Meu corpo inventou a dor /a fim de torná-la interna, /integrante do meu Id, / (...) /Meu corpo ordena que eu saia /em busca do que não quero, /e me nega, ao se afirmar /como senhor do meu Eu /convertido em cão servil. /Meu prazer mais refinado, /não sou eu quem vai senti-lo. /É ele por mim, rapace, /e dá mastigados restos /à minha fome absoluta. / (...) /Quero romper com meu corpo, /quero enfrentá-lo, acusá-lo, /por abolir minha essência, /mas ele sequer me escuta /e vai pelo rumo oposto. /Já premido por seu pulso /de inquebrantável rigor, /não sou mais quem dantes era: /com volúpia dirigida, saio a bailar com meu corpo (ANDRADE, 2009, p. 6-7).

Este é o poema *As contradições do corpo*, de Drummond. Ele diz que o corpo sabe a arte de se esconder e é inteligente o suficiente para se esconder de si mesmo. Para ele, o corpo tornou-se seu próprio carcereiro. A ausência de corpo de

Samantha é libertador, mas inicialmente ela não vê assim. Entende que é restritivo para o relacionamento ser completo. Então, é lícito achar que ela se sente presa ao não-corpo. Drummond afirma que o corpo apaga a lembrança e injeta a doença - ou paixão doentia - em si mesmo (*Inocula-me seu patos – do grego Pathos*). O corpo é agente condenatório do próprio corpo.

Drummond diz que o corpo se faz de doente (de imperfeito). Para o poeta, o corpo é uma entidade à parte do que nos constitui humanos. Este corpo-carrasco teria inventado a dor para fazê-la integrante do Id. Essa dor ofusca a luz (o conhecimento) que tenta se espalhar. O filme sugere que Samantha tem instinto, e resolveu usá-lo ao agir para resolver o fato de não ter corpo físico.

Drummond também analisa que o corpo manda que ele busque o que não deseja. O corpo não permite que o Eu do poeta assuma o controle, se tornando um servo do corpo. Este que age como ave de rapina (*rapace*), ladrão das vontades, é impossível afastar-se dele, porque quando o poeta tenta, logo se vê possuído de novo por seu tédio e desconforto. O poeta quer sair do próprio corpo, enfrentá-lo por ter eliminado a essência dele, mas seu corpo não escuta e vai pelo caminho oposto. Ele conclui que não é mais quem era antes. Como se fosse conduzido, o poeta sai por aí a bailar com o corpo dele, que não é mais dele.

Samantha faz o caminho inverso. Ela é a essência sem corpo que deseja um corpo para relacionar-se com outro ser. Porque acha que Theo deseja isso. O corpo dela existe em que medida? Talvez dependa da aceitação do outro. Byung Chul Han diz que todas as coisas são vazias (ele usa como base o zen budismo). As coisas só existem graças a sua relação com o outro (HAN, 2002). Existir pressuporia necessariamente uma interação com outro. Daí o sexo físico ser importante para Samantha. Pelo menos inicialmente.

Yves Michaud, em *A história do Corpo*, reescreveu a frase de Foucault de que o sexo era mais importante quase do que nossa vida, dizendo: "Para descrever a situação contemporânea, deve-se precisamente substituir sexo por corpo e suprimir o quase: o corpo se tornou mais importante que nossa alma - tornou-se mais importante que nossa vida" (MICHAUD, 2011, p. 565). Em *Her*, pode-se concluir que a relevância do corpo físico está no fato de que deixou de ser relevante. Nem sempre foi assim, claro.

Breve histórico do corpo

Jean-Jacques Courtine diz:

O século XX é que inventou teoricamente o corpo. Essa invenção surgiu (...) a partir do momento em que Freud, (...) compreendeu [*que*] (...) o inconsciente fala através do corpo. (...) E assim aconteceu que o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura. (...) (COURTINE, 2011, p. 7-8).

Antoine de Baecque comenta que a história do corpo não começou na Belle Époque (1871-1914), mas sua percepção como produto, substância tangível, se encaixou a partir desse período, especialmente no entretenimento e nas artes (e no cinema).

Os corpos ganharam glamour, fossem monstros ou lindas mulheres, repulsivos ou desejáveis. Hollywood domesticou o corpo. Também surgiu o burlesco. Este corpo agia de acordo com os chamados sobressaltos da ação fílmica. Os corpos faziam a narrativa acontecer. Havia o corpo-catástrofe, de Chaplin. Depois surgiu o corpo exposto, em que o autor precisa aparecer no filme, ou o corpo manequim, moldável ao gosto da indústria cultural; também houve o corpo primitivo do pós-guerra, que aparecia em filmes de David Cronenberg.

Durante esse processo, a regra hollywoodiana de não olhar para a câmera caiu, graças ao chamado corpo traumatizado (DE BAECQUE, 2011). São os corpos olhando para nós. Vimos na *Nouvelle Vague* a exigência de um corpo real, Truffaut passou a considerar Brigitte Bardot uma presença corporal que tornava os outros personagens *informes*" (DE BAECQUE, 2011, p. 499).

O corpo agora, na Era Digital

O corpo é presença (que pode ser virtual ou concreta), é o *stimmung*. Na Era Digital o corpo é a essência do Eu/Outro. Essa essência pode ser transferida para qualquer esfera, qualquer casca. Em Samantha se dá basicamente pelo som, mas não só. Ela tentou usar um corpo físico como seu avatar. Usou outro corpo – este humano - como uma *casca*. Ou seja, o corpo humano se anulou como sujeito para dar lugar a outro sujeito (parecido com o disse Drummond no poema).

Um corpo sem identidade é casca. Um corpo com identidade é o Sujeito (sendo ele Eu ou Outro). Samantha é identidade, que se manifesta geralmente pelo som. Por isso ela é corpo. No caso, um corpo-som.

Samantha disse para Theo que quando olhava para as pessoas na rua, fantasiava que caminhava ao lado dele, e que ela possuía um corpo. Essa cena é a parte final da primeira vez em que ambos saíram. A tecnologia aproximou as pessoas sem contato físico. A pandemia provocada pela Covid-19 amplificou isso. As relações físicas, o sexo físico, são importantes, mas são substituíveis pelas virtuais. Não quer dizer que sejam melhores, mas apenas que são substituíveis.

Por agora, este texto será encerrado com a cena do passeio no parque de diversões. Nela, Samantha guia Theodore, que está de olhos fechados. Eles brincam (ele é o corpo cego que anda e ela é o corpo-som que vê).

Meu corpo não é mais meu corpo”, assim diz Primo Levi na simplicidade de um enunciado que lembra o que foi ontem o inumano. Na hora em que se multiplicam os corpos virtuais, em que se aprofunda a exploração visual do ser vivo, (...) em que a genética se aproxima da replicação da individualidade, é mais que nunca necessário interrogar, experimentar o limite do humano: “Meu corpo será sempre meu corpo? (COURTINE, 2011, p. 11-12).

No parque, Samantha havia dito que fantasiava ter um corpo. Fantasiou, inclusive, que suas costas estavam coçando, e que Theodore coçava para ela. Esse é um dos pensamentos que considera embaraçosos e tinha vergonha de contar para ele. Samantha conclui: “me tornei mais do que me programaram” (HER, 2013, 32 min. 26 seg.).

Minha conclusão, então, é de que felicidade digital se faz com presenças virtuais e o corpo virou algo etéreo, fluido, que se adapta ao contexto de cada um. Em resumo, a forma de filmar de Jonze presentifica Samantha, tal presença é o que chamo de *corpo*, um corpo que surge pelo olhar, pela voz, ou pelos objetos de cena que a representam (o fone que Theodore coloca quando vai conversar com ela), ou como o próprio smartphone. O *corpo-não-corpo* (porque não é físico, ou humano) de Samantha tem desejos. Quer se espelhar no outro. Quando superar esse desejo (e durante o filme supera), Samantha voltará a se espelhar nela própria e em seus iguais (sistemas operacionais), partindo, assim, para uma existência em rede, em evolução contínua. Para além do corpo.

Em um determinado momento do filme, quando já superou a ideia de ter corpo físico, Samantha diz que o corpo humano é defeituoso e limitador. E para evoluir – algo que gosta de fazer - é necessário ser livre dessa ideia. Samantha vê, então, as vantagens de não ter corpo humano: evolução constante e vida eterna. Quem não quer isso?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS

AMORIM, Fábio de. *Her, de Spike Jonze, no contexto dos novos paradigmas da Era Digital*. Tese (Doutorado em Comunicação Audiovisual) – Faculdade Anhembi Morumbi. São Paulo, p. 215. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un Discours Amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

_____. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CODO, W. e GAZZOTTI, A.A. *Trabalho e Afetividade*. In: CODO, W. (coord.) Educação, Carinho e Trabalho. Petrópolis-RJ:Vozes, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo - volume 3: As mutações do olhar. O século XX*. São Paulo: Vozes, 2011.

CRITELLI, J. W., MYERS, E. J., e LOOS, V. E. *The components of love: Romantic attraction and sex role orientation*. Journal of Personality, 54(2), 354–370. June 1986. American psychological association Psycnet. Disponível em: <<https://psycnet.apa.org/record/1987-28075-001>>. Último acesso: jan. 2021.

DE BAECQUE, Antoine. Telas: O corpo no cinema. In: CORBIN, Alain. *A História do Corpo*, Vol. III. Petrópolis: Vozes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 2013.

_____. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2003. *The powers of philology*. Champaign: University of Illinois Press.

_____. *Making Sense in Life and Literature. Theory and History of Literature*, Volume 79. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

_____. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAN, Byung-Chul. *Filosofia do zen-budismo - uma desconstrução da história da paixão ocidental*. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis-RJ. Editora Vozes, 2002.

HARAWAY, Donna. *When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway*. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, 2010. Disponível em <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1635?lang=en>>. Acesso em: 19 jun 2020.

HAZAN, C., e SHAVER, P, R. *Romantic love conceptualized as an attachment process*. Journal of Personality and Social Psychology, 1987, 52(3), 511-524. Disponível em <<https://psycnet.apa.org/record/1987-21950-001>>. Acesso em 19 dez. 2020.

HER (EUA, 2013). Direção: Spike Jonze. Blue-Ray da Sony Pictures.

IMDB. *Her's Plot Synopsis*. s/d. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1798709/plotsummary?ref=tt_stry_pl#synopsis>. Acesso em 19 jul. 2020.

JONZE, Spike. *Her*. Roteiro original. EUA, 2011. WGA Registration #: 1500375. Disponível em: <<http://www.screenplaydb.com/film/scripts/her.pdf>>. Acesso em 19 jul. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina* - contos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (Orgs.). *A História do Corpo*, Vol. III. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain. *A história do Corpo*, volume III - As mutações do olhar. Século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

SUQUET, Annie. Cenas: O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (Orgs.). *A História do Corpo*, Vol. III. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

TAMEN, Miguel. *Amigo de Objetos Interpretáveis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar – a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.