

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180101>

Recebido em 24/05/2023 | Aprovado em 24/06/2023

Dossiê: Arte, Corpo e Discurso: o Político e o Poético no Movimento dos Sentidos
Dossier: Art, Body, and Discourse: The Political and the Poetic in the Movement of the Senses

Nadia Neckel, Luciana Vinhas, Luciene Jung de Campos, Suzy Lagazzi (Organizadoras)

A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE EM *HER*: NA (DES)CORPOREIDADE DOS SENTIDOS THE FILMIC-SIGNIFIED MATERIALITY IN *HER*: IN THE (DIS)CORPOREALITY OF THE SENSES

Ana Cláudia de Moraes-Salles*

Olimpia Maluf-Souza**

Resumo: O cinema se configura como uma manifestação artística proeminente na atualidade. O filme, seu produto, é constituído pelo entretecimento de diferentes materialidades que – dentre imagens, sons, cores, roteiro – possibilitam movimentos semânticos. Neste trabalho, objetivamos dar visibilidade aos efeitos de sentido produzidos pela materialidade fílmico-significante. Para tanto, elencamos como corpus um recorte cenográfico da ficção científica *Her* (2013), que será depreendido pela *Análise de Discurso francesa de base materialista*, preconizada por Pêcheux e ampliada por Orlandi. Nessa área, seus próprios princípios teóricos são já procedimentos, permitindo, mediante a mobilização de seu aparato, a compreensão analítica do recorte enquanto “discurso”, definido como “efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 2012). Na cena analisada, pudemos compreender o funcionamento da materialidade fílmico-significante na relação entre homem e tecnologia, percebendo como a corporeidade do humano e a (des)corporeidade da máquina são significados em tela, metaforizando a falta inexorável ao sujeito, movido pelo desejo, e ao simbólico.

Palavras-chave: Materialidade Fílmico-significante. Cinema. Corpo. *Her*. *Análise de Discurso*.

Abstract: Cinema is configured as a prominent artistic manifestation nowadays. The film, its product, is constituted by the interweaving of different materialities that – among images, sounds, colors, script – enable semantic movements. In this work, we aim to give visibility to the meaning effects produced through the filmic-significant materiality. Thus, we took as corpus a scenographic clipping of the science fiction *Her* (2013), which will be inferred by the French Materialistic Discourse Analysis started by Pêcheux and expanded by Orlandi. In this area, its own theoretical principles are procedures, allowing, through the mobilization of its apparatus, the analytical understanding of the clipping as “discourse”, defined as “effect of meanings between speakers” (Orlandi, 2012). In the analyzed scene, we were able to understand the filmic-significant materiality functioning in the relationship between mankind and technology, realizing how the corporeity of the human and the (dis)corporeity of the machine are signified on screen, metaphorizing the inexorable lack of the subject, moved by desire, and the symbolic.

Keywords: Filmic-significant Materiality. Cinema. Desire. Body. *Her*. Discourse Analysis.

* Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Juína. Doutora em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Email: ana.salles@ifmt.edu.br.

** Professora sênior no Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Email: olimpiamaluf@gmail.com.

A ANÁLISE DE DISCURSO E A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE

A amplitude do que é compreendido como objeto é extremamente vasta na Análise de Discurso (AD), pois se a materialidade permite a produção de efeitos de sentido, ela é, sim, detentora de discursividade. Foi a possibilidade de explorar variadas formas de constituição linguística, com base nessa área do conhecimento, que nos direcionou a tomar uma das partes do cinematográfico como alvo de nossas atenções.

Neste trabalho, lançamos nossos olhares sobre o funcionamento de discursos possíveis pela materialidade fílmico-significante, na qual diferentes materialidades simbólicas unem-se para depois dispersarem-se em efeitos de sentido. Para tanto, elencamos como *corpus* um recorte do filme *Her*, em uma cena na qual há conjugação sexual entre um homem e um sistema operacional. Nessa sequência imagética, reflexões sobre falta, falha e silêncios que falam podem ser analisados.

Nessa direção, consideramos necessária a explanação do modo como compreendemos a materialidade fílmico-significante – conceito que surge a partir da demanda de nossas reflexões acerca de discursos que envolvem a moção imagética no artístico. Ela seria, portanto, esse material pensado, especificamente, na particularidade da construção de um filme, e atrelado, indissociavelmente, à história e aos modos de constituição do sujeito do inconsciente.

Uma materialidade que é feita de ilusões intrínsecas: a primeira – que parte do biológico – com

a impossibilidade de nosso cérebro captar a separação das imagens distribuídas uma após a outra, em uma cadência de 24 fps (frames por segundo), produzindo o efeito movente. A segunda – da ordem do sujeito – com a ilusão constitutiva de que ele é o centro, o cerne absoluto de suas produções linguísticas, ao conceber que em um filme é possível se dizer tudo, é possível criar um todo fechado sem brechas e arestas, esquecendo, inclusive, de que “[...] o real da língua[gem] é o impossível” (Pêcheux; Gadet, 2012, p. 51). Essa constatação se vale da construção psicanalítica de Milner (1978) de que há uma ordem de real na língua, assim, o real na língua[gem] é algo que foge à significação e que é inapreensível. Essa noção se relaciona, então, ao registro do real, de Lacan, mas, na Análise de Discurso, ela é voltada à compreensão do funcionamento da linguagem no processo discursivo.

Dessas ilusões intrínsecas à materialidade fílmica não se pode fugir e, na verdade, o sujeito nem o tenta, porque elas o acometem, sem ele nem sequer perceber, e é disso que sujeitos e sentidos são produtos, pois é nessa materialidade que o sujeito se diz.

É com base nesses ponderações teórico-metodológicas que analisamos um recorte do filme *Her* (2013) de Spike Jonze. Nessa ficção científica, com constituição de cenografia e figurino diferentes daquilo que se estabilizou como recorrência de *sci-fis*¹, temos a história de um escritor de cartas por encomenda, que vive numa sociedade projetada em um futuro. Imerso em uma solidão decorrente de relacionamentos fracassados, Theodore compra o novo sistema operacional do mercado dotado de inteligência artificial, o OS1.

¹ Science fictions (ficções científicas).

O sistema, que logo após sua inicialização se autodenomina Samantha, é extremamente fluido e possui comportamentos aproximados do humano, mesmo não possuindo um corpo físico, e logo engata um relacionamento amoroso com o protagonista. Para muito além de mais um filme que versa sobre o enlaçar conturbado de duas naturezas contrastantes, a obra traz discussões sobre características subjetivas inerentes ao sujeito, como a falta e a ilusão de completude, sobre as quais daremos visibilidade pela Análise de Discurso.

ENTRE A VACUIDADE DO TOQUE E A CONEXÃO DOS SENTIDOS: DISCURSIVIDADE DA PERFORMANCE SEXUAL NA VIRTUALIDADE

Na cena, temos o primeiro contato de teor sexual entre os personagens. Ela acontece depois de um outro fracasso de Theodore na interação com uma mulher humana. A personagem havia acabado de ir a um encontro com uma bela jovem, incentivado por Samantha. Aparentemente, a noite ia bem até o escritor se sentir pressionado com a ideia de se envolver seriamente com alguém novamente, o que acarretou uma visão negativa da moça em relação a Theodore:



Figura 1: *Her*. Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

O desentendimento entre os dois, no primeiro encontro, foi um grande baque para Theodore, fazendo-o intensificar mais ainda seus sentimentos de vazio e de insuficiência, atribuindo a si mesmo a responsabilidade pelos fracassos amorosos, ao se posicionar como aquele que mina e sabota toda a possibilidade de sucesso numa vida a dois.

O funcionamento apresentado pelo padecimento de Theodore é aproximado do que Lagazzi analisa no filme *Linha de Passe*, pois, do mesmo modo, nas imagens em movênci a e conjunção apresentadas em *Her* há sequências que vêm a significar “[...] procura e boicote que na [...] contradição constitutiva condensam a falta que dói, inquieta e se abre em desejo” (2010, p. 176).

Depois do encontro fracassado, ao chegar em casa, o escritor de cartas inicia a relatar o ocorrido, expondo suas dores para o OS que o ouve atentamente. É nessa sequência que acontece o primeiro contato do que seria um coito entre as duas personagens:



Figura 2: QR Code da Cena 1²

Fonte: <https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>.

A cena inicia no quarto escuro no apartamento de Theodore, vemos, em um primeiro momento a personagem sentada na cama cabisbaixo, com as amplas janelas permitindo a entrada de um pouco de luz vinda da iluminação da cidade.

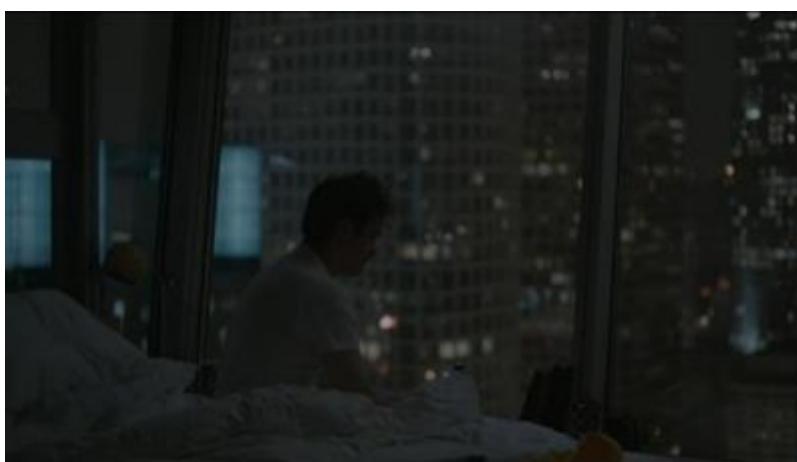


Figura 3: Her. Fonte: Print Screens do filme em Arquivo Pessoal



Figura 4: Paleta de cores centrais da Figura 45. (Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme Her, através da ferramenta online Adobe Color.

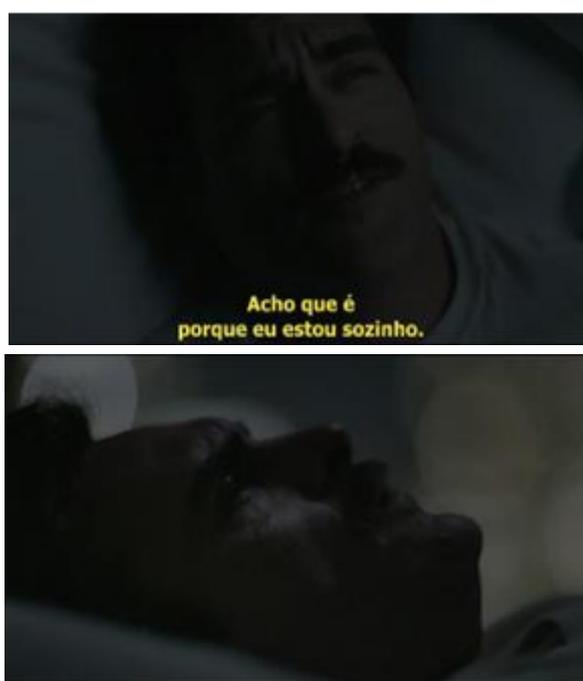
Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

Como pode ser observado no frame, a cena possui pouca luz produzindo efeitos de melancolia ao aliarem-se à construção da narrativa, proposta no roteiro. Neste momento, Theodore encontra-se devastado e somente anseia que o dia acabe. A paleta de cores tem em sua predominância tons de preto, cinza e azul contrastados por pontos situados entre o vermelho e o amarelo das luzes dos prédios vistas ao fundo.

² Recortamos a cena que poderá ser vista na íntegra, mediante a tecnologia de QR codes de acesso, mas ainda tomando uma imagem imóvel, a qual chamaremos de frame. Neste trabalho, o QR Code, gerado em Shopify.com, tem papel fundamental como meio de acesso à cena, visto que a materialidade com a qual trabalhamos implica a ocorrência de imagens coadunadas que trazem o efeito de **movimento**.

A reincidência de tons frios, exatamente quando a história se coloca em um dos ápices de tristeza, levanta a questão das cores como parte intrínseca na constituição dos sentidos da obra. Assim, a maneira como as cores se estruturam no cenário pode ser vista como uma “[...] sintaxe [que] rege os elementos que constituem a mensagem plástica: a cor possui, como a luz, o movimento, o peso, o equilíbrio e o espaço, leis que definem a sua utilização” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 98).

Depois desse plano, Theodore se deita na cama, conversando com Samantha. Nesse momento, os planos concentram-se no rosto da personagem tomado de perfil e de frente, sempre em um *close* muito fechado, encaminhando para atribuição de destaque às emoções plasmadas nas feições esboçadas pelo rosto do protagonista, mesmo que não tão expostas em razão da penumbra do quarto:



Figuras 5 e 6: Her.

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

O *close* é um plano que pode ocupar quase toda a tela com o rosto de uma personagem, enquadrando-a da testa ao queixo. Esse plano, frequentemente utilizado no cinema, tem por finalidade fazer com que “[...] o espectador dirija toda a sua atenção para o sentimento do personagem, por isso o *close* também é conhecido como plano emotivo” (PISANI, 2016, p. 21).

A noção de *plano*, segundo Aumont (et. al., 1995, p. 39),

[...] abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes.

Desse modo, vemos que de acordo com o plano utilizado, diferentes sentidos podem ser produzidos, e isso é possível pela arte do cinema: pelo destaque ou apagamento de elementos imagéticos, acontecem reorganizações nos campos de sentido.

É, então, a partir dessa sequência com o *close* em Theodore, que Samantha pede para que o homem diga tudo o que cruza seus pensamentos, e o escritor, assim, inicia:

THEODORE (CONT'D)

Maybe more just cause I was **lonely**... and I wanted someone to fuck me. And I wanted someone to want me to fuck them. **Maybe that would have filled this tiny little black hole in my heart for a moment. But probably not.**

We see images of him and Catherine on a vacation together, grocery shopping, Catherine making dinner in the kitchen as he's sitting on the counter talking, happy.

THEODORE (CONT'D)

Sometimes I think I've felt everything I'm ever gonna feel and from here on out I'm not going to feel anything new - just lesser versions of what I've already felt.

SAMANTHA (sympathetically)

I know for a fact that's not true. I've seen you feel joy, I've seen you marvel at things. You just might not see it at this exact time, but that's understandable. You've been through a lot lately. You've lost a part of yourself³. (p. 41. Grifo nosso.)

Ao descrever que, no encontro fracassado, gostaria apenas de entregar-se aos prazeres sexuais numa reciprocidade entre o seu querer e o querer da jovem, Theodore interpreta suas vontades como um lugar de fuga, pelo qual “o pequeno buraco negro”, que, segundo ele, habita seu coração, poderia ser preenchido, mesmo que por alguns instantes.

Nesse momento do roteiro, a fala da personagem faz significar uma profunda insatisfação e melancolia, expressas por aquilo que o aflige: o vazio causado pela analogia do buraco negro, como aquilo que, devido a sua densidade, vai sugando tudo o que está ao seu entorno, direcionando-o ao desconhecido, ao nada.

Ao discutir o vazio como inerente à constituição do sujeito e, portanto, dos sentidos Sousa (2013) pondera que

Todos estes recortes materializam algo impossível de ser dito em sua essência de furo, seja pelos momentos de solidão, desespero, desamparo, seja até mesmo pelos encontros com alegria e/ou morte. A língua não dá conta de abrigar e conter essa Coisa, apenas contorná-la; as palavras faltam diante do que é absoluto vazio e o simbólico aparece vergado em seu des-poder, enfermo de potência e rendido a uma condição de não-todo (Sousa, 2013, p. 65).

³ Em tradução livre: THEODORE (CONT'D): talvez foi mais porque eu estava me sentindo sozinho... e eu queria alguém para transar. E eu queria alguém que quisesse que eu transasse com ela. Talvez isso ajudaria a preencher esse pequeno buraco negro que tem no meu coração, por um momento. Mas provavelmente não./ Vemos imagens dele e de Catherine em uma viagem juntos, compras no mercado, Catherine fazendo jantar na cozinha enquanto ele senta no balcão conversando, feliz./ THEODORE (CONT'D): Às vezes, eu acho que já senti tudo o que eu deveria sentir, e que daqui para frente não vou mais sentir nada novo – só versões menores do que eu já senti./ SAMANTHA (simpaticamente): eu sei que isso não é verdade. Eu vi você sentindo alegria, eu vi você se maravilhar com as coisas. Você não deve conseguir ver isso neste momento, mas isso é compreensível. Você passou por muito ultimamente. Você perdeu uma parte de você mesmo.

Nesse momento, a autora discutia excertos de falas da personagem machadiana, Bentinho, nas quais há retomadas constantes de um sentimento de falta na linguagem: ele queria falar, externar, contudo, encontrava-se à míngua, numa penúria do dizer, bem como Theodore. Os efeitos de sentido de absentismo são movimentados na fala do sujeito.

Esse buraco seria, assim, o que não permite a sua plenitude, pois destrói tudo o que pode se aproximar para ficar, para permanecer e, mais especificamente, para completar. É por essa razão que considera que tudo que virá a sentir serão apenas versões genéricas de suas emoções anteriores: “Às vezes, eu acho que já senti tudo o que eu deveria sentir, e que daqui para frente não vou mais sentir nada novo – só versões menores do que eu já senti”.

Essa afirmação de Theodore funciona como paráfrase da célebre frase do filme francês *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001): “Sem você, as emoções de hoje seriam apenas pele morta das emoções do passado”, materializando um sentimento recorrente de quando se perde algo ou alguém a qual ou a quem se detinha amor.

O sentimento de desesperança, de perdição e de baixas expectativas para o futuro, quando da recente perda do objeto amado, acontece em razão do sujeito entender ilusoriamente que perdeu aquilo que completa a sua falta, visto que o amado ou amada seria essa peça de encaixe. No final do recorte do roteiro, Samantha diz que Theodore “perdeu uma parte dele mesmo”. Sim, ele perdeu algo, mas, indo além das perdas do empírico, houve uma perda desde o primórdio de sua feitura de sujeito, “[...] uma perda primeva, ou seja, algo que o sujeito perdeu sem nunca ter tido” (op. cit. p. 64). O que está extraviado no protagonista, jamais o pertenceu.

A ideia da miserabilidade, vivenciada no presente como algo que irá se estender em tempos posteriores, é intensificada pela presença de *flashbacks*. Neles, Theodore se vê em momentos com Catherine, sua ex-esposa. Desse modo, conforme descrito no roteiro do filme, as imagens do passado, entremeadas à fala do escritor, são vibrantes, bem iluminadas e afáveis (ver frames na página seguinte).

A luz nas cenas, encaminhando para sentidos de felicidade e de pacificidade, é retomada nos frames oriundos das memórias de Theodore. A partir dos *flashbacks* “[...] é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então que se volta atrás (no tempo)” (AUMONT; MARIE, p. 131). Neste momento, especificamente, os *flashbacks* vêm para dar visibilidade à disparidade de estados emocionais do protagonista, entre o passado e a atualidade.

Desse modo, uma alternância entre os *closes* no escuro do quarto, das Figuras 5 e 6, e a vivacidade da sequência de cenas da Figura 7 é estabelecida a fim de potencializar a magnitude dos momentos anteriores e enfatizar o efeito de mortificação que se encontra em voga naquela cena. A intercalação de sensações, configurada através dos *flashbacks*, aparecem como endossando a fala de que as sensações atuais nunca poderão se equiparar com as antigas.

Sousa (2013, p. 66) afirma que “[...] o que insiste em repetir-se, em mais uma volta de dizer, funciona como abridor de nova hiância, como porto de passagem para outra maneira de encontrar a Coisa [...]” (op. cit. p. 66). Portanto, em concordância com as

características da cena analisada aqui, o mecanismo de ver o término como um desfalecimento é inerente, visto que é mediante esse mecanismo que o sujeito se lança para tentar preencher essa falta com outros objetos. Porém, todo esse movimento é baseado na ilusão de que é possível completar a falta, de que é possível ser sujeito e ser completo ao mesmo tempo.



Figura 7: Sequência de frames de *Her*.

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal.



Figura 8: Paleta de cores centrais da Figura 49 (Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color*).

Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

As lamúrias de Theodore nos fazem compreender as características do sujeito que é inquietado e aterrorizado constantemente pela sombra que a falta faz, pelo simples fato de não estar lá e de se colocar como presença mesmo na sua ausência:

O sujeito da psicanálise, tal qual Lacan (1960/1998) o define, é tomado como algo cujo modo de existir é a barra, a abolição, a incompletude, operações pelas quais ele se constitui e se realiza. É nesse sentido que o amor implica o domínio do “não-ter”. Para amar é necessária a aceitação da condição de “não-todo”, o reconhecimento de que “não se tem” (BESSET; SANTOS, 2013, p. 410).

Portanto, a condição de existência do sujeito é o não sabido, em relação ao seu desejo, e é a incompletude, em relação a sua constituição. Amar é perceber que não tem algo e procurar esse algo no outro, na ilusão de que vai encontrar e se satisfazer com o achado.

Após o desabafo, Samantha tenta convencer Theodore do contrário, de que ele sente e pode continuar caminhando para relacionamentos que o aprazem. Dentre consolos, acontece um momento em que os dois realizam um tipo de conjunção sexual. O ponto principal que permite o acontecimento desse momento é a palavra. Por entre palavras que vão dizendo o que seria feito e como seria feito, os dois fazem, se engajando num sexo virtual, promovido pelo dizer.

Nessa sequência, o foco continua direcionado ao rosto de Theodore, novamente, ora tomado em perfil, ora tomado de frente, enquanto as descrições das carícias seguem ininterruptas, com a interlocução de Samantha que imprime em sua voz a volúpia de quem encontra-se atraída e ansiosa pelo contato do amante. Os *closes* permanecem em Theodore até que ele cerra os olhos lentamente. Junto com o fechar de seus olhos, a imagem se fecha também e a tela passa a ser tomada pelo breu:

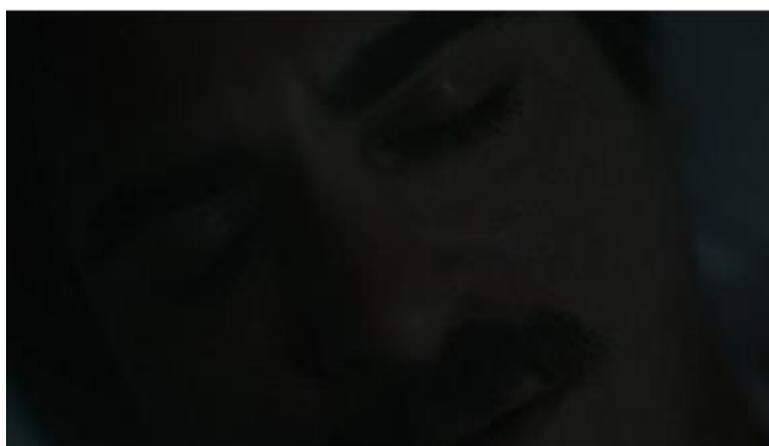


Figura 9: *Her*.

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.

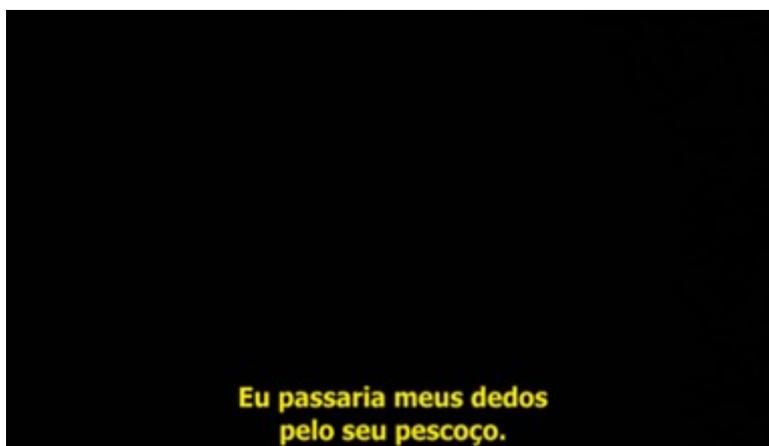


Figura 10: *Her*.

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.

Depois que tudo se escurece, as vozes se tornam cada vez mais ofegantes à medida que a conjunção sexual progride e é finalizada em um clímax sincronizado entre as duas personagens. Na cena, os amantes são embalados por um *score*⁴ suave e com volume ameno ao fundo, com o som longínquo de um piano, quase que imperceptível.

Neste momento, vemos novamente Samantha correspondendo às vontades de Theodore. Ainda que em nenhum momento o personagem principal tenha insinuado que sua demanda tivesse que ser atendida por ela, Samantha prontamente se coloca à disposição e satisfaz o querer do escritor, embora o efeito produzido no telespectador do filme não seja o de que o OS se programe para atender a sua demanda.

Apesar de o filme mencionar que nem todos os OSs possuem atração romântica por seus portadores, no caso desse OS há, e, não por acaso, Samantha se apresenta, na narrativa, para satisfazê-lo de algum modo, visto que, pelas características da protagonista, ela é um sistema operacional capaz de atendê-lo em tudo, menos de ser sugada pelo buraco negro que faz morada no coração de Theodore. Afinal, é preciso lembrar, a todo o momento, que Samantha é uma inteligência artificial (IA) e como tal ela faz, na vida da personagem, o papel da mulher que ele necessita.

Diferentemente do que se vê corriqueiramente no cinema, a cena não mostra lençóis e corpos se emaranhando, pois essa relação não está dentro da “normalidade” das demais. Contudo, a tela preta, que toma todo o espaço, sendo sobreposta pelo ritmo das vozes, imprime uma cadência na trama e não descaracteriza a cena de sexo – que deixa de ser mostrada exatamente para produzir o efeito de uma relação convencional. Assim, enquanto Theodore se satisfaz, a IA produz o efeito de um orgasmo, para que o protagonista experimente a sensação de que a ouviu, a teve e a tocou.

O ecoar das vozes ofegantes, sobrepondo o preto total que toma o frame, faz com que imagens possam ser constituídas pelo telespectador. Configura-se enquanto sugestão de imaginários que podem tomar caminhos distintos de acordo com quem a vê. Assim, a tela preta, nesse caso, não é o sem sentido, mas um apagamento que potencializa possibilidades semânticas:

[...] o uso da tela preta ou branca, frequentemente entendido como uma imagem em negativo ou como uma não-imagem, devém ato de (des)capacitação criativa que se recoloca como uma força ativa e afirmativa. [...] As telas pretas e brancas evitam que [o] discurso se estabilize dentro de uma ideologia, abrindo falhas e rachaduras que abalam a crosta das convenções aceitas na aqui(tectônica) do cinema (Shilina-Conte, 2018, p. 26).

Dessa forma, a tela totalmente preta não é simplesmente vazio, terreno improdutivo ou interrupção da fluidez sequencial de um filme, pois na direção do que diz Orlandi (2007, p. 47) “a linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’. Mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentido se apresentam”. Se pensarmos a linguagem verbal, na evidência, o nada é o silêncio; e na linguagem fílmica o nada seria a não-imagem, o breu na/da tela.

⁴ A palavra *score* costuma ser usada em referência a um elemento da trilha sonora que não compreende as canções (que possuem palavras melodizadas). Assim, o *score* é o fundo instrumental utilizado para compor as cenas aliando-se à ambientação e ao clima proposto por determinado momento do filme.

Porém, como vimos, esses silenciamentos, na verdade, dizem muito e se afastam da não-significação. Neste caso, para a linguagem fílmico-significante, ela é continuidade, é ponto propulsor de produções imagéticas, terreno fértil da produção de sentidos.

Quando a visão do protagonista se veda e a tela é obscurecida, o efeito que se produz é o de um convite ao espectador para que aquela imersão seja feita. O estranhamento da relação entre um homem e um sistema operacional, delineado por um fantástico, é enevoado pela familiaridade do entrelaçar das vozes voluptuosas.

Logo, a tela preta da cena produz efeitos de excitação, ao mostrar (escondendo, porque mostrar quebraria o “encanto” do envolvimento), a intimidade entre os dois sendo estreitada:

O sexo no cinema é especialmente volátil: ele pode excitar, fascinar, desgostar, chatear, instruir e incitar. No entanto, eles também nos distanciam da experiência próxima, imediata, de tocar e sentir com nossos próprios corpos, ao mesmo tempo em que nos trazem de volta aos sentimentos desses mesmos corpos (Williams, 2012, p. 15).

Logo, as cenas de sexo são importantes no cinema a partir do momento que conversam com a história contada em tela, a fim de constituir sentidos de convencimento para com o espectador. A cena pode remeter aos mais diferentes efeitos de acordo com o que é enredado pelo roteiro. No caso do filme, a cena, ao mesmo tempo em que nos distancia da experiência, faz trazer a memória dela. Como exposto por Williams (2012), é uma conversa entre a distância e a lembrança nos/dos/pelos corpos, porém aqui nenhum dos corpos físicos aparece, restando ao telespectador a imaginação, a partir da tela tomada pelo obscuro.

Em *Adeus ao Corpo*, Le Breton (2003, p. 164), ao discutir a questão da sexualidade, fala da transitoriedade inerente ao corporal e do modo como as relações sexuais podem ser realizadas efetivamente, mesmo sem o encontrar físico dos seres humanos:

A sexualidade cibernética realiza um desaparecimento sem equívoco da carne. Na medida em que é de maneira privilegiada um hino ao corpo, o erotismo não poderia escapar às tentativas de extraí-lo de um corpo arrebatado no imaginário do desabono do qual mostramos as muitas representações. Nas telas, o sexo transforma-se em texto, aguardando as combinações sensoriais que permitem estimular a distância, o corpo do outro, sem tocá-lo. A reparação da indignidade corporal encontra o androide cibernético suscetível de interagir logo sexualmente e de responder ativamente a todas as fantasias de seu proprietário.

O autor discute o modo de realização da prática sexual através das telas, permitindo experiências orgásticas sem a presença do toque, do tato, do palpável. Apesar da questão da indignidade do corpo humano, fadado à decomposição, não se presentificar nesta ficção científica em específico, por não cogitar nem mesmo o corpo cibernético, nesta *sci-fi* existe a dinâmica de satisfação do proprietário pela sua tecnologia, ainda que isso não aconteça por uma via direta.

Quando mencionamos o sexo sem a presença do corpo, rememoramos as colocações de Freud a respeito da sexualidade. O psicanalista toma o termo *libido*, já utilizado em outros campos de estudo, para produzir deslocamentos e colocar essa noção

atrelada à questão da “[...] sexualidade como fonte do conflito psíquico” (Rodinesco; Plon, 1998, p. 472). Assim, o prazer do sujeito, nos estudos freudianos, não se estagna na conjunção carnal por meio dos órgãos de reprodução humanos – o que é retomado por Lacan (2003, p. 454) ao dizer que “[...] não há relação sexual”.

Portanto, há um afastamento de algo que seja tão atado ao animalesco instintivo do sujeito biopsicossocial, para dar lugar ao desejo sexual enquanto elemento relacionado à constituição do sujeito, desde os seus momentos mais remotos, na infância.

Rodinesco e Plon (1998, p. 473) discorrem que o processo de estudos concernentes à *libido*, em Freud, sofre modificações e aprimoramentos ao longo de seu percurso na clínica:

Num primeiro tempo, ele fez da libido uma “energia”, isto é, a manifestação dinâmica, na vida psíquica, do impulso (ou pulsão) sexual. Isso o levou a esta grande redefinição: a libido já não era *sexualis*, não mais constituía uma atividade somática, mas era um desejo sexual que procurava satisfazer-se, fixando-se em objetos.

Transitando por entre reflexões, Freud considera, num primeiro momento, a libido enquanto energia, para, então, migrar, definindo-a como desejo sexual projetado em objetos. Então a libido, pela perspectiva freudo-lacanianiana, é compreendida enquanto significante. Assim, o desejo sexual e a aparente satisfação dele não estão no órgão reprodutor, mas sim em objetos que servem como pontos de ancoragem desse desejo. Esses objetos variam, então, de acordo com os encadeamentos significantes constituintes das condições psíquicas de cada sujeito. Com base nessa afirmação, é possível compreender como situações de clímax libidinoso podem ser produzidas perante as mais distintas circunstâncias: um olhar, uma palavra, uma vestimenta, enfim, a libido de cada sujeito pode encontrar um par para dançar em composições objetais multifacetadas, inclusive numa relação sexual com um sistema operacional sem corpo, como na cena recortada.

Nessa direção, em *Her*, é a projeção futurística que permite o “desaparecimento da carne”. A cena mistura a voracidade do querer almejando a satisfação, com um tom suave do querer permanecer em sincronia com um (O)utro (Lacan, 1998).

De fato, na cena não há corpos físicos materializados pela imagem, mas há a corporeidade da palavra, e mais ainda, a corporeidade da voz, significando em sua não dependência para com o verbal, no momento que antes mesmo do dizer, o ritmo do suspiro, do gemido, dos sons ofegantes da respiração se unem na significação (Souza, s.p.).

Souza trabalha com a materialidade da voz que, em suas modalizações e emissões, produz efeitos não necessariamente atrelada às palavras: um chio, um murmúrio, um gemido já significam e dizem de um sujeito em condições de produção específicas:

A necessária orquestração discursiva é de forte relevância metodológica no sentido de que é pelas remissões de um dizer ao outro que se pode trazer à tona, a voz tornada objeto simbólico, já que, na enunciação, é atravessada por efeitos de sentido que sustentam nela a aparição do sujeito que [...] fala (Souza, 2015, p. 235).

O objeto simbólico vocal precisa, por conseguinte, conversar com uma interdiscursividade para que efeitos sobre ele possam ser cogitados. Nesta cena, entrecruzam-se as corporeidades das materialidades do léxico e do gemido, e, apesar de dois corpos humanos não se entrelaçarem, os corpos de linguagem o fazem.

Na intersecção dessas tipologias de corpos, no breu da tela e na delicadeza do som instrumental, o que mais salta aos olhos não é mais o fato de não serem duas pessoas, mas o convencimento daquela relação, que passa a ser produzido como efeito para quem a vê. Contudo, ainda que haja palavras, que haja voz, a tela preta, nesse momento, não deixa de significar uma falta, pois, ainda que nesse momento da Cena 1 satisfaça-se o que aparentemente corresponde ao que “verdadeiramente” precisa ser completado, é preciso trazer a memória de que

O lugar do amor deve ser situado a partir do encontro sempre faltoso do sujeito com o Outro, na ilusão apaziguadora da completude perdida, na busca incansável da satisfação primeira e num profundo anseio de seu retorno sob o signo do desejo. [...] Contudo, o amor pertence ao domínio do mito, uma vez que não encontra sua satisfação na realidade. Logo, ele não é real: é um engodo; é a falsidade resultante do “assujeitamento” do desejo ao desejo do Outro (Besset; Santos, 2013, p. 410).

Trata-se de um engodo, mas um engodo eficaz e que, provisoriamente, supre o que está como um desejo da superfície, da consciência. Essa relação sexual descorporificada entra em contraste com a experiência anterior do protagonista, quando procurou na rede alguém com quem pudesse estabelecer esse tipo de conexão. Ao contrário daquele momento frustrado e desagradável, o momento com Samantha contempla suas expectativas, pois junto dele está acompanhada a inicialização do terno do sentimento, que o sujeito compreende como amar, tal como nas cartas que escreve em seu trabalho.



Figuras 11 e 12: Her.

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.

Nas cenas, a falta irrompe. Há algo de esburacado nesse sujeito e é a materialidade que nos permite essa compreensão. Após frustrações, por esse encontro sexual, alguns entendimentos para com a máquina começam a se erigir, sentidos de satisfação iniciam a ser produzidos e a penumbra dos frames, que antes significavam o tétrico e a solidude (como visto na paleta da Figura 4), fecham para o preto total para depois abrir ao brilho e à luminosidade:

Assim como os frames principiam a clarear, têm-se a abertura para um relacionamento e, juntamente com ele, a necessidade de tentar preencher lacunas e ausências, sejam elas físicas ou não, possíveis de se observar pelo verbal e/ou pelo imagético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas especificidades de diferentes materialidades enleadas pelo filmico, temos a imagem e até mesmo a ausência dela como formulações que metaforizam laços entre sujeitos, mediante a conexão sexual com um aparato tecnológico. Na cena, apagamentos de que não se trata de uma mulher do senso comum da “realidade” são produzidos, permitindo a compreensão de que aquele engajamento teve êxito.

Na sequência imagética em movimento, pudemos ainda ir para além do efeito de verdade dado à conjunção sexual, percebendo também a dinâmica entre a demanda do sujeito e a correspondência da inteligência artificial, em que o sujeito verbaliza desejos de sua consciência, que são correspondidos por ela. Frisamos que esse desejo, aparentemente sabido, não diz jamais do desejo encadeado no inconsciente do sujeito. Objetos substitutivos e metonimizacões estão em funcionamento, visto que esse desejo não se dá por via direta.

Neste trabalho, consideramos o percurso por entre a compreensão teórica da Análise de Discurso e da materialidade-filmico significante, sendo aplicada como dispositivo analítico, para podermos depreender as vicissitudes discursivas sobre a cena. Por esse trajeto, foi possível perceber as recorrências estruturais e o atravessamento interdiscursivo à essa formulação fílmica.

Nesse recorte, temos a realização de uma relação sexual inusual entre Theodore – o humano, corporificado –, e Samantha – a tecnologia, descorporificada. Mesmo com a ausência de um dos corpos, mesmo com a “ausência” da imagem com a tela preta, a conjugação acontece, pela presença do corpo da palavra.

Este trabalho nos fez compreender características da linguagem em um filme que discute o relacionamento do sujeito consigo mesmo e com o Outro, em um abraçamento à tecnologia. Com roupagem *sci-fi*, *Her* atualiza questões que não estão tão distantes da realidade do sujeito, visto que “[...] o próprio mundo tornou-se um universo de ficção científica” (Bukatman, 1993 *apud* Le Breton, 2003, p, 160). Logo, podendo o cinema edificar liames metafóricos pelos quais os sujeitos se enleiam nos fios de suas condições de existência.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. *et. al. A estética do filme*. 7 ed. 1995. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- BESSET, V.; SANTOS, A. A perversão, o desejo e o gozo: articulações possíveis. *Estud. psicol.* Campinas, v. 30, n. 3, jul./set. 2013.
- FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua Inatingível: o discurso na história da linguística*. 2 ed. Campinas: RG, 2012.
- HER. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Spike Jonze. EUA: Warner Bros. Pictures, 2013 (125 min.). Roteiro disponível em: <https://assets.scripslug.com/live/pdf/scripts/her-2013.pdf>. Acesso em: 2021.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LAGAZZI-RODRIGUES, S. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. In: *Revista Rua*, v. 2, n. 16, p. 2010.
- LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- MILNER, J. C. Le Bonheur par la symetrie. In: *Cahiers de critique litteraire et de sciences humaines*, n. 5, p. 53-56, 1978.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- PISANI, Marília M. *A linguagem cinematográfica de planos e movimentos*. UFABC, Material do curso Produção de Vídeo. 2013. Disponível em: <https://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf>. Acesso em 28 jul. 2020.
- RODINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SHILINA-CONTE, T. A máquina filmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 36, n.72, p.15-28, 2018.
- SOUSA, L. M. A. O vazio como condição: um movimento de sentidos a partir do horror. *Gragoatá*, n. 34, 1. sem., 2013, p. 61-76.
- SOUZA, P. Elementos para a escuta e análise do jogo da voz no simbólico. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 23, n.1, p.2221-237, jan./jun., 2015.
- SOUZA, P. *O sujeito no discurso: modulações operadas pelo drama na voz*. Disponível em: http://www.academia.edu/4016382/O_sujeito_no_discurso_modulacoes_operadas_na_voz. Acesso em 14 jan. 2020.
- WILLIAMS, L. Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos Pagu* v. 38, p. 13-51, jan./jun. 2012.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.