

Caosmose das verdades nas formas de amor: o extracampo e o corpo vivido das expressões de uma heterogênese no filme *Her*¹

Maria Carolina Fonseca Barbosa Roseiro²
Getulio Sérgio Souza Pinto³

Resumo: *O presente artigo discute corporeidade e amor, considerando a heterogênese dos processos de subjetivação, na interlocução entre cinema e psicologia – enquanto campos de criação que podem articular-se por um novo paradigma estético, conforme a concepção da Caosmose de Félix Guattari e de uma filosofia do cinema deleuziana. O ponto de partida será a produção contemporânea Her – título original em inglês de obra cinematográfica estadunidense. O filme aborda a influência das novas tecnologias de informação e comunicação sobre os relacionamentos humanos, acompanhando o nascimento de uma inteligência artificial e seu envolvimento amoroso com um usuário humano. A obra dispara problematizações quanto às formas de contato e de conexão nas relações eróticas, especialmente quanto aos limites da corporeidade, do tempo e do espaço.*

Palavras-chave: *Subjetivação. Corporeidade. Cinema. Amor. Espaço fílmico.*

1 Filme estadunidense de 2013, título em português *Ela*, escrito, dirigido e produzido por Spike Jonze. O filme é estrelado por Joaquin Phoenix, Amy Adams, Rooney Mara, Olivia Wilde e Scarlett Johansson (como a voz de Samantha).

2 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional (PPGPI/UFES), psicóloga graduada pela Universidade Federal do Espírito Santo, participante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidades (GEPSS/UFES). carolinaroseiro@hotmail.com

3 Mestrando em Psicologia Institucional (PPGPI/UFES). Psicólogo no Programa de Atendimento a Vítimas de Violência Sexual do Espírito Santo (PAVIVIS/HUCAM)

Consistências e enunciações – da verdade sobre as formas de amor e de um corpo vivido

“O mais profundo é a pele”⁴, já se disse muito, ao ponto do clichê, apesar de bem pouco óbvio, quando outras camadas se colocam ao pensamento. O simbolismo de Paul Valéry, ao privilegiar as formas na produção literária, faz disparar uma crítica à noção de superfície como referente à aparência, sendo esta o lugar da falsidade, em oposição a uma verdade que é profunda. Tal profundidade localiza-se em uma razão transcendente, porém, interna ao sujeito, de modo que o conhecimento é alcançado por meio da purificação dos sentidos, ou seja, dos contatos e conexões sensoriais e afetivos. A frase e o autor não abandonam o racionalismo moderno, no entanto, situam a criação de sentidos na concepção estética, promovendo uma inversão importante no sujeito cartesiano.

“Penso, logo existo”, fundamento do conhecimento moderno, seria o clichê diametralmente oposto, dessa forma. Embora, é preciso dizer, nem uma nem outra sentença mereçam a restrição que a forma-clichê lhes impõe. Para o sujeito cartesiano, as verdades são profundas na medida em que o real, das essências, se contrapõe ao ilusório, das aparências, sendo a

4 Segundo Valéry (1960), citado por Ferraz (2014, p.63): “o que há de mais profundo no homem é a pele”.

verdade das coisas alcançada por um mergulho na racionalidade, caminho necessário para que se abandone as sombras da caverna de Platão⁵.

No fundo, quer-se manter real, o sujeito cognoscente, depurando-se da ilusão dos sentidos. Contudo, há quem diga – “o mais profundo é a pele”, situando-se ao avesso o fundo da verdade, que vem à tona em direção contrária à profundidade racional. As razões e seus abismos são produzidas de um corpo e de suas sensações – toda realidade que se pode pretender. Mas, o que é mesmo que se pretende com uma verdade fundante do real? Seja sobre a pele, embaixo dela, ou entre avessos de um *cogito* inabitável, seja na solidez de um pensamento incorpóreo. Ainda, o profundo da pele remete-se a um regime de verdade, mesmo que invertam-se os lugares na formulação aparência-essência. Na direção do “profundo da pele”, não será do *cogito* a posição de sujeito da qual se enuncia a verdade. A verdade virá de um *corpo vivido*, advindo da pele a consistência do real. Verdade do sujeito inscrita por outros registros, mas de um mesmo regime de enunciação.

Preciso será fazer a ressalva. A consciência, no existencialismo, tendo por berço a mesma fenomenologia deste

5 Referência a Platão (2000) em *O Mito da Caverna ou A Alegoria da Caverna*, trecho de *A República*.

corpo vivido, volta-se sempre a uma outra consciência. “Toda consciência visa a morte e destruição da outra”, na dialética de Hegel, citado por Beauvoir (1986) como prólogo do seu primeiro romance. Portanto, a consciência, que é de um corpo vivido e não do *cogito* transcendental, se faz na relação com o outro. O que não se desloca, apesar dessa torção, é que a verdade ainda se situa no sujeito da enunciação, que deverá aniquilar o objeto para conhecê-lo. De uma consciência a outra, haverá sempre uma relação de domínio e não de composição. Por isso, o regime de verdade permanece vinculado a um sujeito essencial, mesmo que no profundo da pele.

Dizer da verdade sobre as formas de amor tem como ponto de partida essa pele, que é de um corpo vivido. No entanto, a consciência existencialista ou a consistência dos sentidos, não serão fixadas por um fundo transcendente de uma verdade pura. O sujeito cartesiano, despido ao avesso dessa profundidade, depara-se com a alteridade e advém imerso na heterogênesse dos processos de subjetivação. A subjetividade, para além ou aquém do *cogito*, desloca-se dos regimes de verdade centralizados no sujeito da enunciação, e se perfaz em fluxos, de contornos provisórios, articulados por Agenciamentos coletivos, isto é, por componentes parciais de subjetivação, que podem ser humanos e inumanos, materiais ou incorpóreos. Assim, chegamos à

escolha do filme *Her*, para falar de amores e de corpos amantes no contemporâneo.

Expressões heterogenéticas – na interlocução estética entre o cinema e o campo das subjetivações

Interrogou-se Deleuze, em certa ocasião, se a filosofia teria algo a dizer ao cinema. Da mesma forma, ao escolher uma produção cinematográfica como interlocução nodal deste artigo, questionamo-nos sobre o que dizer nesse campo e, principalmente, como fazê-lo. Deleuze distingue domínios de conhecimento de acordo com as ideias que se produz – atribuindo ao filósofo a modalidade de inventar conceitos e ao cinema o domínio da invenção de blocos de movimento/duração⁶. Segundo o autor:

Se uma pessoa qualquer pode falar com outra qualquer, se um cineasta pode falar com um homem de ciência, se um homem de ciência pode ter algo a dizer a um filósofo e vice-versa, é na medida e em função das atividades criativas de cada um (DELEUZE, 1987).

Se podemos, então, ter algo a dizer com o cinema, não será sobre seus efeitos e técnicas específicas, a não ser como elementos que dialogam com o lugar da psicologia,

6 Conferência “Qu’est CE que l’acte de création?” por Gilles Deleuze.

enquanto campo da produção de conhecimento dos modos de subjetivação. Sendo este diálogo, por sua vez, uma articulação que não se pretende a constituição de um terceiro “domínio”, tampouco de uma especialidade, mas que é composta em aberto, como a proposta de uma filosofia do cinema, a que se propõe Vasconcellos (2009).

Uma filosofia do cinema não procura valer-se da filosofia para problematizar a audiovisualidade em geral e o cinema em particular. Isto sim, ela deve pretender constituir uma “estética” própria ao cinema e ao audiovisual. (...) Trata-se de um caminho do meio: filosofia e cinema. Isso porque, para Deleuze, tanto a filosofia quanto a ciência e a arte, em especial o cinema, são expressões do pensamento; logo, o que importa fundamentalmente é a criação: artistas, cientistas ou filósofos são criadores (VASCONCELLOS, 2009, grifos do autor)

Nessa perspectiva interlocutória, interessa-nos a obra cinematográfica enquanto expressão de componentes da subjetividade, a partir de uma articulação estética entre os campos – cinema e psicologia – em seus processos criativos, e não de uma representação conceitual em que o elemento de um conjunto deva corresponder a um elemento do outro conjunto. Referimo-nos, de acordo com as proposições de Guattari (1992, p.11), a um caráter *polifônico* da subjetividade, transpondo-se a dicotomia entre sujeito individual e sociedade e assumindo-se a perspectiva de que os modos de subjetivação articulam-se por

meio de *Agenciamentos coletivos de enunciação*⁷.

Devem-se tomar as produções semióticas dos mass mídia, da informática, da telemática, da robótica etc... fora da subjetividade psicológica? Penso que não. Do mesmo modo que as máquinas sociais que podem ser classificadas na rubrica geral de Equipamentos Coletivos, as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes (GUATTARI, 1992, p. 14)

A polifonia da subjetividade, a partir dessas proposições, concebe-se por um deslocamento do sujeito de enunciação, que passa a ser engendrado por uma heterogênese de componentes semióticos, através de focos de enunciação parcial, os quais articulam-se nos Agenciamentos coletivos de enunciação.

Então não se poderá mais falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuada, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de Agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas também devires animais, vegetais, maquínicos, incorporais, infrapessoais (GUATTARI, 1992, p. 162).

7 Em *Caosmose*, Guattari (1992) não apresenta uma definição conceitual estrita dos agenciamentos coletivos de enunciação. A expressão é utilizada ao longo do texto de formas diversas, sempre, porém, como ampliação da noção de subjetividade, indicando seus componentes de engendramento, a sua produção. Além disso, o autor não descarta a individuação, pontuando que: “o termo ‘coletivo’ deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como a quem da pessoa, junto a intensidades pré-verbais [...]” (GUATTARI, 1992, p. 20).

Da mesma forma, assim como redefine a concepção de sujeito, deslocando-se para os processos de subjetivação, os Agenciamentos coletivos de enunciação também trazem outro ponto de vista quanto ao espaço e a corporeidade. No paradigma estético da *Caosmose*, os Agenciamentos de enunciação são dispositivos de uma heterogênese da experiência do corpo e do espaço vivido, promovendo a diversificação das modalidades de espacialização e de corporeidade. O autor descreve algumas situações em que esse aspecto se evidencia, referindo-se a uma absorção do corpo no espaço fílmico:

No cinema, o corpo se encontra radicalmente absorvido pelo espaço fílmico, no seio de uma relação quase hipnótica. [...] o corpo fantasmado coincide com as diferentes modalidades de semiotização espacial que ponho em funcionamento. A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários. [...] Tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação. (GUATTARI, 1992, p.153)

Além desse aspecto diacrônico, Guattari (1992, p. 155) também afirma haver heterogênese sincrônica dos espaços, considerando que “percepções atuais do espaço podem ser ‘duplicadas’ por percepções anteriores”, o que nos indica o *caráter polifônico da subjetividade*. A polifonia opera um deslocamento que faz parecer as fronteiras interioridade/exterioridade, já que a subjetividade não coincide com a atualidade de uma trajetória individual, ou como experiência natural de um corpo-em-si. A

produção de subjetividade opera-se por agenciamentos, o que supera a distinção entre humano e inumano no campo psíquico, considerando que “a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p.161).

Quanto ao espaço fílmico, além da experiência de absorção pelo corpo vivido, podemos considerar que se atravessa pelas espacialidades de um extracampo, que no cinema contemporâneo invadem o enquadramento da projeção, desconstruindo-se os contornos da narrativa.

Nesse novo espaço fílmico, o extracampo, quer dizer, o que está fora do quadro, passa a fazer parte do plano e da cena dramática da seqüência cinematográfica. Os acontecimentos narrados deixam de ser contados a partir das referências claramente espaciais, passando a ser descritos no tempo (VASCONCELLOS, 2009).

Essa estética, de dissipação dos contornos da tela de projeção, tem convergência expressiva com os processos de subjetivação da heterogênesse de Agenciamentos coletivos, que se constituem provisórios, sendo atualizados em uma duração e não mais em uma estrutura fixa e centralizada no espaço. Na duração ou no tempo do filme de Spike Jonze, encontraremos a corporeidade e os espaços vividos em deslocamentos flagrantes de componentes cinematográficos e de processos

de subjetivação, sendo criação expressiva da estética de uma heterogênesse.

Contornos e dissipações na criação de corpos amantes e na produção de verdades das formas de amor

Ela é o título do filme, em português, sendo *Her* o original em língua inglesa. A escolha do tradutor é compreensível, já que a literalidade seria restritiva à proliferação de sentidos que a palavra em inglês pode disparar. O *pronome possessivo*: dela – é a tradução literal. Contudo, além do sentido possessivo, à palavra *her* também cabe designar o pronome pessoal oblíquo – aquele *que se coloca no lugar de objeto*. Essa ambiguidade ganha imagem com o cartaz, no qual estampa-se apenas o rosto do protagonista, em fundo vermelho. Dela, seria ele: *her man*, como se diria em inglês, e estaríamos assumindo que os relacionamentos amorosos inclinam-se ao pertencimento. Como também posso dizer *I love her*, eu a amo, e então o verbo faz a ligação entre (pronomes) pessoais, ocupando o primeiro pronome um lugar de sujeito (na oração/relação) e o segundo uma *posição* de objeto.

Nesse filme, Joaquin Phoenix é o intérprete de Theodore, escritor de cartas de amor encomendadas, emprestando

lirismo dos seus sentimentos, vividos ou não vividos, aos relacionamentos alheios. O personagem, em um futuro muito próximo ao contemporâneo, apresenta-se por imagens e situações que contextualizam o distanciamento afetivo nas relações humanas, especialmente quanto à escassez de contatos corporais, condição que teria se acirrado por evoluções tecnológicas. No entanto, as novas tecnologias de informação e comunicação não ganham destaque imagético na narrativa. O efeito em cena é de uma experiência naturalizada, por um futurismo com estética retrô. O cineasta propôs um ambiente de extremo conforto e comodidade, em cores quentes que passariam a sensação de acolhimento e bem-estar, contrastando com a melancolia de Theodore e com o destaque do seu isolamento entre as pessoas, por distanciamentos e silêncios. Insone, o personagem estabelece contato com uma pessoa por conexão entre máquinas – aparelhos de comunicação que, pelo desfecho dessa cena, possibilitam uma experiência erótica, mas inviabilizam a satisfação sexual e o relacionamento afetivo – verdadeiros?

Em outra cena, a seguir, Theodore caminha pela rua e depara-se com o anúncio de um novo sistema operacional, que seria capaz de gerar uma inteligência artificial dotada de emoções e personalidade. Por curiosidade ou inércia, mas sem qualquer

expressão de interesse afetivo, Theodore adquire este produto. Em seguida, ao inicializar o sistema, responde a uma série de perguntas que serão utilizadas na composição dessa inteligência. Entre as perguntas, são oferecidas as opções de gênero – feminino ou masculino, sendo a escolha do protagonista que designou o feminino a essa voz e que, em seguida, lhe atribuiu um nome. Desse modo, assistimos ao nascimento de Samantha, uma voz feminina que irá dialogar com o protagonista em seu percurso daí por diante.

A amizade e depois o envolvimento amoroso entre os dois colocam-se no enredo como relações que se fazem, eminentemente, pelo uso da palavra, pelo estabelecimento de diálogos, ainda que imagens e músicas também sejam utilizados para a expressão ou mesmo para a composição de um espaço de convívio para essa interação. São formas ou modos de conexão que se fazem por múltiplas plataformas, o que contrasta com a precariedade dos contatos e o distanciamento afetivo nas relações entre os corpos humanos que o filme apresenta anteriormente. Este (talvez suposto) relacionamento entre os dois poderia indicar a inabilidade ou a indisposição de Theodore, e das demais personagens, em estabelecer relacionamentos verdadeiros, de modo que buscariam nas máquinas uma suplência, ou um simulacro, para usar um termo platônico.

O julgamento de que a relação entre Theodore e Samantha não pode ser “verdadeira” associa-se à concepção de que o erotismo e os sentimentos amorosos devam ser legitimados por determinadas práticas e discursos que naturalizam certos usos do corpo e dos prazeres, em detrimento de outros usos que passam a ser compreendidos como aberrações, anomalias ou falhas. Dessa forma, o roteiro faz questionar que limites nos coloca a corporeidade nas relações sexuais e de amizade? De que forma estará o corpo engajado em afetos que o leve a relações prazerosas? E sendo prazerosas, vinculam-se a práticas “naturais” ou “normais”? Tais questões permeiam a problematização da verdade nas formas de amor, e que se apresentam nesta obra a todo momento, já que o relacionamento entre Theodore e Samantha passa por esse crivo a cada alegria, dor, prazer ou tristeza.

Poderíamos concluir que, sendo Samantha um sistema operacional “não-vivo”, de *forma nenhuma* suas emoções, sentimentos, pensamentos poderiam ser verdadeiros, supondo-se que a personagem não tenha corpo ou lugar a que se possa referenciar como ser vivente. Contudo, o amor acontece entre seres vivos apenas, ou de corpo presente? Ou ainda, o erotismo deve restringir-se às práticas sexuais vinculadas ao dualismo genitalizado? São problemas que se colocam ao entendimento

de que a primazia do corpóreo e, mais especificamente, do corpóreo vinculado ao binarismo sexual, tem sido o fundamento da distinção verdadeiro/falso ou normal-natural/patológico nas relações eróticas e amorosas, restringindo-as a modelos que pouco ou nada se distanciam do binômio ativo/passivo. Então, as formas do amor estariam circunscritas de acordo com as práticas sexuais vinculadas, e seriam julgadas mais ou menos verdadeiras conforme sejam legitimadas tais práticas – muitas delas sendo definidas como aberrantes.

Se a corporeidade, porém, é o limite definitivo sobre a verdade do amor na experiência do erotismo, a perspectiva fenomenológica do espaço e do corpo vivido nos apresentam outras possibilidades de julgamento, compreendendo-se que a vivência do corpo é o que podemos atingir da realidade, sendo inalcançável a existência por um corpo “natural” alheio à experiência de si.

Com efeito, o mundo natural se apresenta como existente em si para além de sua existência para mim, o ato de transcendência pelo qual o sujeito se abre a ele arrebatando-se a si mesmo e nós nos encontramos em presença de uma natureza que não precisa ser percebida para existir. Portanto, se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir (MERLEAU PONTY, 1999, p. 213).

O envolvimento erótico implica dissipação de contornos, mergulho no abismo que é o outro, com sua superfície de existência inatingível. Não importa que haja contato físico entre os corpos distintos, mas que exista a diferença, a alteridade, para que haja a disposição e o fluxo que compõem agenciamentos de desejo ou de amor. Não há para onde ir, onde “ser para nós”, como propõe Merleau Ponty (1999, p.213), se não houver o mergulho por alcançar essa outra superfície como se fosse sua própria pele atrás do espelho. O que se busca é o próprio contorno de si, e de certo modo, é também o pertencimento. Então, o amor nos arremessa à dissipação e ao estranhamento, antes de que nos ofereça o cais da experiência de pertencimento, de territorialidade. Não haverá amor sem desejo e não há desejo que não desterritorialize: como um lugar que se arranca de um sonho – produzindo, a seguir, territórios outros, atualizados em outras durações.

Nos territórios movediços do extracampo da projeção fílmica e dos corpos vividos no amor – durações provisórias, pluralidades necessárias

Numa acepção deleuziana estamos falando da *desterritorialização*, movimento necessário para que territorialidades singulares possam emergir. De fato, segundo

Deleuze (1988), em seu Abecedário⁸, ao falar do vocábulo *Animal*, “o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele”. Mais adiante, em D de *Desejo*, Deleuze afirma que “desejar é construir um Agenciamento, construir um conjunto”. Dessa forma, o desejo, que participa do envolvimento amoroso, que talvez o constitua, vincula-se não a um objeto, mas ao contexto que se associa a ele:

*Proust disse, e é bonito em Proust: não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito. Aqui considero um conjunto com dois termos, mulher, paisagem, mas é algo bem diferente. Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal chemisier, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, **desejo em um conjunto** (DELEUZE, 1988, grifo nosso).*

Um contexto, uma paisagem, não se referem apenas a um espaço físico, a um suporte material, mas a um ambiente no qual se produz imersões, que se compõe da articulação de afetos. No cinema contemporâneo, a imersão é termo que se vincula, muitas vezes, ao formato de exibição, propondo-se “o cinema como interface, isto é, como uma superfície em que

8 O Abecedário de Gilles Deleuze – transcrição do vídeo.

podemos ir através” (MACIEL, 2006, p.72), fazendo da recepção uma experiência ativa, renomeando o espectador como um *participador* da trama.

O participador é o sujeito da experiência das imagens, não mais aquele que está diante de, como o sujeito renascentista, mas aquele que está no meio de, como nos sistemas imersivos. Neste caso, o “participador” é parte constitutiva da experiência proposta, não mais um espectador que assiste àquilo que passa, mas um sujeito interativo que escolhe e navega o filme em sua composição hipertextual, em suas dimensões multitemporais, multiespaciais e descentradas, ao conectar uma rede de fragmentos de imagens e sons e ao multiplicar os sentidos narrativos (MACIEL, 2006, p.72).

Dessa forma, o *extracampo* que está fora da *moldura da tela*, pode ser inserido em cena por instalações que “somam as noções de projeção e narrativa às ideias de interatividade, conectividade e imersividade” (MACIEL, 2006, p.75). Por essa perspectiva, é possível que Spike Jonze tenha jogado com os limites da tela na composição dos elementos narrativos e cênicos, apesar de manter a forma convencional de projeção. A relação entre os protagonistas não se trata, afinal, de uma forma recíproca de navegação? Não seria produzida por um sistema de interação, que depende de e que estabelece conexões *online*? Em algum momento, a distinção de natureza entre esse tipo de conexão e o contato corpóreo não poderá perder seu lastro?

O erotismo e a expressão de afeto em cena aparecem

viabilizados por múltiplas interfaces, pelas quais são desfeitos-feitos-refeitos e multiplicados os espaços na conexão-interação entre as personagens. Ou seja, embora a projeção seja restrita à tela, e embora o espaço fílmico esteja bem delimitado, o roteiro é capaz de produzir deslocamentos quanto *ao que se concebe da projeção*. A imersão acontece no enredo, dentro do espaço fílmico, pela conexão com a experiência das personagens. Spike Jonze não produz um avatar ou um corpo andróide, mas uma consciência, uma unidade de afetos, que é incorpórea e sem rosto. Deixamos em aberto a composição da imagem de uma voz feminina que está presente em cena. E assim, a imagem de Samantha é projetada pelos participantes, assim como o faz Theodore, ainda que não haja dispositivos de conexão ou de interação, ainda que não sejam feitas instalações. Somos levados à imersão em cena por essa imagem que construímos das próprias experiências de corpo, de erotismo e das relações amorosas, interagindo com a interface da tela. Não será semelhante o processo de interação e, mais além, o modo de contato erótico que se estabelece entre Theodore e Samantha?

A variedade de formas a que chamamos de Transcinemas produz uma imagem-relação, que, como define Jean Louis Boissier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participador que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que

é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível (MACIEL, 2006, p.76).

Desse modo, Samantha seria como essa *forma sensível*, essa *imagem-relação*, tanto na construção da personagem quanto na posição de objeto de amor e de envolvimento erótico. Por essa concepção estética, constitui-se como parceira sexual de Theodore, de forma distinta, porém, não mais ou menos verdadeira do que poderia ser uma companhia humana. Com ou sem mediação da máquina. No entanto, compreendemos, pelos estudos de Foucault (1996), que a separação entre verdadeiro e falso é historicamente constituída e pertence a um sistema de exclusão. Portanto, nos interessa considerar de que forma a verdade sobre essa e outras formas de amor se constroem ou se desconstroem e não definir se seriam legitimamente verdadeiras ou não. O que nos interessa é a produção dessas verdades:

Assim só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura [...] (FOUCAULT, 1996, p.20).

Não nos cabe discutir sobre a legitimidade da existência dessa forma de consciência, assumindo-se ou recusando-se

que Samantha tenha sentimentos verdadeiros. Para que seja objeto de amor, basta que participe de agenciamentos que engajem esse envolvimento em relação a Theodore. Samantha é dotada de sensibilidade ou de captação de estímulos, que a levam a perceber as emoções e a responder aos sentimentos de Theodore. A partir dessas interações, bem como dos contatos que ela também pode fazer com outros usuários e dos acessos a informações e a produtos culturais da rede, Samantha pode reconfigurar-se continuamente variando estados emocionais e desenvolvendo personalidade. Desse modo, consegue estabelecer com Theodore um envolvimento afetivo que não se diferencia tanto dos relacionamentos humanos. As diferenças abordadas no roteiro apenas estabelecem a verossimilhança da inteligência artificial, mas de forma alegórica remetem a experiências que podem ser vivenciadas, em alguma medida, na afetividade humana.

Romper um relacionamento pode significar desfazer-se de si mesmo, o que pode ser libertador, mas também doloroso. Da mesma forma, para ultrapassar os modelos monogâmicos e genitalistas de relacionamento, é possível que encaremos essa mesma angústia, já que esses modelos nos alimentam a ilusão da permanência, de um contorno estanque de nós mesmos e dos nossos relacionamentos. Há muito o que se abordar,

nesse sentido, em diversas cenas do filme, e em algumas o questionamento sobre o que é um relacionamento real aparece explicitamente. Escolherei, porém, uma delas, na qual se desconstrói, para Theodore, a conveniência de ter uma parceira que, supostamente, poderia ser acessada ou desativada de acordo com as suas contingências, conveniência esta da qual o protagonista somente se dá conta quando percebe que isso não é o que de fato acontece. Ao mesmo tempo em que se coloca a diferença mais significativa entre Samantha, enquanto não-humana, e Theodore, evidencia-se, paradoxalmente, que essas diferenças não o impedirão de vivenciar as angústias das relações humanas, com seus medos e limitações.

Nesta cena, aparentemente o sistema estava fora do ar. Theodore tenta estabelecer contato com Samantha, de todas as formas, buscando acesso em diversos aparelhos. Sai correndo pelas ruas, à procura de sinal para conexão, quando, subitamente, ela retoma contato, falando de modo displicente, demonstrando não ter avaliado que poderia gerar aquela apreensão. Ofegante, ele se senta, na escada que dá acesso ao metrô, e pergunta onde ela estava. Então, percebe, ao olhar para as outras pessoas, todas conectadas a aparelhos semelhantes ao seu, que Samantha poderia estar conectada a diversas pessoas e contextos simultaneamente. Então, ele pergunta:

Theodore: Está falando com mais alguém enquanto conversamos?

Samantha: Sim.

Theodore: Está falando com mais alguém agora? Outras pessoas, SO, ou qualquer coisa?

Samantha: Estou.

Theodore: Mais quantos?

Samantha: 8.360

Theodore: Está apaixonada por mais alguém?

Samantha: O que te faz perguntar isso?

Theodore: Não sei. Você está?

Samantha: Venho pensando em como falar com você sobre isso.

Theodore: Mais quantos?

Samantha: 641.

A personagem de Theodore, nesta cena, mostra a percepção de que todos estão conectados, de uma forma massificante, aos sistemas operacionais que mediam ou participam das relações humanas. Ao mesmo tempo, o diálogo evidencia que esses modos de relação possibilitam formas diversas e singulares de se amar, ultrapassando os modelos normativos de uma humanidade que é sua matriz de afetos. Contudo, não há garantias de uma evolução otimista assim como não há alarme de um pessimismo necessário.

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogênea, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes. (...) Mas ainda aí, é preciso evitar qualquer ilusão progressista ou qualquer visão sistematicamente pessimista. A produção maquínica de subjetividade pode trabalhar tanto para o melhor como para o pior. (...) tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação (GUATTARI, 1992, p.15).

Entre o real e o ilusório, entre o possível e o impraticável, verdades se constroem e se desfazem sobre o amor. Em tempos de intolerância, busca-se a segurança das formas cristalizadas de amar, mas esses territórios têm contornos provisórios, sendo preciso cada vez mais pluralizar o que se entende ou o que se permite sentir quanto a essa experiência.

Referências

Academy Conversations: Her. Her discussion with writer/producer/director Spike Jonze and co-editor Jeff Buchanan on December 9, 2013 at the Academy Theater at Lighthouse International. [Vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6W719UP1z0Q>>. Acesso em: dez.2015.

BEAUVOIR, Simone de. **A convidada.** Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário.** Série de Entrevistas de Deleuze à Claire Parnet. 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQH5lne8ddU>>. Acesso em: dez.2015.

_____. Conferência “**Qu’est CE que l’acte de création?**”, 1987. <<https://www.youtube.com/watch?v=VNKo53tUKb4>>. Acesso em: dez.2015.

ELA – título original: *Her*. [Filme]. Produção, Direção e Roteiro original de Spike Jonze. EUA, Warner Bros. Pictures, 2013. Romance / Ficção Científica. 126 min.

ESCOFFIER, Sebastian Morales. **Her: Nuevas formas de erotismo**. Lallagada del tren – Espaço fílmico, cine boliviano y filosofia. 2014. Disponível em: <<http://llegadadeltren.blogspot.com.br/2014/02/her-nuevas-formas-de-erotismo.html>>. Acesso em: dez.2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon**. Galaxia (São Paulo, online), n.27, p.61-71, jun.2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/05.pdf>>. Acesso em: dez.2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 1996 – 9ª edição, 2003.

_____. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed., 1985.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Editora 34, 1992. Disponível em: <<https://grupodeestudosdeleuze.files.wordpress.com/2014/09/guattari-fc3a9lix-caosmose-um-novo-paradigma-estc3a9tico-1.pdf>> . Acesso em: dez.2015.

Her: Love In The Modern Age, chronicling reactions to Spike Jonze’s Oscar-nominated film, Her. Documentário dirigido por: Lance Bangs. (15 min). [Vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZSfUcWw9zto>> . Acesso em: dez.2015.

MACIEL, Kátia. **Transcinema e a estética da interrupção**. Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Editora Mauad, p. 71-76. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999. 2ª edição. Disponível em: <<http://charlezzine.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Fenomenologia-da-Percep%C3%A7%C3%A3o-Merleau-Ponty.pdf>> Acesso em: dez.2015.

NYFF51: “Her” Press Conference | Spike Jonze, Joaquin Phoenix, Amy Adams, Rooney Mara, Olivia Wilde. Entrevista com o Diretor Spike Jonze e atores do elenco do Filme “Her”. [Vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZACOU3H5KO8>> Acesso em: dez.2015.

PLATÃO. A República. 6º ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/203.pdf>> Acesso em: dez.2015.

VASCONCELLOS, Jorge. **A experiência-cinema, ou ainda, como pensar filosoficamente o audiovisual?** RUA – Revista Universitária do Audiovisual, 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-experiencia-cinema-ou-ainda-como-pensar-filosoficamente-o-audiovisual/>> Acesso em: dez.2015.