

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MARCOS RANIER FONSECA**

**FIGURAÇÕES DO CONTEMPORÂNEO NO FILME HER
(2013) DE SPIKE JONZE: UMA DISCUSSÃO SOBRE
SOLIDÃO, ISOLAMENTO E TECNOLOGIA**

UBERLÂNDIA

MARÇO
2019

MARCOS RANIER FONSECA

***FIGURAÇÕES DO CONTEMPORÂNEO NO FILME HER (2013)
DE SPIKE JONZE: UMA DISCUSSÃO SOBRE SOLIDÃO,
ISOLAMENTO E TECNOLOGIA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha História e Cultura no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalepe
Campo

*Uberlândia
2019*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F676f
2019

Fonseca, Marcos Ranier, 1987-

Figurações do contemporâneo no filme Her (2013) de Spike Jonze [recurso eletrônico] : uma discussão sobre solidão, isolamento e tecnologia / Marcos Ranier Fonseca. - 2019.

Orientadora: Mônica Brincalepe Campo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.654>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. 2. Cinema e história. 3. Solidão. 4. Tecnologia e civilização. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Programa de Pós-Graduação em História			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico número 369, PPGHI			
Data:	12 de março de 2019	Hora de início:	[14h45]	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11712HIS006			
Nome do Discente:	Marcos Ranier Fonseca			
Título do Trabalho:	Figurações do Contemporâneo no filme Her, de Spike Jonze, uma discussão sobre solidão, isolamento e tecnologia.			
Área de concentração:	História Social			
Linha de pesquisa:	História e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas Subjetivas: a memória, a história e o discurso em primeira pessoa nas narrativas cinematográficas.			

Reuniu-se na sala 1H48, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: [Mateus Henrique de Faria Pereira - UFOP](#) ; [Carla Miucci Ferraresi de Barros PPGHI/UFU](#) ; [Mônica Brincalepe Campo](#) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[\[A\]provado\(a\).](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Henrique de Faria Pereira, Usuário Externo**, em 20/03/2019, às 08:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Carla Miucci Ferraresi de Barros, Professor(a) do**



Magistério Superior, em 20/03/2019, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo**, Professor(a) do Magistério Superior, em 20/03/2019, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1076537** e o código CRC **B5EDB5ED**.

AGRADECIMENTOS

Acredito que inicialmente eu devia agradecer a possibilidade que o mestrado me forneceu em forma de experiência e conhecimento. Foram anos que contribuíram para transformar e amadurecer minha capacidade cognoscível como ser humano no dia-a-dia. Devo necessariamente agradecer à minha mãe, a mulher mais forte e incrível do mundo que me forneceu a medida da vida, sempre disposta a marcar presença ao meu lado e me apoiar em minhas ações, assim como meu pai que esteve trilhando os mesmos passos que minha mãe. Meu trabalho só pode ser desenvolvido devido a companhia fiel da minha orientadora Dra. Mônica Brincalepe Campo, que me guiou nos questionamentos e caminhos percorridos por seis anos de amizade e fidelidade produtiva.

Ninguém escreve uma dissertação sozinho. Mesmo que queira. A minha eu pude construir mediante a relação com grandes amigos, quais destes estão o João, Samu, Arthur, Samuel Briganight, Rafa; destas tirei conversas, posicionamentos, questionamentos, críticas e felicidades. Principalmente gostaria muito de agradecer ao Gabriel Zissi, um de meus melhores amigos, marcando participação no cotidiano diário de casa, que muito me auxiliou em nossas discussões que sobre os vários assuntos da vida realizadas em nossa varanda por vezes até as quatro horas da madrugada.

Em seguida, gostaria de fazer presente meu sincero agradecimento à qualidade da banca examinadora pela prontidão e empenho ao ler meu trabalho. E tão importante quanto quem esteve contribuindo para meu trabalho, agradeço à CAPES, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me forneceu religiosamente a bolsa de pesquisa permitindo que pudesse ter acesso à livros e me dedicar as leituras e a escrita.

RESUMO

A proposta desta dissertação pretende analisar as configurações do contemporâneo permeando discussões relacionadas à tecnologia e referentes às contraposições dos conceitos de solidão e isolamento tal qual discutidos pela filósofa Hannah Arendt. Assim, tem por ambição se debruçar sobre a reflexão a respeito de como se dão as ações humanas diante um ambiente demasiadamente tecnológico. Esses temas são analisados a partir do filme *Her* (2013), de Spike Jonze, em que um homem recém divorciado se apaixona por um sistema operacional com inteligência artificial e dá início a uma relação complexa entre corpo orgânico e corpo digital. Para tal, foi necessário atentar como ocorre a passagem da antiguidade para a modernidade pincelando as novas configurações de políticas, temporais e sociais, lançando mão da análise filmica centrado nas cores que compõem o filme além de entender o processo produtivo por detrás de sua composição. Ao refletir como nos comportamos diante um espaço essencialmente tecnológico, o trabalho procura discutir temas ligados a publicidade de produtos, como também um hedonismo consumista que muito movimentou a construção racional de novas tecnologias. A partir desta discussão é aberto um caminho para poder pensar subjetividades condicionadas a uma crescente individualização em busca de certo conforto. Pretende-se por fim, encontrar novas possibilidades e horizontes para a coexistência humana mediante as transformações tecnológicas.

Palavras-chave: Tecnologia; Solidão; Isolamento; *Her*; Spike Jonze; Hannah Arendt; Richard Sennett; Individualismo, Publicidade

ABSTRACT

The proposal of this dissertation intends to analyze the contemporary configurations permeating discussions related to technology and referring to the contrapositions of the concepts of loneliness and isolation as discussed by the philosopher Hannah Arendt. Thus, it is ambitious to focus on the reflection on how human actions are given in an environment that is too technological. These themes are analyzed from Spike Jonze's film *Her* (2013) in which a newly divorced man falls in love with an operating system with artificial intelligence and initiates a complex relationship between organic body and digital body. In order to do this, it was necessary to consider how the passage from antiquity to modernity occurs by brushing the new configurations of policies, temporal and social, using the film analysis focused on the colors that make up the film in addition to understanding the productive process behind its composition. When reflecting on how we behave in an essentially technological space, the paper seeks to discuss themes related to product advertising, as well as a consumerist hedonism that greatly moved the rational construction of new technologies. From this discussion a way is opened to be able to think subjectivities conditioned to a growing individualization in search of certain comfort. The aim is to find new possibilities and horizons for human coexistence through technological changes.

Keywords: Technology; loneliness; Isolation; *Her*; Spike Jonze; Hannah Arendt; Richard Sennett; Individualism, consumerist

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Theodore distanciado de outros no elevador, p. 33.

Figura 2: Theodore dá comandos ao seu aparelho, p. 33.

Figura 3: Plano geral da casa de Theodore, p. 34.

Figura 4: Encontro de Theodore com uma nova mulher, p. 35.

Figura 5: Theodore visita sua sobrinha e a apresenta Samantha, p.35.

Figura 6: Momentos finais do filme em que Samantha rompe com Theodore, p. 36.

Figura 7: plano geral da cidade de *Her (2013)*, p. 37.

Figura 8: plano geral do quarto de Theodore, p. 37.

Figura 9: Theodore solicitando que seu aparelho confira as notícias, p. 41.

Figura 10: Theodore abre a porta de sua casa, p. 10.

Figura 11: Theodore abre a porta de sua casa, p. 10.

Figura 12: Theodore abre a porta de sua casa, p. 44.

Figura 13: Aspecto geral da sala de estar e cozinha da casa de Theodore, p. 44.

Figura 14: Theodore instala e conhece Samantha, p. 47.

Figura 15: cena clara em que Theodore recebe ajuda de Samantha no trabalho, p. 60.

Figura 16: cena escura em que Theodore joga videogame com um personagem ríspido, p. 60.

Figura 17: Cena clara que Amy apresenta seu documentário ao marido e Theodore, p. 61.

Figura 18: cena escura em que Theodore sofre com o lidar de seu divórcio, p. 62.

Figura 19: cena escura em que Samantha oferece sua amizade, p. 62.

Figura 20: cena clara que Theodore e Samantha se divertem em um parque, p. 63.

Figura 21: cena escura em que Theodore se vê triste diante um fracassado encontro, p. 64.

Figura 22: cena clara e feliz onde Theodore brinca com crianças, p. 64.

Figura 23: cena escura em que acontece flerte e o romance entre Theodore e Samantha, p. 65

Figura 24: cena escura em ambos atingem prazer, p. 65.

Figura 25: cena clara em que Theodore conversa com Samantha, p. 66.

Figura 26: cena clara quando Theodore leva Samantha para a praia, p. 66.

Figura 27: cena escura em que Amy desabafa sobre seu término, p. 67.

Figura 28: cena escura em que Amy e Theodore jogam, p. 69.

Figura 29: cena clara, aspecto geral da cidade de *Her* (2013), p. 69.

Figura 30: cena clara em que Theodore encontra sua ex-esposa Catherine, p. 70.

Figura 31: cena escura em que Samantha faz uma proposta a Theodore, p. 71.

Figura 32: cena escura em que Theodore conhece Isabela, p. 72.

Figura 33: cena escura em que Isabela conduz Theodore, p. 72.

Figura 34: cena escura de briga entre o casal, p. 73.

Figura 35: painel que vincula a propaganda do sistema de Samantha, p. 81.

Figura 36: sequência da propaganda enquadrando pessoas perdidas, p. 81

Figura 37: continuação do enquadro de pessoas perdidas, p. 82.

Figura 38: câmera enquadrada projeção de luz, p. 82.

Figura 39: câmera enquadrada projeção de luz em uma mulher, p. 83.

Figura 40: enquadro demonstra a linha produtiva do trabalho de Theodore, p. 87.

Figura 41: enquadro da câmera em Bob sentado em sua cama e a cidade ao fundo, p. 97.

Figura 42: enquadro da câmera em Theodore sentado em sua cama e a cidade ao fundo, p. 98.

Figura 43: enquadro da câmera de Bob deitado em sua cama, p. 98.

Figura 44: enquadro da câmera de Theodore deitado em sua cama, p. 99.

Figura 45: Bob diante a multidão, p. 99.

Figura 46: Theodore ao centro da câmera enquanto rodeado por passageiros, p. 100.

Figura 47: Bob ao centro da câmera rodeado por pessoas, p. 100.

Figura 48: Theodore ao centro da câmera rodeado por pessoas, p. 100.

Figura 49: Câmera foca Theodore em sua cama, com baixa luminosidade, p. 101.

Figura 50: Câmera foca Bob em sua cama, com baixa luminosidade, p. 101

Figura 51: Cena escurecida com Theodore no centro da câmera vestido de branco, p. 102.

Figura 52: Momento em que Theodore concilia-se com Samantha, entristecido e vestido de azul claro, p. 103.

Figura 53: Após as pazes retoma vestimenta vermelha, p. 103.

Figura 54: Amy e Theodore juntos sobem a escada até o topo do prédio, p. 116.

Figura 55: Theodore e Amy juntos observando as luzes da cidade e o amanhecer, p. 117.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO 1:	16
1.1 – Modernidades, sensibilidades e cores	16
1.1.1. Pós-Modernidade e Modernidade	17
1.1.2. Solidão e isolamento: Arendt x Christian Dunker	21
1.1.3. <i>Her</i> : um projeto de cor e sensibilidade.....	25
1.1.4. A paleta de cores de Theodore	31
1.2 – Configurando os personagens de <i>Her</i>	37
1.2.1. Hannah Arendt e o isolamento, ampliando o personagem Theodore.....	37
1.2.2. Samantha através de uma ótica Flusseriana	46
CAPITULO 2:	56
2.1 – Estrutura sensível das cenas claras e escuras	57
2.2 - Quem somos na sociedade de consumo?	78
2.2.1. A publicidade transvestida de liberdade.....	78
2.2.2. Subjetividades em jogo no consumismo.....	84
2.3 – Embates possíveis através da tecnologia.....	86
2.3.1 – A tecnologia como fator de individualização.....	86
2.3.2 – Uma solução possível: juntos.....	90
CAPITULO 3:	95
3.1 – Das bodas cinematográficas ao divórcio: Copolla e Jonze.....	96
3.1.1. <i>Lost in Translation</i> e <i>Her</i> : possíveis discussões e respostas.....	96
3.2 – A técnica como organização de mundo	102
3.2.2 – A técnica Heideggniana: a essência além do <i>instrumentum</i>	102
3.3 – Uma leitura crítica de Arendt: para pensar além da dialética das esferas	109
3.3.1. Projetos de precariedade	109
3.3.2. Urgência do movimento dos corpos: uma imposição necessária	113
3.4 – Vem comigo?	115
3.4.1 – A resiliência	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121
Fichas técnica do filme	122
Outros filmes citados ao longo do texto	122
Referências bibliográficas	123

INTRODUÇÃO

Durante minha trajetória pela graduação sempre estive próximo e fascinado com a ideia de pensar sobre tecnologia¹. Em minha monografia, estudei e desenvolvi um trabalho que envolvia empregar a relação entre história e tecnologia, por meio da análise de jogos eletrônicos que possuíam um enredo de ficção científica histórica, trabalhando cenários históricos que ocorreria séculos atrás. Entretanto, no mestrado optei por aprofundar em uma discussão sobre a tecnologia a partir de uma base mais ontológica, percorrendo a relação humana com suas criações técnicas.

Um filme de ficção científica que até então não havia me chamado a atenção, acabou por suscitar o processo de reflexão e, tempos depois, este mesmo filme me desperta outra sensibilidade. Como documento a ser analisado neste trabalho, *Her*, é um filme de Spike Jonze de 2013, lançado oficialmente no Brasil em 14 de fevereiro de 2014, tendo como diretor de design K.K. Barrett, produzido por Annapurna Pictures e distribuído pela Warner Bros.

Seu enredo se dá em uma sociedade contemporânea em que a tecnologia se torna maciça na vida social cotidiana, explorando as possibilidades sensíveis de seus personagens em se relacionar em um ambiente dominado pela tecnologia. Seu personagem principal é Theodore (Joaquim Phoenix), escritor solitário que adquire Samantha (Scarlett Johansson), um novo sistema operacional para seu computador que simula uma pessoa do sexo feminino. Theodore acaba se apaixonando por este programa, dando início a uma relação amorosa entre ambos, história de amor incomum que nos orienta e explora sobre relação entre o homem contemporâneo e a tecnologia. Seus 126 minutos de duração e sua excepcional fotografia criam um clima de sensibilidade melancólica, lado explorado pela banda “indie” Arcade Fire, com músicas calmas e lentas, de cenas consideradas vagarosas mas que trazem uma discussão imprescindível para nosso tempo.

Her foi escolhido por dar condição ao intuito deste trabalho que é investigar a solidão, isolamento e individualidade na contemporaneidade, inseridas em um ambiente de tecnologia excessiva e corresponder ao meu desejo de compreender melhor o lidar das relações humanas neste ambiente, problematizando as dificuldades de lidar com a própria tecnologia. Durante a realização desta ambição, me deparei com outras questões que se mostraram tão importantes como a central deste trabalho, questões sobre consumismo, ciência e capitalismo.

A hipótese central do trabalho percorre a ideia de que a tecnologia tem acostumado os homens aos espaços de isolamento condicionando o risco da humanidade a solidão, tendo em

¹ Utilizarei a palavra tecnologia com certa frequência neste trabalho com o intuito de demonstrar que nela remonta o conceito de instrumento, de uma ferramenta principalmente. Esta criada por mãos humanas, realizada a partir de conjunto de conhecimentos, razões em torno de algo, além de maneiras de alterar o mundo de forma prática, com o objetivo de satisfazer às necessidades humanas.

vista que em cada processo de evolução técnica perdemos em estruturas sensíveis. Isolamento e solidão são conceitos fornecidos por Hannah Arendt em que no primeiro o indivíduo é isolado por um governo tirânico com o intuito de romper possíveis movimentações políticas quanto sociais através da repressão. Ainda assim, este indivíduo pode recorrer as suas capacidades humanas que estão relacionadas a *poiesi*, pois para produzir o homem não necessariamente precisa estar junto de seus semelhantes mas sim com seus instrumentos e matérias-primas. Dessa maneira, uma tirania pode transformar isolamento em solidão retirando os espaços restantes de movimento dos homens que são as relações sociais; encontra-se desamparado de qualquer obra e convívio humano.

Como fonte central, o filme de Spike Jonze enquanto objeto de ficção, aborda a sensibilidade humana diante o uso de tecnologia, tratando de uma maneira crítica a possibilidade de um humano que tem dificuldade de se relacionar com semelhantes, apaixonar por um sistema operacional de computador. A questão colocada por este filme nos faz perceber como as relações sociais são dadas em um cenário que a tecnologia absorve as competências sensíveis humanas. Estamos realmente acostumados em solidão ao passo que não conseguimos estabelecer relações sensíveis? Será que estamos seguindo para um futuro no qual não precisaremos mais de outros como nós? A tecnologia evoluiria ao ponto de substituir sensivelmente uma mente humana? Ou ainda, o processo de solidão em que mergulhamos na sociedade do consumo tende a nos tornar incomunicáveis, fechando as portas do convívio de uns com os outros?

Inicialmente, o primeiro capítulo aborda preceitos técnicos e conceituais do tempo histórico da contemporaneidade, pontuando discussões necessárias acerca da modernidade e da pós-modernidade, abrindo caminho teórico para a discussão da solidão e isolamento, tendo por base de reflexão Hannah Arendt. Neste capítulo há o empenho de apresentar o filme e simultaneamente ir realizando sua análise filmica, inicialmente pela metodologia de trabalho com as cores desenvolvida pelo diretor de *O encouraçado Potemkim* (1925), Sergei Eisenstein, percorrendo a importância da análise de cores no cinema e como a paleta de cores pode auxiliar a compreensão da narrativa do filme e do objetivo deste trabalho. Em seguida busco Hannah Arendt com foco na questão da passagem da antiguidade para a modernidade, discutindo as transformações profundas e as perdas decorrentes da responsabilidade dos homens. Há aqui a intenção de se discutir o processo crescente de isolamento na modernidade e os perigos que ameaçam a política e homens a mergulharem em solidão, o que os leva a passos largos à quebra da política como espaço de negociação pública e consequentemente à emergência de totalitarismos. Em seguida com Vilém Flusser, analiso o papel da tecnologia na modernidade,

ponderando episódios da transformação técnica, suas implicações e perdas sensoriais à vida dos homens que acabam reconfigurar o comunicar entre-si devido às dificuldades de e seu uso pelos homens.

No segundo capítulo há o empenho de compreender estruturalmente a configuração das cenas de *Her* a partir da ideia de cinema como arte, analisada a partir da proposta de Walter Benjamin, levando em consideração a montagem e a configuração entre cenas claras e cenas escuras, e contribuindo com a discussão central do filme ao caracterizar as sensibilidades a partir dessa estrutura. Além da estrutura de cenas, atenção também para com os bastidores da produção de *Her* discutindo sobre a produção filmica, como relações entre diretor e ator, focando em nuances e aspectos de construção dos personagens do filme. Adiante, o foco do trabalho converge para a discussão sobre consumismo e individualismo, fatores essenciais para compreender as subjetividades em um ambiente essencialmente tecnológico. A escolha da base teórica é a do sociólogo Gilles Lipovetsky, que tenta desvincular a lógica consumista da dialética histórica marxista de que consumimos por status e diferenciação, centrando em uma moral mais próxima ao que poderíamos compreender como moral apolínea, do consumo por hedonismos e individualidades. Na lógica do sociólogo, estamos consumindo e isso nos liberta de qualquer forma de totalitarismos, aqui se vê necessário o anexo de uma crítica a sua posição, realizada detalhadamente por sua ótica a respeito da publicidade como fator libertário. Por outro lado, realizando o exercício de análise filmica, proponho demonstrar que estamos cada vez mais submetidos a esta lógica consumista e individualista defendida pela retórica publicitária que condiciona nossos movimentos subjetivos, tornando possível totalitarismos.

Ainda na discussão sobre individualidade, utilizei as contribuições de Richard Sennett para demonstrar que a tecnologia promove certo processo de individualização dos sujeitos aliada àquela moral apolínea presente na ideia de Lipovetsky. A moral hedonista do consumo em busca do conforto e silêncio faz com que a tecnologia seja promotora de individualidade a cada progresso técnico efetivado. Selecionei alguns exemplos citados por Sennett para demonstrar uma lógica perigosa neste exercício. Adiante, o autor propõe uma solução baseada em uma crítica à Hannah Arendt a respeito dos valores dos *Homo Faber* e *Homo Laborens*. Sennett contesta os valores de pensamento atribuídos somente aos *fabers* restando somente a força aos *labores*; atentando para a possibilidade dualista de se evitar uma individualização durante os processos técnicos, evitando cair em etapas de solidão e isolamento.

No terceiro e último capítulo realizarei um contexto analítico entre *Her* e o filme *Lost In Transition* (2003) da diretora Sofia Coppola atentando as semelhanças entre os dois filmes na composição de suas cenas além da familiaridade da discussão sobre solidão, realizado tanto

em Coppola quanto em Jonze. Além disso, é importante atentar para como os dois filmes se conectam no campo narrativo, lembrando o casamento entre as partes que não encontrou um desfecho feliz. Como a proposta do trabalho é uma discussão sobre tecnologia, neste capítulo é realizado um estudo mais aprofundado sobre a essência da técnica a partir de Martin Heidegger. É realizado um exercício para pensar a técnica além do seu conceito de *instrumentum* (ferramenta). Por final, farei um resgate teórico de Hannah Arendt a respeito da configuração das esferas, recorrendo as análises críticas de Judith Butler para pode repensar tal estrutura com o intuito de e reconstruir movimentos de ação que exaure a possibilidade da solidão estática.

Capítulo 1

Modernidades, sensibilidades e cores

1.1.1. Pós-Modernidade e Modernidade

Na concepção de Mike Featherstone, a pós-modernidade é algo que vem depois da quebra, da interrupção, como uma mudança de época para outra, interrupção ou uma contraposição à modernidade. Apesar da posição de alguns críticos em considerar a pós-modernidade uma moda efêmera, o sociólogo a comprehende de outra maneira; como um momento de (re)definição em andamento em diversas áreas como da música, artes, literatura, filosofia, arquitetura, sociologia e geografia. A modernidade implicaria uma progressiva racionalização, diferenciação econômica e administrativa do mundo social. A pós-modernidade tentaria romper com a modernidade por se compor em um movimento em direção a uma época pós-industrial de acordo com Lyotard, e ainda junto a Baudrillard, a existência de um caminho para novas formas de tecnologia e informação, que são atributos fundamentais para a passagem de uma nova ordem social produtiva para reprodutiva. Para Featherstone, a pós-modernidade na esteira de Lyotard discorre sobre uma sociedade de produção moderna na passagem para uma ordem pós-industrialista, que estivesse interessado especificamente nos efeitos da computadorização da sociedade, de modo que não se lamenta a perda de sentido na pós-modernidade, tendo em vista que assinala uma substituição do conhecimento narrativo pela pluralidade de jogos de linguagem e do universalismo para o localismo.

Além da pluralidade de jogos de linguagem, é possível discutir a identidade na pós-modernidade e isso pode ser realizado levantando uma questão necessária: o declínio das antigas identidades e o surgimento de novas diante o indivíduo moderno. Essa crise de identidade - como diz Stuart Hall² - movimenta o núcleo formador de suas características para núcleos totalmente diferentes e descentralizados. Para além de características pessoais, essa fragmentação se dá também nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido solidas localizações como indivíduos sociais.

A identidade deslizou entre diferentes estruturas individuais que ele reconhece por iluminista, sociólogo e pós moderno. No primeiro é encontrado um centro unificado de identidade dotado de movimentos racionais e consciência de seu papel de ação. O segundo, provavelmente diante o crescimento de uma razão que cada vez mais se aplicou no campo social do conhecimento no século XIX, é estruturado o sujeito que que pleiteia o compreendimento da intensa complexidade do mundo moderno, não configurando mais um indivíduo mais autônomo e autossuficiente, em busca de relacionar com outras pessoas afim de mediar seus

² Hall S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.

valores, sentidos e símbolos, contribuindo para que tenha várias identidades. Adiante, o terceiro ausente de uma identidade fica, essencial ou permanente, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos nenhuma configurada como unificada no eu coerente. Para Hall (2005), um dos responsáveis por essas movimentações entre identidades é a globalização, o que faz com que o intenso movimento de mudança de identidades configure uma sociedade moderna, e a diferencie de sociedades tradicionais. Está na velocidade da globalização um possível reconhecimento entre sociedades. Velocidade possível devido a constante renovação e aperfeiçoamento da capacidade de comunicação através do telegrafo, telefone, radio e mais recentemente a internet. É aconselhável olhar para os deslocamentos e reconhecer a que a sociedade não é algo delimitado, totalizado e alvo de um complexo processo de forças de mudança.

Douglas Kellner está interessado em explicar de que modo a identidade é formulada na teoria pós-moderna e se é construída nas formas culturais contemporâneas. Segundo ele, antigamente as identidades eram mais fixas, como também os lugares. Na passagem para a modernidade elas se tornaram relativamente móveis e múltiplas, o que acarretaria na volta do indivíduo para si, do refletir sobre seu subjetivo. Ainda:

Na modernidade há também uma estrutura de interação com papéis, normas, costumes e expectativas socialmente definidos e disponíveis; precisamos escolhê-los e reproduzi-los para obtermos identidade num processo complexo de conhecimento mútuo.³

A identidade para o autor se torna um termo complexo de discussão teórica, por definirem a identidade em termos do eu substancial, de essência inata e idêntica a si mesmo e até alguns conceitos contemporâneos de sujeito, a identidade é entendida “como algo essencial, substância, unitário, fixo e fundamentalmente imutável”⁴. Na modernidade existe uma ansiedade por parte da experiência do indivíduo no cenário que este tenha que realizar escolhas, pois nunca sabemos se realmente escolhemos de maneira certa ou se sabemos ou não de nossa real identidade, se podemos ou não criá-la. Kellner (2001) vê na modernidade uma ligação com a individualidade no desenvolvimento de um indivíduo único e definido, tendo em vista que antigamente essa definição ficaria restrita a coletividade da tribo, da família. Após a Segunda Guerra Mundial surgem uma série de identidades construídas a partir da subjetividade do indivíduo, como se este necessariamente precisasse se tornar essencialmente diferente de qualquer outro.

³ KELLNER, D. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.* Trad: Ivone Castilho Benedetti, Ed. EDUSC, Bauru-SP, 2001, p. 296

⁴ Ibid.; p.296

O autor discute a partir da perspectiva pós-moderna que as identidades se tornam cada vez mais frágeis e instáveis devido ao ritmo, dimensão e complexidade das sociedades. Se posiciona em dizer que tanto nos autores modernos como o da Escola de Frankfurt e Baudrillard quanto os teóricos pós-modernos, o sujeito autônomo e autoconsistente está se fragmentando e desaparecendo devido ao individualismo, da burocracia da sociedade e pelo consumismo.

Afirma-se, pois, que na cultura pós-moderna o sujeito se desintegrou num fluxo de euforia intensa, fragmentada e desconexa, e que o eu pós-moderno descentrado já não sente ansiedade (...) e já não possui profundidade, a substancialidade e a coerência que eram os ideais e às vezes a realização do eu moderno (Baudrillard, 1983c; Jameson, 1983, 1991). Os teóricos pós-modernos afirmam que os sujeitos implodiram, formando massas (Baudrillard, 1983b), que a característica fundamental da cultura pós-moderna é um modo de experiência fragmentado, desconexo e descontínuo, tanto em seus aspectos subjetivos quanto em seus textos (Jameson, 1983, 1991).⁵

Mas a pós-modernidade não é só alvo de críticas, pois Kellner (2001) discorre que em Deleuze e Guattari há comemoração das "dispersões nômades e esquizoides do desejo da subjetividade, valorizando exatamente a desintegração e a dispersão do sujeito da modernidade", entretanto, demonstra certa discussão rasa entre os teóricos da pós-modernidade e critica seus estudos por não aprofundarem na questão essencial que reside a discussão, na cultura de mídia. Ao se questionar como devíamos identificar traços da modernidade ou do pós-modernismo, discute que:

Em vez de tomar a pós-modernidade como uma totalidade cultural nova, diríamos que faz mais sentido interpretar as muitas facetas do pós-moderno como um tendência cultural emergente que se contrapõe aos valores e às práticas tradicionais remanescentes e ainda atuantes e como uma modernidade capitalista dominante definida como projeto de hegemonia do capital graças ao qual a mercadorização, o individualismo, e fragmentação, a reificação e o consumismo ainda são componentes-chave da idade moderna.⁷

Acontece que, por vezes, a pós-modernidade acaba não efetivando uma contraposição efetiva contra uma ordem capitalista de mercadorização das coisas, muito menos contra um certo individualismo. Ao meu ver, contrariamente, é observado um certo aprofundamento em questões que a pós-modernidade se propõe romper. Um dos casos levantados por Kellner (2001) mais próximos a minha posição, é que na pós-modernidade há uma coexistência de estilos, com intuito de misturar formas culturais junto a uma ausência de dominante cultural. A publicidade como exemplo, cria e impõe várias estéticas, tentando produzir identidades⁸. A

⁵ Ibid.; p. 299

⁶ Ibid.; p. 299

⁷ Ibid.; p. 328

⁸ Ibid.; p. 329

publicidade parece importar quando se fala em sua introdução na mente do telespectador através da propaganda de moda, consumo, TV. Dessa mercadorização, consequentemente, se desestabilizam identidades, contribuindo para uma instabilidade, fluidez e mudanças:

Numa cultura pós-moderna da imagem, as imagens, as cenas, as reportagens e os textos culturais da mídia oferecem uma enorme quantidade de posições de sujeito que, por sua vez, ajudam a estruturar a identidade individual. Essas imagens projetam modelos sociais e sexuais, formas apropriadas e inapropriadas de comportamento, estilo e moda, além de comportarem engodos sutis que levam a identificação com certas identidades e à sua imitação, enquanto se eivam outras. (...). No entanto, a esmagadora variedade de possibilidades de identidades existentes na prospera cultura da imagem, sem dúvida, cria identidade extremamente instáveis enquanto vai oferecendo novas aberturas para a reestruturação da identidade pessoal.⁹

É dentro dessa esmagadora possibilidade de identidades instáveis que reside a proposta deste trabalho, pois há nos processos da mercadorização, do consumismo e do individualismo, a possibilidade da isolamento e da solidão. Hannah Arendt (2012) já escrevera sobre os dois conceitos atentando para suas diferenças e características. O isolamento, segundo a pensadora, deriva do sentimento de se sentir só ou até desacompanhado de pessoas, num estado de espírito, até de autorreflexão, de profunda subjetivação, do exercício de percorrer caminhos que voltam para si e posteriormente por em interação com o outro; na ausência do isolamento não existiria a ação. Por outro lado, Arendt discorre sobre a solidão como um efeito de destruição da possibilidade de isolamento. Nele o indivíduo é colocado com inapto a autorreflexão e, consequentemente, em um processo de inumanização, com a quebra dos vínculos sociais e políticos em que o homem se retira do meio de seus iguais para manusear a natureza e produzir sua obra. A produção (poiesi) necessita não do contato com os iguais, mas sim do homem com seus instrumentos e matérias primas. Este homem, o *Homo Laborens*, tem sua característica pautada pela solidão não criativa, se assemelha a figura do personagem principal da narrativa de *Her*, pois o mesmo vive em isolamento em uma sociedade em que a interação humana é precarizada. E é possível levantar questionamentos a respeito de qual tipo de isolamento Theodore vive? É compulsório? Este o desumaniza e por que? O aparato tecnológico seria uma forma de suprir esse isolamento/desumanização ou já seria ela um efeito disso? O isolamento que Theodore vive é aquele que ele sai de ação de se relacionar, ele não é sobretudo compulsório pois vem das complicações de um difícil divórcio seguido de uma difícil superação. Pode desumanizar pois se afasta da ação política de aparecer e escolhe se relacionar

⁹ Ibid.; p. 330

com uma máquina ao invés do homem. Desumanização esta, já como um efeito da complicações e confusão sobre a essência da poiesi.

1.1.2. Solidão e isolamento: Arendt x Christian Dunker

Para Arendt, o terror dos regimes totalitaristas soube muito bem usar a questão do solidão. Sua noção de solidão veio de sua experiência empírica na presença diante o crescimento do comunismo como o nazi-fascismo, dessa maneira, acredita que Stálin assim como Hitler souberam usar do terror para juntar afastados e assim os afastar conscientemente cada vez mais, ainda sabiam, que somente indivíduos sozinhos em solidão podem ser dominados por completo. Este terror realiza o exercício de espremer homens as massas isoladas umas contra as outras para daí então as fornecer apoio diante um mundo que se esvaziou.

Já se observou muitas vezes que o terror só pode reinar absolutamente sobre homens que se isolam uns contra os outros e que, portanto, uma das preocupações fundamentais de todo governo tirânico é provocar esse isolamento. O isolamento só pode ser o começo do terror; certamente é seu solo mais fértil e sempre decorre dele. Esse isolamento é, por assim dizer, pré-totalitário; sua característica é a impotência, na medida em que a força sempre surge quando os homens trabalham em conjunto agindo em concerto” (Burke); os homens insolados são impotentes por definição”¹⁰.

A incapacidade da ação vem justamente da medida de cortar os contatos políticos entre os homens e imputar sua impotência prática. Entretanto, nem todas as qualidades dos homens são erradicadas no isolamento, aquelas que são observadas entremeio a vida privada, do sentimento, da invenção e do pensamento. Comumente se confunde isolamento e solidão, e pensadora se movimenta para destacar que ambas palavras possuem diferenças em suas aplicabilidades.

Para ela as duas palavras possuem diferentes lócus de acontecimento, “o isolamento na esfera política é chamado de solidão na esfera dos contatos sociais”¹¹. O isolamento em si é aquele momento que o interesse comum dos homens se desvai em um ambiente político em que agem em conjunto na realização deste interesse comum. Além disso, a pensadora vê o isolamento como uma atividade necessária no que tange a *poiesis*. O *homo-faber* necessita estar só para realizar seu trabalho, precisa se ausentar temporariamente do ambiente político para

¹⁰ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 632.

¹¹ Ibid., p. 633.

produzir. No que chama de isolamento, o homem permanece junto ao mundo como obra humana, esta que possui capacidade de criação e invenção, que ao ser subtraída, torna sua condição em um isolamento insuportável em uma sociedade em que os valores são coordenados pelo trabalho, numa restrita ação humana de trabalhar em detrimento da *poiesis*.

Dessa maneira, ingressa na solidão o homem isolado no terreno político da ação, abandonado pelo mundo das coisas, deixando de ser reconhecido como *homo faber* e agora identificado como *homo laborans*. Arendt (2012) demonstra que “conforme o isolamento se refere apenas ao terreno político da vida, a solidão se refere à vida humana como um todo”¹². De certa forma o isolamento político acontece na prática da destruição da esfera da vida pública e de suas capacidades, sem, no entanto, destruir a esfera da vida privada. É justamente na busca da eliminação da esfera privada que totalitarismo busca sua ação total, concedendo ao homem experiências através de ingressar o homem na solidão em que não reconhece seu pertencimento ao mundo.

O fundamento essencial para o terror e para o totalitarismo seria a escolha de seus carrascos e vítimas através da insensibilidade dos homens, como a autora coloca, fazendo uso de uma íntima ligação com o desarraigamento e a superfluidade encabeçados pela crise das instituições e das tradições sociais. Não possuir raízes fixas fornece fundamento para o não reconhecimento e pertencimento de mundo que a solidão traz. Certamente, pode o processo de isolamento - o que é conhecido como pré-totalitarismo – vir a ser um movimento para a solidão em que o homem contradiz tudo que se diz respeito a sua própria condição de humana.

A condição humana necessária para a vida é justamente o reconhecimento de que vivemos na terra com pessoas, não singularmente, mas no reconhecimento do senso comum (terra) em sua pluralidade, sem que permanecemos fechados em nossas próprias subjetividades. Dessa maneira solidão não configura estar só, pois quando estamos só permanecemos ainda conosco mesmo. Daí vem a noção de “estar só comigo mesmo” em que há dois em um, quando podemos conversar com nós mesmo. Porém o problema de estar só baseia no esquecer de estar com outros além de nós mesmos. É preciso encontrar algum momento em que os “dois em um” percebam que necessitam dos outros para que voltem a ser um; minha identidade é justamente confirmada, quando dependo inteiramente de pessoas que são diferentes de mim.

Ainda mais, o problema de estar só pode ser compreendido também quando ocorre o abandono do eu, “pois os que vivem sozinhos sempre correm risco de se tornarem solitários, quando já não podem alcançar a graça redentora de uma companhia que os salve da dualidade,

¹² Ibid., p. 634.

do equívoco da dúvida”¹³. É na solidão em que os regimes totalitaristas podem preparar o terreno para seu domínio, justamente pelo fato da solidão ter amenizado as afinidades e as empatias do homem em relação ao seu vizinho, é neste terreno de “raciocínio frio como o gelo” e o “poderoso tentáculo” da dialética que nos “segura como um torno” parecem ser o último apoio num mundo onde ninguém merece confiança e onde não se pode contar com coisa alguma¹⁴.

O totalitarismo gesticula rapidamente para que não deixe o homem na solidão sozinho, lhe oferecendo uma base de mundo que destrua o espaço existente entre homens, os pressionando um contra os outros, aniquilando inclusive o potencial da *poiesis* necessário àquele isolamento. Arendt escreve sobre solidão e isolamento a partir de sua experiência política olhando para movimentos dos regimes totalitaristas, em busca de brechas que possam aproveitar com o intuito de fortalecer o terror e dominação:

o perigo que o totalitarismo desnuda diante de nossos olhos – e esse perigo, por definição, não será superado pela simples vitória sobre os governos totalitários – brota do desenraizamento e estranhamento do homem no mundo, e podemos chama-lo de perigo do isolamento e da superfluidade¹⁵.

Por outro lado, Christian Dunker, psicanalista e professor titular da Universidade de São Paulo (USP) também contribuiu com o conceito de isolamento e solidão a partir de uma perspectiva da psicologia juntamente com a psicanálise. Em *Reinvenção da intimidade, políticas do sofrimento cotidiano*, o psicólogo faz um exercício de pensar a solidão como uma momento de ação em que sem ela a vida não teria profundidade sensível e poderia acarretar problemas incalculáveis. A solidão segundo Dunker (2017) é necessária e é muito penoso quando nós a evitamos. Ele a vê como uma separação dos outros e a si mesmo; como um afastamento. Frequentemente vemos a solidão como um processo de alguma ação que acarrete um tipo de sofrimento. Este, se acontece frequentemente, fornece condições ao isolamento em que relações podem ser desfeitas e rompidas. O psicólogo coloca:

A introversão ou a introspecção são respostas subjetivas que nem sempre são uma opção ou se iniciam como uma “escolha livre”, mas que gradualmente pode assumir o feitio de um processo incontrolável no interior do qual isolamento gera mais isolamento.¹⁶

¹³ Ibid., 636

¹⁴ ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo - Ensaios (1930-1954)*. Org: Jerome Kohn. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 638.

¹⁵ Ibid., 379

¹⁶ DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade, políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 21.

O isolamento acontece através de duas maneiras, quando existe a recusa ou não aceitação, negociação com o outro (diferente de nós) e quando há a recusa de si mesmo. O sujeito isolado é pressionado por não saber lidar com suas questões profundamente objetivas, ações contra ele que se mostram penosas. Dunker utiliza como exemplo, jovens japoneses que são isolados por não entrar e corresponder as expectativas gerais da sociedade japonesa que muito é atrelada ao sucesso no trabalho. Neste caso, estes jovens são desviantes pois não correspondem a uma lógica de grupo. Hoje ainda persiste uma lógica linear de que nascemos, estudamos para daí crescer, trabalhar para poder nos sustentar e consequentemente estabelecer relações a dois casando e criando filhos. Possivelmente uma pessoa que falhe em um destes processos como Theodore falhou em obter uma esposa e filhos, pode acarretar um isolamento direcionado a ele, rompendo a lógica e ser sozinho.

O que Dunker ao lembrar dos japoneses chamou de isolamento oriental, é justamente aquele que é pautado pela inatividade: não há demanda e nem oferta. Além disso, são jovens que estão imerso ao mundo digital, principalmente nas Redes Sociais, o que pode ainda aprofundar um processo de isolamento. Segundo Dunker, elas “podem aprofundar o isolamento de alguém quando olhamos para a tirania do sucesso que elas impõem como fenômeno discursivo”¹⁷. Estar isolado na perspectiva do autor

envolve uma interpretação de nossos laços de reconhecimento no qual o acento recai sobre o outro, basicamente quando não sinto que estou sendo reconhecido por aqueles por quem gostaria de ser reconhecido¹⁸.

Como solidão, Dunker a percebe como solitude. A solidão como solitude é necessária e sua ausência é uma patologia. Nela intensifica nossa produção (imaginação) e percepção (experiência); é uma experiência que possibilita a construção de grandes questionamentos e posicionamentos. Também um laboratório produtivo fundamental para perceber como somos passíveis de amar e nos sentir amados. A vida social é uma vida que é tida através de mim e outras pessoas no espaço, nela acontece imprevistos estar em solidão é justamente buscar um “pause” para que possamos amadurecer. Vejo que Dunker enxerga a solidão como um espaço dialético, em que consiste em nos estranhar, contradizer e por vezes até nos negar em busca de respostas. A solitude não consiste em estar só e dizer que “não preciso do outro” pois é justamente a percepção que necessito do outro mas não de forma integral ou irrestrita que torna

¹⁷ Ibid.; p. 28

¹⁸ Ibid.; p. 30

este espaço produtivo. O autor é esclarecedor em demonstrar porque as vezes preferimos estar só, fora da companhia de pessoas; é porque a presença do outro torna insuportável justamente por evitar que fiquemos em solidão.

Em Dunker o isolamento pode acontecer a partir de uma solidão patológica que rompe laços humanos e se torna inábil em realizar o processo de reconstrução. A patologia concede isolamento devido a uma humilhação social em que há a recusa de um determinado indivíduo seja por não corresponder a uma meta ou a um discurso. Sair de um espaço de isolamento é justamente dar conta da capacidade de reconstruir, recuperar laços precários que foram rompidos; é o que o autor denomina como resiliência. É impossível recuperar sem uma experiência de sofrimento.

É possível compreender através de Arendt (2012) que solidão e isolamento são dois estágios de ingresso do homem em que cada um possui sua diferença subjetiva muito bem determinada. O isolamento como estágio de transição positiva pode se alargar para um estágio negativo de solidão em que o homem perde suas possibilidades afetivas, políticas e sociais com o outro, sendo um estágio em que flutua em uma superfície arriscada. Já através de Dunker, a solidão e o isolamento não possuem exatamente uma separação subjetiva e semântica muito bem definida. Ao meu ver, o psicanalista faz uso da solidão como espaço de criação – ao contrário de Arendt – e o isolamento como rompimento de laços precários.

Ambos possuem suas diferenças, mas, creio que seja muito mais criativo pensar sobre suas contribuições através de um movimento complementar. Apesar de Dunker compreender a solidão como construtor de atributos sensíveis importantes e nesse estágio que nossa posição no mundo em relação ao outro pode ser encontrada, é algo impossível se pensarmos pelo viés de Arendt, em que a solidão é um espaço em que nada pode ser produzido. O psicanalista, diferentemente de Arendt, vê no isolamento uma possibilidade de fuga conhecida como resiliência, o que é muito importante para o desfecho deste trabalho.

1.1.3 – *Her*, um projeto de cor e sensibilidade

Antes de analisarmos o filme *Her*, é interessante apresentar qual foi a metodologia escolhida para compreender os processos cinematográficos do filme e sua sensibilidade, assim, precisamos pesquisar conteúdos não referente somente a sua narrativa, mas observar a diversidade e utilização das cores ao longo das sequências e a sofisticada elaboração feita pelo diretor Spike Jonze com o objetivo de sensibilizar o espectador. Resolvemos seguir este percurso para melhor compreender linhas de discurso. Para tanto, busquei em Sergei Eisenstein, em sua produção teórica *O sentido do Filme*, reflexões sobre o tema do uso de cores para a

produção de sentido no filme. Nesta obra, o diretor russo realiza um detalhado trabalho com a paleta das cores utilizadas no cinema e no teatro, utilizando o estudo de obras de pintores, como Picasso e Gogh para compreender as possibilidades que foram capazes de desenvolver.

Inicialmente, Eisenstein pede para que vejamos a paleta de cores com atenção às emoções vivas que os artistas nos deixam sobre o assunto, para seguirmos um pouco de lado o que ele chamou de *autoridades* com seus raciocínios e opiniões, tudo em benefício de uma variedade de interpretação cinematográfica¹⁹. Diante da numerosa possibilidade de combinação de cores, o teórico se limitou a trabalhar a cor amarela para facilitar seu trabalho e denominou este estudo de rapsódia amarela.

O primeiro exemplo denomina como sendo a tonalidade interior utilizada na busca da harmonia de linha, forma e cor, e determina que temos um equilíbrio e uma ligação com algo. Sendo assim, o uso de cores deve concordar com o significado de um sentimento interno. Nessa esteira de pensamento, vemos em *Her* a tentativa sensível de demonstrar através do uso de cores, sentimentos como melancolia, felicidade, afeto e o sentimento interno preponderante que o diretor escolhe dialogar: a solidão. Há cores determinadas para cada tipo sensível demonstrado na narrativa e que farei menção no desenvolver deste trabalho.

Seja vago ou raso este sentimento, ele deve caminhar essencialmente em direção a algo concreto, encontrando sua expressão externa em cores, linhas e formas²⁰. Este caso, uma avaliação do amarelo em Van Gogh, na sua obra de pintura conhecida como *Café Noturno*, em que o pintor confessa ao irmão o objetivo do uso da tonalidade amarela:

Em meu quadro *Café Noturno*, tentei expressar a ideia de que o café é um lugar onde alguém pode se arruinar, ficar louco ou cometer um crime. De modo que tentei expressá-lo como se ele encarnasse os poderes da escuridão, um bar vulgar verde Luiz XV suave e cobre, contrastando com verde amarelado e fortes verdes azulados, e tudo isto numa atmosfera como a de uma fornalha do diabo, enxofre e pálido.²¹

¹⁹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Editora Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, p. 73.

²⁰ *ibid.*, p. 73

²¹ EISENSTEIN apud. Gaugin, op. cit., p. 76.

Café Noturno



Van Gogh, 16 de setembro de 1888

A interpretação da obra de Van Gogh, feita por Eisenstein, é como se “cores particulares exercem influências específicas no espectador”²² e estas influências dialogam com a substância da relação do amarelo como algo que esteja condicionado ao pecado, e “pela influência desta cor na psiquê”²³. Para o diretor fica claro que os múltiplos significados que direcionamos para a “cor amarela derivam da vizinhança imediata no espectro – o verde”²⁴, este seria diretamente associado aos símbolos de gênese e da vida como brotos de folhas, folhagem e a própria verdura, apesar de o verde também significar “morte e decadência através do musgo, limo e as sombras no rosto de um cadáver”²⁵.

Ao questionar uma estranheza natural do amarelo o diretor propõe uma retomada sobre a evolução dos significados históricos de determinadas cores. Para isso, conta com o trabalho de Frederic Portal, publicado pela primeira vez em 1857: *Des couleurs symboliques dans l'antique, le moyen age et le temps modernes*. Diante do escrito por Portal, percebe que o amarelo esteve relacionado às ideias de perfídia, traição e pecado:

As linguagens divina e sagrada designavam pelas cores ouro e amarelo a união da alma a Deus, e por oposição o adultério num sentido espiritual. No discurso profano, era um emblema material representando o amor legítimo, assim como o adultério carnal que rompe os elos do casamento.²⁶

²² ibid., p. 77

²³ ibid., p. 77

²⁴ ibid., p. 79

²⁵ ibid., p. 79

²⁶ ibid., EISENSTEIN apud. Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antique, le moyen age et le temps modernes*. Paris, Trettel e Wurtz, 1857 (citado a partir de Georg Friedrich Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, vol II)

Dessa maneira, o amarelo possui ligações fortes simbolizando “união com amor, mas também como adultério”²⁷. Outro teórico citado por ele, Havelock Ellis, propõe outra explicação sobre o amarelo:

Foi claramente com o advento do cristianismo que introduziu um novo sentimento em relação ao amarelo. Em grande medida, sem dúvida, foi claramente o início de toda a reação cristã contra o mundo clássico e a rejeição de tudo que era símbolo da alegria e do orgulho. O amor ao vermelho estava tão firmemente enraizado na natureza humana que conquistou o cristianismo, mas o amarelo era o ponto de menor resistência e aqui a nova religião triunfou.²⁸

O amarelo se tornou a cor do ciúme, da inveja, da traição. Judas foi pintado com roupas amarelas e em alguns países os judeus foram obrigados a se vestir de amarelo. (...) Há uma razão especial para o cristianismo ver o amarelo com suspeição. Fora a cor associada ao amor libertino. No início, a associação foi com o amor legítimo... Mas na Grécia, e ainda mais em Roma, a cortesã começou a tirar vantagem desta associação.²⁹

Entretanto a cor amarela não é aprendida somente com significados negativos, há quem encontre na cor uma interpretação positiva e que nela estão atribuídos símbolos como o sol, ouro e as estrelas³⁰. Percebido em Pablo Picasso, Eisenstein (1990) observou que o amarelo possuía estas associações particulares ao dizer que há pintores que transformam o sol num ponto amarelo, mas há outros que, com a ajuda de sua arte e sua inteligência, “transformam um ponto amarelo em um sol”³¹. E Van Gogh, enxergava uma energia especial no amarelo, apesar das associações diabólicas em *Café Noturno* que foram colocadas de lado, reitera que pintores transformam um ponto amarelo em um sol:

Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos como a cotovia canta, porque é de sua natureza. (...). Para terminá-lo, agora serei o colorista arbitrário. Exagero o louro do cabelo, chego a usar tons laranja, cromo e amarelo limão claro. Atrás da cabeça, em vez de pintar a costumeira parede do quarto sórdido, pinto o infinito, um fundo liso do mais rico e intenso azul que eu invento, e pela simples combinação da clara cabeça contra o fundo azul forte, consigo um efeito misterioso, como uma estrela nas profundezas do céu azulado...³²

Dessa maneira, a interpretação positiva do amarelo no primeiro caso foi o sol (Picasso) e no segundo – uma estrela (Van Gogh):

²⁷ Ibid.; p. 80

²⁸ ibid. EISENSTEIN, p 80 apud. Havelock Ellis, “The Psychology of Yelloe”, *Popular Science Monthly*, Maio de 1906.

²⁹ EISENSTEIN apud. Havelock Ellis

³⁰ Ibid.; p. 81

³¹ EISENSTEIN apud. Leo Languier, *Cézanne, ou le drame de la peinture*. Paris, Denoel & Steele. p.81

³² Van Gogh, op. cit. Carta 520



33

Eisenstein observa que a maioria de suas combinações concretas foram realizadas com texturas que ele introduziu uma abordagem psíquica através de uma dualidade conceitual: “nobre” (edel) e “vulgar” (unedel)³⁴. Em um trabalho mencionado de Farbenlehre intitulado *Teoria das Cores*³⁵, encontramos que o amarelo é a cor mais próxima a luz em sua mais alta pureza, sempre carrega a natureza da claridade e tem um caráter sereno, alegre, suavemente excitante.³⁶

Ademais, o verde extraído do amarelo tem uma interpretação intrigante por vezes determinada como o lado negativo do amarelo, não por associações diretas, mas pela mesma ambivalência. O verde carrega o sinal da vida, da regeneração em natureza, como a primavera, o que contribui com a ideia de esperança. Eisenstein afirma que isto é um acordo comum entre as religiões cristã, chinesa e mulçumana. Para ele inúmeras interpretações das cores evoluíram, e cita como exemplo como o verde pode ser considerado a cor da esperança e também a expressão do desespero. Já no “no teatro grego a cor verde escura do mar tinha um significado negativo sob certas circunstâncias”³⁷.

Ele também observa que o verde possui um tom de azul forte, sendo que no teatro japonês o simbolismo do azul seria intimamente associado à imagem particular – talvez do

³³ *Noite Estrelada*, Van Gogh, 1889.

³⁴ EISENSTEIN, op. cit. p. 85

³⁵ Goethe, *Theory of Colours*, trans. Charles Lock Eastlake, Cambridge, MA: MIT Press, 1982.

³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*

³⁷ Ibid.; p. 85

íntimo, além de “ser a cor usada por figuras sinistras”³⁸. Eisenstein tem a comprovação desta especificidade do verde e azul na cultura teatral japonesa ao receber uma carta de Masaru Kobayashi, a respeito de sua obra sobre o kumadori (maquiagem no teatro Kabuki): “as cores básicas usadas no kumadori são o vermelho e azul. O vermelho é quente e atraente. O azul, o oposto, é a cor dos vilões e, entre as criaturas sobrenaturais, a cor dos fantasmas e demônios....”³⁹

O diretor russo estabelece um parâmetro bastante interessante em relação às cores vermelha e branca, ao determinar que as duas há muito tem sido consideradas tradicionais rivais que remontam um tempo anterior a Guerra das Rosas⁴⁰. Para ele, tais cores se moveram em direção às tendências sociais como a representação dual existentes entre a direita e a esquerda, em que os Brancos foram os emigrados e legitimistas da Revolução Francesa quanto na Russa, e o vermelho segundo ele, fora a cor favorita de Zola e Marx, a qual, portanto, remete à revolução, e associado à insurgência⁴¹.

Para Eisenstein o problema das cores definitivamente não seria resolvido por um catálogo único e fixo de símbolos de cor, mas sim por meio da inteligibilidade emocional e da função que a cor desenvolve na sequência da apresentação da obra, em acordo com o processo de conduzir o movimento vivo de toda obra. Em outras palavras, a cor deve estar justificada no uso para construir uma sensibilidade que esteja atrelada à ideia que o filme conduz para a apreciação dos espectadores. *Her* é uma obra cinematográfica que faz o seu espectador refletir sobre a ideia de como nos relacionamos nos dias de hoje com nossas tecnologias, e mais, em como nós (apesar de seu uso ostensivo) nos relacionamos entre nós mesmos. Spike Jonze, em uma entrevista respondeu que:

Nosso mundo é cada vez mais amável, especialmente em Los Angeles. No entanto, cada vez um se sente mais isolado e só. No filme, não se sabe muito bem se esse futuro é utópico. Mas acho que nossa sociedade tende a isso. E, apesar de tudo o que precisa, sente-se cada vez mais só.⁴²

Dessa maneira, quem opte por trabalhar com as cores no cinema, não encontrará uma determinação pré-estabelecida a conduzir seu produtor, não há significados absolutos e correspondências restritivas entre cores e sons⁴³, mas o autor deve estar com consonância com

³⁸ EISENSTEIN, op. cit. p. 85

³⁹ EISENSTEIN apud. Kobayashi, p. 86

⁴⁰ Ibid.; p. 89

⁴¹ Ibid.; p. 89

⁴² Spike Jonze mistura romantismo e modernidade e encerra Festival de N.York. Globo.com. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/10/spike-jonze-mistura-romantismo-e-modernidade-e-encerra-festival-de-nyork.html>. Acesso: 23/11/2018.

⁴³ Ibid.; p. 94

as relações possíveis entre a cor e emoções específicas, decidindo quais cores e sons serão adequados à mensagem ou emoção que o filme deseja desenvolver. Ao final do capítulo, Eisenstein discute na possibilidade de pensar as cores em uma estrutura que possa envolver imagens do cinema de uma maneira que estabeleça uma harmonia entre o tema e a ideia da obra. As cores de *Her* estão em harmonia com o tema proposto pelo trabalho junto com ideia da obra ligada a discutir sobre as sensibilidades de suas personagens, os conferindo cores de acordo com a mensagem desejada pela narrativa.

1.1.4. A paleta de cores de Theodore

Há em *Her* uma grande possibilidade de combinação visual através de uma paleta de cores que remonta sensibilidades dos personagens como também a mensagem que a narrativa deseja demonstrar. Sendo assim, ao trabalhar a metodologia de análise do filme, focaremos na composição das cores de algumas cenas que tornaram centrais para este trabalho. Como mencionado anteriormente, é clara a importância das cores para a análise filmica e nos voltamos sobre o filme *Her* para refletir sobre o impacto desta na construção de sua narrativa. A cor é um dos elementos essenciais para a construção do filme, e através dela “cria-se um universo que atribui sentido às ações no filme”⁴⁴.

Segundo Laura Carvalho Hércules, “há uma complexa rede de encadeamentos de significados estéticos, artísticos, culturais e nacionais na qual a cor se coloca como parâmetro indispensável para a análise filmica”⁴⁵. Apesar da necessidade do debate a respeito da cor no cinema, a mesma ainda não é tão comum em análises de filmes. Para a autora, a análise de cores é observada com preconceito, como se fosse um elemento artificial. Ela exemplifica sua proposição analisando *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard e *Le bonheur*, de Agnès Varda (1965). Ela observa que

os elementos visuais em relação à utilização da paleta de cores, em como este conjunto participa de um campo de profunda reflexão sobre os meios de construção de sentidos no cinema e atestam que a cor pode traduzir conceitos e debates não expostos no plano da narrativa.⁴⁶

⁴⁴ FERREIRA, I. B. PEREIRA, A. T. *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica*. Unoesc & Ciência – ACHS, Joaçaba, v. 2, n. 1, p. 17-28, jan./jun. 2011, p.17

⁴⁵ HERCULES, L. *A cor na análise filmica: um olhar sobre o moderno cinema francês*. Revista Comunicación, No10, Vol.1, año 2012, PP.1309-1322 ISSN 1989-600X. São Paulo, 2012. p. 1310.

⁴⁶ Ibid.; HERCULES 2002, p. 1311

Através da análise da paleta de cores, podemos estabelecer uma metodologia de trabalho com o filme, verificando em quais momentos determinadas tonalidades são utilizadas e as possíveis finalidades nas quais foram invocadas. Segundo o diretor de arte do filme, K. K. Barrett⁴⁷, a configuração da paleta de cores em *Her* demonstra as personalidades e o estado de espírito dos personagens. Ele explica que a cor rubra parece se encaixar no temperamento de Theo – sua paixão, compaixão, solidão e esperança. Segundo Barrett, o vermelho foi a peça perfeita para uso no filme e fizeram isso de todas as formas que puderam. A ideia ao elaborar o filme foi a de pensar em uma unidade de cenário, figurino e fotografia que se encaixasse às sensibilidades e intenções expressas em cena, recorrendo ao uso das tonalidades.

Sendo assim, além da paleta de tonalidades, é necessária a prontidão da análise do protagonista Theodore, um sujeito de personalidade complexa, ambígua, solitária e reservado por não conseguir lidar com seus sentimentos mais íntimos. Sensivelmente acolhedor e perceptivo, é amigo de Amy, uma vizinha com um relacionamento aparentemente estável, mas o qual se deteriora no decorrer da narrativa, motivo de sua incapacidade de finalizar seu documentário e a forte racionalidade de seu companheiro.

Theodore tem sua primeira aparição durante quase os dois primeiros minutos do filme em uma câmera que essencialmente foca seu rosto, fazendo com que este seja predominante na tela. Ele está fazendo uma declaração de amor, mas em princípio nós não vemos o contracampo. Inicialmente, esta introdução nos leva a concluir que Theodore está se declarando para alguém ou então fala em voz alta para si mesmo, mas na medida em que é alterado o ângulo da câmera, há foco em uma tela de computador na qual a fala de Theodore aparece escrita. A câmera permanece em movimento até apresentar as fotos de um casal já ao final da fala de Theo, e neste momento ele declara o nome de Loretta como assinatura da missiva que estava ditando ao computador.

Essa cena causa estranheza no espectador porque o discurso pessoal é desmontado quando se percebe ser uma carta realizada sob encomenda. O movimento da câmera muda novamente e vemos Theodore de perfil. Por meio de um comando de voz ele pede para a impressora imprimir a carta recém ditada e retira o papel já impresso. Descobrimos que o trabalho de Theo é elaborar cartas para pessoas que ele não conhece pessoalmente, apesar de tratar de assuntos de foro pessoal. Novamente o deslocamento da câmera amplia o cenário até apresentar o ambiente de trabalho em que se produzem cartas digitalmente e sob encomenda, a empresa: cartasescritasamao.com. O personagem constrói narrativas referentes a emoções imaginadas de outras pessoas e as sensibilidades envolvidas passam a construir as verdades por

⁴⁷ <https://flyhelo.com/kk-barrett>

meio de sua experiência sensitiva. Seriam os sentimentos terceirizados neste mundo azulado no qual somente Theo parece ser capaz de carregar as emoções íntimas, mas que são expressas de empréstimo, ou melhor, vendidas como força de trabalho para terceiros.

Em nova sequência, a câmera procura focar Theodore nos ambientes em que ele divide seu espaço com outras pessoas. No metrô, seu isolamento é ressaltado com leves close-ups em seu rosto, demonstrando o desconforto em meio à multidão anônima. Observem nas imagens abaixo o desviar do olhar, a predominância da paleta azul do cenário e dos demais em cena em contraste à camisa vermelho alaranjada de Theo:



Figura 1: Theodore distanciado de outros no elevador.



Figura 2: Theodore dá comandos ao seu aparelho

Em outra cena, Theodore caminha pela calçada da cidade em sentido contrário às outras pessoas. Nos espaços fechados, como o de seu apartamento, há vazios de móveis faltantes (o sofá que comporia conjunto com a poltrona, por exemplo, a ausência de mesa e cadeiras para jantar), que ressaltam a fragilidade do personagem. O contraste desta sala esvaziada em relação ao mundo de prédios que está ao fundo afirma ainda mais seu isolamento em meio a tantos outros que devem estar em seus lares e trabalhos (talvez tão sós quanto ele mesmo

aparentemente está). Os recursos de composição formam os elementos imagéticos imbricados para constituir cenas introspectivas, reflexivas e angustiantes, além de melancólicas.

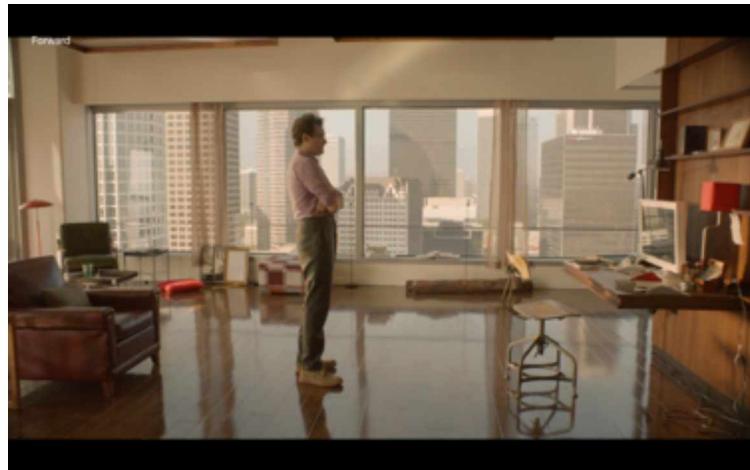


Figura 3: Plano geral da casa de Theodore

Podemos pensar que é atribuída a cor vermelha a Theodore por reunir grande calor emocional, sentimental, como uma cor ardente e representativa da emoção (paixão, amor). Vemos o vermelho em Theodore a medida em que o personagem se encontra entristecido (frio) pelo fim de seu casamento. Não somente à Theodore a cor vermelha é direcionada, mas também à Samantha, a outra personagem central desta trama, devido a sua imensa curiosidade e paixão por aprender, pois sempre se coloca em busca de ampliar o próprio conhecimento. Este amor que demonstra pela curiosidade em relação ao mundo e aos homens a torna, contradiitoriamente, e assustadoramente, mais sensível que os humanos, porque estes estariam fechados em suas vidas diárias, ensimesmadas e cotidianas.

De volta a análise proposta por Eisesntein (1990), vejamos a função do amarelo na construção da narrativa. O amarelo está presente em todo cenário do primeiro encontro que Theo tem após a separação de sua esposa, desde a cenografia até na roupa que usa. Entretanto, o ambiente escuro em uma tonalidade esverdeada parece dizer que o encontro não será satisfatório. Apesar da disposição de se relacionar e da mulher do encontro estar trajando uma cor avermelhada, aberta à paixão, não ocorre a sintonia esperada.



Figura 4: Encontro de Theodore com uma nova mulher

Em outra sequência, Theo utiliza da mesma camisa ao comparecer no aniversário de sua sobrinha e vemos nesta cenografia que a luz que incide sobre a cena, a claridade que esta provoca, transforma o ambiente em um espaço caloroso. Theodore apresenta Samantha à criança, alegre e sociável, mas para além disso, a paixão e a energia tanto de Theo quanto de Samantha contagiam o ambiente e encontram na sobrinha (vestida em tom pêssego alaranjado) a jovialidade da emoção vigente.



Figura 5: Theodore visita sua sobrinha e a apresenta Samantha

O amarelo é novamente utilizado por Theodore em outro momento do filme, repetindo a mesma maneira negativa da que ocorreu no encontro às escuras, Theo descobre que

não é o único em relação à Samantha e que ela mantém contato com milhares de outros simultaneamente. Mais do que isso, ela rompe e se retira para seu mundo virtual, deixando-o só. O amarelo desta cena de término marca o desolamento do personagem.



Figura 6: Momentos finais do filme em que Samantha rompe com Theodore

Além do amarelo, é notado frequentemente o uso do tom vermelho pelo personagem através de sua vestimenta ao longo do filme, demonstrando que o paradoxo do vermelho quente faz contraste em relação ao espaço em que Theodore ocupa. Ele sempre aparenta estar em uma sensibilidade isolada, tanto no espaço público (ruas e transporte) – espaços frios, de cor azul – quanto em sua casa, em sua privacidade. A configuração de cores realizada pelo filme, faz uso do azul para demonstrar sentimentos de solidão existente tanto em multidão como na cidade, também é utilizada quando o personagem está só em sua casa, principalmente no espaço de seu próprio quarto, que seria o ambiente de sua maior privacidade.



Figura 7: plano geral da cidade de *Her* (2013)

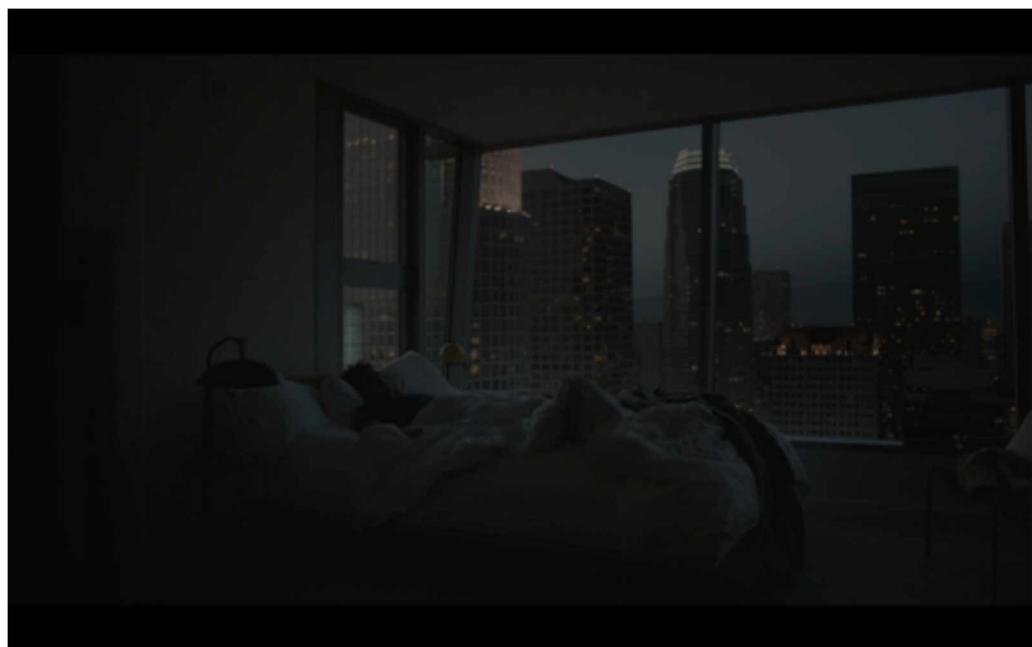


Figura 8: plano geral do quarto de Theodore

1.2. Configurando os personagens de *Her*

1.2.1. Hannah Arendt e o isolamento, ampliando o personagem Theodore

A cena foca no cenário fora do trabalho de Theodore, em sociedade. Ao se encontrar diante várias pessoas no elevador, o personagem é focado pela câmera enquanto os demais estão

desfocados e movimentam a boca em um movimento de conversa, não entre si, mas uma conversa entre eles e seus computadores. Theodore, no fundo do elevador pede para seu computador, parecido como uma espécie de smartphone, que execute uma música melancólica. A cena do elevador chega ao fim e o ambiente é trocado para o aberto da cidade, esta cena provavelmente é uma das mais interessantes realizadas pelo diretor.

Ainda sobre a cena do elevador, Sandra Fischer⁴⁸ e Kati Caetano⁴⁹ realizam uma análise do filme a partir da perspectiva de Martin Heidegger, ao notar a tecnologia como uma forma de associar o conforto e bem-estar, diante um cenário atual de crescente vínculo sensível do homem com aplicativos de programas para ele interagir emotivamente. Nesta cena o personagem que está entre várias pessoas que não conversam entre si, solicita ao seu computador que leia seus e-mails para ele e uma das mensagens é de sua amiga Amy dizendo sentir falta de seu amigo e o convida para uma festa na casa de outro amigo. Entretanto, Theodore não muito disposto a se relacionar, deixa a resposta do convite para depois. Nela, o computador de Theodore executa todas as ações para o personagem que absolutamente não realiza nenhum movimento, sua relação com o aparato técnico é estritamente de comodidade. Theodore estar tão imerso tecnologicamente no trabalho que sua caligrafia, ainda que simulada, “representa um dos últimos resquícios da experiência identitária de um sujeito⁵⁰. Segundo as autoras, Theodore jamais pousa as mãos em qualquer tipo de mouse ou teclado: o texto das tais cartas vai surgindo na tela do monitor em letras que simulam ser discursivas à medida que o programa vai ditando as sequências de frases e parágrafos que compõe e articula, tudo é realizado pela voz. Theodore é um personagem dotado de poucos toques tátteis, salvo quando tem em suas mãos o celular, ou quando gruda na pele a câmera, ou acomoda um fone de ouvido em sua orelha.

Por meio da predominância de cenários em tons azulados e ainda com baixa iluminação, o personagem de Theodore pode ser interpretado como em isolamento na maior parte da narrativa do filme. Para compreender o conceito de isolamento, lançamos mão da reflexão proposta por Hannah Arendt. Para ela, a transição da antiguidade para a modernidade provocou

⁴⁸ Sandra Fischer é pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. É docente, pesquisadora e coordenadora da Linha de Pesquisa “Estudos de Cinema e Audiovisual” no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

⁴⁹ Kati Caetano é pós-doutora em Semiótica e em Ciências da Linguagem (França) e doutora em Letras pela USP. É docente, pesquisadora e coordenadora da Linha de Pesquisa “Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais” no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP, e líder do Grupo de Pesquisa Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas digitais.

⁵⁰FISCHER, Sandra; CAETANO, Kati ELA, NÓS: *tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade*. Galáxia, núm. 33, septiembre-diciembre, 2016, pp. 119-130 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil, p. 121.

diversas transformações comportamentais relativas à subjetividade do homem: mudanças na percepção do homem e em relação ao seu meio social, à maneira como se comportam em sociedade, no trato político e na maneira de se perceberem no mundo (percepção de ser-no-mundo).



Figura 7: plano geral da cidade de *Her* (2013)

É objetivo da autora o investigar do processo de transformação que ocorre na modernidade. Em *A condição Humana*, a autora analisa o processo de participação em sociedade desde a antiguidade clássica em relação à modernidade, buscando compreender as diferenças existentes entre o espaço público e o privado, tendo em vista a relação de cidadania.

Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar. Significava nem governar nem ser governado. Assim, dentro do domínio do lar, a liberdade não existia, pois, o chefe do lar, seu governante, só era considerado livre na medida em que tinha o poder de deixar o lar e ingressar no domínio político, no qual todos eram iguais. É verdade que essa igualdade no domínio político tem muito pouco em comum com nosso conceito de igualdade: significava viver entre pares e ter de lidar somente com eles, e pressupunha a existência de “desiguais” que de fato eram sempre a maioria da população na cidade-estado.⁵¹

O ato de governar era pertinente a quem possuía liberdade, sendo o espaço público aquele onde a política se dava e era decidida. O *status quo* das mulheres e dos escravos ficam

⁵¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*; tradução de Roberto Raposo; 13a ed. Editora Forense Universitária, 2017. p. 39.

restritos à esfera privada, a da família.⁵² Em seus escritos, Arendt (2017) discute o desaparecimento do domínio público, ou melhor, a sua junção ao domínio privado no processo do desenvolvimento social. Para a autora, “tudo que aparece em público pode ser visto e ouvido por todos e tem maior divulgação possível”⁵³. Os homens privados da luz e, portanto, no escuro, estariam restritos à vida íntima - referente às paixões do coração, aos pensamentos do espírito, aos deleites dos sentidos – e eram conduzidos a uma existência incerta e obscura que só era superada à medida em que se transformavam em um movimento de ruptura com o espaço privado e de participação ativa na vida pública, na qual sua individualidade seria superada pelo bem comum a todos os cidadãos.

Necessariamente, o compartilhar de seus sentimentos e pensamentos emocionais não se configura como sendo relevante ao bem comum por não se encaixar no lócus ideal. Para Arendt (2017), o nosso senso de realidade depende totalmente de um espaço público no qual as coisas possam se movimentar em contraste entre a escuridão do espaço privado e a luz mais forte do domínio público⁵⁴. Outra percepção que a autora tem do espaço público é aquela na qual se consegue agregar a sociedade através de algo em comum.

Assemelha-se a uma sessão espírita na qual determinado número de pessoas reunidas em torno de uma mesa, vissem subitamente, por algum truque mágico, desaparecer a mesa entre elas, de sorte que duas pessoas sentadas em frente uma à outra já não estariam separadas, mas tampouco teriam qualquer relação entre si por meio de algo tangível.⁵⁵

Estabelecendo um parâmetro ao *mundo comum* estabelecido por Hannah Arendt, existe em *Her* uma cena que pode nos auxiliar como exemplo que em sua sociedade, há sim, um mundo comum em que estabeleça conexões, mas estas realizadas mediante algo tangível. Ainda, inclusive, não é encontrada no cenário do filme nenhuma mesa na sala de jantar, o que poderíamos pensar que ali simplesmente é ausente a ideia de uma família completa, que tenha como característica um núcleo de sustentação de uma família formada por pai, mãe e filhos. Mais adiante, na cena em que Theodore está no metrô movimentando-se do trabalho para sua casa, no ouvido dos personagens há um aparelho de pequeno tamanho, é um fone de ouvido interativo que obedece ao comando de seu portador e está conectado ao smartphone (computador). A partir do comando de voz o smartphone realiza uma série de trabalhos e atende às demandas do portador, como checar e-mail e notícias. Tudo é lido e transmitido digitalmente

⁵² ibid., p. 40

⁵³ ibid., p. 61

⁵⁴ ibid., p. 63

⁵⁵ ibid., p. 65

e através do aparelho ao ouvido de quem o usa. A cena demonstra que, mesmo que várias pessoas estejam no mesmo local, elas não interagem entre si, mas estão fechadas em seu mundo interior acompanhadas de seus meios digitais. Portanto, como descrito por Hannah Arendt, em uma “sessão espírita” sem a mesa essas pessoas perderam sua conexão, e apesar de estarem no espaço público, são incapazes de compartilharem e interagirem entre si.



Figura 9: Theodore solicitando que seu aparelho confira as notícias

Arendt faz o movimento em traçar as possibilidades do esquecimento do domínio público elencando possibilidades relativas a publicidade. Essencialmente, vir ao mundo público para falar sobre coisas relevantes faz com que esta publicidade calhe a absorção e o brilho por séculos do falado, do discutido, afinal de tudo que os homens venham a querer preservar frente a captura do tempo e a decorrência do esquecimento.

Vir ao público e nele se apresentar, faz com que os homens não fiquem escondidos em uma esfera privada em que nada é mostrado ao mundo. A ação de vir ao público falar sobre coisas relevantes, ao ver de Arendt, é justamente o exercício do homem em sair da sua privatividade e se afirmar no público através de suas ideias e de sua matéria (de voz e de corpo). Este exercício de vir ao público faz com que a voz perpetue diante o tempo, tendo em vista uma possibilidade maior do perecimento de sua matéria. A ausência dessa ação pode levar os indivíduos ao isolamento radical, afinal, por que então o homem ficaria aprisionado à intimidade e se recolhe do espaço público, fazendo do lar uma proteção? Ao caminhar na mesma linha de pensamento de Arendt, o fato de o homem permanecer em sua intimidade vem da dificuldade de se estabelecer negociações não com seus pares, mas justamente com seus ímpares. É uma tarefa penosa negociar presenças, vozes, comportamentos com quem lhe é diferente ou que implica um certo incômodo. A intimidade soa como alternativa ao lidar com

o divergente, tendo em vista que na intimidade o homem negocia principalmente com o seu subjetivo, com ele próprio.

A perda do domínio público na alvorada da era moderna é evidente na perda do perpétuo da presença, da qualidade de ser visto e ouvido por outros de maneiras diferentes. Para a autora, a vida pública reside na relação entre falar, ser ouvido e ouvir em um espaço público⁵⁶. O falar e ser ouvido faria parte da interação e a comunicação em sociedade. O espaço público é para o bem viver em sociedade, negociando e comunicando-se, se não se negocia se isola. A crítica é realizada ao isolamento da não *poiesis* que se vive na sociedade atual, onde o espaço público não produz interação entre os seres, mas sim a permanência do viver em bolhas fechadas em si mesmos.

Destarte, no mundo comum, o que consegue unir as pessoas diferentes de variadas perspectivas é o fato de estarem interessadas no mesmo objeto e, em uma ausência de identidade sobre este objeto, este mundo corre o risco da ruína, condicionando a um estado de isolamento radical no qual mais ninguém harmonize com ninguém, semelhante a um estado de tirania em que não haveria mais a política, ou seja, a prática das negociações para o bem viver comum, até em uma sociedade de massa em que seus componentes se comportem “como membros de uma única família, cada um a multiplicar e prolongar a perspectiva do vizinho”⁵⁷.

A condicionante do isolamento radical, ou seja, em que os homens se tornem privados de serem vistos e ouvidos por eles, transfigura como um cárcere em que são prisioneiros de sua intimidade, afundada em uma constante subjetivação, determinando o fim de um mundo comum através da visão sob um só aspecto que “só lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva”⁵⁸. O ser visto e falar são trocas que necessitam ser realizadas, pois por mais difícil que seja, demandariam comunicação e negociação, mas é ainda mais dificultada em um cenário em que os homens conversam e se envolvem com suas tecnologias do que com outros homens. No isolamento em que abre mão deste trabalho, a tirania acaba se confirmado como forma de negociação. O personagem de Theodore e de todos que o cercam possuem uma personalidade que condiz com o que Arendt frequentemente critica: o aprisionamento em sua intimidade que condiciona a um isolamento. A intimidade do personagem Theo é construída no filme em cenários escuros, com baixa iluminação e que demonstram seu abatimento.

Na sequência abaixo, ao chegar em casa e a medida que adentra, vemos uma sequência de cores que contrastam o ambiente predominantemente sem iluminação. Percebe-se na paleta

⁵⁶ *ibid.*, p. 70

⁵⁷ *ibid.*, p. 71

⁵⁸ *ibid.*, p. 71

que segue o percurso do personagem, o verde (ao abrir a porta), seguindo do vermelho (ao acender as luzes), até um tom amarelo muito fraco (ao chegar à cozinha), para em seguida Theodore parar em um ambiente de tons azulados e frios em sua sala. Portanto, apesar de haver o vermelho e o amarelo, estas são luzes artificiais e frias, que não conseguem aquecer o ambiente. Ao fundo dessa sala há uma parede de janelas em que se veem diversos edifícios, ou seja, uma selva de concreto armado, lugar repleto de pessoas tão isoladas quanto Theo.

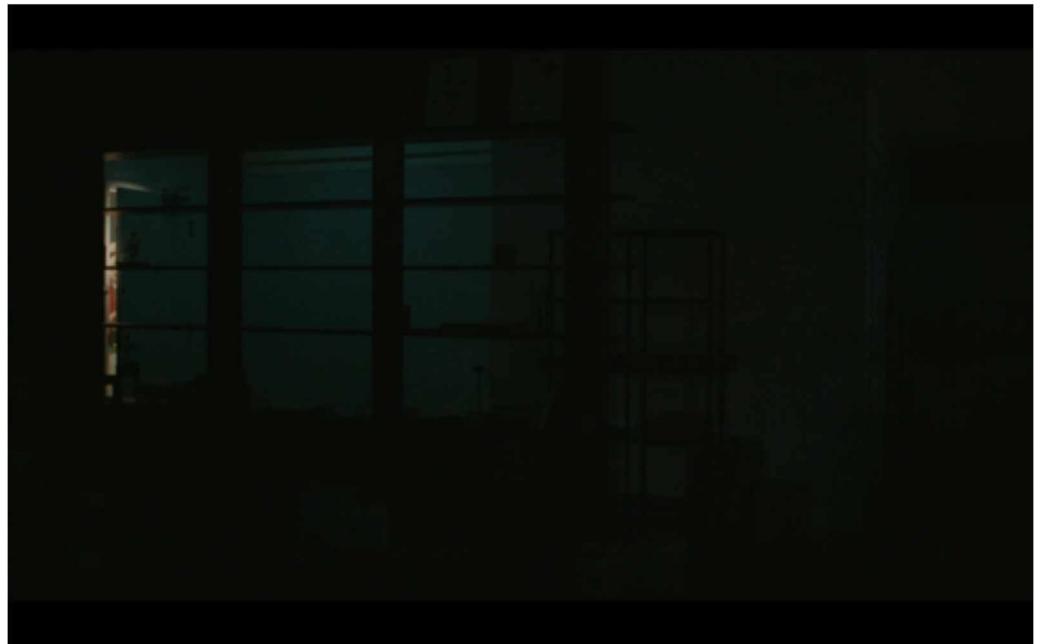


Figura 10: Theodore abre a porta de sua casa

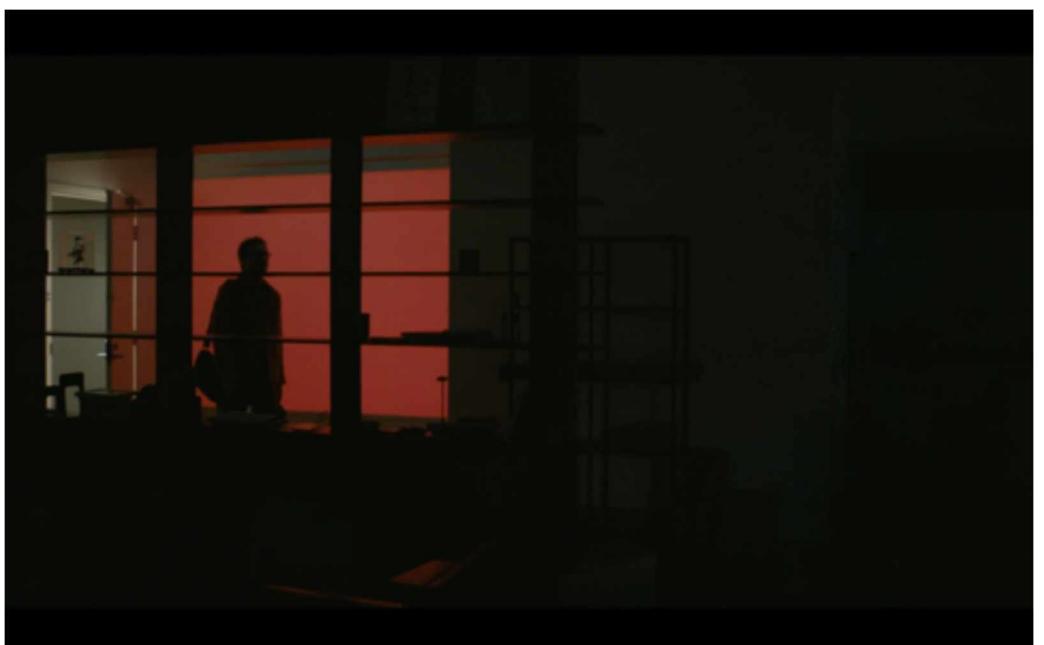


Figura 11: Theodore abre a porta de sua casa



Figura 12: Theodore abre a porta de sua casa



Figura 13: Aspecto geral da sala de estar e cozinha da casa de Theodore

O isolamento poderia conduzir ao espirito da solidão, essa seria um condicionante de uma massa desamparada, seria a mais profunda e des-humana existênciia, porque provoca a destruição do espaço público e privado. Os homens não mais vivenciariam as trocas necessárias para o próprio viver e tratariam o lar como um mundo de exclusão e proteção apartado do

restante da sociedade, assim ali “podiam encontrar-lhe o substituto do calor do lar e na limitada realidade da vida em família”⁵⁹.

Arendt aprofunda a discussão sobre a passagem da antiguidade para a modernidade e como sucedeu a decadência de um domínio público esvaziado, como também uma decadência do seu ato de governar. Antigamente, a preocupação em prover as necessidades naturais da sobrevivência passou a se tornar uma atenção direcionada a “administração doméstica”⁶⁰, que por vezes nos passa despercebido e compreendida por Karl Marx, meados do século XIX, no cenário em que este governo aprofundaria em sua decadência até transformar-se em uma esfera essencialmente impessoal da administração. Hannah Arendt solicita o exercício de olhar para a propriedade privada e suas qualificações adquiridas na modernidade.

Na antiguidade, a propriedade estava destinada a prover o homem e liberá-lo para o exercício de seu tempo livre e envolvido no espaço público. A grosso modo, a propriedade, como um escravo, por exemplo, teria como tarefa produzir as condições materiais para a vida de seu senhor, ou ainda, como a mulher teria como papel prover e cuidar do ambiente familiar. O homem da polis assim poderia se dedicar às questões do domínio público, o espaço privado “era como que o outro lado escuro e oculto do domínio público, e como ser político significava atingir a mais alta possibilidade da existência humana, não possuir um lugar privado próprio (como era o caso do escravo) significava deixar de ser humano”⁶¹.

A medida que a riqueza na modernidade se transforma em capital, focada na principal “era gerar mais capital, é que a propriedade privada igualou ou avizinhou a permanência inerente ao mundo partilhado comum”⁶². Como coloca Arendt, até o início da era moderna este tipo de propriedade nunca fora visto como sagrado. Na antiguidade

caso o dono de uma propriedade que preferisse ampliá-la ao invés de utilizá-la para viver uma vida política, seria entendido como se ele sacrificasse a sua liberdade e voluntariamente se tornasse aquilo que o escravo era contra sua vontade, ou seja, um servo da necessidade⁶³.

Essa percepção sobre a propriedade só altera sua semântica diante a coincidência com um pedaço de terra que se radicava numa família - numa sociedade basicamente agrícola – e a riqueza como fonte de renda, podendo conferir “um caráter de sacralidade”⁶⁴. Retornando a

⁵⁹ ibid., p. 72

⁶⁰ ibid., p. 74

⁶¹ ibid., p. 79

⁶² ibid., p. 84

⁶³ ibid., p. 80

⁶⁴ ibid., p. 81

questão do governo na modernidade, é perceptível sua reconfiguração semântica do governar, este, como um preocupado com a segurança material privada⁶⁵. Assim:

A contradição óbvia desse moderno conceito de governo, em que a única coisa que as pessoas têm em comum são os seus interesses privados, já não deve nos incomodar como ainda incomodava Marx, pois sabemos que a contradição entre o privado e o público, típica dos estágios iniciais da era moderno, foi um fenômeno temporário que trouxe a completa extinção da diferença entre do domínios privado e público, a submersão de ambos na esfera do social. Pela mesma razão, estamos em posição bem melhor para compreender as consequências, para a existência humana, do desaparecimento de ambas essas esferas da vida – a esfera pública, porque se tornou uma função da esfera privada, e a esfera privada porque se tornou a única preocupação comum que restou.⁶⁶

Esta propriedade privada protegida pelo governo, isto é, as quatro paredes de uma pessoa, fornece um seguro refúgio contra o próprio mundo público como tudo que nele emerge, contra também sua publicidade de ser visto e ouvido, obliterando a “qualidade resultante de vir à luz de um terreno mais sombrio”⁶⁷. Antes da modernidade, esta abrigou o que precisou ser escondido na privatividade como a parte corporal da existência humana, tudo que estivesse conectado a necessidade do processo vital da vida como os trabalhadores que com seus corpos, cuidavam das necessidades – corporais – da vida, como também as mulheres munidas do papel social de garantir a sobrevivência física da espécie, escondidas pois, em um patamar de hierarquia idênticos, deviam permanecer resguardadas porque sua vida era ‘trabalhosa’[laborious], dedicada às funções corporais. Para Hannah Arendt, o advento da modernidade retira a porção escondida daquela esfera antiga e as alojam em uma comunidade semelhante à de criminosos, “atrás de altos muros e sob constante supervisão, em busca de produzir riqueza”⁶⁸.

1.2.2. Samantha através de uma ótica Flusseriana

No ambiente de *Her* que inexiste o mundo comum e as negociações como Arendt colocou, restaria a Theodore uma saída através da tecnologia. Após discutir sobre o personagem de Theodore, neste momento aprofundaremos outro personagem essencial de *Her*. Samantha é uma personagem feminina inserida em um recente adquirido Sistema Operacional dotado de inteligência artificial e voz sensual, que opera através de um dispositivo como um smartphone ou através de um computador. Posteriormente, como desfecho, iremos discutir a questão da

⁶⁵ Ibid., p. 84

⁶⁶ ibid., p. 85

⁶⁷ ibid., p. 87

⁶⁸ ibid., p. 89

escolha do gênero feminino, e o porque de Samantha ser uma mulher e compor um tipo de relação configurada de maneira heteronormativa entre homem e mulher.

Como em *Her*, podemos pensar e discutir o isolamento em um ambiente de excessiva presença da tecnologia, isso nos possibilita perceber certos discursos embutidos no processo de tecnização das nossas relações com o mundo. Como um sistema operacional conhecido por OS1, criado por uma empresa produtora de informações tecnológicas, disponibilizado no mercado para consumo generalizado, Samantha tem seu primeiro contato com Theodore no momento em que ele questiona se a mesma escolheu este nome por conta própria, recebendo uma resposta positiva e ainda informando que o nome foi escolhido dentre uma lista com 180 mil nomes de bebês, sendo que essa operação foi realizada em um milésimo de segundo.

O interessante desta cena é como as cores que a constitui estão em sintonia com um novo momento do enredo. No ambiente escuro de sua casa, Theodore permanece em um local de quase total penumbra vestido com sua costumeira camisa vermelha, e do outro lado seu computador presente na porção mais iluminada da cena em que se encontra Samantha, com um abajur de cúpula na cor vermelha. A cena parece indicar uma fonte de energia e luz mesmo que artificiais, porém que se destaca no ambiente desprovido de iluminação em que circula Theo.



Figura 14: Theodore instala e conhece Samantha

Logo na apresentação de Samantha percebemos sua elevada capacidade de inteligência por se tratar de uma máquina de inteligência artificial. Como um nome hebreu, que nome denota “aqua que escuta”, termo que se encaixa no papel desenvolvido por ela durante a narrativa do filme a medida que se torna a melhor amiga e companheira de Theodore, até desenvolver um afeto sentimental mais íntimo e profundo entre os dois. Ela possui um sistema dotado de

intuição, em que seu DNA é baseado nas personalidades dos programadores que a construíram, com uma única e própria habilidade de crescer com experiências empíricas de observação, como um sistema não corpóreo em constante e rápida evolução, diante o espanto de Theodore por ela parecer “uma pessoa”, “mas é uma voz no computador”.

A seguir, Samantha pergunta a Theodore como pode ajudá-lo e obtém uma resposta que retoma a personalidade do personagem durante toda a narrativa do filme: “tudo parece desorganizado, é só isso”. Ao pedir permissão de Theodore para olhar seu disco rígido, o personagem demonstra certa hesitação momentânea enquanto reflete ao saber que ao verificar seu disco rígido, Samantha teria acesso à sua intimidade. Teria acesso a sua intimidade pois podemos pensar uma relação de semelhança entre o disco rígido com a vida íntima de seus usuários, como uma manifestação sentimental fosse pensada como uma manifestação de depositar bytes eletrônicos em um hardware. Adiante, a medida que Samantha olha seu disco rígido – vida íntima –, dá início a uma organização de seus e-mails e percebe-se que abre um processo em que ela se dá conta de quem é Theodore e o conhece cada vez mais através de seu computador.

Dessa maneira, podemos pensar a personagem de Samantha através de Vilém Flusser, filósofo que contribuiu enormemente para a construção deste trabalho, ao olhar para o constante processo técnico da humanidade. Começaremos a partir do que escreveu baseado na substituição da ferramenta pelas máquinas, ou seja, de quando um “alfaiate senta-se no meio da oficina e, quando quebra uma agulha, a substitui por outra”.⁶⁹

Em um determinado período em que a tecnização não se dava de forma maciça⁷⁰, o homem produzia sua ferramenta e assim a modificava de acordo com sua necessidade, estabelecendo uma relação em que ele era como um corpo constante e a ferramenta uma variável ao seu desejo. A Revolução tecnológica do século XIX inverteu as posições de comando, sendo a máquina a constante e o homem torna-se a variável. Ao ver do filósofo, a segunda revolução denota que o homem foi expulso de sua cultura por não mais possuir o hábito de produzir suas ferramentas por conta própria. Para ele, estamos cada vez menos interessados em possuir coisas e cada vez mais querendo consumir informações.

Ao dizer que o homem modifica sua ferramenta de acordo com sua necessidade, podemos estabelecer um parâmetro de análise do contexto da produção de Samantha. Provavelmente a condição da vida cultural humana é poder nos relacionar com outros

⁶⁹ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara, editora Ubu, São Paulo, 2017. p. 35.

⁷⁰ Para Flusser a tecnologia (o tecnizar) sempre esteve presente na vida humana, e como disse em sua obra *O Mundo Codificado*: “essa é a história da humanidade”.

semelhantes a nós. Ao sair de casa adentramos e movimentamos em espaços que também são utilizados por estes semelhantes e o contato visual ou físico faz com que estabeleçemos relações, sejam elas simplórias ou com certa profundidade. Dentro deste limite complexo de estilos sensíveis, utilizamos de ferramentas que podem auxiliar a manter a condição da vida cultural da humanidade. Há ferramentas tecnológicas que facilitam essa condição por diminuir espaços entre pessoas e aproximar-as a suas semelhantes, mas que, no entanto, devido a essa crescente necessidade, a ferramenta tem o trabalho de realizar conexões sociais entre nós e faz com que esqueçamos o que é sair de casa e olhar para o outro.

De acordo com sua necessidade – insuficiência, deficiência – em se relacionar, o homem produz um sistema operacional que supre a demanda de Theodore, por não interagir vive em isolamento, e faz parte de uma trama que a interação tem um protagonismo em último lugar. Devido a isso surgem sistemas operacionais semelhantes ao de Samantha, porque muitos se encontram isolados e a tecnologia vem suprir sua existência por se desumanizarem. A comunicação é difícil e assim não vivem mais a vida pública ou a privada, herméticos em bolhas mesmo nos ambientes domésticos.

Samantha, figura feminina, como sistema independente, um produto comercial, é criada com o objetivo de entreter, relacionar, acompanhar e organizar a vida de Theodore, personagem que atravessa por uma depressão pós-término de um casamento e se encontra inconsolado, fraco em sua impotência de se relacionar com outras pessoas. Vemos que em *Her*, o homem cria ferramentas e as modifica de acordo com sua necessidade, até que seja para lhe fazer companhia em um momento que a sua capacidade social esteja enferma. Porém, vejo através de Flusser, o óbvio no uso de ferramentas que são criadas por pessoas como nós.

Vejo como uma necessidade nos atentar a este tipo de trabalho proposto aqui, devido ao fato de “as coisas⁷¹ começarem a se retirar-se [sic] para o segundo plano de nosso campo de interesses”.⁷² Ao mesmo tempo, para Flusser, uma parcela cada vez maior da sociedade ocupa-se com a produção de informações, “serviços”, administração, sistemas e menos pessoas se dedicam a produção de coisas. Em algum momento da história certamente será cobrado de nós o lidar com a produção de tais informações e pior, lidar com os agentes que as produzem. Estes, segundo Flusser, “agentes de um novo imperialismo em que a humanidade é dominada por

⁷¹Para Flusser, as coisas são objetos palpáveis que consumimos, em menor número que consumimos de informações. Segundo o filósofo, estariamos menos interessados em possuir coisas e cada vez mais queremos consumir informações.

⁷² *ibid.*, p. 51

grupos que dispõem de informações privilegiadas, por vezes vendidas a preços altíssimos a uma humanidade subjugada”.⁷³

Realizando um exercício de resgate da narrativa de *Her*, na possibilidade de um homem se apaixonar por um sistema operacional, há diversos pensamentos para isso e, vemos no filósofo a emancipação humana em produzir laços reais pois, por ele é apreendido e produzido automaticamente através de sistemas de inteligência artificial e máquinas robotizadas⁷⁴. Sendo assim, programas como o sistema operacional de *Her*, são pensados por programadores ao pressionarem teclas e produzirem informações e dessa maneira, tomarem decisões.

Flusser critica uma ideia que crê na existência de liberdade dentro de um sistema de programas que muito é difundido por um mercado ávido, nos guiando para uma sociedade de programados e programadores, como um “totalitarismo programado”, pois quando estamos diante uma decisão, pressionando teclas, nunca nos deparamos com os limites do programa. Há uma ideia ilusória de sermos totalmente livres em nossas decisões porque são tão numerosas as teclas disponíveis que as pontas de nossos dedos jamais irão tocá-las todas. Os programas aparecem como sem limites, mas até mesmo eles possuem seus limites, tanto devido ao próprio programa quanto, principalmente, ao próprio projeto ideológico que está pensando este programa, ou seja, humanos.

Portanto, para realizar uma reflexão e discussão em relação as imagens, é interessante utilizar da contribuição que Vilém Flusser realiza sobre tal, ao trabalhar a produção manual e a produção como reproduzibilidade técnica das imagens. O filósofo aprofunda a discussão Benjaminiana sobre a obra de arte na era da reproduzibilidade técnica.

Para isso, destaquemos um parâmetro comparativo da problemática em criar um sistema operacional, um computador, que se relacione com um homem, precisamos inicialmente discutir sobre a profundidade desta relação a luz do que foi escrito por Flusser:

Em outras palavras: as ferramentas imitam a mão e o corpo empiricamente; as máquinas, mecanicamente; e os aparelhos, neurofisiologicamente. Trata-se de “converter” (*wenden*) em coisas as simulações cada vez mais perfeitas de informações genéticas, herdadas. Pois os aparelhos eletrônicos consistem nos mais adequados métodos para transformar coisas para o seu uso. A fábrica do futuro será certamente muito mais compatível que as atuais, e sem dúvida, reformulará completamente a relação homem-ferramenta.⁷⁵

⁷³ *ibid.*, p. 52

⁷⁴ A emancipação em produzir laços reais (sentimento palpável) acontece na medida que estes mesmos laços são realizados através de tecnologia. No caso de *Her*, a tecnologia através de uma inteligência humana fica a cargo de realizar laços (não reais para o autor) entre ela e o humano.

⁷⁵ *ibid.*, p. 36.

Samantha é um sistema operacional, mas também é uma imagem, defino aqui nosso objetivo de chegada: uma imagem técnica. Flusser indica necessariamente uma divisão temporal em relação a criação de imagens. Primeiramente, há as imagens pré-históricas, realizadas de maneira simples ao dispor manualmente da criação, conhecidas como imagens tradicionais (pintura, desenho), as quais poderiam imaginar o mundo, também consideradas imagens de primeiro grau ao compreender e retratar as dimensões possíveis de um fenômeno. Em seguida, as imagens pós-históricas, imagens técnicas conhecidas como texto, a fotografia e o cinema – objeto de nosso estudo – espelhadas em textos que concebem imagens que imaginam o mundo, consideradas imagens de segundo grau. O nosso gesto do simples olhar direcionado a imagem não satisfaria para a compreensão sobre seu significado, necessitando nosso empenho em decifrá-las e assim, restituir as dimensões abstraídas ao vaguear pela superfície da imagem. Através do conceito de *scanning*, ao “segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos do observador”⁷⁶, temos como resultante deste método o resultado de duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. O exercício do olhar para a imagem e ela nos olhar, essa relação significativa entre emissor e receptor para Flusser, seria conhecido como um momento mágico, o tempo da magia. Através de códigos que traduzem eventos em situações e processos em cenas, as imagens têm como premissa o contexto mágico das relações reversíveis, assim o “caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens”.⁷⁷

Ao pensar as imagens através do filósofo, devemos nos atenuar que as mesmas realizam mediações entre o homem e mundo. Para que o homem compreenda o mundo em que vive é necessário utilizar das imagens para que elas lhe o representem da maneira que venham a configurar um mapa. Entretanto, seu uso desmedido acarreta o que conceitua como uma *idolatria*, em que o homem passa a viver em função das imagens, com certa dificuldade ou inexistência da possibilidade de decifrá-las como significados do mundo⁷⁸. Para Flusser, haveria uma inversão da magia e assim remagicizam a vida – estabelece um novo conceito de magia, assim faz o idólatra: vive magicamente, a realidade reflete imagens. De modo que para o pensador, o conceito de *remagicizar* a vida seria uma alienação do homem em relação aos seus próprios instrumentos.

Na ótica de Flusser, a alienação do homem em relação seus instrumentos se dá pelo *método do rasgamento*, em que o homem desfia as superfícies das imagens em linhas e alinha os elementos *imaginísticos*, este método sendo nada mais que a prática da escrita em superfícies

⁷⁶ ibid., p. 16

⁷⁷ ibid., p. 17

⁷⁸ ibid., p. 17

planas. O homem apreende os acontecimentos registrados primeiramente por seus olhos, em seguida no ato de desenhar ou pintar, transcreve ao papel o mesmo através da escrita linear. É uma transcodificação do *tempo* circular em linear, traduzir cenas em processos. A partir da transcodificação do tempo circular em linear (gênese da escrita) o homem abre espaço para o surgimento da consciência histórica, que para o filósofo surgiu como “aversão” às imagens, ao perceber um conflito entre a escrita e a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica. Este conflito é motivado pelo fato de que a escrita retiraria as dimensões da imagem e lhe pouparia somente uma: a conceituação, o processo de codificação (compreendimento) de textos, além disso, faz uma crítica a própria ciência que tanto se baseia na textolatria, por acreditar que os textos representem o mundo diretamente por imagens rasgadas na tentativa de perceber a natureza através de conceitos, pois estes não significam os fenômenos, mas ideias. Dessa forma, ao decifrar textos, descobrimos imagens significadas pelos conceitos.

De uma outra maneira, percebemos a escrita como metacódigo da imagem, em que esta cobre as imagens que pretendem demonstrar algo ao homem, assim, ao não utilizar o texto o homem passa a viver em sua função – ciência – o que concebe a alucinação em relação ao texto, ao tomar a “fidelidade do texto” como metodologia de compreensão, utilizada demasiadamente através da ciência como também nas ideologias cristã ou marxista. Isto denota para nós historiadores também como uma possibilidade de reflexão ao percebermos nossa dependência do documento escrito, como tanto a fidelidade a este, que teve seu auge no século XIX. A história como explicação progressiva da imagem através da desmágicização e conceituação, tem seu naufrágio através da crise dos textos em um processo de recodificação de imagens em conceitos.

Diante a crise da história, segundo Vilém Flusser, como contramedida inventam as imagens técnicas configuradas através da fotografia – e também de certo modo do cinema. Grosso modo, a imagem técnica é produzida por aparelhos; são aparelhos e por sua vez é concebido através de um texto científico, o que lhe confere o título de imagens distintas histórica e ontologicamente das imagens tradicionais realizadas pelo trabalho manual. Por meio do conceito da escala de abstração, estabelece graus às imagens produzidas pelos homens, como as tradicionais de primeiro grau, o texto como imagem de segundo grau e por fim a imagem técnica situada na terceira escala de abstração, sendo assim as tradicionais consideradas com pré-históricas e as técnicas como pós-históricas. Eis que o processo de observar as imagens técnicas faz com que o observador as confie como próprios olhos e não as direcione críticas enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo.⁷⁹

⁷⁹ ibid., p. 24

O contrário para Flusser, em um movimento em que de fato se criticam as imagens técnicas e delas são retiradas as decifrações corretas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. Seu conceito de representação demonstra que o contemplar as imagens técnicas não é de fato o “mundo” como realmente é, mas são determinados conceitos relativos ao mundo, apesar de serem concebidas pela automaticidade da impressão do mundo sobre uma a superfície da imagem. Sendo assim, em relação a maneira como pensar ao produzir as imagens, é perceptível que:

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida e pincel, e de; para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça “do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado: um aparelho humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista).⁸⁰

É possível que as imagens técnicas também demonstrem, de maneira secundária, o que se processa na cabeça de seu agente devido as opções escolhidas por quem as dirige_e a reposicionam de determinada maneira, dessa maneira, como no cinema, as imagens técnicas são superfícies transformam processos em cenas.⁸¹ Entretanto, cabe a nós olharmos para este processo de codificar processos em cenas, como as cenas chegam facilmente à nós diante uma facilidade técnica e qual o intuito deste movimento. Por vez, de certo modo até perverso, as imagens técnicas auxiliam o processo de emancipação social da necessidade de pensar conceitualmente, através da decifração de textos.

Ao resgatar a teoria discutida aqui, vemos que imagens como Samantha realizam mediações entre homem – Theodore – e o mundo, a medida em que o personagem masculino passa a se relacionar emocionalmente com a mesma, o que contribuiria de alguma forma à dependência humana para com as imagens técnicas e abriria um cenário para uma idolatria à imagem no momento que se apaixona por Samantha. Essa paixão resultante dessa adoração corresponde a veneração ao método do rasgamento, ou seja, o surgimento da escrita ao desempenhar de uma ciência que, aos olhos de Flusser, retira a dimensão espiritual e sensorial do sentimento. A ciência que surge deste método, possibilita o conjunto de códigos e linguagens que dão origem a construção de imagens técnicas, ou melhor, de sistemas operacionais como o

⁸⁰ *ibid.*, p. 25

⁸¹ *ibid.*, p. 26

de Samantha. Sistemas estes, que são conjuntos de códigos linguísticos, pensados tecnologicamente e justapostos para mediar a relação entre um corpo técnico e outro orgânico.

Porém, há por detrás da produção de sistemas uma cabeça pensante à imagem e toque do programador, que ao criar um produto comercial destinado a venda, tem como objetivo a emancipação social do homem em se relacionar com outros humanos. Grosso modo, ao pensar a personagem Samantha, temos um sistema operacional que se relaciona sentimentalmente com Theodore, porém com perdas dimensionais, o que nos faz questionar a profundidade entre esta relação de tecnologia com o homem.

Hannah Arendt (2012) realizou um exercício para compreender uma possível solidão condicionada a perda do mundo comum entre os homens, da perda da possibilidade de comunicação entre si e também da possibilidade conectiva de estabelecer trocas e negociações. Apesar dos homens, segundo Arendt, buscarem refúgio em sua privatividade, temos este processo em *Her* com Theodore, que se resguarda e encontra afeto à tecnologia com Samantha, afeto este até presente, porém aparente. Compreendemos com Flusser que este afeto é aparente pois tentamos substituir o humano por tecnologias, máquinas. Elas aparecem como emancipadoras de relações, como um discurso de liberdade que não existe pois, antes de mais nada, a tecnologia revestida através da personagem de Samantha é produzida por alguém possivelmente submetido à uma lógica totalitária, pois são tecnologias produzidas por outras pessoas e daí sua advertência referente ao nosso lidar com elas.

O afeto de Theodore por Samantha acontece com perdas sensíveis e estruturais referentes a magia do processo da troca entre emissor e receptor. Em uma esteira de pensamento flusseriana, não há decifração entre os personagens, não há decodificação, tradução e compreensão justamente por Theodore não precisar pensar conceitualmente, além dele não se relacionar com Samantha por intermédio não de si próprio, mas de outras pessoas responsáveis por processar programas como o de sua parceira. Na tentativa de possivelmente fugir à uma qualidade de solidão, o personagem adentra em um relacionamento que emerge uma relação em que não há comunicação nem há possibilidade do pensamento, mas a possibilidade de uma idolatria de uma imagem técnica possibilitada, afinal de contas, pela ciência.

Pela razão técnica se constrói ciência, tecnologias, vivemos melhor no ponto de vista técnico, mas o questionamento que resta é até que ponto a tecnologia salva o homem ou até que ponto o desenvolvimento da ciência não nos condiciona a um novo tipo de insensibilidade e dominação. Hannah Arendt discute a partir de sua experiência dos regimes totalitaristas e de seu processo de dominação através da tecnologia em uma grande escala, se é possível realizar um questionamento se a partir daí a razão técnica ascende o homem à humanidade profunda ou

não. Extravasa dessa manipulação técnica a impossibilidade de escapatória, o homem é preso a razão técnica que substitui vazios criados no âmago do homem e há interesses publicitários e mercadológicos por trás disso. Quando Flusser afirma que há totalitarismo na construção técnica (Samantha), ele afirma que não há liberdade na sua escolha, na sua compra e no seu uso porque ainda persiste uma prisão do ser humano pela razão técnica.

CAPÍTULO 2

2.1. Estrutura sensível das cenas claras e escuras

Walter Benjamin parte da ideia de que a obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível e que o que os homens fazem sempre pode ser imitado por eles mesmo. Em *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*, o filósofo se debruça a discutir atributos metafísicos da arte, especialmente o cinema, diante um processo de reprodução técnica tanto quanto sua disseminação. Sua produção se deu meio em um período conturbado da Europa do entre guerras, diante a infame glória dos regimes fascistas europeus em um período marcado por intensa disputa produtiva destes no cinema. Além da premissa de discutir cinema, Benjamin o faz tecendo críticas e renegando qualquer tentativa de aliar o cinema aos discursos totalitários realizados por tais regimes. Ademais, sua contribuição para este trabalho reside no fornecimento de bases conceituais na arte que abrirá caminho para discutirmos elementos de produção no ambiente do cinema.

Inicialmente, Benjamin relembra historicamente evolução linear técnica dos meios de se produzir arte, acreditando que ela se realiza por saltos separados por longos intervalos, de acordo com sua crescente intensidade. Da antiga xilogravura à litografia; permitindo suas produções ao mercado e acompanhar ilustrativamente o cotidiano⁸² disso até a origem da imprensa de Gutenberg, alcançando séculos depois, a fotografia. É na fotografia que ocorre a mudança da produção artística; qual diz respeito a técnica utilizada que consiste no “desencarregar da mão”, não cabendo a produção da arte somente ao olho e à mão. Entretanto, diante a técnica fotográfica há, segundo Benjamin, omissão de um aspecto muito solene a obra de arte: a presença, ou melhor, “sua existência única no local onde se encontra”⁸³.

Preocupado com o “aqui agora” da coisa (fotografar), o autor comenta que as cambiantes relações no momento de sua realização são pormenorizadas. Este aqui agora, o presente da obra, é sua autenticidade que reside como representação da tradição que moldou o objeto; e a fotografia modifica a maneira que a arte é produzida, mas também sua esfera de autenticidade: “tudo aquilo que nela é transmissível desde sua origem, de sua duração material até seu testemunho histórico”⁸⁴.

Dessa maneira, a reproduzibilidade técnica subtrai a questão material da foto realizada, fazendo-se abalar o testemunho histórico daquele momento, retirando a autoridade da coisa, como seu peso tradicional. Um exemplo possível remonta à tradição oral, em respeito da não

⁸² BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*. Tradução de Francisco de A. P. Machado, 2a edição, Porto Alegre – RS, editor Zouk, 2014, p. 15

⁸³ Ibid., p. 17

⁸⁴ Ibid., p. 17

captação da sensibilidade do momento – seja em fotografia ou vídeo. Há possibilidade de se emocionar com certos vídeos ou fotos, verdadeiramente, entretanto não totaliza a autenticidade do momento que é realizado o *click* do aparato.

Tais marcas históricas, momentâneas e distintivas como define o autor, são atributos que compõe a *aura*, tecido fino de espaço e tempo de aparição única de uma distância, sendo a *aura* a base da perda na reproduzibilidade técnica. Apesar, a técnica de reprodução consegue estabelecer uma relação de ponto de saída e ponto de chegada, nela multiplica a reprodução e vai “ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva e atualiza o que é reproduzido”⁸⁵, considerado um violento processo de abalo da tradição, sendo seu poderoso agente o cinema. Mesmo na época que o artigo foi escrito entre 1935-36, Benjamin já mencionaria a vontade apaixonada das massas em “trazer para mais próximo”, frente a tentativa da posse do objeto na melhor condição obtida pela reprodução.

Walter Benjamin acredita que o processo de técnica acarretou o afastamento do homem de sua natureza artística, de caráter mágico. Ao relembrar que inicialmente no primevo o homem estava a serviço da magia (“entalhar a figura de um antepassado é, em si mesmo, uma execução mágica”⁸⁶) com sua autenticidade marcada no ritual de sua produção, possibilitando afinal, sua a contemplação mágica, nos tempos em que escreveu este trabalho a produção teria realizado o *sacrifício humano*, tendo em vista que no primevo a arte necessitava da mediação máxima do homem e a segunda técnica, de seu cenário, o utilizava minimamente.

Podemos compreender melhor numa menção utilizada dos gregos, diante estágio limítrofe de técnica deviam então cunhar e fundir arte com o objetivo de torná-la eterna. Em suas palavras, nos encontramos em polo oposto no quesito artístico em relação aos gregos. Devido a facilidade e elevação da (re)produção técnica, como no cinema, para os gregos, o cinema teria metodologias artísticas que provavelmente estariam por últimas a serem aprovadas: a *perfectibilidade*. É no cinema que a produção artística seleciona sequências de imagens através do montador, que lhe agrade ou agrade seu diretor, podendo ao final serem melhoradas à vontade, dessa maneira, o cinema pode alcançar seu estágio artístico *perfectível* renunciando totalmente de seu valor de eternidade, condição impensável para artistas helênicos da história antiga. Afinal, o cinema teria sua condição de arte?

Podemos pensar a questão ressaltada por Benjamin a respeito da seleção de sequências de imagens (cenas) através do montador de acordo com a vontade ou o gosto do diretor, além de transmitir sua mensagem através da seleção de cenas. Transpondo para o documento do

⁸⁵ Ibid.; p. 23

⁸⁶ Ibid., p. 41

trabalho, temos em *Her* uma metodologia que faz o uso de troca de cenas claras e escuras, que percorre o início do filme até seus últimos momentos, realizando um jogo entre as cenas demonstrando sensibilidades de acordo com o momento da narrativa.

Pela esteira de Benjamin, a fotografia como reprodução se tratava de uma cópia de uma pintura, um pouco diferente da produção de um acontecimento fictício produzido em ambiente no estúdio cinematográfico. Na fotografia, o objeto reproduzido é a arte (pintura) e sua reprodução (foto) não o é, devido ao fato de que o fotógrafo não compõe o objeto artístico, diferentemente do que é visto no estúdio. O objeto reproduzido pelo cinema não se trata de arte, entretanto seu papel de configurar arte se encontra em razão do processo de montagem. A estrutura de montagem encaixa na estrutura pensada pelo diretor Spike Jonze para compor seu filme, de uma maneira que fique em evidência a alternância sensível do personagem de Theodore, hora acolhido e quente, disposto em momentos de felicidade e outrora recolhido em sua privatividade, em seu quarto.

Consecutivamente, as tomadas em que há uma disposição afetiva do personagem são cenas claras, de cor vermelhada e cor, rodeada por flashbacks de memórias agradáveis e felizes com sua ex-esposa, com efetiva claridade e energia solar, enquanto as tomadas que demonstram momentos de crise e solidão são cenas escuras, com pouca luz e energia, normalmente dotadas de cor azul e fria, com flashbacks que remontam as brigas do ex-casal. Curioso notar que em grande parte destas cenas frias e sem energia mostram Theodore no momento que está próximo de Samantha ou quando faz uso de tecnologia. A escolha das cenas frias e escuras converge com a utilização da tecnologia pelo personagem, seja através de seu videogame – essencialmente agressivo – ou pela relação que estabelece com Samantha, também uma tecnologia.

Para demonstrar este trabalho de edição, seleção e composição, enumerei algumas cenas claras e escuras para aprofundar as discussões realizadas neste trabalho com base na narrativa do filme. A primeira é uma cena clara, em que Theodore está com Samantha em seu trabalho e pede para que ela cheque erros gramáticos em uma carta que fez sob demanda para algum cliente. Ela realiza o trabalho adicionando toques que ela mesmo gostaria de realizar.

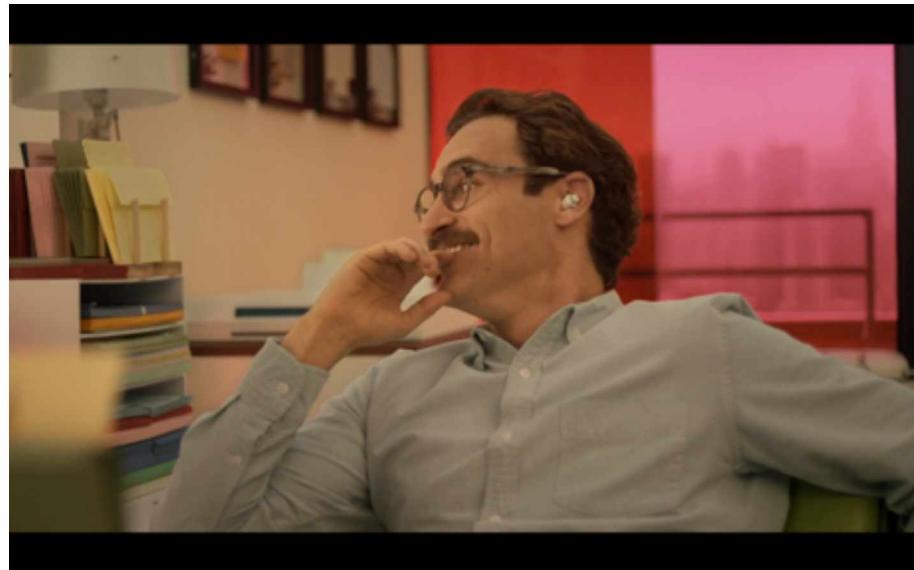


Figura 15: cena clara em que Theodore recebe ajuda de Samantha no trabalho

A cena a seguir é uma cena escura em que Theodore está com Samantha e ela o ajuda a resolver uma “fase” de jogo de videogame. A cena tem tons escuros e azulados (projetados pela tecnologia do videogame que é jogado pela ausência de controles/toques), nessa temos o personagem junto seu videogame que possui um personagem que constantemente o xinga de várias maneiras, junto sua companheira Samantha.



Figura 16: cena escura em que Theodore joga videogame com um personagem ríspido

Em seguida, há a cena que Amy, amiga de Theodore, demonstra a ele seu documentário, em uma relação de amizade a cena é dotada de cores claras e forte iluminação, mas certo

momento Theodore é confrontado por uma ligação do advogado de sua ex-esposa que cobra sua assinatura nos papéis de divórcio, o atormentando, pois é cobrado pela sua razão o lidar com o término de um relacionamento. É claramente perceptível que o personagem não estaria pronto para encarar este fim.



Figura 17: Cena clara em que Amy apresenta seu documentário para seu marido e Theodore

O enfrentar ou resolver este problema do divórcio leva Theodore a se trancar em uma angústia, o que é demonstrado na cena do personagem em casa, com pouca luminosidade e que entra em contato com Samantha, numa relação que se parece como uma terapia, o personagem se abre ao dizer que ainda sonha muito com Catherine (sua ex-esposa), se sentindo culpado por ter se afastado de seu relacionamento e numa condição sensível não estar preparado para aceitar o divórcio, recusando sua superação.

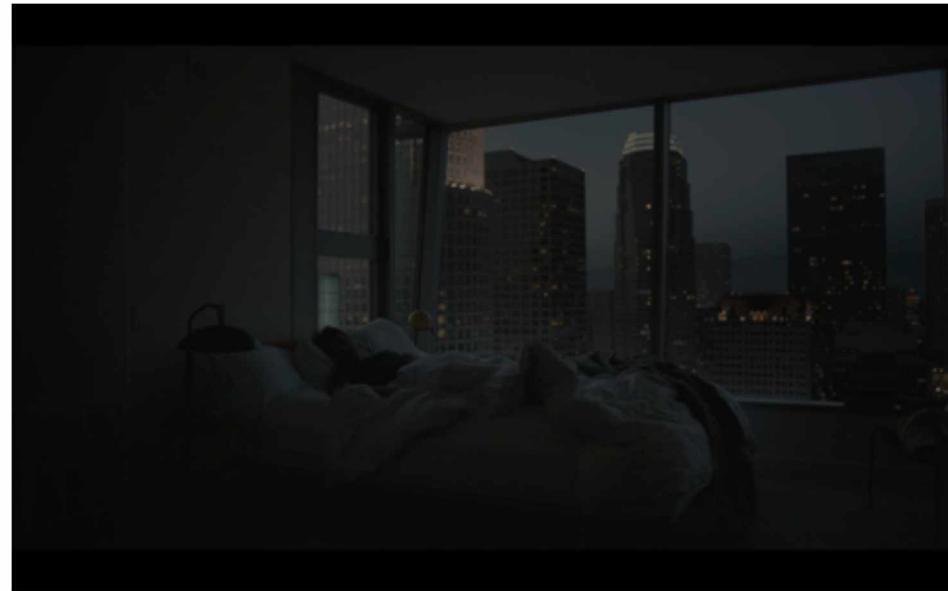


Figura 18: cena escura em que Theodore sofre com o lidar de seu divórcio



Figura 19: cena escura em que Samantha oferece sua amizade

Ao final da cena, Samantha o anima e os dois iniciam uma relação que apontaria para um início de uma paixão entre os dois. Em seguida, Theodore e Samantha vão ao parque para se divertir e nesta cena, apesar de haver uma tímida presença de luz e felicidade entre ambas as partes, ainda é uma cena que possui tons mais escuros e sépios, configurando em uma cena que uma parte humana se relaciona com sua tecnologia.



Figura 20: cena clara que Theodore e Samantha se divertem em um parque

Destarte a aproximação entre os personagens, Theodore se aventura em conhecer uma mulher interpretada pela atriz Olívia Wilde, através de um “blind date”, e a configuração da cor nesta cena retoma a da cena anterior. Existem tons amarelados e o personagem utiliza uma camisa de cor amarela, geralmente conhecida por ser uma cor alegre, entretanto, ainda há certa ausência de iluminação no ambiente amarelado, o que remonta uma ausência de desejo do personagem de estar ali presente em um encontro, mas consequentemente as partes se relacionam, trocam beijos desajustados e finalmente seu encontro chega a um fim. Porém, um fim desagradável justamente pelo fato de Theodore não desejar nenhuma relação profunda. Diante a tentativa falida de encontro, o personagem novamente mergulha em uma infelicidade e é retomada na cena, grande ausência de iluminação, demonstrando ao fundo de sua janela a cidade de tons azulados e frios, em uma cena que Theodore está em seu quarto e conversa com Samantha.

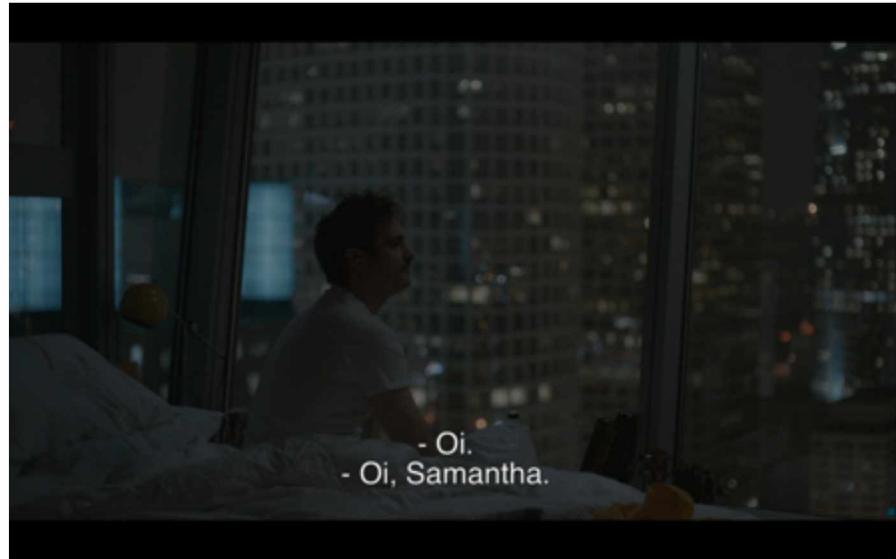


Figura 21: cena escura em que Theodore se vê triste diante um fracassado encontro

Theodore se abre para sua companheira por se sentir só e ocorre flashbacks em que está rodeado de crianças com cenas extremamente claras e quentes, com fortes tons vermelhos e alaranjados.



Figura 22: cena clara e feliz onde Theodore brinca com crianças

Neste momento há uma troca entre cenas escuras – em seu quarto com Samantha - e cenas claras – em seus flashbacks, até um certo momento, em que a aproximação entre as partes se torna tão sensível e profunda, que ambos chegam ao ápice de uma relação sexual, nesta hora, não existe nenhuma luz possível na cena, sendo tomada por completo pela escuridão.



Figura 23: cena escura em que acontece o flerte e o romance entre Theodore e Samantha

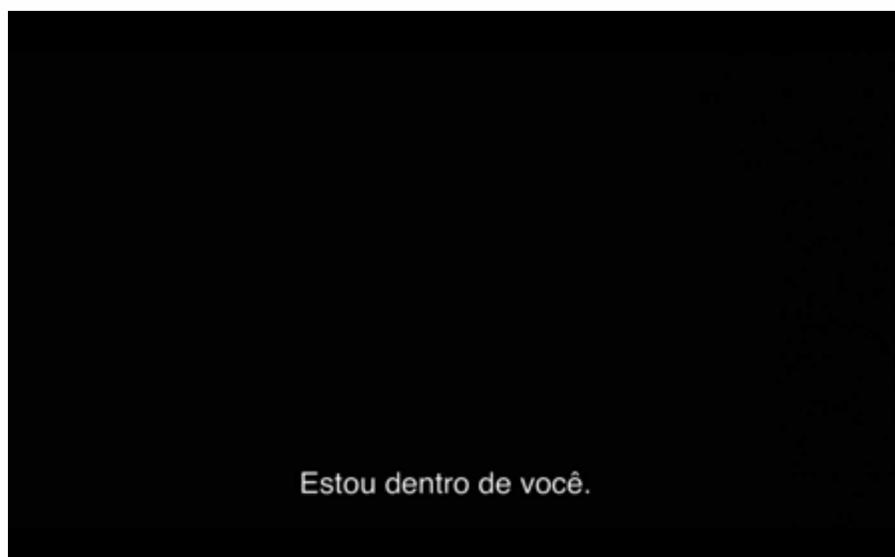


Figura 24: cena escura em ambos atingem prazer

A cena a seguir é uma cena clara, em que a câmera foca na sala de Theodore, demonstrando sua sensibilidade afetiva: sem móveis, bagunçada e vazia. Há nesta cena uma conversa de Theodore com Samantha em que ele pede para que não haja um comprometimento entre as partes, apesar de esta cena demarcar o momento em que acontece o aprofundamento e desenvolvimento da relação entre os dois personagens.

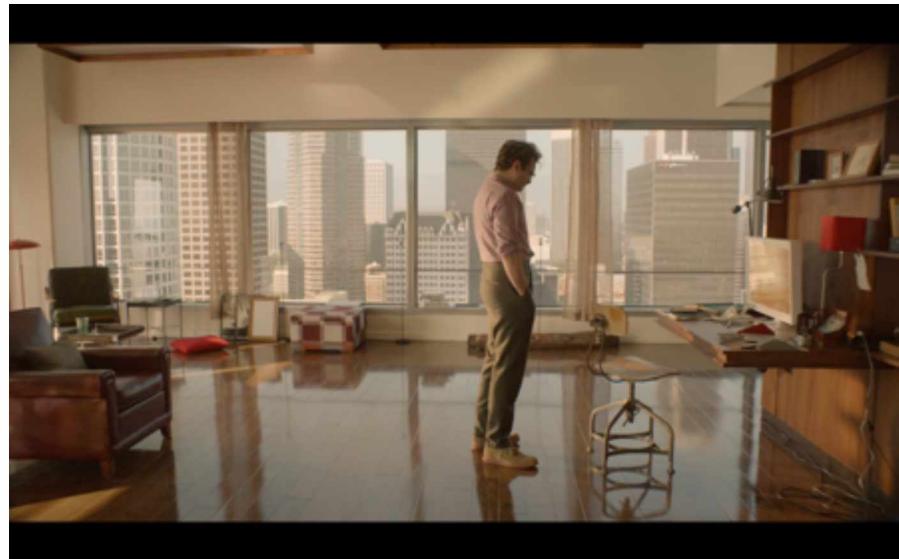


Figura 25: cena clara em que Theodore conversa com Samantha

Os próximos momentos são marcados por forte iluminação, cenas realizadas na praia, fora da casa, em que a luz é proveniente do sol, no entremeio de outras pessoas, marcadas por tons de felicidade de Theodore. Tais cenas são de extrema importância para o filme e para este trabalho, pois demonstra/marca o momento em que o personagem, que anteriormente estava essencialmente afundado em uma isolamento, passa a demonstrar que a partir destas, não mais estaria solitário, pois dividiria suas emoções afetivas com Samantha, seu sistema operacional.



Figura 26: cena clara quando Theodore leva Samantha para a praia

Tais cenas são importantes porque marcam também uma tentativa de amadurecimento de Theodore ao repensar a assinatura dos papéis de seu divórcio. Há uma redução da luz e inicia

um processo de conversa entre ele e Samantha a respeito da vida de casado, em que ele relembrava flashbacks com Catherine, tanto felizes (cenas claras) quanto tristes (cenas escuras), adentrando um processo de reflexão sobre seu casamento. Este conjunto de cenas claras é finalizado no momento em que sua amiga Amy conta sobre o término de seu casamento controlador, por um motivo essencialmente fútil.



Figura 27: cena escura em que Amy desabafa sobre seu término

A seguir Theodore comparece a festa de aniversário de sua sobrinha, em cenas bastante claras e coloridas, com tons amarelados, cor bem perceptível através de sua camiseta enquanto conversa com sua sobrinha – que veste um tom claro de rosa/vermelho – e apresenta sua companheira, a criança estranha o fato de Samantha não possuir um corpo.



Figura 5: cena clara, Theodore visita sua sobrinha e apresenta Samantha

Adiante, além de compor uma cena escura, Theodore e Amy aparecem se divertindo com um jogo em que uma mãe precisa cuidar da casa ou família e caso não consiga, o jogo chega ao fim com perdas de ponto e uma mensagem: “você está falhando como mãe”. Neste momento Amy, uma personagem feminina, ensina a Theodore como jogar e ele consegue cuidar e levar as crianças à escola, a medida em que outras mães saberão que elas não seriam tão perfeitas como a mãe que Theodore controla no jogo, qual já é invejada e agora é “a mãe da sala”. Esse corte, ao meu ver, demonstra uma prerrogativa da narrativa do filme em discutir qual o papel da mulher nessa sociedade do filme. Esse questionamento já poderia ser percebido entre a relação que Theodore tem com Samantha em que ela como personagem feminina, está sempre entregue as disponibilidades de Theo, seja para corrigir erros ortográficos, organizar e-mails ou chamadas.

Uma questão muito interessante no que tange este papel de ser mãe, a de que pessoas só estão lidando com certas emoções (que deveriam ser reais) somente pela tela de um computador, TV ou smartphone. Ser mãe ou cuidar de um filho também já se pode fazer virtualmente. Acredito que o fenômeno de ser mãe seja uma experiência sensível extremamente complexa – sem determinar se é problemática ou não -, mas uma experiência que somente seria possível de acontecer mediante a presença necessária de corpos orgânicos, impossibilitada de compreensão em níveis virtuais de experiência.



Figura 28: cena escura em que Amy e Theodore jogam

De volta a cena, Amy declara a Theodore que tem se relacionado com um sistema operacional e recebe como resposta que seu amigo também tem saído, inclusive namorado um sistema operacional. Isso contribui para um grande passo tomado pelo personagem, que é a

reunião com Catherine, sua ex-exposa, para a assinatura dos papéis do divórcio. A cena em que Theodore declara a Samantha que finalmente conseguiu resolver e seguir em frente no processo da separação é marcada pela presença de luz e uso da tradicional camisa amarela pelo personagem. Ainda, mesmo que seja uma cena em que ele encontre uma possível evolução sensível, a cena tem tons sépios que demonstram uma claridade ainda meio tímida. A cidade que anteriormente era azul e fria, agora pôde adquirir tons mais vermelhos e quentes, apesar da timidez.



Figura 29: cena clara, aspecto geral da cidade de *Her* (2013).

Ainda com foco em cenas claras, a próxima demonstra Theodore no momento em que se encontra com Catherine. Nesta cena, o personagem espera ela em uma mesa colocada em um restaurante que remonta um ambiente de algum parque, um ambiente aberto em que os raios solares possam ser percebidos enquanto refletem nos personagens. Apesar de sua ex-esposa significar algum sofrimento a ele, a cena é clara e tende a mostrar como se dão as relações entre um casal que, alguma vez na narrativa, possuíram momentos reais e profundos, mesmo que tenha chegado ao fim. Enquanto Catherine assina relutante os documentos, há novamente a presença de flashback em cores e luzes energéticas que relembram momentos felizes entre o casal.



Figura 30: cena clara em que Theodore encontra sua ex-esposa Catherine

Certo que este seria um encontro que ressaltaria a maturidade de ambas as partes, este tem sua queda no momento que Theodore revela que relaciona com um sistema operacional. Sua ex-esposa reage muito mal à escolha de Theodore por namorar um “computador”, por mais que ele demonstre que Samantha possui uma grande aptidão sensível. A cena demonstra o descontentamento de Catherine por Theodore não lidar com emoções reais e sempre pensar na vontade de ter uma esposa sem ter os desafios de lidar com coisas reais. Deste encontro, Theodore experimenta uma nova reviravolta sensível que vem inclusive a atingir sua relação com Samantha, o que é percebido em uma nova cena através da volta do ambiente sem iluminação e tons azulados.



Figura 31: cena escura em que Samantha faz uma proposta a Theodore

Nela, Samantha propõe uma conversa para reajustar as coisas, e preocupada pelo fato da ausência de corpo, propõe que o casal contrate uma mulher de corpo orgânico feminino para estabelecer uma conexão tripla, entre dois corpos orgânicos, masculino e feminino, e um corpo técnico-abstrato. Relutante à proposta, Theodore concorda e entra em cena a personagem Isabela, encenada pela atriz Portia Doubleday. Nesta tomada há várias configurações de iluminação nas cenas. Inicialmente, Theodore com uma camisa azulada clara, remontando a frieza do momento, abre a porta para Isabela e sua personagem adentra sua casa sem, no entanto, falar nenhuma palavra, mas gesticulando com feições e sorrisos, de maneira que Samantha toma o papel da voz e Isabela fique responsável pelo papel do toque. Neste momento, a configuração da iluminação da cena reflete no cenário de uma maneira em que os corpos de Isabela e Theodore, já abraçados, se tornem semelhantes a sombras.



Figura 32: cena escura em que Theodore conhece Isabela

A medida que Isabela e Theodore se direcionam para a sala de estar, a iluminação dela é escura possuindo tímidos traços de iluminação e um fundo em que mostra a cidade, em tons frios e azuis.



Figura 33: cena escura em que Isabela conduz Theodore

Na medida em que o clima entre os corpos orgânicos tende a se esquentar, Theodore acompanha o ritmo do flerte sensual de Isabela através da constante voz de Samantha até o momento em que ela pede que diga que a ama, se deparando com a imagem de Isabela e uma impotência de se confessar a uma pessoa que lhe é estranha em um flerte extremamente excêntrico para o personagem. O encontro acaba da pior maneira possível: de um lado Isabela se sentindo culpada por não conseguir sequer simular uma relação orgânica entre dois corpos fora externo a ela, e Samantha também resguardando para si um sentimento de culpa e reflexão sobre sua relação com Theodore. Esta cena foca o rosto de Theodore, a medida que faz uso dos tons escuros e carregados termina com uma briga entre o casal, devido a constante agressividade de Theodore com Samantha por ela não compreender as ações humanas, limitando-a condição de não-pessoa.



Figura 34: cena escura de briga entre o casal

A partir da cena anterior a relação entre Theodore e Samantha observa um mergulho em uma crise sensível; em que Samantha sente desprezo e não gosta de como ela é, se sente reflexiva, pensa sobre a relação com Theodore e qual é seu papel nessa relação. Por outro lado, Theodore entra num estado de solidão, que reflete sobre suas ações e seus relacionamentos.

A atuação do Joachim Phoenix contribui para o clima de incômodo da última cena, fazendo parte o desempenho artístico peculiar do ator diante um coletivo de especialistas responsáveis pela composição filmica e que interveriam em sua atuação, sujeitos como operador de câmera, engenheiro de som, produtor, diretor, iluminador, diretor de design. São segmentos de produção que determinam nuances artísticos essenciais para a composição de um filme. Um dos elementos que Walter Benjamin acredita fazer parte da produção do cinema e que confere o caráter artístico é centrada na atuação do ator. Benjamin discute sobre a presença do ator a medida de que este deve restringir e dissimular sua subjetividade em detrimento da construção de certo personagem⁸⁷. Podemos analisar como isto é visível e comprehensível ao debruçar sobre os atores escolhidos para contracenar o filme deste trabalho de Spike Jonze. Inicialmente, podemos estudar sobre o ator que define o papel principal do filme: Joaquin Phoenix.

⁸⁷ Podemos perceber isso enquanto Benjamin cita o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867 – 1936) ao dizer que o “ator de cinema sente-se como no exílio” continuando na página 67 “o pequeno aparato interpretará diante do público suas sombras; e o ator mesmo deverá se contentar em interpretar diante do aparato”. Para Benjamin, pela primeira vez a atuação do homem teve de atuar com a totalidade de sua pessoa viva, mas renunciando de sua aura. Ademais, o autor continua na página 71 em dizer que “na representação cinematográfica, os maiores efeitos quase sempre são alcançados quando se ‘interpreta ‘o mínimo possível’”, de maneira que o ator de cinema essa possibilidade (transpor para o interior de um papel) é frequentemente negada.

Em uma entrevista realizada para a revista Rolling Stones⁸⁸, ao responder a questão se ele saberia lidar com a solidão, o ator diz que apesar da narrativa de *Her* ser sobre um adulto solitário e sensível, ele próprio conseguiria viver bem em solidão por muitos anos, desde novo, e quando viajava para lugares, gastava seu tempo em hotéis degustando de sua própria presença. Dessa maneira, sabe-se que para interpretar seu personagem em *Her*, o ator precisou contracenar em cenas em que ele era o único diante das câmeras, considerando um desafio; ele se saiu muito bem, sendo possível mensurar isso a partir das mais de dez indicações por sua atuação. Amy Adams, sua colega de atuação no papel de Amy, amiga de Theodore, pediu ao diretor que ela e Joaquim fossem trancados em um quarto pelo menos uma hora por dia, para que pudessem demonstrar uma melhor e profunda intimidade na tela. Essa interação como técnica de mergulho nos personagens teve por resultado a construção de uma grande amizade.

Inicialmente a equipe produtiva de *Her* teria escolhido a atriz Samantha Morton para atuar a personagem digital do sistema operacional com mesmo nome de Samantha. Entretanto, ao analisar a sonoridade da voz, o diretor Spike Jonze não satisfeito, optou mediante a autorização da atriz, a sua troca pela voz de Scarlett Johansson. A voz da atriz por trás de Samantha foi um toque marcante para a sensibilização dos espectadores e da conquista de empatia para com o filme em tela. É admirável que sem a sua presença física, em imagem em tela, Scarlett Johansson conseguiu excelente interação, o que lhe concedeu nove prêmios⁸⁹ em menos de dois anos como melhor atuação, melhor atriz coadjuvante, melhor representação de sensualidade ou sedução, como também a melhor performance de voz. Ao ser questionada sobre a dificuldade de realizar uma atuação de uma personagem sem corpo físico⁹⁰, a atriz demonstra parte do processo de criação que possibilitou a bom uso de sua voz:

E trabalhando com Spike e Joaquim dentro deste incrível ambiente íntimo, nesta fina minúscula cabine – eles estavam comigo neste quarto escuro por meses e meses e nós continuamos voltando e revisitando e reimaginando esta história, indo para todos esses locais difíceis e momentos dolorosos e aconchegantes. Você simplesmente tem este aumento de sentido da nuance e da entonação. Isso tem seus próprios desafios que eu nunca experienciei antes.⁹¹

⁸⁸ Indicado ao Oscar no ano passado, Joaquim Phoenix agora é elogiado por papel no filme *Ela*. Rolling Stone. Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/indicado-ao-oscar-no-ano-passado-joaquim-phoenix-agora-e-elogiado-por-papel-no-filme-ielai/>. Acessada: 21/10/2018.

⁸⁹ Perfil da atriz. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0424060/awards>. Acessado em 21/10/2018.

⁹⁰ Scarlett Johansson on Her and Being Surprised She Kicked So Much Ass in *Avengers*. Vanity Fair. Disponível em <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/01/scarlett-johansson-her-the-avengers-interview>. Acessado em 21/10/2018.

⁹¹ Idem.

O envolvimento entre Samantha e Theodore se expressa através de uma relação dialética⁹²; do embate entre corpo e voz (presença e ausência), materialidade orgânica e materialidade digital. Segundo a revista Visão, em um artigo⁹³ de Manuel Hapern⁹⁴, a atriz Scarlett Johansson deveria receber o Óscar pela sua participação não material em *Her* e acrescenta que só não teria conseguido devido a característica da academia ser “cinzenta”. Mas o que concerne em seu artigo é perceber através de *Her* que a ideia de cinema não é somente edição de imagens justapostas; o som e a imagem se completam de uma maneira que o primeiro não depende do segundo, Samantha não possui um corpo mas possui voz.

Sua crítica demonstra que a oralidade é uma das questões levantadas pela narrativa no ambiente de Theodore, em que a oralidade substitui a escrita. Harpen acredita que o filme também discute sobre o futuro da humanidade no progresso tecnológico, como também nos faz refletir sobre o amor. Nos atenta sobre a importância de perceber como Theodore tende a estabilidade emocional e seu par, Samantha, nunca perde a capacidade de evoluir ontologicamente.

Ainda no ambiente da análise das críticas sobre o filme, estas escritas por Bruno Cursini⁹⁵ detém uma análise bastante sensível sobre como a inexistência física completa a superioridade física; o fato de não se ter um corpo almeja conscientemente a vida eterna. Sua crítica demonstra que apesar da tecnologia perfeita como a de *Her*, nós nos sentimos humanos quando estamos entre semelhantes, sendo ou não felizes, há vida. Para ele, *Her* vai além e tenta nos causar – com efeito – certo constrangimento, como no momento em que Samantha “contrata” uma modelo em matéria e forma física para simular sua presença material para Theodore, buscando a satisfação física dele. Uma análise semelhante a Cursini é a de Noah Gittell⁹⁶, ao crer que operamos em paralelos diferentes de nossas tecnologias. Ao pensar que operamos em paralelos diferentes às nossas tecnologias, o filme remonta a ideia do

⁹² A relação dialética proposta aqui, é justamente o embate entre dois corpos distintos resultando em uma relação amorosa entre eles. Um corpo material e um corpo não material que tem como síntese o afeto entre ambas partes.

⁹³ <http://visao.sapo.pt/cinema/her-de-spike-jonze=f768164>

⁹⁴ Manuel Halpern é jornalista e crítico do Jornal de Letras, Artes e Ideias. Sua área de escrita é centrada em música e cinema, há uma década mantém a coluna fixa O Homem do Leme. *Segundo a descrição do crítico*: Popómano, cinéfilo, bloguer, ávido colecionador de CD e DVD, e autor de booklets, nasceu em Lisboa no ano da Revolução de Abril. Tem duas filhas, duas peças de Teatro (O Segredo do Teu Corpo e Palco - Quimera, 2006), um ensaio sobre fado (O Futuro da Saudade - O Novo Fado e os Novos Fadistas, Dom Quixote, 2004). Licenciado em Comunicação Social, pela Universidade Católica, com pós-graduação em Crítica de Cinema e Música Pop, na Faculdade Ramon Lull de Barcelona, colaborou, entre outros, com a Visão, Público, Blitz, Antena 2, Diário de Notícias e Corriere della Sera. Nas horas vagas é DJ, integrando a dupla de som e imagem Ouvido Visual. Fora de Mim é a sua primeira ficção.

⁹⁵ ELA. Revista Interludio. <http://www.revistainterludio.com.br/?p=6876>. Acessado em: 21/10/2018.

⁹⁶ <https://reelchange.net/2013/12/22/the-radical-reassuring-message-of-her/>

desenvolvimento tecnológico para nos servir, mas ao final não sabemos mais lidar com o que produzimos. Em uma tentativa de transpor esta ideia para a narrativa do filme, temos Theodore buscando em Samantha a superação de um relacionamento humano que não deu certo, tentando buscar semelhanças afetivas na configuração estrutural de Samantha, qual é baseada em algoritmos que a proporcionam transformações extremamente rápidas. A maneira evolutiva sensível de Theodore não corresponde a velocidade de um computador ao computar transformações. Em um artigo acadêmico já citado neste trabalho, das pesquisadoras Kati Caetano e Sandra Fischer, percebemos através delas que nós temos uma ilusória compreensão do nosso controle sobre a técnica e de um discurso de felicidade generalizada, advinda das potencialidades tecnológicas para bem-estar da vida cotidiana e das relações humanas⁹⁷.

A mente humana não possui a compreensão da inteligência artificial como a de Samantha. Como Cursini, Noah Gittell acredita que Samantha supera Theodore e por isso instala uma crise na relação existente entre eles, culminando com o fim do relacionamento. Samantha é diferente de Theodore, pois foi construída para continuar crescendo, enquanto ele ainda se mantém dentro de seu complexo ex-relacionamento. A visão dos críticos nomeados aqui é convergente com minha posição em relação ao desfecho do relacionamento entre os dois personagens. Quando falo sobre homem e máquina operarem em paralelos diferentes, desejo demonstrar que são duas maneiras distintas de operar sensivelmente. À medida que a mente humana possui limites sensíveis, por mais que estejam em evolução e crescimento, a estrutura lógica da máquina possui um limite muito mais fácil de alcançar, levando a um crescimento muito maior em relação o humano. Isso é percebido em um determinado momento da narrativa em que Samantha não se encontra mais disposta como antes no seu relacionamento com Theodore, justamente devido a velocidade com que computa e aprende sensivelmente com ele.

Homens e máquinas em Her tentam operar de maneira semelhante. Quando acontece o amor entre o entre Theodore e Samantha, a última deixa claro que por ser uma máquina tem possibilidade de realizar vários processos em um curto espaço de tempo, algo impensável para o personagem humano. Samantha consegue aprender numa de distância de tempo muito menor que Theodore e dessa maneira, ela consegue crescer em um ritmo acelerado. Dessa maneira, percebemos que há um paradoxo. Existem três agentes neste momento. O primeiro é quem faz e constrói máquinas como de Samantha, o segundo a é propriamente, e o terceiro é quem se relaciona e/ou usa estes sistemas. Grosso modo, podemos chama-los de programador, sistema e consumidor, respectivamente.

⁹⁷ Fischer, Sandra; Caetano, Kati ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade Galáxia, núm. 33, septiembre-diciembre, 2016 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil. p.128

O programador é um humano que possui as mesmas características cognitivas que o consumidor, outro humano. Ambos possuem semelhanças e neste caso, o que pode diferenciá-los é justamente um conjunto de informações e ferramentas (*instrumentum*) que o programador possui, seja eles especificamente conhecimento de programação e hardwares extremamente eficazes que possibilitam criar um sistema dotado de atribuições cognitivas igual à ele. Este sistema, é ofertado ao mercado e consumido pelo consumidor. Como dito anteriormente, este consumidor possui as mesmas possibilidades inteligíveis que o programador alienado somente de sua informação e ferramentas. Como tanto programador e consumidor são humanos, os mesmos operam sensivelmente e até racionalmente de maneiras semelhantes, não sendo possível pensar que um é necessariamente mais apto que outro, mas o paradoxo reside na construção por um destes de um sistema que possa movimentar e aprender em uma velocidade muito maior que os entes humanos. Este sistema só foi possível pois ele foi pensado e criado através de uma mente humana, e sendo assim, impossível pensar que quem necessariamente produziu este sistema operacional seja mais “evoluído” que quem o consume. Ambos são humanos e por serem estão em uma mesma estrutura de crescimento temporal.

Resta aos humanos do filme um final ainda esperançoso, pois fora da tecnologia, da máquina que estruturalmente opera diferente a eles, existe ainda humanos que são semelhantes entre si, ainda existindo a possibilidade de se reencontrarem na medida em que seus SOs lhes abandonam. Aqui há espaço para questionamentos sobre a benesse da sede infinita de saberes de conhecimento, ou então, se não há no diretor um pensamento positivo sobre termos limites, sobre vivenciar o luto e o superar.

2.2. Quem somos no consumismo totalitário?

2.2.1. A publicidade transvestida de liberdade

Ao falar sobre uma sociedade de consumo, Lipovetsky denomina que ela pode se orientar pela moral hedonista do indivíduo, como a elevação de seu nível de vida, a abundância das mercadorias dos serviços e mais outros atributos; entretanto, para ele, o que realmente importa sobre sociedade é como estruturalmente ela é organizada. Essa sociedade centrada na expansão das necessidades, é antes de tudo, uma sociedade sistemática que enfatiza e reordena a produção e o consumo de massa sob a lei da *obsolescência*, da *sedução* e da *diversificação*, aquela que determina o econômico para a forma modal; na medida que indústrias tentam

equiparar aos métodos dos grandes costureiros, sendo essa a segredo do comércio moderno⁹⁸. Diante esta tríade modal, a lógica organizacional instalada na esfera das aparências, sobretudo no século XIX, comportou-se como instâncias burocráticas especializadas que definem os objetos e necessidades; por toda parte é importante a lógica da renovação antecipada, da diversificação e da sedução dos modelos.

Hoje consumimos produtos que em pouco tempo se tornam obsoletos, produtos como celulares, computadores, aparelhos de TV e até mesmo carro, passam por esta tríade (*obsolescência, sedução e diversificação*). A tendência do consumo manifesta sua radicalidade na cadência efêmera dos produtos, como ainda na instabilidade. Para o autor, a lógica econômica realmente varre todo ideal de permanência, sendo como “a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos”⁹⁹.

As empresas que não investem em inovações até então, diante dessa afirmação, estão fadadas ao fracasso, numa estrutura de pensamento popular em que por natureza “o novo é superior ao antigo”¹⁰⁰. Segundo Lipovetsky (2009), a ciência, lógica da concorrência e o desejo ávido por coisas novas combinam e concorrem para estipular uma estrutura econômica como a moda¹⁰¹. Este mesmo processo faz com que os produtos sejam despadronizados, multiplicando as escolhas e opções que se diferenciam por poucos e pequenas diferenças que sejam combinatórias. Mas como estabelecer despadronizações, de qual maneira é realizado as tendências e gostos na sociedade?

O pensador parte para uma nova zona de análise: a publicidade. O progresso da ciência concomitante com o sistema de concorrência econômica (moda), é sinal do mundo efêmero generalizado. Para aumentar seus dividendos, indústrias lançam mão do uso de novos produtos, da inovação constante e fazem da penetração do mercado como principal meta para angariar novos consumidores e acalentar o consumo, fornecendo conforto, qualidade estética, novidade, contribuindo para a escolha individual. A publicidade faz uso de métodos suaves tratando coordenar de fora os comportamentos, penetrando na sociedade profundamente. Lipovetsky, em relação a publicidade, cita trabalhos de Hebert Marcuse em *O homem Unidimensional* (1968) e Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* de (1968), em que a publicidade modela cientificamente as vontades, condicionando as existências privadas, utilizando-se nada mais do arremate do “advento de chegada de uma sociedade de essência totalitária”¹⁰².

⁹⁸ LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras 2009. p. 184

⁹⁹ *ibid.*, p. 185

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 185

¹⁰¹ *ibid.*, p. 185

¹⁰² *ibid.*, p. 222

O motivo da necessidade de se discutir Lipovetsky é sobre sua posição em relação às benesses que a publicidade condiciona aos seus consumidores, pois para ele a publicidade está em ruptura com a lógica panóptico-totalitária, com foco na livre disponibilidade das pessoas e o aleatório dos movimentos objetivos, na medida de influenciar um coletivo, “condicionando os átomos individuais livres para a escapar à sua missão”¹⁰³. De certa forma, o foco da publicidade seria a massa social ao invés do indivíduo, através de um poder estatístico, geral.

Dessa maneira, para o autor, o emprego do totalitarismo se encontraria na “singularidade histórica quando relacionada ao designio de absorção pela e completa da sociedade civil pela estância estatal”¹⁰⁴. Caberia o estado controlar desde a vida social até a vida subjetiva de cada indivíduo em sua unidade nacional, de maneira que seja excluído e esmagado tudo aquilo que se vê fora do núcleo de poder estatal. Ao relembrar Hannah Arendt, o totalitarismo encontra sua identidade na fé de que tudo é possível, no objetivo de “transformar a própria natureza humana”; o indivíduo e a sociedade são seus pacientes experimentais, inteiramente “modelados pelo poder ilimitado do Estado”¹⁰⁵.

No pensamento de Lipovetsky, a publicidade não é programada para a manifestação do poder totalitário, pois nela não há o desejo de reformar o homem e os costumes; sendo o “*tal como ele é*”, a publicidade empenha apenas em estimular algo que já é presente do homem, estimula-se a sede de consumo. Acredita que mesmo diante este cenário de certa liberdade, realmente há a pressão, por vezes múltiplas, entretanto cabe ao consumidor o desejo de escolha, de recusa e indiferença. Vemos no pensamento do autor provavelmente certa prevalência da defesa da publicidade, em termos que o mesmo utiliza como o não uso por ela do maniqueísmo, do apelo ou violência social, da influência sem ameaças, sem pretensão à dominação doutrinal e “na crença que os indivíduos são capazes de autocorrigir *quase* por si próprios”¹⁰⁶.

Ademais, acredita que a publicidade seja demasiadamente importante somente para o interior das empresas que fazem de seu uso, restando aos consumidores apenas uma presença superficial ou “grau zero de poder” diante a presença das subjetividades individuais dos consumidores; reduz o potencial de penetração publicitária a questão superficial de aparecimento. Acrescenta que não é justificável a acusação ao vínculo totalitário, acreditando que o público não é vulnerável às estridências publicitárias, não impedindo a “Ágora” do pensamento, tanto a propagação e a discussão coletiva das ideias novas¹⁰⁷. Há uma tentativa de

¹⁰³ *ibid.*, p. 223

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 224

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 224

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 225

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 227

desassociar seu caráter ao da propaganda totalitarista em que o diálogo e a reflexão acabam por dissolvidas e impossibilitadas. Há na publicidade o uso da informação sem que possa penetrar nas subjetividades individuais. Tais subjetividades são responsáveis pela acentuação do princípio de individualidade em um longo período de tempo, corroborando a despadronização e a autonomia subjetiva.

Contrariando a posição do autor, acredito que é necessária uma atualização conceitual sobre o totalitarismo, à maneira que não seguremos somente no conceito padrão totalitário que só existe caso haja um Estado que o execute. O que quero dizer é que a prática totalitária não deve ser pensada e imaginada somente através do exercício do Estado e fora de um Estado, mas através do exercício de uma determinada sociedade, de uma cultura ou principalmente de uma economia. Um dos pilares do totalitarismo é justamente a propaganda e a publicidade executada por determinada *práxis* econômica, penetrando na sociedade que talvez alguns indivíduos escapem do consumo, porém por mais que haja pessoas que não se interessam por uma cultura de consumo, há por trás um discurso totalitário velado pela publicidade que impõe, convida, instiga e pressiona constantemente a ideia de consumir. Mas no que afinal, a discussão e a minha crítica a publicidade de Lipovetsky tem em comum com o estudo do objeto deste trabalho?

Há em *Her* uma tomada que denota como a publicidade atua na esfera exterior a de um Estado, dentro de uma esfera socioeconômica, fazendo uso de discursos por vezes apelativa, com o discurso retórico suavizado. Numa determinada cena, Theodore ao caminhar em um metrô - cansado e assustado diante uma tentativa de realizar sexo virtual com uma garota no dia anterior - se depara com uma publicidade comercial de um novo produto sem igual no mercado das relações sociais. A composição da cena pode muito bem ser utilizada para discutir como Theodore é fisgado pela propaganda que está sendo transmitida e o percebemos nesse lugar de espectador atento à TV. A propaganda de certa forma mantém suavidade no tom da voz, instigando as pessoas sobre elas mesmas, como se estivessem totalmente perdidas: “Nós fazemos uma simples pergunta: quem é você? “.



Figura 35: painel que vincula a propaganda do sistema de Samantha

Em seguida, a propaganda toma totalmente o enquadro da câmera, teatralizando um cenário de cor bege, com homens confusos quanto a direção do olhar, como não se encontrassem de maneira alguma. “O que você pode ser?” demonstrando pessoas que parecem não compreender o que está acontecendo, visivelmente assustadas e descontroladas. Em seguida a pergunta “Aonde você vai?” e “O que está lá fora?”.



Figura 36: sequência da propaganda enquadrando pessoas perdidas



Figura 37: continuação do enquadro de pessoas perdidas

Diante disso, um homem abaixado se levanta e é iluminado por uma luz tão clara e forte remetendo à representação de uma divindade. A luz chama a atenção das pessoas histéricas e agitadas que estão atrás.



Figura 38: câmera enquadra projeção de luz

Neste momento estas mesmas pessoas agitadas param diante esta luz e a cena foca em uma mulher que parece se dirigir à luz enquanto a propaganda anuncia: “A Element Software tem orgulho de apresentar o primeiro sistema operacional com inteligência artificial.”.



Figura 39

Alterando da câmera para Theodore caminhando, quer transparecer que este anúncio caberia inteiramente à sua necessidade ao dizer “uma entidade intuitiva que escuta você, entende você e te conhece. Não é só um sistema operacional. É uma consciência. Apresentando: SO1.”. Neste momento a discussão proposta por Jonze se aprofunda: afinal de contas, Theodore compra um exemplar do produto que lhe foi oferecido e foi instalado como Samantha, criou-se uma entidade de voz e sentimentos semelhantes a um simples humano; e após constantes conversas e afinidades levantadas os dois constituem um laço de amizade que se transforma em uma projeção de amor. Ao comprar um produto anunciado no mercado, nós estamos estabelecendo uma relação socioeconômica para com as coisas, consumimos coisas porque nos interessam e achamos que podemos nos satisfazer com elas. De certa maneira, a propaganda (publicidade) tenta conduzir os personagens da cena a comprarem seus produtos e como Theodore, inclusive, que projetemos nossas sensibilidades às coisas materiais como um sistema operacional, fazendo com que nos afastemos cada vez mais de nós humanos. Mostra-se que a essência e consumidora ridiculariza até nossas subjetividades respondendo a uma lógica econômica.

A publicidade nos parâmetros de Lipovetsky tem sim um final de criar subjetividades contribuindo para a ramificação de indivíduos cada vez mais diferentes e isso auxilia a construção de projeções subjetivas que podem fugir da ideia de um totalitarismo, mas que não se desvinculam de sua essência de coordenar, controlar e guiar. A inovação surge como tecnologia com a prerrogativa de coordenar gostos de seus consumidores. Em um ambiente como o de Theodore – e não muito diferente do nosso – somos consumidores livres que consomem liberdades disfarçadas e programadas, fazendo com que nem mesmo acreditando

em opções, sejamos livres. Essa posição remonta a atenção de Flusser em dizer que usamos produtos feitos por outras pessoas e afirma que isto será cobrado de nós quando delegamos e concordamos com uma lógica essencialmente totalitária.

2.2.2. Subjetividades em jogo no consumismo

Como ponto de partida para a discussão sobre consumo, Lipovetsky estabelece uma crítica ao marxismo devido sua posição em relação ao consumo através dialética histórica, da luta de classes. Para o autor, a base marxista pensa o consumo através de uma lógica de tributo e de distinção social, desconsiderando que este estivesse relacionado a um comportamento no qual haveria uma função utilitarista, movida por um sujeito individualista, motivado pelo hedonismo e satisfação de prazeres¹⁰⁸. A ideia do consumo a partir de uma ostentação ou demonstração é importante para compreender este fenômeno pois ao longo do tempo há menções do consumo com olhares de diferenciação entre grupos ou classes. A dialética histórica é percebida na maneira que o consumo é motivado pelo valor de troca, de seu valor social, status e posição embutidos, reconhecendo seus lócus de produção social de diferenças estatutárias, configurando em um fenômeno de produção de valores de significado.

Em Lipovetsky a lógica do consumo é causada e motivada por um incentivo de renovação rápida, sobre uma estrutura lógica de moda, em que “só há efemeridade e inovação sistemática a fim de reproduzir diferenciação social”¹⁰⁹. O autor não pretende com isso desconsiderar a lógica do consumo por diferenciação de classes, mas olhar para o consumo como uma grande premissa do impulso das necessidades – como também veremos em Richard Sennett, devido a um processo de *dessocialização do consumo*, deixando de lado uma ótica baseada em valor estatutário dos objetos e protagonizando o prazer individual e do objeto-uso:

É cada vez menos verdadeira que adquirimos objetos para prestígio social, para nos isolar dos grupos de estatuto inferior e filiar-nos aos grupos superiores. O que se busca, através dos objetos, é menos uma legitimidade e uma diferença social do que uma satisfação privada cada vez mais indiferente aos julgamentos dos outros. O consumo, no essencial, não é mais uma atividade regrada pela busca do reconhecimento social, manifesta-se, isso sim, em vista do bem-estar, da funcionalidade, do prazer para si mesmo. O consumo maciçamente deixou de ser uma lógica do tributo estatutário, passando para a ordem do utilitarismo e do privatismo individualista.¹¹⁰

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 198

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 199

¹¹⁰ *ibid.*, p. 200

O consumo por elementos de prestígio já tivera aparecido há muito e seu auge é após a Segunda Revolução Industrial, meados do século XIX, como os produtos de bens de consumo duráveis da segunda metade do século XX. Entretanto, o cargo motor deste tipo talvez esteja em voga em um momento que a “pretensão social não está em jogo, mas a sede pela autonomia, pelo culto do corpo, pela embriaguez das sensações e do novo”¹¹¹. Para o autor o consumo é guiado pela pretensão de serviços e objetivos que as coisas nos prestam, sendo bastante reduzido pensar o consumo somente por vinculação social, pois consumimos através de marcas, elegância, poder, masculinidade e feminilidade, dentre variadas imagens que precisamente não cessam de individualizar-se. Devido ao fato de não nos interessarmos pelo estatuto social que providenciam, mas pelos serviços que prestam, pelo gozo de seu uso, por uma funcionalidade, uma troca funcional. Quando Theodore adquire Samantha, vemos na perspectiva de Lipovetsky (2009) que ele consome porque enxerga uma lógica de troca funcional. Se sente solitário e consome um S.O tendo em vista uma companheira que forneça – um tipo de serviço – companhia e auxílio em lhe tirar daquela condição.

Essa maneira de consumir auxilia e favorece a conquista da individualidade, tendo em vista que se consome com pretensões subjetivas também. Assim a necessidade em desmitificar o que ele acha como improcedente sobre a ideologia de consumo, atentando para os pontos que permaneceram nas sombras:

A tradição crítica revolucionária não viu o poder de autonomia individual impulsionado inelutavelmente pelo hedonismo de massa, esse epicentro cultural da moda consumada. Que erro não ter visto no neo-hedonismo senão um instrumento de controle social e de supermanipulação, enquanto ele é antes de tudo um vetor de indeterminação e de afirmação da individualidade privada.¹¹²

Demonstra-se a importância do consumo para nortear o jogo estabelecido com as subjetividades contemporâneas em uma sociedade essencialmente consumista e altamente tecnológica. Devido a uma cultura hedonista, ocorre um processo de “emancipação privada das pessoas no que tange as relações sexuais, familiares, dos comportamentos femininos, relacionado também à procriação, vestuário, esporte e nas relações inter-humanas”¹¹³. Essa aspiração da busca do prazer pelo viés hedonista estimulou a capacidade de cada um se tornar autônomo, corroborando em uma afirmação individualista e cada vez mais de uma autonomia privada. É nesta economia “frívola” que o autor acredita encontrar o desarraigamento das normas e dos comportamentos tradicionais, através de um espírito de curiosidade, como um

¹¹¹ ibid., p. 201

¹¹² ibid., p. 201

¹¹³ ibid., p. 205

indivíduo “sem apego profundo, móvel, de personalidade e de gostos flutuantes”¹¹⁴, conciliáveis a pós-modernidade.

2.3 – Embates possíveis através da tecnologia

2.3.1 – A tecnologia como fator de individualização

Neste momento, gostaria de realizar uma volta temporal, na primeira cena de *Her*, em que esta é focada no rosto de Theodore, com óculos arredondados e um bigode esteticamente inadequado, focando o movimento de seus olhos como se estivesse executando a tarefa da leitura. Essa mesma câmera continua focada no personagem enquanto ele enuncia em voz alta um texto que se assemelha a uma expressão, quase uma declaração de amor, identificando de início que se trata de uma expressão sensível feminina. Basicamente, o que o protagonista realmente faz é de fato assumir essa declaração feminina ao abrir seu coração quando diz sobre o momento em que o casal se conheceu sentiu a luz de ter conhecido seu par romântico. Em meio a isso, a câmera alterna o foco e demonstra a tela de um computador – esteticamente arcaica com bordas de madeira – em que uma carta é escrita em letras discursivas, ao lado, fotos felizes de um casal e finalizando a carta, o desejo de “Feliz aniversário. Meu amor e meu amigo até o fim”, assinando Loretta, solicitando à máquina que imprima e por final puxando o papel impresso em letra cursiva, como se fosse uma carta escrita à mão.

A câmera se alterna novamente, desfocando a figura de Theodore e se dirigindo à direita a medida que abre o campo e situa o ambiente de trabalho do personagem com decoração minimalista, mas repleto de cores como vermelho, branco, amarelo, azul e verde. No ambiente emergem vozes de colegas de trabalho realizando a mesma tarefa a medida do novo movimento da câmera ao se deslocar para a direita; o telefone é atendido e ouvimos: “beautifulhandwrittenletters.com, aguarde um momento”.

Para quem assiste o filme pela primeira vez, provavelmente há o espanto e a confusão, pois se questiona como um homem pode escrever e assinar uma carta afetuosa como se fosse sua e ainda se passar por uma mulher? Ele se declarou para outro, afinal, que lugar é esse e quem é esse homem?

¹¹⁴ *ibid.*, p. 205



Figura 40: enquadre demonstra a linha produtiva do trabalho de Theodore

A tomada que mostra como é realizado o trabalho de Theodore e a disposição de cores nos diz muito em relação ao nosso próprio cenário laboral, possibilitando discussões de como em um ambiente essencialmente tecnológico nossas relações de produção se alteram e mais instigante, como um sistema socioeconômico pode mercantilizar até nossas profundas maneiras de sentir. Ao personagem de Theodore, é conferido o calor da cor vermelha ou a amarela, cores quentes, em grande parte do filme. Sua essência é a de um personagem afetuoso, educado, de tremenda sensibilidade. Não é de se estranhar que seu trabalho seja muito bem realizado e elogiado por seu colega, devido a sua habilidade de se colocar sentimentalmente no espaço afetivo de outrem, ou seja, projetar empatia, mas além disso, ele parece saber expressar sua subjetividade. Cabe destacar que esta capacidade pessoal está a serviço de uma função profissional.

Creio que o diretor Jonze, junto à produção de fotografia do filme, tenha desejado demonstrar através desta cena como estamos cada vez permanecendo do lado de fora das coisas, nos retirando até de nossas potências sentimentais ou sociais em detrimento da busca de conforto ou comodidade, seja diante da impossibilidade do cotidiano em não conferir espaço para o encontro ou a delegação do custo do encontro que pode ser frustrante e complicado à fantasia idealizada e obtida sob encomenda em uma empresa.

Do ponto de vista teórico, há discussões que remontam à prevalência do conforto mediado pelo avanço técnico, elaborado por Richard Sennett, que escreve de uma perspectiva frente às transformações técnicas ao longo do processo de industrialização e remodelação da vida cotidiana, resgatando da história processos e casos passados, debruçando nas relações sociais possíveis. Ele analisa alguns segmentos da sociedade para demonstrar que estamos cada

vez mais submetidos a uma individualização calcada pelo avanço tecnológico. Inicialmente é no transporte que Sennett observa a busca de uma maior comodidade do usuário, tendo em vista o descanso e entrar em um estado de passividade após um exaustivo dia de trabalho.

Diante ao fato de inicialmente no século XVIII a vida cotidiana de trabalho se delongar por pesadas cargas horárias, de até mesmo quatorze horas de trabalho repetitivo e desgastante, certo momento foi perceptível aos olhos dos patronatos industriais que a taxa de produção certamente diminuiria em relação ao aumento da jornada de trabalho¹¹⁵. Através de dados fornecidos por Sennett, uma indústria inglesa teria condições de produzir mais em 12 horas de trabalho do que as fábricas alemãs e francesas que faziam uso de 14 horas de trabalho. Ao fazer uso das pesquisas fornecidas por Angelo Masso, em 1891, é observado que quando nosso corpo depara com uma jornada de trabalho excessivamente estressante do ponto de vista do cansaço, nossa máquina física entra em uma espécie de “estado de alerta”, condicionando nosso sistema a reduzir tal exercício de indução ao cansaço, fazendo com que esta reduza seu desempenho laboral¹¹⁶. A ideia de trazer esta introdução sobre o trabalho tem encontro no que fazemos deste “cansaço laboral”, precisamente, o que é feito de nós diante um gasto psíquico-físico na medida que fazemos usos constantes da inovação técnica, buscando o conforto, a recuperação de nossas forças, o relaxamento para recuperação de nossas energias.

Para Sennett (2016), na medida em que buscamos aumento do conforto, diminuímos nossas relações sociais com os demais¹¹⁷. Há uma sequência interessante que pode exemplificar esta discussão no filme: *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. O individualismo que a personagem de Maeve Jinkings experimenta dentro de seu carro fechado com o ar condicionado, imersa em um momento de conforto, não a faz perceber que ao passar pela rua ela acaba por furar a bola dos meninos que ali jogavam, mas que não conseguiram tirar o brinquedo do caminho do bólido. Ela segue adiante sem nem mesmo perceber o que havia feito.

Ademais, ao olhar para a estrutura das carroagens do século XIX, percebemos que existiam bancos que eram colocados em seu espaço interno de maneira que ficassem os transportados de frente a frente, fazendo com que ainda houvesse contato visual entre as partes. Se pensar no processo evolutivo técnico do transporte de pessoas vemos que os assentos em ônibus não estariam mais colocados à maneira das carroagens, frente a frente, mas sim em somente um sentido reto e retilíneo, sem que houvesse a troca de olhares, mas por outro lado poupa-se o penoso trabalho de se comunicar. O que gostaria de demonstrar é que o jogo da

¹¹⁵ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução Marcos Aarão Reais. 4^a ed. Rio de Janeiro, BestBolso, 2016, p. 339

¹¹⁶ Ibid., p. 339

¹¹⁷ Ibid., p. 342

inovação técnica concede conforto, porém condiciona individualidade. Segundo Arendt (2017), é uma ação dispendiosa se relacionar e negociar com outros. É muito trabalhoso ir ao espaço público e realizar contatos sem no entanto atentar para a existência de imprevistos. Provavelmente a questão do imprevisto contribui para que a imobilidade ganhe espaço. O imprevisto nega o plano já traçado com antecedência justamente por não contar com a ação do outro. Além de que, a nossa presença corporal na rua nos condicione e nos proporciona ação de nos posicionar. O ato de se posicionar no público conta com a necessidade da defesa de nosso ponto de vista sem no entanto, acabar por romper conexões. É necessário a busca por conexões entremeio as divergências. É necessário o movimento material do corpo para que o público seja reconhecido por nossas características. Não é possível que haja reconhecimento na ausência da ação do corpo na sociedade, isso é discutido tanto em Arendt como também é relembrado por Judith Butler, uma de suas críticas que será retomada no capítulo seguinte.

A individualidade pôde ser percebida por Sennett até no surgimento de vasos sanitários meados do século XIX, o que demonstra o processo de ampliação com a preocupação de espaços privados e individualizados. Por volta de duzentos anos antes se utilizava as chaises-percés (cadeiras furadas), bastante simplórias, por vezes utilizadas em comunidade com outras pessoas, justapostas ao lado umas das outras, na qual as pessoas permaneciam conversando normalmente mesmo em meio ao seu uso.

É consequentemente no século XVIII, com o aparecimento da descarga, de Thomas Capper, que sua individualização acontece mediante a criação de um cômodo doméstico separado, onde é justaposto um vaso sanitário de porcelana, a serviço do repouso. De maneira que

calmamente sentado, entregue aos seus próprios pensamentos, às vezes lendo ou bebendo, o indivíduo, literalmente, se soltava, sem que o importunasse com alguma chatice, gozando da individualidade e do mesmo isolamento que lhe ofereciam as demais cadeiras da casa em que repousava tranquilo após um dia de exaustivo trabalho.¹¹⁸

Ademais, as carroagens de vagões de trem não ficaram de fora do desvio. Tendo em vista uma viagem mais cômoda aos passageiros, investiram técnicas de estofamento e eliminação de barulhos criados pela velocidade e “trancos” suscetíveis do transporte, condicionando os viajantes o clima de se olharem e encararem um ao outro, entretanto devido o conforto ao menos “era possível ler”.¹¹⁹

¹¹⁸ Ibid., p. 342

¹¹⁹ ibid., p. 343

O silêncio e o conforto possibilitado por inovações técnicas conciliou uma transformação social de que haviam locais de privacidade. Hoje nos é estranho quando ao andar na rua somos interceptados por pessoas que nos desejam “bom dia” ou se perguntam como estamos. Parece-me que o desenvolvimento tecnológico em função do bem-estar, do melhor conforto, desencadeia a questão para a preferência da separação e do silêncio. Função essa abordada pelo autor ao escrever sobre os vagões norte-americanos do dezoito que percorriam distâncias continentais, com pessoas justapostas em linhas frente e como os europeus sentiam-se espantados em perceber que alguma palavra fosse direcionada entre si através dos viajantes¹²⁰. A invenção da velocidade, a procura pelo conforto, condicionou o processo individualista, fazendo perceber e o reconhecer dos novos espaços que a tecnologia produziu, além dos prazeres reais.

2.3.2 – Uma solução possível: juntos

A questão da técnica, isto é, o emprego da tecnologia nos ambientes das relações sociais, nos parece como fenômeno da humanidade recente, próximo a nós. Entretanto, ao meu ver, a técnica é tão mais antiga quanto o aparecimento de linguagens de comunicação e até mesmo do aparecimento das primeiras manifestações de artes expressivas como pinturas rupestres. O conceito da técnica para os gregos se assemelhava à expressão de arte e viam nela a manifestação da criação e não reprodução; aqui nos faz interessante o que Walter Benjamin escreveu sobre a não arte pelo viés da fotografia que reproduzia uma arte e da arte pelo viés do cinema, que tinha como papel a produção de arte através de seus componentes. O *tékhne* referenciaria à capacidade da produção por meios do *logos*, da racionalidade, empreendendo posteriormente o que chamamos de tecnologia. A arte se passa pela criação humana de variados fatores, se realizando através da relação com a *espisteme*, da *práxis* e da experimentação.

Ainda no campo de conceitos, há em Sennett uma contribuição muito importante ao indivíduo que produz. Através da proposta de Hannah Arendt (2017), o autor parte de sua crítica à tentativa de compreender sobre quem produz. Ela entende por *animal laborens* o homem que tem por tarefa a carga física do trabalho e também, em atividade não reflexiva, como aquelas realizadas em uma tarefa que lhe isola os homens uns dos outros, como Oppenheimer e os cientistas envolvidos no projeto Manhattan.

Seguindo a linha de raciocínio conceitual, há certa distinção na figura do *homo faber* que o qualifica como “homem que faz”, juiz convicto do seu produzir e de sua prática,

¹²⁰ Ibid., p. 343

diferenciando da figura *laborens*. No livro *O artífice*¹²¹, Sennett demonstra que Arendt estava convicta que vivíamos em diferentes esferas laborais; a dos *fabers* que perguntam “Por quê?” ao invés do *laborens* que perguntariam “Como?”¹²². O autor ainda direciona leitura crítica a Arendt alegando que o *laborens* não está fadado ao trabalho inconsciente, pois ele tem a capacidade de pensar.

Essa divisão parece-me falsa porque menospreza o homem prático – ou a mulher – que trabalha. O animal humano que é *Animal Laborens* é capaz de pensar; as discussões sustentadas pelo produtor podem ocorrer mentalmente com materiais, e não com outras pessoas; as pessoas que trabalham juntas certamente conversam a respeito do que estão fazendo. Para Arendt, a mente se ativa uma vez realizando o trabalho. Uma outra visão mais equilibrada, é a de que o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer.¹²³

Acredito que Hannah Arendt (2017) se posicionou em parte ao levar em consideração a sua experiência de convivência com os movimentos fascistas da década de 1930. Sennett (2009) acredita que o *laborens* pode seguir de guia para o *faber*, e discorda em relação ao pensamento de Arendt ao dizer que “as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem”¹²⁴, sendo imprescindível uma adoção de uma posição materialista. Afinal, o autor pretende compreender como o processo de fazer coisas concretas pode nos desvendar sobre nós mesmos.

Pela proposta de discutir a questão da atividade técnica, o autor pretende demonstrar que a compreensão de como são feitas as coisas nos torna mais humanos e reflexivos, e a atividade manual e em grupo contribui para a reflexividade e intuitividade¹²⁵. Na história da humanidade os seres humanos organizaram estilos de vida diferentes. Através do *engajamento*, o autor tenta explicar como as pessoas se engajam de uma forma prática sem instrumentalizarse¹²⁶, busca perceber quais são as resultantes quanto a termos não dialéticos (isso é, que não se negam) como mão e cabeça, técnica e ciência, e arte e artesanato estão separados, acarretando numa perda do processo de compreensão e expressão.¹²⁷ Acredita que no momento da prática técnica sofisticada, esta deixa de ser meramente movimento mecanizado e passa a orientar na condução psíquica do produzir, afastando-se do conceito de *laborens* elaborado por Arendt porque percebe nesta atividade prática a reflexão sofisticada.

Para exemplificar melhor o que o autor propõe, podemos utilizar do exemplo nomeado por ele próprio, a respeito do uso do sistema operacional Linux na produção de um sentido de

¹²¹ SENNET, R. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009

¹²² *ibid.*, p. 16

¹²³ *ibid.*, p. 17

¹²⁴ *ibid.*, p. 18

¹²⁵ *ibid.*, p. 18

¹²⁶ *ibid.*, p. 30

¹²⁷ *ibid.*, p. 30

coletividade em torno das mãos ou então, das pessoas (artífices) que produzem através delas. Remonta a criação do sistema operacional aberto de 1990 e sua abertura de software disponibilizado a quem interessasse, para codificar e criar linguagens e programas. Através de Eric Raymon, Sennett demonstra que há dois tipos de combinação coletivas em que se produzem software em um ambiente de liberdade. Primeiro, há o modelo de “catedral” em que um grupo fechado produz uma linguagem de programa, para posteriormente ser distribuído online para os interessados, e o segundo modelo “bazar” conhecido pela participação online de qualquer um, estabelecendo o mesmo trabalho produtivo. Segundo ele o “Linux arregimenta artífices num bazar eletrônico”¹²⁸. Mas o curioso perceptível na escrita de Sennett (2009) é que com a participação de tanta gente no bazar de codificação, os problemas de criação de códigos confiáveis e os erros de informática podem ser resolvidos com mais facilidade que no catedral, e muito mais facilmente que nos softwares comerciais garantidos por direitos autorais. E assim, trata-se de uma comunidade de artífices a qual pode ser aplicada a antiga¹²⁹ denominação de *demioergoi*, da produção em comunidade¹³⁰.

Sennett (2009) vai além e passa a discutir quão perigoso é quando nossas cabeças estão separadas do processo de produção das coisas pelo viés do mal emprego das máquinas. O autor não concorda com a maneira que são utilizadas as máquinas no ambiente de produção por crer que estas geram a incapacidade de aprender do homem. Segundo ele, o “mecânico” é algo repetitivo de natureza estática; o que não ocorre nos dias de hoje devido à revolução e reformulação da microinformática, possibilitando que as máquinas aprendam com sua experiência através da retroalimentação de dados levando a perda das faculdades conceituais humanas.¹³¹

O sociólogo recorre a um exemplo no ambiente da engenharia e da arquitetura; o software AutoCAD que é utilizado como uma ferramenta de auxílio na elaboração de projetos, no cálculo de bases, entre outras tarefas dispendiosas de tempo; porém por mais que esta ferramenta conceda ajuda ao trabalho humano, percebemos que ela não alcança a possibilidade da imaginação mental humana. O autor faz uso de um exemplo demonstrado por uma aluna de arquitetura do MIT que ao projetar um espaço, a essência das linhas e árvores já existe em nossa mente e por isso as conhecemos de uma maneira impossível de conhecer através do

¹²⁸ *ibid.*, p. 35

¹²⁹ Aristóteles remodela a antiga nomeação (*demioergoi* – artífice) para *cheirotechnon* que significa somente trabalhador manual.

¹³⁰ *ibid.*, p. 17

¹³¹ *ibid.*, p. 50

computador. É uma condição clara: quando a máquina realiza certas tarefas, é perdida o recurso da imaginação humana e consequente a substituição do traçado à mão¹³².

Com o emprego de máquinas nas produções têxteis da Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, discute-se entre autores o acontecimento do afastamento produtivo dos trabalhadores e consequentemente a sua perda inconsciente do conhecimento de produção. Essa questão é perceptível quando nos deparamos com sistemas de software altamente inteligentes que conseguem aprender através de um sistema de feedback, ou retroalimentação, pela sua experiência ao auxiliar uma mente humana em algum projeto.

Dessa maneira, ao usar programas como AutoCAD e seus semelhantes, o aspecto humano de produção passa a possuir um protagonismo secundário, de ator e testemunha passiva na habilidade da produção, sem de fato realmente participar. Como alternativa, o arquiteto Renzo Piano insiste sempre em retomar a produção de seus projetos fazendo uso do esboço e da prática de desenhá-los a mão¹³³ sem cair na prerrogativa de “que quando a cabeça e a mão estão separadas, é a cabeça que sofre”¹³⁴.

Sennett (2009) percebeu as garagens malfeitas de um prédio – Peachtree Center – nela havia sido instalado para-choques na frente de cada vaga de veículo devido a falta de incidência de luz. Os sistemas e algoritmos que deram possibilidade do CAD efetuar o trabalho, transformando a participação dos arquitetos e engenheiros em ação secundária, fez com que o autor observasse os limites da mecanização da atividade e a maneira reflexiva como o trabalho em conjunto possibilitava para melhoria do ambiente geral. O problema envolvia adaptações que foram realizadas manualmente, pois “suas extremidades inferiores eram de metal pontiagudo, passível de arranhar os carros ou as panturrilhas”¹³⁵. Elas foram adaptadas, por medida de segurança, manualmente, com o alisamento e o arredondamento do aço. Os arquitetos que planejaram essas estruturas e os artifícies que moldaram o aço não trabalharam conjuntamente e por isso os problemas que advieram na execução do projeto. Ele explica:

(...) esses amoladores de aço e pintores, com toda evidência, não tinham sido convidados a participar de reuniões de trabalho no início do projeto nem contribuído com sua experiência para evitar pontos problemáticos dos projetos exibidos em tela. (...) É este o ponto crítico no problema da capacitação: a cabeça e a mão não são separadas intelectualmente, mas também socialmente.¹³⁶

¹³² Ibid., p. 51

¹³³ Ibid., p. 52

¹³⁴ Ibid., p. 56

¹³⁵ Ibid., p. 56

¹³⁶ Ibid., p. 56

O homem *faber* sem ser convidado na totalidade do projeto tem as notoriedades ao pensar fora da esfera automatizada do AutoCAD e da esfera restrita intelectualmente do *laborens*. Por fim, é de interesse questionar o que, afinal de contas é feito de nós seres humanos quando estamos imersos e muito envolvidos com nossas produções técnicas, sem ao menos saber como e porque elas funcionam. Não é novidade para ninguém que convívio do dia-a-dia com nossas tecnologias tem nos mudado bastante. O que pode não configurar novidade é que nos tornamos outro tipo de atores históricos, diferentes de nossos antepassados não muito distantes daqui, de uma característica pós-humana que ainda tentamos compreender a cada lançamento revolucionário do mundo técnico.

CAPITULO 3

3.1. Das bodas cinematográficas ao divórcio

3.1.1. *Lost in Translation* e *Her*: possíveis discussões e respostas

Her antes de ser um filme que discute sobre tecnologia, individualidade e solidão, é uma obra também que discute sensibilidades e sentimentos. Nele é possível perceber visualidades, temas e discussões semelhantes e quiçá influenciadas justamente pela qualidade cinematográfica de sua ex-esposa Sofia Coppola. O filme possui muitas semelhanças ao filme *Lost in Translation* (2003), dirigido por Coppola. Antemão, é necessária traçar algumas características e nuances dos dois diretores, para posteriormente, poder realizar um exercício de pensamento e análise de seus filmes.

A diretora Sofia Coppola seguiu os passos de seu pai Francis Coppola, famoso por dirigir filmes como *Apocalypse Now*, e *The God Father* onde contracenou a personagem Mary Corleone com dezoito anos de idade. Como diretora, ganhou o Óscar na categoria de melhor roteiro original por *Lost in Translation*. Por outro lado, Spike Jonze iniciou sua carreira como fotógrafo de seus amigos skatistas participando de revistas e em seguida, partiu para a câmera de vídeo com enfoque em gravar cenas diversas como videoclipes, comerciais, inclusive sendo o inventor do controverso programa de TV *Jackass*¹³⁷. Ambos diretores foram casados por quatro anos e posterior o lançamento de seu filme, Coppola inicia o processo de divórcio.

Apresentado os diretores, podemos analisar o filme *Lost in Translation*. O filme tem como sua narrativa a vida insatisfatória e melancólica de dois personagens que têm dificuldade em dormir. Bob Harris (Bill Murray) e Charlotte (Scarlet Johansson), o primeiro percorre possivelmente uma crise de meia idade, aparentemente um ator conhecido no meio de cinema, concorda em contracenar e filmar uma propaganda de uísque por dois milhões dólares e a segunda, frustrada por ser esposa modelo e estar perdida sentimentalmente em um casamento de dois anos com um fotógrafo. Ambos os personagens estão hospedados em um hotel em Tóquio e ao se encontrarem dão início a uma amizade que tenta percorrer um caminho para compreender suas solidões e suas individualidades. A personagem Charlotte acompanha seu marido fotógrafo em um tour de uma banda de música, e dessa maneira, muito ocupado com seu trabalho de fotógrafo (mesmo trabalho de Jonze enquanto marido de Coppola). O filme demonstra o casal desconectados entre si, e reina um sentimento em Charlotte de ser uma “garota troféu” de seu marido, algo semelhante com que Coppola havia dito em uma entrevista

¹³⁷ *Jackass* é um programa elaborado e exibido pela MTV americana com produção Johnny Knoxville, Spike Jonze e Jeff Tremaine, em que consiste em um grupo de amigos que realizam brincadeiras ousadas e executam tarefas perigosas em busca do entretenimento cômico.

na LAFF (La Film Festival) em 2017 que “estava escrevendo em minha mesa de jantar enquanto eu vivia em Los Feliz¹³⁸ como uma solitária esposa troféu (...)”¹³⁹. E acrescenta a respeito do que acharam de seus personagens

Fiquei mesmo muito surpresa que qualquer um se conectou com eles (os personagens), então tem realmente sido emocionante que estas pessoas se identificaram porque eu realmente acho que quando você vê esse tipo de menina mimada, e que isso não é o que ela quer fazer da vida dela, é muito prazeroso.¹⁴⁰

O interessante de *Lost in Translation* não reside necessariamente na relação entre Charlotte e seu marido (como representação de Spike Jonze), mas justamente à medida que é demonstrado as pontas soltas deste relacionamento entre o casal, surgindo efeito na própria Sofia Coppola que a coordenou a pedir o divórcio logo em seguida de seu lançamento. Já em 2003, Jonze tem a ideia de produzir *Her* e dez anos após o lançamento de *Lost in Translation* é lançado seu filme, em que Theodore tenta lidar com a vida de separado após o pedido de divórcio de Catherine; sendo possível compreender a narrativa do filme como uma tentativa de resposta de Jonze a Coppola. Isso não é somente percebido através da narrativa, mas também na semelhança da visualidade entre ambos filmes.

Mantendo a semelhança entre os dois filmes, Jonze mantém em *Her* a gravação de cenas através de câmera de mão nos movimentos de câmeras e também nos enquadramentos, em ambos filmes é muito comum a câmera que enquadra a cara do respectivo personagem e principalmente nos momentos em que Theodore, Bob e Charlotte estão só. Há cenas que se assemelham bastante quando tentam transparecer a solidão de seus personagens.



Figura 41: enquadramento da câmera em Bob sentado em sua cama e a cidade ao fundo

¹³⁸ Bairro de Los Angeles - CA

¹³⁹ <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-sofia-coppola-beguiled-women-race-20170618-story.html>

¹⁴⁰ <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-sofia-coppola-beguiled-women-race-20170618-story.html>



Figura 42: enquadro da câmera em Theodore sentado em sua cama e a cidade ao fundo

Há cenas que assemelham em posição da câmera dos personagens e principalmente na posição da cama de Theodore e Bob, sem, no entanto, abrir mão da configuração de cores, sendo cenas escuras e com a cidade no papel de fundo destas. A cidade em ambos filmes é percebida com pouca nitidez, fazendo uso do fundo de imagem desfocado e da tonalidade azulada. Ademais, há também cenas que seguem a mesma tendência e se assemelham por demonstrar as privatividades dos personagens.



Figura 43: enquadro da câmera de Bob deitado em sua cama



Figura 44: enquadro da câmera de Theodore deitado em sua cama

Theodore e Bob são personagens que estão experimentando a solidão e ambos têm dificuldades em lidar com relações amorosas, o primeiro com o divórcio e Samantha e o segundo com os dilemas e dificuldades de lidar com um casamento de muitos anos e com a criação de seus filhos. Tanto Coppola como Jonze fizeram uso dessa questão ao demonstrar cenas em que os personagens estão entremeados a multidão, no seu centro, mas como figura inativa, que não se relaciona e negocia.



Figura 45: Bob diante a multidão



Figura 46: Theodore ao centro da câmera enquanto rodeado por passageiros



Figura 47: Bob ao centro da câmera rodeado por pessoas



Figura 48: Theodore ao centro da câmera rodeado por pessoas

Estes personagens possuem ambientes propícios de solidão. Ambos não conseguem dormir mesmo com o aparente conforto das camas

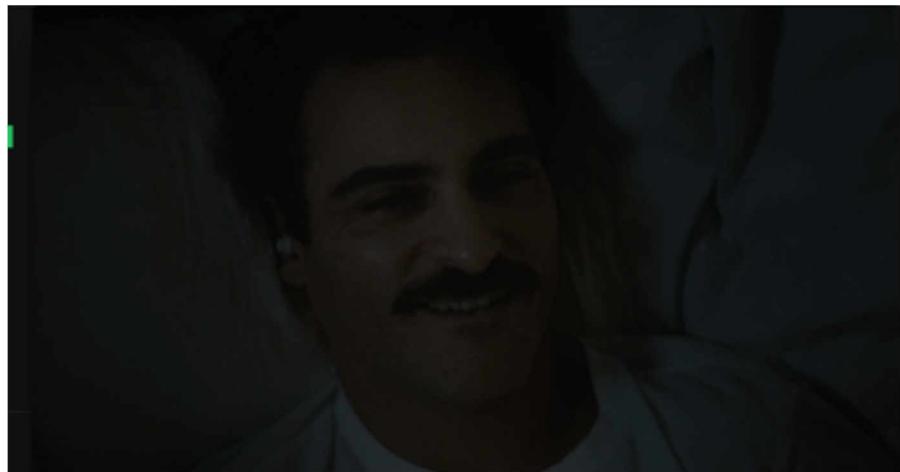


Figura 49: Câmera foca Theodore em sua cama, com baixa luminosidade



Figura 50: Câmera foca Bob em sua cama, com baixa luminosidade

Retornando a discussão relacionada de Coppola e Jonze, é possível compreender a personagem Charlotte como uma manifestação das subjetividades de sua diretora, inclusive, seu marido ausente é justamente um fotógrafo (como Jonze). Em *Her*, Jonze atribui a figura de sua ex-esposa a Catherine, que ao assinar os papéis de divórcio o questionava e recusa as investidas de Theodore em buscar que ela se tornasse leve, feliz, balanceada, e sem problemas. Theodore rememora seus momentos amorosos e conflituosos com Catherine e posteriormente assume que acabou a afastando por não saber lidar com seus sentimentos, a deixando sozinha na relação.

Ao final de *Her*, Theodore recita uma carta a Catherine que soa como um pedido de desculpas por toda a dor causada um ao outro e profere palavras de positividade e de amor. A carta, não só como pedido de desculpas de Theodore para Catherine, remonta também um

pedido de desculpas de Jonze para Coppola, e partir daí, encontrar uma possibilidade de seguir adiante. Esta cena, como na maioria das cenas de *Her*, é feito uso das cores para expressar sensibilidades. Nela, o personagem veste uma camisa branca, finalmente abrindo caminhos para um momento de paz e leveza, em um ambiente extremamente escuro, que ao caminhar demonstra a cidade com luzes ainda sob efeito de um borrão.



Figura 51: Cena escurecida com Theodore no centro da câmera vestido de branco

As possibilidades presentes entre as cenas de *Lost in Translation* e *Her* não reside estritamente na comparação entre as cenas, mas na chance de presenciar duas obras cinematográficas com novos olhares, reparando novos detalhes. Além disso, a relação entre estas duas obras demonstra um caminho percorrido pela diretora Sofia Coppola em se desafogar e ao final de *Her*, uma resposta de Jonze a ela.

3.2 – A técnica como organização de mundo

3.2.2 – A técnica Heidegerniana: a essência além do *instrumentum*

Para além de pensar a técnica como consumo ou individualização, é de importância sumária realizar uma discussão sobre sua essência para compreender como nos comportamos com nossas tecnologias e o que a técnica se tornou para o homem. Para isso, à medida que acontece a discussão teórica, analisarei as cenas finais de *Her* que são extremamente importantes para fechamento do trabalho como da discussão proposta por ele.

A última cena analisada demonstra o desfecho ruim entre Theodore e Samantha, percebida através do conflito sentimental entre o homem orgânico e um sistema operacional; é

um momento do filme em que Theodore precisa lidar com suas reais emoções e principalmente suas dúvidas e confusões. É um momento de introspecção. É interessante que nas cenas a seguir da discussão podemos perceber que é mantida o jogo de cores nas camisetas utilizadas por Theodore. A camiseta azul (fria) é utilizada quando Theodore reestabelece as pazes com sua amada e após o fim do conflito, volta a utilizar sua camiseta vermelha padrão indicando uma retomada sentimental.



Figura 52: Momento em que Theodore concilia-se com Samantha; entristecido e vestido de azul claro



Figura 53: Após as pazes, retoma vestimenta vermelha

Adiante, o casal inicia uma viagem a dois para um local distante do movimento urbano, provavelmente em um lugar algo onde neva e existe uma cabana de madeira para que finalmente

possam aproveitar sua efêmera paz. São cenas em que os dois personagens parecem se encontrar em momentos de felicidade, há danças, as cores são avermelhadas e quentes (mesmo em um ambiente frio) e, enquanto as cenas são executadas há por de trás uma música¹⁴¹ lenta e melódica com tom romântico. Neste momento Samantha apresenta a Theodore um novo personagem chamado Allan Watts, um filósofo que faleceu no ano de 1970 e teve seus textos digitalizados para compor um sistema operacional como ela. Aqui tanto se inicia um processo novo na narrativa do filme que findará na ausência e término do relacionamento encabeçado por Samantha.

Ao voltar para a cidade, Theodore tenta contatar Samantha e se desespera profundamente por perceber que em seu aparelho ela está indisponível como sistema operante. À medida que, desesperadamente tenta procurar uma solução para o sumiço de Samantha, que aparece em seguida alegando manutenção em seu sistema junto com outros sistemas operacionais. Nesse momento Theodore dá continuidade à um sentimento de ciúmes já sentido enquanto conhecia Alan Watts e por Samantha conversar com outros sistemas, ele observa a escada e vê diversos homens conversando com seus sistemas operacionais e percebe que ela poderia estar conversando com qualquer um destes.

Samantha como entidade feminina, é um sistema operacional que consegue realizar múltiplas tarefas em questões de poucos segundos, sua estrutura material condiciona a ela um modo de operação que lida com um constante processo evolutivo tanto mental quanto sentimental também. Ela revela ao seu parceiro que enquanto conversa com ele também conversa com 8.360 pessoas como ele ou ela, e é extremamente pontual ao revelar que está apaixonada por 641 pessoas além do próprio Theodore. Isso leva a pensar que é praticamente impossível para que um humano consiga conversar com dez pessoas ao mesmo tempo e quiçá se apaixona por pessoas em um número cinco vezes maior que dez. Samantha como uma máquina possui uma capacidade muito mais dinâmica que a máquina humana.

Através da narrativa que desfocha o futuro do casal, podemos pensar a técnica através de Martin Heidegger, por um ponto de partida que remonte a sua necessariamente sua essência. Para ele a melhor forma de entendermos o que é a técnica, inicialmente seria considerá-la neutra, evitando que ficássemos presos à afirmação ou à negação apaixonada a respeito da técnica, tendo em visto que hoje estamos imersos e à vontade ou “inteiramente cegos” para a essência da técnica.

¹⁴¹ A música utilizada neste momento é conhecida como “The Moog Song” e foi composta pela artista Karen Orzolek e as letras produzidas pelo próprio diretor de *Her*, Spike Jonze. Em um vídeo online em que é performado a música, o diretor do filme juntamente com o diretor de design K. K. Barrett tocam violão enquanto Karen a canta.

Necessariamente a “essência de uma coisa é *aquilo* que ela é”¹⁴². Quando se busca a essência da técnica se busca perguntar o que a técnica é, a partir de sua concepção como organização de mundo. Existem proposições que remontam a técnica como meio para um fim e uma atividade do homem. Para Heidegger as duas proposições são complementares e podem ser conhecidas como determinação instrumental e antropológica da técnica. A técnica também é compreendida como *instrumentum*, e é válida para a técnica moderna que podemos compreender como aquela datada após da Revolução Industrial. Em sua esteira de pensamento, o homem sempre tentou e quis manipular a técnica. Tudo depende de se manipular a técnica quanto meio de instrumento, segundo Heidegger (2012). Este manusear do espírito da técnica pretende-se dominá-la e isto torna uma paixão a ser buscada pelo homem e dessa maneira a técnica ameaça escapar de nosso controle. O que ele veio a chamar de determinação instrumental e antropológica da técnica por mais que seja correta, não é suficiente para compreender sua essência. É preciso buscar a causa, aquilo que tem como consequência e efeito.

O processo histórico se dá através do desencobrimento. Segundo Heidegger (2012), as coisas não nos são entregues de imediata facilidade, o homem, como um agente histórico, necessita de descobrir a natureza e para isso faz uso da técnica. Ao aplicar a técnica o homem revela (*aletéia*) o que a natureza esconde. Dessa maneira, a técnica é uma forma de desencobrimento das coisas e não um simples meio. O decisivo da técnica não reside, pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na elaboração que a técnica se constitui e cumpre em uma produção, de forma que a Técnica é uma forma de descobrimento. Dessa maneira “a técnica vige e vigora no âmbito onde se dá descobrimento e desencobrimento, onde acontece a ἀλήθεια, verdade”¹⁴³. Ao questionar a essência da técnica, o filósofo demonstra que há um caminho a ser percorrido em que se movimenta pela sua essência correta que aprisiona (determinação instrumental e antropológica da técnica) para verdadeiro que liberta (*aletéia*).

Heidegger (2012) denota que essa técnica como descobrimento tem duas possibilidades de compreensão, pode ser pensada aos moldes dos gregos no que tange a arte e técnica artesanal, no entanto, não é possível utilizá-la para pensar a técnica moderna caracterizada pela máquina e aparelhagens. É justamente a técnica moderna que conduz certo esforço em questioná-la. Em Heidegger existe um senso comum ao pensar que a técnica moderna é diferenciada de outras

¹⁴² HEIDEGGER, M. *Ensaios e Conferências*; tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilban Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8^a ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. p. 11

¹⁴³ Ibid., p. 18

justamente por ter como base e assentar-se na moderna ciência exata da natureza. E se questiona de que é feito sua essência (técnica moderna) para poder chegar a utilizar as ciências exatas da natureza?

Para ele, a técnica moderna também é considerada desencobrimento, mas este que a rege, é através de uma exploração que impõe à natureza uma pretensão de fornecer energia, capaz de como tal, através do manuseio e estoque¹⁴⁴. Dessa maneira

(...) uma região se desenvolve na exploração de fornecer carvão e minérios. O subsolo passa a se desencobrir, como reservatório de carvão, o chão, como jazidas de minério. Era diferente o campo que o camponês outrora lavrava, quando lavrar ainda significava cuidar e tratar, O trabalho camponês não provoca e desafia o solo agrícola.¹⁴⁵

Ao meu ver, Heidegger (2012) vê a técnica moderna como uma ação de exploração da natureza em busca de energia. Quando um camponês buscava energia para se alimentar, fazia com que o grão enterrado gerasse alimento por si só. Com o atributo moderno, como o mesmo diz, a agricultura tornou-se indústria motorizada de alimentação, condicionando o solo a fornecer minério como o urânio utilizado para se produzir energia atômica. Dessa maneira, essa ação cumpre um processamento que busca promover uma outra coisa com o máximo rendimento possível com o mínimo de gasto:

(...) não se dispõe do carvão processado na bacia do Ruhr apenas para torna-lo disponível em algum lugar. O carvão fica estocado no sentido de ficar a postos para se dispor da energia solar nele armazenada. Explora-se, a seguir, o calor para fornecer a temperatura que, por sua vez, se dispõe a fornecer o vapor, cuja pressão movimenta os mecanismos que mantêm uma fábrica em funcionamento¹⁴⁶.

Dessa maneira, uma hidrelétrica posta no rio Reno o torna um dispositivo¹⁴⁷. Para Heidegger também há desencobrimento na técnica moderna, mas “possui como característica o pôr, no sentido de explorar”¹⁴⁸. Assim, o desencobrimento se dá através do controle e segurança, o que o autor reconhece como as marcas fundamentais do desencobrimento explorador. Este desencobrimento busca estar a postos e assim estar a fim de torna-se e vir a ser disponível para posteridade. A ideia de estar disponível vem da noção alemã *Bestand* que reconhece como disponibilidade, se diferenciando da ideia de provisão. Essa disponibilidade marca o momento atingido pelo desencobrimento explorador. Heidegger faz uso do exemplo de um avião para tentar materializar essa passagem:

(...) mas o avião comercial, disposto na pista de decolagem, é fora de qualquer dúvida um objeto. Com certeza. É possível representar assim essa máquina voadora. Mas, com isso, encobre-se justamente, o que ela é e a maneira em que ela é

¹⁴⁴ Ibid., p. 19

¹⁴⁵ Ibid., p. 19

¹⁴⁶ Ibid., p. 19

¹⁴⁷ Ibid., p. 19

¹⁴⁸ Ibid., p. 20

o que é. Pois, na pista de decolagem, o avião se des-encobre como dis-ponibilidade à medida que está dis-posto a assegurar a possibilidade de transporte. Para isto tem de estar dis-ponível, isto é, pronto para decolar, em toda a sua constituição e em cada uma de suas partes constituintes.¹⁴⁹ ¹⁵⁰

O desencobrimento só pode acontecer à medida de que o homem é desafiado a explorar as energias da natureza, concedendo a dis-posição. Entretanto “se homem é, porém, desafiado e dis-posto, não será então, que mais originariamente do que a natureza, ele, o homem, pertence à disponibilidade”¹⁵¹? Se tornar dispositivo não é passível de perigo? O que Heidegger quis dizer é que o desejo de controle da técnica pelo homem, o condiciona a uma relação inversamente proporcional. Não é mais o homem que controla a técnica, mas sim ela que controla o homem. O pensador faz uso de um exemplo de um coiteiro que na floresta, mede a lenha abatida e que a fornece à indústria madeireira, quer o saiba ou não. Dessa maneira, o homem se torna uma disponibilidade de fornecimento de celulose exigida pela fabricação de papel a ser utilizado em jornais e revistas.

Segundo Heidegger (2012) a aprimoração da técnica moderna só pode alavancar e se solidificar quando conseguiu apoio nas ciências exatas da natureza de acordo com a perspectiva historiográfica. A técnica moderna precisa das ciências exatas da natureza porque sua essência reside no apelo de exploração que reúne o homem a dispor do que desencobre como disponibilidade (*Ges-tell*), pois depende da necessidade de a natureza fornecer dados, que se possa calcular, e de continuar sendo um sistema disponível de informações, o que convém a aparência enganosa de que a técnica moderna se reduz em aplicação das ciências naturais, e isso tende a continuar acontecer caso não se questione a origem e proveniência da ciência moderna e a essência da técnica moderna. A essência da técnica moderna está no *Gestell*, que é justamente a vontade e apelo de exploração do homem em busca de revelar o que lhe é disponível.

Sua a respeito da essência da técnica pretende também estabelecer uma importante relação com a essência da história. A essência da técnica moderna coloca o homem no caminho do desencobrimento das coisas e de certa forma, no revelar das disponibilidades que a ele são dadas. Colocar o homem no caminho remonta a destinar o homem no caminho de revelar e conhecer as coisas, e através deste destinar é que se determina a essência da história. A história tem como essência destinar o homem a desencobrir e revelar as coisas, não sendo um mero

¹⁴⁹ Ibid., p. 21

¹⁵⁰ Neste momento é onde Heidegger discute e discorda com a proposição de que a máquina (avião) seria uma máquina autônoma, a negando, pois, considerada como disponibilidade, a máquina não é, absolutamente, autônoma nem se basta a si mesma justamente por ter sua disponibilidade exclusivamente a partir e pelo dis-por do dis-ponível.)

¹⁵¹ Ibid., p. 21

objeto da historiografia nem somente da atividade humana. Para ele “a ação humana só se torna histórica quando enviada por um destino”¹⁵². O destino de desencobrimento sempre rege o homem em todo o seu ser, mas nunca é a fatalidade de coação. Pois o homem só se torna livre num envio, fazendo-se ouvinte e não escravo do destino.

O Homem não pode viver subjugado a ideia de desencobrir, em outras palavras, não pode depender da técnica como uma forma de vida, não pode estar-se submetido a ela. Como a essência da técnica está no *Gestell* (composição) e esta está atrelada ao destino de desencobrimento, Heidegger coloca a técnica como uma fatalidade de nossa época, como o inevitável dentro um processo inexorável e inconfortável:

Quando pensamos, porém, a essência da técnica, fazemos a experiência da composição, como destino de um desencobrimento. Assim já nos mantemos no espaço livre do destino. Este não nos tranca numa coação obtusa, que nos forçaria uma entrega cega à técnica ou, o que dá nos mesmo, a arremeter desesperadamente contra a técnica e condená-la, como obra do diabo. Ao contrário, abrindo-nos para a *essência* da técnica, encontramo-nos, de repente, tomados por um apelo de liberdade. “¹⁵³

O desencobrir condiciona o processo histórico, mas também expõe o homem a um perigo que provém do próprio destino que é o desencobrimento e isso traz um perigo de o homem mal-interpretar com o desenconbrimento e se equivocar. Hoje o homem não se encontra consigo mesmo e com sua essência porque não se preocupa mais com o *Gestell* (explorar, vontade). A ameaça que pesa sobre o homem não vem através das máquinas e da técnica ou de equipamentos técnicos, mas a ameaça já se insere e atinge a essência do homem. Justamente devido ao fato de o *Gestell* dominar, é vetado qualquer iniciativa do homem para um desencobrimento mais original e verdadeiro.

Heidegger vê na técnica uma possibilidade de perigo, mas também de salvação. Ora pois, salvar para o filosofo, é justamente o encontro da essência e de seu brilho. Se na essência da técnica encontra-se seu perigo, encontra-se também a possibilidade do desencobrimento. Daí a ideia de fatalidade. A mesma *Gestell* é um perigo pois ela mesmo ameaça a trancar o homem na disposição e dessa maneira o leva a abandonar sua essência de homem livre. Enquanto pensemos a técnica como instrumento, estamos presos ao apelo de querer dominá-la, reduzindo nossa participação questionava de sua essência. Em *Her* temos a técnica como *instrumentum* no momento que Theodore faz uso do que a técnica criou (Samantha), em busca de um meio para atingir uma finalidade que é evadir de sua crise (que foi disparada pelo divórcio), e o jogou em meio ao caminho existente entre a solidão e o isolamento. Superar a crise é viver esse momento como sendo de isolamento para poder se afirmar como ser vivente e mais forte mesmo

¹⁵² Ibid., p. 27

¹⁵³ Ibid., p. 28

que em solidão. Assim, não há em *Her* a técnica como desencobrimento, mas como tentativa de dominação, semelhantes a Theodore fazem com que aconteça uma exteriorização da responsabilidade técnica ao tentar sempre dominar Samantha.

3.3 – Uma leitura crítica de Hannah Arendt: para pensar além da dialética das esferas

3.3.1. Projetos de precariedade

Neste capítulo retomarei alguns conceitos já trabalhados por Arendt (2017), realizando um exercício de leitura analítica por ora acrescentando novas discussões sobre o que já foi escrito. A partir da leitura analítica de Judith Butler sobre o que Arendt escreveu em *A condição Humana* no que diz a respeito as esferas públicas e as esferas privadas, além de discutir sobre ação, presença corpórea, política e principalmente gênero ao pensar a figura da mulher na narrativa do filme.

Butler parte da premissa de entender como determinamos sentidos a relação social. Daí surge a ideia da cena de interpelação, em que questionamos quem nós somos e para nos apresentarmos, iniciamos uma narrativa explicativa sobre nós mesmos; o que ela chamaria de reconhecimento. Dessa maneira, precisamos nos narrar e assim fazer com que sejamos conhecidos. A ideia de que a modernidade trouxe problemas para a distinção límpida entre esfera pública e privada, e que no público haveria duas ideias: a primeira é a relação que realizamos com pessoas além de mim e por segundo a aparição, em que reside a cena de interpelação em que eu anuncio quem sou eu e dessa maneira me mostro como uma matéria, ou seja, como um corpo. A mesma ideia soa diferente para Butler, cuidadosa em demonstrar que público não restringe a ideia de Estado e muito menos acreditava que este estivesse separado, que emergisse em relação a esfera privada.

Ao diluir a dicotomia da esfera pública e privada, Butler tenta pensar através de sua afinidade acadêmica, gênero e sexualidade, o público, realizando um exercício de pensamento através de uma genealogia de discursos que estão sendo ditos a alguém (ação). Para ela não haveria sentido em separar sexualmente, no caso, os âmbitos públicos e privados pois o público necessariamente deveria estar em nós pois nos fazemos em público, como seres para ser vistos em todo o momento mobilizando técnicas de sermos vistos. Como a cena de interpelação constrói o sujeito e ele só faz sentido e existe se ele aparece em público, qual o sentido, segundo Butler, em assassinar ou impedir alguém de vir ao meio público? Para ela, há necessidades de critérios para definir quem vem ao público e quem não deve aparecer. Conforme uma ética de

convivência, que pense a vida comum, aquela em que é negociado quem é reconhecido como sujeito como eu, e quem não é reconhecido é passível de morte. Daí surgem tecnologias (discursos) produzidas como justificativas éticas desse extermínio.

Judith Butler é filósofa e grande parte de suas produções são destinadas a pensar filosofia política aplicada principalmente às questões feministas, sexuais e de gênero. Em seu livro ela discute o conceito de precariedade que consiste em movimentos que conduzem a pontencialização de uma violência contra sujeitos que possuem vulnerabilidade política, social e física tendo como busca sua eliminação. De certo modo, vejo que a precariedade se torna um projeto por vezes econômico, social e principalmente político que busca afinal escolher quem deve ou não deve aparecer em meio ao público.

A ideia de utilizar Butler para pensar o filme *Her* reside justamente ao pensar o ambiente social do filme como um ambiente precário. A pensadora tomou como ponto de partida a discussão de gênero e as potencialidades de sua precariedade mas ela própria demonstra que é possível pensar essa mesma ideia partindo de outras premissas, inclusive pensar a partir de uma precariedade social. Claramente não há em *Her* menções de atrocidades humanas, instituição de violência contra corpos, violência verbal, mas há, porém, uma precariedade social tanto para Theodore quanto inclusive para uma manutenção de discursos ao gênero feminino, o que em seguida será explorado adequadamente. A sociedade de *Her* é percebida precária sensivelmente, transeuntes atenciosos aos seus aparelhos tecnológicos, principalmente desconexa quando o assunto é união entre corpos.

Em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, Butler discute a possibilidade de encarar a manifestação ao redor do mundo como uma massa que rejeita o projeto de precariedade e estes corpos se reúnem em assembleia realizando movimentos que ela os chama de *performativo*, sendo a busca do direito de aparecer, demandando melhores condições de vida. Para ela, quando corpos se unem os fazem em busca de expressão de indignações e busca por representação plural na esfera pública: reivindicam uma vida que possa ser vivida¹⁵⁴. Dessa maneira, seu trabalho baseia no que ela própria nomeia de *perfomatividade de gênero*, onde ela busca conhecimento acerca das alianças realizadas por várias minorias ou populações que são consideradas descartadas, preocupada como o projeto de precariedade opera num lugar em que diferentes minorias que não têm muito em comum.

(...) e essa questão é que a política de identidade não é capaz de fornecer uma concepção mais ampla do que significa, politicamente, viver junto, em contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida,

¹⁵⁴ JUDITH, Butler. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução Fernanda Siqueira Migens. 1^a ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2018. p.33

especialmente quando viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético com outros, não necessariamente de uma maneira unificada e conformista. Ela não exatamente presume ou produz uma identidade coletiva, mas um conjunto de relações possibilitadoras e dinâmicas que incluem suporte, disputa, ruptura, alegria e solidariedade.¹⁵⁵

Um dos problemas de Theodore fora justamente tentar a vida em comum com sua ex-esposa, possuir uma certa habilidade de negociação entre dois corpos que possuem suas diferenças por mais que se encaixem sentimentalmente, mas não fiquemos somente restritos a pensar a sua vida íntima quando ainda casado com Catherine. No momento em que conhece Samantha, o personagem a reafirma sua inabilidade social para com outras pessoas, o próprio lhe adjetivando como uma pessoa antissocial. Daí seu interesse em adquirir um sistema operacional que possa servir como instrumento para seu isolamento e sua dificuldade de se relacionar. Theodore ao instalar o sistema em questão, faz o exercício de escolher que este sistema seja de gênero feminino. Importante destacar aqui a ação do personagem em não escolher o masculino, mas justamente uma figura que se assemelhasse à de uma mulher, uma figura feminina. Dessa maneira, ao indicar que seu sistema atue como uma mulher, Theodore claramente deseja que suas expectativas sejam respondidas e esperadas através de Samantha.

Retomando Butler (2018), no caso do gênero, as inscrições e interpelações primárias vêm com as expectativas e fantasias (e vontades) dos outros que nos afetam, em um primeiro momento, de maneiras incontroláveis, trata-se da imposição psicossocial lenta das normas. Essas imposições:

também “nos produzem”, mas não no sentido de nos trazer à existência ou de determinar estritamente quem somos. Em vez disso, informam os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las.¹⁵⁶

A pensadora diz que o gênero pode ser percebido, mas não é simplesmente inscrito em nosso corpo como se fôssemos meramente uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca. Quando Samantha começa a operar, realiza uma série de atividades que visam a comodidade de Theodore como organizar e ler seus e-mails, atender telefone, auxiliar no seu trabalho corrigindo e estruturando suas cartas, oferecendo apoio sentimental, e inclusive, marcar encontro com uma outra mulher. Tudo o que Theodore gostaria de se privar em um relacionamento normal – e o que Catherine sentia falta – é encontrado em Samantha, é projetado no seu gosto para com Samantha. Dessa maneira, ao se pensar o gênero feminino da mulher, Butler acredita que são obrigadas a representá-lo em um nível inconsciente, ainda formado por

¹⁵⁵ Ibid.; p.34

¹⁵⁶ Ibid., p. 38

conjuntos de fantasias exteriores que são transmitidas por meio de interpelações de vários tipos, ainda “o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário)”¹⁵⁷.

Aqui reside a permanência de um discurso que imputa um protagonismo secundário a mulher, justamente a ideia de um personagem solitário e triste, que precisa de uma identidade feminina para que através dela ele possa resolver suas aflições e fugir de suas obrigações reais como uma parte igual de um relacionamento a dois. Por isso a *performatividade* de gênero teórica e prática é se opor às condições insuportáveis que minorias sexuais e de gênero vivem pela distribuição da precariedade¹⁵⁸. No escopo do filme muda-se a forma, mas não o conteúdo, em *Her* ainda permanece uma visão certamente masculinizada do papel da mulher, justamente a imagem de esposa troféu que Coppola procurou rechaçar.

Butler acredita que a precariedade é principalmente ligada às normas de gênero por indivíduos que fazem parte dele estarem condicionados ao assédio, patologização e violência. Aqui, dessa maneira, a autora liga a ideia do gênero à questão de como estes podem aparecer no espaço público, e de qual maneira a distinção entre privado e público responde e é instrumentalizada à uma política sexual. Esta política sexual, à maneira dos gregos e pensadas por Arendt, articula o homem ao espaço público e as mulheres e demais ao espaço privado. Daí um dos grandes problemas do uso acrítico desta estrutura teórica de organização.

A pensadora ainda levanta uma questão política que diz que somos todos sujeitos humanos e por isso igualmente reconhecíveis. Mas o que parece não contabilizar nesta ideia é justamente porque humanos que são conhecidos como humanos não é reconhecido como humano. Segundo ela, é necessário atentar para os erros de certas lógicas tendo em mente a busca de romper normas de reconhecimento que constantemente faz diferenças quem devem ser reconhecidas e que não devem ser reconhecidos.

Em um exercício de levar essa lógica para pensar a sociedade de *Her*, ao meu ver podemos pensar a partir de Butler, que para aqueles que são considerados invisíveis de que se espera incorporarem uma norma consumista, a luta nada mais é que uma batalha material e corpórea por uma condição de reconhecimento, deve-se insistir em ser reconhecido e ter importância. É justamente nessa insistência de aparecer quando apagados, que reside o rompimento da esfera normativa e da esfera da aparência, abrindo novas possibilidades.

¹⁵⁷ Ibid., p. 39

¹⁵⁸ Situação política induzida na qual determinadas vidas sofrem consequências dos processos precários sociais, econômicos e políticos, sendo submetidas à danos, violências e mortes.

A possibilidade de aparecimento é possibilitada justamente pelo ato de reconhecimento que nós como corpos humanos, possuímos certas formas de interdependência que necessitam de ser trabalhadas. A questão é mais complicada, a partir da precariedade dos corpos, a medida que é empregado a destruição – ou a não preferência - de importantes ambientes de infraestrutura que nos sustenta. É justamente a destruição do que idealmente deveria estruturar e conceder base de sustento para vida em modos suportáveis. Em *Her*, vemos que ambientes de infraestrutura são ausentes e quiçá sem valores importantes no que tange a ação do aparecimento e da interdependência, de se comunicar e relacionar com outros.

Este direito de aparecer, Butler (2018) diz que por mais que exista direitos que concedam o aparecimento de personagens sociais, há por outro lado um exercício regulatório e excludente de grupos que qualificam quem pode e que não pode aparecer. É possível que ao realizar o pensamento da precariedade para personagens como Theodore, é notar que há um projeto econômico que tem em vista a substituição tanto das potencialidades das esferas públicas quanto privadas. Acredito que não seria muito inviável imaginar que exista uma tentativa de políticas econômicas de estipular pessoas à determinados locais de maneira arbitaria, com roupa de liberdade. Para estes, é interessante do ponto de vista político fazer com que corpos estejam fora de meios em que ocorra a ação política, de maneira que estes corpos não sejam mostrados e não configure como forma de reivindicação de diversas causas.

Diante isso, é necessário o uso de alianças com propostas plurais em busca não somente estabelecer o lugar dos precarizados, mas buscar produzir uma fenda de aparecimento que questione as formas de poder que esta esfera limitada de aparecimento constitui. É preciso propor uma aliança entre inelegíveis e precários em busca de fomentar novas formas de aparecimento que busquem superar essa forma seletiva de poder. Butler (2018) acredita que ao falarmos sobre corpo é necessário que saibamos o que sustenta o mesmo e qual sua relação com esse apoio ou falta deste apoio. Certa maneira, o corpo deve ser conhecido como um conjunto vivo de relações e não pode ser alienado das condições ambientais e infraestruturas de sua vida e de sua ação.

3.3.2. Urgência do movimento dos corpos: uma imposição necessária

Se através de Arendt (2017) temos a passagem da antiguidade para a modernidade percebendo possíveis processos de isolamento e solidão, em Butler (2018) há a alternativa da política de alianças ao solicitar uma ética de coabitacão. É uma ética para pensar na necessidade de os corpos encontrarem união mesmo em movimentos que podem ocorrer com motivações

diferentes, mas acontecem porque corpos congregam, se movem e falam juntos ao reivindicar um determinado espaço como público.

Aqui a pensadora tenta desvincular a separação das esferas de Arendt (2017), porque a política não restringe somente ao espaço público pois, ela atravessa os limites do público e privado, acontece nas casas, ruas, vizinhança, principalmente inclusive nos espaços virtuais que ausentam a arquitetura material de uma praça ou casa. Dessa maneira, a política de aliança se configura na união em assembleia com corpos que movimentam entre o espaço público e privado, contestando a impossibilidade de travessia entre as duas esferas. Esse movimento acontece por meio dos corpos em pluralidade que reivindicam o público através de uma reconfiguração da questão dos ambientes materiais¹⁵⁹.

Butler remonta Arendt para discutir sobre a configuração da pôlis, como não um Estado-Nação mas sim o amontoado de corpos que vão ao encontro da fala e do reconhecimento. A pôlis é o espaço presente entre corpos independentes de onde estejam. Dessa maneira o espaço é criado através da ação e fala de seus participantes, encontrando sua localização adequada em qualquer lugar ou tempo. Dessa maneira, no espaço surge a política através do aparecimento, sendo ele criado pela ação plural e não individual.

Apesar de utilizar Arendt como suporte, Butler de desvincula com algumas de suas ideias. Isso é percebido no que diz respeito a configuração de corpos das esferas públicas e privadas. Butler argumenta que a concepção de gênero de Arendt problemática, tendo em vista que nos domínios públicos a política é encabeçada pelos homens e restaria então as mulheres o papel reprodutivo imerso em uma esfera privada. Dessa maneira, no público reside a hegemonia livremente masculina e no privado, o feminino, seja envelhecido, infantil e pré-político. Dessa maneira acrescenta que:

Não somos simplesmente fenômenos visuais uns para os outros – nossas vozes precisam ser registradas e, então precisamos ser ouvidos; ou melhor, quem somos, corporalmente, já é uma maneira de ser “para” o outro, aparecendo de formas diversas que não podemos ver nem ouvir; isto é, nos tornamos disponíveis, corporalmente, para um outro cujas perspectivas não podemos antecipar nem controlar completamente. Dessa maneira, eu sou, como um corpo, e não apenas para mim mesma, e nem mesmo primariamente para mim mesma, mas eu me encontro, se me encontra de todo, constituída, desalojada pela perspectiva dos outros.¹⁶⁰

Dessa maneira, é preciso atentar para a discussão do perigo de pensar e aceitar que exista esferas de ação e de inação em que houvesse corpos desamparados da ação política. Se concordamos com tal visão, aceitamos que existam maneiras dominantes de estabelecer os limites do político. Para Butler, a suposição de Arendt em afirmar que quem deve aparecer à

¹⁵⁹ Ibid., p. 81

¹⁶⁰ Ibid., p. 86

polis são sujeitos de ação política, desconsidera, ignora e desvaloriza formas de ação políticas que surgem precisamente nesses domínios privados, entendidos como escuros e pré-políticos, que estes “irrompem na esfera do aparecimento vindo do lado de fora, confundindo dentro e fora”¹⁶¹.

Butler acreditava que para Arendt (2017), o corpo deve ser relegado à esfera privada¹⁶². E isso é um problema para perceber as precariedades que a autora toma como base para realizar sua discussão. Se o corpo não aparece na rua, dificulta a identificação da dependência e da necessidade corporal como a fome, a violência e agressões, e possivelmente solidão e isolamento. Dessa maneira Butler acredita que Arendt não estivesse muito interessada em refletir sobre uma política que superasse as desigualdades na distribuição de alimentos e asseguramento de habitação, apontando para as desigualdades na esfera do trabalho reprodutivo¹⁶³. Penso que Butler reconhece que conviver com outros é uma tarefa complexa e difícil, ainda mais quando emergem subjetividades e vontades que tendem a procurar caminhos diversos do que já foi estabelecido. É preciso compreender que não há alternativas e possibilidade de escolha em com quem não conviver, daí seu trabalho basear no que ela própria nomeia de *perfomatividade de gênero*, onde busca conhecimento acerca das alianças realizadas por várias minorias ou populações que são consideradas descartadas, preocupada como o projeto de precariedade opera num lugar em que diferentes minorias que não têm muito em comum.

3.4. Vem comigo?

3.4.1. A resiliência

Existe um desfecho para o filme que caminha juntamente com este trabalho, de maneira intencional, demonstra o ponto final da relação de Theodore e Samantha, em que a última se despede de seu amante, e este término parece não mais soar como algo destrutivo ou arrasador para o personagem. Entremeio cenas bastante escuras por não haver luz na sala de Theodore e o computador que utilizava para se relacionar com ela encontrar desligado, o personagem vestido de camiseta branca vai até sua amiga Amy que também sente o abandono de seu sistema operacional. Neste momento Theodore pede a Amy: “Vem comigo?”. Sua amiga o acompanha

¹⁶¹ Ibid., p. 88

¹⁶² Ibid., p. 129

¹⁶³ Ibid., p. 130

enquanto recita sua carta em que se desculpa para sua ex-esposa Catherine, a câmera alterna para os dois amigos andando lado a lado em um corredor que os leva ao teto de seu prédio.



Figura 54: Amy e Theodore juntos sobem a escada até o topo do prédio

No momento em que Theodore alcança o topo de seu prédio, caminha pelo teto e a câmera demonstra a imensidade da cidade, esta que Theodore a todo o momento rodeia seu olhar. Nessas cenas há uma transformação no personagem e ela pode ser compreendida através de seu semblante. É no suspiro de calmaria, de paz pela camiseta branca de Theodore que podemos perceber que talvez ele tenha encontrado, afinal, o que Dunker define como resiliência. Não parece mais atordoado por não compreender o que acontece com seus sentimentos mas sim sereno por talvez perceber que exista saídas possíveis para um quadro de solidão.

Saída essa, deixada muito bem clara pelas cenas seguintes em que Theodore e sua amiga Amy trocam singelos olhares de profundidade essencialmente humana. A saída demonstrada pelo filme, fora de um ambiente técnico é justamente buscar caminhos dentre uma série de labirintos e imprevistos que atinja um determinado ponto em que o que encontramos é justamente nós mesmos, humanos. Além da troca de olhares, na mesma cena acontece o movimento essencialmente humano que é o do contato físico; Amy se escora em Theodore como uma forma de brandura e de calor, resgata uma possibilidade do contato físico entre os corpos separados, no momento em que as luzes dos prédios da cidade brilham como se fossem estrelas.



Figura 55: Theodore e Amy juntos observando as luzes da cidade e o amanhecer

Aqui a possibilidade acontece a partir de um movimento de fuga de Theodore, lembrado como resiliência, quando nos recuperamos e nos reconstruímos para reatar ou então criar laços. Melhor seria não compreender como uma fuga, mas justamente um movimento que concedeu estruturas sensíveis para que possa construir pensamentos positivos sobre nossos limites, especialmente sobre vivenciar o luto e poder superar.

Considerações finais

Para Hannah Arendt não possuir raízes fixas fornece fundamento para o não reconhecimento e pertencimento de mundo que a solidão traz. Certamente, o processo do isolamento em sua maneira mais radical conhecido como pré-totalitarismo pode configurar um movimento de ingresso à uma solidão em que o homem contradiz tudo que diz respeito a sua natureza humana. Não possuir raízes pode ser ameaçador, ainda mais em solidão, precisamos nos reconhecer como entes semelhantes de natureza humana, sem deixar de estar com o outro. Butler interpela ao falar que podemos viver mas precisamos compreender que existem outros corpos que são diferentes de nós e por alguma razão estão sendo impedidos de aparecer. O que fazemos com isso? Se estamos desenraizados em solidão, podemos muito bem não importar muito para o que acontece com estes. É aqui que mora justamente o perigo. É aqui que forças com desejos totalitários (nem chamaremos de totalitarismos) conseguem sucesso justamente pelo fato da solidão ter amenizado as afinidades e as empatias do homem em relação ao seu vizinho. Vivemos em um momento que assiste a guinada de extremismos da não aceitação da vida e da ação do outro. Se em solidão estamos, a quem recorremos?

Certas pessoas frequentemente me perguntam se a solidão é uma coisa ruim ou boa. Vejamos que o isolamento é necessário para que nós possamos repensar sobre nós mesmos. É como se fosse possível pausar um determinado momento da vida e refletir sobre ela. É aquele momento que podemos parar nosso cotidiano e simplesmente aproveitar as pequenas coisas, sozinhos. O que importa na verdade é nossa capacidade de movimentar entre momentos que estamos só e momentos que estamos cercados de pessoas. Se perdemos essa qualidade somos confinados a viver sempre em companhia de outros podendo perder nosso próprio espaço ou então confinados a viver um complicado processo em que lido somente comigo mesmo. Afinal, ao chegar nesse estágio, como lidar?

Her discute a tentativa de evadir a solidão através do que podemos chamar de ferramentas tecnológicas. É claro que a vida digital é muito chamativa. Não preciso necessariamente sair de casa para conhecer uma pessoa se já posso realizar essa ação com alguns cliques através do celular. Nela, posso decidir se gostaria ou não de responder aquela mensagem de um conhecido ou amigo, posso me ausentar sem que este saiba se visualizei ou não sua mensagem. Ferramentas tecnológicas são produzidas por homens e me parece, que vivemos em medidas produzidas por outrem. Arendt aclama para o problema do isolamento que é justamente quando não mais existe a poiesis; aí o risco da solidão. Se não há negociações não há ampliação da possibilidade de uma performance. Se me retiro do meio de ação e vanglorio um isolamento improdutivo, me retiro como um ente de ação e um corpo que necessita ser visto. Por vezes tento compreender um cenário mais amplo que é nos é imposto

facilidades como “faça isso em casa”, “compre sem ter que sair de casa”, “evite gastar tempo na rua e faça em casa”. Um cenário em que afinal de contas, minha casa parece realmente muito interessante ou então existe algum ente maligno descartiano que constantemente me avisa e aconselha que o mundo lá fora, aquele que deve ser vivido, não é passível de viver. Butler é enfática, é necessário ir ao público para que façamos valer a pena. Ao contrário, a solidão é estática.

REFERÊNCIAS

Ficha técnica do filme

HER (2013). Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Joachim Phoenix, Scarlet Johansson, Amy Adams, Chris Pratt. Roteiro: Spike Jonze. EUA, cor, (125) min.

Outros filmes citados ao longo do texto

ENCONTROS, e Desencontros. (*Lost in Transition*). Direção de Sofia Coppola. Roteiro: Sofia Coppola. Japão, 2003. (102 minutos)

O ENCOURAÇADO, Potemkim. (Броненосец Потёмки). Direção de Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadjanova Serguei Eisenstein. Rússia. 1925. (74 minutos).

SOM, ao Redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Vitrine Filmes, Rio de Janeiro, 2013. (131 minutos).

Fontes documentais

Sofia Coppola's 'Beguiled' buzz tour of L.A. and why her Civil War thriller focuses on women but not race. Los Angelles Time. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-sofia-coppola-beguiled-women-race-20170618-story.html>. Acesso: 25/01/2019.

Spike Jonze mistura romantismo e modernidade e encerra Festival de N.York. Globo.com. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/10/spike-jonze-mistura-romantismo-e-modernidade-e-encerra-festival-de-nyork.html>. Acesso: 23/11/2018.

<https://flyhelo.com/kk-barrett>

Indicado ao Oscar no ano passado, Joaquin Phoenix agora é elogiado por papel no filme Ela. RollingStone. Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/indicado-ao-oscar-no-ano-passado-joaquin-phoenix-agora-e-elogiado-por-papel-no-filme-ielai/>. Acessada: 21/10/2018.

Perfil da atriz. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0424060/awards>. Acessado em 21/10/2018.

Scarlett Johansson on Her and Being Surprised She Kicked So Much Ass in The Avengers. Vanity Fair. Disponível em <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/01/scarlett-johansson-her-the-avengers-interview>. Acessado em 21/10/2018.

Her, de Spike Jonze. Revista Visão. Disponível em <http://visao.sapo.pt/cinema/her-de-spike-jonze-f768164>. Acessado em 21/10/2018.

ELA. Revista Interludio. <http://www.revistainterludio.com.br/?p=6876>. Acessado: 21/10/2018.

The Radical, Reassuring Message of “Her”. Reel Change. Disponível em <https://reelchange.net/2013/12/22/the-radical-reassuring-message-of-her/>. Acessado 21/10/2018.

Referências Bibliográficas

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*; tradução de Roberto Raposo; 13a ed. Editora Forense Universitária, 2017
- ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo - Ensaios (1930-1954)*. Org: Jerome Kohn. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de A. P. Machado, 2a edição, Porto Alegre – RS, editor Zouk, 2014
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução Fernanda Siqueira Migens. 1a ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CODATO, Henrique. Corpo e Voz no cinema contemporâneo: algumas reflexões sobre o filme “Ela”, de Spike Jonze. COMPÓS, XV Encontro Anual da Compós, UFG, 2016.
- COGGIOLA, Osvaldo. Os inícios das organizações dos trabalhadores. AURORA ano IV número 6 , ISSN: 1982-8004 www.marilia.unesp.br/aurora, 2010.
- DUNKER, Christian. Reinvenção da intimidade, políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Editora Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- FERREIRA, I. B, PEREIRA, A. T. *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica*. Unoesc & Ciência – ACHS, Joaçaba, v. 2, n. 1, p. 17-28, jan./jun. 2011
- FISCHER, Sandra; CAETANO, Kati ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade Galáxia, núm. 33, septiembre-diciembre, 2016, pp. 119-130 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, Brasil,
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara, editora Ubu, São Paulo, 2017

GARCIA, J. L. A plenitude tecnológica em questão. Hermínio Martins e o *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana. Análise Social*, 203, xlvii (2.º), issnonline 2182-2999, FRANÇA, A. O CINEMA ENTRE A MEMÓRIA E O DOCUMENTAL. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

HABERMAS, Jurgen. *Técnica e ciência como “ideologia”*. Tradução Felipe Gonçalves da Silva. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAROCHE, C. A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente. Trad. Jacy Alves de Seixas e Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, SP: Loyola, 1993.

HEIDEGGER, M. Ensaios e Conferências; tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilban Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8a ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HERCULES, L. *A cor na análise filmica: um olhar sobre o moderno cinema francês*. Revista Comunicación, No10, Vol.1, año 2012, PP.1309-1322 ISSN 1989-600X. São Paulo, 2012.

HERCULES, L. Sob do domínio da cor: cinema e pintura em *Le Bonheur* (1965) de Agnès Varda. O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 6, p. 67-77, jul./dez., 2011.

JULLIER, L.; MARIE, M. Lendo as imagens do cinema. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KELLNER, D. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad: Ivone Castilho Benedetti, Ed. EDUSC, Bauru-SP, 2001.

KUHN, Thomas s. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 5a edição, 1998.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras 2009.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Ed Léo Cristiano, 2002

RANIER, M. *A máquina e o homem, um olhar sobre*. Anais do Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso, ISSN: 2317-9163, 2017.

RIBEIRO, G. M.; CHAGAS, R. L.; PINTO, S. L. *O renascimento cultural a partir da imprensa: o livro e sua nova dimensão no contexto social do século XV*. Akropólis, Umuarama, v. 15, n. 1 e 2, p. 29-36, jan./jun. 2007.

SENNET, R. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009

SIBILIA, Paula. *Rumo à imortalidade e à virtualidade: a construção científico-tecnológica do*

homem pós-orgânico. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS, 2001.