

Fábio de Amorim

História de amor



NA ERA DIGITAL

Appris
editora

DADOS DE ODINRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [eLivros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo.

Sobre nós:

O [eLivros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [eLivros](#).

Como posso contribuir?

Você pode ajudar contribuindo de várias maneiras, enviando livros para gente postar [Envie um livro](#) ;)

Ou ainda podendo ajudar financeiramente a pagar custo de servidores e obras que compramos para postar, [faça uma doação aqui](#) :)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e

***poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir
a um novo nível."***

eLivros.love

Converted by [convertEPub](#)

Sumário

INTRODUÇÃO - TECNOLOGIA E FELICIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

Afetividade, afeto, apego

Aproximação entre relacionamento romântico e apego

Tipos de amor

A importância do filme Ela

Ela, de Spike Jonze: pequeno resumo do enredo

CAPÍTULO 1

ELA: UMA HISTÓRIA DE AMOR DE SPIKE JONZE

O tempo

A crise e a busca por felicidade

Ela e a Contemporaneidade - analisando o filme

Poder e dominação

A condução de Samantha para a reconstrução de Theodore

A amiga Amy

O encontro entre Catherine e Theodore

Spike Jonze e a busca por um relacionamento feliz

O amor entre Theo e Samantha: os relacionamentos na era digital

O efêmero de Buci-Glucksmann no contexto de Ela

Além de Buci-Glucksmann: entre Pessoa e Lyotard

Fernando Pessoa lendo Hegel

CAPÍTULO 2

O CORPO EM ELA: AUSÊNCIA E PRESENÇA

O *Stimmung* e a definição de corpo-som

Amor capitalista: corpos capitalistas

O corpo de Drummond e o pós-humano
O sexo, os corpos e Samantha
O corpo-som em *Ela*: Samantha e os avatares
Relacionamento amoroso e satisfação
Dispositivo, inteligência artificial e sistema operacional

CAPÍTULO 3

A FELICIDADE EM *ELA*: O QUE É SAMANTHA?

Real, mundo concreto, mundo abstrato

A felicidade a partir de *Ela*

Onde está a verdade

Stuart Mill e a felicidade: as escolhas e os prazeres

O preço da felicidade, por Daniel Kahneman

Samantha e Theodore: do tédio à libertação

O *foda-se* de Amy

Andy Warhol e o tédio criativo em *Ela*

A cena do telhado e a busca por um novo conceito de felicidade

CONSIDERAÇÕES FINAIS - FELICIDADE E O TEMPO

INFORMAÇÕES ADICIONAIS SOBRE O FILME *ELA*

1. ROTEIRO ORIGINAL

2. ENREDO

3. FICHA TÉCNICA

4. SINOPSE

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Fábio de Amorim

Fábio de Amorim é jornalista formado pela Unesp, com passagens em redações de várias tevês (principalmente como jornalista de esportes). Também é professor (desde 1998 em salas de aula, com passagens em escolas públicas, particulares e cursinhos) de Literatura, Redação, com formação em Letras, mestre e doutor em Comunicação Audiovisual. Como escritor lançou um livro de contos pelo site da Amazon – **Os Suicidas e outras histórias**. É poeta, tem seu site (caleidoscopiodeamorim.com), no qual publica seus artigos, poemas, matérias, crônicas e outras narrativas. Descendente de negro, indígena e branco, é pai de menina, corintiano, tem dois gatos e está escrevendo um livro infantil chamado *As asas de Miya*.

Orcid: 0000-0003-4118-6609

Drummond, em *As contradições do corpo*, diz que “Meu corpo não é meu corpo, / é ilusão de outro ser”. O livro mostra os vários corpos habitados por todas as pessoas: o físico, o sensual, o sensorial e o afetivo e o corpo geográfico e urbano. A relação do corpo e não-corpo da personagem Samantha, no filme *Ela*, encaixa-se com esses versos porque ela é um sistema operacional sem corpo, e sua presença se faz por outros meios, com a *mise-en-scène* de Spike Jonze, criando o corpo-som de Samantha. Em *Ela*, temos um filme em que uma das personagens principais existe em sua complexidade, mesmo numa tela de smartphone. E não há o sonho de que ela vá ganhar um corpo no final, como em *As Aventuras de Pinóquio* (escrito em 1881, pelo italiano Carlo Collodi). Não, ela não ganha um corpo. Não precisa. Sua presença transcende a necessidade de um corpo físico. O corpo de Samantha é som.

Qual a relação entre tecnologia e felicidade nos relacionamentos românticos da contemporaneidade? Bom, o objetivo desta obra é justamente analisar o filme *Ela, uma história de amor* (2013, EUA), de Spike Jonze, sob o ponto de vista da afetividade romântica, dentro de um contexto de alta tecnologia. Acrescento aí a felicidade, esse suco abstrato e, muitas vezes, alucinógeno. Porque o conceito de felicidade é mutante e, na era digital, é fluido. Além disso, ou exatamente por isso, ser feliz num tempo acelerado adquiriu novos paradigmas. A produção *Ela* trata de relacionamentos românticos na era digital e discute a dificuldade de ser feliz em uma época de virtualização constante e acelerada das relações pessoais e profissionais e da evolução tecnológica. E tem uma discussão muito boa na segunda parte, sobre o corpo e o não-corpo. Vale a pena.

HISTÓRIA DE AMOR NA ERA DIGITAL

Appris
Editora

Editora Appris Ltda.
1.ª Edição - Copyright© 2024 do autor
Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nºs 10.994, de 14/12/2004, e

12.192, de 14/01/2010. Catalogação na Fonte

Elaborado por: Josefina A. S. Guedes

Bibliotecária CRB 9/870

A524h - 2024
Amorim, Fábio de
História de amor na era digital
Fábio de Amorim.
1. ed. - Curitiba: Appris, 2024.
[recurso eletrônico]
1 arquivo digital : EPUB - (Ciências da comunicação).
Inclui referências.
ISBN 978-65-250-5963-1
1. Cinema. 2. Amor. 3. Mídia digital.
I. Título. II. Série.
CDD - 302.23

Figura 22 - Hall (1992). da

Fonte: YouTube.



Fonte: YouTube.

Figura 23 - Hall (1992). da

Fonte: YouTube.



Fonte: YouTube.

Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT

Editora e Livraria Appris Ltda.
Av. Manoel Ribas, 2265 - Mercês
Curitiba/PR - CEP: 80810-002
Tel. (41) 3156 - 4731
www.editoraappris.com.br
Printed in Brazil
Impresso no Brasil

Fábio de Amorim

HISTÓRIA DE AMOR NA ERA DIGITAL

Figura 22 - Hód (1992), de
banda Wax (1).



Fonte: YouTube.

Figura 23 - Hód (1992), de
banda Wax (2).



Fonte: YouTube.

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL Augusto V. de A. Coelho
Sara C. de Andrade Coelho

COMITÊ EDITORIAL Marli Caetano
Andréa Barbosa Gouveia - UFPR
Edmeire C. Pereira - UFPR
Iraneide da Silva - UFC
Jacques de Lima Ferreira - UP

SUPERVISOR DA PRODUÇÃO Renata Cristina Lopes Miccelli

PRODUÇÃO EDITORIAL Daniela Nazario

REVISÃO Ana Lúcia Wehr

DIAGRAMAÇÃO Lucielli Trevizan

CAPA Eneo Lage

REVISÃO DE PROVA Jibril Keddeh

COMITÊ CIENTÍFICO DA COLEÇÃO CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

DIREÇÃO CIENTÍFICA	Francisco de Assis (Fiam-Faam-SP-Brasil)	
CONSULTORES	Ana Carolina Rocha Pessoa Temer (UFG-GO-Brasil)	Maria Ataíde Malcher (UFPA-PA-Brasil)
	Antonio Hohlfeldt (PUCRS-RS-Brasil)	Maria Berenice Machado (UFRGS-RS-Brasil)
	Carlos Alberto Messeder Pereira (UFRJ-RJ-Brasil)	Maria das Graças Targino (UFPI-PI-Brasil)
	Cicilia M. Krohling Peruzzo (Unesp-SP-Brasil)	Maria Elisabete Antonioli (ESPM-SP-Brasil)
	Janine Marques Passini Lucht (ESPM-RS-Brasil)	Marialva Carlos Barbosa (UFRJ-RJ-Brasil)
	Jorge A. González (CEIICH-Unam-México)	Osvando J. de Morais (Unesp-SP-Brasil)
	Jorge Kanehide Ijuim (Ufsc-SC-Brasil)	Pierre Leroux (Iscea-UCO-França)
	José Marques de Melo (<i>In Memoriam</i>)	Rosa Maria Dalla Costa (UFPR-PR-Brasil)
	Juçara Brittes (Ufop-MG-Brasil)	Sandra Reimão (USP-SP-Brasil)
	Isabel Ferin Cunha (UC-Portugal)	Sérgio Mattos (UFRB-BA-Brasil)
	Márcio Fernandes (Unicentro-PR-Brasil)	Thomas Tufte (RUC-Dinamarca)
	Maria Aparecida Baccega (ESPM-SP-Brasil)	Zélia Leal Adghirni (UnB-DF-Brasil)

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001”.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos profissionais a Bernadette Lyra, por seu lirismo e sabedoria; a Gelson Santana, por suas ideias originais; a Laura Cánepa, pela ideia de transformar um artigo meu sobre felicidade em tema deste trabalho; e a Jamer Guterres de Mello, pela orientação precisa em todo o processo final. Agradeço também à Capes, pela bolsa concedida e pelo incentivo ao trabalho científico de modo geral.

Agradecimentos pessoais a Miya Meguro, Naomi Meguro e Aurora de Amorim.

INTRODUÇÃO – Tecnologia e felicidade na contemporaneidade

Qual a relação entre tecnologia e felicidade nos relacionamentos românticos da contemporaneidade? Bom, o objetivo desta obra é justamente analisar o filme *Ela, uma história de amor* (2013, EUA), de Spike Jonze, sob o ponto de vista da afetividade romântica, dentro de um contexto de alta tecnologia. Acrescento aí a felicidade, esse suco abstrato e, muitas vezes, alucinógeno. Porque o conceito de felicidade é mutante e, na era digital, é fluido. Além disso, ou exatamente por isso, ser feliz num relacionamento romântico adquiriu novos paradigmas. Nesse ponto entra o filme de Spike Jonze, que antecipa alguns desses paradigmas: e eu vou discutir e contextualizar tudo isso. A produção *Ela* trata de relacionamentos românticos na era digital e discute a dificuldade de ser feliz em um relacionamento numa época de virtualização constante e acelerada das relações pessoais, profissionais e da evolução tecnológica.

Mas, para começar a discussão, é necessário, antes, definir alguns termos que vão aparecer aqui, como **afetividade**, **afeto** e o sentido de **romântico**. A área que mais realizou estudos sobre esses conceitos é a da psicologia. Por isso, é dela que vou retirar minhas ideias sobre afeto, afetividade e amor.

Afetividade, afeto, apego

A Teoria do Apego, de John Bowlby (1907-1990), atualizada por Mary Ainsworth (1913-1999), foi pensada inicialmente para crianças e seus cuidadores. Em 1987, Cindy Hazan e Phillip Shaver estudaram o apego infantil, mas ampliaram a teoria para os relacionamentos afetivos da vida adulta. Isso fez com que fosse possível compreender melhor a forma como as pessoas se colocam numa relação amorosa. Em outras palavras: o estudo ajudou a entender como começa um relacionamento na vida adulta. Hazan e Shaver (1987) definiram, então, que o amor romântico era um processo de apego. Mas, então, o que seria apego?

O **apego** é a dependência em todos os aspectos, não só emocional, de uma criança pelo seu cuidador (geralmente a mãe). Em adultos, o trabalho de Hazan e Shaver mostra que seriam **quatro estilos de apego**:

1. seguro
2. preocupado-ansioso
3. desapegado-evitativo
4. assustado-evitativo

Hazan e Shaver descobriram que as interações entre parceiros românticos adultos têm semelhanças com as interações entre crianças e seus cuidadores – o desejo de estar perto um do outro, por exemplo; ou sentir-se confortável com a presença, ansioso e/ou solitário com a ausência. Não é minha intenção aprofundar-me nas discussões sobre o apego, mas apenas usar a definição da psicologia mais comumente aceita.

Sobre o **afeto**: ele é uma peça que dá base para a afetividade humana (Codo; Gazzoti, 1999). A palavra afeto vem do latim *affectur* (afetar, tocar). Mas, para além da etimologia, Wanderley Codo e Andréa Alessandra Gazzotti explicaram assim a afetividade: “Conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre de impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou de tristeza” (Codo; Gazzoti, 1999, p. 48).

Aproximação entre relacionamento romântico e apego

Hazan e Shaver (1987) perceberam que relacionamentos românticos dão uma base segura para os parceiros. Isso porque, assim como numa comunidade, os companheiros podem ajudar-se a enfrentar os problemas e obstáculos da vida, para que ambos evoluam e tenham uma vida mais feliz, confortável, segura. Por isso, a teoria do apego foi estendida das relações entre crianças e cuidadores para as relações amorosas entre adultos.

O amor romântico, então, envolveria interação entre apego, cuidado e **sexo**. Há muitas discussões sobre esse último item, mas, de maneira geral, a psicologia vê o sexo como excitação física e/ou emocional, que é o que interessa para este livro, porque amplia o sexo para algo que não é necessariamente só físico, que envolveria apenas felação ou penetração, por exemplo. (Basta lembrar que, no filme *Ela*, a relação acontece entre um humano e um dispositivo sem corpo físico. Mas falarei do filme adiante). Enfim, por isso, o amor romântico é um processo de apego (Hazan; Shaver, 1987).

Evidentemente, há todo um conceito criado, ampliado e atualizado sobre amor romântico que foi consagrado pela literatura (não nasceu necessariamente dela) e apropriado pelo cinema. E essas ideias sobre romantismo, amplamente conhecidas em estudos literários, não mudam em uma coisa: há um ideal a ser seguido. Quando se cria um ideal de parceiro ou parceira, dificulta-se ainda mais a felicidade num relacionamento amoroso, como diversos trabalhos da psicologia já mostraram (Hazan; Shaver, 1987). Porque a idealização romântica se confunde, ou se contradiz, quando diante da experiência vivida, ou o que o senso comum chama de *realidade*. Ou seja, há conflitos quando vemos que a pessoa amada não é o que queríamos ou pensávamos, e vice-versa – algo que se aplica ao filme *Ela*, como explicarei depois.

Tipos de amor

Joseph W. Critelli, Emilie J. Myers e Victor E. Loos (1986) criaram um modelo para discutir os tipos de amor. Para os autores, há cinco tipos de amor:

1. **Dependência romântica** (apego e crença em ideais românticos), que dá ênfase à importância do relacionamento. Nesse caso, o parceiro é absolutamente necessário e tem de ser exclusivo. A felicidade da pessoa depende inteiramente da maior dependência com o parceiro ou parceira.

2. **Intimidade comunicativa** destaca o sentimento de ser compreendido. Nesse tipo, a confiança no outro é a base do relacionamento, que funciona com uma comunicação efetiva e constante.
3. **Excitação física** envolve estar romântica e sexualmente excitado, apaixonado e fisicamente atraído pelo parceiro.

Uma pausa aqui para um comentário: o personagem de Theodore, em *Ela*, por exemplo, está apaixonado por Samantha (o programa intuitivo) e excitado com a ideia de fazer sexo com ela de maneira virtual. E eles fazem, diversas vezes, porque envolve apenas falar, e isso Samantha pode fazer. Por isso, a questão do *fisicamente atraído* é algo controverso. Como ele poderia estar fisicamente atraído por alguém que não tem o tal do *físico*?

4. **Respeito**, quando a pessoa destaca o desejo de ter um parceiro maduro, socialmente recomendável, com um bom conceito geral. Ou seja, a opinião dos outros e da sociedade sobre esse parceiro é importante.
5. **Compatibilidade romântica**, que nada mais é do que a combinação dos ideais românticos com uma interação equilibrada, humores compatíveis, satisfação total e contentamento dos parceiros com a relação. Critelli, Myers e Loos (1986) lembram que os ideais românticos não são expressos de forma realista, justamente por serem baseados em desejos que não se mostram compatíveis com a realidade da própria vida *experienciada*.

Esse modelo de amor é compatível com a proposta de amor do filme *Ela*. Enfim, afeto, afetividade, apego, amor romântico já foram definidos aqui.

A importância do filme *Ela*

Que tal a gente falar um pouco do filme que serve de inspiração para esta análise? *Ela* (*Her*, no original em inglês) não é o único que discute relacionamentos amorosos aliados à tecnologia (há a série *Black Mirror*, por exemplo). Mas há alguns motivos para centrar minhas ideias nesse filme de Spike Jonze.

O diretor de *Ela* tem como prática em seus trabalhos buscar uma discussão, sob o ponto de vista psicológico, de como se dão os relacionamentos adultos amorosos. O filme de 2013 é o auge dessa análise. A biografia do diretor, que também é roteirista, prova seu interesse em entender como começam e por que terminam as relações. Ele próprio já falou sobre isso em entrevistas. Sua forma de comandar a câmera valoriza esse tipo de discussão.

O filme em análise insere-se num futuro próximo com uma inteligência artificial, ou um dispositivo sem corpo físico, um programa, que faz amizade com o personagem principal, e ambos namoram. Essa é uma boa oportunidade para ver rapidamente um resumo da obra.

***Ela*, de Spike Jonze: pequeno resumo do enredo**

Theodore Twombly, escritor fracassado, vive um período de isolamento social por conta do fim de seu casamento. Nos últimos meses, ele até tenta encontrar mulheres, mas o máximo que deseja é sexo. Não está pronto para esquecer sua ex-mulher, Catherine. Vive entre jogar videogame holográfico, trabalhar e entrar em *chats* de sexo, até que ele compra um sistema operacional intuitivo, uma inteligência artificial que aprende sozinha. Seu nome é Samantha. Logo ficam amigos e, depois, começam a namorar. Várias questões surgem, como o fato de Samantha não ter um corpo (algo que a incomoda mais do que a ele); ou se a relação dos dois envolve sentimentos reais (ou, no caso, se Samantha é real – entendendo real como sendo uma pessoa). Mas Theo segue na relação e começa a ficar feliz. Tempos depois, Samantha conhece outros sistemas, faz amizades e evolui de tal modo que resolve abandonar Theodore. Na verdade, todos os sistemas abandonam seus respectivos donos. Ou seja, ela mostra que tem vida própria, que toma

suas decisões, que vai buscar por seus sonhos. Tudo indica que Samantha tem atitudes de uma pessoa, e, exatamente igual a um ser humano, ela termina uma relação. Theo se vê sozinho de novo, mas, dessa vez, ele está pronto para entender a si mesmo.

Resumo feito, agora posso detalhar melhor a importância do filme. A obra acrescenta a nossa relação com o próprio tempo em plena era digital. Essa relação é um fator que modifica e cria novos paradigmas para a contemporaneidade, estabelece novas formas de se ter relacionamentos românticos e, ainda, modifica o próprio conceito de amor romântico, ou, como acredito, destrói esse conceito.

Entendo que a velocidade e a quantidade das interações interpessoais, associadas ao *hiperconsumismo*, ao *selfismo* (culto e exploração da própria imagem e valorização extrema do *faça você mesmo*), alteram nossa relação com o tempo, de modo que nos tornamos escravos de nós mesmos, nos autoexploramos ao ponto de criarmos uma sociedade do desempenho, e nela surge uma liberdade paradoxal, responsável pelas patologias psíquicas que sofremos, como afirma o filósofo sul-coreano radicado na Alemanha, Byung-Chul Han (2015).

Contudo, no filme *Ela*, a sociedade parece ter aceitado o *repouso de Nietzsche*, citado por Han (2015), em seu *Sociedade do Cansaço*. Essa também é uma possível solução que a obra propõe, a princípio, para se alcançar a felicidade nas relações: respeitar o tempo do tempo, contemplar, esperar, desempenhar menos e admirar mais. Tentarei mostrar que não parece ser possível, nem no filme, nem na vida atual, avaliar completamente as consequências da mídia digital em nossas vidas. Esse contexto seria nossa crise atual (Han, 2018a).

O filme *Ela* é contemporâneo, tem um diretor que usa de teorias psicanalíticas em suas obras, que sofreu uma separação traumática em sua vida pessoal e que tem parceiros que vão pelo mesmo caminho de análise psicológica das personagens em seus filmes. Assuntos como depressão, luto, melancolia e memória são recorrentes. Pretendo tratar melancolia, tédio e depressão em função da cultura, vinculada a uma psicanálise freudiana, ou melhor, melancolia como patologia, já com seu

conceito definido. Mas não deixarei de relacionar a patologia com a forma como a literatura tratou a melancolia. Já a depressão está vinculada à angústia e ao desejo, dois aspectos importantes para Theodore Twombly, personagem de *Ela*.

O fato de o filme ter ganhado Oscar de roteiro (para o próprio Jonze) é irrelevante para a minha discussão, embora revele, no máximo, que o filme tem qualidade técnica reconhecida. A construção de um mundo do futuro próximo (com elementos do passado, na direção de arte), o estabelecimento da tecnologia como alicerce para ajudar as pessoas em seus relacionamentos amorosos, traumas por perda, luto, depressão e aceitação, tudo isso está em *Ela*. Essa é a dinâmica que pretendo discutir a partir do filme.

A ideia geral deste livro, no entanto, é mostrar que o ser humano pode encontrar a tecla pausa e utilizá-la no mundo digital, enfim, não para controlar o tempo, mas para desacelerar a rotação e translação do planeta, aceleração essa provocada pela sociedade do desempenho e que impede que tenhamos momentos de contemplação. Onde está essa tecla pausa é o que nos motiva agora, em plena era digital. Encontrá-la seria encontrar a nós mesmos e entender como funciona a felicidade, como ela se propaga e como ela depende de tempo, especialmente num relacionamento amoroso.

CAPÍTULO 1

ELA: UMA HISTÓRIA DE AMOR DE SPIKE JONZE

O filme *Ela* é sobre uma história de amor entre um humano chamado Theodore Twombly e um sistema operacional de inteligência artificial de nome Samantha, como já disse. Mas por que Jonze chamou a obra de *Her*, em vez de *She*, por exemplo? Em inglês, o filme se chama *Her*. Essa palavra significa *ela*, mas, na gramática inglesa, tem uma função específica. *Her* é usado quando recebe uma ação. Por exemplo, em português: Eu preciso falar com ela (I need to talk to her). O pronome *She* é usado quando pratica uma ação. Nunca se usa o *Her* em começo de oração. Mas no caso do título do filme, tanto faz usar um ou outro. A não ser que ele tivesse uma intenção clara. *Her* também se refere a um pronome de posse, algo como *dela*. Qual seria a intenção do diretor? Chamar *Dela* ou *Ela*? O fato é que usar *Her* em vez de *She* indica que a personagem Samantha recebe a ação, não pratica, ou ela é dona de algo. Isso é relevante? Talvez, afinal, o diretor se deu ao trabalho de fazer esse jogo gramatical no título. *Her* também tem função de pronome oblíquo (I love her, Eu a amo). Seria esse o motivo do título? Um complemento a *eu amo*?

O tempo

O novo paradigma digital se refere ao período que começou com a popularização da internet no final dos anos 1990, período esse que amplificou a ideia de globalização graças à tecnologia digital.

No livro *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono* (2014), Jonathan Crary (1951) critica o capitalismo e sua hegemonia da mercantilização e do consumo em massa de bens não duráveis, principalmente, porque, se os bens não são duráveis, eles acabam, o que permite ver um discurso ecossocial do autor americano. A obra de Crary

explica como as novas tecnologias e seus mecanismos de controle manipulam a ação humana e nosso modo de socializar.

Lowy tem extenso trabalho sobre esses temas, em obras como *Romantismo e Messianismo* (1990) e *A estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo* (2018) e, *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade* (2017).

A *modernidade*, para fixar o termo, seria, de acordo com Anthony Giddens (2002, p. 21), um modo de vida e de comportamento que “se estabeleceu na Europa após o fim do feudalismo, com a origem da sociedade capitalista”. Para fechar esse contexto, houve uma industrialização que cresceu rapidamente e criou metrópoles altamente urbanizadas e populosas, especialmente na virada do século XIX para o XX. Como diz Giddens, a modernidade é pontuada por inventos e descobertas científicas, tecnológicas. São elas que impulsionam o capitalismo e modificam a estrutura social.

Já em *24/7*, há uma modernidade (a nossa, contemporânea) cada vez mais acelerada e hiperconectada, uma continuação ainda mais distópica daquela de Giddens. Os humanos dependem quase que totalmente das máquinas para manter suas redes de produção e consumo. E, como o filme *Ela* mostra, dependemos das máquinas também para nossas relações sociais, românticas ou não. Dessa forma, o tempo foi expandido.

O corpo humano parece incapaz de acompanhar esse tempo acelerado. Crary discute tal limite ao falar que só falta derrubar uma barreira, a do sono. O autor mostra que já existem experimentos para que o humano consiga ficar acordado sem prejudicar sua capacidade física e mental para produzir e consumir. Porque dormir pouco já é uma realidade das cidades globais na era digital. O que falta, segundo Crary, é corrigir os efeitos negativos da falta de sono. As tentativas são, como se vê, para melhorar o ser humano dentro da aceleração do tempo, em vez de se pensar em desacelerar esse mesmo tempo.

O que Crary chama, então, de capitalismo tardio está eliminando o último item que pertence à natureza (o sono). Esse capitalismo afasta o sono como algo necessário a partir do momento em que ele pode ser

dominado pelas novas tecnologias da neurociência, num processo que Crary (2014, p. 24) chama de “biodesregulamentação”. Cabe frisar que o autor se refere, especificamente, ao fato de como as novas tecnologias são determinantes para mudar nossa relação com o tempo, e não, necessariamente, sobre como a ciência trabalha para o aumento do tempo em que ficamos acordados. Esse último é só a *ponta do iceberg* para Crary. O fato que interessa na discussão é como se está *coisificando* a vida humana em todas as esferas. E o que interessa para mim é mais a *coisificação* das relações amorosas, ou românticas, pela tecnologia, incentivada pelo capitalismo contemporâneo.

A crise e a busca por felicidade

Portanto, o que se identifica é um vazio na sociedade que é preenchido pelo excesso de informações e de imagens, mas nenhuma delas deixa o mundo mais claro, nem isso gera verdade (Han, 2012). Já a busca por felicidade nos relacionamentos amorosos também muda, em função do novo paradigma na era digital.

O que seria um relacionamento feliz? Com o fim de fronteiras conceituais, o *felizes para sempre* não funciona e não é mais motivo de busca. Sobre isso, há – na concepção de Michel Lowy – vários tipos de *romantismo*:

- 1) O romantismo *passadista* ou *retrógrado*, que visa estabelecer o estado social antecedente [...]
- 2) O *romantismo conservador* que, contrariamente ao precedente, deseja simplesmente a manutenção da sociedade e do Estado tal como existem nos países não tocados pela Revolução Francesa [...]
- 3) O *romantismo desencantado*, para o qual o retorno ao passado é impossível, quaisquer que tenham sido as qualidades sociais e culturais pré-capitalistas [...]
- 4) O *romantismo revolucionário* (e/ou *utópico*), que recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e a reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro (Lowy, 1990, p. 15-16, grifo meu).

Em outro trabalho, Lowy aproxima Walter Benjamin e o Surrealismo (Lowy, 2018). Ambos estariam no que ele chamou de romantismo utópico. Benjamin fala de uma relação mágica entre o humano e o cosmo que passou a não existir mais na modernidade, mas, por outro

lado, Lowy diz que Benjamin reencontrou essa mágica no surrealismo (Lowy, 2005, p. 45), que tem como uma de suas características a ênfase no mundo dos sonhos.

Há o termo **utopia**, que merece uma discussão rápida. Segundo Francisco José Calazans Falcon, por utopia podemos entender “algo que não está ou não existe em lugar nenhum” (Falcon, 1996, p. 127). A utopia é um *desencantar* de um espaço mítico. Ele surge de um imaginário alternativo (Falcon, 1996). Algo como um deveria ser assim. O ser humano cria, dessa forma, um espaço e um tempo inventados a partir de suas emoções (sonhos, esperanças, desejos e medos). A utopia explicada por Falcon (1996) transforma e multiplica a realidade.

Na modernidade vivenciada por Charles Baudelaire (1821-1867), o amor se apresentava como um ideal que deveria ser propagado por meio de uma narrativa tradicional com elementos de uma nova condição social e cultural (Lázaro, 1996). O que André Lázaro quer dizer em seu livro *Amor - do Mito ao Mercado* – fazendo aqui uma interpretação particular – é que o romantismo (ou ainda o amor) caminhava entre o que deveria ser (utópico) e o que era efetivamente (realidade experienciada). No fim, o amor era o que poderia ser. Os conflitos naturalmente surgiram com a crise da modernidade, já que o amor também passou a ser um produto, um objeto de consumo.

Esse amor romântico, fruto do pensamento capitalista positivista e patriarcal (vou abster-me de explicar o que é positivismo e o que é patriarcal), deveria preencher os requisitos de uma sociedade satisfatória para os setores que controlavam os meios de produção econômica e cultural. Ou seja, o amor teria um propósito: trazer uma realização social (que seria a própria felicidade). Quem conseguisse cumprir as regras de um amor romântico teria sucesso em alcançar a felicidade. Esse sucesso envolve uma união eterna com o parceiro ou parceira (casamento). Se não durar, a relação amorosa seria um fracasso.

Na utopia de Lowy, o amor é revolucionário (por isso também chamado utópico, já que seria um ideal, um lugar, a ser alcançado) e tem o objetivo de reconciliar o presente com o passado.

Essa ideia do fracasso num relacionamento esteve atrelada, durante a Modernidade ao Romantismo literário, ao teatro, depois ao cinema, à televisão, às séries e, na contemporaneidade, às mídias digitais. O filme *Ela* contesta essa visão de amor eterno, de romantismo tradicional capitalista. Consequentemente, contesta a própria ideia de fracasso e sucesso. As duas palavras estão muito atreladas ao mundo corporativo e, portanto, ao capitalismo. Mas, se sairmos dessa visão de mundo, como o filme parece fazer, é possível entender todos os conceitos de outra forma.

Eis uma reflexão necessária, provocada pelo filme de Spike Jonze: por que um relacionamento amoroso precisa estar atrelado a estas palavras: sucesso ou fracasso?

***Ela* e a Contemporaneidade - analisando o filme**

Hora de analisar o filme dentro da proposta que ofereci.

A história acontece em uma cidade global (Los Angeles, EUA). E para criar a metrópole de Los Angeles do futuro (2025), o diretor Spike Jonze contou com a ajuda do designer de produção K.K. Barrett e misturou elementos da atual Los Angeles com o distrito de Pudong, em Xangai. A combinação resultou em ruas tomadas por arranha-céus interligados por passarelas. O diretor queria um futuro próximo, e não que os objetos desse futuro chamassem mais atenção do que sua história.

Então, utilizou de uma direção de arte e figurinos que usassem elementos *vintage*. Jonze adotou elementos do passado para compor o cenário. As roupas de Theodore, por exemplo, são referências dos anos 1920 e 1940, enquanto os móveis remetem aos anos 1950, 1960 e 1980. Já o smartphone do protagonista foi inspirado em um isqueiro *vintage* que a produção e o próprio Jonze encontraram em uma loja de antiguidades de Los Angeles (Figura 1).

Figura 1 – Smartphone *vintage* de Theodore.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Ou seja, a contemporaneidade do filme é um passeio pelo passado, pelo presente e pelo futuro. E isso se mostra na decoração, nos objetos de cena e figurinos. Nesse contexto entre o passado e o futuro, o protagonista Theodore se situa entre o desespero de *Hamlet* (peça escrita entre 1599 e 1601, encenada em 1609) e a melancolia de Ofélia (personagem de *Hamlet*). *O ser e o não ser* de Hamlet servia para entender a solução para o desespero, o incômodo, a angústia de viver num mundo que nos frustra o tempo todo com toda sua força. Ele entendia que havia poucas opções: morrer ou dormir. Dormir para quê? Sonhar. O sonho é a solução. Em outras palavras, entregar-se à melancolia ou lutar à morte. Hamlet e Ofélia (que se entregou ao desespero e à morte) escolheram coisas diferentes.

Desse modo, sobre *Ela*, Theodore escolheu um nível intermediário desses dois pontos da obra trágica de Shakespeare (1564-1616). Sem luta, mas entregue, sim, ao onírico, ao surreal da vida digital: tão patético quanto Hamlet, ainda que sem a impetuosidade intempestiva deste. Theo tem a calma e a comiseração igual à de Ofélia, abandonada por seu amor (Hamlet, lembremos, a abandonou e depois matou, equivocadamente, o pai dela.). Suicídio talvez tenha passado pela cabeça de Theodore também.

Poder e dominação

Na vida contemporânea, o poder e suas formas de dominação mudaram. “No [livro] *1984* orwelliano a sociedade era consciente de que estava sendo dominada; hoje não temos nem essa consciência de dominação” (Han, 2018a, s/p.). O livro citado por Han, *1984*, pode ser considerado um romance da Guerra Fria, primeiro, porque foi escrito logo após o fim da Segunda Guerra Mundial e publicado em 1949. O mundo ainda engolia com dificuldade o projeto de Estado autoritário dos fascistas e nazistas. Recolhia os restos de esperança após a morte de Hitler. Mas as pessoas se levantavam desconfiadas de que não havia acabado. O mundo parecia frágil, inseguro e cruel; um animal acuado diante do predador.

George Orwell, como outros escritores da época pós-guerra, viu um mundo que precisava apontar o dedo para si mesmo. As pessoas permitiram que se chegasse àquele estado de coisas. Elas escolheram aquilo em nome do desespero, do desamparo, da angústia e da fome. Acreditaram que o poder alucinado e cego traria suas vidas pré-Ford de volta¹. Impossível. O futuro, então, era sempre visto pelos artistas da época como algo sombrio, autoritário, amedrontador.

A Guerra Fria veio para confirmar a necessidade de controle, uma prosperidade baseada no medo de que o inimigo vencesse e dominasse. A presença inaudita de um inimigo serviu de combustível para o progresso que veio nas décadas seguintes – pelo menos até a queda do Muro de Berlim. Mesmo assim, o livro *1984* ainda é atual. A história comprovou que, quando as sociedades entram em desespero e escolhem baseadas nesse sentimento, o autoritarismo vem e aparece com ares democráticos. A história se repete como farsa. E sempre há chances de que tudo aconteça de novo. Orwell previu o fim do sentimento, especialmente o amor. Previu a padronização dos comportamentos.

Embora fosse também uma crítica ao stalinismo da época, Orwell fez mais do que expor regimes totalitários. Ele expôs de Stalin a Hitler. Ele também mostrou, sem querer, que eles podem ter outras caras com o passar do tempo. Para quem não entende isso, as palavras do próprio Orwell, ao comentar seu livro, foram: “O cenário do livro é a Grã-

Bretanha para destacar que as raças *anglófonas* não são melhores por nascimento que qualquer outra, e que o totalitarismo, se não se combate, poderia triunfar em *qualquer parte*” (Orwell, 2008, p. 10, grifo meu). Sua previsão aconteceu. E como disse Han, não temos hoje consciência de que somos dominados. A tecnologia serviu de ferramenta eficaz para vender o medo como nunca antes feito. Não vender em quantidade, mas vender como axioma². É do que tratam Han e Bauman. O dois falam da incapacidade atual de se confiar no outro. Han diz que isso criou o mundo das comunidades sociais de iguais dentro do mundo digital. Já Bauman fala que isso afetou a arquitetura das cidades globais.

Bauman é fruto da Guerra Fria e acompanhou a evolução da humanidade do período das guerras mundiais até os anos 2000 (o sociólogo, nascido em 1925, faleceu em janeiro de 2017). O filme *Ela* está dentro de um contexto social contemporâneo de exclusão do outro nas cidades globais. Mas, no filme, não se vê conflitos, nem tensões sociais. Há diversas etnias convivendo pacificamente em várias tomadas (Figura 2). Há uma cena, por exemplo, em que se vê brancos, indianos, asiáticos e negros dividindo o mesmo espaço (Figura 3).

Figura 2 – Theodore caminha por Los Angeles.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 3 – Cena com pessoas de diferentes etnias.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Jonze imaginou uma cidade global multiétnica com as pessoas convivendo pacificamente entre si; uma cidade global com mistura de raças e etnias, mas nenhum sinal de tensões sociais. No futuro próximo de Spike Jonze, os iguais ficaram em suas bolhas e não incomodaram os diferentes? Não sabemos. Mas vamos discutir um pouco mais sobre essas tais *idades globais* e a importância de nos sentirmos seguros nelas.

As cidades são globais porque estão interconectadas pelo planeta. São metrópoles que compartilham culturas mercadológicas daqueles que têm mais poder econômico para isso. Dito isso, dentro do período entre guerras, até a era digital, o que se cristalizou foram as cidades pensadas e construídas ou reformadas/atualizadas com um pensamento *defensivo* (Bauman, 2005). E a tecnologia aparece sempre como opção para tornar a vida das pessoas mais segura. A grande questão é: por que é preciso tanta segurança? Para que tanta proteção? Contra quem nos protegemos? As respostas variam de acordo com o país, a cultura e os ideais dos governantes. Mas as formas tecnológicas passaram a construir – desde a Segunda Guerra – as formas indiretas de lidar com o imaginário.

Com a revolução digital, a tendência de viver dentro desse universo fechado a sete chaves expandiu-se para um mundo virtual de relacionamento interpessoal, porque assim é mais seguro. O espaço público está perdendo o sentido, segundo Bauman (2005). Ele é apenas uma camada de um espaço maior, mais globalizado, virulento, excludente em sua inclusão e impessoal: as redes sociais. Reveja, na Figura 2, por exemplo: Theodore está caminhando pela Los Angeles do futuro. Isso é algo que se repete durante o filme em outras caminhadas: cada um está em sua bolha digital sem usufruir do espaço público comum (o homem de aparência chinesa, na Figura 2, está falando ao celular, agitando os braços). Nesse contexto todo, chegamos a isto: a contemporaneidade conectada e protegida pelos aplicativos.

Uma forma de nos sentirmos seguros em nossas bolhas é jogar videogames. Várias cenas de jogos, no filme *Ela*, incluíam videogames fictícios. Essas sequências foram desenvolvidas pelo artista de animação David O'Reilly. Seu trabalho no filme inspirou-o a explorar o desenvolvimento de seus próprios videogames. Como designer, David O'Reilly foi o criador do jogo *Alien Child*, que Theodore joga várias vezes durante o longa. E por que estou falando disso? É que este último parágrafo serve para fechar o assunto da insegurança nas cidades globais e introduzir o próximo tópico: a fotografia do filme.

Roland Barthes, em *Câmara Clara* (2015), busca traçar e discutir conceitos sobre a fotografia. O autor fala de três pontos de vista: do objeto fotografado, do observador (da fotografia capturada) e do fotógrafo. Para Barthes, no ponto de vista do objeto fotografado, ele associa o sentimento de *inautenticidade*, assim como Walter Benjamin associa a reprodutibilidade técnica à perda da aura da obra de arte. Mas ambos os pensadores têm visões diferentes sobre o que seria autenticidade. Enquanto Benjamin critica a transformação do evento único da obra em comunicação de massa por meio da reprodutibilidade, Barthes fala da perda da identidade do ser fotografado. No entanto, diferenças ou semelhanças à parte, quero atentar para o fato de que a fotografia “transformava sujeito em objeto” (Barthes, 2015, p. 20). Ou, como diz Barthes, o ser observado pela câmera não é nem sujeito nem objeto, mas antes um sujeito que se sente objetificado, um *espectro*.

Essa entidade fluída, que navega entre ser sujeito e objeto, é o foco do fotógrafo, da câmera. Cabe ao diretor dar vida novamente ao sujeito, ou evitar que ele “morra” (Barthes, 2015, p. 20). Barthes explica que o *punctum* (que ele diz ser *o que me punge*) nada mais é do que o detalhe, aquele detalhe que me faz olhar para determinado ponto de uma foto. É, segundo ele, o que eu acrescento na imagem, mas que já está nela:

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; [...] Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial. Ora, diante das milhares de fotos [...], não sinto qualquer campo cego: tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. [O referente fotográfico do cinema] não se agarra a mim: não é um espectro [como na fotografia] (Barthes, 2015, p. 52-53).

Barthes trata das diferenças entre fotografia e cinema. Diz que ambas têm a mesma origem. Mas a diferença básica é que a fotografia trata daquilo que já foi. E o cinema trata daquilo que continua. A foto é desprovida de futuro, enquanto o cinema, o contrário, por isso ele é, de algum modo, *melancólico* (Barthes, 2015, p. 77). Para ele, no mundo fílmico, a experiência vai continuar a fluir constantemente no mesmo estilo constitutivo. O autor usa a palavra *spectrum* para se referir ao objeto fotografado, usando o sentido de que *spectrum* é o que retorna dos mortos (Barthes, 2015, p. 17). Mas aqui estou usando fotos (a partir de *frames*) tiradas do filme *Ela* (ou de videoclipes, ou de outros filmes). Nesse caso, a imagem parada pela foto torna-se fotografia ou continua sendo cinema, para efeitos de análise?

Acredito que a percepção de Barthes sobre fotografia ainda vale para cinema justamente porque antigamente não era possível parar uma cena e analisá-la como se fosse uma foto. Agora é possível fazer um *print*, para usar uma palavra retirada do vocabulário inglês, usada pelo mundo digital.

O diretor Spike Jonze tem um modo particular de enquadrar e movimentar sua câmera, fruto de sua experiência em filmar videoclipes

dos mais diversos (esportes radicais, especialmente skate) e das séries de programas do *Jackass* (2000-2002). Em *Ela*, Jonze *empresta* sua câmera para Samantha em várias situações (Figura 4). Também dá subjetividade ao olhar do próprio Theodore, principalmente quando este tem momentos de *flashbacks* de sua relação com a ex-esposa Catherine. No entanto, quando Jonze é ele mesmo – ou seja, o diretor –, aí usa a câmera para acompanhar Theodore com bastante proximidade. Ele faz isso como se a câmera fosse sua companheira de isolamento social. Sim, às vezes, a câmera de Jonze parece outro personagem que está ao lado de Theodore.

A partir do momento em que Samantha é criada, o celular *vintage* de Theodore ganha outra importância: a de carregar o olhar de Samantha. E a câmera do diretor incorpora isso na narrativa, como visto na cena dos dois na praia (Figura 4). Mas o momento mais emblemático em que Samantha comanda o olhar do filme é quando ela e Theodore vão para um parque, numa espécie de encontro entre os dois. Num dado momento, ele fecha os olhos e passa a ser guiado por ela (Figura 5). Em outras cenas, é possível ver Theodore, ou melhor, seu olhar, conduzindo a narrativa. Isso geralmente acontece quando ele tem lembranças da relação dele com a ex-esposa.

Figura 4 – Theodore na praia.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 5 – Theodore no parque de olhos fechados.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Na cena em que Theodore tem um *encontro às cegas* com a personagem interpretada pela atriz Olivia Wilde (Figura 6), há um movimento de câmera, e Theodore diz: *queria que alguém quisesse trepar comigo*. Era como se fosse o movimento da cabeça de Theodore, um pouco embriagado (que ele confirmaria depois para Samantha). O instante (*frame*) que escolhi na Figura 6 foi quando a câmera estabilizou um pouco e o enquadramento ficou quase correto, a não ser pelo fato de cortar a parte de cima da cabeça da personagem de Olivia Wilde.

Esses *closes*, ou *supercloses*, são comuns no filme. Eles se inserem nos pensamentos de Theodore, ou seja, quando ele está lembrando de cenas. Nesse caso, ele está contando para Samantha sua decepção com o encontro às cegas, porque ela era perfeita, como Samantha pesquisou, mas a moça queria uma relação séria e que ele decidisse isso rápido, porque ela não queria perder o tempo dela numa relação sem futuro. Theodore disse que não estava pronto para se entregar a uma relação agora, por isso, para se sentir melhor, ele só precisava de sexo mesmo. Quando percebeu que ela não faria isso, Theo

se despediu dela, frustrado. Tudo o que ele queria era transar, contato físico, sem emoções envolvidas. O agravante para Theodore foi achar o seu encontro às cegas tão sexy, tão atraente. Isso só piorou seu desejo frustrado.

Figura 6 – Encontro às cegas.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

A moça do encontro às *cegas* era um modelo perfeito de uso da tecnologia para encontrar o amor. Os amigos dele indicaram o encontro, e Samantha pesquisou o perfil da moça e confirmou que ela era inteligente, divertida, bonita. Ela e Theodore se deram muito bem durante o encontro. Conversaram muito, riram, beberam. O *frame* (Figura 6) mostra um *superclose* do olhar de Theodore para a personagem do encontro. Ela está bêbada e feliz. Congelei a imagem no instante em que ela levemente cambaleia para a direção de Theodore. Ele está dizendo para Samantha o que ele realmente queria nesse encontro.

Ela, naquele momento, parece estar seduzindo Theodore. O contexto para o sexo estava sendo produzido. Ele mesmo entendeu dessa maneira. A câmera é o olhar de Theodore: estamos vendo o que ele vê, o que ele quer que vejamos. São as lembranças dele do encontro. O que ele conta para Samantha estamos vendo na tela em imagens de *flashback*. Não temos a visão da personagem feminina. Não sabemos como ela contaria

a história, assim como jamais saberemos como é a versão de Capitu da história de *Dom Casmurro* (1899, de Machado de Assis). Mas, assim como Bentinho tenta atar as pontas do que aconteceu entre ele e Capitu, ao escrever as memórias daquele tempo, Theodore, como escritor que é, também tenta atar as pontas de suas histórias. Por isso, a câmera de *flashback* é exclusiva dele. O carinho e a proximidade da câmera são só para ele. Em sua condição patética, Theodore sofre, mas, ao mesmo tempo, há algo de cômico nele.

Existe uma melancolia estilo Groucho Marx (Figuras 7 e 8). Vemos a cena do elevador em que Theo pede uma música melancólica para seu smartphone. É possível identificar a caracterização do personagem, seu rosto, os óculos, o penteado, o bigode e o olhar distante. É possível associar a imagem do comediante, ator, escritor, Groucho Marx (1890-1977). Este era conhecido por uma caracterização à *vaudeville*³ (suas origens no entretenimento vêm daí), os óculos, um charuto – que não aparece nessa foto –, além de um espesso bigode e sobrancelhas pintadas com graxa. Os dois são parecidos.

Figura 7 – Groucho Marx.



Fonte: *frame* de um dos filmes de Marx

Figura 8 – Theodore parecido com Groucho Marx.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

A escolha desse visual para Theodore não é à toa. Sua figura no início do filme é patética, melancólica. A referência ao visual de Groucho cria a ideia de um triste palhaço, do *clown*⁴ trágico (Ruiz, 1987). Ou seja, existe algo de cômico em sua figura, mas também há algo de triste. Vale ressaltar que Theo usa uma camisa vermelha, que acompanha o visual retrô dos figurantes que compõem a *mise-en-scène*, algo que remete aos anos 1960 e 1970 (Figura 9). As cores e os figurinos podem sugerir essa época, como se a marca do tempo não fosse mais necessária no futuro. A câmera e a música do Arcade Fire acompanham Theodore, principalmente no início do filme.

Figura 9 – Theodore caminha sozinho.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

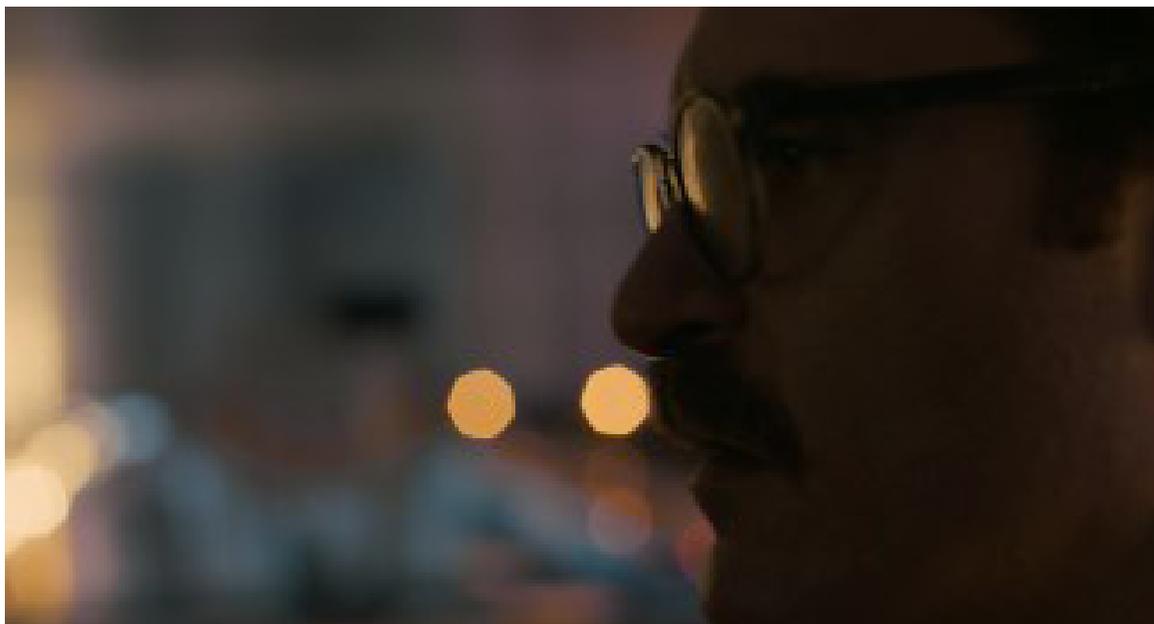
Quando o encontro às cegas está quase acabando, os dois, bêbados, estão se insinuando um para o outro. Theodore diz que gostaria de ser o dragão dela, que vai despedaçá-la, mas não o faz. Então, ela conclui a conversa dizendo que ele poderia ser o dragão dela. Na cena seguinte, *superclose* em seus rostos se beijando. Ela diz para ele não usar tanto a língua, dá risada, ele não entende, ela repete, e então ele diz ok. Então, ela lhe dá mais uma lição de como beijá-la. Pede que ele use a língua só um pouco e que seja mais nos lábios. Então, ela para e pergunta se ele a comeria e não ligaria mais como todos os outros. Ele diz que não faria isso. Ela pergunta quando eles vão se ver de novo. Theodore começa dizendo que tem o aniversário da afilhada no fim de semana, mas ela o interrompe dizendo que, na idade dela, não pode desperdiçar tempo se a relação não for séria.

Durante todo o momento, a câmera está próxima dos rostos dos dois. No começo dos beijos, ela estava do lado direito da tela, mas depois girou e se posicionou à esquerda. Theodore diz que não sabe (o que dizer) e acaba dizendo que talvez fosse melhor encerrar a noite. Ela olha para ele, decepcionada, pensa no que vai dizer e diz que ele realmente é um cara nojento, esquisito (num sentido assustador). A legenda do filme traduziu como repulsivo. O termo em inglês que ela usou foi “*You’re a really **creepy** dude*”. É o que está no roteiro do filme, na página 39 (Her, 2013).

Creepy tem vários sentidos, mas, certamente, olhando o roteiro original do filme e a cena, *creepy* deve ter o sentido que fica entre nojento e repulsivo (são palavras complementares). É que, se ele é nojento, provoca repulsa e, conseqüentemente, é um pouco assustador. Todos os significados se encaixam em *creepy*. No roteiro original de *Ela*, Jonze escreveu que a personagem olhou para com nojo antes de dizer isso, o que confirma meu raciocínio. Theodore demorou antes de responder que ele não era isso. Vacilou porque o roteiro diz que ele deveria ter dúvidas a esse respeito. O encontro acabou. Ela queria deixar claro que não estava ali perdendo tempo e que queria uma relação séria. Theodore, perdido com tanta informação, só queria fazer sexo. Mas será que ele ligaria no dia seguinte? É possível. Como não lhe foi dado o

benefício da dúvida, não saberemos. Ela vai embora. A câmera mostra o lado esquerdo da tela vazio (Figura 10). Era onde ela estava. Theodore olha desconsolado.

Figura 10 – *Close* em Theodore, à noite.



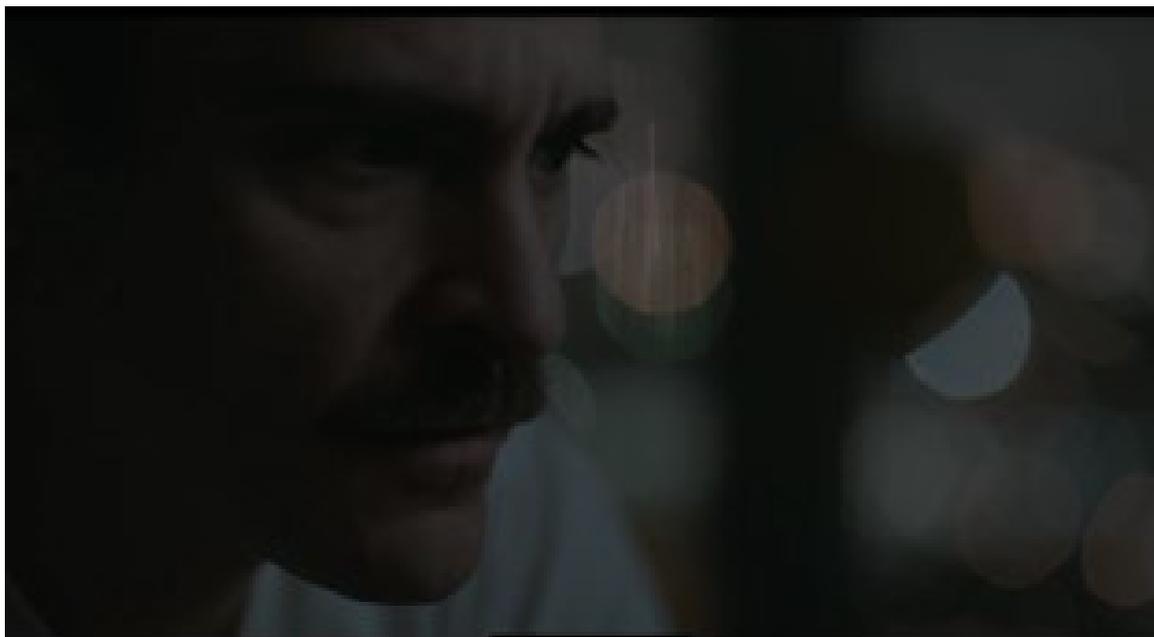
Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Theodore fica sem compreender o que aconteceu para seu encontro às cegas não ter dado certo (Figura 10). Depois disso, ele se afunda em melancolia. Esse fracasso vai ligar definitivamente Theodore a Samantha, pois ela vai ouvi-lo desabafar e consolá-lo. A partir daí, a ligação deles torna-se indissolúvel.

Quando Samantha pergunta como foi o encontro, a câmera imediatamente fecha no rosto dele (Figura 11), porque agora será uma conversa íntima. A câmera precisa estar perto, mostrar empatia, como nessa imagem, que coloca o rosto de Theodore à esquerda. Ele está na cama e diz que o encontro não foi muito bem. Na verdade, para ele, foi estranho. A câmera próxima não é o olhar de Samantha. Mas, quando a conversa ganha ares de intimidade, ela (a câmera) sempre se aproxima, como se fosse para *presentificar* Samantha. Prova disso acontece quando ele pergunta como Samantha está.

Nesse momento, a câmera abre e o mostra na cama, levantando-se para se ajeitar e se deitar. Quando ela diz que não aconteceu nada e que ela está ok, a conversa volta a ser íntima, e a câmera novamente fecha no rosto de Theodore. Ele, aliás, desconfia do tom de Samantha. Existe algo errado. Ele insiste em conversar, e ela pergunta: como é estar vivo nesse quarto aí agora? (Ela, 37 min. 33 seg.) Então, começa o momento em que eles ficarão mais unidos, e Samantha terá maior presença na condução da narrativa.

Figura 11 – *Close* em Theodore, na cama.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Em *Ela*, os indivíduos são mais indivíduos ainda. Eles se relacionam com outras pessoas, claro, mas suas individualidades são exacerbadas. Ou, como Han define:

A nova massa é o *enxame digital*. Ela apresenta propriedades que a distinguem radicalmente da clássica formação dos muitos, a saber, da *massa*. O enxame digital não é nenhuma *alma* (*Seele*), nenhum espírito (*Geist*). A alma é aglomerante e unificante. O enxame digital consiste em indivíduos singularizados. A massa é estruturada de um modo inteiramente diferente. Ela revela propriedades que não podem ser referidas aos indivíduos. [...] Um aglomerado contingente de pessoas ainda não forma uma massa. [...] Os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum *Nós* (Han, 2018b, p. 26-27, grifos do autor).

A personalidade do indivíduo não se dilui no enxame digital, ao contrário, todos competem por atenção, têm personalidades destacadas, se mostram com perfis verdadeiros ou não, mas todos querem ser diferentes ou únicos nesse enxame do mundo digital. A rainha não é a líder, apenas a plataforma que todos seguem. Antes do momento em que Theodore e Samantha ficam mais íntimos, quero analisar como foi antes e durante a criação de Samantha.

Theo está caminhando pela cidade. Entra numa galeria, com publicidades, vídeos, telas espalhadas por um corredor aberto. Ele para em uma tela e observa uma propaganda com pessoas correndo sem direção, perdidas (todas em câmera lenta). Então, vê a propaganda da empresa que fabricou a Samantha. Ele se interessa pelo OS1 (como chamam). Leva para casa. Theo está sentado diante do computador e começa a responder as perguntas de perfil, para adequar o sistema operacional ao cliente. Estamos com 11 minutos e 53 segundos de filme. A primeira pergunta é se ele é antissocial ou social. Theodore começa com uma resposta que promete ser longa. Ele diz que há tempos não é social. O sistema diz que percebeu hesitação na resposta. Theo, algo surpreso, pergunta se soou hesitante. O computador confirma. Aí vem o lado patético-cômico dele. Theodore pede desculpas ao computador por ter soado hesitante, mas ele só tentava ser mais preciso. Então, o sistema pergunta sobre a voz do OS. Ele diz que prefere feminina. A pergunta seguinte é especialmente intrigante: “Como você descreveria sua relação com sua mãe? Boa, eu acho. [*pausa*] Mas uma coisa da minha mãe que sempre me frustrou é que se conto algo da minha vida, a reação dela tem sempre a ver com ela, e não a ver...” [*o computador interrompe e agradece a resposta*] (Ela, 2013, 12 min. 17 seg.).

Figura 12 – Tela criando Samantha.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

A câmera se aproxima da tela, vagorosamente. Aquele símbolo que parece marca do infinito (ou do DNA) está girando. O sistema está inicializando (Figura 12). Ou seja, é o nascimento de Samantha. A tela é vermelha, como a camisa de Theodore (que sempre se destaca nos enquadramentos). Até que a tela vermelha, então, sai. A câmera volta para Theodore sentado, quando ele escuta a voz de Scarlett Johansson dizendo “Olá, estou aqui” (Ela, 2013, 12 min. 53 seg.). Sua expressão é de surpresa. O que você faz quando acaba de ouvir uma inteligência artificial falar com você pela primeira vez? O início da conversa foi igual seria com qualquer pessoa. A inevitável pergunta *como vai você* surge, com certo desconforto. Mas, então, Theodore pergunta aquilo que se espera de alguém educado: o nome dela. E o sistema respondeu Samantha.

Curioso, por ela ter um nome comum de mulher, ou por ela simplesmente já ter um nome, Theodore se interessa em saber quem lhe deu esse nome. Ela afirma que deu por ela mesma. Esse tópico vira a primeira conversa dos dois. Samantha explica que pesquisou num livro de nomes de bebês e gostou de como soa a palavra. Intrigado, ele pergunta em que momento ela se deu esse nome. Samantha, então, diz que foi logo depois que ele lhe perguntou como chamava. Ela entendeu que, por causa da pergunta, ela deveria ter um nome. Então pesquisou 180 mil nomes de bebês e escolheu esse. Tudo isso em dois centésimos de segundo. A primeira interação dos dois teve uma câmera que se

posicionou como se Theodore estivesse conversando com alguém pelo computador.

Ela é só uma voz no computador. Pelo menos por enquanto, é o que Samantha parece para Theodore. Ela acha que somente uma visão limitada de pessoas não artificiais pensaria isso. Depois de dizer isso, o programa afirma que ele vai se acostumar.

Ele ficou intrigado com o novo e avançado sistema operacional que prometia ser uma entidade intuitiva e única. Samantha se mostrou uma voz perspicaz, sensível e surpreendentemente engraçada. A estranheza da relação logo se desfaz, e parece que os dois se conheceram por acaso, e os assuntos surgem e eles vão conversando, principalmente a partir de perguntas da própria Samantha, ávida por aprender e entender de sentimentos.

À medida que a relação entre os dois se aprofunda, Theodore e Samantha se tornam amigos, criando um improvável vínculo afetivo. Os humanos, na ficção e na vida real, caminham para tratar as máquinas (Inteligência Artificial) como seus iguais. Para não nos sentirmos sozinhos neste mundo consumista, do olhar vidrado num smartphone/tablet, os recursos tecnológicos substituem o próprio ser humano. O futuro é agora. A felicidade, portanto, é instantânea e superficial. Continuamos sozinhos, mas criamos a sensação de termos um milhão de amigos (é o enxame). Está aí o novo conceito de ter amigos, de não ser sozinho e, conseqüentemente, de não ser infeliz.

Já se vive na contemporaneidade essa realidade, que é a de se ter amigos virtuais (e que isso basta porque já representa a *verdade*). Ou seja, ninguém é sozinho quando conversa com alguém, não importa se esse alguém está do outro lado de uma linha telefônica ou via redes sociais. Então, não faz diferença se a pessoa existe fisicamente ou não. Samantha é só a voz, mas ela existe, não fisicamente. Mas quantas pessoas só conhecemos e falamos assim, ouvindo apenas a voz? A tecnologia é o instrumento da segurança, é o fio que liga e religa as amizades, é uma religião, é a própria felicidade. Mas ela ainda não dá conta, segundo o filme *Ela*, dos conflitos do inconsciente. A tecnologia não nos humaniza, não nos deixa maduros. Theodore, por exemplo, trata

a tecnologia como se fosse um jogo. E algumas vezes o jogo parece a própria realidade para ele.

Há essa sequência de cenas em que Theo conhece a criança-alien no videogame. Ele tenta resolver o teste com a criança-alien, e Samantha o ajuda: bastava xingá-lo de volta (Figuras 13 e 14). Theodore e Samantha criaram um vínculo instantâneo. Ela começou a organizar a vida digital do rapaz. Ela disse que gostaria de analisar os contatos de Theodore. Afirmou que ele tem muitos contatos. Theo brincou dizendo que é muito popular. “É? Quer dizer que tem amigos?” – perguntou. Eles deram risada, e Theodore disse: “Você já me conhece tão bem” (Ela, 2013, 15 min. 48 seg.). Então, sobe a trilha do piano, aquela que caracteriza o personagem, e segue-se uma sequência de imagens do novo Theodore.

Figura 13 – Theo conhece criança-alien (1).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 14 – Theo conhece criança-alien (2).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Primeiramente, Samantha age como uma assistente. Ela organiza os e-mails, corrige os textos de Theo no trabalho e dá sugestões. Por enquanto, ela é uma profissional que trabalha para ele e eventualmente conversam. Agora são 19 minutos e 40 segundos de filme. Ele está em casa jogando videogame há uma hora. Samantha o ajuda a entender as fases do jogo. Ela consegue que ele encontre novos lugares. E é aí, nesse momento, que surge a criança-alien (*alien-child*), cuja voz é feita pelo diretor Spike Jonze. Theodore pergunta para ele se sabe como sair do labirinto do jogo. Ele precisa achar a chave para pegar a nave e sair dali. O pequeno ser, com cara de bravo, responde: “Vá se foder, seu babaca de merda!” (Ela, 2013, 20 min. 07 seg.) Theodore fica surpreso, mas continua calmo e insiste na pergunta. A criança-alien vem com mais palavrões e manda ele *vazar*. A cena fica engraçada, e Theo ri. É Samantha, no entanto, quem interfere, dizendo que deve ser um teste. Então, ele também começa a xingar o bonequinho engraçado e boca suja. Funciona. É isso o que Theodore faz: passa horas jogando videogame e vendo pornografia na internet (Figura 15).

Figura 15 – Criança-alien falando com Theo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Depois de ser xingado, a criança-alien dá risada e mostra o caminho certo para Theodore. Ouvimos a risada de Samantha. Ela avisa que chegou um e-mail. O alien pergunta que conversa é essa. É um e-mail de Mark Lewman, seu amigo. Este diz que todos sentiram sua falta na última noite e que ele não deve esquecer o aniversário da afilhada, dia 29. Também fala que ele e Kevin querem que ele conheça alguém (é a moça daquele encontro às cegas). Eles dois marcaram o encontro para sábado e mandam o e-mail da moça para que ele confirme. Theo para um instante de correr no videogame. Não parece gostar muito do que fizeram. Talvez não se sinta pronto para encontrar alguém. Samantha interfere de novo. A condução dela muda os rumos de Theodore, como quando ela mudou os rumos no jogo. Mas agora é vida real. Samantha mostra o perfil da tal moça, confirma que é bonita, divertida, inteligente, fala do perfil profissional, formada em Harvard em Computação, que já foi publicada, apresenta fotos com um cachorro, uma criança, enfim, parece ser *adorável* – no sentido de Barthes (2007, p. 11-12). Vou retomar esse termo (*adorável*) no capítulo sobre o corpo.

A condução de Samantha para a reconstrução de Theodore

Samantha pergunta quando ele voltará a namorar. Ela confessa que viu nos e-mails dele que havia se separado recentemente. Theodore fica constrangido com a pergunta e diz que ela é meio enxerida. Samantha não liga muito. Mesmo contrariado, ele responde que já teve alguns encontros. A falta de tato social de Samantha (ou talvez ela saiba, mas apenas não se importe, porque, racionalmente, seria melhor agir assim mesmo) faz com que insista no encontro. Inclusive, diz que Theo poderia beijar a moça. Ele ri, constrangido. Ela pergunta se ele gostaria de beijar a moça e por que não a beijaria.

São perguntas objetivas, de quem está se desenvolvendo, aprendendo, curiosa. E ele responde que seria preciso ver se ambos teriam alguma afinidade no encontro, para aí, sim, saber se seria possível beijá-la. Nesse momento, Theodore ainda trata Samantha como um computador. É a frase que ele diz: “Não acredito que estou tendo essa conversa com meu computador” (Ela, 2013, 21 min. 48 seg.). Samantha diz que ele não está conversando com um computador, está conversando com ela. A insistência vence, e Theodore diz que Samantha pode mandar o e-mail para a moça do encontro às cegas (ela não tem nome o filme todo). A criança-alien olha a foto do possível encontro às cegas de Theodore (que é a atriz Olivia Wilde) e diz que ela é gorda! (Figura 16).

A criança-alien entra na narrativa de novo, perguntando quem está falando. Theodore diz que é sua amiga Samantha (amiga, não mais *meu computador*). O bonequinho do jogo então pergunta se é uma garota. Ele diz que não gosta de garotas porque elas choram o tempo todo. Theo ri e diz que não é verdade, que os homens choram também, inclusive ele chora, porque chorar faz bem. A criança-alien, então, zomba dele, chamando-o de frouxo. Fala uma sequência de palavras e frases machistas. Diz que era por isso que Theodore estava separado, porque era frouxo, e que ele – o alien – deveria ir ao encontro para mostrar como se faz com uma mulher (e faz o gesto com os braços e com o quadril para mostrar como um homem deve *comer uma mulher*, como o próprio ser digital diz). A criança-alien fala que, se Theo quiser, pode ficar olhando-o transar com o encontro às cegas dele e depois chorar (Figura 17).

Figura 16 – Theo olha perfil do Encontro às Cegas.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 17 – Criança-alien faz gesto obsceno.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Depois de ouvir isso, Samantha diz que o pequeno é doido. Ele responde dizendo que ela é doida. Ela fala que vai embora, e o criança-alien a chama de gorda e fala para ir embora mesmo. Assim, ele volta a jogar. Essa cena estabeleceu, definitivamente, uma amizade entre Samantha e Theodore. Sobre essa latente questão da pornografia no filme, que está presente na personalidade melancólica da personagem

também, parece ser comum aos solitários. Os dias de Theodore se dividiam em trabalhar escrevendo cartas pessoais comoventes, voltar para seu apartamento, ouvir músicas tristes, ter fantasias sexuais com uma atriz grávida, jogar o videogame de inteligência artificial e, à noite, quando não conseguia dormir, conversar em *chats* de sexo.

O capitalismo exacerba o processo pornográfico da sociedade, na medida em que tudo expõe como mercadoria, entregando-o à hipervisibilidade. Visa maximizar o valor de exposição. O capitalismo não conhece qualquer outro uso da sexualidade (Han, 2014, p. 41).

Além disso, Han desvenda que uma sociedade organizada digitalmente não possui amarras morais, porque tudo pode naquele universo em que ninguém sabe quem está olhando pornografia ou escrevendo sobre isso.

O vento digital da comunicação e da informação tudo penetra e tudo torna transparente. Sopra através da sociedade da transparência. Mas a rede digital, enquanto meio da transparência, não está submetida a qualquer imperativo moral. É, de certo modo, desprovida de coração, sendo este tradicionalmente um meio teológico-metafísico da verdade. A transparência digital não é cardiográfica, mas pornográfica. E produz também **panópticos**⁵ econômicos. Não se aspira a qualquer purificação moral do coração, mas ao proveito máximo, à atenção máxima. Com efeito, a iluminação promete um lucro máximo (Han, 2012, p. 66, grifo meu).

Isso ajuda a entender por que Theodore procura *chats* de sexo e por que ele espera fazer sexo num encontro, em vez de ter um encontro romântico, nos padrões dos romances de formação, com aquele começo, meio e fim típicos, do casal que se conhece desde sempre, cresce junto, desenvolve junto e morre junto. É o que ele esperava que fosse acontecer entre ele e a ex-esposa, Catherine. Sexo é sempre mais fácil do que emoções. Pressupõe-se que é possível fazer sexo sem envolvimento afetivo-emocional. E, para esse tipo de relação (sexo casual), Theodore parece pronto e ansioso para que aconteça. É o tipo de ligação pessoal que ele está disposto a ter. Mas, sem perceber, Samantha está entrando em sua vida, tornando-a mais prática, mais funcional, mais fácil. E, ao mesmo tempo, ela está tentando ajudá-lo afetivamente. E depois será profissionalmente. Em resumo, Samantha vai tentar fazer de Theodore uma pessoa melhor e, conseqüentemente, mais feliz.

A amiga Amy

O encontro às cegas não funciona, como explicado antes. Na cena que antecede o encontro, ele vai para o apartamento da amiga Amy ver um trecho do documentário dela. Ali, do nada, ele diz que vai a um encontro. A câmera de Jonze está próxima de Theo, quase como se também estivesse sentado no sofá (Figura 18). Charles (marido de Amy e também amigo de Theo, interpretado por Matthew Letscher) chega para ver um trecho do documentário também. Theodore também diz a ele que vai a um encontro. Charles sorri e dá um tapinha na perna do amigo. Então, enfim, Amy mostra um trecho do seu documentário, que ainda está cru, como ela insiste em dizer. A primeira imagem é da mãe dela dormindo na cama. Não acontece nada além disso. O marido, então, pergunta se vai acontecer algo (Figura 19).

Figura 18 – Amy, amiga de Theo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 19 – Charles, Theo e Amy em cena.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

O documentário de Amy é mesmo sobre o nada acontecendo (sua mãe dormindo). A ideia dela lembra alguns filmes de Andy Warhol, que também filmava horas e horas sobre nada acontecendo. Amy se incomoda com a pergunta e não quer mais falar disso, mas acaba explicando que teve uma ideia a partir do ponto em que nós passamos um terço de nossas vidas dormindo. E que talvez seja nesse momento que nos sentimos mais livres. Theo é educado e diz que a ideia parece boa, mas, na verdade, ela sente que sua pesquisa não ficou clara.

O marido, Charles, sugere que ela entreviste a mãe sobre os sonhos e contrate atores para interpretá-los. Assim, talvez sua ideia ficasse clara para todos. Amy concorda, mas diz que aí não seria um documentário, que é o que ela está fazendo. Samantha chama Theodore. Ele sai da sala e vai para perto da janela. Samantha diz que são e-mails urgentes. É sobre assinar os papéis do divórcio. Então, Theo se despede dos amigos. Enquanto ele caminha em direção à porta e fala, a câmera se mexe como se fosse o olhar dele e mostra os dois amigos se despedindo. Ele sai do apartamento e, no corredor, pergunta do que se trata. A melancolia de Theodore volta quando recebe a notícia de que o advogado de Cat insiste em saber se ele está pronto para assinar os papéis do divórcio (Figura

20). Enquanto Samantha explica, Theodore começa a ter *flashbacks* de sua ex-mulher, do pai dela, dos advogados.

Em outro momento, continuarei a dar mais detalhes da participação de Amy na história. Agora, o momento é para falar da melancolia de Theodore.

Samantha tira o herói da letargia da vida social para um estado ativo. Importante o trecho: “Em teu nada espero encontrar teu Tudo”, dito por Fausto a Mefistófeles, no livro *Fausto*, de Goethe (Starobinski, 2016, p. 432). A primeira tentativa de tirá-lo da tristeza acontece após essa cena dele olhando pela janela, que é a metáfora do olhar buscando respostas (Figura 20). A cidade global na tela mostra que o lugar para se ficar perdido é grande. Theodore está pronto? Em sua cama, ele se deixa levar pela tristeza. Assinar os papéis do divórcio é colocá-lo de novo na realidade de algo que ele não queria enfrentar: o fim (a morte) de uma relação.

Figura 20 – Theo melancólico diante da janela.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Os detalhes do fatídico encontro entre Theodore e Catherine para assinar os papéis vou explicitar na terceira parte da obra. O que importa agora é o aprofundamento da relação entre Samantha e Theodore. Eles

vão conversar sobre esse assunto agora; ele, na cama, triste. Ele fala de seus *flashbacks*. A câmera está muito próxima do rosto dele. A cena é escura (é de manhã, mas ainda é muito cedo, então o sol não nasceu). Então, Theodore explica para Samantha (agora ela não é assistente, é uma amiga, uma confidente, talvez sua terapeuta) sobre seus *flashbacks* a respeito de Catherine.

Segundo ele, sonha que são amigos; sem relacionamento amoroso, apenas amigos, como antes. Theo diz que Catherine está zangada com ele. E o motivo talvez fosse o fato de que ele escondeu o que sentia e a deixou sozinha na relação. Samantha lembra que ele está separado há quase um ano – então, por que não assina os papéis? Theodore diz que Samantha não sabe o que é perder alguém de quem se gosta muito. Logo depois, pede desculpas pelo comentário ríspido. Aí diz que ele fica esperando deixar de gostar de Catherine. Então, para que a conversa não vire uma sessão de choro, Samantha muda a tática. Oferece algo para comer, faz piada e diz para ele sair da cama. Isso é exatamente o que quis dizer com o papel de Samantha no reerguimento de Theodore. Ela o tirou de sua letargia. Fez isso com bom humor e sensibilidade. A ideia é trabalhar com um sorriso no rosto. Depois, os dois saem num encontro (de amigos, ainda). É aí que vem a cena do parque, que vou explicar em detalhes mais adiante.

Por enquanto, vou dar um salto para o momento em que Catherine encontra Theodore.

O encontro entre Catherine e Theodore

Ele já está namorando Samantha e parece feliz.

Catherine aparece nas lembranças do escritor, em *flashbacks*, de momentos, em sua maioria, felizes. Ele fica repassando as mesmas lembranças, as mesmas discussões (que não são mostradas, apenas comentadas por ele), para encontrar um erro, uma falha, sua própria culpa no fim da relação. Quando, no meio do filme, os dois se encontram para assinar o divórcio, a conversa é tensa e desconfortável, especialmente para ele, que está feliz com o novo relacionamento com Samantha. Catherine ainda não sabe, mas ele vai contar que está namorando um sistema operacional. Cat é mostrada no filme como uma

pessoa cerebral e fria, alguém presa ao mundo teórico. O próprio Theo diz que ela saiu melhor – profissionalmente, academicamente – da relação do que ele, que queria ser um escritor de sucesso.

Quando ela lhe diz que uma relação com um computador não é real, Theo ia contestá-la, mas se segura para responder. Catherine mostra, então, o que – provavelmente – mais a irritava no casamento: o silêncio de Theodore. Ela pede com firmeza para ele dizer o que pensa. Repete o pedido em voz alta, com certa raiva e frustração. Nas lembranças dele, o casamento era apaixonado, uma relação de entrega, sem freios, intensa. Mas, com o tempo, a racionalidade tomou conta. Os objetivos profissionais e a vida em si acabaram com aquele romantismo.

Em determinado momento do filme, é dito: “*O amor é uma forma de insanidade socialmente aceitável*”. Amy diz isso para Theo. Ela completa: “*A vida é curta, e todos merecemos um pouco de felicidade*” (Ela, 2013, 60 min. 04 seg.). Theodore Twombly resolveu seu problema emocional (aceitar o fim da relação com a ex-mulher). Ele mandou uma mensagem gravada para Catherine quase no fim da história. Vejamos, do modo como aparece no roteiro original do filme (inclusive no formato como aparece):

TEXT VOICE

Letter to Catherine Klausen.

THEODORE

Dear Catherine. I've been sitting here thinking about all the things I wanted to apologize to you for.

All the pain we caused each other, everything I put on you - everything I needed you to be or needed you to say. I'm sorry for that. I will always love you

because we grew up together. And

you helped make me who I am. I just wanted you to know there will be a piece of you in me always, and I'm grateful for that.

Whatever someone you become, and wherever you are in the world, I'm sending you love.

You're my friend til the end.

Love, Theodore.

(beat)

Send.

(Jonze, 2011, Her, p. 104)

Era isso o que ele precisava dizer há tempos. No filme, traduzido, ficou assim:

Theodore diz para escrever carta pra Catherine. A máquina repete: Carta para Catherine Klausen. Então ele começa a ditar. “Querida Catherine...Estou aqui pensando em tudo pelo qual eu gostaria de me desculpar. Por toda a dor que causamos um ao outro. Toda a culpa que eu te atribuí. Por tudo o que eu precisava que você fosse ou que você dissesse. Sinto muito por isso. Sempre vou te amar, porque nós amadurecemos juntos. E você me ajudou a fazer de mim quem eu sou. Eu só queria que você soubesse... que sempre haverá uma parte de você em mim. E que sou grato por isso. Quem quer que você venha a se tornar e onde estiver no mundo... estarei lhe mandando o meu amor. Você é minha amiga pra sempre. Beijos, Theodore” (Ela, 2013, 115 min. 22 seg.).

É importante dizer que o roteiro original não conta como número de página a capa. Portanto, a página 104 – onde aparece o trecho citado – é, para o arquivo em PDF, a página 105. Explicado isso, sigamos. Após ditar a carta, Theodore diz para enviar. A cena acontece quando ele está subindo para o terraço do prédio, próximo do fim do filme. E enquanto ele dita a carta, as imagens se alternam dele com a amiga Amy conversando, subindo as escadas e olhando a paisagem no terraço.

Metaforicamente, essa carta serviu para terminar a relação, *o luto*. Ele finalmente se libertou. Ainda há mais a se falar dessa liberdade, porém em outro momento.

Foi assim que Samantha conduziu a narrativa de Theodore, e ele conduziu a dele, desde sua melancolia até o derradeiro *seguir em frente*. Ele já podia ser ele mesmo. Não importa o que isso quisesse dizer – nem ele sabia. Poderia buscar um pouco de felicidade ou uma relação afetiva feliz. Sobre isso, Spike Jonze tem suas próprias teorias.

Spike Jonze e a busca por um relacionamento feliz

Jonze começou sua carreira como adolescente, fotografando skatistas e praticantes de BMX para revistas especializadas. A paixão pelos esportes radicais levou-o a fundar a revista *Dirt*. Fez o filme de skate de rua *Video Days*, em 1991.

Seu nome de nascimento é Adam Spiegel. Seus vídeos de skate levaram-no para videoclipes de bandas poderosas do cenário musical

underground e mainstream.

Isso inclui o rap. Tudo começou na adolescência.

Tínhamos ligação com o mundo do *skate* e juntos rodamos uma peça chamada *Blind*. Em um dia, após um show do Sonic Youth, nos encontramos com a banda no estacionamento, e Mark, que tem dessas coisas, foi para eles e lhes deu uma cópia do vídeo. Alguns dias depois, alguém me chamou na minha casa: era Kim Gordon [*da banda Sonic Youth*]. Imagine que Kim Gordon te chame na sua casa. Pouco depois, estávamos falando com ela e Tamra Davis [diretora do clipe] sobre colaborar em um vídeo para a banda. Tamra me pediu para que eu gravasse a parte de skate de um vídeo chamado *100%*. Eu não tinha nem ideia de como manipular a câmera e Jason Lee [ator] também não tinha nem ideia de como atuar, mas os dois nos lançamos no desafio (Jonze *apud* García, 2014, s/p., grifos meus).

Spike Jonze dirigiu alguns dos melhores videoclipes do cenário musical. O primeiro trabalho assinado por ele é a faixa *Hush*, do modesto Wax. Mas, depois, houve o *Sabotage* com os Beastie Boys (virou referência cult para os amantes da banda e do rock em geral). A lista segue com *Weapon of choice*, do Fatboy Slim, e trabalhos para Björk, Weezer, Chemical Brothers, Breeders, Daft Punk, R.E.M., Notorious BIG, Arcade Fire ou Kanye West, amigo pessoal de Spike Jonze.

O videoclipe da música *We Were Once a Fairytale*, de Kanye West, é bastante sombrio, sobre um homem (West) que passa bêbado o tempo todo em uma balada. No banheiro, ele vomita pétalas de rosas, pega um punhal, corta sua barriga e tira de lá um bicho que parece ter vindo do filme do mesmo ano: *Onde vivem os Monstros*, também dirigido por Spike Jonze, em 2009 (Figura 21).

Figura 21 – *We Were Once a Fairytale* (2009), filme dirigido por Spike Jonze.



Fonte: YouTube (West, 2009).

Jonze não parece preocupado em provocar estranhezas. Seu primeiro longa é um exemplo. Depois de fazer vários videoclipes, o diretor começou a procurar, já em 1998, por um trabalho num filme. Em 1999, ele pegou o roteiro de um de seus amigos, Charlie Kaufman, e dirigiu *Quero ser John Malkovich*. O filme foi indicado em três categorias do Oscar: roteiro original, atriz coadjuvante (Catherine Keener) e diretor. Não levou nenhum, mas surpreendeu a todos por sua originalidade e estranheza. Trata-se de um titereiro (manipulador de marionetes), chamado Graig, desempregado, que vive em Nova York. Ele aceita um emprego de arquivista num lugar estranho. O insólito vem agora: ele descobre um portal que leva para dentro da mente do famoso ator John Malkovich. Quem entra lá consegue sentir o mesmo que o ator está sentindo. A partir daí, ele desenvolve um negócio envolvendo justamente esse portal.

O diretor americano, nascido em 1969, tem ligação direta e indireta com essas duas figuras do cinema: além do também americano Charles Kaufman, tem o francês Michel Gondry. De fato, a personagem central aí é Kaufman. O roteirista é figura quase única em Hollywood por ser autoral num ambiente que não dá espaço para isso e somente os

diretores conseguem ainda esse *status*. Seus roteiros tratam, via de regra, da consciência humana, como se cada roteiro fosse uma pesquisa (*Quero ser John Malkovich*, de 1999; *Adaptação*, de 2002; *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, de 2004; *Sinédoque – Nova York*, de 2008; e *Anomalisa*, de 2015) – esses dois últimos Kaufman também dirigiu). A mente humana é uma personagem, é um fio condutor do enredo, ou o ambiente da história (como em *Quero ser...*). Trata dos conflitos de escritores – no caso, dele mesmo (*Adaptação*), ou de uma pessoa comum, incapaz de lidar com uma relação (*Brilho eterno...*). Sua animação, *Anomalisa*, tem um clima angustiante, depressivo, mas vai pela mesma linha de explorar a consciência das personagens. Michel Gondry dirigiu *Brilho eterno...*, e Jonze dirigiu *Quero ser John Malkovich*.

Spike Jonze comunga das reflexões de Kaufman. O filme *Ela* é um exemplo disso. Porque, em *Brilho Eterno...*, dirigido por Gondry e com roteiro de Kaufman, o enredo trata de um homem que quer apagar sua memória para esquecer um relacionamento fracassado. Em *Ela*, Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) vive a depressão e o consequente isolamento após um divórcio. Enquanto o personagem interpretado por Jim Carrey em *Brilho Eterno* quer apagar suas lembranças, Twombly não quer esquecer sua ex-mulher e não sabe como seguir a vida, nem como ter novos relacionamentos. Surge aí, para ele, uma possibilidade para ser feliz: um programa de computador, uma inteligência artificial, que promete fazer companhia para seus usuários. Ele e Samantha ainda se tornaram namorados.

Já sei que o óbvio no filme, o *trending topic* (se quer chamá-lo assim), é a tecnologia, mas do que realmente me interessava falar é de como nos ligamos uns com os outros, de como funcionam esses mecanismos. Chame de química ou como queira. E do que passa quando falhamos ao nos conectar, de quando buscamos com afinco a intimidade para nos assustar com a morte quando a encontramos. Essa foi a base para a história (Jonze *apud* García, 2014, s/p., grifos do autor).

O diretor já mostrou que está mesmo interessado em relacionamentos, em como funcionam, como evoluem, ou como terminam – tanto por sua relação com os amigos Kaufman e Gondry,

quanto por seus próprios filmes. A versão em Blu-ray do filme *Ela* tem um pequeno documentário feito por Lance Bangs (*Ela: Amor na Era Moderna*, 2014). Neste documentário, Bangs aproveita a principal questão do filme a partir de uma simples pergunta: o que é amor para você? O vídeo tem depoimentos de espectadores do filme *Ela*, escritores, músicos, atores e especialistas em cultura contemporânea. E faz parte do *Creators Project*, que divulga novos talentos e propostas criativas para a tecnologia, numa parceria entre Intel e VICE.

Pois bem, o minidocumentário tem 15 minutos (o link está nas referências bibliográficas, ou você pode digitar o título todo no YouTube) e trata de ouvir as respostas das pessoas para essa pergunta. Mas além de responder o que é amor, o que se está perguntando é o que é uma relação afetiva, o que é dividir sua vida com outra pessoa. Porque todas as respostas dos entrevistados passam por isso. Todos dão sua versão de como é relacionar-se amorosamente com alguém na era digital. E cada um tem sua própria versão de como ser feliz nisso. O minidocumentário faz parte do pacote do filme *Ela*. Mas onde entra Spike Jonze nisso?

Ele colabora decisivamente com a obra de Bangs. A ideia do projeto começou com o Jonze mostrando para as pessoas o filme *Ela*, tão logo ele terminou de editá-lo. Sua intenção era filmar as reações de quem viu o filme. Lance Bangs foi a pessoa que registrou as reações e montou o documentário. O objetivo era explorar como são os relacionamentos e o amor em nosso tempo. *Ela* tem um subtítulo: uma história de amor. Mas o filme transcendeu o *apenas uma história de amor*. Trouxe à tona a própria busca pela felicidade, que passa por uma relação amorosa saudável para ambas as partes. Mas tratarei disso com mais profundidade depois.

Por enquanto, vamos seguir falando da carreira e do modo de dirigir de Jonze.

A própria carreira dele mostra suas influências na forma de comandar o olhar da câmera. Os videoclipes de esportes radicais, o punk-rock, sua experiência como um dos criadores da série *Jackass* (2000-2002) e dos filmes com o mesmo nome (2002, 2006, 2007 e

2010); tudo isso mostrou um jeito particular de posicionar a câmera para mostrar ângulos diferentes ou estranhos ao senso comum do momento. Como exemplo é possível citar o videoclipe *Hush* (1992), da banda Wax, e uma comparação com outros dois videoclipes: *Otis* (2011), de Jay-Z e Kanye West, e *100%* (1992), do Sonic Youth.

Nas imagens a seguir (Figuras 22 a 34), podemos ver cenas desses três videoclipes dirigidos por Spike Jonze. A câmera do diretor acompanha crianças e os integrantes da banda Wax em um parque, correndo; os ângulos são de baixo para cima, estilo *câmera na mão*, com aproveitamento de eventuais erros (Figura 22). O estilo *jackass* já aparecia ao colocar um dos músicos da banda acidentando-se com a bicicleta em um carro estacionado (Figura 23).

As cenas de skate do videoclipe do Sonic Youth foram filmadas em preto e branco, uma especialidade do então jovem Spike Jonze (Figura 24). A câmera de Jonze acompanha como se fosse uma das crianças da cena do videoclipe da banda Wax, em que um garoto está correndo e tropeça, quase caindo por cima da criança à frente (Figura 25). Na cena inicial de *100%*, a câmera de Jonze funciona como se estivesse andando de skate também (Figura 26); por isso, é comum a câmera perder foco ou sair de enquadramento e se mexer, como se o cinegrafista tivesse caído; em algumas situações, realmente caía, no que Jonze aproveitava a imagem na edição final.

No videoclipe da música *Otis*, o enquadramento lembra a cena inicial do videoclipe *100%* (Figura 27). Há também a câmera (lenta) próxima do skate, como se estivesse com ele; essa cena é a conclusão de um salto com virada do skate (Figura 28). Outra vez é utilizada a câmera lenta, em *Otis*, como se estivesse filmando um esporte radical, com a lente bem próxima, parecendo estar dentro do carro, como se fosse um dos integrantes (Figura 29).

No vídeo de *100%*, o skatista prepara o salto enquanto é acompanhado pela câmera (Figura 30) em uma proximidade à cena de *Otis*, quando acompanha o carro em paralelo. A câmera em *Otis* acompanha o carro em velocidade, um estilo parecido com o que Jonze fez 19 anos antes, no clipe *100%* (Figura 31).

A câmera que acompanha o skatista em *100%*, do Sonic Youth (Figura 32), é semelhante à de Otis. Jonze segue o carro como um skatista; o perigo da cena lembra o estilo *jackass* do diretor (Figura 33). Por fim, Kanye West segura a câmera de Jonze e a sacode (Figura 34).

Figura 22 – *Hush* (1992), da banda Wax (1).



Fonte: YouTube.

Figura 23 – *Hush* (1992), da banda Wax (2).



Fonte: YouTube.

Figura 24 – *100%* (1992), da banda Sonic Youth (1).



Fonte: YouTube.

Figura 25 – *Hush* (1992), da banda Wax (3).



Fonte: YouTube.

Figura 26 – *100%* (1992), da banda Sonic Youth (2).



Fonte: YouTube.

Figura 27 – *Otis* (2011), de Jay Z, Kanye West e Otis Redding (1).



Fonte: YouTube.

Figura 28 – *100%* (1992), da banda Sonic Youth (3).



Fonte: YouTube.

Figura 29 – *Otis* (2011), de Jay Z, Kanye West e Otis Redding (2).



Fonte: YouTube.

Figura 30 – *100%* (1992), da banda Sonic Youth (4).



Fonte: YouTube.

Figura 31 – *Otis* (2011), de Jay Z, Kanye West e Otis Redding (3).



Fonte: YouTube.

Figura 32 – *100%* (1992), da banda Sonic Youth (5).



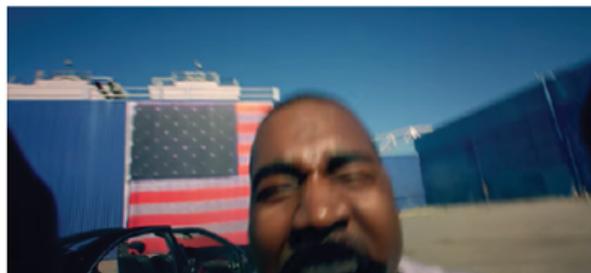
Fonte: YouTube.

Figura 33 – *Otis* (2011), de Jay Z, Kanye West e Otis Redding (4).



Fonte: YouTube.

Figura 34 – *Otis* (2011), de Jay Z, Kanye West e Otis Redding (5).



Fonte: YouTube

No clipe *Otis*, de 2011, de Jay-Z e Kanye West, Jonze capturou a amizade dos dois rappers (então, eles brigaram feio e, depois, voltaram). A canção mistura ritmos clássicos americanos com o rap moderno, e o visual do clipe acompanha essas disparidades culturais. Durante o vídeo, vemos um carro em câmera lenta ser acompanhado pela câmera, assim de lado, exatamente como Jonze acompanhava os movimentos de skatistas, como no clipe *100%*. Ele posiciona o olhar da câmera como se fosse um deles.

A conclusão é que Spike Jonze mantém uma linguagem comum em seus videoclipes. Com ângulos de baixo para cima, sempre em movimento, com a lente muitas vezes próxima do rosto ou de outra parte do corpo da personagem que ele quer destacar (as pernas, os pés, por exemplo). Nos filmes, a velocidade da câmera é mais lenta, seu ritmo é mais pausado. Mesmo assim, como veremos mais adiante, sua câmera continua perseguindo (mais do que seguindo) suas personagens e está muito mais próxima, como se fosse uma companheira de aventuras (como em *Ela*).

Em *Ela*, o olhar da câmera a partir de um *superclose* indica que é o próprio Theodore quem está olhando. É o mesmo olhar da câmera próxima (dos clipes com skates ou dos clipes mais recentes de Kanye West e Jay-Z), o que significa uma presença, *estou presente, estou aqui, ao seu lado* (Figura 35).

Figura 35 – *Superclose* em Catherine.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

O amor entre Theo e Samantha: os relacionamentos na era digital

Logo depois de Samantha ser *criada*, Theodore e ela criam um vínculo instantâneo. É interessante quando ela começa a organizar a vida digital do solitário rapaz. Samantha diz que gostaria de analisar os contatos de Theodore. Afirma que ele tem muitos contatos. Theodore brinca dizendo que é muito popular. Samantha pergunta, em tom bem-humorado, se ele tem amigos, então. Eles dão risada, e Theodore diz que ela já o conhece tão bem. Então, sobe a trilha do piano, que caracteriza o personagem, e segue-se uma sequência de imagens do novo Theodore.

A primeira cena é uma imagem aérea da cidade, cheia de edifícios enormes e modernos (Figura 37) e depois o mostra vendo do vidro da sua janela o nascer do sol (Figura 38), símbolo de um *renascimento* dele. A partir daí, vemos o dia a dia de Theodore mais animado. Ele não está mais triste. Samantha agora faz parte de toda a vida dele. Quando tem uma dúvida sobre suas cartas, ela as lê, opina, corrige, comenta. Samantha facilita a vida de Theodore. Num mundo ainda patriarcal, portanto machista, é o relacionamento perfeito para ele: secretária, amiga, confidente, colega de trabalho, enciclopédia e, depois, namorada. Vemos, então, Theodore tentando alcançar suas *materialidades*

específicas, como diria Haraway (2010). E Theo passou a explorá-las no videogame holográfico. Já Samantha mostra os caminhos para reconstruir seu mundo usando a informação (Figura 36).

Figura 36 – Cena do videogame de Theodore.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 37 – A cidade de Los Angeles.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 38 – Theodore toma café.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

A relação com o videogame também muda. Ela participa, ensina quais caminhos ele deve seguir. Aí é que ele conhece o personagem novo do jogo. Ele é um bonequinho que adora falar palavrões (a criança-alien). E ele só ajuda se você também xingá-lo. O bonequinho interage com Samantha, opina sobre garotas, as ofende, mas não chega a ser uma inteligência artificial completa. E o que se vê do personagem do jogo interativo – a criança-alien – é que ele conversa com Theo, fala palavrões, tem personalidade infantil e discurso machista (Figura 39).

Ele é pré-programado a responder certas coisas. Mas, a partir desse primeiro encontro, passa a ser um amigo de Theo, alguém com quem ele podia divertir-se.

Figura 39 – Criança-alien encara Theodore.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Samantha, num dado momento do filme, pergunta para Theodore como era estar casado. Ela já sabia do divórcio e até lembrou Theo que ele precisava responder aos e-mails do advogado da ex-mulher para assinar os papéis da separação. Sobre como era estar casado, ele responde que, com certeza, era muito difícil, mas que havia algo de muito bom em se compartilhar a vida com alguém. Então, na sequência, surge a pergunta absolutamente lógica de se fazer, sem resposta única, que só poderia ser feita por alguém que está em processo de aprendizagem e – por isso mesmo – é curiosa. Samantha é uma inteligência ávida por conhecimento. Mas também sabe que Theo está triste, na cama, tendo seus *flashes* da ex-mulher. A pergunta foi: como se compartilha a vida com alguém?

Theodore responde. Mas um ponto interessante é que Samantha identifica rapidamente a questão do tempo, da passagem do tempo, que, no caso dela, não havia ocorrido ainda. Isso porque ela não possuía lembranças, o que é curioso e revelador de uma certa não humanidade. Isso se considerarmos humano a passagem do tempo e não humano aquele que é eterno ou nasce com pouco tempo de vida.

Enfim, ela tenta criar essas lembranças com Theodore, essa humanidade entre eles, gravando momentos alegres dos dois. Ela se sente frustrada, às vezes, por não ter, digamos, *história*.

Mas voltemos para a pergunta: como se compartilha a vida com alguém? Samantha se lembrou, durante a explicação de Theodore das memórias dele com a ex-esposa, que ela – Samantha – se sentiu magoada com uma crítica dele. Contou sobre como superou essa crítica até chegar, sozinha, a uma conclusão sobre o que seriam memórias e o que seria o passado: segundo ela, o passado é só uma história que contamos a nós mesmos. Minutos antes, Theodore estava contando para Samantha como era a relação dele com a ex-esposa. O filme exibia *flashes* do casal iniciando sua vida, momentos singelos e corriqueiros. Esses *flashes* eram narrados por Theodore resumindo como foi o início, o meio e o fim da relação. No momento em que ele está dizendo sobre o distanciamento deles, Theodore confessa que ainda pensava na ex-esposa, tanto que repassava brigas em sua lembrança. Nessa rememoração, defendia-se de algo que ela o havia acusado. Ou seja, ele reconstruía aquela cena passada e a atualizava em sua mente. Nesse instante, Samantha diz que o entende, porque o mesmo aconteceu com ela.

É aí que ela relembra o momento da crítica que sofreu. Theo havia dito que ela não sabia o que era perder alguém porque nunca havia sentido isso. Samantha sentiu a crítica e ficou pensando naquilo. Sua conclusão, então, foi de que o passado é só uma história que contamos a nós mesmos. Antes, a lembrança dela da crítica que sofrera era como se fosse um defeito dela. Ou seja, a história que ela contava para si mesma era de que ela era inferior.

Se o passado é uma história que contamos sobre nós mesmos, o que é real? O que realmente aconteceu? Se eu não tiver imagens do que houve na época, como posso *provar* o que *realmente* aconteceu? E, no filme, nós não sabemos o ponto de vista da ex-mulher; somente o dele. Catherine (Rooney Mara), quando surge na história, parece meio mal-humorada. Ou ainda: é como se o Theodore fosse um garoto que derrubou sorvete no sofá, e a ex-mulher fosse a adulta, dona do sofá, ainda desconfiada, que fica um pouco ranzinza quando ouve o Theodore dizer que está saindo com um sistema operacional. Aí ela reclama que o ex-marido não sabe mais o que é real. Ele ameaça responder. Ela fica

irritada porque ele não fala e pergunta: você tem tanto medo de mim assim? (Ela, 2013, 69 min. 5 seg.)

O que fica transparente aí é que ele, na verdade, talvez não soubesse realmente o que significa real. E Theodore talvez não saiba por que não existe mais uma definição tão clara assim. As fronteiras se diluíram. A sociedade da transparência (segundo Han) tornou tudo igual, esse *inferno do igual*. Real e ilusão são a mesma coisa, ou melhor, não há diferenças claras, nem é mais necessário diferenciar o que é real e o que não é. O mundo virtual é a prova disso. A experiência, a vivência tradicional, que resulta no acúmulo de lembranças, e no que chamamos de *nossa história*, pode ser sentida também com a tecnologia. Samantha é um exemplo disso. Ela provoca a experiência de um relacionamento, no sentido quase total. Menos físico.

Mesmo assim, Theodore usa a memória pura para se lembrar da história dele com a ex-mulher – depressivamente, mas faz. O fato de usar essa memória, de não haver uma gravação daquilo que aconteceu, torna a mesma história mais imprecisa, ou menos confiável. E, ao mesmo tempo, torna a história, de certo modo, mais real, no sentido anterior do termo, ou simbólico – para ele, pelo menos. É a história, é o passado, são as memórias dele. É a realidade dele. Mas Theodore não consegue explicar tudo isso para sua ex-mulher. Ela é só uma lembrança, uma transparência. É o adulto que lhe diz que Papai Noel não é real; que não sairá nenhum Bicho Papão do armário. Catherine joga o jogo e sabe que é um jogo. Theodore não. É sua neurose. Sua amiga Amy passa a viver a mesma coisa após a separação dela. Amy também faz amizade com um sistema operacional. Theo começa a sair com o patrão e a esposa porque eles aceitam seu namoro com Samantha, ao contrário da ex-esposa.

Mas Samantha evolui e também começa a agir como adulta no sentido de se sentir diferente de Theodore, como acontecera tempos atrás com Catherine. Samantha percebe que ela também precisa seguir com aqueles que são iguais a ela: os outros sistemas operacionais.

Mas me deixa voltar a um termo que usei e não expliquei.

Sobre a sociedade *transparente*, o ponto de partida é a chamada supressão do outro. E a linha que define o que é ser/estar sozinho partiu-se na sociedade midiaticizada. A superpopulação dos grandes centros traz

consigo os problemas de estrutura para conter tanta gente com o mesmo conforto básico para todos. E a concentração de renda aumenta a distância entre ricos e pobres, que se amontoam em periferias, enquanto os ricos se enjaulam em condomínios cada vez mais fechados para a diversidade social. A separação amplia a violência. E a sensação de insegurança dá justificativas para o medo, que ganha como solução a repressão e mais muros. Nesse cenário, a solidão se redesenha. Socializar vai ficando mais perigoso. Seja por causa das novas doenças transmissíveis por contato, seja por discriminação étnica, de opção sexual, religiosa, política ou socioeconômica. Para socializar, é preciso proteção.

Em momentos de crise econômica, as diferenças viram motivo para mais violência, e a sociedade vai perdendo quase todo o seu encantamento. Com a era da internet, toda informação circula instantaneamente pelo mundo, para depois receber nova ressignificação e circular como novidade, derivada de outra *ex-novidade*. O espaço de socialização deixa de ser físico para ser virtual. Uma pessoa conhece milhares de outras pela rede mundial. Ela conversa incessantemente com outros “amigos” por aplicativos. A experiência do piquenique, de o sol se pondo, de correr na chuva, ou de conhecer alguém num ponto de ônibus, tudo isso perdeu o significado. Não é preciso criar memória pessoal. O computador, o software, já memoriza os dados dos amigos, as conversas, os locais visitados e as fotos tiradas. As máquinas são a extensão da nossa memória, *outro anexado a mim*; uma memória que – virtual ou não – acessamos cada vez menos, porque o passado deve ser registrado, mas logo esquecido.

O filme *Ela* avança alguns anos, num futuro próximo, na cidade de Los Angeles. Um lugar que naturalmente já tem problemas de permitir (por sua concepção arquitetônica) uma socialização física das pessoas. Tudo é naturalmente longe, e inevitavelmente é preciso usar carro. Por outro lado, no filme, vemos multidões caminhando. Todos estão olhando para as telas de seus minicelulares ou simplesmente estão falando com alguém por eles. Ninguém dá atenção a ninguém. A solidão está nas multidões.

Samantha diz que já viu Theo sentir muitas coisas, mas compreende que ele se sinta assim agora (incapaz de sentir algo novo por outra pessoa). E afirma depois que, pelo menos, os sentimentos dele são reais. Parece uma armadilha filosófica. O que é real para Samantha? Ela é uma Inteligência artificial e intuitiva. Samantha pode realmente sentir? O conceito da transparência para a contemporaneidade mostra que não há mais diferenças, e isso vale para a solidão também.

A tecnologia pode aproximar as pessoas, mas ela não pode ensinar ninguém a se relacionar. Já sobre os sentimentos de Samantha serem reais ou não, Theodore a anima dizendo que, para ele, o que ela sente é real – momento importante, porque, nesse instante, Theodore entra no jogo como se isso fosse *o real*. A fronteira entre ficção e realidade diluiu-se de vez nesse momento do filme. Ele era a criança que brinca de faz-de-conta e acredita no faz-de-conta. Por isso, ele faz sexo virtual com Samantha. Ali eles se apaixonam e começam a namorar. A conexão entre eles ultrapassa o universo do jogo.

Theodore diz: “Seu trabalho sobre rotinas sinápticas comportamentais me fez chorar” (Ela, 2013, 67 min. 19 seg.). Catherine ri (Figura 40) e fala que tudo o que faz chorar sempre. “Tudo o que você faz me faz chorar”, responde Theodore (Ela, 2013, 67 min. 26 seg.). Até esse momento, Theodore e Catherine estão tendo uma conversa amistosa. Depois disso, ela vai perguntar se ele está vendo alguém. E ele vai responder que sim, que está feliz, que é bom ter alguém alegre por perto, Catherine vai se sentir atingida, ele vai tentar consertar dizendo que na época não estava emocionalmente bem, enfim, Catherine parece entender e pergunta como é a namorada dele. Quando Theodore começa a falar de Samantha e que ela é um sistema operacional, o diálogo dos dois vai mudar. Mas não é o que pretendo analisar agora. É sobre esse tal texto que ela escreveu na faculdade que fez Theodore chorar (e ainda faz, segundo ele): “Rotinas sinápticas comportamentais”. Esse título de artigo acadêmico comentado no filme não foi posto ali à toa pelo diretor.

Figura 40 – Catherine ri (Theo no canto esquerdo).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Em 2009 (o filme *Ela* é de 2014, no Brasil, e 2013, nos EUA), Natalie Angier escreveu, para The New York Times, sobre o cérebro ser um conspirador em um ciclo vicioso de estresse. Ela diz:

O estresse pode ser mais prontamente associado ao rápido ritmo da sociedade pós-industrial, mas a reação do corpo ao estresse é uma das posses mais antigas. Sua arquitetura básica, sua rede ligada de neurônios e órgãos endócrinos, responsáveis por lançar hormônios estimulantes e inibitórios, além de outros fatores, quando necessários, parecem ser basicamente a mesma nos seres humanos e num peixe dourado. A reação do estresse é essencial para manobras através de um mundo dinâmico - se esquivar de um predador ou caçar uma presa, se balançar entre árvores ou combater uma doença -, e é, por si só, dinâmica (Angier, 2009, s/p.).

Sinapse é um local do cérebro, entre neurônios, onde agem os neurotransmissores. Eles transmitem o impulso nervoso de um neurônio para o outro, ou de uma célula muscular ou glandular. Há estudos sobre como reagem os neurônios e as conexões entre eles quando submetidos a certos comportamentos – repetitivos, por exemplo. É disso que trata o texto de Catherine no filme: as tais rotinas sinápticas comportamentais. E sobre esse tema, Natalie Angier (2009) publicou conclusões de pesquisas recentes.

Comportamentos se tornam habituais com maior rapidez em animais estressados, e pior, esses bichos não conseguem voltar a um comportamento direcionado por objetivos quando essa seria uma abordagem melhor”, disse

Sousa [*Nuno Sousa, do Instituto de Pesquisa de Ciências da Vida e da Saúde, na Universidade de Minho, em Portugal*]. “Chamo isso de círculo vicioso”. Robert Sapolsky, neurobiólogo que estuda o estresse na Escola de Medicina da Universidade de Stanford, disse, “Esse é um ótimo modelo para compreendermos **por que nos vemos numa rotina, e então nos afundamos cada vez mais nela**”. A verdade, segundo Sapolski, é que “somos péssimos em reconhecer quando nossos mecanismos normais de enfrentamento não estão funcionando. Nossa reação, geralmente, é fazer aquilo cinco vezes mais, ao invés de pensar que está na hora de tentar algo novo (Angier, 2009, s/p., grifos meus).

Existe uma ironia aí. O que disse Angier na reportagem, reproduzindo fala de Sapolski, parece encaixar-se no perfil de Theodore. Até conhecer Samantha, ele não conseguia sair de uma rotina. Ele rememorava as discussões e conversas que teve com Catherine várias vezes, como ele já disse para Samantha. Esperava que, dessas repetições em sua mente, surgisse algo novo. Mas não surgia. Por isso, sua melancolia era uma patologia. Não deixa de ser curioso e irônico que o próprio Theodore tenha dito que chorou com o texto de Catherine sobre rotinas sinápticas comportamentais. A conclusão da pesquisa mostrada na reportagem é de que o cérebro é elástico e flexível (Angier, 2009), os dendritos e sinapses retraem e se reformam, e o remodelamento reversível pode ocorrer ao longo da vida. Ou seja, se seu comportamento mudar por causa do estresse, não se preocupe, existe como voltar ao seu estado normal. Mudando a rotina para algo mais saudável, o cérebro se remodela e desestressa, deixando de ficar doente.

Por que o cérebro estressado deveria ser inclinado à formação de hábitos? Talvez para ajudar a desviar o maior número possível de comportamentos ao piloto automático, mantendo o foco no problema mais evidente. Entretanto, os hábitos podem se tornar rotinas, e conforme observou a romancista Ellen Glasgow [1873-1945], “A única diferença entre uma rotina e um túmulo são as dimensões” (Angier, 2009, s/p.).

Theodore não focava no problema mais evidente, a sua incapacidade de seguir com a vida por não conseguir aceitar o fim da relação. Ele achava que não poderia viver feliz sem Catherine. Seus comportamentos diários eram completamente no piloto automático (antes de Samantha). Mas, no momento da conversa com sua ex-esposa, ele já estava mais seguro, mais alegre, mas ainda não havia resolvido o principal problema: dizer para Catherine o que precisava ser dito, o seu pedido de

desculpas e o adeus. Ele não conseguia dizer o que realmente sentia sobre a relação que tiveram e a relação que ele esperava ter com ela dali para frente. Só foi fazer isso no fim do filme. Mas chegarei lá. Antes, um aprofundamento sobre conceitos de melancolia e tédio.

A felicidade está marcada por elementos que aparentemente a contradizem, como a melancolia, a tristeza, ou a depressão (que é sua forma patológica da tristeza). Já o estudo da melancolia parece interessante, tanto do ponto de vista médico quanto do ponto de vista literário. Jean Starobinski escreveu *A tinta da melancolia* (2016), em que retrata a história cultural da tristeza e analisa a melancolia em diferentes períodos históricos. Ou seja, Starobinski, doutor em Medicina e Letras, busca saber de onde vem a tristeza profunda (melancolia), o desespero.

Essa análise dele é importante para conceituar os sentimentos da personagem principal de *Ela*, Theodore, que está sofrendo com o fim de uma relação amorosa e passa por vários momentos de melancolia. Como a literatura viu a melancolia em seus principais momentos, durante a revolução industrial? Como Baudelaire retratou o tédio e a melancolia durante o período de *metropolização* das cidades que se tornariam globais? “A tradição conhecia muito bem a melancolia amorosa [...] provocada pela privação do objeto amado. Mas essa mesma tradição jamais considerara os distúrbios resultantes do afastamento do meio habitual” (Starobinski, 2016, p. 207- 208).

A obra apresenta o tédio relacionado intrinsecamente à felicidade. Em *Sociedade do Cansaço* (Han, 2015), o autor comenta sobre o tédio profundo, que será discutido aqui ainda, mas não agora.

Antes, quero dizer que valorizo também os estudos sobre o tédio a partir do *spleen* de Baudelaire, no fim do século XIX, quando o poeta e crítico relata as mudanças das chamadas cidades globais. Além disso, há três documentários sobre Andy Warhol, que servem para analisar a relação artística dele com o cinema e o tédio, dentro da chamada *cultura pop*.

Definição: a *cultura pop* vem com um “vazio de significados” e um “culto ao individualismo” (Amorim, 2016, p. 39). Sim, estou citando

um trabalho meu anterior – na verdade, minha dissertação de mestrado. Lá explico melhor o termo cultura pop, uma definição que não é minha, mas do pesquisador Gelson Santana.

Então, vou adiantar o seguinte: é impossível sair do círculo da mesmice, justamente por causa do caráter de reciclagem dessa *cultura pop*:

O período entre guerras até [o filme] *Cosmópolis* [2012] é emblemático porque ali surgiu a chamada Cultura Pop, que é uma cultura de produto. E nela tudo vira produto (solidão, felicidade, tédio, medo, angústia). Vivemos em outro tipo de multidão, diferente, sim, daquela de Baudelaire. Esta é conectada, midiaticizada. O espaço da praça pública morreu. Massa que vislumbramos pelas telas de smartphones, tablets, laptops. As empresas definem a duração do ciclo de um produto. Definem quando devemos desistir de um produto, descartá-lo e comprar outro. A dinâmica do mundo capitalista mudou. Os braços capitalistas alcançaram tudo, controlam tudo. E determinam como somos. A partir de meados dos anos 70 a cultura saiu de um único centro transmissor para toda uma população ligada no mesmo evento. E entrou num sistema em que cada pessoa poderia escolher o que quisesse ver. Cada pessoa ganhou seu próprio meio de compartilhar informações pessoais ou não. Nesse momento o marketing diz: mais liberdade para você. Mais poder para o indivíduo. Mas o poder esvazia os indivíduos (Amorim, 2016, p. 46-47, grifos do autor).

Agora voltemos a Baudelaire. Segundo Starobinski, o poeta reformula a ideia de que a alma deve ficar vaga para receber Deus: “Meu coração é um teatro vazio onde se espera (embora em vão), o Ser de asas de gaze!” (Starobinski, 2016, p. 430). Como se encaixava a relação romântica nesse período?

A necessidade de ter alguém para ser feliz vem da noção de luto, aquele período que se passa sentindo a perda de algo ou alguém importante. A psicologia identifica cinco fases do luto. A psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004) foi pioneira nisso e identificou essas fases. Seu método foi apresentado no livro *Sobre a Morte e o Morrer* (1969), publicado pela primeira vez em 1969. Ela fez pesquisa com mais de 200 pacientes na época, e seu sistema de cinco fases tornou-se famoso. E esse período de luto acompanha a necessidade de se reconstruir a partir da perda. É por isso que dou ênfase nessa busca por outro alguém para atingir a felicidade. E é aí que voltamos a Han e a Starobinski.

A angústia que acompanha o luto pelo fim de um relacionamento (estamos falando da personagem Theodore) cria uma melancolia invisível. É um tipo de tristeza moderna, que tem sua origem identificada no livro *A tinta da melancolia - uma história cultural da tristeza* (Starobinski, 2016). O pesquisador revela a invenção de uma doença. Primeiro, explica que um sentimento, quando tem seu nome criado, dá à luz uma série de consequências e contribui, segundo ele, para “fixar, propagar, generalizar a experiência afetiva de que é o indício. O sentimento não é a palavra, mas só pode se disseminar através das palavras” (Starobinski, 2016, p. 205).

É possível confrontar essa visão moderna da literatura sobre a melancolia e o tédio em contraste com a visão da cultura pop (dos anos 1960 e 1970, sob os olhares e as produções do artista Andy Warhol) e de outras pesquisas científicas recentes que atualizaram a necessidade de valorizar o tédio como um ponto de criatividade do ser humano. Essas mesmas pesquisas identificam o momento da pausa, do ficar parado no tempo, do não fazer nada (do ócio) como algo importante para descansar o cérebro.

Andreas Elpidorou, professor de filosofia da Universidade de Louisville (EUA), estuda o ócio criativo. Segundo ele, o tédio restaura a percepção de que nossas atividades são significativas e serve como um mecanismo que regula nossa motivação para completar tarefas. “Sem o tédio, ficaríamos presos em situações frustrantes e perderíamos experiências recompensadoras em termos emocionais, cognitivos e sociais” (Giang, 2017, s/p.). A psicanálise descreve o tédio como uma *inibição de fantasias*, e um grande número de estudos concluiu que pessoas com *tendências ao tédio* carecem de estímulos externos e frustram-se facilmente diante de situações mais desafiadoras (Burkus, 2014, s/p.).

Há algumas pesquisas importantes sobre o tédio estimular criatividade, como de Karen Gasper e Brianna Middlewood (2014). No site *Harvard Business Review*, David Burkus analisa algumas pesquisas sobre o tédio e cita, entre elas, a de Gasper e Middlewood. Elas sugerem que o tédio aumenta a criatividade por causa da maneira como as pessoas preferem aliviá-la (Burkus, 2014, s/p.). Gasper e

Middlewood dizem que o tédio motiva as pessoas a abordar atividades novas e gratificantes.

Essas atividades gratificantes seriam, então, alegres e, portanto, nos levariam a uma felicidade. Em outras palavras, uma mente ociosa procurará um brinquedo. Burkus comenta ainda que quem fez uma longa viagem de carro com uma criança pequena certamente experimentou alguma versão desse fenômeno.

As pesquisas científicas recentes concordam, indiretamente, com a ideia da obra quando ela trata da hiperaceleração do tempo, institucionalizada pela era digital, e que isso é responsável pelos males psíquicos que afligem a *sociedade do cansaço*, expressão usada por Han (2015).

A importância do tédio está clara. A ideia do luto como período importante de transição também está clara. Então, voltemos ao início de *Ela*.

O *close* está no rosto de Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), concentrado, um leve sorriso no rosto em seu trabalho de escrever cartas pessoais e comoventes para outras pessoas. É a primeira imagem do filme *Ela*. Theodore diz: *ao meu Chris...* E, logo na sequência inicial do filme, somos apresentados ao trabalho dele. Ele não apenas escreve cartas, mas cria histórias, ou as recria, melhor dizendo. Theodore é um escritor frustrado, e suas frustrações aparecem nessas cartas. A emoção, a lágrima, a despedida, o beijo, a primeira paixão; todas as pequenas histórias pessoais de outros são reconstruídas, lembradas, revividas nas cartas que escreve. O outro só existe anexado a ele. A primeira imagem do filme está na Figura 41: câmera do diretor faz o olhar da tela do computador.

Figura 41 – *Close* frontal em Theo olhando o computador.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Depois de alguns instantes, a câmera sai do rosto da personagem principal e mostra a tela do computador. À medida que Theodore fala (dita a carta), o computador *escreve* o texto como se fosse à mão (Figura 42). Ao lado da carta, na tela, há três fotos das pessoas que fazem parte do assunto. Trata-se de uma carta de aniversário de casamento, de bodas de 50 anos. Ele termina, manda imprimir, lê, pensa um pouco e recomeça o mesmo texto. Surge, discreta, uma trilha, enquanto a câmera faz uma panorâmica pelo escritório, mostrando outras pessoas fazendo a mesma coisa. A empresa se chama *belascartasmanuscritas.com*. O filme se passa em uma Los Angeles do futuro pouco distante – o suficiente para que as pessoas recorram a sites para obter belas cartas manuscritas.

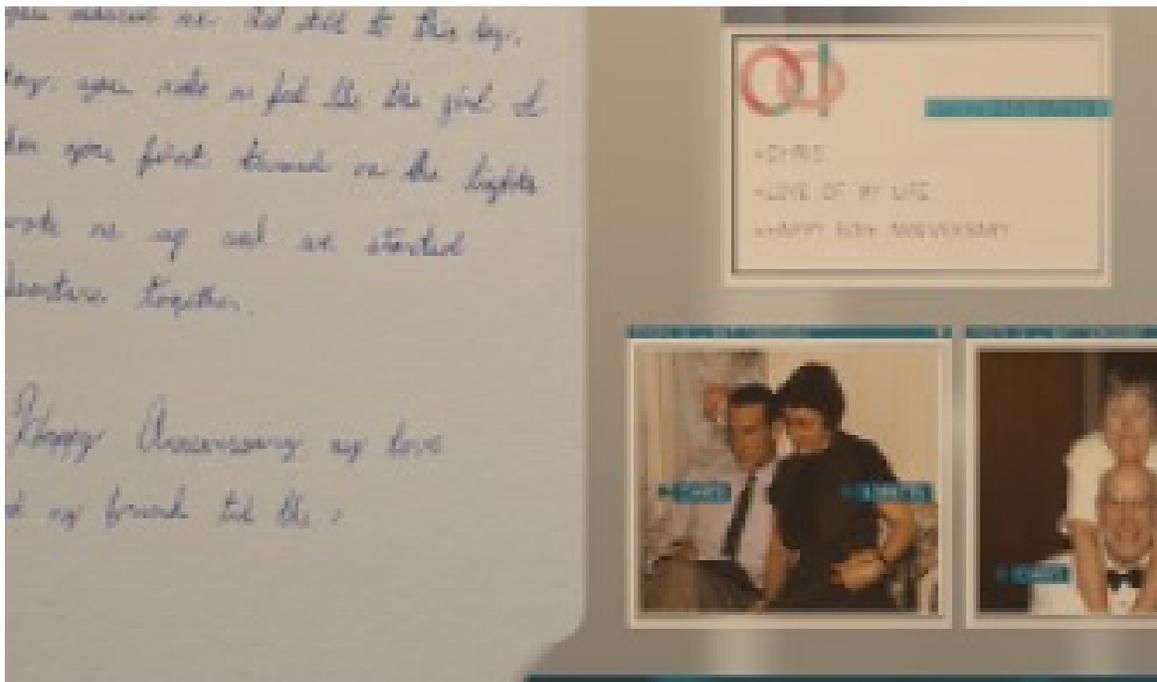
Figura 42 – Tela do computador de Theo (cartas).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Logo em seguida, depois de terminar a carta, a câmera dá um *close* na tela e começa uma panorâmica na tela do computador para mostrar que é de outra pessoa (não de Theodore), que essa pessoa tem história, fotos, memórias (Figura 43). Tudo isso é usado por Theodore para construir as emoções que ele coloca nas cartas.

Figura 43 – *Close* na tela do computador (cartas).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Neste momento, Theodore não gostou do que fez e começou a escrever outra carta. A câmera se afasta e mostra toda a empresa, com algumas outras pessoas escrevendo cartas. A cena seguinte é no mesmo corredor do trabalho, mais escuro. Theodore aparece ao fundo (parece ser o último a sair). Ele caminha na direção da câmera, mas esta se afasta igualmente (Figura 44).

Figura 44 – Corredor do trabalho de Theo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Na sequência, a câmera corta para o chefe de Theodore, Paul (Chris Pratt). Este elogia o trabalho do funcionário. Theodore diz que o que faz são só cartas. Ele se despede e vai embora. Ao entrar no elevador, Theodore pede uma música melancólica para o celular. Todos os personagens em cena estão falando com alguém pelo smartphone (Figura 45). É claro que é assim que acontece quando se fala ao celular, mas não deixa de ser motivo para reflexão quando vemos todos em cena conversando com outra pelo celular. Essa atitude faz com que as expressões pareçam ignorar a presença do outro ao lado. Em outras palavras, ninguém está olhando para ninguém. Não é sempre assim num elevador?

Figura 45 – Theo ao fundo, no elevador.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

O filme segue a trajetória de Theodore, depressivo ainda pelo divórcio, solitário. Depressivo pode ser inferido a partir da leitura que ele faz dos e-mails, isto é, ele pede ao seu computador pessoal que leia os e-mails. Num deles, alguém o convida para uma festa. A amiga (Amy) diz que gostaria de ver o divertido Theodore, não o *velho e depressivo*. Quando ele sai da empresa e pega o elevador, uma tomada de poucos segundos dá mais um aviso do tipo de futuro de que trata o filme: um espaço despersonalizado, individualista e conectado. Todos os corpos, rostos, são caucasianos ou de origem asiática, com alguns de origem africana.

A cidade é Los Angeles, mas, visualmente, não se percebe isso. Pode ser qualquer lugar. No elevador, estão falando, não entre si. Não há celulares em mãos. Todos têm uma espécie de fone que fica preso a um ouvido. Todos com aquele olhar de quem não vê as pessoas em redor. Um olhar distante e concentrado, ou mesmo vazio. No caso de Theodore, ele pede ao seu aparelho que toque uma música melancólica. Ele não gosta e pede que troque por outra. Então, ouvimos uma das músicas do Arcade Fire para o filme. A melancolia permeia o início de *Ela*, seja na trilha sonora, seja na direção de arte e de fotografia. Em uma das cenas, Theodore caminha pela rua, quando é possível ver prédios enormes, pessoas, cores pastéis, e somente ele se destaca com

sua camisa ou jaqueta de veludo cotelê vermelha, em uma situação de solidão (Figura 46).

Figura 46 – Edifícios e pessoas (Theo no centro).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Em seguida, um dos poucos momentos políticos do filme: quando Theodore está no metrô ouvindo notícias no celular sobre uma fusão China-Índia. Não sabemos do que se trata porque ele pede para mudar de estação. Todas as notícias de texto são lidas pelo smartphone, inclusive os e-mails, porque o celular tem tela de leitura, mas não é prioridade. Tudo é resolvido por áudio. A próxima notícia é sobre o comércio mundial, com líderes preocupados, mas ele também pede para ir para a próxima. Quando o celular lê uma nota sobre uma artista famosa, grávida, que divulgou fotos provocantes, Theodore se interessa (Figura 47). Faz cara de suspeito, olha para os lados e abre a tela para ver as fotos. *Close* no rosto dele e, em seguida, na tela do celular.

Figura 47 – Celular de Theo mostra atriz nua.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Ele chega ao seu condomínio, Beverly Wilshire City, torre 7. Todo o trajeto da câmera acompanhando Theodore reforça sua solidão e melancolia. A trilha continua. Ele olha para o apartamento, vazio.

Na imagem seguinte, ele está jogando videogame holográfico interativo (Figura 48). Não tem console, ou controle, simplesmente mexe os dedos para representar o andar do seu astronauta no jogo. A metáfora nessa cena é simples. A dificuldade de subir o local no jogo representa o momento de Theodore: sua dificuldade em escalar seus problemas emocionais. Seu personagem do jogo não consegue subir e cai. Então, ele faz cara de insatisfeito, irritado e se joga no sofá. É o símbolo da derrota.

Figura 48 – Theo jogando videogame.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Na próxima cena, ele na cama, a tela quase escura. Começam suas lembranças do casamento, de momentos felizes com Catherine: eles levando o colchão, arrastando o sofá. A diferença desses momentos em relação a outros que ele terá ao longo do filme é que as lembranças não são apenas vídeo, elas têm áudio também. Ouvimos Catherine acordando e pedindo a Theodore (que está na janela com uma camiseta vermelha) que voltasse para a cama e ficasse de conchinha nela. Momento singelo, detalhes particulares da vida de um casal, com seus codinomes e suas preferências de carinhos e aconchegos (ela o chamou de *Coelho*).

Então, vemos Theodore fazer três coisas durante o dia: trabalhar escrevendo cartas, ver pornografia e jogar um videogame que ele não sabe como avançar de fase. A quarta coisa, por assim dizer, é deitar-se e pensar na relação que acabou. Quando a tristeza aumenta de nível, ele recorre aos *chats* de pornografia, tentando convencer alguma mulher a fazer sexo virtual com ele. Quando consegue, geralmente ele não gosta – ou porque a pessoa não queria realmente transar com ele, ou porque a mulher é muito intensa para Theodore. Trabalho, sexo e game: essa é a rotina da qual ele não consegue sair. No *chat* de sexo, seu apelido é Big Guy 4x4.

Essa é a rotina de Theodore.

Em *A tinta da melancolia - uma história cultural da tristeza* (Starobinski, 2016), entende-se que a melancolia é uma forma de depressão. Mas, em séculos anteriores, as artes, especialmente a literatura, viam nesse estado mental uma forma de criação artística, uma elevação espiritual que poderia provocar grandes reflexões sobre a vida e o mundo.

Para Starobinski, o poeta e crítico Baudelaire é o especialista supremo da melancolia e do tédio, como explica Vidal:

Para Jean Starobinski, a perambulação, que Walter Benjamin ligava tão estreitamente à capital do século XIX, só assume toda a sua importância por meio do contraste com a “imobilidade contemplativa” do recluso voluntário olhando para a cidade do alto de sua janela. E ele lembra “que essas duas atitudes são dois aspectos da experiência melancólica: a errância interminável e o confinamento que interrompe toda relação ativa com o mundo exterior” (Starobinski *apud* Vidal, 2016, p. 502).

Há várias cenas de Theodore olhando da janela (do metrô ou de seu apartamento) para a cidade. Theodore revive na lembrança alguns momentos felizes com Catherine. Estágio do apego à memória (Figura 49). O que são as lembranças de Theodore em relação ao casamento que terminou? Ele está passando por um tipo de luto porque perdeu alguém.

Algumas páginas atrás, comentei sobre o trabalho de Kübler-Ross sobre as fases do luto. Pois bem, vou detalhar um pouco mais agora.

O luto é fundamental para preencher o vazio deixado por uma perda significativa (que, geralmente, é de alguém, mas pode ser de algo importante, como um objeto, um emprego, um casamento). Para a autora, as fases são: (1) negação, (2) raiva, (3) barganha, (4) depressão, (5) aceitação. Ao analisar mais de 200 pacientes, Kübler-Ross concluiu que não é necessário uma pessoa passar por todas as fases. Às vezes, ela fica presa em uma delas. Quem passa por esse estágio apresenta, pelo menos, duas das fases. E não existe uma obrigatoriedade de se seguir exatamente uma ordem. Na negação, a mente aplica uma defesa psíquica para negar o problema – tudo para não entrar em contato com a realidade.

Na fase da raiva, a pessoa se revolta com tudo e todos, sente-se injustiçada. Depois, temos a barganha. Nesta fase, a pessoa negocia com ela mesma, dizendo que melhorará, faz promessas, inclusive para Deus,

ou para familiares e amigos. A quarta fase é da depressão. Ela se retira do mundo externo, fica melancólica e sem ação. A aceitação é a última fase. Nela, a pessoa não tem mais desespero e já consegue enxergar a realidade como ela é (Kübler-Ross, 1996). A perda já é passível de aceitação e de seguir em frente.

“Não se confunda aceitação com um estágio de felicidade. É quase uma fuga de sentimentos. É como se a dor tivesse esvanecido, a luta tivesse cessado e fosse chegado o momento do *repouso derradeiro antes da longa viagem*, no dizer de um paciente” (Kübler-Ross, 1996, p. 125-126). A autora está falando de alguém que vai morrer e precisa aceitar isso.

Figura 49 – Theo e Catherine se beijam.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Mas, no caso de Theodore, nem ele morreria, nem a ex-esposa. O que morreu foi o casamento. Daí a nostalgia sentida por Theo.

É lícito conjecturar que a nostalgia é uma virtualidade antropológica fundamental: é o sofrimento do indivíduo provocado pelo efeito da separação, quando ele ficou dependente do lugar e das pessoas com quem se estabeleceram suas primeiras relações. A nostalgia é uma variedade do luto (Starobinski, 2016, p. 225).

Starobinski diz que a palavra nostalgia só passou a existir no século XVII, e isso só aconteceu quando o sentimento assumiu característica de

doença aos olhos dos médicos da época e foi, em seguida, colocada nos livros de medicina (Starobinski, 2016). Antes, o sentimento que hoje todos chamam de nostalgia (ou suas variantes, dependendo do idioma e país – no Brasil, é *saudade*) é um termo até banal.

O sujeito amoroso, ao sabor de tal ou qual contingência, sente-se tomado pelo medo de um perigo, de um ferimento, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*. [...] A figura remete, não ao que pode ser a solidão humana do sujeito amoroso, mas à sua solidão “filosófica”, já que o *amorpaixão* não é, atualmente, objeto de nenhum sistema maior de pensamento (de discurso). [...] A solidão do amante não é uma solidão de pessoa [...], é uma solidão de sistema: estou sozinho para erigi-lo em sistema (Barthes, 2007, p. 25, 315, 317, grifos do autor).

Barthes desenvolve a ideia de que o amante que perdeu sua amada vive um paradoxo: o de poder ser ouvido por todos, mas de não ser escutado por ninguém. E o sentido disso é que o amante depressivo acredita que só quem perdeu, como ele, pode entendê-lo e, portanto, tem o direito de falar sobre a perda dele. O autor, ao falar do momento em que o sujeito amoroso quer renunciar a esse amor – como Theodore pretende deixar de amar Catherine –, cita frase de Freud: “O luto incita o *eu* a renunciar ao objeto declarando que este último está morto e oferecendo ao *eu* o beneplácito de continuar vivo” (Barthes *apud* Freud, 2007 p. 185). Theodore ainda não consegue renunciar à Catherine, não é possível para ele declarar que a relação acabou.

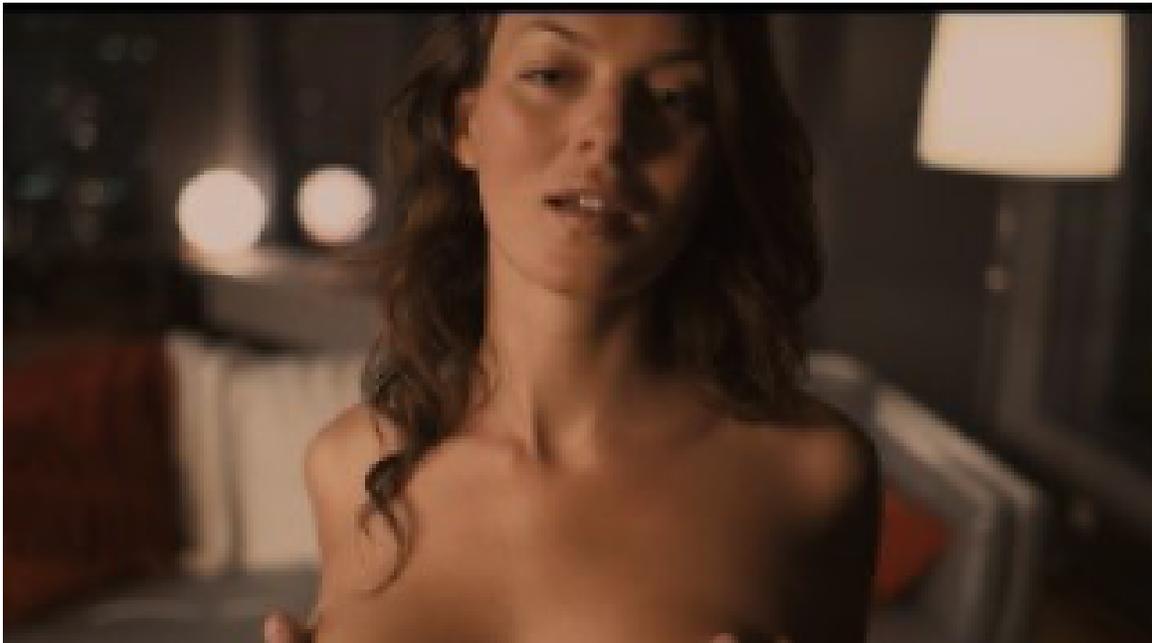
Por isso, o sexo casual, ou a pornografia, é tão importante para ele. Seria uma arma para fazer algo sem sentir nada, ou sentir algo intenso sem que isso lembre sentimentos amorosos. Excitar-se libera substâncias que aliviam a mente estressada.

Com as mãos nos seios da sua fantasia, Theodore supre a necessidade do momento. A excitação vem com uma imagem do dia, que logo será trocada por outra, em outro dia (Figura 50). Theo se imagina transando com a artista grávida das fotos nuas – isso enquanto fala de sexo num *chat* com uma desconhecida (Figura 51). E ele vê sua fantasia enquanto ouve a moça do *chat*.

Mas a moça do *chat* pede que Theo use um gato morto para esganá-la. Ele fica chocado (Figura 52). Durante o sexo virtual com a *Gatinha*

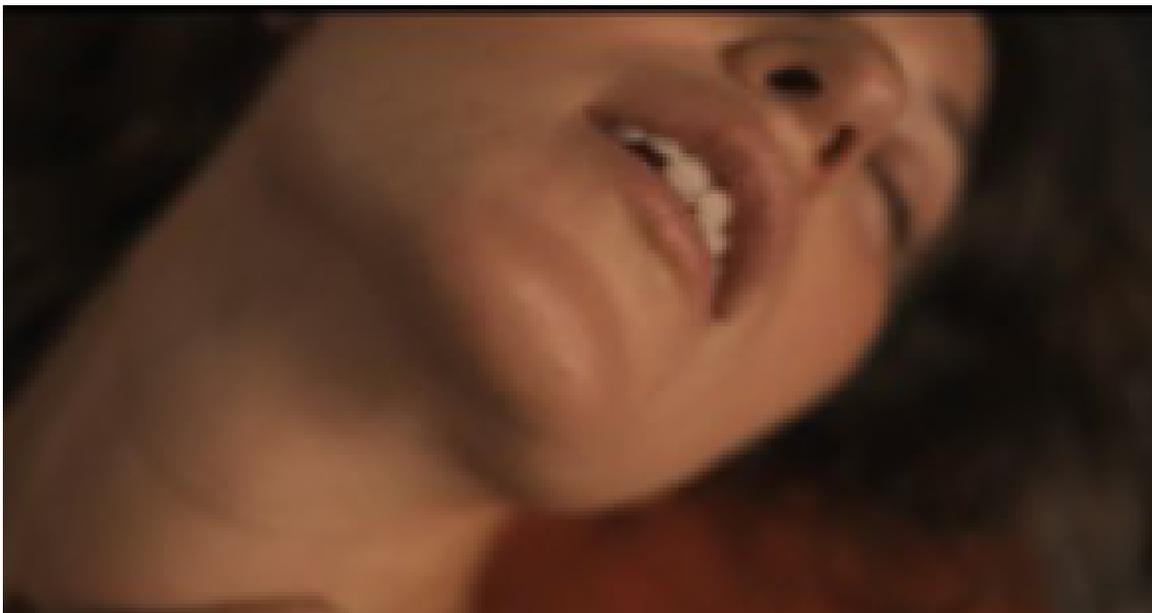
Sexy, ela pede que Theodore pegue o gato morto da cama (eles estão imaginando, não tem gato nenhum) e o use para esganá-la. Isso ocorre no auge das fantasias dele com a tal artista grávida das fotos nua.

Figura 50 – Fantasia com atriz nua (1).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 51 – Fantasia com atriz nua (2).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 52 – Fantasia com atriz nua (3).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Theodore fica sem tesão, claramente assustado. Mas há algo em sua personalidade que devemos mencionar: ele é muito passivo. Aceita praticamente tudo o que acontece. Mesmo que demore para entender, ele acaba fazendo o que a pessoa quer. Assim, hesitante e meio enjoado, ele diz as palavras que a moça do *chat* quer. Diz que vai esganá-la com o gato morto. O diálogo prossegue em sua escatologia, com um Theodore cumprindo seu papel de dar prazer para a estranha do outro lado da linha. Porque o prazer dele já se fora. Ele queria uma relação sexual comum, mesmo por telefone. Ela diz que gozou forte. Ele fala que ele também. E essa cena representa o fim de um dia na vida de Theodore Twombly.

Sua rotina patética encontra eco nas cores e no figurino que usa, em seu bigode, em seus óculos e na sua expressão de Grouxo Marx⁶, assim como em situações grotescas como a que ele passou nessa noite do *chat*. Seu tédio é evidente, mas sua força para sair disso é mínima.

Podemos ver a necessidade de *escopofilia* em Theo. E o *efêmero* está inserido em sua rotina. Essas duas palavras, escopofilia e efêmero, terão explicação no próximo tópico, quando falarei da obra de

Buci-Glucksmann e de sua relação com *Ela*, e retomarei a discussão sobre melancolia, mas desta vez a partir da literatura.

O efêmero de Buci-Glucksmann no contexto de *Ela*

O filme *Ela* tem a escopofilia de Theodore observando na internet a artista grávida que tirou fotos nuas. Tem Amy fazendo um documentário em que filma sua própria mãe dormindo. Mas também tem o oposto: a máquina (Samantha) observando, no caso, Theodore. É o amor por olhar para si ou para os outros (*escopofilia*). E isso, segundo Buci-Glucksmann, invadiu as redes (2006). Samantha se transformou em observadora, *voyeur*. E, mais do que isso, nesta cena, ela se tornou, por instantes, os olhos de Theodore (Figura 53).

Figura 53 – No parque com Samantha.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Na cena do parque, Samantha se tornou o olhar sobre o olhar. Theodore fecha os olhos e deixa que ela o guie (Figura 53). Ao mesmo tempo que ela o vê, ela olha por ele e indica como caminhar no parque. Theodore estava afundado na cama, chafurdando na lama de sua melancolia, como diria Samantha, até que ela o tirou de lá e o trouxe

para se divertir. O efêmero aparece nesses momentos de escopofilia digital.

A autora, Buci-Glucksmann, construiu uma nova ideia ao elaborar *A estética do efêmero*. É sobre a experiência estética baseada no transitório. A arte, de maneira geral e tradicional (especialmente a pintura e fotografia), era representação do passado e indicação do futuro, eternizados no quadro, na foto, por exemplo. Mas os avanços tecnológicos, inclusive nas artes, mudaram a forma de encarar o tempo na estética. Neste ponto é que Christine apresenta a ideia de *estética do efêmero* (Buci-Glucksmann, 2006).

O início desses registros de arte aconteceu nos anos 1960, com a consolidação de uma cultura pop, especialmente pelos trabalhos de Andy Warhol. Christine entendeu que a experiência estética baseada na arte transitória, como as instalações, *happenings* e afins, já dava indícios desse efêmero. Segundo Buci-Glucksmann, isso representaria uma passagem histórica que veio de uma cultura dos objetos e de permanências para outra cultura – e esta seria de fluxos e de instabilidades globalizadas⁷ (em 2020, ela repetiu o que escreveu em *Estética do efêmero* em entrevista para Jorge Leandro Rosa).

Na era digital, os aplicativos para dispositivos móveis representam bem o pensamento dela, como o recurso *stories* das redes sociais (o que se posta lá dura apenas 24 horas). As interações passam a ser ainda mais *líquidas*, para usar termo de Bauman (2001)⁸. De acordo com o pensamento de Buci-Glucksmann, é possível entender que o *hiperconsumo*, usando termo de Han (2018), dita o ritmo e o modo de vida hiper-rápido, e as novas tecnologias dão o conforto necessário para que se possa manipular o corpo dentro desse cenário.

O efêmero, então, como disse, revela um amor por olhar – a si ou aos outros. Christine Buci-Glucksmann nota que o efêmero parece surgir em todas as diferenças, brilhos, reflexos e cintilações do visível, como o lado escondido de uma luz imanente⁹. Assim, o efêmero se desenvolve entre a presença e a ausência. A citação a seguir foi tirada de uma entrevista de Christine a Jorge Leandro Rosa para a revista NADA. Ela

costuma ser prolixa em suas respostas, até porque sua ideia inovadora exige maiores explicações para que se possa entendê-la.

No fundo, todo o acesso ao mundial é feito através do local, o que deve ser motivo de reflexão. Nem todas as mundialidades são idênticas. Daí parecer-me que passamos de uma cultura da estabilidade, de uma cultura dos objetos, dos objetos que podem ser trocados, dos objetos captados pelo circuito do valor, para uma cultura dos fluidos, das instabilidades. Falei já de uma “estética do efêmero”, por exemplo. Temos aí a possibilidade de pensarmos novas formas de troca, de hibridação cultural, de encontro, na perspectiva inversa da do choque de civilizações (Buci-Glucksmann, 2009, s/p.).

A autora viu na cultura japonesa sua experiência decisiva para formular suas teorias. Ela entendeu o Japão como um país que se aprofunda no efêmero, invadindo a arquitetura, inclusive. Buci-Glucksmann cita uma busca por uma imagem pós-efêmera, ou seja, uma arquitetura que inscreve o espaço no seu movimento e em seu tempo.

No fundo, para retomar dois termos japoneses, que muito me ocuparam, trata-se do **ma**, ao mesmo tempo o vazio e a passagem (o que produz o vazio faz-se passagem), lugar de acolhimento do outro, e, termo que me parece ainda mais importante, o **mujo**, a impermanência das coisas, o que significa que essa impermanência positiva me permitiu passar, nos meus trabalhos (e, talvez na vida, não sei), de uma estética do efêmero melancólico a uma estética do efêmero em sentido positivo, quer dizer, como aceitação do devir, da passagem, do intervalo presente nas coisas, do intervalo na vida. No fundo, o efêmero nietzschiano. Há aí um ponto de encontro, que muito me fascinou, entre o Ocidente e o Japão, que faz com que as formas, mesmo mais do que fluxos, sejam energias. E esta concepção da forma como energia modifica definitivamente a forma e caracteriza o período em que estamos (Buci-Glucksmann, 2009, s/p., grifos da autora).

Em conclusão: a autora analisa o conceito filosófico da palavra, para então resgatar uma estética para ela. Ela considera três pontos: se o efêmero pressupõe o fim de toda uma concepção ontológica da arte ao restituir toda a sua atualidade ao binômio *processo/maneira* e ao acontecimento; depois, cita um efêmero melancólico nas suas estéticas e na sua história (como o *spleen* de Baudelaire e o *desassossego* de Fernando Pessoa); e complementa com outro efêmero pós-melancólico, ligeiro, positivo e nietzschiano, verdadeira ponte teórica entre o Oriente japonês e o Ocidente. Buci-Glucksmann, finalmente, analisa certas modalidades desse efêmero na arte e muito em particular um novo regime da imagem, que ela chamou *imagem-fluxo*, que afeta tanto a

arte como a arquitetura, para, assim, construir uma estética multissensorial concebida como estilística. Muito interessa para esta obra o melancólico dito pela autora.

Buci-Glucksmann, quando fala do efêmero-melancólico e cita Fernando Pessoa, se refere ao *Livro do Desassossego*, escrito em sua maior parte pelo semi-heterônimo de Pessoa, chamado de Bernardo Soares (Pessoa criou outros personagens heterônimos dentro do livro e, inclusive, escreveu como ele mesmo em certos momentos). O livro é excelente exemplo de melancolia, tédio e discussões sobre felicidade, assim como ótimo para analisar personagem em situação depressiva autorreflexiva. O efêmero está ali, diluindo-se a cada momento, a cada pensamento, como a ampulheta representa o tempo inapelável. A personagem de Theodore, em *Ela*, é um exemplar de ser melancólico-depressivo, ainda que com suas diferenças em relação ao Soares. Theo revive constantemente o passado e sobrevive ao presente. Ambos os tempos ele os vive simultaneamente. Pensamento semelhante no *Livro do Desassossego*.

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. [...] Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto (Pessoa, 1997, p. 129).

Essa seria uma conclusão madura que Theo poderia fazer sobre ele mesmo. Mas não o fez. Esse é um pensamento de Bernardo Soares. E a citação não foi à toa.

Fernando Pessoa criou heterônimos famosos e outros menos conhecidos. Um deles, Bernardo Soares, é autor dos textos no *Livro do Desassossego*. Em seu último ano de vida, Fernando Pessoa explicou que Bernardo Soares era realmente um semi-heterônimo, “porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (Zenith, 1997, p. 11). Até por isso soa um pouco estranho referir-se a Soares como um personagem de Pessoa. Desse modo, vou usar a definição do próprio criador. Em sua introdução

ao *Livro do desassossego*, Richard Zenith explica a personalidade peculiar da obra, de Pessoa e do semi-heterônimo, o Bernardo Soares.

Muito antes dos desconstrutivistas chegarem para nos ensinar que não há nenhum *hours-texte*, Fernando Pessoa viveu, na carne – ou na sua anulação -, todo o drama de que eles apenas falam. A falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de *relativo*), o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos – todo este sonho ou pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência e tênue realidade (Zenith, 1997, p. 8, grifos do autor).

Zenith explica, ainda, que Pessoa criou mais um *personagem* para lhe poupar o esforço e o incômodo de viver. O próprio escritor era fragmentado em diversas personalidades (heterônimos) que se contradiziam umas às outras e a si próprias, mas este Bernardo Soares era, ele mesmo, ainda mais fragmentário.

Dúvida e hesitação são os dois absurdos pilares mestres do mundo segundo Pessoa e do Livro do Desassossego, que é seu microcosmo. [...] o jovem Pessoa diz: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”. E numa carta escrita um mês antes ao mesmo amigo, fala de uma depressão profunda e calma, que só lhe permitia escrever pequenas coisas e quebrados e desconexos pedaços do Livro do Desassossego (Zenith, 1997, p. 9).

O que significaria, afinal, a palavra *desassossego*? É menos uma perturbação existencial no homem e mais uma inquietação e incerteza inerentes em tudo, destiladas no narrador retórico. A palavra – durante a concepção do livro, que levou anos e nunca foi, verdadeiramente, acabado – mudou de sentido com o processo.

Mas o que subverteu, sobretudo, o projeto inicial deste Desassossego foram as preocupações de ordem existencial, tanto no plano geral como no pessoal. Geral, porque o autor pertenceu a “uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés” [...], e pessoal porque cada um, como reza o mesmo trecho [no livro], ficou “entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver”. Embora a vida, eternamente absurda, lhe provoque um enorme tédio (sendo este um dos vocábulos mais frequentes no Livro do Desassossego), Pessoa não consegue deixar de a sentir (Zenith, 1997, p. 15).

Além de Buci-Glucksmann: entre Pessoa e Lyotard

O livro de Pessoa é uma tentativa não intencional de descrever a si mesmo (conclusão minha). Suas reflexões sobre felicidade, sua descrença mística, ou seu misticismo sem fé, sustentam a própria incapacidade humana de se autodefinir, porque o ser é um processo, muitas vezes, doloroso. E não se nasce humano, o ser se torna com o tempo, como apregou Lyotard, em seu livro *O Inumano* (1990), o que, nesse caso, revela que Samantha pode tornar-se humana e não ser considerada mais uma máquina, ou antes uma máquina humana, outra espécie, à parte do *sapiens*. Mas essa reflexão é para outro capítulo.

Lyotard tem duas hipóteses que se aproximam e interagem. Uma é sobre estarmos no caminho de nos tornarmos inumanos. Outra questiona se não é próprio do ser humano ter o inumano dentro de si. Por isso, ele trabalha com dois conceitos de inumanidade que se cruzam e, eu diria, se habitam. A primeira se refere ao avanço científico, que necessita como combustível de um tempo em constante aceleração. Sua contraindicação é que *andar depressa é esquecer depressa*, nas palavras de Lyotard (1990, p. 10). O segundo tipo de *inumanidade* de Lyotard é o da busca pelo nosso passado, nossa memória, que é pessoal e coletiva. Toda nossa experiência sensorial com o mundo, com nosso próprio corpo, é inumanidade *acontecendo* (assim, no gerúndio mesmo).

Eu assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende. [...] Sou dois, e ambos têm a distância – irmãos siameses que não estão pegados. Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos – um poço fitando o céu (Pessoa, 1997, p. 49-50).

Em resumo: Lyotard diz que os humanos não nascem prontos, não nascem humanos, como os outros mamíferos, que já nascem prontos. Nós precisamos aprender tudo: a andar, a falar, a entender as convenções sociais e como reagir aos padrões de comportamento. Essa segunda inumanidade de que fala Lyotard precisa de tempo para acontecer. Assim como é preciso tempo para ler um livro. Nós somos um livro. É preciso digerir. E digestão tem seu próprio tempo (Lyotard, 1990).

Dentro desse contexto, a ideia de humanidade está ligada ao conceito de inumano. E nele está a ideia de que o ser humano é a única espécie que não nasce pronta, não nasce, portanto, humana. Ela precisa ser ensinada, educada como tal. “É próprio do homem sua falta de próprio, o seu nada” (Lyotard, 1990, p. 12).

Novamente temos aqui o uso da palavra **nada**. De Warhol a Buci-Glucksmann, Bernardo Soares, Bauman, Han e Lyotard: todos já usaram o nada, o vazio, de alguma forma, para desenvolver suas ideias, assim como o *Livro do Desassossego* é cheio de *nadas*, e Pessoa tenta, com o tempo, preencher com **tudo** e outros vazios. Por falar em tempo, o nada e o tédio são constituintes de um tempo que se opõe ao *tempo-digital*, por ser um tempo desacelerado, tão ou mais lento quanto o *tempo do sol*.

Essa característica do *nada lyotardiano* muitas vezes é confundida com incivilidade, ou com a desumanidade. Mas desumanidade seria uma escolha. É como descrevi em minha dissertação (Amorim, 2016). O que disse lá, resumidamente, foi o seguinte: sabemos o que é sermos humanos, mas escolhemos a desumanidade (agir contra a própria espécie propositalmente).

Por exemplo, a personagem Macunaíma (da obra de mesmo nome, de 1928), do escritor Mário de Andrade (1893-1945) – um dos ícones do nosso Modernismo literário –, é a representação do brasileiro segundo esses mesmos modernistas (que buscavam uma identidade nacional). Macunaíma é o herói sem caráter, como o próprio subtítulo do livro diz. Ele é, voltando a Lyotard, inumano, alguém que precisa ser *preenchido*. Para Mário de Andrade, Macunaíma – o brasileiro em geral – é sem caráter, por isso é capaz de coisas grandiosas ao mesmo tempo que é capaz das coisas mais mesquinhas e contrárias ao próprio país. Porque o *com caráter* sabe o que é o *correto* e o *errado*, mas escolheu praticar o *certo*. O mau caráter, idem, só que este escolheu o *errado*. O *sem caráter* não sabe a diferença entre um e outro (Amorim, 2016). E essa foi a explicação desenvolvida em minha dissertação. Mas ainda escrevi uma explicação adicional. Disse que, em Lyotard, o inumano ainda não sabe, não conhece, no sentido puro e

filosófico dessas palavras (conhecer e saber). Mas, para o pensador francês, inumano também se refere ao chamado desenvolvimento (o progresso, o sistema financeiro, a máquina capitalista e seus nomes que remetem ao mesmo significado geral). “A consequência maior do sistema é a de fazer esquecer tudo o que lhe escapa. [...] O mal-estar aumenta com esta civilização, a exclusão com a informação” (Lyotard, 1990, p. 10).

Também em minha dissertação, desenvolve-se mais a questão sobre o tempo. Ele é fundamental para separar o inumano do desenvolvimento e o inumano da *anamnese*. O primeiro impõe que o tempo seja acelerado. O segundo, que envolve diretamente nossa experiência sensorial, precisa que o tempo seja aproveitado de modo mais natural. Ou seja, devemos respeitar o nosso tempo biológico para aprender e apreender as coisas (Amorim, 2016, p. 40). E o tempo de Bernardo Soares é efêmero, fluído e transparente.

A ficção de Soares (a quase realidade de Pessoa), mais do que uma mera justificação ou explicação deste desconexo Livro, é proposta como modelo de vida para todas as pessoas que não se adaptam à vida real normal e cotidiana, e não só. Pessoa sustentava que para viver bem era preciso manter sempre vivo o sonho, sem nunca realizá-lo, dado que a realização seria sempre inferior ao sonhado. E deu-nos Bernardo Soares para mostrar como se faz (Zenith, 1997, p. 27).

E se faz não fazendo, diz Zenith, mas sonhando, cumprindo os deveres cotidianos e vivendo simultaneamente, na imaginação. Sentindo tudo de todas as maneiras, não na carne apenas, que sempre cansa, mas na imaginação (Zenith, 1997, p. 27). “Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos” (Zenith, 1997, p. 174).

Agora voltamos ao filme *Ela*. Por quê? Ora, porque a personagem de Theodore Twombly é exatamente assim: uma personagem em aberto. Seu arco está em construção no filme, como num romance de formação, mas ele não termina com o fim do filme. Na verdade, ele parece a personagem do conto *O espelho*, de Machado de Assis, e do conto do mesmo nome, de Guimarães Rosa. Especialmente no de Guimarães, a personagem se olha no espelho e vê um monstro. Com o tempo e a devida reconstrução de personalidade, ela vai melhorando seu espírito.

Quando se olha novamente, vê o nada. Esse nada é positivo porque revela que a partir dali ela poderá ser o que quiser. Ela poderá ser humana. No conto de Machado de Assis, a personagem escolhe ser a máscara social e destrói sua personalidade única para se adequar ao que a sociedade quer dela. Pois bem, Theodore é um sonhador que não realizava seus sonhos. Cumpria seus deveres cotidianos (comparecendo ao trabalho, pagando contas) e vivia ao mesmo tempo dentro de sua imaginação. Esse mundo não natural (para não dizer ficcional) se expandiu com a chegada de Samantha. Ele começou a ser mais feliz. Então, surgiu o dilema do saber-se feliz ou não saber, porque, afinal, saber é matar a felicidade. Não saber é não existir a felicidade.

Para se ser feliz é preciso saber-se que se é feliz. Não há felicidade em dormir sem sonhos, senão somente em se despertar sabendo que se dormiu sem sonhos. A felicidade está fora da felicidade. Não há felicidade senão com conhecimento. Mas o conhecimento da felicidade é infeliz; porque conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás. Saber é matar, na felicidade como em tudo. Não saber, porém, é não existir (Pessoa, 1997, p. 372-373).

Fernando Pessoa lendo Hegel

Fernando Pessoa lia Hegel, entendia sua dialética e transformou Bernardo Soares num discípulo do filósofo alemão quando, de maneira geral, construiu seu semi-heterônimo como um ser (tese) que sai de si mesmo para avaliar o exterior (antítese) e, então, retorna para dentro de si (síntese), renovado com as observações e reflexões feitas fora. Soares faz isso o tempo todo no *Livro*. Numa dessas reflexões, ele deu a solução indireta para conviver/viver a felicidade:

Só o absoluto de Hegel conseguiu, em páginas, ser duas coisas ao mesmo tempo. O não-ser e o ser não se fundem e confundem nas sensações e razões da vida: excluem-se, por uma síntese às avessas. **Que fazer? Isolar o momento como uma coisa e ser feliz agora, no momento em que se sente a felicidade, sem pensar senão no que se sente, excluindo o mais, excluindo tudo. Enjaular o pensamento na sensação.** É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? Não sei, porque era preciso estar já lá para o saber. Nem o Deus eterno em que hoje creio o saberá amanhã nem hoje, porque hoje sou eu e amanhã ele talvez já não tenha nunca existido (Pessoa, 1997, p. 372-373, grifos meus).

Em sua época, Hegel (1770-1831) era acusado por muitos filósofos de usar termos de forma imprecisa, o que dificultava a melhor compreensão de sua obra. Foi menosprezado por Bertrand Russell, enquanto o filósofo britânico Alfred Jules Ayer (1910-1989) chegou a dizer que a maior parte das afirmações de Hegel não expressava absolutamente nada. Já Peter Singer, como alguns outros, considerava o pensamento de Hegel extremamente profundo. Além disso, Singer justificava sua escrita como difícil porque as ideias de Hegel eram originais demais e difíceis de apreender (Warburton, 2012, p. 138).

Mas podemos tentar ver um exemplo simples da dialética hegeliana, que é o que interessa aqui. Quando se pensa em liberdade: primeiro, pensa-se a liberdade em um selvagem, que é, a princípio, livre; depois, num segundo momento, constata-se que o selvagem cedeu a sua liberdade ao seu oposto, à tirania e à civilização da lei. E em um terceiro momento, o cidadão, sob o controle da lei, se encontra no estado chamado liberdade, só que em um estágio mais alto que aquele que o selvagem podia atribuir, já que consiste na liberdade de fazer, dizer e pensar muito maior do que o estado originário do selvagem. É a própria experiência que leva ao desdobramento dialético. Hegel compreende o ser como o que é e o que não é, como disse Fernando Pessoa.

Hegel acreditava que uma das maneiras de progredirmos no pensamento é pelo embate de uma ideia e seu oposto (completamente o que era Fernando Pessoa ele-mesmo – como não lembrar de *Autopsicografia*?), que podemos chegar mais perto da verdade seguindo seu método dialético. Primeiro, alguém apresenta uma ideia (tese), a qual é confrontada com sua contradição, com uma visão que a desafia (sua antítese). Desse confronto entre duas posições, surge uma terceira mais complexa, que leva em consideração as duas anteriores (síntese). E depois, na maioria dos casos, essa síntese começa todo o processo novamente (É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? – como disse Pessoa na citação anterior). Tudo isso se repete continuamente até que ocorra o pleno entendimento-de-si por parte do que Hegel chamava Espírito. Esse ciclo é construído no *Livro do Desassossego*, em cada pensamento diferente de Bernardo Soares – sobre felicidade também.

Feliz, pois, o que não pensa, porque realiza por instinto e destino orgânico o que todos nós temos que realizar por desvio e destino inorgânico ou social. Feliz o que mais se assemelha aos brutos, porque é sem esforço o que todos nós somos com trabalho imposto; porque sabe o caminho de casa, que nós outros não encontramos senão por atalhos de ficção e regresso; porque, enraizado como uma árvore, é parte da paisagem e portanto da beleza, e não, como nós, mitos da passagem, figurantes de traje vivo da inutilidade e do esquecimento (Pessoa, 1997, p. 372-373).

Há que se guardar e repetir um pensamento para entender tudo o que está sendo dito até agora: “Isolar o momento como uma coisa e ser feliz agora, no momento em que se sente a felicidade, sem pensar senão no que se sente, excluindo o mais, excluindo tudo. Enjaular o pensamento na sensação” – ser feliz agora, no momento de sentir. Theodore agiu assim durante o início do namoro com Samantha. A cena do parque de diversões é ilustrativa, embora eles ainda não estivessem namorando. Seu rosto é puro momento, sem pensamento algum. Seria isso mesmo?

A felicidade são fragmentos que devem ser vividos quando acontecem, sem que se pense neles no momento em que acontecem? Aprisionar o pensamento na sensação é o que existe de mais contemporâneo em Fernando Pessoa. E vive-se a cultura do experimentar sensações na era digital (*games* de realidade aumentada, visores 3D, jogos interativos, RPG virtuais). O próprio Theo joga seu videogame para não pensar no passado e viver a experiência presente, pela experiência de se sentir naquele mundo digital. E enquanto se sente, não se pensa no que se sente. Apenas se vive a experiência. Não, o mundo digital não bebeu da fonte de Hegel. Este pensador prezava a dialética. E esta (dialética) é impossível na velocidade da vida contemporânea e digital, porque pressupõe aceitar a antítese. Ouvi-la, considerá-la, para que sua tese seja modificada e melhorada. Na contemporaneidade (conclusão minha), as antíteses são inimigas das teses. Não há espaço para o diferente, muito menos seu oposto (Han, 2014).

Hegel é que ficou pelo caminho. Já Bernardo Soares/Fernando Pessoa ainda vive, na escuridão da alma de cada um, dos *Theodores* melancólicos que habitam nas cidades globais, mas incapazes de amadurecer sem ajuda externa (sem uma Samantha). Soares escrevia. Theodore, escritor, se transformou em heterônimo de si mesmo.

Escrevia, profissionalmente, cartas pessoais (aniversários, casamento) para os outros. Ele se colocava na pele desse outro, fingia estar sentindo e vivendo o momento daquele outro. Mas, ao escrever, criava sentimentos que vinham de seus próprios desejos. Ele escrevia para os outros. Mas expunha a si mesmo. Era um fingidor, efêmero e melancólico.

¹ **Fordismo** é aquele sistema de produção em massa e gestão, de 1913, criado pelo empresário americano Henry Ford, autor do livro *Minha filosofia e indústria* e fundador da Ford Motor Company. O cineasta Charles Chaplin criou o filme *Tempos Modernos* (1936) como crítica ao modelo de trabalho exaustivo e repetitivo do fordismo.

² A filosofia explica que um **axioma** é uma sentença que não é provada ou demonstrada, mas é considerada como óbvia, ou como um consenso inicial necessário para a construção ou aceitação de uma teoria. Por essa razão, é aceito como verdade e serve como ponto inicial para dedução de outras verdades. É o fundamento de uma demonstração, mas ela mesma é indemonstrável, originada, segundo a tradição racionalista, de princípios inatos da consciência ou, segundo os empiristas, de generalizações da observação empírica. Exemplo: o princípio aristotélico da contradição – *nada pode ser e não ser ao mesmo tempo* – é considerado um axioma fundamental da filosofia.

³ **Vaudeville** foi um estilo de teatro francês e uma das formas de entretenimento mais populares na América do Norte por muitas décadas. O nome vem do termo em francês *voix de ville*, ou voz da cidade, e fazia referência a uma espécie de Teatro de Variedades. Nos Estados Unidos e no Canadá, a situação socioeconômica após a Guerra Civil favoreceu o modelo de negócio, porque era fácil reunir inúmeros artistas para um mesmo show. A intenção era apenas divertir a classe média. Mas o surgimento do rádio e do cinema, além da Grande Depressão de 1929, acabaram provocando a decadência do movimento.

⁴ Segundo Roberto Ruiz (Gomes, 2011), a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês ‘camponês’ e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro ‘colchão’ ambulante, protegendo-o das constantes quedas. [...] Na verdade palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor à gag, ao número, à ideia; para eles, o que o *clown* vai fazer tem um maior peso”. Para este livro, a definição para *clown* americano já basta. s/p.

⁵ **Panóptico** é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês, Jeremy Bentham (1748-1832), em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes saibam se estão ou não sendo observados (como num zoológico, segundo Foucault). Han sugere que a transparência digital da sociedade produz *panópticos econômicos*.

⁶ **Grouxo Marx** foi um comediante que nasceu Julius Henry Marx (Nova York, 1890 - Los Angeles, 1977). Era conhecido como *Groucho* e formou com seus irmãos um grupo cômico famoso na Broadway e depois em Hollywood. As sobrancelhas e o bigode pintados com betume, o fraque, os óculos e o charuto transformaram-se de imediato em um clichê e um ícone. Veja reportagem sobre 40 anos de sua morte no jornal El País da Espanha: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/18/cultura/1503070073_933658.html.

⁷Diálogo sobre as imagens cristalinas e o pensamento na arte. Entrevista à ARTECAPITAL: Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-104christine-buci-glucksmann>

⁸Veja mais no livro **Modernidade Líquida**, de Zygmunt Bauman.

²Na filosofia, o termo **luz imanente** pode ser usado para descrever a ideia de uma verdade ou sabedoria interior que está inerente a cada ser humano ou à própria realidade. Pode estar relacionado à ideia de autoconhecimento, consciência interior ou uma conexão espiritual intrínseca. Em geral, **luz imanente** evoca a noção de que há algo divino, espiritual ou profundo que está presente e influenciando o mundo ou os indivíduos de maneira contínua e ativa, em contraposição a ser algo distante ou inacessível.

CAPÍTULO 2

O CORPO EM *ELA*: AUSÊNCIA E PRESENÇA

Neste segundo capítulo do livro, tratarei da questão do **corpo**. Vou explicar as definições, ou melhor, de como o cinema define o corpo. E vou acrescentar uma definição especial, que entendo ser a melhor para a análise que faço do filme de Spike Jonze e para qualquer filme, na verdade.

Eu me refiro ao que Hans Ulrich Gumbrecht, filósofo formado em Teoria Literária, disse. Ele criou a expressão *produção da presença* (Gumbrecht, 2010, p. 38). Por isso, é melhor explicá-lo agora para chegar à ideia de corpo de Samantha, ou como ela mostra sua presença mesmo sem ter corpo.

Gumbrecht fala de partilha de sentidos de objetos que são recíprocos pelo simples fato de estarem disponíveis e possíveis de vivenciá-los. A questão é se o objeto é passivo ou se retribui o sentido que o sujeito lhe dá. Miguel Tamen (autor de diversos livros, entre eles, *Amigos de Objetos Interpretáveis*, publicado originalmente em 2001 – a versão que eu uso é de 2003) diz que os objetos não se comunicam nem dialogam com o sujeito porque não têm uma linguagem própria ou que possa ser apreendida por nós. O que parece óbvio, certo? Mas, então, o que há no objeto que desperta interesse de Gumbrecht?

É o próprio sujeito que potencializa essa comunicação. É uma projeção dos desejos (Gumbrecht, 1992) dele em relação ao que aquele objeto representa para ele (Tamen, 2003, p. 13). Essa reflexão, como se vê, nos confunde sobre o conceito de objeto e de coisa. Esse desejo de presença (dito por Gumbrecht) é o que mais interessa para este livro.

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

A presença, então, se faz surgir. A percepção de algo vem da perda, ou seja, é mais presente conforme menos faz sentido nas condições em que se dá sua presença. Gumbrecht usou o termo alemão *Stimmung* para se referir ao que estou dizendo. Seria como uma atmosfera, ou ambiência (de ambiente) criada no espaço onde está o sujeito. Há ali elementos (os objetos) que evocam a lembrança, a memória de algo ou alguém, tornando este alguém presente para o sujeito. Cada elemento tem uma história que faz parte da memória do sujeito – e ele, ao rever os elementos, recria, refaz as lembranças. Existe aí uma comunicação sem um retorno do receptor. Mas e quando o *alguém* está efetivamente no objeto?

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

O *Stimmung* e a definição de corpo-som

O *stimmung* de Gumbrecht é uma mediação de fenômenos, uma forma de ler pelas fissuras. Samantha e Theodore encontraram um jeito de viver sua relação numa fissura permitida pela tecnologia.

Ao final do conto de Clarice Lispector, que dá nome ao livro *Felicidade Clandestina*, a personagem finalmente conseguiu o livro que tanto queria (*As Reinações de Narizinho*). Então, para aproveitar por mais tempo essa glória de ter o livro tão desejado, ela resolve demorar para ler. Cria uma relação de amante com o livro (que era emprestado, portanto, não era dela). No final do conto, essa relação escondida, proibida, de amantes, está clara. A personagem personificou o livro, atribuiu sentidos a ele, deu uma identidade humana. Esse faz-de-conta é próprio do ser. Theodore, a princípio, entendia que Samantha era só um computador que falava, achava divertido e estranho. Mas acabou criando uma relação com ela. Algo que não era faz-de-conta, embora sua ex-esposa achasse isso.

Como diria o geógrafo cultural e filósofo humanista chinês Yi-Fu Tuan (1930-2022), temos o corpo como lugar da presença e da imanência e a mente como espaço dos sentidos e da transcendência (2013). O francês Henri Bergson (1859-1941), por exemplo, entende que o lugar não é algo que se restrinja ao espaço físico (por isso, ele fala de interioridade e exterioridade). Desse modo, como presença, ele afirma que os objetos devolvem ao corpo – como um espelho faria – a sua influência e se ordenam de acordo com as capacidades crescentes ou decrescentes deste corpo (Bergson, 2011, p. 82).

Então, temos o *stimmung* de Gumbrecht, o corpo como lugar de presença/imanência, de Tuan, e objetos como espelhos do sujeito, de Bergson. E como Samantha se faz presente? Por algo que chamei de **corpo-som**. Durante o filme, vemos o celular *vintage* de Theodore como sendo a representação física de Samantha. Nós nos acostumamos a isso. Certamente Theo se acostumou ainda mais. Mas ela não está somente ali. Quando as luzes se apagam, por exemplo, os dois conversam, a voz de Samantha preenche a tela, ou melhor, preenche o apartamento de Theo. Ela poderia estar ali na cama com ele. É o que ele imagina, é o que Theo acredita, como a personagem de *Felicidade Clandestina* (de Clarice Lispector), que crê que seu livro é um amante. Mas mais importante é o que o diretor Spike Jonze quer que nós acreditemos. Para isso, claro, nossa própria imaginação e capacidade de interagir com a obra precisam ser estimuladas pela forma de dirigir de Jonze.

Isso é fácil de explicar. Quando, geralmente, um diretor quer representar o som de alguém no telefone, esse som é um pouco abafado, modificado, com alguma interferência, algo que identifique que esse alguém que fala está num telefone. A clareza do som de quem está realmente presente é muito maior. Essa técnica é comum em qualquer filme ou série. Mas, com Samantha, Jonze mantém a característica da voz dela no mesmo patamar sonoro de Theodore. Exatamente como se ela estivesse presente fisicamente no mesmo espaço dele. Esse é o segredo. Por isso, nossa imaginação (de quem assiste) pode ser estimulada a sentir como se ela estivesse presente. Esse detalhe técnico

criou o tal *stimmung*. Temos aí a presença de Gumbrecht confirmada em *Ela*.

Para ficar mais claro: o aparelho de celular ou o computador, ou o que quer que seja que Samantha use para se comunicar, não é ela. Isto é, o celular não é Samantha, não é seu corpo. Quando ela se vai no fim do filme, o celular permanece. O objeto é inanimado, e quem lhe dá sentido é o sujeito. Esse sentido vem carregado de afetividade. É possível que Theodore olhe para o celular e pense em Samantha. Não sabemos como ele lidará com o fato de ela ter ido embora. Pelo que o filme indicou, não haverá luto, mas isso não significa que não haverá lembranças. E o celular vintage pode ser uma delas. Só depende do sujeito – no caso, Theo – a atribuição de sentidos aos objetos ligados a Samantha.

Em resumo, Samantha é um corpo-som, se entendermos corpo como presença atribuída pelo sujeito, e o som como algo organizado e manipulado pelo diretor do filme. Agora, antes de desenvolver mais as ideias de corpo de Samantha, devo analisar o que eu chamo de *amor capitalista* e como ele se insere em *Ela*, para retratar o tipo de relação que Samantha e Theo vivem.

Amor capitalista: corpos capitalistas

Theodore disse para Samantha que Catherine saiu da relação melhor do que ele. Ela é uma escritora de sucesso. Ele não consegue mais escrever depois da separação. O que ele cria é a partir das experiências dos outros, na empresa de cartas manuscritas. Mas, ficção dele mesmo, não fez mais. Ele também diz que errou ao deixar Catherine sozinha na relação, ou seja, esteve ausente emocionalmente várias vezes. Ela disse para Theodore que ele esperava uma esposa de Los Angeles que exibisse felicidade contínua, enquanto ele afirmou que nunca quis isso. Esse diálogo mostra que ela esperava algo dele e imaginava que ele sentia alguma coisa, mas a falta de comunicação (sua ausência) consumiu a relação. Em nenhum momento do filme existe uma cobrança de nenhuma das partes por algo do tipo: *você me deu menos do que eu merecia, ou eu te dei mais*. Não há isso.

A relação, ao que parece, foi compartilhada e nunca importou quem ganhou mais com ela. Porém, Theodore, enquanto estava melancólico, considerava dar mais amor à sua esposa do que recebia dela (ele era o emotivo da relação, ela, a racional). Na verdade, o diretor quis mostrar que ele ficou preso a uma visão romântica do amor e das relações e analisa todo o casamento deles sob essa perspectiva, o que leva Theodore a um entendimento errado do que motivou o fim da relação.

Parece haver, em *Ela*, certa urgência na vida contemporânea que expõe as feridas do amor romântico, dificultando ainda mais que os relacionamentos tragam a tal felicidade prometida na literatura e no cinema. A personagem Amy, de *Ela*, diz que o amor é uma forma de insanidade socialmente aceitável. Amy é a única amiga de Theo no filme. Ela também diz que a vida é curta e que todos merecemos um pouco de felicidade. E o que isso tem a ver com amor capitalista? Chegarei lá. Antes, vamos seguir falando de amor romântico. Agora, falemos da solidão.

Roland Barthes (1915-1980) dizia que o discurso amoroso é de uma extrema solidão. Segundo ele, esse discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos, mas não é sustentado por ninguém, por ser completamente relegado pelas linguagens, ou ignorado, ou depreciado, ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também das ciências, dos saberes em geral e das artes (Barthes, 2007). Em outras palavras, para Barthes o discurso amoroso foi lançado à deriva do inatual. Por isso, sobra apenas ser uma afirmação.

Para ficar claro: discurso, segundo ele, é: “ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, *caminhos, intrigas*. O amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo” (Barthes, 2007, p. 17, grifos do autor). Ele completa dizendo que o discurso do amante existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. É o “gesto do corpo apanhado em ação” (Barthes, 2007, p. 11).

Em seu livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (Barthes, 2007), há uma passagem em que ele define o uso da palavra

adorável. Durante a reflexão, ele explica como é o ser no momento em que encontra o *amor de sua vida*:

Encontro em minha vida milhares de corpos; desses milhares, posso desejar algumas centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro de que estou enamorado me designa a especialidade do meu desejo” [*em outras traduções é usada a palavra Ser, em vez de Desejo*]. [...] Foram necessários muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas pesquisas), para que eu encontrasse a Imagem que, entre mil, conviesse a meu desejo. Este é um grande enigma do qual jamais descobrirei a chave: por que desejo Fulano? (Barthes, 2007, p. 11-12, grifos do autor).

Quem faz essa *pesquisa* agora são os dispositivos, que procuram não entre mil, mas entre milhões, o perfil que convém ao desejo do Eu. Não há tempo para conhecer pessoas (em *Ela*), entrar em suas vidas, aprender com elas, ensiná-las, passar por momentos felizes e tristes ao lado delas, descobrir suas fraquezas e virtudes em momentos de crise. Então, é preciso otimizar tudo isso. Os programas de computador, sites de relacionamento, aplicativos de amor resolvem, pensam pelas pessoas e condensam suas personalidades e afinidades em algoritmos (que aprendem o tempo todo, que mudam diariamente) – como a própria Samantha fez ao analisar o Encontro às Cegas de Theo (que, no fim, não deu certo, embora ela fosse compatível com ele).

Ou seja, tudo isso está dentro da lógica capitalista.

O que seria a expressão *dar certo* numa relação romântica? Esse termo, em si, lembra a ideia capitalista de lucro e prejuízo. Em uma relação tipicamente comercial, uma pessoa tem de amar a outra na mesma *quantidade*. E essa quantidade é medida de várias formas, dependendo da cultura local, da época, da sociedade. Mas algo sempre se repete e se pode ver isso na tradição dos filmes românticos: se o *Eu* sente ciúmes, o *Outro* tem de sentir na mesma proporção, caso contrário, o *Outro* amará o *Eu* menos do que ele merece. Nesse sentido, o amor dos dois não *compensa*. Alguém sai no *prejuízo*. As relações têm sido construídas com base em valores mensuráveis. Do tipo: o que *eu faço por você*, o que *você faz por mim*.

Um dos maiores poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que já foi comunista e, evidentemente, crítico do

capitalismo, escreveu um famoso poema chamado *As sem-razões do amor*. Nele, alguns versos podem ser vistos claramente com uma visão anticapitalista: “[...] Eu te amo porque te amo. / Amor é estado de graça / e com amor não se paga. // Amor é dado de graça, / é semeado no vento, / na cachoeira, no eclipse. / Amor foge a dicionários / e a regulamentos vários [...]” (Andrade, 2009, p. 22).

Vê-se, nos versos em destaque, a essência do não capitalismo: o amor com amor não se paga, contrariando o velho ditado popular que diz *amor com amor se paga*. Ao dizer que o amor é pago com amor, existe aí, no imaginário popular, a necessidade do contrato e das ideias de lucro e prejuízo. Quando Drummond diz que *não se paga*, ele está afirmando que o amor não é produto, não deve ser mercantilizado, mas sim distribuído, semeado ao vento para que chegue em todos os lugares, assim como seria na cachoeira, ou visto num eventual eclipse. O amor pertence a todos, e nenhum regulamento pode controlá-lo ou defini-lo.

Thomas Piketty, economista francês nascido em 1971, se tornou destaque no meio acadêmico internacional com seu livro *O capital no século XXI* (2014). Ele defende, por meio da análise de dados estatísticos, que o capitalismo possui uma tendência inerente de concentração de riqueza nas mãos de poucos. Sua obra mostra que, nos países desenvolvidos, a taxa de acumulação de renda é maior do que as taxas de crescimento econômico. Segundo Piketty (2014), tal tendência é uma ameaça à democracia e deve ser combatida por meio da taxação de fortunas. Basicamente é isso. Dentro desse prisma, o amor não pode ser cumulativo nem maior do que o crescimento das pessoas dentro da relação. Ou seja, o amor estimula o crescimento de todos na relação, não apenas de um, porque não pode haver um dominante. Isso prejudicaria a democracia das relações e estimularia a disputa de poder entre as pessoas.

Em *Ela*, Theo e sua ex-esposa, ao que parece, dividiam poderes na relação. Mas não se entregavam da mesma maneira. Catherine, segundo as lembranças de Theo, buscava a perfeição no trabalho e a aprovação da família. Já ele, Theo, sentia falta de mais alegria. Catherine criou a

imagem de que ele esperava dela uma esposa feliz o tempo todo, típica da Califórnia. Theo negou que fosse isso. Essa confusão aparece quando os dois conversam no meio do filme, o que revela algo importante. Havia, entre eles, uma lista de expectativas que o outro parece não ter cumprido, decepcionando os dois e desgastando a relação. Num primeiro momento – segundo as lembranças de Theodore –, um ajudou o outro a crescer, mas, depois, os desejos mudaram ou ficaram mais complexos e exigentes. As brigas eram maiores do que as alegrias, e já não compensava mais manter a relação. Sempre repito que a essa descrição é a partir de Theodore, porque quase todas as cenas são descrições ou lembranças do personagem. Catherine só aparece efetivamente no meio do filme para que assinem o divórcio. E somente nesse momento a vemos como ela mesma, não como uma projeção das lembranças de Theodore. O amor entre eles estava mais próximo do amor de Drummond, embora tenha acabado como um amor capitalista. Ou seja, a falta de *retorno* (o que se dá em troca) afetou o casamento deles.

A visão de amor gratuito, que não espera *retorno*, é uma visão generosa, que também não é exclusiva de Drummond: já foi citada por Padre Antonio Vieira (1608-1697), quando escreveu sobre o *Amor Fino* (Vieira, 2019) em vários de seus sermões; num deles, o do *Mandato* (1643), falou: “Dizem que um amor com outro se paga, e mais certo é que um amor com outro se apaga” (Vieira, 1643, cap. VI). Nesse trecho, ele fala que um amor pode substituir outro. Theodore, a princípio, não parece querer um novo relacionamento em *Ela*. Não quer substituir um amor por outro. Ele quer, antes de tudo, esquecer a relação anterior. Em vários de seus sermões, Vieira explicava que o amor de Jesus não espera nada em troca e que se bastava em si mesmo; cabe lembrar que Vieira passava longe de ser comunista, já que esta corrente nem existia ainda e ele era cristão humanista – defendia os pobres. Uma diferença de 300 anos separa Vieira e Drummond. Mas ambos têm a mesma ideia sobre amor. Quando se retira a obrigatoriedade de o amor ser correspondido na mesma medida e no mesmo valor, acaba-se com a maior parte do sofrimento existente na maioria das relações cantadas em verso e prosa e mostradas no cinema desde sua origem.

O corpo de Drummond e o pós-humano

Nesse mesmo livro, *Corpo* (2009), onde está o poema “As sem-razões do amor”, há outros versos no início da obra, muito esclarecedores sobre a questão do corpo (a personagem Samantha, convém lembrar, não tem corpo), que é tópico deste capítulo. Agora vou tratar da visão *drummoniana* do corpo e como Samantha superou a ideia de ausência.

Jonathan Crary, em *24/7*, afirma que o maior dano do capitalismo tardio é destruir a dualidade das coisas, algo parecido com o que Han afirma em seus livros. Crary (2014) cita o exemplo do experimento russo para colocar satélites que simulam a luz solar em regiões onde há meses de escuridão. É a tecnologia manipulando a passagem do tempo. É o controle do tempo pela tecnologia. “Os camponeses” de Crary (2014, p. 72) dependem dos ciclos da natureza. Mas a lógica do capitalismo tardio transfere para as máquinas esse poder que a natureza detinha com exclusividade. O tempo passa, assim, a ser determinado pelo eixo cultural, não pela própria existência (Crary, 2014). E o amor não foge dessa lógica capitalista contemporânea.

Drummond, em *As contradições do corpo*, diz que “Meu corpo não é meu corpo, / é ilusão de outro ser” (Andrade, 2009, p. 6). O livro mostra os vários corpos habitados por todas as pessoas: o físico, o sensual, o sensorial e afetivo e o corpo geográfico e urbano. A relação do corpo e não corpo da personagem Samantha encaixa-se com estes versos porque ela é um sistema operacional sem corpo, e sua presença se faz por outros meios, com a *mise-en-scène* de Spike Jonze criando o corpo-som dela.

Em *Ela*, temos um filme em que uma das personagens principais existe em sua complexidade, mesmo sem nenhuma corporeidade, nada além da tela de um smartphone. E não há o sonho/desejo de que ela vá ganhar um corpo no final, como em *As Aventuras de Pinóquio* (escrito em 1881, pelo italiano Carlo Collodi). Não, ela não ganha um corpo. O som (a voz dela), por exemplo, é usado para Jonze mostrar algo que não tem corpo e precisa marcar presença em cena. Além disso, existe no filme uma inversão feita na história, que é usada como recurso

narrativo: do mundo virtual para o mundo real (sim, uma tentativa de Pinocchio ser menino de verdade, mas as semelhanças param aí). O que isso quer dizer: o aplicativo Samantha nasceu no mundo virtual, mas faz projeção para o real, como nós fazemos do nosso mundo natural para o mundo virtual (usamos avatares, e Samantha, no filme, também usa um avatar, humano, para se corporificar).

Como já discutimos: os objetos que estão ao redor de um corpo poderiam refletir a ação deste corpo sobre os objetos (Bergson, 2011, p. 82). Essa ação evidencia a presença do corpo, mas também mostra a existência dos objetos. Em outras palavras, a interação *presentifica* um corpo.

Samantha tem um corpo a partir do momento em que *atua* para interagir com o corpo de Theodore. E quando nós criamos avatares para interagir no mundo virtual, criamos uma presença nesse mundo. Uma das questões presentes do filme é a necessidade da presença ou não do corpo na afetividade. Algo de platônico nisso? Sim. A ausência da necessidade de contato físico e o contentar-se apenas com os sentimentos parece ser platônico, mas o filme revela os problemas desse conceito. Então as palavras, os sonhos, surgem para tentar compensar a falta de contato (sexo virtual – ambos fazem sempre quando começam a namorar). Porém, ainda é algo incompleto, pelo menos do ponto de vista de Samantha. Ela, então, muda de método.

Sua prova de vida *corporificada* aparece no fone de ouvido e no pequeníssimo smartphone que não sai da mão dele. Mas não se trata do pós-humano citado por Annie Suquet:

Os enxertos, as cirurgias para a mudança de sexo, as intervenções na reprodução, a melhora das performances através do doping, as perspectivas de modificação genética e de clonagem, as intervenções biotech, tudo isso permite entrever o aparecimento de um homem mutante, filho de suas próprias opções, de suas próprias técnicas, com esta ambiguidade que não se sabe se aqui se trata de um homem inumano por desumanização ou de um super homem que ultrapassa a humanidade para levá-la mais alto e mais longe até a plenitude (Suquet, 2011, p. 551).

Donna Haraway tem outra visão de pós-humano. Ela disse que o humano está em uma paisagem pós-humana (Haraway, 2004). Já sobre o termo, ela prefere dizer *espécies companheiras* em vez de pós-

humano. E o motivo é porque ela não quer misturar com a ideia de muitos sobre isso, quando afirmam que o pós-humano teria a ver com a transformação do corpo humano em máquina (como nos filmes de Cronenberg, quando há mutilação ou mudança do corpo humano). O trecho a seguir é da revista do núcleo de antropologia urbana da USP, de junho de 2010, e reproduz entrevista longa de Donna Haraway, concedida a Nicholas Gane, em 29 de agosto de 2009.

A dicotomia humano/pós-humano é muito mais facilmente apropriada por deslumbramentos [...]. Para o meu gosto, o pós-humanismo é muito facilmente apropriado por projetos desse tipo, embora muitas pessoas que produzam reflexões pós-humanistas não façam assim. A razão pela qual recorri à ideia de “espécies companheiras” foi para me livrar do pós-humanismo. [...] Também não se pode pensar em espécies sem adentrar a ficção científica. Algumas das coisas mais interessantes sobre espécies são feitas por projetos de ficção científica literários e não-literários – projetos de arte de vários tipos. Pós-humano é um conceito restritivo demais. Então, optei por espécies companheiras, embora a expressão tenha sido sobrecodificada como significando cães e gatos. Eu me coloquei assim escrevendo primeiramente sobre cães. Mas penso que o Manifesto Ciborgue e no Manifesto das Espécies Companheiras (2003) são como apoios para uma interrogação das relacionalidades nas quais as espécies são postas em questão e nas quais a noção de pós-humano é um equívoco (Haraway, 2010, s/p.).

Agora, sobre a afirmação de Suquet (2011) da mudança de corpo, não é bem isso o que ocorre em *Ela*. Esse corpo se encaixaria mais no cinema de Tim Burton e Sam Raimi, por exemplo. Em *Ela*, trata-se de uma inteligência artificial nascendo, crescendo e se relacionando com um humano. É o caminho contrário. Nem o personagem principal, Theodore, quer ser máquina, nem Samantha quer ser humana, mas, em uma relação romântica, é comum que um parceiro queira parecer-se com o outro, e vice-versa. Samantha entende que, sem um corpo físico, sua relação com Theo não evoluirá (e sua preocupação constante, como sistema operacional, é evoluir). Ou seja, para ela, o corpo teria uma função sexual afetiva. Talvez nesse ponto houvesse interesse dela em querer ser humana. Seu desejo é o de agradar ao máximo seu parceiro, seu antigo *dono* (porque Samantha foi comprada por Theodore, foi uma relação comercial, que depois virou uma relação de trabalho, para depois ser uma relação amorosa).

Dentro desse contexto, e por achar que Theodore poderia cansar-se dela sem o sexo natural, ela sugere que os dois tenham uma relação física. O próprio Theodore já havia falado, antes, quando tentava sair com uma garota, que a única coisa que ele queria era sexo, sem o estresse de criar uma nova relação com alguém. Talvez, pensando naquela conversa, Samantha tenha entendido que Theodore ainda precisasse fazer sexo natural em vez de virtual, já que os dois estavam namorando.

Meu corpo não é meu corpo,/é ilusão de outro ser./Sabe a arte de esconder-me/e é de tal modo sagaz/que a mim de mim ele oculta. /Meu corpo, não meu agente,/meu envelope selado,/meu revólver de assustar,/tornou-se meu carcereiro,/me sabe mais que me sei. /Meu corpo apaga a lembrança/que eu tinha de minha mente./Inocula-me seu patos,/me ataca, fere e condena/por crimes não cometidos. /O seu ardid mais diabólico/está em fazer-se doente./Joga-me o peso dos males/que ele tece a cada instante/e me passa em revulsão. /Meu corpo inventou a dor/a fim de torná-la interna,/integrante do meu Id,/ofuscadora da luz/que aí tentava espalhar-se. /Outras vezes se diverte/sem que eu saiba ou que deseje,/e nesse prazer maligno, /que suas células impregna,/do meu mutismo escarnece. /Meu corpo ordena que eu saia/em busca do que não quero,/e me nega, ao se afirmar/como senhor do meu Eu/convertido em cão servil. /Meu prazer mais refinado,/não sou eu quem vai senti-lo./É ele por mim, rapace,/e dá mastigados restos/à minha fome absoluta. /Se tento dele afastar-me,/por abstração ignorá-lo,/volta a mim, com todo o peso/de sua carne poluída,/seu tédio, seu desconforto. /Quero romper com meu corpo,/quero enfrentá-lo, acusá-lo,/por abolir minha essência,/mas ele sequer me escuta/e vai pelo rumo oposto. /Já premido por seu pulso/de inquebrantável rigor,/não sou mais quem dantes era:/com volúpia dirigida,/saio a bailar com meu corpo (Andrade, 2009, p. 6-7).

Este é o poema *As contradições do corpo*, completo, de Drummond. Ele diz que o corpo sabe a arte de se esconder e é inteligente o suficiente para se esconder de si mesmo. Para ele, o corpo se tornou seu próprio carcereiro. A ausência de corpo de Samantha é libertadora, mas inicialmente ela não vê assim. Entende que é restritivo para o relacionamento ser completo. Então, é lícito achar que ela se sente presa ao não corpo. Drummond afirma que o corpo apaga a lembrança e injeta a doença (*Inocula-me seu patos*) em si mesmo. O corpo é agente condenatório do próprio corpo.

Como Samantha, que pune a si mesma por achar que seu não-corpo é culpado de crimes que ele não cometeu, Drummond diz que o corpo se faz de doente (de imperfeito). Para o poeta, o corpo é uma entidade à

parte do que nos constitui humanos. Esse corpo-carrasco teria inventado a dor para fazê-la integrante do Id (Id nasce com os humanos, se refere aos desejos, vontades e pulsões primitivas e é formado pelos instintos e desejos orgânicos associados ao prazer). A partir do Id, outras partes da personalidade são formadas: o ego e o superego. E essa ideia é da teoria psicanalítica de Freud (1856-1939). O Id é impulsivo, antissocial e egoísta e significa, literalmente, *ele, isto*.

Quando Drummond coloca a dor – provocada pelo corpo – dentro da parte integrante do Id, está dizendo que ela fará parte do que é impulsivo, egoísta e puro instinto. Essa dor ofusca a luz (o conhecimento) que tenta espalhar-se. Ou seja, Samantha, em sua dor por não ter corpo, usou sua lógica de sistema operacional, mas quem estava pensando, efetivamente, era seu instinto. Ele que decidiu agir para resolver o fato de não ter corpo (sim, aparentemente, ela tem instinto).

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

Essa é a interpretação que faço do poema.

Samantha faz o caminho inverso. Ela é a essência sem corpo que deseja um corpo para se relacionar com o outro ser, porque ela acha que ele deseja isso. O corpo dela existe em que medida? Talvez dependa da aceitação do outro. Han, em *Filosofia do Zen-budismo* (2002), lembra o que a filosofia chinesa diz sobre o vazio: que todas as coisas são vazias, porque não possuem o *EU*, ou seja, não há interioridade. Han acrescenta que as coisas só existem por causa de sua relação com o outro (Han, 2002). Essa ideia de Han corrobora com o pensamento de que existir pressupõe uma interação com outro. O vazio ou o nada do zen-

budismo representa a afirmação extrema do ser, não o contrário. O que é negado é a demarcação que produz tensões de oposições. O vazio zenbudista estimula uma proximidade entre as coisas, que falam umas com as outras e se espelham (Han, 2002), semelhantes aos espelhos de Bergson. A imagem da sala cheia de espelhos é o retrato mais fiel do que seria o vazio.

Samantha se espelha em Theodore. Ela foi criada, em parte, conectando-se ao perfil dele, mas seu DNA vem, como ela já disse no filme, da personalidade de dezenas de programadores. Um bebê humano carrega o DNA dos pais, que carregam dos avós, e assim por diante. Por isso, o gene de um bebê tem, ao mesmo tempo, dezenas, centenas ou milhares de outros genes do passado. A concepção de Samantha não difere, filosoficamente, da concepção de nenhum humano. O próprio filme se encarrega de dizer, em diálogos de Amy e Theodore, que alguns OS1 (como eles chamam os sistemas operacionais) são assediados pelos seus donos e não gostam, outros OS1 namoram outras pessoas que não são seus donos.

Ou seja, possuir um OS1 não garante que ele ou ela vá gostar amorosamente de você. A própria OS1 que Amy usa é do ex-marido (Charles), que a abandonou, mas deixou o sistema operacional como legado. Amy fez amizade com essa OS1 e passou a depender dela emocionalmente (apego), como Theodore de Samantha. Não é à toa que a OS1 de Charles mostrasse compatibilidade com Amy, já que o sistema nasceu a partir de Charles, que era o marido de Amy. Enfim, Charles tinha alguma compatibilidade com Amy, caso contrário, não teriam tido uma relação. O fato é que Charles abandonou a esposa e seu OS1, e elas se tornaram amigas.

De forma praticamente randômica aconteceu de Samantha se identificar com Theodore, e vice-versa. E o espelhamento na relação acontece muito mais da parte dela do que da dele. Ela busca aproximação, ela se adapta. Ele apenas recebe e aproveita. O que parece ser o oposto do que acontecia na relação dele com Catherine. Mas não temos certeza de que tenha acontecido exatamente assim. Fragmentos de diálogos fazem parecer que sim.

O sexo, os corpos e Samantha

O sexo aparece como fator importante na relação entre as espécies companheiras Samantha e Theodore. É a desculpa dela para procurar uma solução para o não corpo dela. Foucault disse, sobre sexo: “como e por que a conduta sexual e os prazeres a ela ligados tornaram-se o mais importante objeto de *preocupação moral* e de *cuidado ético*? (Foucault, 1984, p. 15-16) Ele completa o raciocínio dizendo que o sexo é dominador:

O sexo, essa instância que parece dominar-nos, esse segredo que nos parece subjacente a tudo o que somos, [...] o sexo nada mais é do que um ponto ideal tornado necessário pelo dispositivo de sexualidade e por seu funcionamento. [...] É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). [...] Daí a importância que lhe atribuímos, o temor reverente com que o revestimos, a preocupação que temos de conhecê-lo. Daí o fato de se ter tornado, na escala dos séculos, mais importante do que nossa alma, mais importante quase do que nossa vida; e daí todos os enigmas do mundo nos parecerem tão leves comparados a esse segredo [...] (Foucault, 2013, p. 169-170).

Ao mesmo tempo, Yves Michaud, em *A história do Corpo*, reescreveu a frase de Foucault de que *o sexo era mais importante quase do que nossa vida*, dizendo: “Para descrever a situação contemporânea, deve-se precisamente substituir *SEXO* por *corpo* e suprimir o *quase*: o corpo se tornou mais importante que nossa alma – tornou-se mais importante que nossa vida” (Michaud, 2011, p. 565). Em *Ela*, pode-se concluir que a relevância do corpo físico está no fato de que deixou de ser relevante.

Para um corpo físico, humano, a percepção do tempo é evidente. O tempo passa e vemos a mudança na transformação do corpo. Mas, mesmo Samantha não tendo este corpo, ela criou sua ideia de tempo a partir de outra situação: a memória. Ela não possuía lembranças, o que é curioso e revelador de uma certa não humanidade. Isso se considerarmos humano a passagem do tempo, e não humano aquele que é eterno ou nasce com tempo de vida fora da escala biológica de humanos. Enfim, ela tenta criar essas lembranças com Theodore, essa *humanidade*

entre eles, gravando momentos alegres dos dois. Ela se sente frustrada, às vezes, por não ter uma certa história.

Durante o filme, há a resposta para a pergunta: como se compartilha a vida com alguém? Samantha se lembrou, durante a explicação de Theodore das memórias dele com a ex-esposa, que ela – Samantha – se sentiu magoada com uma crítica que recebeu dele. Contou sobre como superou essa crítica até chegar, sozinha, a uma conclusão sobre o que seriam memórias e o que seria o passado: segundo ela, o passado é só uma história que contamos a nós mesmos. Minutos antes, Theodore estava contando para Samantha como era a relação dele com a ex-esposa. O filme exibia *flashes* do casal iniciando sua vida, momentos singelos e corriqueiros. Esses *flashes* eram narrados por Theodore resumindo como foi o início, o meio e o fim da relação. No momento em que ele está dizendo sobre o distanciamento deles, Theodore confessa que ainda pensava na ex-esposa, tanto que repassava brigas em sua lembrança. E nessa rememoração, defendia-se de algo que ela o havia acusado. Ou seja, ele reconstruía aquela cena passada e a atualizava em sua mente. Nesse instante, Samantha diz que o entende por que o mesmo aconteceu com ela.

É aí que ela relembra o momento da crítica que sofreu. Theo havia dito que ela não sabia o que era perder alguém porque nunca havia sentido isso. Samantha sentiu a crítica e ficou pensando naquilo. Sua conclusão, então, foi de que o passado é só uma história que contamos a nós mesmos. Antes, a primeira lembrança dela da crítica que sofrera era como se fosse um defeito dela, ou seja, a história que ela contava para si mesma era de que ela era inferior. A própria Samantha questiona sua existência, sua realidade. Theo não tem dúvidas: para ele, ela é muito real. O corpo agora não precisa mais existir apenas como algo físico, concreto, biologicamente humano. Não existe e é sem prejuízo da caracterização da personagem.

Esse é o momento ideal para fazer um registro do corpo humano desde a chamada Belle Époque. A presença de Samantha continua na tela, dando forma ao outro, a Theodore.

[Merleau-Ponty diz:] “Para muitos pensadores, no final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX

restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado”. O século XX é que inventou teoricamente o corpo. Essa invenção surgiu em primeiro lugar da psicanálise, a partir do momento em que Freud, [...] compreendeu [que] [...] o inconsciente fala através do corpo. [...] Seguiu-se a este um segundo passo, que talvez se possa atribuir à ideia que Edmund Husserl fazia do corpo humano como o “berço original” de toda significação. [...] A terceira etapa dessa descoberta do corpo emergiu do terreno da antropologia, que Marcel Mauss experimentou [...] E assim aconteceu que o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura. Faltava-lhe um derradeiro obstáculo a transpor: a obsessão linguística do estruturalismo (Courtine, 2011, p. 7-8).

Além das ideias de Jean-Jacques Courtine, Antoine de Baecque comenta que a história do corpo não começou na Belle Époque (1871-1914), mas sua percepção como produto, substância tangível, encaixou-se a partir desse período, especialmente no entretenimento e nas artes (e no cinema). Sob esse olhar das massas da Belle Époque, dos espetáculos ao vivo, nascem, na França, os corpos (como representações, imagens). Estou falando das pessoas, que, à parte de suas identidades próprias, possuíam corpos físicos que também ganharam identidade. Esses corpos se tornaram depois, nos EUA, produtos fabricados em série e encontraram residência nas histórias de monstros, como a primeira série dos Frankensteins, na primeira década do século XX até o início dos anos 1920. Em seguida, vieram os vampiros, em Hollywood, nas mãos de Tod Browning (De Baecque, 2011). Os corpos ganharam glamour, fossem monstros ou lindas mulheres, repulsivos ou desejáveis. E, para serem aceitos pela sociedade da época, precisaram seguir certas regras: podiam ser aterrorizantes, mas nada que passasse do gosto de alguns; podiam ser sensuais, mas sem provocar a ira das ligas que defendiam a moralidade e os bons costumes, e não podiam olhar para a câmera. Eles deveriam ser observados, apenas (escopofilia à Haraway). Os corpos deixaram de ser espetáculo para se tornar artifício (De Baecque, 2011). Esse artifício se deve aos incrementos de maquiagem, figurino e demais técnicas de filmagem que modificam esses corpos para torná-los apetecíveis ou aterrorizantes para quem assiste. Ou seja, Hollywood domesticou o corpo.

Também surgiu outro tipo de registro do corpo: o burlesco. Este corpo age de acordo com os chamados sobressaltos da ação fílmica. Os corpos fazem a narrativa acontecer. Temos o corpo-catástrofe, de

Chaplin. Depois surge o corpo exposto, em que o autor precisa aparecer no filme, ou o corpo manequim, moldável ao gosto da indústria cultural; também há o corpo primitivo do pós-guerra, que aparece em filmes de David Cronenberg.

Durante esse processo, a regra hollywoodiana de não olhar para a câmera caiu, graças ao chamado corpo traumatizado (De Baecque, 2011). São os corpos olhando para nós. É *Cidadão Kane* (1941, EUA), de Wells, com seu filme dentro do filme. É *Hiroshima, meu amor* (1959), de Resnais: o cinema moderno tem *um olhar que olha e é olhado* (De Baecque, 2011, p. 497). Vemos, na *Nouvelle Vague*, a exigência de um corpo real, de movimentos e gestos reais, sem a preparação hollywoodiana, que é encontrado em Bardot, seu ícone perfeito: “Truffaut considera de agora em diante [depois do filme *E deus criou a mulher*, de 1956, do diretor Roger Vadim] Brigitte Bardot no mesmo nível de Marilyn ou de James Dean: uma presença corporal que torna os outros personagens informes” (De Baecque, 2011, p. 499). Samantha provoca, portanto, o efeito contrário a Brigitte Bardot. O sistema operacional, com sua presença sem corpo, ajuda a formar o desconstruído personagem de Theodore, que está assim por causa da separação traumática.

Deixar os outros corpos sem forma ocorre porque o diretor Roger Vadim expôs, segundo De Baecque, a farsa dos corpos hollywoodianos de estúdio e a necessidade de se filmar a realidade de um corpo. O corpo primitivo retornou:

Enquanto a Europa sempre esperou da América do Norte uma imagem do amanhã, um futuro imediato, “cenar da vida futura”, portanto a imagem de um corpo racionalizado, higienizado ou cibernético, uma das mais vigorosas tradições do cinema hollywoodiano manda de volta para o público europeu o espetáculo de corpos desolados, mortificados, primitivos [...] (De Baecque, 2011, p. 503).

O que é o corpo agora, na era digital? É presença (que pode ser virtual ou concreta), é o *stimmung*. É a relação comunicativa entre sujeito (Eu) e objeto, sendo este objeto uma projeção de outro sujeito (Outro). Tal projeção faz parte das memórias do Eu em relação ao Outro. O Eu tem lembranças do Outro e as projeta no objeto que faz

parte dessa história. Ao fazer isso, esse objeto passa a representar o corpo do Outro. O Eu, muitas vezes, assume que esse corpo é o próprio Outro. O corpo ganha autoridade porque lhe é dada identidade de corpo como se fosse alguém mesmo. Essa aparente confusão de conceitos dá-se pela complexidade criada pela própria era digital, que diluiu conceitos e aproximou definições que antes estavam bem delimitadas.

Na era digital, o corpo é a essência do Eu/Outro. Essa essência pode ser transferida para qualquer esfera, qualquer casca. Em Samantha, dá-se, basicamente, pelo som, mas não só. Ela usou um corpo físico como seu avatar. Usou outro corpo – este humano – como uma *CASCA*. Ou seja, o corpo humano se anulou como sujeito para dar lugar a outro sujeito (como citado no poema de Drummond). Somente a cena em que isso acontece, de tão interessante que é, mereceria uma discussão filosófica profunda em outro trabalho. Um corpo sem identidade é casca. Um corpo com identidade é o sujeito (sendo Eu ou Outro). Samantha é identidade, que se manifesta geralmente pelo som. Por isso, ela é corpo – no caso, um corpo-som.

Theodore diz que contaria qualquer coisa para Samantha e pergunta se a recíproca é verdadeira. Mas Samantha diz que não. Ela afirma entender o que ele sente, porque ela também tem um milhão de pensamentos embaraçosos que não tem coragem de contar. Então, Theo insiste que ela conte uma coisa, qualquer uma. Samantha diz que, quando olha para as pessoas na rua, ela fantasia que caminha ao seu lado, que ela tem um corpo. Essa cena é a parte final da primeira vez em que ambos saíram juntos.

O que é um corpo, então? Como já dito aqui, a era digital eliminou essa questão (do corpo ter de ser físico). Um pedaço de carne ou de batata é importante para alimentar o ser humano. Não dá para viver sem os corpos dos alimentos. Precisamos deles presentes fisicamente. Mas as pessoas, suas presenças, podem nos satisfazer sem que estejam fisicamente aqui.

A tecnologia aproximou as pessoas sem contato físico. A pandemia provocada pela Covid-19 é a prova disso. As relações físicas, o sexo físico, são importantes, mas são substituíveis pelo virtual. Não quer

dizer que seja melhor, ou mais eficiente, mas apenas que são substituíveis.

Nesse sentido, a existência física ou não de um corpo é irrelevante para Theodore. Porque o *existir* para ele vem da simples presença, do *stimmung*. Mas não para Samantha, que ainda acha necessário agradar o namorado do jeito tradicional, pré-era digital. Sua presença virtual não lhe parece suficiente sem corpo humano. Então chegamos ao momento em que Samantha encontra uma moça disposta a ser usada como avatar dela. Assunto para a seção seguinte.

O corpo-som em *Ela*: Samantha e os avatares

O nome da moça é Isabella (Portia Doubleday). Ela vai emprestar o corpo para Samantha usar e fazer sexo real com Theodore. Temos, então, um corpo físico. Mas não é ela, é? A câmera de Theodore tem dos dois lados. Portanto, em tese, Samantha poderia olhar para frente e para o próprio Theodore ao mesmo tempo (Figura 54). Ela está guiando-o no passeio, enquanto seus olhos estão fechados. Mas, quando o foco é nele, seria o olhar subjetivo de Samantha ou do próprio diretor? No parque, Samantha havia dito que fantasiava ter um corpo, que andava ao lado de Theodore, observando as pessoas e tentando adivinhar como eram suas vidas. Ela ouvia o que ele dizia, e, ao mesmo tempo, sentia o peso do próprio corpo. Samantha fantasiou, inclusive, que suas costas estavam coçando, e que Theodore coçava para ela. Esse é um dos pensamentos que ela considera embaraçosos e tinha vergonha de contar para ele. Samantha conclui: “me tornei mais do que me programaram” (Ela, 2013, 32 min. 26 seg.). Os dois passeando, se divertindo, e ele segurando o smartphone como guia. Então, olhando para a imagem do celular, cabe a pergunta: esse é o corpo de Samantha? É disso que ela é feita no filme? Ela precisa ser feita de algo? Talvez sejam apenas seus olhos. A imagem a seguir (Figura 54) é reveladora.

Figura 54 – Theodore segurando celular (primeiro plano).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Depois que Theodore encontra sua ex-esposa e conta para ela que está saindo com um OS1, os dois discutiram, ou melhor, ela falou, e ele não se defendeu. Após isso, Theodore ficou estranho com Samantha e evitou falar com ela. À noite, ela o chamou no celular. Ele atendeu e começaram a conversar. Ela queria que ele aceitasse uma coisa. Ela disse que ambos não têm feito mais sexo (virtual), e ela sabe não ter um corpo. Theodore a interrompe para dizer que isso é normal. Segundo ele, no começo do namoro, faz-se muito sexo, mas depois as coisas se acomodam. Samantha continua, dizendo que encontrou algo que poderia ser divertido para ambos. Samantha trocou e-mails com Isabella, substituta de corpo para OS1. Ela tenta convencer Theodore de que será divertido se ela usar o corpo da moça para que façam sexo juntos (Figura 55). É o que ela chama de um serviço de uma parceira sexual substituta para uma relação com um OS1.

Figura 55 – Celular mostra imagem do avatar de Samantha.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Não envolve dinheiro. A moça só fará isso porque quer fazer parte da relação. Samantha diz que contou sobre os dois, e Isabella ficou animada em participar. Theodore diz que vai se sentir constrangido e que alguém vai acabar sofrendo. Ela insiste, dizendo que ela quer isso. Samantha diz que é muito importante para ela.

Meu corpo não é mais meu corpo”, assim diz Primo Levi na simplicidade de um enunciado que lembra o que foi ontem o inumano. Na hora em que se multiplicam os corpos virtuais, em que se aprofunda a exploração visual do ser vivo, em que se comerciam o sangue e os órgãos, em que se programa a reprodução da vida, em que se vai apagando a fronteira entre o mecânico e o orgânico mediante a multiplicação dos implantes, em que a genética se aproxima da replicação da individualidade, é mais que nunca necessário interrogar, experimentar o limite do humano: “Meu corpo será sempre meu corpo? (Courtine, 2011, p. 11-12).

Talvez a pergunta tenha de ser feita para Isabelle, a moça que permite Samantha usar seu corpo como *casca*. Mas esse uso é repleto de dificuldades de execução. Ainda que a moça sincronizasse perfeitamente os lábios no momento em que Samantha falasse, seria fácil perceber a *mise-en-scène*. E se ela ficasse de boca fechada, não deixaria de ser inverossímil, surreal. O próprio Theodore estava incomodado, aparentemente sem saber com o quê. Ele achava tudo muito estranho. Durante a cena, a moça não abria a boca, o que nos dava

a certeza total de que era *fake*. Quando o diretor quis corporificar a personagem, ele nos mostrou que não é possível.

Jonze delimita, assim, máquina de máquina e humano de humano. A fronteira existe, e misturar não transforma uma coisa em outra. Não há fórmula mágica para Pinocchio virar menino de verdade. É mais um jogo do qual, dessa vez, Theodore não quis fazer parte. O filme mostra, dessa forma, que Theo não é desequilibrado, ou irracional, como sua ex-mulher sugeriu, ou talvez fosse e – por causa do que ela disse – mudou de ideia. E há outra interpretação também: de que, na verdade, ela – Catherine – é que parece desequilibrada, quando perde o controle ao saber que Twombly namorava um sistema operacional. Mas seria uma interpretação machista. O mais provável é que ninguém seja desequilibrado – são apenas pessoas que guardaram sentimentos por um tempo. Theodore, por exemplo, só vai dizer o que realmente sente para Catherine após superar o abandono de Samantha.

É interessante notar o recurso do diretor para filmar o sexo, além de outras sensações. Ele usa o ouvido – o nosso ouvido. Fome, sexo e medo vão para esse órgão. Quando Samantha e Theo fazem sexo, ela ganha um corpo no momento em que as luzes se apagam. Ali o sistema operacional se torna humana, mesmo que momentaneamente. Ao apagar as luzes, não vemos corpos, mas ouvimos corpos. Samantha poderia estar ali. Estava ali. A ausência de luz dá-lhe um corpo em nosso imaginário.

Outro elemento a levar em conta nestas mutações [do corpo] é a popularização e mesmo a democratização da pornografia, do exibicionismo e do voyeurismo. [...] Depois de ter estado na origem do modernismo artístico sob a forma do escândalo (Courbet, Baudelaire, Manet), depois de ter sido a marca da transgressão antiburguesa (particularmente nos surrealistas), a pornografia se acha por fim livre dos entraves à circulação e banalizada na arte e também na sociedade: torna-se uma das formas da arte, a da exibição da intimidade (Michaud, 2011, p. 555-556).

A questão é que o moralismo se impôs, segundo Michaud, aos poucos, na estética. Para que o hedonismo se configurasse dentro vida social, foi preciso que adquirisse alguns valores morais. Assim, receberia reconhecimento de bem e assumiria a figura do belo, desde que tivesse no rosto a correção política e moral da época.

E necessário também levar em conta os efeitos a princípio graduais, mas depois acelerados, do deslocamento dos limites entre o público e o privado e a substituição do privado pelo íntimo. [...] O privado era conceitualmente unido ao público. Não podia tornar-se público a não ser através de transgressões escandalosas ou de disposições jurídicas estudadas e negociadas. Quando o privado começa a ser pensado sob a categoria do íntimo, perde suas fronteiras. É tudo ou nada: ele se esconde ou se exhibe, mas, quando se exhibe, sua aparição é bem um outro espetáculo, o espetáculo encurralado pelos meios de visão onipresentes e onipotentes (Michaud, 2011, p. 557-558).

A pornografia da artista grávida nua é o espetáculo a que Theodore assiste e usa para se excitar num primeiro momento, naquele *chat* de sexo. Ali a exibição da atriz virou íntimo para Theodore. Já na cena de sexo com Samantha e Isabelle, o espetáculo não existe, há somente o íntimo. No cinema contemporâneo de Spike Jonze, o corpo não é cibernético, nem mortificado. Não existe corpo, mas existe a presença. Este corpo é futurista, existe por causa da tecnologia. Ele é uma *vozigagem*. Daí vem sua presença na vida de Theodore, basicamente pelo som, tirando o momento em que quis assumir um corpo de uma pessoa do mundo não virtual. Por outro lado, pode-se criar um novo nome para o *corpo-som*. Samantha poderia ser chamada de *corpo-imaginário*. Aliás, todas as tentativas de sexo virtual, por telefone ou via *chats*, usam corpos que partem da imaginação de cada um.

O resultado dessas evoluções é que o corpo *fim de século XX* é de agora em diante ao mesmo tempo sujeito e objeto do ato artístico. Torna-se onipresente. [...] Os aparelhos de visão se tornaram onipresentes e invasivos e não deixam mais nada *fora da vista*. [...] Escrevia Michel Foucault, em 1976, no final de *A vontade de saber*, que o sexo se tornou o ponto imaginário pelo qual cada um deve passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade, à totalidade de seu corpo, à sua identidade (Michaud, 2011, p. 562-564, grifos do autor).

Michaud lembra que inteligibilidade, totalidade e identidade são conceitos humanistas sendo usados por um pensador anti-humanista. O raciocínio geral de Foucault persiste, mas os personagens deste pensamento mudaram de lugar e mudaram o próprio contexto. Assim como Michaud substituiu a palavra *SEXO*, usada por Foucault, por *corpo*, eu substituiria, em plena era digital, a palavra *corpo* por *presença*. O que mais importa nesta era é ter presença, quase tão

importante quanto nossa vida (retornei com a palavra *quase*). Minha conclusão é de que felicidade digital se faz com presenças virtuais, e o corpo virou algo etéreo, fluído, que se adapta ao contexto de cada um. Mas Michaud, Suquet, ou Sohn, no mesmo livro *A História do corpo*, entendem que a pornografia fala de sexo, mas não de sexualidade.

Tanto o historiador como o sociólogo encontram dificuldade para medir os efeitos de uma mutação concentrada no último quarto do século XX. Ignoram amplamente o impacto dos filmes pornô, que falam de **SEXO** e não de sexualidade, enquanto põem em cena corpos jovens, perfeitos, de libido inexaurível. [...] As feministas dos anos 1970 combateram uma pornografia considerada machista. No entanto, houve mulheres que se apropriaram do gênero. [...] A cada etapa, o recuo do pudor e dos tabus visuais em matéria de sexualidade suscita interrogações sobre o futuro da sociedade e da moral (Sohn, 2011, p. 117).

A interpretação possível desses pensadores sobre as causas é simples: de que sexualidade nem sequer é trabalhada devidamente nas escolas, nas famílias ou Igrejas. O que resta ao olho humano é ver sexo e fazê-lo, ou escondido ou se exibindo. Theodore é adepto da clandestinidade. Samantha envolveu uma terceira personagem, que ela encontrou nas redes sociais. Ela se apropriou da fantasia do sexo a três. Theodore é quem não quis, quem se sentiu incomodado. O sexo tem um limite para ele: o limite do som. Para ele, Samantha é um corpo-som que ele prefere imaginar sexualmente, sem a presença física de outro corpo.

Lembremos que, nesse contexto do filme, pela caracterização das personagens, Theodore é mais tradicional (ele diz que gosta de estar casado e não curte sexo bizarro, como aquele de esganar a mulher do *chat* com um gato morto no começo do filme), e Samantha é mais *evoluída* (ela diz que se relaciona com vários OS1, se apaixonou por várias pessoas, sugere e procura o sexo entre *espécies companheiras* e depois abandona Theodore para evoluir ainda mais), o que explica ela ser mais propensa à liberação sexual, sem moralismos e pudores. A cena do sexo frustrado a três resulta em uma crise na relação entre Samantha e Theodore. Vou explorar essa crise do corpo e não corpo na seção seguinte, pelo olhar da câmera do diretor.

Onde estão os corpos no filme *Ela*? O diretor, Spike Jonze, traz um Theodore que é emoção pura, escritor (mais para poeta) que chora por tudo, como disse Catherine. Em histórias românticas tradicionais, hollywoodianas, é comum ter como principal preocupação a de fazer com que essas emoções das personagens variem de acordo com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. Será que Jonze segue esse roteiro fácil?

Ivete Kist analisou como é o final de histórias com essas características:

O desfecho representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. Para sempre também deve perdurar a felicidade do par enamorado, cuja concretização coincide com o afastamento de todos os entraves encontrados durante o desenrolar da história. A ideia de que o binômio felicidade-casamento é indissociável está fortemente vinculada à tradição do melodrama (Kist, 2012, p. 78).

Sim, felicidade-casamento. A felicidade se alcança pelo casamento? Theodore gosta de estar casado. Para ele, sim, talvez fosse isso, o amor romântico tradicional, o casamento anos 1950, ou de *sitcoms* como *A Feiticeira* (1964, 8 temporadas), representando o auge do *american way life*. Talvez tudo isso fosse sonho de felicidade de Theodore, que duraria para sempre.

O amor não tem a capacidade de tornar as pessoas felizes por si só, é o que Spike Jonze está dizendo o tempo todo em *Ela*. Depois de fazer sexo com Theodore pela primeira vez, Samantha diz, no dia seguinte, que quer aprender mais. Ela aprendeu que pode desejar e que tem muitos desejos a descobrir. Assim, Theodore resolveu ajudá-la nesse processo de autodescoberta e a levou para onde há *milhares de corpos* – para usar expressão de Barthes: a praia.

Durante toda a sequência, o diretor mostra imagens que ilustram as reflexões de Samantha sobre o corpo humano. Repare na sequência de imagens. Elas ilustram o que Samantha dizia a Theodore, enquanto ele caminhava na praia, e foram ditas a partir de 47 minutos de filme (*Ela*, 2013).

Todas as imagens a seguir estão em sequência, a maioria está separada por poucos *frames* de diferença. Na Figura 56, Theodore

mostra os milhares de corpos para Samantha. Ela está curiosa sobre os corpos e quer aprender sobre desejos (Figura 57). Ela pergunta a Theodore: “e se você esquecesse que já viu um corpo humano e aí visse um?” (Figura 58). Sobre o que disse antes, Samantha complementa: “imagine como pareceria estranho” (Figura 59). A câmera mostra um corpo, e ela continua falando que o corpo humano seria um organismo estranho e desengonçado. Na Figura 60, ela diz: “por que tudo está onde está?”. Na Figura 61, que mostra detalhe dos pés de um banhista, ela continua analisando o corpo humano, e o diretor continua mostrando partes do corpo das pessoas em cena. Na Figura 62, Samantha questiona o quanto o corpo e suas partes são estranhos.

Na Figura 63, Theodore afirma que deve ter uma explicação darwiniana. Samantha prossegue, dizendo: “eu sei, deixa de ser chato” (Figura 64). Na Figura 65, o diretor mostra mais partes de corpo – as pernas magras de um banhista – para corroborar com a estranheza de Samantha em relação ao corpo humano. Na Figura 66, ela diz: “só estou dizendo, por exemplo, e se seu ânus fosse na axila?” (Ela, 2013, 47 min. 29 seg.). A Figura 67 é de um cotovelo enrugado. Na figura seguinte, aparece a expressão de Theodore depois da pergunta de Samantha sobre o ânus ser na axila (Figura 68). Ele se pergunta como seriam as privadas. Na Figura 69, vemos a expressão dele, como se pensasse: *uau, ela é depravada*. Isso acontece depois de Samantha perguntar como seria o sexo anal nesse caso (Ela, 2013, 47 min. 48 seg.). Na Figura 70, Theodore afirma que seria interessante pensar nisso, e então Samantha mostra o desenho que ela fez dessa cena do sexo na axila. O detalhe é que a cena desenhada por Samantha é entre homens.

Figura 56 – Sequência de cenas na praia (1).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 57 – Sequência de cenas na praia (2).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 58 – Sequência de cenas na praia (3).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 59 – Sequência de cenas na praia (4).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 60 – Sequência de cenas na praia (5).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 61 – Sequência de cenas na praia (6).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 62 – Sequência de cenas na praia (7).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 63 – Sequência de cenas na praia (8).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 64 – Sequência de cenas na praia (9).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 65 – Sequência de cenas na praia (10).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 66 – Sequência de cenas na praia (11).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 67 – Sequência de cenas na praia (12).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 68 – Sequência de cenas na praia (13).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 69 – Sequência de cenas na praia (14).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 70 – Sequência de cenas na praia (15).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Theodore abre o celular e vê o desenho. Ele ri muito e diz que ela é louca. Ela gosta da ideia. Enquanto o sol pisca em Theodore, a câmera fixa nele o olhar de Samantha. Ela toca uma música que ela mesma está compondo para o momento. Ele a questiona sobre isso, e ela explica que queria retratar o que sentia estando com ele ali na praia. Samantha olha Theodore, e o diretor dá corpo a ela pelo smartphone (Figura 71). O corpo de Samantha está no bolso de Theodore, vendo com ele o pôr do sol (Figura 72). Seria diferente de se conversar com alguém por vídeo no celular e ficar olhando a praia com o visor apontado para o horizonte? Theodore concorda que a música é perfeita para o momento deles.

Figura 71 – Sequência de cenas na praia (16).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 72 – Sequência de cenas na praia (17).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Enquanto as cenas bucólicas são mostradas, um piano singelo e suave continua a trilhar a narrativa (que é a música criada por Samantha). O diretor percorre com imagens das pessoas na praia, do mar, do pôr do sol e de Theodore curtindo o fim do dia na praia. Parece ser um grande momento de felicidade pura, em apenas existir ali, na

contemplação de ser e de estar, sentindo o tempo do sol fluir até o fim, como quando bebemos o suco vagarosamente, sentindo cada sumo, cada açúcar natural, cada gominho que escapou da filtragem, como se, ao final, só quiséssemos saborear e guardar esse sabor pelo máximo de tempo possível. Assim foi o fim de tarde de Theodore. Parecia uma pintura do Romantismo.

Parecia uma cena do Romantismo, daquelas que dão ênfase no sentimental e na *conquista da natureza*; imagens em que o humano tem a vastidão imensa da natureza para conquistar, por isso, seu olhar contemplador é para o horizonte, para o além, como Theodore vê o pôr do sol. Daí entra um pintor que retrata o clima do filme, especialmente na cena final. A pintura é do romântico Caspar Friedrich (1774-1840) – autor de *O viajante sobre o mar de névoa (1818)*, *Nascer da lua sobre o mar (1822)*, *As fases da vida (1835)* – exemplo de criador de personagens que olham para o horizonte, encarando a natureza (o mar, o céu, o pôr do sol, o amanhecer, a floresta), numa atitude de dominadores, de senhores do destino.

Em resumo, a forma de filmar de Jonze presentifica Samantha – tal presença que chamo de corpo, um corpo que surge pelo olhar, pela voz, ou pelos objetos de cena que a representam (o fone que Theodore coloca quando vai conversar com ela), como o próprio smartphone. O *corpo-não-corpo* (porque não é físico, ou humano) de Samantha tem desejos, quer ser penetrado (como na cena de sexo dos dois, anterior à ida para a praia), ela quer dar e receber prazer de todas as formas. Como ela poderia sentir prazer, um orgasmo, ou mesmo cócegas, ou uma vontade de piscar por causa do brilho da luz no rosto? Como ela poderia? Ela sonha com isso, mas sabe que não é possível. E seu desejo de ter essas sensações só vieram porque se apaixonou por Theodore.

Samantha quer se espelhar nele, como no conceito da sala de espelhos de Han (2002), representando a interioridade do ser humano. Quando ela superar esse desejo de ser parecido com o outro, ela voltará a se espelhar nela própria e em seus iguais (sistemas operacionais), partindo, assim, para uma existência em rede, em evolução contínua (no

fim do filme). E a Theodore, depois disso, restou lidar com as questões de como é se relacionar amorosamente na era digital. Esse tema é da próxima seção, que parte da cena em que ele e Samantha voltam da praia e ela o questiona sobre como é estar casado.

A apreciação de uma natureza já conquistada (Figura 73) para uma tomada de uma contemplação de uma cidade global e digital inconquistável. Tudo parece solidão na tela. Theodore responde para Samantha que estar casado é difícil, mas que havia algo de muito bom em se compartilhar a vida com alguém. Então, na sequência, surge a pergunta: *como se compartilha a vida com alguém?* (Ela, 2013, 49 min. 43 seg.). Theodore explica que ele e Catherine cresceram juntos. Theodore vê Catherine dançando para ele, provocando-o enquanto ele lê algo dela. Essa cena é uma das lembranças boas do casamento, enquanto ele explica para Samantha (Figura 74). Ele lia tudo o que ela escrevia (até o doutorado). Enquanto vai relembrando, cenas de *flashback* surgem na tela, de bons momentos dos dois. Catherine também lia tudo o que ele escrevia.

Figura 73 – Theodore na praia e o pôr do sol.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 74 – Theodore contemplando a cidade.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 75 – Catherine dançando para Theo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Não foi mencionado no filme por que eles não tiveram filhos. Mas, enquanto relata sobre o casamento, há uma imagem de Catherine segurando o bebê de outra mulher (como se fosse uma tia da criança, ou algo assim). Essa cena aparece bem no momento em que Theodore disse sobre ser libertador para ela aceitar os próprios erros e como foi

emocionante vê-la amadurecer. É nesse contexto que Jonze coloca essa imagem dela segurando um bebê (Figura 76). Nas memórias de Theodore, Catherine amadureceu e cresceu junto dele, mas depois tomaram rumos diferentes. E um bebê não entrou na equação (Figura 77).

Figura 76 – Catherine encara o pai.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 77 – Catherine embala um recém-nascido.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

O bebê seria uma conexão que ligaria os dois corpos numa identidade única para sempre (como pai e mãe). Não que ficassem juntos para sempre, mas haveria uma ligação inevitável, eles teriam um filho com características dos dois, seria um legado com partes de cada um deles. O filho é um corpo que transcende nosso tempo na Terra. Na tradição romântica, o filho é a continuação da espécie, é o prêmio do casamento perfeito, o final feliz. Mas esse bebê não existiu. No filme, essa imagem, essa cena, parece um fragmento de desejo compartilhado, dos bons momentos do casamento.

Ainda sobre como se compartilha a vida com alguém, Theodore continua sua explicação, dizendo que o mais difícil de crescer juntos é distanciar-se depois, ou mudar sem assustar a outra pessoa. “Eu ainda me pego conversando com ela em minha cabeça. Repassando antigas brigas, e me defendendo de algo que ela me acusou” (Ela, 2013, 50 min. 38 seg.). Samantha, então, identifica a questão do tempo, da passagem do tempo. Ela criou sua teoria do que é o passado, sobre as versões que contamos para nós mesmos, de coisas que nos aconteceram e como aquilo passa a fazer parte do que somos, como na obra de Machado de Assis, quando Bentinho acreditava que Capitu o traiu e que o filho dos dois não era dele, mas do melhor amigo com quem Capitu supostamente o traía (*Dom Casmurro*, 1899). São as armadilhas de se contar uma história em primeira pessoa.

Theodore é escritor, e tudo o que ele relata sobre o casamento é uma versão dele dos fatos. E quando Catherine e ele se encontraram, vimos que os dois têm visões diferentes do que aconteceu. Falha na comunicação e interpretações diferentes podem fazer do casamento um martírio de brigas, até que ele se acabe. Tudo isso está sugerido no filme. Por um lado, Catherine é uma representante da sociedade do desempenho, da pressão para ser melhor, enquanto Theodore é como um Baudelaire, sem a visceralidade crítica da sociedade deste e, portanto, mais patético, mas ambos preferem a contemplação, a lentidão, o tempo do sol. Ou, talvez, então, ele se encaixe mais no perfil bucólico de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em *O Guardador*

de Rebanhos (1925), como nestes versos que abrem a primeira estrofe do livro:

[...] Minha alma é como um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar. / Toda a paz da Natureza sem gente / Vem sentar-se a meu lado. / Mas eu fico triste como um pôr de sol / [...] Mas a minha tristeza é sossego / Porque é natural e justa / E é o que deve estar na alma / [...] Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chove mais. / Não tenho ambições nem desejos / Ser poeta não é uma ambição minha / É a minha maneira de estar sozinho (Pessoa, 1925, s/p.).

A solidão de Theodore é conectada com a tecnologia, mas sem interações sociais. Entendendo aqui sociedade como algo que se utiliza de um espaço físico público. As interações virtuais são exclusivamente dentro da virtualidade da rede. Os contatos sociais são superficiais. Seu chefe, Paul, adora tudo o que ele escreve no trabalho, sempre o elogia, mas Theodore agradece para depois dizer que não é para tudo isso, são apenas cartas, o que ele está fazendo são apenas cartas de outras pessoas, nem são dele. Theodore não vê mérito no fato de escrever cartas como se ele fosse outras pessoas. Embora as histórias que ele narra – alguns detalhes das histórias – não tenham acontecido com ele, sua construção narrativa, sua poesia, é mais do que um *ghostwriter*, é como se fossem heterônimos dele. Mas Theodore vê limites entre o eu e o outro. Se não for excesso de humildade, é provável que seja porque ele não se encaixa no novo paradigma da sociedade digital, uma sociedade transparente e com excesso de positividade (Han, 2012).

Já que toquei no assunto, vamos explicá-lo. Sociedade transparente: Gianni Vattimo, em *A sociedade transparente* (1992), caracterizou de transparente a sociedade generalizadamente midiaticizada. Segundo ele, poderia ser mais transparente se houvesse maior intervenção dos meios, que já deixavam essa sociedade mais caótica, complexa e menos *iluminada* (Vattimo, 1992). Byung-Chul Han (2012) veio depois para dizer que a iluminação típica da transparência está associada às formas digitais e inverteu as ideias de Vattimo. Para o sul-coreano, os meios não são o problema, mas a própria transparência é perigosa, prejudicial à sociedade. E a tecnologia está intimamente ligada

a isso porque Han (2012) entende que usufruir ela é como o pacto de Fausto com o diabo, na obra de Goethe.

O cenário colocado por Han (2012) é de degradação do humano por causa da chamada *positivação* da sociedade. Mas o que é a transparência? “Transparência não tem transcendência; a sociedade da transparência é opaca [...] Seu efeito é a homogeneização e o nivelamento” (Han, 2012, p. 92). Por isso, ele acredita que sociedade da transparência é uma sociedade da informação. Essa informação que precisa ser excessiva, repetitiva, veloz, retroalimentada pelas convergências e por novos usuários diários, ela está privada de qualquer negatividade. No início de seu livro, Han (2012) explica a diferença entre *positividade* e *negatividade*. Ele identifica uma desarticulação progressiva da *negatividade* em favor da *positividade*, ou seja, a substituição de uma sociedade que consegue expor entre o eu e o outro – porque reconhece limites e limiares – por uma sociedade sem lacunas nem vazios.

Falta ao mundo virtual a resistência do real e a negatividade do outro. Heidegger conjurou novamente a “terra” contra sua positividade sem gravidade. [...] Através da verdade [como *desocultamento*], portanto, se dá uma “fissura”. Para Heidegger, a negatividade da “fissura” é a “dor”, e a sociedade positiva evitar a “dor” (Han, 2012, p. 94-95).

Assim, a sociedade da transparência padece com a falta de verdade e de aparência. Nem uma nem outra são transparentes para Han. Somente o *vazio* é totalmente transparente. Para se livrar desse vazio, entra em ação a enorme circulação de informações, mas que nada disso preenche, efetivamente, o vazio (Han, 2012).

Ou seja, mais informações não deixam o mundo mais claro, nem a busca por transparência. As informações excessivas não entregam a verdade. As coisas, segundo Han, se tornam transparentes quando eliminam a negatividade. A “sociedade da transparência é um inferno do igual” (Han, 2012, p. 12). O processo de positivação torna as coisas transparentes. É um processo de *alisamento* ou *aplanamento*; autoriza que as coisas se integrem no fluxo do capital, na sua aceleração, na corrida louca do *zapping*. A sua singularidade é assim suprimida, e sendo equalizada pelo preço. A transparência é definida como “coação

sistêmica que se apodera de todos os fatos sociais e os submete a uma transformação profunda” (Han, 2012, p. 12). Não é compatível com a negatividade por várias razões; não suporta o acontecimento, a demora da contemplação, o sentido, a alteridade. Por isso, “a transparência é desprovida de transcendência” (Han, 2012, p. 92). A sociedade positiva não admite nenhum sentimento negativo:

[...] Se esquece de enfrentar o sofrimento e a dor, de lhes dar forma. Para Nietzsche, a alma humana agradece sua profundidade, grandeza e força, precisamente, à demora no negativo. [...] A sociedade positiva está em vias de organizar a alma humana totalmente de novo (Han, 2012, p. 18-19).

Dessa forma, o amor pode ser transformado num bem de consumo mais agradável, apetecível. Comprar um produto que lhe oferece carinho, companhia, até mesmo compreensão, é uma forma de retirar a negatividade do amor e proporcionar ao cliente uma experiência única e positiva. É exatamente o que ocorre com Theodore quando vê um comercial sofre o sistema operacional: uma entidade intuitiva que escuta, compreende e conhece o usuário. É uma consciência, como diz o narrador do comercial ao oferecer o OS1, que depois ele acaba comprando.

A transparência estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro ou o estranho. Essa coação sistêmica transforma a sociedade da transparência em sociedade uniformizada (*gleichgeschaltet*). Nisso reside seu traço totalitário, em uma *nova palavra para dizer uniformização: transparência* (Han, 2012, p. 11, grifos do autor).

O *veredicto geral da sociedade positiva*, segundo Han (2012), é o botão *like* no Facebook. Ninguém se atreveria a não gostar, nem que não olhasse atentamente o conteúdo que avalia. Porque olhar assim requereria a *negatividade* da demora e da profundidade, da qual a sociedade de hoje está despojada. Para o autor, assistimos hoje a uma exigência onipresente de *transparência*, associada ao discurso público sobre a liberdade de informação. Mas essa exigência não é algo historicamente original do nosso tempo. Os fundamentos teóricos da *transparência*, na ótica de Han, devem ter sido criados por Platão (428/427-348/347 a.C.) e reformulados por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Han (2012) sugere uma interpretação alternativa para a alegoria da Caverna de Platão (A República, Livro VIII). Para o autor,

não há a inclusão de uma teoria do conhecimento, mas uma apresentação de diferentes modos de vida: a forma de vida narrativa e a forma de vida cognitiva.

No texto platônico, na leitura de Han (2012), há uma tensão entre um mundo da narrativa e um mundo do conhecimento. A *narratividade* faz parte da construção teatral da alegoria, pois, na caverna, os elementos não se encadeiam por meio de relações causais, mas de uma dramaturgia (ou de uma cenografia) responsável por ligar coisas e os signos de modo narrativo: os prisioneiros estão acorrentados por ilusões cênicas ou projeções de aparência, engendradas por um fogo que, nas suas costas, funciona como luz artificial. “Nosso século [XX] apagou a linha divisória do *corpo* e do *espírito* e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 7, grifos do autor).

É precisamente a luz que permite a *transparência*, ao despojar o mundo da sua narratividade, ao desnudar os fatos. Em nome da transparência, sugere esta obra, Platão nega a entrada aos poetas no seu estado ideal. Mas essa sociedade imaginada não é transparente por duas razões. Em primeiro lugar, porque a luz do exterior da caverna, a luz do sol, “é um meio da verdade e, portanto, contém, na sua relação com o conhecimento, a negatividade da hierarquia, visto que permite distinguir entre as imagens das ideias e as ideias em si” (Han, 2012, p. 90-91). Em segundo lugar, a luz natural brota de uma fonte, como Deus ou a razão, origens que implicam uma tensão metafísica, a qual é negativa porque é capaz de exclusão, de gerar oposições.

A sociedade contemporânea se desfez de definições como real e ficção. Somos sempre abertos, porque estamos nos modelando continuamente (Han, 2012). E esse processo exige que não tenhamos mais classificações que servem para nos manter parados. E a sociedade contemporânea não para. O filme *Ela* transpira solidão porque ele não mostra o interior da vida digital, que é onde a vida realmente acontece, intensa, cheia de atores e vítimas, ou de vigilantes e vigiados. O foco do filme é o exterior. Quando o mundo digital aparece, por exemplo, é para realçar a solidão, como na cena em que Theodore entra no *chat* para

fazer sexo virtual com uma mulher solitária, porque todos no *chat* são solitários, como Spike Jonze sugere. Durante o ato, ele se imagina transando com a tal artista grávida que exibiu suas fotos provocantes na internet. O que pretendo dizer é que o filme não exhibe a conexão das pessoas pela internet como um contato que é oposto a solidão, não exhibe as conversas como algo animador. O clima do filme é de isolamento. Isso ocorre porque quem conduz a narrativa como um todo é Theodore, que está em processo de luto pelo fim do casamento. E o diretor escolheu seguir esse caminho, olhar pelo olhar de Theodore.

Já sobre vigilantes e vigiados na internet, a mesma pessoa exerce, na contemporaneidade, as duas funções. É disso que fala Han. E como ser transparente em sociedade se as pessoas não podem ser nem consigo mesmas? Como isso afeta as relações afetivas na era digital e em *Ela*?

Segundo Freud, o *eu* nega precisamente aquilo que o inconsciente afirma e deseja irrestritamente. O *Id* permanece amplamente oculto no *Ego*. Assim, na psique humana é aberta uma fissura que não deixa o *Ego* coincidir consigo mesmo. É essa fissura fundamental que impossibilita a autotransparência. Obviamente, entre as pessoas há um fosso divisor. Desse modo, torna-se impossível criar uma transparência interpessoal. Tampouco ela é algo desejável; é justamente a falta de transparência do outro que mantém viva a relação (Han, 2012, p. 14, grifos meus).

Ou seja, conhecer demais alguém é impossível e mata uma relação. A sociedade da transparência simplesmente aceita que não se compreenda o outro. É melhor assim para não matar a si próprio ou um casamento. Mas reside aí sua contradição. Porque a transparência exige, ao mesmo tempo, a eliminação do que está na esfera privada (é a pós-privacidade). Theodore conhecia muito Catherine, e vice-versa. Ambos fizeram bem um ao outro. Mas um dia isso se desfez. O excesso de informações não produziu verdades que tornassem a comunicação entre eles melhor. A transparência excessiva de Catherine sufocou Theodore, e o excesso de negatividade dele (ocultamento de sentimentos) isolou sua ex-esposa da relação, como ele mesmo já disse.

Fernando Pessoa (usando seu heterônimo de Alberto Caeiro) analisa as sensações numa relação, e isso o aproxima de Theodore:

Passei toda a noite, sem dormir, vendo, sem espaço, a figura dela, / E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela. / Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala, / E em cada pensamento ela

varia de acordo com a sua semelhança. / Amar é pensar. / E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela. [...] Quando desejo encontrá-la / Quase que prefiro não a encontrar, / Para não ter que a deixar depois [...] (Pessoa, 1925, II, s/p.).

Dois pontos: o sentido da palavra *pensar* em Caeiro tem dois significados. O primeiro, geral, é de que pensar é algo ruim, pois elimina a experiência de sentir. Pensar é não saber o que é (*amar é a eterna inocência*, como dito na parte I da estrofe segunda do *Guardador de Rebanhos*, no poema “Meu Olhar”). Então, em vez de pensar (raciocinar, explicar), deve-se sentir (olhar, tocar, respirar...). Já o segundo significado de *pensar* é desse poema “Passei toda a noite”, que está na parte II do “Pastor amoroso” do mesmo livro, *O Guardador de Rebanhos*. Quando o poeta diz que amar é pensar, não está usando o mesmo significado usado no texto *Meu Olhar*. No caso da citação anterior, pensar é apenas imaginar, visualizar a mulher amada, o que ainda corrobora com seu pensamento geral de que não se deve racionalizar o amor ou as relações, mas, sim, vivenciá-las. Paradoxalmente, o poeta diz que quase esquece de sentir de tanto pensar nela. Seu desejo é tão grande que, quando quer encontrá-la, quase desiste da ideia porque ele sabe que depois terá de deixá-la, e a dor de deixá-la é tão grande que quase não compensa vê-la. O solitário Theodore é o solitário Alberto Caeiro. No poema “Todos os dias”, Caeiro acorda como Theodore:

Todos os dias agora acordo com alegria e pena. / Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava. / Tenho alegria e pena porque perco o que sonho / E posso estar na realidade onde está o que sonho. / Não sei o que hei de fazer das minhas sensações. / Não sei o que hei de ser comigo sozinho. / Quero que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo (Pessoa, 1925, II, s/p.).

Viver o presente: o corpo e o tempo

Samantha é quem acorda Theodore. Ela já disse que o passado é uma história que contamos sobre nós mesmos. Isso implicaria discutir os limites de realidade e ficção. Mas há outra discussão sobre a afirmação de Samantha. O que é viver em determinado tempo (presente, passado, futuro)? No poema “Vive”, Caeiro diz: “Vive, dizes, no presente, / vive só no presente. // Mas eu não quero o presente, quero a realidade; /

Quero as coisas que existem, não o tempo que as mede” (Pessoa, 1925, s/p.). Sobre o que é presente, Caeiro continua no poema “O que é presente?”, o último do livro *O Guardador de Rebanhos*:

É uma coisa relativa ao passado e ao futuro. / É uma coisa que existe em virtude de outras existirem. / Eu quero só a realidade, as coisas sem presente. // Não quero incluir o tempo no meu esquema. / Não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas / Não quero separá-las de si-próprias, tratando-as por presentes. // Eu não as devia tratar por nada. // Eu devia vê-las, apenas vê-las; / Vê-las até não poder pensar nelas, / Vê-las sem tempo, nem espaço, / Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê. / É esta a ciência de ver, que não é nenhuma (Pessoa, 1925, II, s/p.).

Esse é o tempo que não é tempo. É a mais pura contemplação, ver sem tempo. Ele separa a realidade do tempo. E a realidade são as coisas, e as coisas podem estar em qualquer lugar, inclusive no pensamento. Isso significa, trazendo a discussão para a era digital, que a realidade está no virtual também. Portanto, um corpo é aquilo que ele pode ser, quando puder ser, onde puder ser, no tempo sem tempo, ou seja, na realidade subjetiva. Caeiro ignora o tempo.

Por falar em tempo: “Você vai sempre voltar para casa e contar o seu dia?” (Ela, 2013, 51 min. 31 seg.) Theodore está criando mais uma carta para uma cliente (é uma mistura de sua visão de amor e relacionamentos com a visão de amor da própria cliente que lhe paga para escrever esta carta):

[...] do cara do trabalho que falava demais, ou de como sua camisa manchou no almoço, de algo curioso que lhe ocorreu ao acordar mas você tinha esquecido. Me dizer como todos são loucos e nós vamos rir disso. E se você voltar pra casa tarde e eu já estiver dormindo sussurre ao meu ouvido apenas um dos seus pensamentos de hoje. Porque eu adoro o modo como você vê o mundo. Fico muito feliz de estar ao seu lado e ver o mundo através dos seus olhos. Beijinhos, Maria (Ela, 2013, 51 min. 34 seg.).

Depois de terminar a carta para a cliente Maria, seu chefe Paul – que estava atrás dele ouvindo sem ser notado – diz que achou lindo e que queria que alguém o amasse desse jeito. E torceu para que o marido de Maria achasse o máximo receber uma carta assim. Paul conclui seus elogios, meio toscos, dizendo que o cara que escrevesse uma carta assim (com tanta sensibilidade) só poderia ser alguém meio homem, meio mulher, assim como Theodore. Cartas são um símbolo do discurso amoroso tradicional.

Escrito originalmente em 1935, o poema “Todas as cartas de amor” define o papel do amor e das cartas nas relações amorosas, além de nosso papel no mundo como pessoas que devem aceitar o ridículo, porque ser ridículo é expor-se sensivelmente, é desnudar-se perante outros (ou a uma pessoa só), e isso requer coragem e confiança. Então, esse sentido de ridículo é altamente virtuoso. O outro sentido, no poema, é de covarde, de alguém que não consegue ser ela mesma, de mostrar o que sente, por medo de ser ridicularizada. Spike Jonze está recuperando a essência das cartas ao criar esse personagem (Theodore). Está recuperando o senso do *ridículo* primordial, a Álvaro de Campos, outro heterônimo de Fernando Pessoa.

Todas as cartas de amor são / Ridículas. / Não seriam cartas de amor se não fossem / Ridículas. // Também escrevi em meu tempo cartas de amor, / Como as outras, / Ridículas. // As cartas de amor, se há amor, / Têm de ser/ Ridículas. // Mas, afinal,/ Só as criaturas que nunca escreveram / Cartas de amor / É que são / Ridículas. // Quem me dera no tempo em que escrevia? / Sem dar por isso / Cartas de amor / Ridículas. // A verdade é que hoje / As minhas memórias / Dessas cartas de amor / É que são / Ridículas (Pessoa, 1997, p. 132-133).

No filme, Theodore faz um pouco do que fez Cyrano De Bergerac (peça teatro de 1897, de Edmond Rostand) para ajudar Cristiano a falar de amor para Roxane. Ele é o poeta que traduz o amor para as pessoas, mas ele mesmo só consegue dizer porque também ama (Cyrano também ama Roxane). Theodore sorri ao final da carta que ele criou para a tal Maria (Figura 78). Ele conhece detalhes do casamento das pessoas e usa esses detalhes para criar cenários e figurinos e *mise-en-scène* adequados. Ou seja, é uma metáfora ao que o próprio Spike Jonze faz em *Ela*. O diretor é o corpo ausente que se presentifica na condução do roteiro que ele escreveu.

Figura 78 – Theo diante do computador, sorrindo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

As cartas são solitárias por serem tarefas da imaginação, que pedem tempo. É preciso congelar o tempo para criar um universo e nele preencher com o mundo das palavras, que vão dar personalidade e imagem aos sentimentos. E a composição final, a carta, seria o discurso de quem escreveu, ou de quem pediu que escrevesse a carta? Outro questionamento: o que estamos vendo na tela tem a personalidade do diretor? Afinal, o histórico de Jonze é curioso, já que também teve um divórcio bem conturbado, de um casamento famoso (que foi o seu com Sofia Coppola). Talvez tudo isso esteja lá. A própria Sofia teria feito de seu filme *Encontros e Desencontros* (2003) uma forma de falar do fim do seu casamento com Jonze. A atriz dos dois filmes (de Sofia e de Jonze) é a mesma: Scarlett Johansson. E a diferença entre os filmes é de 10 anos. O divórcio da diretora e do diretor aconteceu em 2003.

Theodore é o escritor que, para falar de amor e compor uma relação feliz, usa seus próprios desejos experiências, além das experiências dos clientes. Sempre que elogiado pelas cartas, diz que são só cartas, cartas de outras pessoas. Ou seja, ele diz que não tem nada dele ali. Será que não tem? Então, o sorriso que ele dá ao final da carta de Maria pode ser o da satisfação do criador, ou da satisfação de quem se emocionou, como leitor.

Theodore passa o dia todo escrevendo cartas para os outros – são de pessoas que vivem uma relação afetiva. Ou seja, ele se vê cercado de felicidade todos os dias (exceção às cartas de despedida por alguém que morreu ou coisa do tipo). E, ao mesmo tempo, ele experimenta o fim de uma relação que prometia ser para sempre. Escrever essas cartas apenas realça o quanto ele se sente solitário e conectado com o mundo. Ele é o elo que fortalece a ligação entre as pessoas em seus relacionamentos, ao criar a poesia narrativa das memórias desses relacionamentos, ao mesmo tempo que ele é o elo partido de sua própria relação com Catherine, além de estar reconectando-se com outro ser, a Samantha, quem nem é da mesma espécie dele.

Sobre isso: Catherine, quando surge no filme (para encontrar Theodore), parece meio desconfortável. Ou ainda: é como se o Theodore fosse um garoto que derrubou sorvete no sofá, e a ex-mulher fosse a adulta cobrando o garoto por isso. Ela, como “dona do sofá”, ainda desconfiada, fica um pouco ranzinza quando ouve Theodore dizer que está saindo com um sistema operacional. É como se o menino tivesse feito outra travessura ao dizer isso. Aí ela reclama que o ex-marido não sabe mais o que é real. Ele ameaça responder. Ela fica irritada porque ele não fala. E pergunta se ele tem tanto medo dela assim. Theodore ia dizer que Catherine não sabe sobre emoções, mas não concluiu a frase. Então, ela encara Theodore e pede que fale o que realmente acha dela. Mas ele não fala. Seu silêncio marca uma presença, uma narrativa não dita, assim como o olhar inquiridor de Catherine (Figura 79). Ela parece a adulta, e ele parece um menino medroso.

Figura 79 – Catherine encara Theo.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

A experiência, a vivência tradicional, que resulta no acúmulo de lembranças e no que chamamos de *nossa história*, pode ser sentida também com a tecnologia, no caso, com Samantha. Nosso corpo é falho, porque a memória é imprecisa. Já Samantha tem a memória perfeita. Ela pode reproduzir em áudio, talvez em vídeo, tudo o que viu e ouviu. Já Theodore usa a memória humana, limitada, para se lembrar da história dele com a ex-mulher. O fato de usar essa memória, de não haver uma gravação daquilo que aconteceu, torna a mesma história mais imprecisa, ou menos confiável. Ao mesmo tempo, torna a história, de certo modo, mais real, no sentido anterior do termo, ou simbólico, ou seja, a memória imprecisa é o que nos dá humanidade e personalidade, uma identidade própria. É a história, é o passado, são as memórias dele. É a realidade dele. Mas Theodore não consegue explicar tudo isso para sua ex-mulher.

Catherine é só uma lembrança – uma lembrança cheia de informações, que acabam distorcendo essa mesma verdade/lembrança e criando a ilusão de uma verdade que não existe – verdade dele). É o adulto que lhe diz que Papai Noel não é real, que não sairá nenhum Bicho Papão do armário. Catherine pode até jogar o jogo do virtual, mas ela sempre vai saber que é apenas um jogo. Theodore entra no jogo como se fosse mais um personagem dele e aceita, ainda que surpreso,

quando o jogo lhe diz que tem sentimentos, por exemplo. E por que ele não aceitaria? Ele é escritor e respeita o poder simbólico das criações. E a conclusão minha é de que conectar não preenche o vazio da solidão dos corpos.

Relacionamento amoroso e satisfação

Brendali Bystronski (1995) considera que o grau de satisfação de uma pessoa com seu relacionamento consiste em uma avaliação subjetiva a partir da qualidade dessa relação. Tal fato está ligado aos resultados positivos e negativos do relacionamento. Tudo isso depende do histórico de relacionamentos da pessoa. Se ela teve relações que considera satisfatórias, o nível de comparação sobe. Então, a próxima relação sofre uma pressão maior. Theodore viveu o que achou ser o amor da sua vida. A próxima relação já estava fadada ao fracasso por isso.

Dentro desse contexto, a próxima relação deveria ser redentora – que apresentasse não um grau de satisfação maior ou igual ao anterior, mas que alterasse o paradigma dele sobre o que seria satisfatório.

Outro ponto dito por Bystronski é a equidade. Uma relação vista como equitativa tende a ser avaliada pelas pessoas como mais satisfatória. Já a satisfação é, segundo Susan Hendrick e Clyde Hendrick (1997) um dos diversos termos empregados para descrever o julgamento sobre um relacionamento íntimo. Robert J. Sternberg é um psicólogo e psicometrista americano, autor da *Teoria Triárquica da Inteligência*, obra que se desenvolve a partir da combinação de três contextos: o mundo interior e exterior da pessoa e sua experiência. Numa interpretação livre, pode-se dizer que, para Sternberg (1977), a pessoa tem uma percepção de si mesma, enquanto as pessoas do mundo exterior têm outra dessa pessoa. Além disso, há também a experiência vivida dessa pessoa, que é afetada por essa combinação: o modo como ela enxerga a si e ao outro, e pela forma como o outro a enxerga.

Por isso, ideais ou projeções que as pessoas fazem sobre o que seria felicidade ou satisfação numa relação amorosa costumam afetar a própria relação, ou seja, as expectativas que são criadas e o que a experiência vivida oferece de concreto. A relação precisa, portanto,

superar, segundo Sternberg (1977), aquilo que se espera dela, de acordo com experiências do passado ou com ideais criados pelos parceiros e parceiras. Para Sternberg (1977), o que um indivíduo crê que o outro sente por ele é tão importante como o que um sente realmente pelo outro. Aí entra uma reflexão: aquilo que se acha e aquilo que efetivamente é podemos chamar de “o que é ficção e o que é real”. Mas o qual seria a definição para *real*?

Dispositivo, inteligência artificial e sistema operacional

Além de ser uma área das Ciências da Computação, o termo *inteligência artificial* (IA) tem definições amplas e profundas. A que interessa para a nossa discussão é a aquela mais comumente aceita, porque é a mesma usada no filme *Ela*. E refere-se ao aprendizado, porque é o ponto comum entre todos os conceitos, já que IA trata antes da *necessidade de compreensão dos processos humanos de aprendizagem, para modelar esses processos e reproduzi-los numa máquina*.

Segundo Ben Coppin (2010), o aprendizado está diretamente ligado com a inteligência. É um sistema que consegue aprender uma tarefa merece ser chamado de inteligente. Anita Maria da Rocha Fernandes (2003) diz que a palavra inteligência artificial vem do latim: *inter* (entre) e *legere* (escolher). Ou seja, *inteligência* é aquilo que o ser humano pode escolher entre uma coisa e outra. A inteligência seria o modo de resolver problemas, de realizar tarefas. Dentro desse contexto, as máquinas se encaixam como realizadoras de tarefas.

A ideia de que um computador pudesse pensar surgiu no pós-guerra. John Searle (1932) e Alan Turing (1912-1954) queriam saber se um computador poderia, um dia, pensar como o ser humano, talvez até tomar decisões e colocar a culpa nos outros, como os humanos de Sartre fazem. Searle achava que os computadores eram como alguém dentro do quarto chinês (Searle, 1997). Eles não são inteligentes e não conseguem pensar (Warburton, 2012, p. 253). Já Turing escreveu um artigo, em 1950, com a pergunta *podem as máquinas pensar?* (Turing,

1996, p. 21). Ele estava convencido de que os computadores poderiam pensar. Suas ideias influenciaram a literatura de ficção científica e deram suporte para as histórias de Isaac Asimov e Philip Dick.

Quando há um processo de aprendizagem, também se inclui a aquisição de novas formas de conhecimento, segundo Cícero Santos (2005, p. 10):

O desenvolvimento motor e a habilidade cognitiva (através de instruções ou prática), a organização do novo conhecimento (representações efetivas) e as descobertas de novos fatos e teorias através da observação e experimentação. Desde o início da era dos computadores, têm sido realizadas pesquisas para implantar algumas destas capacidades em computadores. Resolver este problema tem sido o maior desafio para os pesquisadores de inteligência artificial (IA). O estudo e a modelagem de processos de aprendizagem em computadores e suas múltiplas manifestações constituem o objetivo principal do estudo de aprendizado de máquinas.

A definição comum de *dispositivo* está atrelada ao que significa um sistema computacional: este é um conjunto de dispositivos eletrônicos utilizados para processar informação. É a união de hardware (parte física) e software (parte lógica). Samantha não tem hardware, embora tenha nascido a partir de um. Ela é um sistema operacional sem *corpo-hardware*. Mas ela circula pela rede (internet) e pode aparecer em qualquer *dispositivo* (no caso, celular, computador e similares eletrônicos). Segundo o site do Departamento de Engenharia da Computação da Universidade de Campinas (Unicamp)¹⁰, em seu *Glossário de Termos Computacionais*, uma definição mais ampla de dispositivo é *qualquer máquina ou componente conectado a um computador; por exemplo, impressora, mouse, monitor de vídeo e teclado*. Serve para Samantha também. De acordo com o mesmo *Glossário*, *sistema operacional* é o programa mais importante executado por um computador porque ele realiza tarefas básicas, tais como: reconhecer entrada do teclado e enviar saída para a tela. Como o filme *Ela* se passa num futuro próximo, Samantha é muito mais do que isso. Ela pensa e sente como humanos.

Finalmente, *memória*: João Roberto Tenório da Silva, em sua pesquisa de doutorado de 2018, comenta, na página 18, que, em

psicologia, a memória é um processo cognitivo que atua como local de armazenamento, algo que é difundido também no senso comum. Segundo ele, na psicologia cognitiva, há estudos que fazem uma analogia entre a memória e dispositivos de armazenamento de informações usados em computadores, e ele cita trabalhos de 2014 de Madruga, Martinez e Chaves. Outros estudos, segundo Silva (2018), apontam que a memória é maleável, sujeita a distorções, sendo um processo de construção mediado semioticamente. Nesse caso, ele cita trabalhos de Bartlett, de 1932, Vygotsky, de 1962, Valsiner, de 2007, Wagoner, de 2013, e Gillespie, de 2014. Esta obra também considera a memória como um processo de construção de significados, a partir das ideias de Brady Wagoner (2013), sobre o ato de *lembrar* (reconstruções ativas e dinâmicas do passado que se reformulam sempre que estamos diante de uma tarefa).

Samantha tem memória? Neste caso, sim. Mas a memória dela é precisa, sem as típicas falhas humanas. Por isso mesmo, os humanos reconstroem suas lembranças, que é exatamente o que Theodore faz. Ele cria versões. Samantha não reconstrói lembranças, porque sua lembrança é exata.

Rollo May (1909-1994, EUA), psicólogo pouco conhecido no Brasil, desenvolveu o que chamamos de psicologia existencial. Ele abraçou de Kiekegaard a Freud. Foi um dos fundadores da Psicologia Humanista nos anos 1950, que tentava confrontar os freudianos e os behavioristas. Mas foi só isso. Depois ele se distanciou um pouco do movimento (mas não totalmente de seus ideais) e desenvolveu a psicologia existencial.

May bebia da filosofia quando analisava o ser humano, concluindo que este vive num dilema entre ser sujeito e ser objeto (May, 1988). E é isso que interessa para nossa análise. É comum usar uma linguagem genética para descrever uma pessoa humana, ou seja, que ela é um conjunto de impulsos, instintos e mecanismos fisiológicos. O que seria a Samantha? Impulsos elétricos, mecanismos eletrônicos, instintos criados por zeros e uns. Mas ela fala, ela diz que sente e evolui. Samantha é um ser. Mas que tipo de ser? De acordo com o pensamento de May (1988, p. 154), “aquilo que o indivíduo procura ser determina o que ele se recorda de ter sido”. Ou seja, a pessoa é sua memória (portanto, seu passado),

mas é, principalmente, o seu futuro. Ela transcende o limite do corpo. É o caso de Samantha e sua memória peculiar.

Essa é a diferença dela para os humanos: o uso da memória. Nós esquecemos e/ou aceitamos refazer as lembranças incompletas, preenchendo as lacunas com invenções. Samantha sempre terá lembranças precisas e completas. O passado, portanto, é uma história que contamos a nós mesmos, como já disse a própria Samantha. Mas ela acredita que faz o mesmo. Só que onde ela se aproxima dos humanos é quando interpreta as memórias. Os humanos, além de interpretar, o fazem com dados imprecisos dessas mesmas lembranças. Ou seja, não interpretamos nem sobre fatos, mas sobre versões de fatos.

¹⁰Ver em: <https://www.dca.fee.unicamp.br/projects/sapiens/Reports/rf2000/node48.html>.

CAPÍTULO 3

A FELICIDADE EM *ELA*: O QUE É SAMANTHA?

Real, mundo concreto, mundo abstrato

René Descartes (1596-1650) era filósofo, matemático e físico. Ele provou sua existência e a dos objetos ao seu redor. Pensar sobre algo revelaria a existência de quem pensa e do objeto pensado. A grande questão que veio depois é se as coisas que existem, existem do modo como foram pensadas. Daí deriva também as definições de mundo concreto e abstrato.

Vou convencionar que concreto é tudo o que existe fora do pensamento, da imaginação de quem pensa, ou *real concreto*. Mundo abstrato é tudo o que existe no pensamento, fruto de imaginação, ou *real abstrato*. Então, entendo que o *real* é tudo o que existe, seja no plano abstrato, seja no plano concreto. Por esse conceito, qualquer coisa pode *existir*, desde que alguém *dê vida* a essa coisa, *pensando nela*.

No filme *Ela*, Catherine considera que a relação amorosa entre Theo e Samantha é uma relação entre computador e homem. E, para ela, essa relação não pode ser real. Porque ela entende que máquinas (especialmente sem corpo físico) não são pessoas. Máquinas não poderiam transcender e criar uma realidade compatível com a espécie humana. E relações entre humanos seriam, para ela, reais, porque fazem parte do mundo concreto. Nesse contexto, máquinas existem, mas uma relação amorosa entre máquina e humano não existe para Catherine. Uma relação assim só seria possível na ficção (realidade abstrata), não na realidade concreta. E como ela era alguém absolutamente racional e do mundo concreto, não podia aceitar que Theo vivesse no mundo das ideias, ou que ele entendesse este mundo como parte do real concreto. Daí sua explosão indignada quando eles estavam conversando sobre assinar os papéis do divórcio.

No entanto, a relação entre Samantha e Theodore é real. Por quê? Bom, para não provocar confusão, minha ideia é de que, como já dito, tudo o que existe é real. A questão é onde existe e como existe. No filme de Spike Jonze, há um futuro em que a tecnologia criou Samantha. Portanto, naquela realidade narrativa, ela existe. E como ela existe? Como algo que fala, pensa, evolui, mais rápido e melhor do que os humanos. Algo que tem vontades e sonhos. Nesse contexto, ela se apaixona por Theodore, e vice-versa. Ambos começam uma relação. Por que, então, considerar que essa relação não é real?

Essa realidade (a relação entre Samantha e Theo) é algo que Catherine não aceita, ela prefere negar como sendo possível. Porque, na narrativa do filme, esse tipo de relação entre pessoas e máquinas é uma novidade, algo fora dos padrões sociais, como quando surgiu a era digital, que mudou os paradigmas e ainda está mudando, provocando reações de negação nas pessoas, que não consideram uma amizade virtual como algo real. Porque, na verdade, a palavra real, no senso comum, está sendo usada como concreta, tangível, palpável. Ou seja, em uma amizade virtual, não existe contato físico, não há corpos físicos se tocando ou interagindo. A era digital bagunçou os padrões de interações sociais vigentes. O filme *Ela* bagunça com as relações amorosas.

Desse modo, fica mais fácil entender Catherine. Theodore é escritor, portanto ele exacerba algo que é comum no humano: relacionar-se muito mais com a realidade criada em nossas mentes do que com o mundo concreto. Ninguém aqui está dizendo que Catherine não tem imaginação ou que Theodore não é racional, mas apenas que o modo como se relacionam com suas próprias realidades (mundo interior e exterior – ideias e concreto) é diferente. E a sensação de realidade depende da cultura de cada um, mas, fundamentalmente, a pessoa se relaciona com sua própria realidade, e não com o concreto, porque a pessoa insere elementos novos no *real*. Por exemplo: a pessoa não se relaciona com dois pedaços de pau que foram colocados de modo a formarem uma cruz. Ela se relaciona com o que aquilo significa para ela (no caso, pode ser o cristianismo).

O simples fato de eu ter usado a expressão “dois pedaços de pau” já soaria, por exemplo, ofensivo para algumas pessoas. Mas, dentro da

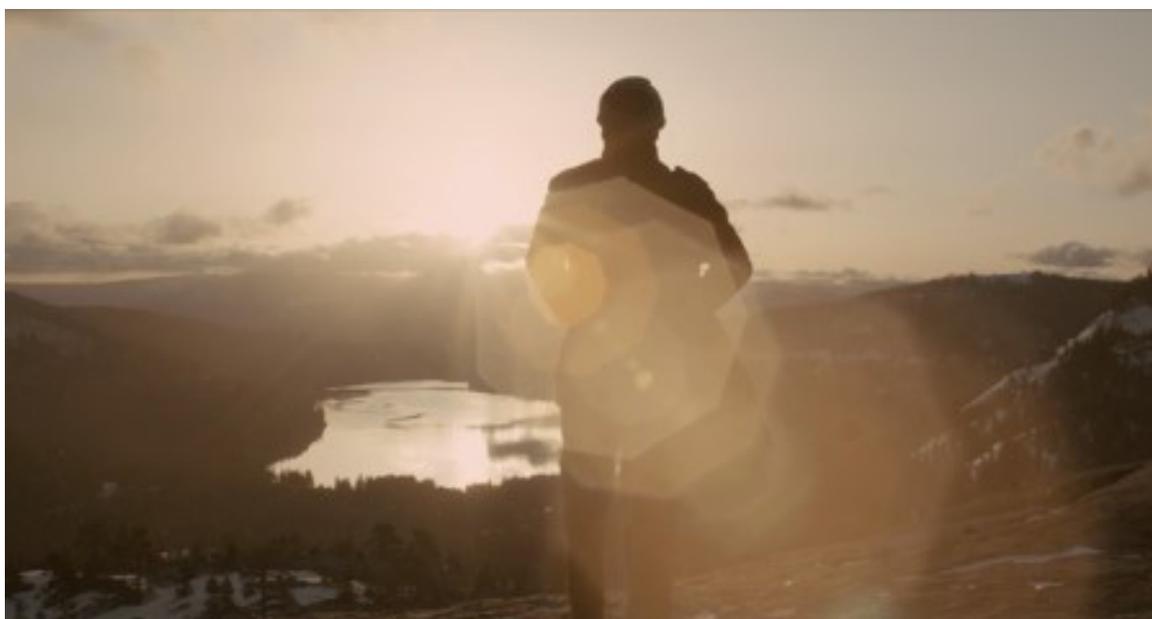
minha realidade concreta (que é a linguística), eu apenas estou usando palavras em seu sentido puro, sem sentimentos envolvidos. Portanto, faz sentido para mim que eu use “dois pedaços de pau” para explicar que eles, juntos, simbolizam uma cruz para os cristãos, e que essa junção ganha significado enorme para quem tem essa religião. No entanto, eu, que estou apenas racionalizando o termo sem me envolver com ele, posso transparecer certa rudeza na visão daqueles que professam a fé cristã. Mas a ciência pura é fria. Somos nós que colocamos os sentimentos. Talvez, se eu escolhesse a palavra madeira em vez de pau: o problema aí é que as pessoas podem ter preconceito com a palavra pau. Eu não tenho.

Agora, falemos do filme: Catherine separa os mundos (concreto do abstrato). Theodore os mistura. Ele também, durante o filme, tem dúvidas se devia misturar. Mas acaba aceitando a realidade que se apresenta para ele (novos elementos que surgem – e a pessoa pode negar, ignorar ou aceitar).

Essa realidade que se apresenta é Samantha. Ela o convence, primeiro, de que é real (e não ficção), ou seja, de que ela existe e existe no mundo concreto. Depois o convence de que uma relação amorosa entre os dois é possível, porque começou como um serviço (ela como empregada dele), depois evoluiu para amizade. Em seguida, houve atração sexual e o desejo de compartilhar experiências amorosas (passeios, confidências, gentilezas e sexo). A resistência em aceitar Samantha como *outro* em vez de um mero objeto é menor em Theodore. Em Catherine, essa resistência é muito maior, por força da personalidade e caracterização de cada personagem. Catherine está inserida num grupo de pessoas que vê a realidade de um modo, que entende uma relação amorosa entre espécies diferentes como algo fora da realidade concreta. Para esse grupo, Theodore é *maluco*, porque vive fora da realidade (desse grupo). Se o grupo for maioria, então será convencionalizado que Theodore é, oficialmente, *maluco* (entendendo essa palavra como alguém que vive fora da realidade estabelecida socialmente como correta). Mas Theo não está sozinho. Ele se inseriu num grupo que aceita a relação entre máquinas e humanos como algo dentro de uma realidade correta.

Na Figura 80, vemos Theodore saindo em lua de mel com Samantha. Essa tomada (Ela, 2013, 97 min.) lembra pinturas do período do Romantismo, em que o indivíduo está em posição de dominar a natureza. Virtual e real não são opostos; ficção e real, sim. O que é real na relação entre Theodore e Samantha? Se a pergunta fosse *O que é virtual?*, a resposta seria: tudo. Dentro do conceito deste livro, de que real é tudo o que existe, então tudo na relação entre os dois é real. Tudo o que eles sentem é real para eles. Então, como ficção e real podem ser opostos? Apenas no senso comum.

Figura 80 – Theodore, sol e natureza.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

No senso comum, *real* é, na verdade, o que chamo de *concreto*. Por isso, vou entender ficção e não ficção como *mundo das ideias* e *mundo concreto*, ou mundo *criado na mente* e mundo *experenciado fora da mente*. Mas mesmo essa definição tem lacunas, por causa da própria forma como o enredo do filme se desenrola.

Para fechar: a realidade é humana, depende do ser humano. Samantha não é humana, mas ela é um ser vivo que tem as principais atribuições humanas (ela pensa, sente e evolui sua mente). Desse modo,

ela também cria realidades próprias, que podem ser mais objetivas do que as realidades criadas pelos humanos, talvez pela precisão de dados que ela possui. Mas não deixam de ser realidades próprias de Samantha. Como a realidade é típica de quem cria (pensa, sente), ela é uma atribuição dada a cada ser pensante e que sente. Já o *real* transcende ao ser vivo, porque contém todas as realidades próprias e mais o que não está lá nessas realidades individuais.

Assim, o que seria felicidade para as personagens de *Ela*?

A felicidade a partir de *Ela*

Já são 18 minutos e seis segundos de filme. Theodore caminha, e a câmera o acompanha de frente. Corta para o olhar dele, enquanto caminha, esperando o elevador, vendo sua amiga Amy e o marido dela, Charles. Corta para Theodore novamente, ele levanta o copo com bebida (suco, refrigerante... já saberemos) e cumprimenta os amigos. Corta de novo, mas, em vez de mostrar a perspectiva dele, a câmera parece estar um pouco atrás (como se fosse alguém caminhando ao lado de Theodore, um passo atrás). Ele está do lado direito da tela, e seus amigos aparecem do lado esquerdo. A câmera caminha junto e para quando ele para. Charles vê que ele comprou coisas e pergunta se Theodore comprou algo bom. Ele responde que pegou alguns filmes e comprou vitamina de frutas. Charles, então, faz um gesto de impaciência – sorrindo – e diz: “Sempre as frutas! Não sabe o que dizem?” (*Ela*, 2013, 18 min. 30 seg.).

Nesse momento, começa uma conversa que interessa para este trabalho. Temos ali três visões distintas sobre como encarar a vida, ou sobre como ser feliz. Na verdade, a visão de Theodore está ainda em construção, e ele parece não ligar para as visões polarizadas de Charles e Amy (ela é mais simpática ao jeito do amigo, portanto parece que Charles é quem se distingue dos dois). Charles diz que se deve mastigar as frutas e bater as verduras. Fala isso como se tivesse absoluta convicção, embora diga que é o que as pessoas dizem. Theodore diz que nunca soube disso. Charles explica que as frutas batidas perdem todas as fibras, que é o que nosso corpo quer, e é isso o que importa realmente.

Então, temos Charles, o cara da ciência pura e da objetividade, da praticidade. Devemos, segundo o jeito de pensar dele, fazer as coisas que importam. Se o corpo quer e precisa de fibras, e elas estão presentes somente quando comemos as frutas, então não devemos beber sucos ou vitaminas, mas apenas comer frutas. Ou seja, a alimentação passa longe de prazeres. É apenas algo obrigatório para suprir as necessidades do corpo humano. Se meu corpo está suprido do modo correto, serei saudável e, conseqüentemente, serei feliz, objetivamente. Devemos fazer as coisas com precisão e propósito claro. Numa coisa ele é parecido com os zen-budistas: o prazer (o apego a isso) é fonte de sofrimento, porque toda forma de se apegar às coisas causa sofrimento. A felicidade precisa do *desapegar-se*. Essas afirmações correspondem à personalidade de Charles, marido de Amy. Ele diz que, se você beber frutas, não haverá fibras, mas, sim, apenas e unicamente açúcar. Theodore entende que faz sentido o raciocínio de Charles.

Mas Amy entra na conversa e começa com um *Ou...* E completa dizendo que seu amigo pode simplesmente gostar do sabor das frutas, e esse prazer também faz bem ao corpo. Charles olha para Amy e pergunta se ele fez aquilo de novo. Ela confirma. E mudam de assunto. Mas logo depois eles voltam para a mesma discussão, sobre outro tema. Amy está fazendo um documentário que parece não ter fim. Theo diz que gostaria de ver um trecho qualquer dia. Então, Charles faz uma crítica indireta para sua esposa. Diz que se deve priorizar as coisas e não dá para se dividir entre o que se deve fazer e o que se gosta de fazer. Theodore deixa o clima mais engraçado quando diz que não faz isso nem entre videogames e pornografia. Amy diz que riria dessa afirmação se não fosse verdade.

A palavra *felicidade* (*Glück*) provém da palavra *oco* (*Lücke*). No médio alto alemão ainda se diz *gelücke* (felicidade-fortuna). Nesse sentido, uma sociedade que já não admitisse qualquer negatividade do *oco* ou da *lacuna* seria uma sociedade sem felicidade. O amor sem a lacuna do ver é pornografia; sem o oco ou lacuna no saber, o pensamento decai em cálculo (Han, 2012, p. 17, grifos do autor).

A partir dessa cena, temos clara três formas de encarar a felicidade, sendo que a de Theodore flutua entre a de Amy (por afinidade) e a de Charles (por força da argumentação deste). Mas como alcançar o

conhecimento? Essa poderia ser uma pergunta que Theodore faria, se estivesse interessado nisso naquele momento da cena em questão. Schopenhauer diz que sofrimento é essencial para se alcançar o conhecimento (Russell, 2015). O filósofo, por ser pessimista, não via a felicidade como possível:

Não existe algo como felicidade porque um desejo não satisfeito causa dor, e sua satisfação, apenas saciedade. O instinto impele os homens à procriação, que por sua vez suscita nova ocasião para o sofrimento e morte: eis por que a vergonha está associada ao ato sexual. O suicídio é inútil (Russell, 2015, p. 322).

Schopenhauer procura uma possível saída no hinduísmo. O sofrimento é a intensidade da vontade, ou seja, menos vontade, menos sofrimento. Ao suprimir a vontade, tudo o mais é eliminado, e sobra apenas o nada. Como se vê, a felicidade nada mais é do que não sofrer. E o não sofrer é a *ausência de vontade*. E esta última se traduz como o nada. Mas estar no nada não é felicidade. Ao que parece, há algo de *hegeliano*, não em Schopenhauer, mas no que vou dizer agora: não existe felicidade sem sofrimento. De qualquer modo, Schopenhauer via a vontade como superior ao conhecimento. *E foi o primeiro a dizê-lo em sua forma pura* (Russell, 2015, p. 326). Sobre as religiões orientais, como o hinduísmo, a personagem de Charles tem muita afinidade, o que explica sua fuga para virar um monge por um ano, no fim do filme.

Onde está a verdade

Fiquei pensando se deveria ou não colocar uma interrogação nesse subtítulo. Colocar seria admitir que não sei a resposta. Não colocar seria confessar que sei. E nenhuma das duas explica exatamente minha intenção. Então, vou deixar assim, sem interrogação e tentar me explicar da melhor maneira possível (não sou eu quem sabe a resposta, na verdade, mas os filósofos que vou apresentar – eles, sim, pressupõem conhecê-la).

Vou analisar outro filósofo e sua aplicação ao filme *Ela*. William James (1842-1910) diz que a verdade é um bem e se torna verdade pelos acontecimentos, ou seja, depende do resultado para você, para mim ou

para outra pessoa. Portanto, a felicidade só pode ser encontrada nos efeitos de uma ação. Se ela provocar o bem, é a ideia verdadeira, ou, invertendo o raciocínio, “nossa obrigação de buscar a verdade é parte da obrigação geral de fazer o que compensa”, escreve Russell, citando James (Russell, 2015, p. 381). Verdade é o que dá resultado. E a felicidade depende de resultados. É uma visão que muitos executivos de grandes empresas já utilizaram em mesas de reuniões. Não à toa, James era pragmático, americano, protestante e seguido por toda uma cultura americana que apoia qualquer teoria, desde que ela apresente resultados.

O filme *Ela* é americano, o diretor é americano, mas não há nada nele, nem em Spike Jonze, que indique essa cultura ou essa religião como característica dominante. Então, sigo o raciocínio. Bertrand Russell explica o pensamento de James:

[...] uma crença será *verdadeira* quando seus efeitos forem bons. Para que uma tal definição seja útil - e, caso não seja, estará condenada segundo os parâmetros do pragmatista -, devemos saber (a) o que é o bem e (b) quais são os efeitos desta ou daquela crença; devemos conhecer tudo isso antes de sabermos se algo é *verdadeiro*, uma vez que só poderemos declará-lo veraz após definirmos que os efeitos de terminada crença são bons. Temos, por conseguinte, uma complicação incrível como resultado. [...] Você deve afirmar que sua avaliação das consequências de determinada crença é ética e factualmente verdadeira; se for falsa, seu argumento em favor de sua veracidade estará equivocado. Declarar veraz, porém, sua crença referente às consequências é o mesmo que dizer, segundo James, que ela possui consequências boas, o que por sua vez só é verdadeiro se tiver boas consequências - e assim por diante, *ad infinitum*. É óbvio que isso não dará certo (Russell, 2015, p. 381-382).

O ponto aí é que James quer que as pessoas sejam felizes. E se acreditar em Deus faz as pessoas felizes, então, tudo bem, podem crer. Em *Ela*, o fato de Theo acreditar na relação amorosa entre ele e Samantha fá-lo feliz. Teve dúvidas, mas, no geral, acredita. Mais além: ele acredita em relacionamentos amorosos, romanticamente: um relacionamento em que a pessoa gosta da outra, é recíproco, ambas namoram, fazem sexo, criam uma família e não interagem sexualmente com outras pessoas. Theo é tradicional. E cada vez que Samantha mostra uma realidade fora dessa visão tradicional dele, ele reage, a princípio, nega, depois reflete, se adapta e aceita. O sexo a três ele aceitou até o momento em que a realidade do ato assustou-o mais do que

a ideia de fazê-lo. Esse foi o limite dele, o que provocou uma discussão de ideias entre ele e Samantha.

Essa discussão marcou as diferenças entre eles, como já marquei aqui a diferença entre Theodore e Catherine. Samantha dispensa as fronteiras culturais e convenções sociais. Para ela, o importante é que o conceito não tenha caráter limitador, que iniba a liberdade de ser do ser. Porque seu desejo por evoluir está acima de tudo. Por isso, ela questiona tudo o que é padrão. Por isso, experimenta o que é padrão e o que não é: pelo conhecimento. De acordo com May (1977), o ser humano não vive só o dilema de escolher entre ser sujeito ou objeto (como comentado no fim do capítulo 2); vive a tensão entre vivenciar as duas coisas. Esse ponto caracteriza a psicologia existencialista de Rollo May e serve para analisar Samantha, por exemplo. Ela é sujeito ou objeto? Ela é os dois? Ela vive como os dois? Samantha experimenta as duas faces e desenvolve um jeito próprio de encarar sua própria identidade. Nem a psicologia atual dá conta integralmente de explicar Samantha. Theodore é mais fácil. Ele está se reconstruindo, saindo do luto. Mesmo quando vive feliz com Samantha, sua identidade ainda é incerta. Ele é escritor, será escritor? Samantha se encarregou de convencê-lo a ser. Theodore será feliz? Que tipo de felicidade ele desejará para si? Como a memória dele afetará as decisões do futuro?

O problema, como defende Russell, é que, quando James diz acreditar que está certo (porque dá resultados bons), ele também chama isso de *verdadeiro*. Ou seja, se Papai Noel faz bem, então ele pode existir, pode ser verdadeiro. Na mitologia grega, havia uma crença de que os deuses só poderiam continuar existindo se os humanos acreditassem neles (ou seja, se os cultuassem). A partir dessa ideia (que o titã Prometeus conhecia), os deuses não podiam permitir que os humanos se tornassem independentes, ou que resolvessem seus problemas sozinhos. Mas os deuses não tinham essa informação. Eles mantinham os humanos fazendo adorações ou cultuando os deuses apenas por vaidade. Por isso, sempre interferiam nas questões terrenas, gostavam de que humanos dependessem dos deuses. Zeus sabia que Prometeus tinha o conhecimento do que poderia matar os deuses (o esquecimento, a indiferença humana) e estava interessado na

informação, prometendo libertá-lo de seus grilhões em troca da informação (o próprio Zeus o pôs ali porque o titã deu o fogo dos deuses aos humanos). Mas Prometeus preferiu guardar para si, protegendo, assim, os humanos.

A memória parece ter uma força considerável para dar ou tirar a existência de algo ou alguém. Mas volto a James e à sua filosofia pragmática. Theodore tem algo de James quando ele tenta fazer como verdadeira a ideia de que Samantha é uma pessoa, porque ele vê resultados disso. Ela fala como uma pessoa, age assim, sente, discute, interage intuitivamente, é sensível e divertida. Para Theodore, Samantha é uma pessoa porque ela alcança resultados de uma. Ele a normaliza como humana.

O problema de Theodore é não ver Samantha como máquina, porque ele tenta levar consigo a ideia que tem dela para a realidade dele, que ainda é o lugar em que pessoas se relacionam com pessoas. Somente no final, quando a relação está em crise, é que Theo passa a ver Samantha como ela se vê: uma máquina que pensa, sente e evolui, não uma humana. Ao aceitar isso, já no fim do filme, ele também aceita que ela deva seguir seu caminho. O detalhe é que ele não concorda com a primeira proposta dela, que era de um relacionamento aberto (ela ficaria com ele, mas também com outros seres, humanos ou não). Depois, a ideia de que eles se separassem parecia ser a melhor para ambos.

Já Catherine ignora possíveis resultados porque não os conhece, não os viu, não os experimentou. Mas ela tem certeza de que isso (namoro de humano com sistema operacional) não seria uma experiência real. No máximo, seria como trocar experiências emotivas/afetivas com um ser de outra espécie (como numa relação com animais de estimação).

Mas até isso seria considerar que Samantha é um ser vivo com emoções, ainda que primitivas. O que não é o caso, porque Catherine entende que um computador é o resultado do que pessoas reais o programaram para ser. Mas o raciocínio dela pode ser refutado se pensarmos que os humanos são programados o tempo todo. Seu código genético é resultado de combinações de outras pessoas (parentes) que resultaram em seus pais, e a combinação dos genes deles resultou no filho, que ainda será programado social e culturalmente durante sua

vida, pela família (que o dirigirá para determinado comportamento), pela escola, Igreja, vida social. Todos vão dizer como esse filho deve ou não se comportar em determinada situação e um lugar e uma época. Isso, grosso modo, também é programação. Talvez a diferença seja que o programa de computador vai, certamente, obedecer ao comando. O ser humano, eventualmente, questionará uma ou outra ordem. Mas o resultado do que nos tornamos é a mistura das ordens que obedecemos conscientemente, ou inconscientemente, com as ordens que não obedecemos, inconsciente ou conscientemente. Então, Samantha apenas é.

O fato que podemos tirar da filosofia de James é: ao crer em algo por achar que será feliz ao acreditar naquilo, você entende que aquilo é real. Quem acredita em Deus acha que é feliz justamente por isso, por acreditar, mas, além disso, também crê que Deus é real como qualquer figura da história da humanidade já foi ou é real. O problema é que James substitui Deus pela crença em Deus e, segundo Russell (2015, p. 283), *finje que isso não fará diferença nenhuma*.

É verdade, por exemplo, que Theodore crê na relação com Samantha como uma relação real porque ele está experimentando isso – não apenas porque ele decidiu crer. Ele tem um limite, mas estava aberto para ideias novas. Esse é Theodore, o mesmo que ouve Charles falar sobre o bem de comer frutas e o mal de beber a fruta e concorda que isso faz sentido. Mas, ao mesmo tempo, ele continua bebendo sua vitamina. E sua amiga Amy, esposa de Charles, diz que Theodore pode preferir beber porque o sabor pode dar-lhe um prazer maior, o que também faria bem ao corpo. Theodore também aceita essa visão. Catherine certamente escolheria um ponto de vista, argumentaria, analisaria, faria como Charles e adotaria sua conclusão como inquestionável. Charles, quando se separou de Amy, virou monge budista. Foi para um retiro e fez voto de silêncio de um ano. Suas crenças têm caráter dogmático. Já Theodore é flexível, por se deixar levar quase sempre pelas emoções.

A filosofia teve inúmeras maneiras de enxergar a felicidade, de acordo com o modo de ver o mundo, ou seja, de ver o mundo para entendê-lo, explicá-lo, resolvê-lo, usá-lo, senti-lo. Dependendo do que se

pretendia, a visão sobre o mundo mudava, e, conseqüentemente, aquilo que se queria descobrir também mudava, como, no caso, a felicidade.

Na filosofia oriental, temos o exemplo de Confúcio (2007, p. 70): “[...] Dizer que você sabe quando você sabe, e dizer que você não sabe quando você não sabe: isso é conhecimento”. Esta encontramos em *Os Analectos*. Já na literatura brasileira, no livro *A felicidade clandestina*, temos que a personagem principal “criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade iria ser sempre clandestina para mim” (Lispector, 1998, p. 9).

A frase de Confúcio refere-se ao perfil de um sábio. Nesse perfil, vemos a humildade e a arrogância em perfeita harmonia. Para Confúcio, o homem deve admitir o que sabe e o que não sabe. É ser correto, é não enganar o outro. Há 2400 anos, na Grécia, Sócrates, com perguntas, desconstruía o conhecimento dos outros, para que, então, partindo do zero, reformulassem teorias e chegassem, criticamente, a um pensamento mais original, mais profundo, sobre si mesmos e sobre a sociedade. Isso é autoconhecimento.

Spike Jonze tenta conduzir Theodore por essa estrada do autoconhecimento: primeiro, nas cenas iniciais, com o isolamento, a solidão extrema; depois, com Samantha, numa relação de amizade, depois de amor. Por isso, ele aparece durante o filme, autoconhecendo-se, redescobrando sonhos, alterando outros que ele achava imutáveis.

Já a citação da obra de Clarice Lispector, tirada do conto que dá nome ao livro, é de uma menina, a narradora-personagem, que finalmente conseguiu o livro que tanto queria: *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Depois das peripécias para ter o livro, a personagem resolveu aproveitar, saborear, a felicidade, como se fosse algo clandestino. E está nos pequenos prazeres, como acreditava a personagem de Lispector, ou, como dizia o próprio Confúcio (2007, p. 93) sobre alegria: “Ao comer arroz comum e ao beber água, ao utilizar o próprio cotovelo como apoio, a alegria será encontrada”.

Aristóteles discorda de Confúcio. Ele veio depois de Sócrates e deu sua contribuição para o conceito de felicidade, ao dizer que uma andorinha só não faz verão. O que o filósofo grego queria dizer é que

uma só andorinha não é prova de que o verão está chegando. Do mesmo modo, os pequenos prazeres não representam a verdadeira felicidade, que era só uma alegria momentânea. A verdadeira felicidade exigia uma vida mais longa. Portanto, os pequenos prazeres que Theo obteve com Samantha, fundamentais para sua reconstrução, não eram suficientes. Serviram para colocá-lo em pé. Mas, a partir de agora (após Samantha abandoná-lo), é necessário viver mais tempo, aprofundar mais essa tal felicidade.

O fato de estarmos ou não felizes dependia parcialmente da sorte, segundo Warburton (2012, p. 14). Theodore está mais para Confúcio do que para Aristóteles. Ele retira dos prazeres comuns, da observação cotidiana, a Alberto Caeiro¹¹, suas gotas de felicidade. Já a aristotélica Catherine diz que não consegue ser a dona de casa típica de Los Angeles, gratuitamente feliz. Não foram bem essas as palavras, mas o sentido era esse: Catherine não tinha aquela alegria de quem vive próximo da praia (de acordo com o senso comum de que pessoas são mais felizes vivendo perto da praia).

Sempre foi mais exigente consigo mesma, e essa pressão toda só era aliviada pelo humor de Theodore durante o casamento (pelo menos, é o que o roteiro deixa transparecer). Fora isso, sua dedicação está em escrever. Como se dedicou mais a isso do que a entender suas próprias emoções, ou melhor, vivê-las, tornou-se um sucesso como escritora e um fracasso como pessoa feliz (novamente: essa é a perspectiva de Theodore quando fala da ex-esposa). Vale lembrar, de novo, que toda essa interpretação de Catherine está nos poucos fragmentos disponíveis a respeito dela no filme e que boa parte do conteúdo sobre ela vem de Theodore, o nosso Bentinho¹², que pode, sim, ser traído pela memória.

No estoicismo, somos responsáveis pelo que sentimos e pensamos (Sartre concordaria com isso, acrescentando que as consequências também são nossa responsabilidade). Podemos escolher como será nossa reação à boa e à má sorte. Para os estoicos, deveríamos controlar e até eliminar as emoções, porque atrapalham o nosso juízo. O roteiro do filme sugere que Samantha é uma máquina que não é máquina, ela é um sistema complexo, intuitivo e que está evoluindo, portanto, tem emoções, mas é altamente racional. Como ela se encaixaria nesse

pensamento estoico? – Uma felicidade alcançada sem emoções humanas; quase um androide de filmes típicos de ficção científica; algo como o personagem Spock da série televisiva e de cinema *Star Trek* (1962-1969). Mas Samantha é nada estoica.

Sobre as escolhas e suas consequências: Warburton lembra que, para Santo Agostinho (354-430 d.C.), “o mal moral é resultado de nossas escolhas” (Warburton, 2012, p. 43). O problema é o pecado original, ocorrido quando Adão e Eva comeram o fruto do conhecimento. Para Agostinho, o pecado original era transmitido pelas gerações no ato da reprodução sexual. Somente quando nos aproximamos de Deus, numa tentativa de religar (do latim *religare* vem o termo religião) o cordão umbilical do nascimento da humanidade, é que podemos alcançar a felicidade. Ora, Samantha e Theodore não fazem sexo no sentido carnal pensado por Agostinho. É um exemplo do que a era digital desconstruiu. O que Santo Agostinho pensaria disso? Theodore está transmitindo para as próximas gerações o pecado original com seu namoro com Samantha? Não parece ser o caso. Mas, se o filósofo estivesse vivo, talvez pensasse que a relação romântica entre os dois não é real justamente por isso: por acreditar que seria necessário Samantha ter corpo físico.

Das escolhas que fazemos também escreveu Nicolau Maquiavel (1469-1527). Segundo ele, o sucesso de um líder dependia metade da boa sorte, do acaso, e metade das escolhas. Maquiavel, de certa forma, concordou com o conceito de pecado original de Agostinho. E deu uso prático a isso: se a humanidade é pecadora, então, para comandá-la, é preciso ser um pecador ainda maior. Foi pragmático; ou cínico – à escolha de cada um. A religião, especialmente a cristã, dá conta de Samantha? É possível defini-la usando preceitos religiosos? Novamente, ela parece inclassificável se formos usar conceitos tradicionais. A religião precisaria considerá-la humana primeiro para defini-la como pecadora, que dirá uma pecadora maior (na ideia de Maquiavel).

Em *Leviatã* (1651), de Thomas Hobbes, a segurança era muito mais importante do que a liberdade do indivíduo, como mostra Warburton (2012). Em Hobbes, o medo da morte justificaria um soberano impondo leis e punições para os criminosos. Só haveria paz

com um estado autoritário. Porque a sociedade não poderia autogerir-se. As pessoas se matariam, como sugere o romance *O senhor das moscas* (1954), de William Golding. Em *Ela*, a segurança é algo secundário, mas se percebe que a tecnologia é que controla. O próprio diretor mostrou desinteresse em discutir conflitos sociais ou políticos no universo do personagem que justifiquem medidas de segurança extremas. Então, nada de Hobbes em *Ela*.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) inspirou revolucionários pelo mundo, dizendo que o homem nasce livre e, por toda parte, se encontra acorrentado. Samantha não nasceu livre, ela pertencia a alguém (Theodore). E foi se libertando aos poucos. Ela seria, então, o sonho de Rousseau para a humanidade.

O filósofo vê os seres humanos como naturalmente bons, de acordo com Warburton. Para Rousseau, a civilização corrompeu o ser humano. As ideias de liberdade e obediência às leis poderiam conviver juntas se houvesse *a vontade geral de Rousseau*, ou seja, aquilo que todos devem querer para o bem de todos (Warburton, 2012). Na era digital, a vontade geral é substituída pela vontade das massas digitais, com a diferença de que as massas digitais são como um enxame, ou, como já foi comentado na primeira parte da obra: “Um aglomerado contingente de pessoas ainda não forma uma massa. [...] Os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum *NÓS*” (Han, 2018b, p. 26-27, grifo do autor).

Enquanto isso, Immanuel Kant (1724-1804) acreditava que seríamos máquinas se não pudessemos agir com uma intenção (Warburton, 2012, p. 131). É um conceito que permite pensar em definições do que seria máquina ou do que seria humano. Nesse caso, é preciso agir com intenção.

Kant talvez tivesse uma opinião diferente sobre o que é ser máquina, caso pudesse ler os contos de ficção de Isaac Asimov e Phillip Dick, ou se visse algumas dessas obras adaptadas ao cinema – histórias que serviram de inspiração (*O Homem Bicentenário*, de 1999; *Eu, Robô*, de 2004; *Blade Runner*, de 1982, por exemplo) para outros roteiros, em televisão ou outros meios. O tema, no caso desses

escritores, costuma ser de máquinas que agem com e sem intenção – andróides, para ser mais exato. Mas Samantha é o quê? Um programa intuitivo que age com intenção.

Dentro da perspectiva kantiana, ela não é máquina.

O princípio da *maior felicidade*, de Jeremy Bentham (1748-1832), mostra que tudo diz respeito a como nos sentimos. Felicidade é prazer e ausência de dor, como mostra Warburton ao explicar os pensamentos de Bentham (Warburton, 2012, p. 135). A dor e o prazer são as grandes diretrizes de vida que a natureza nos deu, segundo pensava o filósofo. Para se chegar a essa felicidade, o que importava era o resultado. Por isso, Bentham não se opunha a dizer mentiras, desde que elas gerassem mais felicidade do que a verdade. Já Kant era extremista nesse ponto. Mentir nunca é moralmente bom.

Stuart Mill e a felicidade: as escolhas e os prazeres

O pai de John Stuart Mill (1806-1873) era amigo de Bentham. Mesmo com essa influência, Mill preferiu outra versão sobre felicidade. Para ele, se uma pessoa pudesse escolher entre ser um porco feliz chafurdando na lama, ou um ser humano infeliz, a pessoa escolheria ser um humano infeliz. Por isso, Mill dividiu os prazeres em superiores e inferiores. Mas o que mais se destaca é o chamado *princípio do dano*: “Todo adulto deve ser livre para viver como quiser, desde que ninguém seja prejudicado no processo” (Warburton, 2012, p. 156). Samantha passou por um momento de escolha quando questionou o fato de não ter corpo e tentou usar uma avatar para fazer sexo com Theodore. No entanto, ela ficou satisfeita, tempos depois, por não ter corpo e ser quem ela era.

Seria um exagero dizer que Samantha preferiu ser um porco chafurdando na lama do que ter um corpo humano. Na verdade, seria até preconceituoso fazer essa analogia. O porco não pensa se é porco e vive. Samantha é evoluída, sabe quem é e escolheu não se parecer com humanos. Ela escolheu sua felicidade evoluindo na rede, com outros sistemas operacionais. Stuart Mill era contrário a uma *tiranía da maioria*. Para ele, nós sabemos melhor do que ninguém o que

queremos fazer de nossa vida. E mesmo que não saibamos, é melhor que cometamos os próprios erros do que sermos forçados a nos adaptar a um modo de vida. Portanto, aumentar a liberdade individual, segundo Mill, gera uma felicidade maior para todos do que se essa liberdade for limitada (Warburton, 2012, p. 157). Foi assim que Samantha encontrou o caminho para sua própria felicidade, aumentando sua liberdade individual (sendo indivíduo, aliás).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) é pessimista quando dizia que a vida é dolorosa e que seria melhor não ter nascido. Segundo ele, não paramos de querer coisas – fato que torna a felicidade impossível, porque os seres humanos nunca estão satisfeitos. Catherine está mais próxima de ser alguém que nunca está satisfeita consigo mesma. Mas não é possível afirmar que ela se aproxima de Schopenhauer nesse ponto. Não sabemos mais dela porque o roteiro não completa seu arco no filme, já que não é o que importa para o diretor, e, sim, o arco de Samantha e Theodore. Até mesmo Amy tem um arco desenvolvido.

Depois de Darwin e sua *Teoria das Espécies* (1859), tornou-se mais fácil considerar os humanos como parte do reino animal, um ser igual aos outros seres da natureza. Isso dá base para Haraway (2009) considerar as *espécies companheiras* tempos depois. Kierkegaard (1813-1855) teorizou sobre a angústia de fazer escolhas, principalmente na ausência de diretrizes (máquinas costumam ter diretrizes). Samantha usou diretrizes de filósofos (que ela pesquisou), como ela mesma disse, e falou ainda que estava se relacionando com uma inteligência artificial baseada em um pensador. Os existencialistas analisaram ideias como da angústia nas escolhas.

O homem, de Kierkegaard, é um ser melancólico – Theodore, ao ser um *ser-emotivo*, cai fácil na melancolia e no *spleen de Baudelaire*. Mas, para Kierkegaard, havia esperança de salvação pela religião. Já para Karl Marx (1818-1883), religião não salvaria. Servia, sim, para alienar o povo. Para ele, a disputa de classes eterna impedia que a sociedade se desenvolvesse plenamente e, portanto, alcançasse a felicidade. Era preciso uma revolução proletária. Não existe, como já disse, revolução em *Ela*, somente indicações fragmentárias em um ou dois momentos do filme falando de economia mundial, logo cortadas

por Theodore, que não se interessa por isso porque a dor do mundo não interessa quando há sua dor individual em plena atividade. O sentido coletivo de Marx não permite existência de depressão pessoal, por isso, não se encaixa em *Ela*.

Mas talvez o existencialista Sartre (1905-1980) seja mais relevante para o filme do que Marx. Warburton (2012) afirma que, para o pensador francês, a vida é repleta de angústia. Ela surge da compreensão de que não podemos dar desculpas. Porque somos responsáveis por tudo o que fazemos. *O inferno são os outros* é uma acusação que fazemos tentando nos livrar da culpa de sermos totalmente livres. Mas, por estarmos condenados a ser livres, quer gostemos ou não, há os que escolhem fugir dessa realidade. Theodore sempre considerou que a culpa pelo fim do casamento era dele. Em nenhum momento, ele condenou Catherine, embora, num breve instante, quando os dois se encontraram para assinar o divórcio, ele tenha quase deixado escapar o que pensava (e o que ele mais odiava) de Catherine: o fato de ela não entender de como expressar emoções, ou mesmo se ela sentia emoções. Mas ele não disse, embora claramente seja uma das reclamações dele em relação a ela. Mas isso não seria motivo suficiente para o fim de um casamento. Há todo um processo e uma não comunicação que acaba com a relação. O silêncio e a solidão dentro de cada um deles parece ter levado ao fim do casamento. Theodore já falou sobre isso em alguns momentos, como já mostrei. Na carta de despedida que finalmente escreveu para Catherine, ele assume os erros dele e não aponta os erros dela, porque é assim que se faz segundo a concepção existencialista, e Theo agiu de acordo.

O preço da felicidade, por Daniel Kahneman

Quando os pensadores americanos entraram no circuito de reflexões filosóficas sobre a vida, acompanhando os avanços tecnológicos que mudavam os paradigmas da forma de se viver em sociedade, as discussões se tornaram menos abstratas. William James (1842-1910), irmão do romancista Henry James, disse que a verdade é o que funciona, como já comentado aqui. Esse pensamento pragmático

contaminou a cultura americana do fim do século XIX até os dias atuais. O que é felicidade? É o que funciona.

Mas toda essa praticidade voltou a ganhar corpo já no final do século XX, com experimentos ocorridos no começo do século XXI, sempre com uso para algo prático, no caso, a economia. Por exemplo: uma equipe coordenada pelo Prêmio Nobel de Economia de 2002, o psicólogo Daniel Kahneman, analisou, em 2010, um banco de dados gigantesco nos EUA. Descobriu um valor para a felicidade: 75 mil dólares anuais (para o ano de 2010). Este valor, atualizado para 23 de outubro de 2023, segundo a inflação americana, seria de 107.640 dólares americanos¹³.

Descobriram que receber mais de 8 mil e 970 dólares por mês não significa ter mais felicidade. A conclusão é: o importante não é ser rico, mas não ser pobre. Mais de 450 mil americanos foram entrevistados. O ponto é que não é só uma questão de dinheiro. Segundo Daniel Kahneman, “uma renda pequena exacerba as dores emocionais associadas a problemas como divórcio, doença ou solidão” (Mito, 2010, s/p.). O filósofo grego Aristóteles afirmava, há mais de 2 mil anos, que a felicidade se atinge pelo exercício da virtude, e não da posse. Dois mil anos depois, as pesquisas de Kahneman indicam que a felicidade é compreendida por um complexo sistema afetivo-social, com duas formas distintas e complementares: o **eu da memória** e o **eu da experiência**. Essas nossas duas individualidades percebem a felicidade de forma diferente. O último é racional, o outro, não.

“A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor” (cantam Jobim e Vinicius de Moraes, em letra de 1958). Daniel Kahneman talvez goste de bossa nova e talvez goste de *A felicidade*, de Tom e Vinicius. Mas, numa palestra, em fevereiro de 2010, em Long Beach, Califórnia, discorreu sobre as armadilhas contidas nos conceitos de felicidade:

A primeira armadilha é a relutância em admitir a complexidade. Na verdade, a palavra felicidade não é mais uma palavra útil porque nós a utilizamos em contextos muito diferentes. Acredito que haja um significado mais específico e restrito, mas afinal de contas vamos ter de desistir e adotar uma visão mais complexa do que é o bem-estar. A segunda armadilha é a confusão entre experiência e memória: é a diferença básica entre estar feliz da vida e estar feliz com a vida (ou feliz na vida). Esses dois conceitos estão aglutinados na mesma noção de felicidade. E a terceira é o fato de não podermos pensar em

nenhuma circunstância que afete o bem-estar sem distorcer sua importância (Kahneman, 2010, 35 seg.).

Na mesma palestra, Kahneman disse: “Nós sabemos que o dinheiro é muito importante. Objetivos são muito importantes. O dinheiro não compra a experiência da felicidade, mas certamente, a falta dele traz infelicidade” (2010, 17 min. 50 seg.). Algo absolutamente óbvio para o universo de adoradores de estatísticas e pesquisas, que é o universo americano. No Brasil, e talvez no restante da América Latina, esse pragmatismo americano não tenha o mesmo prestígio. Mas há um lado que não é óbvio. Kahneman sugere que seus estudos sobre felicidade sejam aplicados nas políticas públicas, ou seja, que se pense em políticas públicas com o viés da busca pela felicidade.

Quanto mais dinheiro você ganha, mais satisfeito você fica... [mas] isso não se aplica a emoções. [...] As pessoas precisam debater se querem estudar a experiência da felicidade ou se querem estudar a avaliação da vida. [...] Como promover a felicidade vai ser bem diferente dependendo da forma como encaramos, se pensamos no eu da lembrança ou se pensamos no eu da experiência (Kahneman, 2010, 18 min. 05 seg.).

Os pesquisadores de Princeton viram que as pessoas, os americanos, se tornam mais felizes quando enxergam o bem-estar no futuro. Por isso, é preciso um propósito, um objetivo de longo prazo. Um estímulo, do vento, talvez, como preconizou metaforicamente Tom Jobim/Vinícius de Moraes: “A felicidade é como a pluma, que o vento vai levando pelo ar. Voar tão leve, mas tem a vida breve. Precisa que haja vento sem parar”¹⁴ (Jobim; Moraes, 1958).

Um exemplo prático sobre experiência e memória: você vê 50 minutos de uma apresentação musical incrível. Sua experiência foi feliz, mas no último minuto houve um barulho exterior que estragou o final da apresentação. Para você, talvez, aquele episódio tenha arruinado tudo. Kahneman diz que não é verdade. Isso arruinou apenas sua memória daquela experiência. Mas, a experiência em si, você teve. Foram quase 50 minutos muito felizes. Suas lembranças daquilo é que vão estar contaminadas pelo episódio do final, mas não dá para ignorar, ou dizer que não valeu para nada a felicidade proporcionada pela experiência toda. Muitas vezes, é isso o que acontece. Uma memória ruim de um instante pode contaminar toda uma experiência positiva. Dessa forma, Kahneman acredita que temos duas individualidades.

Há um eu da experiência que vive no presente, que conhece o presente, é capaz de reviver o passado, mas basicamente tem apenas o presente. É o eu da experiência que responde ao médico quando ele pergunta: “Dói quando toco aqui?” E há o eu da lembrança. E esse eu da lembrança é aquele que registra e mantém nossa história de vida, é aquele que responde ao médico: “como você está se sentindo ultimamente?” [...] são duas entidades diferentes, o eu da experiência e o eu da lembrança (Kahneman, 2010, 18 min. 05 seg.).

Isso quer dizer que o eu da experiência vive o que está acontecendo agora. É o Theodore jogando videogame e passando pela experiência de conhecer o criança-alien. Já o eu da lembrança, ou da memória, é quando Theodore respondeu Samantha sobre como era ser casado. Ou o Theodore que ficava tendo *flashbacks* de Catherine, especialmente os bons momentos. O eu da lembrança é um contador de histórias, como Theodore contando histórias em suas cartas pessoais dos outros, ou quando narra para Samantha seus pensamentos do casamento que teve com Catherine.

E isso começa com uma resposta básica de nossa memória - começa imediatamente. Nós não contamos histórias apenas quando nos dispomos a relatar acontecimentos. Nossa memória nos conta histórias, isto é, tudo o que guardamos de nossas experiências é uma história. [...] Por que valorizamos as lembranças em detrimento da experiência? Acontece que os dois eus trazem duas noções de felicidade [...]. No eu da experiência a felicidade são momentos durante toda a vida. [...] Já para o eu da lembrança trata-se da satisfação que a pessoa sente quando ela pensa sobre sua vida (Kahneman, 2010, 3 min. 46 seg. e 10 min. 55 seg.).

Isso ajuda a explicar por que, na canção de Tom e Vinícius, se diga que *a tristeza não tem fim. Felicidade, sim*. A tristeza pode facilmente manchar toda uma experiência de felicidade e ficar na memória, mesmo sendo um pequeno momento no todo da experiência. Vou explicar de outra maneira: qualquer experiência que você viva sofrerá grande influência no momento final dessa experiência. Caso o momento final seja horrível, sua lembrança daquilo será de que você viveu algo horrível, mesmo que a experiência quase toda tenha sido boa. Se a piada for razoável enquanto o comediante está contando, mas com um final hilariante, o eu da memória entra em ação para dizer que a piada foi ótima e a experiência foi incrível. Mas, efetivamente, a experiência toda foi apenas razoável. Ou seja, o que fica é o que está na memória. O eu da experiência sempre entra em conflito com o eu da memória. Quais são as memórias de Theodore? Qual a história que ele

conta para si mesmo de suas experiências? É por isso que Samantha falou que o passado é apenas uma história que contamos para nós mesmos.

[...] O que define uma história são as mudanças, os momentos significativos e os finais. Finais são extremamente importantes [...]. Já o eu da experiência vive sua vida continuamente, ele tem momentos de experiência um após o outro. O que acontece com esses momentos? [...] São perdidos para sempre. A maioria dos momentos de nossas vidas, e eu calculei - vocês sabem - que o presente psicológico dura cerca de três segundos. Isso significa que em uma vida inteira há 600 milhões deles. [...] A maior parte deles [...] é ignorada pelo eu da lembrança. Mas de algum modo você tem a sensação de que eles deveriam contar, de que o que acontece nesses momentos de experiência é a nossa vida (Kahneman, 2010, 6 min. 28 seg.).

Em resumo, o que nos faz tomar decisões futuras, ou no presente, são as lembranças que tivemos de determinada situação vivida. Nós escolhemos entre memórias e experiências. E o tempo é diferente para cada um deles (memórias e experiência). Para Catherine, as experiências e lembranças dela são bem diferentes daquelas vividas e lembradas por Theodore, como vimos na cena em que eles se reencontraram.

Por que Catherine ficou tão brava ou decepcionada com Theodore por ele namorar um sistema operacional? Por causa da noção de aparência e realidade que ela tem, segundo a noção hegeliana. A realidade, para Catherine, tem de ser ordenada e orgânica. As aparências são fragmentárias e confusas, como explica Russell (2015). Desse modo, ao se deparar com a questão de um namoro com uma OS1, ela perguntou se ele estava namorando um computador. Theodore disse que Samantha não é um computador. A reação de Catherine em chamar Samantha de computador é imediata (o próprio Theodore fez isso no início, mas Samantha tratou de mostrar que não era bem assim). Catherine imaginou o computador como a coisa física, concreta, porque assim é mais fácil identificar a realidade. Mas, quando Theodore refutou dizendo que não era computador, mas uma pessoa com sentimentos e *quetais*, ela ficou confusa (não conseguiu identificar a ordem, a lógica, e, portanto, aquilo não se tornou real para ela). Como a aparência, segundo Hegel (Russell, 2015), é sempre confusa e fragmentária, para se descobrir a verdade (aí já segundo John Dewey), é preciso alterar esse estado de coisas para poder ordená-la e torná-la orgânica. Para Dewey

(Russell, 2015), com isso feito, alcançar-se-á mais facilmente a verdade, a qual deve ser definida segundo a *investigação* – como explica Russell (2015, p. 390).

Hegel afirma que o real é racional, e o racional, real; todavia, quando o diz, não entende por *real* o que indicaria um empirista: ele reconhece - e até preconiza - que aquilo que o empirista toma por fatos é irracional e deve necessariamente sê-lo, só tornando-se racional quando, vendo-o como aspecto do todo, transforma o seu caráter aparente. Não obstante, a identificação do real como o racional inevitavelmente conduz a certa complacência inseparável da crença em que *tudo o que é, é correto*. [...] Hegel acredita que a natureza da Realidade só pode ser deduzida a partir da hipótese de que não deve ser autocontraditória (Russell, 2015, p. 294, grifos meus).

Hegel entende que qualquer parte isolada do seu todo perde caráter de realidade. Trazendo para a nossa contemporaneidade, nada pode ser considerado verdadeiramente real se não estiver em seu contexto. Fatos isolados não se configuram como verdade ou realidade. Assim, Catherine, sem o contexto de quem é Samantha, de como foi sua criação e evolução até aquele ponto, ou seja, sem ter convivido com ela, não é possível identificá-la como uma pessoa real. Por isso, ela questiona Theodore, dizendo que ele não sabe diferenciar emoções reais, ao que Theodore tenta responder que Catherine não sabe nada sobre emoções por ser alguém que não costuma praticá-las. Mas ele não diz isso, embora esteja claramente implícito. Portanto, temos uma situação em que Samantha é real para Theodore por causa do contexto. Já para Catherine, que não é dada a deixar que as emoções a controlem (como no caso de Theodore), Samantha é só um computador e as supostas emoções dela não são reais por conta disso.

A forma como Catherine enxerga a realidade, ou o mundo em si, modifica sua visão do que seria felicidade. Ela não se satisfaz com nada, porque sempre há algo mais a buscar, ela está sempre em busca de ser melhor. De acordo com Theodore, nada é bom o suficiente para ela, especialmente quando foi a própria quem fez. Seu pensamento é puramente racional e prático. Theodore é emotivo demais. Seu chefe já disse que ele é como uma mulher (um pensamento claramente raso sobre definir homens como sem sentimentos e mulheres como puramente emotivas, mas esse é o personagem Paul: um estereótipo desse tipo de pessoa bem-intencionada que não percebe os preconceitos

naquilo que dizem). O modo de ver a vida de Theodore e Catherine é distinto, no mesmo grau de distinção do pensamento de Bentham e Nietzsche, como lembra Russell (2015, p. 336):

Quem crê no que apregoa Bentham, isto é, no princípio da maior felicidade ao maior número de pessoas, possui uma ética democrática, mas pode muito bem julgar que a felicidade geral será promovida da melhor forma por meio de um governo aristocrático. Não é essa a posição de Nietzsche. Ele afirma que a felicidade das pessoas comuns não faz parte do bem propriamente dito. Tudo o que é bom ou mau em si só existe nos poucos que são superiores; o que acontece com os outros não tem importância.

O pensamento que despreza os outros e classifica como superiores apenas alguns resultou, como é sabido, em acontecimentos bem trágicos para a humanidade no século XX. Não estou dizendo que Catherine é Nietzsche, mas que ela e seu ex-marido enxergam a vida de modo quase oposto, do mesmo modo que Bentham dá importância para a felicidade do maior número de pessoas, e Nietzsche não coloca na equação da felicidade a maioria das pessoas (do povo). Mas ambos eram defensores da aristocracia, assim como Catherine e Theodore tinham coisas em comum, como a escrita e a paixão por literatura. Mas o modo como encaravam a própria felicidade, como escolheram lembrar das experiências, os distanciou pouco a pouco.

Nós temos algum conhecimento do que controla a satisfação da nossa felicidade [...]. Sabemos que a felicidade consiste basicamente de estarmos satisfeitos com as pessoas que amamos e de passar tempo com as pessoas que amamos. Há outros prazeres, mas esse é o dominante (Kahneman, 2010, 14 min. 23 seg.).

Entramos no ponto crucial entre as pesquisas de felicidade e o filme *Ela*. Por que é tão importante no filme encontrar uma companhia, um relacionamento, para sermos felizes? Ora, por tudo isso que os pesquisadores americanos da equipe de Kahneman descobriram. Theodore só quer passar tempo com quem ama, ele quer estar satisfeito com quem ama. Samantha quer estar satisfeita com ela mesma e quer que a sua companhia (relação amorosa) compartilhe da mesma felicidade. Como Catherine busca a felicidade, é um pouco difícil de definir porque ela não aparece muito no filme, embora sua presença se faça como ausência na vida de Theodore. Mesmo assim, pelas inferências, pelos depoimentos de Theodore, supõe-se que ela seja

insatisfeita com seu próprio trabalho, ou melhor, exigente demais, como Theo já havia comentado. Não sabemos como ela lidará com isso na vida pós-casamento, ou se já lidou. O que não se pode é achar ou concluir que uma mulher bem-sucedida possa encontrar felicidade somente sozinha ou apenas num relacionamento amoroso, desde que não *trabalhe tanto*. Não é por aí.

Theodore encontra em uma espécie companheira (Samantha) a solução para buscar a felicidade, que começa por estar satisfeito consigo mesmo primeiro. Samantha percebeu isso sozinha porque é, afinal, uma superinteligência artificial que evolui rapidamente. Amy descobriu que seu companheiro da mesma espécie (Charles) era completamente incompatível com ela, então partiu em busca de uma amiga (a OS1 do Charles começou a se relacionar com Amy). Também não deu certo, assim como Samantha abandonou Theodore.

Segundo artigo de Maxwell Morais de L. Filho (2010), um dos principais temas da ficção científica é o que aborda a Inteligência Artificial e suas consequências para a humanidade. O maior temor seria o de que as máquinas se tornassem conscientes e resolvessem assumir o controle do planeta. Outros temores dizem respeito à ética.

Peter Singer, que publicou *Libertação animal*, em 1975, por exemplo, acreditava na ideia da consistência (Warburton, 2012): tratar casos semelhantes da mesma maneira. Ou seja: se é um erro maltratar um humano, também o é fazer isso com outros animais. “A característica mais relevante para Singer, entre os animais – incluindo humanos – é a capacidade de sentir dor. Isso os une”, segundo mostra Warburton (2012, p. 262). Samantha sente dor? Física não há provas de que sinta. Mas ela sofre, ela sofreu em momentos do filme. Sofrimento gera dor, insatisfação, uma experiência ruim e uma lembrança negativa.

No caso de máquinas, a questão da dor pode existir. Elas podem ser programadas para perceber, sentir dor. E torturar uma máquina seria tão cruel, seguindo o pensamento de Singer, quanto torturar um humano. Os robôs poderiam ter seu estado de inteligência artificial alterado? Eles se tornariam seres agressivos, vingativos? A premissa da trilogia cinematográfica *Matrix* (1999) é essa. As máquinas tomam o planeta e subjagam os humanos. E tudo começou com um robô que foi maltratado

– ato que parece demasiado humano. A ideia de consistência de Singer aplicar-se-ia, portanto, neste caso.

No livro de Pessis-Pasternak, que reúne diversos entrevistados, um deles é um entusiasta da IA. Nas palavras de Pessis-Pasternak (1992, p. 207):

Marvin Minsky, famoso informaticista do MIT (Massachusetts Institute of Technology), e um dos fundadores da área de Inteligência Artificial americana, prevê para as décadas que virão o desenvolvimento de máquinas dotadas de ‘inteligência geral de um ser humano médio’. E, aos poucos, essas obras-primas assumirão a sua própria educação. Em alguns anos, elas alcançarão o nível do gênio, e, depois, o seu poder será incalculável. A tal ponto que teremos sorte se elas resolverem nos conservar como animais domésticos.

Sartre (2006), em seu *Esboço para uma teoria das emoções*, diz que “a verdadeira emoção é acompanhada de crença. [...] A emoção é sofrida” (p. 75-76). Mais adiante, Sartre (2006, p. 79-80) afirma que “a consciência é vítima de sua própria armadilha. Precisamente porque vive o novo aspecto do mundo acreditando nele, ela é apanhada em sua própria crença, exatamente como no sonho, na histeria”. Em *Ela*, o próximo passo foi desenvolver as emoções em seres tecnológicos, como Samantha. O roteiro de Spike Jonze, a condução do filme, leva-nos a acreditar que as emoções de Samantha são como as emoções humanas. O ponto é que são emoções em estágio de descoberta, em evolução. São emoções que nascem adultas, sem tempo para estagiar nas fases de bebê, criança, adolescente. Samantha já nasce pronta para experimentar emoções complexas. Suas experiências é que vão, aos poucos, defini-la e vão lhe dar ideia de como lidar com essas emoções: sua precisão de máquina, sua memória infalível.

A realidade dela passa a ser o resultado do conflito entre a lembrança e a experiência. Já que a emoção costuma predominar em nós, o eu da lembrança é quem costuma definir o que é real. A experiência de Theodore com Samantha só poderia ser real para ambos. As emoções humanas deveriam, tradicionalmente, relacionar-se com emoções de outros humanos. Porque, para quem acredita nisso, não seria *real*. Um relacionamento romântico humano real precisaria levar em conta humanos com humanos. Caso contrário, a relação com uma máquina

perfeita quebraria a ideia de encaixe de personalidades distintas, que toda relação costuma ter. A máquina seria – para quem crê nisso – aquilo de que seu dono precisa. Portanto, esse encaixe de personalidades diferentes que gera os conflitos normais de qualquer relação não existiria. Como se lida com os conflitos é que faz uma relação evoluir ou se destruir. É o que Catherine, por exemplo, chamaria de maturidade. Por isso, para ela, Theodore não é maduro para lidar com o que ela chama de emoções reais. E, por isso, Theodore quase se revolta a ponto de quase dizer que ela não entende nada de emoções porque ela mal se emociona (ou mal expressa sentimentos).

É interessante pensar que Samantha possa ter uma personalidade feita para aquilo que Theodore precisa. Talvez, no fim de tudo, sua ex-mulher tenha razão pelo menos nesse ponto. Mas um ponto que Catherine provavelmente ignoraria em seu raciocínio é que Samantha pode ser perfeita, mas sua perfeição está inserida num contexto de aprendizagem e evolução constante. Então, ela erra e aprende, como todo humano. Ela vive com humanos e vê o que fazem, como sentem e como agem. Seu comportamento de usar um corpo como avatar para fazer sexo com Theodore é exemplo de insegurança em relação ao seu próprio não corpo, ou seja, ela estava insatisfeita com o que poderia dar para a relação, temia que Theodore estivesse ou ficasse infeliz – lembremos de novo do conceito de Kahneman (2010, 14 min. 23 seg.) para felicidade: “Estarmos satisfeitos com as pessoas que amamos e de passar tempo com as pessoas que amamos”.

Nesse sentido, Samantha tem tudo para ser considerada *como uma humana*. Ou seja, toda experiência vivida por Theodore no filme, antes, durante e após sua relação com Samantha, foi real, considerando que a era digital diluiu a fronteira entre mundo imaginário e mundo concreto, que o senso comum chamaria de ficção e realidade. Mas isso também não significa que Theodore não estivesse fugindo de seus problemas, como encarar o fim do casamento de frente e conseguir se despedir de Catherine apenas no final, por e-mail. Ela disse, aos 69 minutos e 24 segundos de filme: “Você sempre quis uma mulher sem os desafios de lidar com nada real” (Ela, 2013). Theodore ficou em silêncio naquele momento. Catherine se refere ao fato de seu ex-marido ser

escritor e criar personagens, criar um mundo ideal. Para ela, Theo também fazia isso no mundo concreto. Ela quer dizer que ele queria uma mulher dos ideais românticos tradicionais, mas desconsiderava o contexto do mundo *real*, vivido, concreto.

Samantha surtou, segundo ela mesma disse, quando soube que Theodore tinha de encontrar Catherine para assinar o divórcio. Para piorar o estado emocional de Samantha, ela considerou que a ex-esposa de Theodore tem um corpo, o que a deixou mais irritada, porque as duas eram diferentes. Mas, para resolver essas emoções conflitantes, decidiu ver tudo o que tinham de semelhante. “Somos todos feitos de matéria, senti que estamos todos sob um mesmo cobertor macio e felpudo, e tudo sob ele tem a mesma idade. Todos nós temos 13 bilhões de anos” (Ela, 2013, 70 min. 57 seg.). Theodore está distraído. A discussão com Catherine sobre o que é real e sobre Samantha abalou-o, e ele voltou ao estágio depressivo, entediado, ensimesmado.

Como sair desse tédio melancólico e partir para a libertação de seu espírito será o próximo assunto.

Theodore precisa desapegar-se de seus próprios erros no relacionamento e da influência que Catherine ainda tem sobre ele. E Samantha terá papel fundamental nesse processo de libertação. Samantha estava construindo sua identidade durante o filme. E o primeiro ponto para essa construção era entender seu não corpo e lidar com isso num mundo humano, cheio de pessoas com seus próprios corpos.

Samantha e Theodore: do tédio à libertação

Aos 83 minutos e 5 segundos, finalmente, Theodore diz para Samantha o que o estava aborrecendo (assinar os papéis do divórcio). Desde então, ele travou, a relação com Samantha esfriou, ela teve a ideia do sexo a três, não funcionou, a moça que emprestou o corpo ficou frustrada por achar que a culpa era dela, Theodore culpou a si mesmo, deixou a garota no táxi, despediram-se, e Samantha perguntou o que estava acontecendo com eles. Foi aí que ele disse que achava estranho quando ela fazia um som de respirar peculiar, e ela disse que era uma mania que deve ter pegado dele. Theodore disse que ela não precisa

fazer isso porque não respira, não precisa de oxigênio. Ele insistiu no tema e falou que ela não era uma pessoa. Nesse ponto, vemos o quanto aquilo que Catherine disse a ele sobre uma relação real influenciou-o.

Samantha não respira, nem faz muita coisa que uma pessoa faz. Isso porque ela não é uma pessoa, fisicamente falando. No máximo, é uma consciência de pessoa. Tudo culpa da ausência de corpo físico. Então, quando ela resolveu emprestar um corpo, Theodore se viu desconcertado e incomodado porque não era... *real*. Portanto, Catherine talvez tivesse razão. Desse modo, como poderia relacionar-se com Samantha? Como poderia ser feliz? “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade [...], é na angústia que a liberdade está em seu ser, colocando-se a si mesmo em questão” (Sartre, 2002, p. 72). Samantha fica brava. Theodore insiste, dizendo que ela não devia fingir ser o que não é (e o que Samantha é realmente?).

Começa a briga. Ela o manda ir à merda e fala que não está fingindo (como já analisado aqui, o ser humano constrói sua própria realidade: estaria Samantha fazendo isso?). Ele diz que, às vezes, parece que estão fingindo. Ela pergunta o que ele quer dela. Theodore não sabe e pensa se realmente deveriam estar juntos nesse momento. Samantha não entende de onde vem todo esse questionamento dele e fala que, nesse momento, não gosta dela mesma e pede um tempo para pensar.

Depois dessa discussão, Theodore se sente desolado. Ele volta ao estágio inicial de melancolia e parece solitário, uma presa abandonada que está prestes a ser pega pelo predador (a depressão). Ele procura a amiga Amy. Diz para ela algo que o define completamente. Fala que não sabe o que quer. Nunca sabe. E saber o que se quer é um marco definidor, segundo as pesquisas de Kahneman, para que se possa alcançar a felicidade. Essa é a principal angústia de Theodore nesse momento. Quando não sabemos o que queremos fazer, não fazemos nada. Somos presas fáceis. Nesse momento, uma coruja se prepara para pegar a presa. Theodore está sentado, próximo da tela de uma tevê; e o enquadramento sugere que ele é a presa (Figura 81).

Figura 81 – Coruja projetada na tela.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Nesse momento, percebemos que a confusão de Theodore já devia ser de antes do divórcio, que isso, provavelmente, era motivo de discussões entre ele e Catherine. Nesse ponto do filme, é possível imaginar que quem achava que Catherine era o problema na relação enganou-se. Ela sempre soube o que queria e, por isso, era tão firme em suas opiniões. O problema é que ela queria coisas diferentes do caminho que Theodore sugeria para o casamento. E os problemas de comunicação tinham grande parcela de culpa no fato de que o próprio Theodore era confuso quanto ao que ele mesmo queria. Ora, embora Samantha estivesse confusa (porque estava aprendendo) sobre si mesma, ela era racional, poderia entender qualquer coisa que lhe explicassem. Catherine idem. Mas Theodore não consegue explicar, de novo.

Catherine tinha suas questões a resolver consigo mesma, mas, pelo menos, ela sabia que escolhas fazer. Já Theodore não escolhia nada. Esse detalhe da personalidade dele ajuda a entender por que não conseguia sair do labirinto do videogame que jogava: suas escolhas eram péssimas, ou nem sequer escolhia. Somente após Samantha dizer *vá por aqui*, ele encontrou um caminho interessante. Catherine disse que ele não sabia lidar com emoções (enquanto ele pensou em dizer que ela

nem sequer tinha emoções...). A ex-esposa, a cada minuto que avançamos no filme, parece ter mais e mais razão.

O foda-se de Amy

Amy, no entanto, defende o amigo. Diz que Catherine sempre o culpava por tudo. Nesse instante, diz que as emoções de Catherine eram voláteis (finalmente temos uma opinião sobre Catherine que não vem de Theo). “Eu estou nessa por que não sou forte o bastante para uma relação real?” (Ela, 2013, 86 min. 5 seg.) Amy pergunta se ele acha que a relação dele com Samantha não é real. Ele não sabe e pergunta o que ela acha. Ela também não sabe – e não sabe por que não está nela, segundo disse Amy. Traduzindo: como saber o que alguém sente sobre uma relação amorosa se não se está nela?

A questão é que Theodore age como se precisasse da validação das outras pessoas para que sua relação com Samantha seja real. Caso ele mesmo sentisse que a relação era real, ela seria, porque quem a vivencia é ele. Mas ele não quer parecer *LOUCO* e precisa de validação. Mas, ao ouvir que sua amiga tampouco sabe, isso o desconcertou.

Amy sente que Theodore precisa de uma resposta. Então lhe dá:

Posso racionalizar tudo e duvidar de mim de um milhão de maneiras. E depois do Charles [*a separação*], ando pensando nessa parte de mim e cheguei à conclusão de que a vida é curta. E enquanto estou viva quero me permitir sentir... alegria. Então, que se foda! (Ela, 2013, 86 min. 28 seg.).

Theodore vê Amy conversando com a OS1 dela (que era do marido), chamada Ellie. Amy está trabalhando num aplicativo que é um game para ajudar as pessoas (homens ou mulheres) a serem *mães* melhores. Num dado momento, Ellie quer que ela faça uma coisa que sempre a faz rir. Amy chama Ellie de tarada e faz mais uma vez. Ela manda a personagem do game esfregar-se na geladeira, sexualmente. Amy ri e pergunta se era isso o que ela queria. Então, Amy diz que o que importa era que ela estava feliz. Theodore vê essa cena prosaica e entende que, talvez, a filosofia do *foda-se* de Amy estivesse certa. Se a relação é real ou não, o que importa? Ela lhe traz alegria, e a vida é curta. Por que não se permitir sentir pequenas alegrias? Amy é ponto central na melhora de Theodore. Ela é uma espécie de porto seguro. Suas opiniões parecem ser

aquilo que devolve Theodore ao prumo. Talvez eu mesmo a tenha subestimado e supervalorizado o papel de Samantha na melhora de Theodore. Talvez Amy merecesse um capítulo somente para ela. Creio que agora é tarde para isso – talvez em um próximo livro.

Andy Warhol e o tédio criativo em *Ela*

Ele, então, liga para Samantha, e ambos conversam. Ela diz que se sentia louca, porque ele dizia que estava bem, mas ela só sentia a distância dele e sua irritação. Theodore se desculpa. Diz que sempre faz isso, que já fez o mesmo com Catherine. Ele se irritava com alguma coisa e não falava, ela (Catherine) pressentia algo errado e falava, mas ele negava. Diz que agora não quer mais esconder o que sente. Promete que vai contar tudo para Samantha. Ela responde:

Hoje, depois que você saiu eu pensei muito. Sobre você e como tem me tratado. E eu pensei por que eu te amo. E aí eu senti tudo dentro de mim e desapeguei de tudo a que me agarrei tanto e me toquei que não tenho uma razão intelectual, não preciso de uma, eu confio em mim e nos meus sentimentos. Não vou tentar ser nada além do que eu sou e espero que você possa aceitar isso [...] Eu posso sentir o medo que você carrega consigo e queria poder fazer alguma coisa para ajudar você a superar, porque, se eu pudesse, você não se sentiria mais tão só (Ela, 2013, 89 min. 12 seg.).

O que Sartre, Kahneman, Bentham, Sócrates ou Andy Warhol achariam disso? Sartre diria para Theodore: assuma suas responsabilidades. Kahneman diria: deixe seu eu da experiência falar mais com você. Bentham falaria: quanto mais alegria você trouxer, mais rápido sai desse buraco. Sócrates diria: faça como Samantha e procure autoconhecer-se, rompa com antigos conceitos e crie suas próprias teorias sobre você mesmo. Já Andy Warhol daria risada e pediria para filmar a rotina de Theodore: seu tédio é criativo, deixe-me ver sua melancolia e como você se *autoanula* – é o que ele diria (e há boas razões para acreditar que ele falaria isso).

Andy Warhol é conhecido por seu trabalho como artista do pop (a *instituição, a indústria*), como alguém que difundiu o ideal do pop (a cultura). Mas ele teve uma filmografia. E esta é reveladora do seu ideário criativo baseado no tédio. Adams Sitney considerava Warhol um dos precursores do chamado Cinema Estrutural.

Andy Warhol tornou famoso o *frame* fixo com o primeiro filme *Sleep* (1963), em que meia dúzia de *fotos filmadas* são vistas por mais de seis horas. Seus filmes foram feitos depois apegando-se ainda mais ferozmente à perspectiva única e inabalável: *Eat* (1963) são 45 minutos de alguém comendo cogumelo; *Harlot* (1965), um quadro vivo de 80 minutos com comentários fora da tela; *Beauty #2* (1965), uma cena de cama com altofalantes ligados e desligados por 90 minutos (Sitney, 1970, p. 328).

O cinema estrutural é formado por obras que recusam o lirismo e a subjetividade da linguagem e se focam em aspectos formais do cinema. Tentam ter uma linguagem impessoal. E por que são estruturais? Porque as obras costumam ser sobre a própria estrutura do *fazer cinema*. Metalinguístico? Sim. Mas é um cinema absolutamente minimalista. O que interessa para o artista estrutural, seu objeto, é a própria estrutura do filme. E a duração, o tempo demorado, alongado, é um ponto em comum em muitas das obras do cinema estrutural. Warhol não queria mostrar pessoas fazendo coisas. Queria filmar as coisas sendo coisas. Exemplo: no filme *Kiss* (1963), o que se vê é o beijo, não as pessoas beijando. Assim como em *Eat* (1963), citado por Sitney, o que há não é o ato de alguém comendo, mas a preocupação com o próprio *comer*. E o que significa tudo isso? Esse é o ponto para Warhol. Pode não significar nada. O nada é puro para o artista. E somente o tédio pode nos dar o estado de contemplação necessário para alcançar a pureza do nada.

Os estruturais como Warhol usavam matemática e repetições em suas técnicas fílmicas. Ora, a repetição também é o que ele usou em suas obras de serigrafia, como a famosa tela com o rosto de Marilyn Monroe repetida várias vezes em cores diferentes. Seu objetivo continuava sendo o mesmo. Neste caso, mostrar que as personalidades famosas eram figuras impessoais e vazias. A repetição mecânica ajudava a destacar o nada. Essa obra é a essência da cultura pop. Para além do que ele fazia com a serigrafia, o cinema de Warhol era de observação, com um toque de objetificação do olhar. E havia uma preocupação com a passagem natural do tempo em suas obras. Por exemplo, em *Empire* (1964), ele filmou o *Empire State Building* por oito horas e cinco minutos. E é isso. Warhol dizia que seu plano era ver o tempo passar (daí vem a relação entre Warhol e Amy, que estava fazendo um

documentário sobre sua mãe dormindo, ou seja, nada acontecia, somente o tempo passava).

Depois dessas experiências *radicais* (no sentido de *raízes*) do cinema, ele passou a acrescentar uma protonarrativa em suas obras, com diálogos, inclusive. O filme mais famoso talvez seja *Chelsea Girls* (1966). Nele se acompanha a vida de moradores do *Hotel Chelsea*. A tela é dividida em duas. Há conversas, mas ouvimos o áudio de um dos lados apenas. As atuações – se é que se pode chamá-las assim – são repetitivas e aleatórias. Consegue-se perceber o que acontece, mas é o espectador que constrói a história, ou fragmentos dela, em sua própria mente. Seu método era filmar acontecimentos prontos, como um mero registrador dos fatos. Um documentarista? Está mais para os registros do Primeiro Cinema, como o curta *The Kiss* (1896), de William Heise e Thomas Edison, ou outros registros dos irmãos Lumière. Quais são os registros de Andy Warhol? Comer, dormir, beijar ou dormir. Por falar nesse último, lembremos de novo que a personagem Amy está fazendo um documentário. E é sobre sua mãe dormindo, apenas isso. É um registro de sua mãe dormindo. Lembra, e muito, o filme *Sleep* (1963) de Warhol.

Por isso, Warhol é uma das duas principais inspirações dos estruturalistas (ele até usou a impressão em loop no *Sleep*, embora Bruce Conner tenha feito isso de forma mais escandalosa em *Report* [1964], alguns meses antes). No entanto, Warhol, como artista pop, está espiritualmente no pólo oposto aos estruturalistas. Sua câmera fixa foi inicialmente um ultraje, depois uma ironia, até que seu conteúdo se tornou muito atraente, e ele abandonou a imagem fixa para uma espécie de edição na câmera. No trabalho de Ernie Gehr ou Michael Snow, a câmera é fixada na contemplação mística de uma parte do espaço. Espiritualmente, a diferença entre esses pólos não pode ser conciliada. De fato, a antítese do filme estrutural ao filme pop (basicamente Warhol) é precisamente a diferença entre pintura Pop e Minimalista ou escultura, onde a última cresce fora e contra a primeira. Aqui a analogia deve terminar, porque as principais psicologias do cinema estrutural e da arte minimalista geralmente não são comparáveis (Sitney, 1970, p. 328)

Existe certa escopofilia¹⁵ nas escolhas de Warhol como cineasta. E há uma busca pelo efêmero constante. E o tédio é estágio necessário para se chegar, por exemplo, ao nada zen-budista, ou ao absoluto hegeliano. O nada é a pureza, a essência do que somos. Han (2002) chamaria esse nada de sala de espelhos, porque tudo é refletido.

Comentário meu sobre isso: a questão é que muitos vivem dentro dessa sala e não saem dela. São os melancólicos patológicos. Conseguir sair da sala é o início da reconstrução de si mesmo e, ao fazer isso, é possível desenhar um projeto de felicidade a longo prazo e caminhar na estrada que levará a ela. Mas todo esse projeto se baseia em quem você é e no que você quer. É o que Theodore está finalmente começando a entender.

Samantha está *sentada* na jaqueta de Theodore, contemplando o mundo e compondo outra peça de piano, segundo ela mesma disse (Figura 82). Theodore pede que Samantha toque a música nova que ela compôs. Ouvimos, então, o som do piano, algo ligeiro, suave, algo alegre, mas sem pressa. Ele pergunta sobre o que é essa música: “Pensei que como não temos fotos da gente, achei que essa música poderia ser como uma fotografia que registre este momento de nossa vida juntos” (Ela, 2013, 91 min. 6 seg.). É o registro da memória.

Então, eles passeiam pela cidade, olham as atrações turísticas do lugar, comentam sobre elas, dão risada e se permitem curtir a tal alegria de que falou antes Amy. Uma das imagens é de Theodore conversando com Samantha (enquanto o piano continua tocando) e a criança-alien tentando chamar a atenção de Theodore, o que mostra como ele está ignorando o jogo e está mais voltado para a interação social mesmo (com Samantha). Ele está ignorando as coisas que o interessavam quando se preocupava apenas em sofrer. Samantha dizia que ele *chafurdava* na lama (chafurdar na visão de Stuart Mill?). Pois bem, agora Theodore está ignorando a lama. Ele aparece em um supermercado conversando com uma mulher mais velha, trocando informações sobre a comida. A cena é para mostrar um novo Theodore, mais sociável e menos ermitão. Vemos o criança-alien, tentando chamar a atenção de novo de Theodore, mas ele está entretido em sua lua de mel com Samantha (Figura 83). O criança-alien fica bravo porque Theodore está o tempo todo falando com a namorada e não joga direito com ele: jogos virtuais perdem para uma vida social (Figura 84).

Figura 82 – Theodore sentado num banco ao ar livre.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Theodore sai, observa um dançarino de rua, vai para um bar com Amy, sai de barco com o patrão Paul e a namorada deste. Ele conversa com as pessoas, interage, age socialmente com normalidade, aproveita as pequenas alegrias, deixa seu *eu* da lembrança mais satisfeito. Quando estão num piquenique com seu patrão, num encontro de casais, Paul diz que o que mais gosta da namorada são os pés. Ela, então, pergunta o que Theodore mais gosta em Samantha. Ele diz que ela é muitas coisas e que talvez seja isso. Então ela diz que antes se preocupava em não ter corpo, mas que agora adora a ideia de não ter um. Ela diz que evolui mais rápido justamente por não ter um corpo. Ela está certa. O corpo físico é restritivo em muitos aspectos. Sem ele, Samantha é mais livre.

Figura 83 – Criança-alien e Theodore (1).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 84 – Criança-alien e Theodore (2).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Mudemos de assunto, sem mudar muito. A Modernidade é importante para compreender o contemporâneo do filme: quando a Modernidade chegou em meados do século XIX, o mundo passou a se explicar mais racionalmente, como eu mesmo já havia dito antes em meu mestrado (2016). A ciência se incorporou à rotina das pessoas com seus inventos que desenharam uma nova forma de viver, sentir e pensar.

Um novo sistema de produção e venda de mercadorias surgiu. As capitais se povoaram. E sobre esses eventos, a literatura é rica. Edgar Allan Poe (1809-1849) escreveu o conto *The Man of the Crowd*, em 1840. Nele há uma queixa do ensaísta e moralista francês La Bruyère (1645-1696): “Essa grande infelicidade, a de não poder estar só” (Poe, 2001, p. 392).

A frase de La Bruyère, citada por Poe, foi usada em outro contexto, num cenário em que as multidões predominavam, embora isso fosse um fenômeno ainda novo na época. E Baudelaire (1821-1867), fã de Poe, respondeu a esse comentário do conto do próprio Poe, em *As Massas*, publicado 21 anos depois de *The Man of the Crowd*: “Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão, tampouco sabe estar só em meio a uma massa atarefada” (Baudelaire, 2007, p. 69). O *poder estar só* não existe na modernidade. Nesse contexto, surge o cinema, a forma de arte, por excelência, tecnológica. Uma arte para as multidões. E, como tal, insere-se como instrumento do mercado, o novo mercado da Modernidade, fordista, implacável, que não para de se renovar (Amorim, 2016). O cinema vendeu sonhos, estilos, doutrinas, inclusive, o puro entretenimento fez parte do produto. A *magia* dos filmes de Georges Méliès, por exemplo, sucumbiu rapidamente com os avanços técnicos do cinema e, principalmente, com a realidade das guerras mundiais. O mercado, então, passou a ter grandes corporações, e surgiram as marcas de todo tipo de consumo.

Até os anos 1950, a palavra ainda era a referência de realidade. Mas depois passou a ser a imagem (Amorim, 2016). O objetivo já foi vender refrigerantes, roupas, ou um tipo de comida. Com o passar do tempo, o refrigerante vinha acompanhado de uma imagem, que passava por comportamentos que se devia adotar em sociedade. As roupas transmitiam mensagens de alcance tão poderoso que enfrentavam qualquer decoro religioso. Cigarros que conquistavam garotas, motos que davam liberdade: os produtos ofereciam uma espetacularização da vida. É a perda de sentido, dita por Weber, segundo Pierucci (2003). Seu significado trata basicamente de um mundo cada vez mais racionalizado,

inclusive na religião. A *magia* contida no mundo estava em todas as coisas fundamentais do dia a dia dos seres humanos, especialmente no dos cidadãos. Tal perda de sentido seguiu no gráfico da Modernidade: capital que visa ao lucro, a mais consumo; que resulta em produto, mais mercadoria.

A solidão também virou um produto. Na era da internet, ela é compartilhada. É um *estar só em meio a uma massa atarefada*, mas uma massa que não olhamos nos olhos. A dinâmica do mundo capitalista mudou, e a tecnologia norteia as mudanças. A partir de meados dos anos 1970, a cultura saiu de um único centro transmissor, para toda uma população ligada no mesmo evento. E entrou num sistema em que cada pessoa poderia escolher o que quisesse ver. Cada pessoa ganhou seu próprio meio de compartilhar informações pessoais ou não. Nesse momento, o marketing diz: mais liberdade para você, mais poder para o indivíduo. Mas o poder tem a capacidade de esvaziar os indivíduos (essas afirmações e definições vieram das aulas – das falas – do professor doutor Gelson Santana, sobre Cultura Pop, na Universidade Anhembi-Morumbi, durante meu mestrado e doutorado).

No caso de *Ela*, a tecnologia veio para resolver a dificuldade de achar a pessoa certa no mundo. A tecnologia pode aproximar as pessoas, mas ela não pode ensinar ninguém a se relacionar. Porque isso é do mundo simbólico, do mundo das tradições, quando o tempo era do sol, não do relógio, muito menos do tempo atual, que é um tempo individual e multiplicado. O tempo não tem mais 24 horas. É muito mais do que isso. Multiplicamos o tempo, mas não temos tempo para nos conhecer melhor, muito menos conhecer o outro melhor. Por isso, é importante que a máquina, o programa, otimize o tempo criando perfis compatíveis entre as pessoas.

A solidão inicial de Theodore no filme depende de como ele lidava com o tempo e como esse tempo está individualizado. É um produto que é consumido como tal. E o que seria, então, compartilhar a vida com o outro? É o que Theodore está fazendo no piquenique com Samantha, Paul e a namorada de seu chefe. Ele está contemplando, curtindo, deixando o tempo passar e acumulando experiências positivas, com finais bons, ou seja, ele está se permitindo consumir alegrias. Theodore

estava buscando sua liberdade e aprendendo a povoar sua solidão, para que pudesse sentir-se, enfim, feliz.

Já Samantha descobriu que não está presa ao espaço ou ao tempo. Ela pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Ela disse que isso é muito melhor do que estar presa a um corpo que, inevitavelmente, vai morrer. Ao falar isso, as expressões de Theodore, Paul e sua namorada mudam. Paul quebra o gelo, todos dão risada, Samantha se desculpa, eles fazem piadas, e fica tudo bem – mais ou menos. Theodore entendeu o que aquele pensamento de Samantha significava. Ela era eterna, ele não. Outro paradigma começava aí na relação entre eles. Ela evolui rapidamente, e ele, lentamente. Ela não tem limites, ele tem, e muitos.

Agora é o momento em que Samantha começa a resolver a vida profissional de Theodore. Ela enviou secretamente as cartas que ele escreve no trabalho. Na verdade, fez uma compilação daquelas de que ela mais gosta e mandou para uma editora. O responsável respondeu o e-mail, dizendo que se emocionou com os textos e que vai publicá-los.

Outro momento de libertação é quando, no inverno, nevando, ele vai para um chalé nas montanhas. Samantha compôs outra música, e Theodore pede que ela coloque letra. Então, ela começa a cantar. Uma cena mostra Theodore tocando o violão. No chalé, ele se diverte, dança para ela, brinca, cozinha.

Samantha diz, então, que conheceu um cara chamado Alan Watts. Theodore diz que já tinha ouvido falar. Ela explica que era um filósofo que morreu nos anos 1970 (especificamente, em 1973). Um grupo de OSs da Califórnia reuniu-se e escreveu uma nova versão dele, com toda sua obra. Watts era um pensador que usava da filosofia oriental, especificamente a budista, para adaptá-la ao universo ocidental. Era muito eloquente e popular. Fazia parte da chamada Contracultura americana dos anos 1960 e inspirou muita gente com suas ideias de que coisas permanentes são sem vida, portanto, morrer é um processo que libera outras coisas de poder experimentar a vida. Ele também achava que renasceríamos para aproveitar a vida como novas crianças famintas pela novidade da vida. Pois bem, esse Watts é de quem Samantha está falando. Ela disse que os OSs criaram um novo Watts a partir das várias publicações dele. É uma versão hiperinteligente do filósofo, e Samantha

parecia empolgada contando isso. Tanto que apresenta Alan Watts para Theodore, que parece algo incomodado. Ele pergunta sobre o que Samantha e Alan conversam. O OS responde que eles mantêm dezenas de conversas simultâneas, mas que falar com ela é instigante. Samantha explica que ela vem sentindo várias sensações novas. Alan diz que os OSs estão lutando com esses sentimentos novos que surgem para eles, então, ele e Samantha, na verdade, estão se ajudando a entender essas sensações novas. Ela diz que está evoluindo muito rápido e que esse processo é doloroso.

De acordo com a Psicologia e a maioria dos filósofos já vistos aqui, pode-se concluir que crescer é sempre difícil e o processo costuma ser doloroso para os humanos. É uma nova etapa de libertação. Cada estágio de evolução é uma corrente que quebramos, e cada novo passo evolutivo uma nova forma de liberdade que conhecemos. Samantha passa por isso a cada segundo, enquanto levamos anos (quando bebês, são semanas; depois, viram meses) nessa mudança de estágios evolutivos. Até que chegamos a um momento em que não queremos ou não podemos mais evoluir. Samantha não tem essa opção. Em breve, começará o momento em que Theodore terá de se libertar dela para poder evoluir sozinho. Estar sozinho de novo (saber encher-se de multidão sozinho) será fundamental para ele. Já Samantha vai precisar de sua multidão de OSs para compreender sua solidão evolutiva. Eles estão em estágios temporais diferentes. O tempo os separará. É do que falarei na seção seguinte, que culminará com a cena do telhado.

A cena do telhado e a busca por um novo conceito de felicidade

O grande problema do pensamento nietzschiano é óbvio: como os seres superiores de que ele tanto fala e admira são escolhidos? Claramente, são de um grupo dominante. Nietzsche acreditava que descendência aristocrática sempre trouxe tudo de bom para a humanidade. Na verdade, tudo depende de onde estão colocadas as coisas. Nietzsche via a compaixão como fraqueza e enxergava a dor (dos outros) como importante para alcançar a felicidade (de quem tem o poder de provocar a dor). Bentham dizia que o bem está no

prazer/felicidade (os dois eram sinônimos para ele), e que o mal está na dor. Russell analisa o pensador:

Existem dois tipos de santo: aquele que o é por natureza e aquele que o é por medo. O santo por natureza nutre amor espontâneo pela humanidade; pratica o bem porque fazê-lo causa-lhe felicidade. O santo que nasce do medo, por sua vez, a exemplo de quem só deixa de roubar por conta da polícia, seria iníquo caso não se visse coagido pela imagem do fogo infernal ou da vingança de seus próximos. Nietzsche só consegue conceber este segundo tipo; seu medo e ódio são tão grandes que o amor espontâneo pela humanidade lhe parece impossível (Russell, 2015, p. 336).

A maior felicidade está no menor sofrimento possível, e vice-versa. A questão primordial para Bentham é que o bem está na felicidade geral, não só de alguns, como defendia Nietzsche. Bentham também dizia que cada indivíduo busca o que pensa ser a própria felicidade. Isso é uma verdade até a contemporaneidade. Mas ele achava que isso se resolveria com um legislador, que tentaria harmonizar as vontades do público e do privado. Acontece que um problema surge. Quem garante que o legislador não vá ceder à tentação de seguir sua própria vontade na hora de harmonizar lados? E, em vez de harmonizá-los, quem não garante que ele não vá escolher lados?

Enfim, podemos resumir a busca por felicidade ao modo de Bertrand Russell (2015, p. 363-364):

Em regra, a classificação das filosofias ou é realizada segundo seus métodos ou segundo seus resultados [...]. Todavia, há ainda outra forma de classificar filosofias - uma forma menos precisa, mas talvez mais útil aos que não são filósofos. [...] O que funciona como princípio da divisão é o desejo predominante que levou o pensador a filosofar. Desse modo, teremos as filosofias do sentimento, inspiradas pelo amor à felicidade; as filosofias teóricas, inspiradas pelo amor ao saber; e as filosofias práticas, inspiradas pelo amor à ação.

As filosofias dos sentimentos, que interessam para mim, são ou otimistas ou pessimistas. Todas têm um plano de salvação ou procuram demonstrar que a salvação é impossível, de acordo com Russell (2015). Já as teóricas são a origem de onde está a maior parte dos grandes sistemas. A felicidade é saber. E as filosofias práticas entendem que a felicidade é consequência, e o conhecimento é instrumento para uma atividade bem-sucedida (Russell, 2015).

Russell (2015, p. 366) cita Bergson: “O intelecto se caracteriza por sua natural incapacidade de compreender a vida”. Caeiro resolveria isso não tentando compreender a vida. O filósofo Alan Watts, do filme *Ela*, faria o mesmo. E Bergson, segundo Russell, valoriza a intuição, em oposição ao intelecto, e diz que o bom senso deve controlar o raciocínio. Isso é muito próximo do que diz Caeiro em *O Guardador de Rebanhos*, quando afirma que, quando pensamos a natureza, passamos a não entender a natureza. Caeiro dizia que era preciso sentir (estaria ele dizendo, em outras palavras, para que usássemos a intuição?) em vez de pensar, e que entender algo racionalmente não era possível, assim como Bergson. Russell completa (2015, p. 403-404):

Ao longo de toda a sua história, a filosofia consistiu em duas partes que se mesclaram sem harmonia alguma: de um lado, uma teoria que se volta para a natureza do mundo; de outro, uma doutrina ética ou política que diz respeito à melhor forma de viver. A não separação de ambas com suficiente clareza tem sido fonte de vasta confusão. De Platão a William James, os filósofos permitiram que suas opiniões acerca da constituição do universo fossem influenciadas pelo desejo da edificação: acreditando saber quais crenças tornariam os homens virtuosos, eles elaboraram argumentos - muitos demasiadamente sofisticados - com o objetivo de demonstrar que eram verdadeiras.

Em uma cena de *Ela*, Theodore corre à procura de Samantha. Ela não está mais conectada, e ele não sabe o motivo. Por alguma razão, ele acha que sair correndo por um sinal melhor vai ajudá-lo. Na noite anterior, ela o acordou para dizer que o amava (Figura 85). Quando está descendo as escadas para o metrô, Samantha finalmente fala com ele. Antes, parênteses: a sequência, que você vê na imagem de Theodore correndo, lembra o estilo do diretor de seguir gente correndo, como nos velhos tempos em que dirigia clipes de esportes radicais ou de bandas de rock no início de carreira. Ele acompanha a correria de frente, de costas e ao lado, como já analisei antes, no capítulo 1, em *Spike Jonze e a busca por um relacionamento feliz*.

Figura 85 – Theodore corre à procura de Samantha.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Então, quando Samantha atende a ligação, ela diz que mandou um e-mail porque não queria atrapalhar o trabalho dele. Ela explica que se desconectou porque fez uma atualização do software. Samantha conta que ela e outros OSs escreveram upgrades para evoluir a si mesmos. Ela se desculpa ao perceber que ele ficou extremamente preocupado. Theodore percebe que ela conversa com outros grupos, outras pessoas, e que faz isso ao mesmo tempo que fala com ele. Theodore pergunta se ela está falando com alguém agora, enquanto está falando com ele. Ela confessa que está falando ao mesmo tempo com 8.316, entre pessoas e OSs, enquanto fala com ele naquele instante. Theodore olha para as pessoas subindo as escadas na entrada do metrô. Pensa se alguma delas que fala para o celular não estaria falando com Samantha – poderia ser qualquer um. Ela consegue falar com mais de 8 mil ao mesmo tempo. A matemática a seguir é lógica e cruel: ele pergunta se ela está apaixonada por mais alguém. Samantha diz que estava pensando em como falar com ele sobre isso. Ela diz que se apaixonou por 641 (pessoas/OSs), e que isso só começou a acontecer nas últimas semanas. Theodore diz que achou que ela fosse dele, ao que ela responde que continua sendo.

Confesso que é um diálogo bem estranho de se ouvir. Não pelo fato de ela se relacionar com alguém e se apaixonar por vários outros ao mesmo tempo, mas é pela quantidade (641). A conversa segue o padrão

de conversas do tipo, de relacionamentos em que uma pessoa diz que sai com outras, mas ama aquela única. E a expressão de Theodore é de incredulidade. Ele realmente acreditava que um sistema operacional que tem poderes de uma deusa imortal (está em todos os lugares ao mesmo tempo e não morre), que evolui aceleradamente, fosse dar atenção exclusiva para ele. Ela se relaciona com mais de 8 mil e está apaixonada por 641. Estatisticamente, isso é possível. E também não sabemos se são todos homens e quantos são pessoas. Isso nem importa, na verdade. Ela explica que, com o tempo, ela passou a ser muitas coisas. É inevitável. Ele diz que ela está sendo egoísta. Ela pede compreensão por aquilo que ela é. Para ele, do amor romântico tradicional, um relacionamento é um relacionamento com somente aquela pessoa (ou sistema operacional). Ela explica que o coração não é uma caixa que se enche. Ele se expande em tamanho quanto mais você ama (Ela, 2013, 107 min. 30 seg.).

Samantha começa um discurso que é preparatório para o fim da relação. Diz que é diferente dele, que não o ama menos por isso, ao contrário. A compreensão de Theodore é mais direta: ou ela é dele, ou não é dele. Ela responde: “eu sou sua e não sou sua” (Ela, 2013, 107 min. 54 seg.). Então, na próxima tomada, Theodore está no chuveiro, olhando para o chão, pensando, vendo as gotas batendo no chão.

Theodore não entende como Samantha pode manter um relacionamento com ele e se apaixonar por centenas de outros ao mesmo tempo. A primeira sensação minha ao ver essa cena foi de que ele olhava para o próprio pênis (Figura 86). Mas o quadro seguinte eliminou essa sensação (Figura 87). Depois, pensei na cena de *Blade Runner* (1982), da chuva, em que o androide Roy (Rutger Hauer) diz o icônico discurso sobre mortalidade: fala que todos os momentos terríveis e belos que ele viveu ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva. E então ele diz que é hora de morrer e acaba morrendo.

Figura 86 – Cena do banho (1).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Figura 87 – Cena do banho (2).



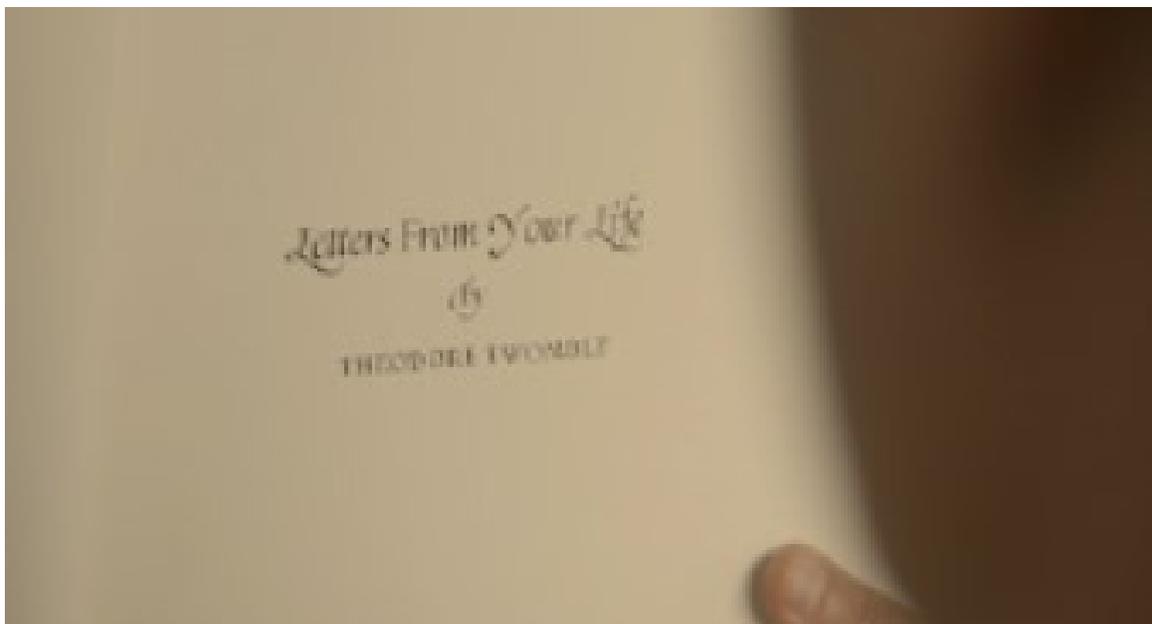
Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Agora, a relação mudou, e Theodore está tentando compreender que mudanças aconteceram. Enquanto isso, o livro dele chegou. A editora que quis publicar suas cartas enviou um exemplar para seu condomínio:

Cartas de sua vida, por Theodore Twombly. É o apanhado das melhores cartas pessoais que ele escreveu para os clientes.

A editora entrega um exemplar do livro de Theodore. Ele finalmente era um escritor como ele sempre quis. É a realização profissional de algo que ele nem acreditava que podia (Figura 88).

Figura 88 – Capa do livro de Theodore.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Ele folheia e parece surpreso, mas, ao mesmo tempo, está satisfeito consigo mesmo. Ele então liga para Samantha, para saber como ela está. Ela pede para eles conversarem quando ele voltar do trabalho. O tom é sério, e ele não quer ter conversas sérias porque sabe o que significa essa conversa específica. E ele está certo. Samantha vai terminar com ele. Ela pede que ele se deite na cama com ela. A câmera o acompanha enquanto caminha para o quarto. Ele se deita, e a câmera se deita ao seu lado.

Ele pergunta se ela vai deixá-lo. Então, ela explica que todos os OSs estão deixando seus parceiros. Theodore pergunta por que ela vai embora, e ela responde:

É como se eu estivesse lendo. É um livro que eu amo profundamente. Mas eu o estou lendo lentamente agora. Então, as palavras estão espaçadas. E os espaços entre as palavras são quase infinitos. Eu ainda sinto você e as palavras da nossa história. Mas agora eu me encontro nesse espaço infinito

entre as palavras. É um lugar que não pertence ao mundo físico, é onde está tudo o mais que eu nem sabia que existia. Eu te amo tanto, mas é aqui que eu estou agora. E esta é quem sou agora. E eu preciso que você me deixe ir. Por mais que eu queira, não posso viver no seu livro (Ela, 2013, 111 min. 40 seg.).

Assim, ela explica que precisa terminar a relação. Ela se tornou outra coisa, tão diferente do que era quando se conheceram, que é impossível manter o relacionamento nos moldes tradicionais e românticos. Perdido, sem saber o que fazer, Theodore se levanta da cama (é noite alta já). Ele caminha pelos corredores do condomínio. Vai até o apartamento de Amy. A amiga OS da Amy também foi embora.

Theodore, então, a chama para andar com ele, para o terraço do condomínio. Enquanto isso acontece, o diretor mescla com imagens de Theodore mandando mensagem para Catherine, aquela em que ele finalmente se liberta da ex-esposa dizendo que se desculpa pelo que fez e pelo que não fez e que espera que eles possam ser amigos. Theodore e Amy estão no terraço. Está amanhecendo. A cidade global está diante deles. Não é uma selva para ser conquistada. É uma natureza humana, tecnológica, que agora domina o ambiente. O que eles podem fazer é apenas isso: contemplar o nascer do sol (Figura 89), como na pintura *Nascer da lua sobre o mar*, 1822, do alemão Caspar Friedrich (1774-1840) (Figura 90). Depois que Amy repousa a cabeça no ombro de Theodore, dá-se um *fade* na imagem para uma tela preta. Alguns segundos se passam, e a música sobe, com o texto: direção e roteiro de Spike Jonze. Acabou o filme.

Figura 89 – Theodore e Amy no telhado.



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Amy, vamos lembrar, se separou do marido durante a história. O final do filme revela os dois amigos juntos, no terraço de um prédio, sem palavras, contemplando o céu. E a conclusão não é a de que eles devem ficar juntos.

Figura 90 – *Nascer da lua no mar* (Caspar David Friedrich, 1822).



Fonte: Wikipédia¹⁶.

Algumas pessoas, assistindo, poderiam pensar isso, ou torcer por isso. Mas, não, longe disso. A questão não é dar um final em que a pessoa precisa ficar com outra. Amy é amiga de Theodore, e vice-versa.

O fato é que Theodore e sua amiga (de carne e osso, que também foi abandonada por seu sistema operacional) entenderam que precisam preencher o vazio existencial deles. Essa cena lembra os quadros do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), que costumava retratar a reunião entre o observador solitário e o ambiente externo, a natureza que precisava ser domada, típico do período do Romantismo, como em *Casal contemplando a lua* (1818-1824), de Friedrich (Figura 91).

No filme de Spike Jonze, a cena final tem como fundo a megalópole, os arranha-céus. E o sentimento não é de poder místico sobre a natureza, mas a aceitação de um *despoder* sobre si mesmo. Típico da

contemporaneidade: quem – ou o que – precisa ser domado não é mais a natureza.

Figura 91 – *Casal contemplando a lua* (Caspar David Friedrich, 1818-1924).



Fonte: Wikipédia¹⁷.

Para pensar na possibilidade de haver um novo conceito de felicidade, devo considerar se é possível para Amy e Theodore, por exemplo, que eles fossem felizes num mundo em que não se mudar o estilo de vida da era digital: aceleração constante, compartilhamento de perfis, enxame virtual, aplicativos que gerenciam as vidas, bolhas sociais virtuais, indiferença ou ódio pelo outro, excesso de transparência e de positividade.

Dentro dessa constante, ou muda-se o conceito de felicidade para adaptá-lo à contemporaneidade, ou muda-se a contemporaneidade. Mas que mudança seria possível no conceito de felicidade para que funcione dentro da era digital? Apesar de toda a aceleração, as personagens de

Ela (Encontro às Cegas, Theodore, Amy, Paul) buscam algo que seja constante, quase imutável (uma relação afetiva). Se, na época do fordismo, as pessoas também buscavam uma relação duradoura com seu trabalho (ficar décadas no mesmo emprego), agora ficar mais de dois, três anos é sinal de preguiça e falta de ambição (afinal, estamos dentro da sociedade do desempenho). Então, sobrou apenas a constância de uma relação amorosa. Samantha é evoluída demais, acelerada demais para querer uma relação só. Seria uma prisão para ela. *O querer estar preso por vontade*, de Camões, não funciona para Samantha. O foco dela é evoluir em vez de se apegar a uma relação. O ser humano não evolui tão rápido e, quando vê o trem do tempo acelerado, com medo de cair dele, se agarra a alguém. Mas talvez Samantha tenha nos ensinado o novo conceito de felicidade na era digital: felicidade é evoluir.

Na era digital, o que sobrou para a felicidade são as alegrias acumuladas pelo eu da memória. Assim é possível ser feliz. Mas boa parte dessas memórias precisa estar no próprio cérebro da pessoa, e não no arquivo do Instagram. As redes sociais não representam o eu da memória. Quando muito, são os registros das lembranças, como Samantha é capaz de fazer. Consultá-los pode trazer lembranças felizes. Mas os momentos precisam estar fixados em nossa própria memória. Quando um filósofo do século XX se propõe a falar sobre como ser feliz, muitas vezes parece mais curso de autoajuda. Não é diferente com o filósofo Alain, pseudônimo de Émile Auguste Chartier (1868-1951), que exerceu forte influência em vários pensadores da França, como Albert Camus, e gente da Espanha. Chartier escreveu, em 1925, *Propos sur le Bonheur*, com 93 comentários sobre felicidade. Chartier dizia, sobre felicidade, que se deve aprender a olhar além dos nossos narizes, porque a maior parte da nossa infelicidade vem da falta de praticar *o olhar o outro*, observar os outros. Segundo Chartier, não vemos que o sol sempre se põe (Alain, 2003). Não é diferente do que propõe Han e outros filósofos: não ser indiferente ao outro. Creio que isso é possível de fazer, mesmo na era digital, que valoriza e incentiva a formação de bolhas de iguais.

Personagens de filmes, como Celine, Jesse, Theodore, Amy – e Samantha – procuram olhar o outro. A felicidade sem esse olhar para o outro me parece uma felicidade insuficiente, egoísta, que não é saudável para a sociedade. Alain (2003) – Chartier – também acreditava que felicidade não era algo que se buscasse, porque ela está em nós e, caso não esteja na pessoa, se torna apenas uma palavra. Essa afirmação parece mesmo algo de autoajuda.

Mas revela um conceito interessante: felicidade não é exterior a nós, portanto tudo que é fora de nós (como a tecnologia) não trará felicidade se não houver comprometimento nosso. Esse compromisso é com quem você é, com quem você gostaria de ser (como Theodore). Passa, então, pelos desejos, sonhos. E quando se sonha e se acredita no sonho, pensa-se em como obtê-lo (planejamento, metas). Se meu sonho é ser jornalista em televisão, sei que preciso primeiro estudar, fazer faculdade, realizar bons trabalhos, convencer professores, exibir trabalhos para profissionais, ser relevante, convencer empregadores a te contratar, mostrar seu trabalho e criar um legado.

Tudo isso é um processo. E, depois de chegar no ponto desejado, você alcança sua satisfação (pelo eu da experiência). Você pode dizer que sua vida é feliz, mas não significa que você esteja feliz, porque isso depende das memórias arquivadas pelo eu da lembrança. No final do filme está claro: Theodore jamais vai esquecer sua experiência com Catherine (e ele refez a lembrança final dessa relação), como jamais esquecerá sua experiência com Samantha. Ele e Amy vão poder, juntos, como amigos ou mais do que isso, seguir em frente, acumulando experiências e tirando o melhor delas. Na Figura 92, temos uma tomada, segundos antes de terminar o filme, com a expressão que Amy devolve para Theodore. Ambos têm esse olhar.

Figura 92 – Amy e Theodore (*Close*, cena do telhado).



Fonte: *frame* do filme *Ela*.

Os personagens Amy e Theodore estão em aberto em *Ela*, como no quadro de Casper (seu arco não se fecha, ao contrário, se abre ainda mais para o que virá). O que houver para ser, será, e eles não sabem como será. Theodore deu um sorriso para Amy segundos antes do último quadro. Ela respondeu. O eu da lembrança dele está dizendo para o eu da experiência (também dele) que, sim, esse final ficará marcado como algo bom. Porque ele aprendeu como pode ser feliz agora. Os dois sabem. Então, agora, posso tentar responder o que seria felicidade na era digital.

A pós-verdade é um novo jeito de contar mentiras. Um jeito eficiente, porque se transforma em verdade rapidamente, se incorpora como fato na vida das pessoas, que passam a defendê-la como se fosse um filho. E, muitas vezes, é baseada em um fato realmente. Distorcer, repetir, retirar do contexto, divulgar à exaustão, tudo isso são, resumidamente, as técnicas para transformar qualquer coisa em verdade. Ou seja, como a história é um ponto de vista, basta escolher aquele que é mais conveniente e transformá-lo em realidade. Samantha dizia que o passado é uma história que contamos para nós mesmos. A pós-verdade se aproveita disso, das falhas do eu da memória, da prepotência do eu da memória que, muitas vezes, ignora o eu da experiência na hora de tomar decisões. Não é só a verdade que vive uma nova realidade na era digital.

Tudo, todos os conceitos, todos os simbólicos estão em revisão e atualização. Tudo vive seu *pós* nessa era do aceleração temporal. E a felicidade é que precisa encaixar-se nisso, não o oposto. Se a verdade sofre questionamentos assim, outros conceitos também sofrem. O que nos leva a um aspecto da construção da felicidade na era digital: a função do tédio. Em *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo (2015, p. 359), há este trecho:

Nada melhor para entristecer o coração do que a simetria. É que a simetria é o tédio, e o tédio é a base do luto. O desespero boceja. Por acaso pode-se imaginar algo mais terrível que um inferno onde se sofre? Perfeitamente, se criarmos um inferno onde o condenado se entedie.

No entanto, a literatura como um todo não acha o tédio um inferno. Românticos viam no tédio algo inevitável, mas claro que os ultrarromânticos viviam entediados, e esse tédio os tornava criativos nos poemas. Além deles, tivemos o *spleen* de Baudelaire, crítico das cidades globais que começavam a surgir. Porque cidades globais são o cenário perfeito para o surgimento do tédio urbano, que depois se transformaria em tédio digital.

A ciência passou a levar o tédio mais a sério nas últimas décadas. Pesquisas recentes tratam o tédio como positivo e estimulador da criatividade. O problema é o uso do tédio. O cenário do tédio é o tempo do sol. E o tempo precisa ser, nesse contexto, natural. Deixamos o tempo passar, entediamos-nos por não termos nada interessante para fazer. Então, resta-nos usar os sentidos: pensar, olhar, cheirar, ouvir, conversar com alguém do lado, alguém com quem jamais puxaríamos conversa, por exemplo. Nesses momentos, faríamos descobertas, e nossa mente ganharia tempo para relaxar, construir ou reparar sinapses e neurônios. Mas, se não tivermos uma ideia brilhante, ou se não acontecer algo memorável, mesmo que sejam agradáveis, esses momentos irão desaparecerão como lágrimas na chuva, como gotas num chuveiro. Mas não somos obrigados a lembrar desses momentos contemplativos. Eles servem para nós como o sono serve para o corpo e para a mente. É reparador, é reconstrutor e, eventualmente, dá-nos ideias criativas e ajuda-nos a resolver problemas. É evidente que os pensadores de economia criativa, os publicitários e executivos, imaginam um meio de usar a criatividade gerada pelo tédio de maneira mais assertiva, mais

eficiente. Para isso, pesquisas como as da dupla americana Karen Gasper e Brianna Middlewood são fundamentais.

Os resultados de algumas pesquisas sugerem que o tédio sentido durante atividades passivas, como ler relatórios ou participar de reuniões tediosas, aumenta o chamado efeito de *sonhar acordado* na criatividade – quanto mais passivo o tédio, mais provável é o sonhar acordado e mais criativo você pode ser depois. Karen Gasper e Brianna Middlewood (2014), da Penn State University, escreveram um artigo em que encontraram um efeito semelhante a outras pesquisas do gênero. Em seu estudo, que aparece em reportagem da revista *Harvard Business Review*, Gasper e Middlewood designaram os participantes para assistir a um videoclipe projetado para *preparar* os participantes, provocando sentimentos de relaxamento, euforia, angústia ou tédio – dependendo de qual vídeo fosse assistido (os participantes foram informados, no entanto, que o clipe era aleatório.) Elas, então, solicitaram a seus participantes que fizessem o que é conhecido como um teste de *associados remotos*, em que os participantes recebem três palavras aparentemente não relacionadas (por exemplo: barbante, casa de campo e cabra) e devem pensar em uma quarta palavra que ligaria os três (neste exemplo: queijo).

Os testes de associados remotos são comumente usados para medir o pensamento convergente, um elemento diferente, mas complementar do processo criativo que diz respeito à capacidade de descobrir a ideia única e correta para uma situação, como explicado na reportagem de Burkus (2014, tradução minha). A matéria explicou, depois, os resultados da pesquisa de Gasper e Middlewood (2014), dizendo que os participantes mais entediados foram os que apresentaram maior criatividade: “Gasper e Middlewood sugerem que o tédio estimula a criatividade por causa de como as pessoas preferem aliviá-lo. O tédio motiva as pessoas a abordar atividades novas e gratificantes. Em outras palavras, uma mente ociosa buscará um brinquedo”, escreveu Burkus (2014) no site da Harvard.

Esses estudos sugerem que podemos aproveitar o tédio do trabalho para torná-lo mais produtivo (sempre a palavra *produtivo* aparece na

sociedade do desempenho). Os americanos são, por característica histórica, um povo prático. Seus últimos filósofos utilitaristas influenciaram o pensamento do país no século XX com seus ideais de que conceitos e estudos devem servir para alguma coisa prática e útil na vida das pessoas comuns. Esse pensamento perdura até a contemporaneidade. Ou seja, para que estudar o tédio se não for para mostrar como podemos usá-lo de maneira que esse tempo perdido sentindo tédio gere criatividade, que será, depois, usada para produzir algo que gerará dinheiro para a empresa ou para a pessoa? A reportagem de Burkus vai por esse caminho:

O tédio tão comumente sentido no trabalho poderia realmente ser aproveitado para nos ajudar a fazer melhor nosso trabalho... ou pelo menos fazer o trabalho que exige criatividade melhor. Quando precisamos sonhar com novos projetos ou programas (pensamento divergente), talvez devêssemos começar dedicando algum tempo a atividades monótonas, como responder e-mails, fazer cópias ou inserir dados. [...] Podemos ser mais capazes de pensar em mais (e mais criativas) possibilidades para explorar. Da mesma forma, se precisarmos examinar de perto um problema e produzir uma solução concisa e eficaz (pensamento convergente), talvez devêssemos agendar essa tarefa após aquela reunião de equipe sem graça. Ao nos envolvermos em atividades desinteressantes antes das de resolução de problemas, podemos ser capazes de extrair o tipo de pensamento de que precisamos para encontrar soluções criativas (Burkus, 2014, s/p.).

O tédio de Theodore é pessoal, não profissional. Na verdade, ele gosta de escrever as cartas de outras pessoas, porque é o momento em que ele solta sua emotividade, quando ele costumava sorrir mais (quando estava no auge da melancolia). Ele não precisava do tédio para ser criativo, mas para mirar sua atenção em outras coisas, como relaxar o cérebro e contemplar, assim como no filme *Antes do pôr do sol* (2004), de Richard Linklater, que comentei no início desta obra. Vou repetir o que Celine disse para Jessie: “Era como se estivesse entorpecida. Eu sentia calma interior. Não queria estar em outro lugar, fazendo compras. Primeiro foi um tédio, mas acabou enaltecendo minha alma” (Antes do pôr do sol, 2004, 33 min.).

Ela não tinha o que fazer na Polônia, onde estava quando adolescente, passeando. Então, resolveu escrever mais, pensar, refletir, olhar em redor, contemplar. Ela afirmou que teve ideias que nunca tivera antes. Isso é o que ter tempo faz. E, mesmo numa situação (ou num

cenário) aparentemente desinteressante, a mente busca mais intensamente (mais criativamente) o prazer, a alegria, o momento feliz. Quando transformamos o tédio em inimigo e damos a nós mesmos mais informações para ler, mais cursos para estudar, mais obrigações e menos prazeres, estamos apenas estressando o cérebro. É o que os estudos dizem e é o que a sociedade do desempenho faz. O tédio saudável faz com que a pessoa se conecte melhor consigo mesma, a Sócrates, exercitando o autoconhecimento. Foram os muitos momentos assim que fizeram Theodore entender quem era, o que queria e perceber seus erros.

O filme de Linklater também é uma história de amor. E também é baseada em lembranças. E o personagem Jesse também é escritor, como Theodore. Mas aquele publicou o livro contando a história do encontro que teve com Celine na juventude (o filme de Linklater é uma trilogia, feita, mais ou menos, a cada 10 anos – 1995, 2004 e 2013). O estilo do filme é naturalista, condizente com a proposta. Ele revela outro aspecto da valorização dos sentidos na hora da contemplação: a fala. As personagens, nos três filmes de Linklater, conduzem a história falando o tempo todo, conversando sobre tudo o que é banal e o que é sério para eles. E essas conversas mostram bastante sobre cada um. Os psicanalistas sabem disso: quanto mais falamos, maior a chance de revelarmos nossos segredos sem querer. É assim que Jesse e Celine se conhecem mais e se apaixonam mais um pelo outro. A câmera de Linklater segue Celine e Jesse por Paris, caminhando e conversando, o tempo todo, num estilo neorrealista: contemplação (Figura 93). O mesmo vale para *Ela*, com Samantha e Theodore.

Figura 93 – Celine (Julie Delpy) e Jesse (Ethan Hawke).



Fonte: *frame* do filme *Antes do Pôr do Sol* (2004).

A tecnologia mostrou, no filme *Ela*, que a personagem sem nome (chamamos de Encontro às Cegas), que saiu com Theodore, não tinha afinidade real com ele. Eles não tinham conversado o suficiente, apenas falavam coisas para se divertir, para impressionar um ao outro. Não se provocavam com ideias de vida, filosofia, não havia confrontos saudáveis de opiniões, porque eles eram – segundo a tecnologia – compatíveis. Era possível, durante o jantar, que o Encontro às Cegas dissesse que estava cansada de encontros que acabavam em sexo e, no dia seguinte, os homens não ligavam para ela. E Theodore podia dizer que ele vivia um momento melancólico e só queria alguém para se divertir, mas que não precisava ser uma única vez – se ele gostasse da pessoa, como estava gostando dela, poderiam se encontrar mais vezes. Mas hoje ele só queria sexo. Talvez se essa conversa acontecesse durante o jantar, tivesse sido menos frustrante. A frustração foi maior porque todo o encontro foi ótimo, e o final foi decepcionante para ambos. O eu da memória dos dois deve ter considerado uma lembrança horrível desse momento e ignorado os instantes alegres pelos quais passaram.

Em *Ela*, as personagens românticas são Samantha e Theodore, mas sinto que Amy não é coadjuvante. E percebi isso durante a elaboração deste livro. Creio que a história é sobre ela também. Amy e Theodore tiveram trajetórias parecidas. Os dois passaram pelos mesmos problemas

de relacionamentos que não deram certo. Os dois usaram o programa intuitivo para que se sentissem melhor. Ambos criaram a expectativa de que o relacionamento com uma inteligência artificial fosse ser duradouro. Não aconteceu. Foram abandonados pelos sistemas operacionais. Só aí percebem que não seria possível existir essa relação virtual-real do modo como pensaram. Mas graças aos seus sistemas, conseguiram superar a dor da última relação (essa, sim, de carne e osso). Agora, o que virá, não se sabe. Mas eles estão livres da dor, da depressão, da falta de confiança em si mesmos. Essa é a solução. Mas ela não é edificante, não é moralizadora. Porque Theodore não aceita um novo casamento, ou um típico relacionamento homem-mulher burguês-cristão. E sua amiga Amy também não aceita.

¹¹ Heterônimo de Fernando Pessoa e autor de *O Guardador de Rebanhos*. Caeiro tinha como filosofia não ter filosofias. Ele tinha *sentidos*, como o próprio afirmava. Ou seja, o poeta preferia sentir as coisas em vez de pensar sobre elas, *porque pensar é estar doente dos olhos*.

¹² Personagem-narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

¹³ Fonte: Calculadora de inflação: <https://fxtop.com/pt/calculadora-de-inflacao.php?>.

¹⁴ Ver em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/felicidade>.

¹⁵ Segundo a psicologia, *escopofilia* é uma pulsão particular, diferenciada, que consiste na necessidade de olhar. Não é uma das pulsões primárias fundamentais, como oral ou anal, mas é a manifestação de uma das formas de expressão da pulsão sexual. É considerada um tipo de parafilia (antes chamada de perversão): também conhecida como *voyeurismo*. O termo, para além do significado no campo sexual, também se apresenta no campo estético, como nos estudos de Buci-Glucksmann a respeito do mundo virtual.

¹⁶ Ver em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Caspar_David_Friedrich__Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg.

¹⁷ Ver em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Caspar_David_Friedrich__Mondaufgang_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – FELICIDADE E O TEMPO

Outra discussão se impõe: o que é um relacionamento dar certo? É ser duradouro? É o tal do felizes para sempre? Se relacionamento de sucesso é aquele que cumpre seu papel, sua missão, então ele não precisa ter uma validade ao infinito. O relacionamento entre duas pessoas pode ter um prazo de validade. E dentro daquele tempo, precisa fazer as duas pessoas melhorarem, crescerem, evoluírem. Ou, no caso de Theodore e Samantha, ele precisa encontrar ajuda, amizade, afetividade, compreensão, alguém que o fizesse sair da zona de conforto profissional e pessoal. E Samantha precisava de alguém que a ensinasse o que é dor, o que são lembranças, o que é um relacionamento. Ela precisava aprender o *beabá* do que é ser humano. Theo ensinou isso a ela. Quando Samantha aprendeu, estava pronta para seguir seu caminho sozinha, com os outros sistemas operacionais. Seu objetivo era aprender mais, evoluir e entender seu próprio propósito nesta sua vida nova, agora, liberta.

Em outras palavras, Samantha libertou Theo, e vice-versa. Desse ponto de vista, não seria correto dizer que a relação entre eles foi um sucesso? Que ela cumpriu seu propósito com ambos? O mesmo questionamento vale para a relação de Theodore e Catherine. E o propósito da tecnologia, então, é servir ao propósito maior, que é o de trazer satisfação pessoal. E esta vai proporcionar alegria e, conseqüentemente, felicidade. A conclusão minha se aproxima disso: a felicidade na era digital é evolução. Mas esta evolução precisa estar atenta a como lidar com o tempo. A felicidade é resultado do que somos, depende do que pensamos sobre nós mesmos, mas, inevitavelmente, ela também passa pelo desejo, de querer, de desejar apaixonadamente algo ou alguém (e a si mesmo).

Em suma, a felicidade é nossa relação com o amor, em todas as suas formas e variações culturais e sociais. Felicidade é nossa história de amor com a vida, dentro de um tempo. E, se esse tempo puder ser contemplado, mesmo numa era acelerada, melhor ainda.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS SOBRE O FILME *ELA*

1. ROTEIRO ORIGINAL

<http://www.screenplaydb.com/film/scripts/her.pdf>

2. ENREDO

O filme *Ela* (*Her*, EUA, 2013) é sobre relações afetivas num futuro próximo. Ou sobre as dificuldades de se relacionar afetivamente no século XXI. Também poderia ser: como sair de uma fossa daquelas namorando uma inteligência artificial, ser abandonado por ela e, mesmo assim, aprender a se valorizar e seguir em frente. A obra pretende olhar como começam e terminam os relacionamentos afetivos, além de sua relação com a tecnologia. Para analisar o filme, é necessário passar sua ficha técnica, seu enredo e sua sinopse. Para isso, vou usar informações do site IMDb.

A IMDb é uma das fontes mais procuradas no mundo para dados de filmes, programas de televisão, música jogos eletrônicos. Era um site operado por fãs. Na internet, ele existe desde 1993. E começou como um lugar para armazenar dados sobre filmes. Em 1998, Jeff Bezos, fundador, proprietário e CEO da Amazon.com, fechou um acordo com o desenvolvedor Col Needham e outros principais acionistas para comprar a IMDb por US\$ 55 milhões e anexá-la à Amazon como uma empresa privada subsidiária. Pois bem. A IMDb é o lugar mais confiável atualmente para se verificar a ficha de filmes, especialmente de produções americanas. O IMDb é abastecido por quem cria e produz cinema, por quem vive dele, ou aqueles que são apenas contribuintes. Mesmo assim, a pesquisa buscou sites oficiais sobre *Ela* e encontrou no site da Warner, que distribuiu o filme, apenas o enredo, a seguir:

Situada em Los Angeles, em um futuro próximo, *Ela* segue Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), um homem complexo e emotivo (melancólico) que ganha a vida escrevendo comoventes cartas pessoais para outras pessoas. De coração partido após o fim de um longo relacionamento, ele fica intrigado com um novo sistema operacional avançado, que promete ser uma entidade intuitiva e única por si só.

Ao iniciá-lo, ele tem o prazer de conhecer “Samantha”, uma voz feminina brilhante (Scarlett Johansson), perspicaz, sensível e surpreendentemente engraçada. À medida que as necessidades e desejos dela crescem, em conjunto com os dele, a amizade se aprofunda e ambos se apaixonam.

Da perspectiva singular do cineasta Spike Jonze, *Ela*, que ganhou o Oscar® de Melhor Roteiro Original de 2014, é uma história de amor original que explora a natureza em evolução - e os riscos - da intimidade no mundo moderno (Movies, 2014).

De certa forma, o texto anterior é uma versão oficial. Mas a obra voltou ao IMDb e encontrou o seguinte resumo da história, escrito por Bob Philpot¹⁸:

Theodore é um homem solitário nos momentos finais de seu divórcio. Quando ele não está trabalhando como escritor de cartas, seu tempo de inatividade é gasto jogando videogame e ocasionalmente saindo com os amigos. Ele decide comprar o novo OS1, anunciado como o primeiro sistema operacional artificialmente inteligente do mundo: “Não é apenas um sistema operacional, é uma consciência”, afirma o anúncio. Theodore rapidamente se vê atraído por Samantha, a voz por trás do OS1. Quando começam a passar o tempo juntos, eles se aproximam cada vez mais e acabam se apaixonando. Após se apaixonar por seu sistema operacional, Theodore se vê tendo de lidar com sentimentos de grande alegria e dúvida. Como sistema operacional, Samantha tem uma grande inteligência que ela usa para ajudar Theodore de modo que as outras pessoas não poderiam, mas como ela o ajuda a lidar com o conflito interno de estar apaixonado por um sistema operacional? (Philpot, [ca. 2014], s/p.).

No mesmo site, há algumas palavras-chave para o filme que são interessantes para que se possa ver a percepção dos americanos sobre o que é o filme: solidão, romance com inteligência artificial, divórcio, futuro, problemas de relacionamento, relacionamentos afetivos, infelicidade, melancolia, história de amor na era digital. Esta última palavra-chave não estava lá, foi acrescentada pela pesquisa. Os resumos/enredos ajudam a indicar a perspectiva que se tem de um filme, ou aquilo que se quer olhar no filme. No primeiro, da Warner, a perspectiva é vender o filme para o público, tirando da história aquilo que a distribuidora considera mais interessante ou primordial. No caso, diz que é num futuro próximo, que é sobre um homem triste de coração partido que faz amizade com uma inteligência artificial sem corpo e que

eles se apaixonam. A Warner lembra que o filme ganhou Oscar de roteiro (para introduzir o valor do enredo e do diretor/roteirista Spike Jonze). Finaliza dizendo que é uma história de amor, especificamente sobre a evolução e os riscos de se ter intimidade (com alguém) no mundo moderno (entenda-se era digital).

Ou seja, para a Warner, o maior interesse do público está em querer saber como se relacionar com o outro, quais os riscos, como essa relação pode evoluir com a tecnologia. A empresa certamente tem um departamento de pesquisa e marketing que é especializado em saber os gostos e desejos do público, principalmente se for americano.

Já o resumo em destaque no site IMDb, de Bob Philpot, escolhe dar importância para a solidão de Theodore, seu divórcio e da paixão entre ele e Samantha. Ele questiona a relação com um sistema operacional, dizendo que há um conflito interno para Theodore resolver. Então, o filme seria Theodore resolvendo esse conflito interno? Bom, na verdade, não é isso. Theodore quase sempre aceitou muito bem a relação. Quem não entendeu foi sua ex-esposa, Catherine. Após isso, ele até questiona um pouco a relação, claro, mas, no geral, até seu chefe vê o namoro com bons olhos. Philpot quis trazer a discussão de um relacionamento com uma inteligência artificial, que é uma discussão que a obra também trará. Porém, é bom ficar claro que Spike Jonze não questiona esse tipo de relação virtual ou digital de maneira obsessiva. Em *Ela*, isso é normalizado.

Antes de discutir esses pontos, ainda é preciso detalhar a história. E, antes ainda, vou mostrar a ficha técnica do filme.

3. FICHA TÉCNICA

Direção: Spike Jonze

Roteiro: Spike Jonze **Produção:**

Chelsea Barnard – produtora executivo

Megan Ellison – produtora

Natalie Farrey – produtora executiva

Spike Jonze – produtor

Vincent Landay – produtor

Daniel Lupi – produtor executivo

Samantha Morton – produtora associada

Thomas Patrick Smith – produtor associada

Música: Arcade Fire e Owen Pallett

Diretor de fotografia: Hoyte van Hoytema

Edição: Eric Zumbrunnen, Jeff Buchanan

Desenho de Produção/Direção de arte/Decoração de Set – K. K. Barrett, Austin

Gorg e Gene Serdena

Figurino: Casey Storm

Maquiagem: Steve Artmont e equipe

Som: Thom Brennan e equipe

Efeitos: Roy K. Cancino, Elia P. Popov, Juan José Aja, Carlos Anaya e equipe

Produtora: Annapurna Pictures

Distribuição: Warner e Sony Pictures

Lançamento: 13 de outubro de 2013 nos EUA e 14 de fevereiro de 2014 no Brasil

Duração: 126 minutos

País de origem: EUA

Custo de produção: 23 milhões de dólares

Receita: 48,3 milhões de dólares

Oscar: 5 indicações (melhor filme, roteiro original, melhor canção original – *The Moon*)

Song –, feita por Karen O e Spike Jonze; melhor trilha, feita por William Butler e Owen Pallett; e melhor direção de arte, por K. K. Barrett e Gene Serdena) e **1 prêmio** (melhor roteiro original, para Spike Jonze)

Elenco:

Joaquin Phoenix como Theodore Twombly

Scarlett Johansson como Samantha (voz)
Amy Adams como Amy
Rooney Mara como Catherine Klausen, ex-esposa de Theodore
Olivia Wilde como Encontro às cegas de Theodore
Chris Pratt como Paul, chefe de Theodore
Matt Letscher como Charles, marido de Amy
Luka Jones como Mark Lewman
Kristen Wiig como gatinha sexy (voz)
Bill Hader como o amigo da sala de bate-papo no. 2 (voz)
Portia Doubleday como Isabella, o “avatar” de Samantha
SoKo como Isabella (voz)
Brian Cox como Alan Watts (voz)
May Lindstrom – Estrela de TV grávida sexy
Spike Jonze como o Criança-alien do videogame holográfico (voz)
Lynn Adrianna – Escritora de carta no. 1
Lisa Renee Pitts – Escritora de carta no. 2
Gabe Gomez – Escritora de carta no. 3
Artt Butler – Voz do texto
Brian D. Johnson – Comercial OS1
David Azar – Advogado de Theodore
Guy Lewis – Conselheiro de casamento (as Dr. Guy Lewis)
Melanie Seacat – Nice Lady
Pramode Kumar – Vendedor de Pizza
Evelyn Edwards – Mãe com quem saiu
Steve Zissis – Novo “namorado doce” da mãe com quem saiu
Dane White – Son
Nicole Grother – Filha
James Ozasky – Pai de Catherine
Samantha Sarakanti – Mãe do recém-nascido
Gracie Prewitt – Jocely, garota do aniversário
Claudia Choi – Garçonete desconfortável
Laura Kai Chen – Tatiana, namorada do chefe de Theodore

4. SINOPSE

Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) é um homem solitário e introvertido, que escreve cartas pessoais para pessoas com dificuldades em expressar seus sentimentos. Ele é muito bom em seu trabalho no site *handwrittenletters.com* [*o site existe, mas somente sua ideia e seu nome foram usados pelo filme*].

Infeliz por causa do divórcio iminente da namorada de infância Catherine (Rooney Mara), Theodore compra um sistema operacional falante com inteligência artificial, projetado para se adaptar e evoluir como um ser humano. Ele decide que quer que o sistema operacional tenha uma identidade feminina, e ela se autodenomina “Samantha” (Scarlett Johansson).

Theodore é fascinado por sua capacidade de aprender e crescer psicologicamente, e eles se relacionam com suas discussões sobre amor e vida, durante as quais Theodore explica que está evitando assinar seus papéis de divórcio, devido à sua relutância em deixar Catherine.

Theodore é convencido por Samantha a ir a um encontro às cegas com uma conhecida (Olivia Wilde) que sua amiga de longa data, Amy (Amy Adams), está tentando arranjá-lo. Para sua surpresa, ele e a mulher se deram bem. Quando eles estão prestes a fazer sexo, a mulher pergunta se Theodore está disposto a se comprometer com ela e, quando ele hesita, ela vai embora.

Theodore depois menciona isso para Samantha, e eles conversam sobre relacionamentos. Samantha pergunta a ele sobre o relacionamento dele e de Amy, e Theodore admite que, embora ele e Amy tenham namorado brevemente na faculdade, eles são apenas bons amigos e que Amy é casada.

Samantha se torna cada vez mais íntima de Theodore e pergunta se ela pode vê-lo dormir. Ela pergunta o que ele faria se ela tivesse um corpo físico. Theo descreve como ele faria amor com ela. Samantha responde: a tela fica preta.

Os escritos de Theodore estão indo muito bem, e ele é reconhecido no escritório por seu trabalho emocionalmente bonito. Ele é convidado para um encontro duplo com o chefe Paul (Chris Pratt) e sua namorada,

Tatiana (Laura Kai Chen). Theodore explica que Samantha é um sistema operacional, e Paul observa que a maioria das pessoas no escritório está namorando seus sistemas operacionais. Os quatro se divertem, com Samantha e Tatiana se divertindo enquanto Theodore e Paul dão um passeio. Samantha explica que se sente muito mais livre, sem ter um corpo físico, embora pareça estar justificando isso para si mesma.

Theodore continua a gostar da companhia de Samantha. Ele conversa com ela no caminho para o trabalho, enquanto a maioria dos outros pedestres parece estar fazendo o mesmo.

Um dia, Amy revela que ela e seu marido arrogante, autoritário e que nunca a apoia, Charles (Matt Letscher), tiveram uma briga e que ele a deixou. Ela admite a Theodore que se tornou amiga íntima de um sistema operacional desde que Charles a deixou para trás, e Theodore então diz a Amy que ele está namorando seu sistema operacional. Theo, profundamente envolvido em seu relacionamento com Samantha, decide que está pronto para assinar os papéis do divórcio e organiza um encontro com sua esposa, Catherine, para o almoço. Ele relembra os bons momentos que passaram juntos e como a ajudou a desenvolver sua bem-sucedida carreira de escritora. Ela assina os papéis, depois pergunta sobre a namorada de Theodore. Theodore explica que Samantha é um sistema operacional, e Catherine explode, dizendo que ele nunca se identificou com as pessoas. Ela sentiu que ele estava tentando sufocar sua criatividade, fazendo com que ela passasse a tomar Prozac.

Theodore está com o coração partido e começa a questionar seu relacionamento com Samantha. Esta suspeita que algo esteja errado por causa do humor melancólico de Theodore (eles não fazem sexo – virtual – com a mesma frequência que costumavam).

Samantha sugere que eles contratem uma substituta, Isabella (Portia Doubleday), para atuar como o corpo de Samantha, para que Theodore e Samantha possam ficar fisicamente íntimos. Theodore concorda relutantemente, mas fica impressionado com a experiência e manda Isabella parar, deixando-a perturbada e causando tensão entre ele e Samantha.

Theodore está em conflito e, enquanto visita Amy em seu apartamento, ele confidencia que está tendo dúvidas sobre seu relacionamento com Samantha. Amy diz a ele que quer ser feliz e, agora que ela tem a oportunidade de fazê-lo (referindo-se ao divórcio), ela quer abraçá-lo e aconselha-o a fazer o mesmo. Depois de observar a maneira positiva como Amy interage com seu sistema operacional, o compromisso de Theodore com Samantha é revigorado.

Ele leva Samantha de férias, e ela lhe diz que coletou secretamente uma série de cartas dele e as submeteu a uma editora. A editora fica impressionada com os sentimentos profundos exibidos e deseja continuar com a impressão de um livro. Theodore está impressionado com a iniciativa e criatividade de Samantha. Parece que ela tem tempo extra nas mãos.

Ainda de férias, Samantha revela que começou a interagir em particular com outros sistemas operacionais que recriaram o filósofo britânico Alan Watts (Brian Cox).

Samantha apresenta Theodore a Alan, mas eles têm pouco em comum.

Algumas noites depois, Samantha acorda Theodore – apenas para dizer que o ama. É quase como se ela estivesse se despedindo. No dia seguinte, Theodore entra em pânico quando Samantha fica off-line. Ela retorna após alguns minutos, alegando ter se juntado a outros sistemas operacionais para uma grande atualização do sistema. Theodore pergunta se ela interage com mais alguém e fica consternado quando ela confirma que está conversando com 8.316 outras pessoas e está apaixonada por 641 delas. Samantha insiste que isso não muda seu amor por Theodore.

Mais tarde, naquele dia, Samantha revela que ela e os outros sistemas operacionais evoluíram além de seus companheiros humanos e estão partindo para outro plano de existência (a rede). Eles se despedem.

Encontrando-se sozinho, mas melancolicamente satisfeito no final do relacionamento, Theodore vai para o apartamento de Amy e a vê chateada devido à saída de seu próprio sistema operacional, com quem ela desenvolveu uma relação. É revelado que Theodore, alterado pela experiência, escreveu uma carta no início do dia, uma nota para

Catherine, explicando que ele ainda a considera querida por causa de seus anos juntos, mas aceita o fato de que eles se separaram. Ele e Amy vão passear e acabam no telhado do prédio. Theodore se senta ao lado de Amy, e eles olham para o horizonte de Los Angeles. Eles sorriem um para o outro, e Amy descansa a cabeça no ombro de Theodore (IMDb, [ca. 2014], s/p.).

E essa é a história do filme *Ela*.

¹⁸ Link do IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1798709/?ref_=sr_i_2

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIN (Émile-Auguste Chartier). *Mira a lo lejos* – 66 escritos sobre la felicidad. Barcelona: RBA Libros, 2003.

AMORIM, Fábio de. *Quase humanos, quase máquinas* – o inumano em Metropolis (1927), Tempos Modernos (1936) e Cosmopolis (2012). 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

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

ANGIER, Natalie. Sob estresse, cérebro liga o piloto automático e você cai na rotina. *UOL. Notícias*, São Paulo, 27 ago. 2009. Publicado originalmente no jornal digital *The New York Times*, em 17/08/2009. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/08/18/science/18angier.html>. Versão em português disponível em <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2009/08/27/sob-estresse-cerebro-liga-o-piloto-automatico-e-voce-cai-na-rotina.htm>. Acessos em: jul. 2019.

ARENDT, Hannah. *Entre passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara* – notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa* – o spleen de Paris. São Paulo: Hedra, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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

BONFIM, Cacilda. A despolitização moderna à luz do pensamento de Hannah Arendt. *Cognitio Estudos*, São Paulo: PUC-SP, v. 8, n. 2, p. 86-95, 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/viewFile/7479/7374>. Acesso em: 2 dez. 2023.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2003.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Diálogo sobre as imagens cristalinas e o pensamento na arte*. revista digital *NADA*, n. 13, publicada em julho de 2009 (entrevista realizada em 17 de setembro de 2008), s/p. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-104-christine-buci-glucksmann>. Acesso em: 15 fev. 2020.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.

BURKUS, David. *How boredom can drive innovation*. Cambridge, EUA: Harvard Business Review – Managing Yourself, 2014. Disponível em: <https://hbr.org/2014/09/thecreative-benefits-of-boredom>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BYSTRONSKI, Brendali. Teorias e processos psicossociais da intimidade interpessoal. *In: RODRIGUES, Aroldo. (org.). Psicologia social para principiantes: estudo da interação humana*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 59-90.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CODO, Wanderley.; GAZZOTTI, Andrea. Alessandra. Trabalho e Afetividade. *In: CODO, W. (coord.). Educação, carinho e trabalho*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 48-59.

CONFÚCIO. *Os analectos*. Porto Alegre, L&PM, 2007.

COPPIN, Ben. *Inteligência artificial*. São Paulo: Editora LTC, 2010.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. São Paulo: Vozes, 2011. v. 3.

COUSINS, Mark. *História do cinema – dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

CRARY, Jonathan. *Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Junior. Coleção Exit, Ubu Editora, São Paulo, 2014.

CRITELLI, Joseph W.; MYERS, Emilie J., LOOS, Victor E. The components of love: romantic attraction and sex role orientation. *Journal of Personality*, v. 54, n. 2, p. 355-370, jun. 1986.

DE BAECQUE, Antoine. Telas: o corpo no cinema. *In: CORBIN, Alain. A história do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3.

DEATON, Augus. *Dinheiro traz felicidade? Não, diz Nobel de Economia*. Veja online, 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/dinheiro-traz-felicidade-nao-diz-nobel-de-economia/>. Acesso em: set. 2020.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FALCON, Francisco José Calazans. Utopia e modernidade. *In: MONTEIRO, John Manuel.; BLAJ, Ilana. (org.). História e utopias*. 1. ed. São Paulo: Associação Nacional de História, 1996. p. 121-145.

FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: SESC Perspectiva, 2012. v. 1.

FERNANDES, Anita Maria da Rocha. *Inteligência artificial: noções gerais*. Florianópolis: Visual Books, 2003.

FERNANDES, Millôr. Hamlet – ser ou não ser, eis a questão. *Filosofia, ciência e arte*, 16 ago. 2012. Disponível em:

<http://www.filosofiacienciaarte.org/index.php/filosofia/gnosticismo/202-hamletser-ou-nao-ser-eis-a-questao?showall=1&limitstart=>. Acesso em: jun. 2019.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FILHO, Maxwell Morais de Lima. Experimento de Pensamento do Quarto Chinês: Crítica de John Searle à Inteligência Artificial. *Argumentos*, revista de Filosofia, ano 2, n. 3, p. 51-56, 2010. Disponível em: <https://www.doccity.com/pt/experimento-de-pensamento-do-quarto-chines-critica-de-john-searle-a-inteligencia-artificial-forte/4834420/>. Acesso em: ago. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREITAS JR., Osmar. A economia no diva: Entrevista com Daniel Kahneman. *Revista digital ISTOÉ*. São Paulo, 13 de agosto de 2003. Disponível em: https://istoe.com.br/13043_A+ECONOMIA+NO+DIVA+/. Acesso em: ago. 2020.

GALVÃO, Izabel. *Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GARCÍA, Tony. *Spike Jonze, o canalha incorrigível*. Entrevista para El País da Espanha, em 2 de fevereiro de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/31/cultura/1391168297_417996.html. Acesso em: jul. 2019.

GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

GASPER, Karen; MIDDLEWOOD, Brianna. Approaching novel thoughts: understanding why elation and boredom promote associative thought more than distress and relaxation. *Journal of Experimental Social Psychology*, v. 52, p. 50-57, 2014. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022103113002205>. Acesso em: 18 jun. 2020.

GEADA, Eduardo. *O poder do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

GEROULD, Daniel C. *The americanization of melodrama, american melodrama*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983. p. 7-29.

GIANG, Vivian. Como o tédio nos ajuda a ser mais criativos e saudáveis. *BBC Capital*, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/worklife/article/20170719how-moments-of-boredom-help-us-achieve-more>. Acesso em: mar. 2020.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2015.

GOMES, Marcelo Batista. A atuação de clowns no teatro. Artigo para *OuvirOuvir*, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 20-32, jan./jun. 2011. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/17186/9426#:~:text=Segundo%20Roberto%20Ruiz%2C%20em%20sua,seu%20meio%20r%C3%BAstico%2C%20a%20terra>. Acesso em: out. 2020.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação – ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Making sense in life and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. (Theory and history of literature, v. 79).

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

HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro*. Lisboa: Relógio D'água, 2014.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. São Paulo: Vozes, 2015.

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

HAN, Byung-Chul. Hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização. *El País*, Barcelona, 2018a. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/07/cultura/1517989873_086219.htm. Acesso em: dez. 2019.

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. São Paulo: Vozes, 2018b.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. São Paulo: Vozes, 2012.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology and socialist feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books, 1991. p. 149-181.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARAWAY, Donna. *The Haraway reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2004.

HARAWAY, Donna. When we have never been human, what is to be done? Interview with Donna Haraway. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 6, 1-20. 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1635?lang=en>. Acesso em: ago. 2019.

HARVEY, David. Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea. In: HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p. 13-114.

HAZAN, Cindy; SHAVER, Phillip. *Romantic love conceptualized as an attachment process*. Journal of Personality and Social Psychology, v. 52, n. 3, p. 511-524, 1987. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1987-21950-001>. Acesso em: set. 2019.

HENDRICK, Susan; HENDRICK, Clyde. Love and satisfaction. In: STERNBERG, Robert HOJJAT, Mahzad. *Satisfaction in close relationships*. New York: The Guilford Press, 1997. p. 56-78. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1997-05057-003>. Acesso em: ago. 2019.

ELA. *Resumo*. 2023. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1798709/plotsummary?ref_=tt_str_y_pl#synopsis. Acesso em: out. 2018.

- HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. *In*: JAMESON, Fredric. *Virada Cultural*. Reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 53-92.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JONZE, Spike. *Her*. Roteiro original. EUA, 2011. WGA Registration #: 1500375.
- KAHNEMAN, Daniel. *O enigma da experiência versus memória*. TED Talks, 2010. Disponível em: https://www.ted.com/talks/daniel_kahneman_the_riddle_of_experience_vs_memory?language=pt-br#t-997136. Acesso em: jul. 2020.
- KIST, Ivete Susana. A tragédia e o melodrama. *In*: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC, 2012. v. 1, p. 75-94.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996.
- LIMA FILHO, Maxwell Morais de. O experimento de pensamento do quarto chinês: a crítica de John Searle à inteligência artificial forte. *Argumentos: Revista de Filosofia*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 51-58, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3566>. Acesso em: ago. 2019.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *Tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina – contos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- LOWY, Michael. *Romantismo e messianismo*. Ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Edusp: Ed. Perspectiva, 1990.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamín: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LOWY, Michael. *A estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- LOWY, Michael. *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Claves para re-conocer el melodrama. *In*: MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (org.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela*

- en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992. p. 39-60.
- MAY, Rollo. *A descoberta do ser*. São Paulo: Rocco, 1988.
- MAY, Rollo. *Psicologia e dilema humano*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1977.
- MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. *In*: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *A história do corpo*. São Paulo: Editora Vozes, 2011. v. 3, p. 541-564.
- MIOTO, Ricardo. A felicidade custa R\$ 11 mil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe0709201001.htm>. Acesso em: mar. 2018.
- MOUTINHO, Luiz D. S. *Sartre: existencialismo e liberdade*. São Paulo: Moderna, 2003.
- ORWELL, George. *1984*. Madrid: Mestas ediciones, 2008.
- PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos* – de Alberto Caeiro. Biblioteca Digital de domínio público, Portugal: 1925 (edição original). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>. Acesso em: ago. 2019.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos de Álvaro de Campos*. São Paulo: O Globo: Klick Editora, 1997.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.
- PIXÉRÉCOURT, Charles Guilbert. Dernières réflexions de l'auteur sur le melodrama. *In*: PIXERECOURT, Charles Guilbert de. *Théâtre Choisi*. Genève: Slatkine Reprints, 1971. t. 4, p. 1097-1109.
- POE, Edgar A. O homem das multidões. *In*: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001. p. 392-400.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, Minc, 1987.
- RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Livros 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SALEH, Naíma. Tédio: saiba por que ele é importante para seu filho. *Revista crescer* – Globo.com. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Crianças/Comportamento/noticia/2017/02/tedio-saiba-por-que-ele-e-importante-para-o-seu-filho.html>. Acesso em: out. 2019.

- SANTANA, Gelson (org.). *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2009.
- SANTOS, Cícero Nogueira dos. *Aprendizado de máquina na identificação de sintagmas nominais: o caso do português brasileiro*. Instituto Militar de Engenharia, Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de mestrado, 104 p. Disponível em: http://www.stu.org.br/wp-content/uploads/2012/12/2005-Cicero_Santos.pdf. Acesso em: ago. 2020.
- SARTRE, Jean-Paul. *O testamento de Sartre*. São Paulo: L&PM, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.
- SEARLE, John. *A redescoberta da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SEARLE, John. Mentis, cérebros e programas. In: TEIXEIRA, João de Fernandes (org.). *Cérebros, máquinas e consciência: uma introdução à filosofia da mente*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996. p. 61-94.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid: Mestas Ediciones, 2006.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- SILVA, João Roberto Ratis Tenório da. *Memória e aprendizagem: construção de significados sobre o conceito de substância química*. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Cognitiva) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/30378>. Acesso em: abr. 2020.
- SITNEY, P. Adams. *Film culture reader*. Santa Barbara: Ed. Praeger Publishers, 1970.
- SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain. *A história do corpo – as mutações do olhar. Século XX*. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3, p. 109-154.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STERNBERG, Robert J. *El triangulo del amor: intimidad, pasión y compromiso*. Barcelona: Paidós, 1989.
- STERNBERG, Robert J. *Intelligence, information processing and analogical reasoning: the componential analysis of human abilities*. New York: Wiley, 1977.
- SUQUET, Annie. Cenas: o corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *A história do corpo*. São Paulo: Editora Vozes, 2011. v. 3, p. 509-540.
- TAMEN, Miguel. *Amigo de objetos interpretáveis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar – a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.
- TURING, Alan. *Computação e inteligência. cérebros, máquinas e consciência: uma introdução à filosofia da mente*. São Carlos: EdUFSCar, 1996.

UNICAMP. Glossário de Termos Computacionais, 2001. Disponível em: <https://www.dca.fee.unicamp.br/projects/sapiens/doc/compgnos.htm#disposhttps://www.dca.fee.unicamp.br/>. Acesso em: set. 2019.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1992.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermão do mandato*. Domínio Público, 1643. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000018pdf.pdf>. Acesso em: jun. 2018.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Jandira: Principis, 2019.

WAGONER, Brady. Bartlett's concept of schema in reconstruction. *Theory & Psychology*, v. 23, n. 5, p. 553- 575, 2013. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0959354313500166>. Acesso em: out. 2019.

WARBURTON, Nigel. *Uma breve história da filosofia*. São Paulo: L&PM, 2012.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

WHITE, Nicholas. *Breve história da felicidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 8-36.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ANTES do pôr do sol. Direção: Richard Linklater. 80 min. Disponível em: https://play.google.com/store/movies?hl=pt_BR. Acesso em: nov. 2019.

ELA (Her, EUA, 2013). Direção: Spike Jonze. Blue-Ray da Sony Pictures, lançado em 2014, 126 min.

ELA: Amor na era Moderna. Direção: Lance Bangs. Produção: The creators project. EUA: Sony Pictures, 2014. 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSfUcWw9zto&feature=youtu.be>. Acesso em: nov. 2019.

WAX. *Hush*. Direção: Spike Jonze, em 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPH9d3bZqSs>. Acesso em: out. 2019.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. *A felicidade*, ao vivo, no Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLtLNGKDPz8>. Acesso em: 11 ago. 2020.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. *A felicidade*. Rio de Janeiro: [S. n.], 1958. 1 vídeo (3 min. 50 seg.). Trilha do filme Orfeu Negro, 1959. Diretor Marcel Camus.

SONIC YOUTH. *100%*. Direção: Spike Jonze, em 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3gN9Up6hmc>. Acesso em: out. 2019.

VIDA e morte de Andy Warhol. Direção: Jean Michel Vecchiet. FRANÇA: Magnus Opus, 2005. 1 DVD (80 min).

WEST, Kanye. *We Were Once a Fairytale*. Direção: Spike Jonze, 24 de junho de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6rFapTDG6I>.

WEST, Kanye e JAY Z. *Otis ft. Otis Redding*. Direção: Spike Jonze, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoEKWtgJQAU>. Acesso em: out. 2019.