

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LINGUÍSTICA**

ANA CLÁUDIA DE MORAES SALLES

**A INATINGIBILIDADE DO DESEJO: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO NA
MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE**

CÁCERES-MT

2021

ANA CLÁUDIA DE MORAES SALLES

**A INATINGIBILIDADE DO DESEJO: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO NA
MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística, sob a orientação da professora Dra. Olimpia Maluf-Souza.

CÁCERES-MT

2021

© by Ana Cláudia de Moraes Salles, 2021.

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

S168a	<p>SALLES, Ana Cláudia de Moraes. A Inatingibilidade do DesejoConstituição do Sujeito na Materialidade Fílmico-Significante / Ana Cláudia de Moraes Salles - Cáceres, 2021. 218 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (sim)</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Linguística, Faculdade de Educação e Linguagem, Câmpus de Cáceres, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2021. Orientador: Olímpia Maluf Souza</p> <p>1. Cinema. 2. Discurso. 3. Sujeito. 4. Desejo. I. Ana Cláudia de Moraes Salles. II. A Inatingibilidade do Desejo: Constituição do Sujeito na Materialidade Fílmico-Significante. CDU 81'1</p>
-------	--

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Regional de Cáceres

ANA CLÁUDIA DE MORAES SALLES

**A INATINGIBILIDADE DO DESEJO: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO NA
MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Olimpia Maluf-Souza
Orientadora – PPGL/UNEMAT

Prof. Dr. Flávio Roberto Benites
Avaliador Interno – PPGL/UNEMAT

Profa. Dra. Joelma Aparecida Bressanin
Avaliadora Interna – PPGL/UNEMAT

Profa. Dra. Suzy Maria Lagazzi
Avaliadora Externa – IEL/UNICAMP)

Profa. Dra. Lucília Maria Abrahão e Sousa
Avaliadora Externa – FFCLRP/USP)

APROVADA EM: 30/08/2021

À minha mãe (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Dalvina, (*in memoriam*), pelos valores preciosos que me pregou e por ser essa ausência presente impulsionadora de cada passo meu.

Obrigada a toda minha família pelo apoio ao meu processo de formação acadêmica, e, em especial, ao meu pai, Aurélio, à minha irmã, Nyanne, e às minhas sobrinhas, Laura e Lívia, por me proporcionarem aconchego e segurança. Eu amo vocês.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Olimpia, por todos esses anos de ensinamentos e de trocas. O deslumbre pela sua figura – desde o primeiro dia de aula na graduação, até atualmente na orientação para o doutorado – só fez aumentar. A você, gratidão e admiração eternas.

Sou grata aos meus amigos, Manuely, Wellington, Gabriella, Landara e Miguel que acompanharam meu percurso, desde os primeiros passos na IC até o doutoramento, e que me propulsionaram a prosseguir e não esmorecer diante das adversidades. Obrigada por confiarem em mim, em momentos que eu mesma não pude fazê-lo. Sou grata a vocês e às demais amigadas que me direcionaram afeto e torcida continuamente.

Às Meninas da Vila (Ágata, Beatriz, Hortência e Maria P.) pela parceria e pela convivência que me viabilizaram acolhida e alento.

Agradeço a todos os meus professores do curso de Letras Português/Inglês e do Programa de Pós-graduação em Linguística, com os quais aprendi muito, não somente sobre Linguística, mas também sobre profissionalismo e ética.

Aos meus colegas de turma, pela troca de conhecimentos, pelos debates e pela companhia.

Obrigada aos membros da banca examinadora, pela leitura minuciosa e pelas contribuições enriquecedoras.

À Universidade do Estado de Mato Grosso Carlos Alberto Reys Maldonado, *campus* Jane Vanini (Cáceres - MT), por tornar tudo isso possível.

Cinema is the greatest mirror of humanity's struggle. You see this alternative world, but you're part of it. Everybody is part of it. This is our world.

Lav Diaz

RESUMO

A instalação e a consolidação do cinema enquanto arte, envolve um longo processo interpretativo do sujeito do desejo para com a tecnologia, na procura de “descientificizar” a máquina produtora das imagens movimentadas, pelo poético. Assim, a partir de um percurso histórico, relativamente recente, o cinema surge; e essa edificação, por sua vez, abre caminho a um múltiplo engendramento da materialidade particular cinematográfica. Nessa direção, partimos de uma história de constituição, para chegarmos às características construtivas e constitutivas do fílmico, para, então, posteriormente, recortarmos, no filme selecionado, sequências imagéticas que nos guiem a uma compreensão do sujeito desejante significado nas imagens. Assim, neste trabalho, procuramos dar visibilidade a esse percurso ao analisarmos discursos *sobre e do* cinema: dizeres vinculados à constituição cinematográfica, bem como um filme – tomado como produto final dessa abrangência processual que é o cinema. Filiados à Análise de Discurso (AD) de linha francesa e base materialista – área de concentração pertencente à linha de pesquisa *Estudo de Processos Discursivos* do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL/UNEMAT) – fundamentamo-nos na compreensão de discurso enquanto efeito, trazida por Pêcheux e ressignificada por Orlandi. A referida área teórica propõe depreensões tangentes ao sujeito e à linguagem, sempre os refletindo em relação à memória dos dizeres, que afeta os discursos, na atualidade, e promove o *acontecimento discursivo* (PÊCHEUX, 2012). Na AD, não há transparência na edificação nem dos dizeres (apresentados em diferentes tipologias) e nem daqueles que os formulam. Empreendemos, portanto, compreender a constituição do sujeito de desejo, com base na materialidade específica do filme, dando visibilidade ao modo como o sujeito se diz através do verbal, do sonoro, do imagético a partir de um filme que versa a respeito da conexão dos sujeitos entre si, bem como com o Outro (LACAN, 1998), amalgamado à tecnologia, numa projeção futurística em cena – passível de metáforizações de liames que engendram os sujeitos nos (des)conhecidos, urdidos na conjuntura social da atualidade. Mediante tal fundamentação teórica e materialidades analisadas, pudemos compreender elementos constitutivos da materialidade fílmico-significante e que a questão do desejo a invade, enquanto lugar de deslocamento. A partir de nossas análises, foi possível apreender como a falta pode ser significada não somente na falha e na ausência, presentes na língua, mas também na sua conjunção com o imagético e com o sonoro, coadunados pela arte cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; Discurso; Sujeito; Desejo.

ABSTRACT

The installation and consolidation of cinema as an art involves a long interpretative process of the subject of desire towards technology, in an attempt to “de-scientify” the machine that produces images moved by the poetic. Thus, from a relatively recent historical path, cinema emerges; and this construction, in its turn, opens the way to a multiple engendering of the particular cinematographic materiality. In this direction, we start from a history of constitution, to arrive at the constructive and constitutive characteristics of the film, and then, later, we cut, in the selected film, image sequences that guide us to an understanding of the subject of desiring signified in the images. Therefore, in this work, we seek to give visibility to this path by analyzing discourses *from* and *about* cinema: discourses linked to the cinematographic constitution, as well as a film – taken as the final product of this procedural coverage that is cinema. Affiliated to Discourse Analysis (AD) of French line and materialist basis - concentration area belonging to the research line Study of Discursive Processes of the Postgraduate Program in Linguistics of the State University of Mato Grosso (PPGL/UNEMAT) – we are based on an understanding of discourse as an effect, brought by Pêcheux and re-signified by Orlandi. This theoretical area proposes understandings that are tangent to the subject and to the language, always reflecting them in relation to the memory of sayings, which affects discourses in the present, and promotes the discursive event (PÊCHEUX, 2012). In AD, there is no transparency in the construction of the discourses (presented in different typologies) nor in those who formulate them. We undertake, therefore, to understand the constitution of the subject of desire, based on the specific materiality of the film, giving visibility to the way the subject says himself through the verbal, the sound, the imagery from a film that deals with the connection of subjects among themselves, as well as with the Other (LACAN, 1998), amalgamated with technology, in a futuristic projection on the scene – liable to metaphorization of bonds that engender the subjects in the (un)known, woven in the current social situation. Through such theoretical foundation and analyzed materialities, we were able to understand constitutive elements of the filmic-signifying materiality and that the question of desire invades it, as a place of displacement. Based on our analyses, it was possible to apprehend how the lack can be signified not only in the failure and absence, present in the language, but also in its conjunction with the imagery and the sound, combined with cinematographic art.

Key words: Cinema; Discourse; Subject; Desire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Le Chaudron Infernal (1903)	41
Figura 2 – Les Voyage dans Lune (1902)	42
Figura 3 – Le Diable Géant / Le Miracle de la Madone (1902)	47
Figura 4 – Way Down East (1920)	52
Figura 5 – Intolerance (1916)	54
Figura 6 – Broken Blossoms (1919)	55
Figura 7 – QR CODE da Cena 1	89
Figura 8 – <i>Her (Print Screen)</i>	90
Figura 9 – Paleta de cores centrais da Figura 8	90
Figura 10 – <i>Her (Print Screen)</i>	97
Figura 11 – <i>Her (Print Screen)</i>	98
Figura 12 – <i>Her (Print Screen)</i>	101
Figura 13 – Título de abertura Ex Machina	105
Figura 14 – Título de abertura Blade Runner 2049	106
Figura 15 – <i>Her (Print Screen)</i>	111
Figura 16 – Paleta de cores centrais da Figura 15	111
Figura 17 – Blade Runner 2049	117
Figura 18 – Blade Runner 2049	117
Figura 19 – A.I. Artificial Intelligence	118
Figura 20 – Ghost In The Shell	119
Figura 21 – <i>Her (Print Screen)</i>	119
Figura 22 – <i>Her (Print Screen)</i>	120
Figura 23 – <i>Her (Print Screen)</i>	123
Figura 24 – Paleta de cores centrais da Figura 23	123
Figura 25 – QR CODE da Cena 2	128
Figura 26 – <i>Her (Print Screen)</i>	128
Figura 27 – <i>Her (Print Screen)</i>	130
Figura 28 – Paleta de cores centrais das Figuras 25 e 26	130
Figura 29 – <i>Her (Print Screen)</i>	134
Figura 30 – <i>Her (Print Screen)</i>	134
Figura 31 – <i>Her (Print Screen)</i>	141
Figura 32 – <i>Her (Print Screen)</i>	142

Figura 33 – QR CODE da Cena 3	148
Figura 34 – <i>Her (Print Screen)</i>	149
Figura 35 – Paleta de cores centrais da Figura 34	149
Figura 36 – <i>Her (Print Screen)</i>	153
Figura 37 – <i>Her (Print Screen)</i>	153
Figura 38 – <i>Her (Print Screen)</i>	154
Figura 39 – <i>Her (Print Screen)</i>	155
Figura 40 – QR Code do Score	157
Figura 41 – <i>Her (Print Screen)</i>	159
Figura 42 – Sequência de frames de Her.....	161
Figura 43 – <i>Her (Print Screen)</i>	171
Figura 44 – QR Code da Cena 4	172
Figura 45 – <i>Her (Print Screen)</i>	172
Figura 46 – Paleta de cores centrais da Figura 44	173
Figura 47 – <i>Her (Print Screen)</i>	173
Figura 48 – <i>Her (Print Screen)</i>	173
Figura 49 – Sequência de frames de Her	176
Figura 50 – Paleta de cores centrais da Figura 48	176
Figura 51 – <i>Her (Print Screen)</i>	178
Figura 52 – <i>Her (Print Screen)</i>	179
Figura 53 – Metrópolis (1927)	187
Figura 54 – Blade Runner (1982)	188
Figura 55 – A.I. Artificial Intelligence (2001)	189
Figura 56 – QR Code da Cena 5.....	191
Figura 57 – <i>Her (Print Screen)</i>	191
Figura 58 – <i>Her.(Print Screen)</i>	195
Figura 59 – <i>Her (Print Screen)</i>	196
Figura 60 – QR Code da Cena 6.....	199
Figura 61 – <i>Her (Print Screen)</i>	200
Figura 62 – <i>Her (Print Screen)</i>	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	----

CAPÍTULO I

A INSTALAÇÃO E A PERPETUAÇÃO DO CINEMA	18
1.1 O pré-cinema: da cientificidade ao artístico.....	18
1.2 Entre o cientista e o diretor: os irmãos Lumière e o cinematógrafo nos ensaios sobre o cinema.....	23
1.3 Cinema como modalidade artística: princípios e desenvolvimentos.....	31
1.3.1 De ilusionista a cineasta: Méliès e a conexão artística com a máquina, no vislumbre edificador do cinema	37
1.3.2 No giro cinematográfico pela câmera de D.W. Griffith: direção e dinamicidade de nuances cenográficas	48

CAPÍTULO II

DO CINEMA AO FILME: A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE	60
2.1 Por entre contatos: o cinema e o filme.....	61
2.2 O fílmico enquanto materialidade.....	64

CAPÍTULO III

CENA E SENTIDO EM HER	81
3.1 Os lidares e os limiares metodológicos: a materialidade fílmico-significante.....	83
3.2 Ela/Her iniciando com ele: Theodore, o escritor de cartas.....	89
3.2.1 O espectro Tamamushi nos sentidos colorais	95
3.2.2 No (des)nortear do título	101
3.2.2.1 Her e o caso do objeto gramatical e emocional	106
3.3 O grande plano e as condições de produção: onde estamos?	109
3.3.1 As fendas do presente craquelando o futurístico em Her	115
3.4 Objeto, propaganda e consumo: “Introducing OSI”	127
3.4.1 O escuro da tetricidade	129
3.4.2 “When a bright light hits you”: a luz high-tech da sabedoria em oferta	133

CAPÍTULO IV

CORPO, DESEJO E OBJETO PARA SEMPRE PERDIDO	148
4.1 A (des)personalização do OS1: os primeiros contatos com a tecnologia da “clarividência”	148
4.2 Samantha e o deslocamento da tecnologia: do produto ao reduto.....	153
4.3 “E o que é que eu procuro, afinal?”: o desejo em <i>Her</i>	165
4.4 Entre a vacuidade do toque e a conexão dos sentidos: discursividade da performance sexual na virtualidade	170
4.5 Theodore e Samantha: des(corporeidade) do/no sentir	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS	208

INTRODUÇÃO

*Solidão, o silêncio das estrelas, a ilusão
Eu pensei que tinha o mundo em minhas mãos
Como um deus e amanheço mortal*

*E assim, repetindo os mesmos erros, dói em mim
Ver que toda essa procura não tem fim
E o que é que eu procuro afinal?*

*Um sinal, uma porta pro infinito, o irreal
O que não pode ser dito, afinal
Ser um homem em busca de mais, de mais
Afinal, feito estrelas que brilham em paz*

(*O Silêncio das Estrelas* – Lenine)

Interpretada pela voz de Lenine, composta a quatro mãos, pela parceria recorrente com Dudu Falcão, *O Silêncio das Estrelas* é uma canção que tomamos e que nos toma no decorrer das compreensões empreendidas neste trabalho.

É a partir dessa peça musical que muito pode ser discursivizado e metaforicamente aludido sobre linguagem e sujeito. Esse *Silêncio das Estrelas* ressoa pungente num zumbido agudo quieto, que ensurdece o sujeito em sua contrariedade. Dentre o quietar e o zumbir, concomitantes, alguma palavra parece querer se mostrar, mas falha na sua corporeificação; ela é inaudível. O sujeito permanece se desdobrando, seus ouvidos se alvoroçando, para tentar dar cabo da fugidia, mas agora ele nem mais sabe se palavra é; ou se segue uma natureza estrangeira de si mesmo e de tudo o que já (ou)viu.

Na quietude que zumbe um elemento inaudível, o sujeito se perde, a ela o sujeito se submete, na ilusão de decifrar, como na canção, esse silêncio do cosmo que cala e, ao mesmo tempo, fala (mas não se sabe o que) e o constitui. O que não consegue ser decifrado pelo sujeito o toma enquanto *sintoma* e a ilusão de controle sobre si se faz pelo movimento de *decifração* que vem do simbólico. Assim, o que o Outro faz do sujeito se desfaz pelo inaudível, proveniente do vácuo do *Isso*, da *das Ding*¹ (LACAN, 1998).

Bem como aludido pela canção, há no sujeito algo que ele nunca irá tocar, um inacessível, da ordem de um desejo. Na procura desse desejo o sujeito se lança, se embrenha no breu do desconhecido, por entre percalços, e, “repetindo os mesmos erros”, surge a dor de que a procura é infundável. A dor vem da ferida (FREUD, 2010) de saber que não se tem o mundo nas mãos e de que não se detém divindade alguma. A dor vem da ressaca de uma

¹ Esses conceitos serão discutidos ao longo deste estudo.

manhã, na qual o sujeito vê, na projeção dele mesmo no espelho do olhar do (O)outro², um mortal, em toda a subserviência à que este papel cabe. À linguagem o sujeito se prostra; à linguagem se assujeita, e, assim, se faz. Na ilusão de vê-la como instrumento, o sujeito tenta “usá-la” como meio de desembaraço e de tornar palpável e visualizável o para sempre perdido do desejo, assim se depara com o que “não pode ser dito”, pelo real da língua(gem), enquanto o impossível, conforme preconizado por Gadet e Pêcheux (2012), em *A Língua Inatingível*, quando o autor considera, sem ser suficientemente explícito, os estudos psicanalíticos.

A impossibilidade de sua empreitada em tudo dizer não o impede de continuar buscando, de permanecer perseguindo, de manter-se “em busca de mais” nesse cosmo labiríntico do inconsciente no qual o sujeito se perde, visto que é necessário se perder para se constituir como tal.

“E o que é que eu procuro afinal?” É esse questionamento sem resposta que pode ser considerado a força motriz da subjetividade. O sujeito que se coloca como solitário nessa procura fadada ao fracasso, tentando ouvir o silêncio do encadear dessas estrelas – que parecem brilhar em pacificidade, mas que acabam por tirarem-lhe a paz, produzindo nele o efeito de incômodo e de aflição – aí mesmo ele se diz, visto que “[...] a emergência da angústia é a emergência do sujeito” (ELIA, 2010, p. 13).

Que desejo é esse? Em razão da impossibilidade de sua realização, para que objetos ele migra? Como isso funciona na/pela linguagem, enquanto discurso? Que sujeito é esse que não é senhorio de si próprio? Essas perguntas entremeiam este trabalho que, presentificando posições, pode silenciar outras, mas que se compromete em olhar para a materialidade, observando as nuances de seus elementos e de seus efeitos de sentido.

Pretendemos realizar essa movimentação com base na Análise de Discurso (AD) de linha francesa de base materialista, que, tendo Michel Pêcheux como precursor, é relida por Eni Orlandi. Essa área teórica toma o discurso como objeto de análise e se firma por um tripé teórico que abarca a Linguística, a Psicanálise e o Materialismo Histórico, fazendo questionamentos a cada uma das áreas e não as considerando apenas uma soma de diferentes campos. Assim, a Análise de Discurso compreende seu objeto enquanto “efeito de sentido entre locutores” (PÊCHEUX, 1969) e que esses efeitos e os posicionamentos tomados pelo sujeito no discurso são produtos de interpelações ideológicas e constituições do inconsciente dos sujeitos, sempre relacionados à história.

² Grafamos o (O)outro, conforme Maluf-Souza; Moraes-Salles; Fernandes e Silveira (2018), para referirmo-nos tanto à relação de vigilância social de um sujeito sobre o outro (relação entre pequenos outros) quanto da sobredeterminação exercida pelo Grande Outro, ou seja, pela alteridade, que constitui, por cadeias significantes, o sujeito do inconsciente.

As análises dispostas neste trabalho seguirão esses pressupostos teórico-analíticos ao recortar discursos *sobre* e *do* cinema, portanto, dizeres relacionados à constituição cinematográfica, bem como de um filme, *Her*, enquanto produto do cinema. Buscamos, dessa maneira, compreender a constituição do sujeito de desejo, mediante a materialidade específica do filme, dando visibilidade ao modo como o sujeito se diz por entre palavras, sons e imagens em um filme que discute o relacionamento do sujeito consigo mesmo e com o Outro, fusionado à tecnologia, em uma ficção científica, que se metaforiza em laços pelos quais os sujeitos se embaraçam, nas tramas de suas condições de existência.

Durante nosso percurso na academia, propusemo-nos a explorar diferentes materialidades, procurando compreender seu funcionamento: primeiro com as canções de resistência à Ditadura Militar, no momento do mestrado, observando, além da letra, também a sua musicalidade, e neste momento, com o filme, voltando-nos para o imagético.

A atração por essas veredas se justifica, inicialmente, por sermos tomadas pela Análise de Discurso que permite, por meio de um aparato teórico, uma observação analítica de materialidades que não envolvam somente as palavras em suas combinações e que percebe esses materiais de linguagem como discursos passíveis de análises, visto que produzem efeito.

O artístico sempre foi um elemento imprescindível em todas as nossas atividades, sejam elas acadêmicas ou profissionais, por conta do fator de subjetividade e de sensibilidade que apresenta. O recorte de uma peça fílmica que aborda o sujeito em sua solitude diz também de quem a escreve, dando visibilidade aos inatingíveis da língua, do sujeito, do analista.

O trabalho é constituído por uma relação de contiguidade entre quatro capítulos, sendo que o primeiro, *A instalação e a perpetuação do cinema*, envereda-se por entre a história de edificação da arte cinematográfica, com base no desenvolvimento das técnicas/tecnologias. Nesse momento do texto, têm-se os primeiros relacionamentos do sujeito com a máquina, tomando posições em seus discursos, entre conflitos tangentes a qual seria a função primordial do cinematógrafo. Portanto, discursos pautados na cientificidade conflitam-se àqueles pautados no artístico, tendo o aparato tecnológico como ponto de partida. É, ainda, neste capítulo, que são apresentadas figuras proeminentes na consolidação do cinema enquanto arte, destacando procedimentos cinematográficos chave para a composição fílmica atual.

Após o entendimento desse primeiro contato entre sujeito e cinema e dos precursores dos elementos artísticos inerentes ao filme (e que farão eco no momento da análise do filme propriamente dito), no segundo capítulo, *Do cinema ao filme: a materialidade fílmico-*

*significante*³, remontamos ao percurso da cinematografia para chegarmos a sua produção, observando o funcionamento de seus elementos que se coadunam num efeito de unidade de tecitura audiovisual, a que chamamos de filme. Trazemos, dessa forma, a Análise de Discurso para compreendermos as particularidades e características que se apresentam nessa materialidade específica, mobilizando noções discursivas que nos permitem pensar essa materialidade. A trajetória da escrita faz, então, um percurso pela noção de *significante* até chegar aos postulados da psicanálise lacaniana, que se coloca como um procedimento fundamental nessa etapa, pois as reflexões sobre seu encadeamento, determinante na produção de sentidos e de sujeitos, entram em consonância com os pressupostos sobre a materialidade.

No terceiro capítulo, *Cena e sentido em Her*, iniciamos a tomar os recortes da materialidade-fílmico *significante*. Nessa seção da escrita, as ponderações a respeito da história do cinema e de sua tecnologia, levantadas no primeiro capítulo, bem como as propriedades do discurso do filme, vistas no segundo, são movimentadas e rememoradas no gesto de analisar discursivamente a materialidade. Assim, elementos sonoros, colorísticos, planísticos, de decupagem e de montagem a partir do roteiro são observados em sua junção, com a possibilidade intrínseca de deslizamentos de sentido, permitidos pelas imagens. Momento em que nosso gesto analítico busca afastar-se do imagético, visto em sua transparência e literalidade, para dar lugar à imagem turva que dá visibilidade aos sentidos outros e ao atravessamento do Outro no devir das discursivizações.

Características como movimentação de câmera, paleta de cores, modo de apresentação de diálogos em roteiro, vistas no capítulo anterior, permanecerão a se fazer presentes no quarto capítulo, *Corpo, desejo e o objeto perdido*. Porém, nesse momento da escrita, um maior foco direcionado às discussões do desejo psicanalítico será proposto. A questão é que a noção de desejo entremeia todos os capítulos: com o desejo do sujeito em relação ao aparato tecnológico das imagens em movimento (capítulo 1); com o desejo do sujeito sendo materializado por suas ilusões na materialidade fílmico-*significante* (capítulo 2); e com os primeiros contatos com a narrativa de paixão entre o homem e o sistema operacional (capítulo 3). Reincidentemente, o inatingível, o incompleto, o inacessível se imiscuem de maneira imanente e fundante por entre as cenas. Mais especificamente, nesta ocasião do texto, a falha e a falta, metonimizadas nas imagens, reafirmam a solidão e o não saber de si mesmo do sujeito lançando efeitos que engendram e que produzem sentidos distintos.

³ Termo desenvolvido no trabalho com base na noção de materialidade *significante* de Lagazzi (2009).

Na contradição das imagens, que ao mesmo tempo fazem presença e ausência, a temática da inexistência do corpo do sistema operacional amado também se coloca enquanto possibilidade de furo da/na língua, confirmando sua inatingibilidade pelo real. Os efeitos de amor, a ilusão que é necessária para que esse efeito seja produzido no sujeito e a recorrente necessidade de discursivizar sobre um efeito de vazio, encaminham compreensões sobre a constituição do sujeito na atualidade, perante a metáfora de um “amor impossível” com uma tecnologia. Porém, nesse processo vemos que ambos não estão em relação de apartação ou de ambivalência, pois há homens no maquinário e há maquinários no homem, sujeito e tecnologia estão intimamente ligados por uma relação movida pelo desejo.

O sujeito, desde a constituição do cinema, projeta seu desejo inconsciente deslocado para outros objetos, como a tecnologia, através de um efeito imaginário por meio do qual considera fazer dela o que quer, entretanto na tecnologia ele se vê, visto que é mais um dos espelhos que diz de suas imagens e de suas produções de imagens na arte, a partir da materialidade fílmico-significante.

Por conseguinte, neste trabalho refletimos sobre sujeito e sociedade na sua relação com o (O)outro. Esse gesto nos permite ver o quanto uma obra artística pode levantar e aprimorar discussões não somente sobre o real como também sobre a realidade que cerca os sujeitos. A colocação de Lacan (1998) traduz essa relação: “Qual é esse outro que fala no sujeito, e de que o sujeito não é nem mestre, nem semelhante, qual é o outro que fala nele? Tudo está aí”. Indagar qual é esse outro e posteriormente afirmar que o imbróglio se encontra nisso, que suas reflexões se baseiam a partir disso, é essa a direção que esta escrita analítica pretendeu seguir na sua procura de compreensão do discurso; para, então, todos retornarmos às nossas solidões e aos nossos silêncios estelares, perdidos nos confins cósmicos do inconsciente.

CAPÍTULO I

A INSTALAÇÃO E A PERPETUAÇÃO DO CINEMA

Imagens em sequência. Velocidade. Projeção. Sujeito. Ilusão. A constituição do cinema e seus efeitos enredados entre mecanismos e “organismos”, que materializam sujeitos e sentidos, não pode ser compreendida somente em um percurso “ferramentário”, frio, que aferrenhado por um absolutismo científico, procura endurecer a possibilidade interpretativa possível dessas tecnologias, a partir dessas máquinas. O ímpeto ilusório por unicidade, próprio do sujeito, dá lugar à pluralidade. Mediante discursos, em todos os seus modos de materialização, os sujeitos, inescapavelmente, interpretam (ORLANDI, 2010).

A instalação do cinema inicia-se por esse movimento interpretativo: têm-se, por um lado, a produção de ferramentas – vistas, por nós, também discursivamente – com finalidades específicas, mediante as quais os sujeitos procuram lhes infligir um único objetivo; e por outro, o(s) outro(s): sujeitos e sentidos que leem esses mesmos objetos por caminhos distintos.

1.1 O pré-cinema: da cientificidade ao artístico

A busca pela captura da “realidade” a partir de imagens remonta a pré-história, porém nos ateremos, neste primeiro momento, ao período “pré-cinema”⁴ que propõe, através da tecnologia, o efeito de movimentação.

O surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX, é visto como um grande marco, a partir do momento em que se disseminou o imaginário de que seria possível capturar a realidade fidedignamente, sem interferência de traços de um pintor, por exemplo. Assim, a fotografia seria a maior aproximação daquilo que é visto diante de nossos olhos, e materializado em registro. Porém, como as fotografias poderiam agir de modo que se construísse um efeito movente? Essa pergunta instigou fotógrafos e cientistas por anos e deu espaço à feitura de diversos protótipos, que são altamente importantes na história de constituição do âmbito cinematográfico, aproximado do que vivenciamos hoje, a modo do filme que será matéria de nossas análises.

⁴ “É o conjunto dessas relações culturais e ideológicas que cobre a ideia de que, antes do cinema, já teria havido ‘algo cinematográfico’ em certas produções de imagens: um ‘pré-cinema’ antes do cinema” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 240).

Faremos, então, uma retomada dos modos de constituição da maquinaria que constituiu/constituiu o cinema como tal. O nosso propósito é o de dar visibilidade a como a cinematografia se instalou a partir do desejo do sujeito em reproduzir a realidade a partir de imagens em movimento. Esse gesto, contudo, não foi apenas mecânico, visto que o poético foi se impondo nesse trajeto. Portanto, a constituição do cinema é marcada pela interpretação dos sujeitos, apresentadas em diferentes posições, mediante o discurso da máquina, entre um científico e um artístico.

Esse percurso da instalação do cinema é parte fundamental do trabalho, pois envolve as condições de produção da consolidação da arte da imagem em movimento, tentando se desprender do fado científico para rumar à abertura do artístico, sendo isso possível somente pelo modo como o sujeito produz sentidos ao entrar em contato com a materialidade maquinária. De certa forma, essas interpretações são determinadas pelo desejo do desejo do Outro constituindo o sujeito e seus discursos.

Um dos primeiros mecanismos apresentados com a finalidade de apreender essa sequência imagética em arquivo, para reprodução póstuma é o denominado *Zoopraxiscópio* de Eadweard Muybridge. Na segunda metade do século XIX, em razão da presença recorrente em variados setores econômicos, os modos de locomoção do cavalo foram alvo de constantes pesquisas (FABRIS, 2004). Muybridge tentou comprovar que à determinada velocidade, o cavalo tira todas as patas do chão, por um ínfimo momento, o que iria à contramão do que já se estabilizava a respeito da corrida do animal.

Para consolidar sua teoria, o fotógrafo fez diversas capturas das corridas dos cavalos e sequenciou-as em alta velocidade, por meio de um disco, que, ao ser girado, produzia, aos olhos humanos, um efeito de movimento (BENEDETTI, 2018).

Visto que vários artistas, em suas obras, já haviam representado particularidades tangentes ao hipismo, a publicação do estudo de Muybridge surge como ponto de ancoragem ao descrédito do que, artisticamente, se produziu em relação à referida temática, como pode ser verificado no prefácio de *The horse in motion* (1881), escrito pelo biólogo J. D. B. Stillman (1882 *apud* FABRIS, 2013, p. 53):

Se, como se costuma dizer, **a Arte é a intérprete da natureza**, não se mantém fiel a sua missão quando persiste obstinadamente na **perpetuação de uma falsidade**. [...] o erro da velha teoria do galope é agora tão evidente que os artistas que pintam um cavalo em plena corrida da maneira convencional ou num mítico galope não poderão mais afirmar estar representando a natureza tal como aparece.

Pelo que podemos observar por esse discurso, irrompe-se com mais robustez o digladiar entre ciência e arte. Segundo Pêcheux (2012a), discurso é efeito no outro, e não verdade, e não certeza, e não univocidade. Discurso é aquilo que se materializa pelas palavras vozeadas ou escritas, pelas letras imagéticas ou esculpidas e que, constitutivamente, negam ser uníssonas. Por mais que os sujeitos que as produzem o insistam, os discursos se afinam em ser dissonantes. Portanto, os efeitos de sentido não são os mesmos, visto que os sujeitos e as condições de produção também não são.

Maldidier (2003, p. 15-16), refletindo sobre o percurso, o empreendimento teórico e a inquietude de Michel Pêcheux, discorre sobre a noção de discurso:

O discurso me parece, em Michel Pêcheux, um verdadeiro nó. Não é jamais um objeto primeiro ou empírico. É o lugar teórico em que se intrinam, literalmente, todas as suas grandes questões sobre a língua, a história, o sujeito. A originalidade da aventura teórica do discurso prende-se ao fato que ela se desenvolve no duplo plano do pensamento teórico e do dispositivo da análise de discurso, que é seu instrumento.

Imbuídos dessa compreensão de discurso, nosso gesto de análise se faz sobre o discurso de Stillman, que se constitui por uma formação discursiva científica, que tem como base a noção de verdade atingida pela comprovação.

Segundo Fuchs e Pêcheux (1997, p. 166-167), “[...] uma ou várias formações discursivas interligadas [...] determinam o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura [...]”. Discorrer não somente sobre a possibilidade, mas também sobre o “dever” de dizer algo em determinada situação, dá visibilidade a não aleatoriedade da produção de sentidos. Existe um dever, algo que encaminha, que subjuga e que faz com que o sentido não seja qualquer um. As recorrências de dizeres presentes em circunstâncias específicas é que constroem esses núcleos que denominamos formações discursivas. Núcleos que podem não ser constituídos isoladamente e que se tocam e/ou en(es)tranham-se.

O discurso científico não só pode como deve dizer que é somente pela ciência que se chega a um resultado autêntico e concreto. Stillman (1882 *apud* FABRIS, 2013, p. 53) afirma em seu discurso que “Se, como se costuma dizer, **a Arte é a intérprete da natureza**, não se mantém fiel a sua missão quando persiste obstinadamente na **perpetuação de uma falsidade**” (Grifo nosso). O autor toma um dizer generalizado do senso-comumente reproduzido sobre a Arte, afirmando que ela interpreta a natureza e tomando esse entendimento como sua “missão”, seu objetivo claro. Desse modo, apaga o traço principal da arte: a fluidez magnânima que a liberta de correntes que a limitam em uma só.

Em seu dizer, o sujeito produz um deslize de sentido sobre a palavra “intérprete”. Para ele, interpretação é exatidão – um resultado da posição-sujeito cientista da qual fala. Assim, interpretar a natureza, em nuances distintas, de acordo com o olhar de cada artista, é incabível pela posição que ocupa, pois isso não reproduziria “a realidade tal como parece”.

A dicotomização maniqueísta entre “verdadeiro” e “falso”, faz-se presente durante todo o discurso. O que o locutor diz ser uma perseguição obstinada pela “perpetuação de uma falsidade”, nada mais é do que o artista e sua interpretação, e não o efeito de uma negação às constatações feitas pela tecnologia do *zoopraxiscópio*.

Percebe-se a posição-sujeito cientista matizada pelo/no discurso, que ao tentar discorrer sobre o plano artístico, atribui particularidades a este, que o desconstrói e que retiram dele seu ponto de constituição: a possibilidade e a aquiescência de ser heteróclito, de, concomitantemente, ser e/ou não ser o que os múltiplos olhos dos espectadores capturam pelo olhar do sujeito-artista. A arte não quer exatidão e padronização como a ciência. Conforme Henry (1992, p. 137),

[...] a categoria de “sujeito da ciência” ou de “sujeito do conhecimento” é uma categoria genérica constitutiva das ideologias teóricas nas quais e pelas quais, na prática científica, é produzida a evidência da verdade e da objetividade científicas como tais, através da determinação do tipo de provas admitidas, das formas de exposição e de argumentação consideradas como rigorosas etc...

A rigorosidade característica do discurso do sujeito da ciência, discutida por Henry (1992), pode ser vista no discurso do biólogo, ao expor que mudanças deveriam ocorrer não só no meio científico, mas também no meio artístico, em razão da criação do *zoopraxiscópio*. Ou seja, para o sujeito, independentemente dos lugares, a máxima da verdade científica deve prevalecer, com dados, pesquisas e resultados claros, evidentes e, no caso, pelo fato de se registrar o movimento exato a partir da tecnologia criada, que seria inquestionável, visto se valer de princípios científicos.

Pela Análise de Discurso, compreendemos que a posição-sujeito se filia, pelas condições de produção, a determinadas formações discursivas instalando a forma-sujeito histórica. Refletindo sobre as condições de produção – que dizem das situações específicas nas quais são constituídos os discursos (ORLANDI, 2012) – vemos que o discurso foi produzido na Europa de meados do século XIX, exatamente quando o positivismo se consolidava enquanto perspectiva filosófica, tocando diversas áreas da organização social,

não somente da Europa bem como em diversos outros pontos do mundo, afetados pelo velho continente.

Conforme Comte, (p. 12, 1983) “[...] o espírito positivo instaura as leis como investigação do real, do certo e indubitável, do precisamente determinado e do útil”. Como vemos, a perspectiva comteana foca no científico observável e pretere as áreas consideradas fugidias aos fatos da realidade, isto é, as que não disseminavam exatidão, a exemplo das áreas humanas em geral.

A questão utilitarista é, também, uma primazia positiva que vislumbrava na rigorosidade científica a possibilidade do progresso e do desenvolvimento, sendo que esta obtinha maior respaldo e investimento, pois, segundo os precursores da referida área filosófica, o retorno a ser obtido seria igualmente atingido de maneira concreta. Assim, pode-se dizer que a forma-sujeito histórica capitalista também entremeia os pressupostos positivistas que visavam áreas científicas específicas a fim de proporcionar, quase que exclusivamente, o lucro, o crescimento econômico, o aprimoramento tecnológico etc.

Desse modo, é a efervescência do positivismo que afeta o discurso em questão, mostrando como as condições de produção o constituem. Com a utilização de palavras como “erro”, “velha”, “mítico” o sujeito vai semanticamente delineando seu posicionamento perante todas as áreas que não seguem o que delimitava a inovação de captura imagética do momento.

Em resposta a Stillman, o escultor francês Auguste Rodin, ao tecer argumentos contrários aos do biólogo, diz que

[...] quando pintores e escultores reúnem numa mesma figura fases diferentes de uma ação, não procedem desta forma por **raciocínio** ou **artifício**. Eles expressam, bastante ingenuamente, o que **sentem**. As almas e mãos dos artistas parecem ser conduzidas na direção do gesto, cujo desdobramento instintivamente eles traduzem (RODIN, 1990 *apud* FABRI, 2004, p. 9. Grifo nosso).

O artista diz de um procedimento ancorado na não racionalidade e na não artificialidade, quando pinta, esculpe, fotografa, pois o que se tem com a arte é o desembocar de todo um movimento em uma figura só, contendo o que o sujeito chama de aspectos sentimentais e instintivos, compreendidos discursivamente enquanto constituição de um sujeito que produz distintas materialidades, afetadas pela inerência do interdiscurso. O não proceder pelo “raciocínio” é um contraste às ponderações de Stillman e uma negação ao positivismo que insiste em engendrar-se por caminhos que nunca se pretenderam ser ciência,

porém isso se apresenta como um movimento comum, visto que as formações discursivas tendem a conversar entre si. Assim, apesar dos esquivos tentados pelo campo artístico, o rigor científico tende a se entremear em razão de esse ser o “verdadeiro” daquele momento histórico (FOUCAULT, 2012, p. 32), enquanto discurso dominante, e mesmo estando adequado àquilo que se propõe, distancia-se do *semanticamente estabilizado* (PÊCHEUX, 2012).

A menção do físico (“mão”) e do espiritual (“alma”), presentes no discurso que descreve a feitura artística, dá visibilidade a sentidos de transcendência, como se o artista, para o ser, tenha que ser tocado por instintos involuntários que não valoram a verdade científica, mas sim a singeleza gestual: para nós, interpretação. O artista interpreta a corrida do cavalo e desse movimento produz uma peça estática dele, de acordo com sua interpretação, e esse funcionamento poderá ser observado nos primeiros passos do cinema, mas dessa vez com as imagens em movimento.

Neste percurso, vemos, a partir dos discursos de Stillman e de Rodin, os indícios das tentativas de se observar a máquina precursora do cinema somente pelo anseio científico, marginalizando o poético, que, no decorrer do percurso histórico, passa a se impor às possibilidades provindas da máquina que movimenta as sequências de imagens. Por conseguinte, esse trajeto se apresenta como uma memória das aparelhagens tidas no cinema atualmente, e, portanto, relaciona-se com o filme com o qual iremos trabalhar.

1.2 Entre o cientista e o diretor: os irmãos Lumière e o *cinematógrafo* nos ensaios sobre o cinema

Os contrapontos entre ciência e arte permanecem com a publicação de aperfeiçoamentos do *zoopraxiscópio*. Em 1889, o americano William Dickson cria o que chama de *cinetoscópio*. Porém, o referido construto ainda não dispunha da função de projetar as imagens em grandes telas, assim, aquele que estava disposto a conhecer a ferramenta, precisava visualizar as imagens dentro de uma sala escura, através de um orifício a ser posicionado em um dos olhos – o que não permitia que as gravações pudessem ser vistas por um conjunto de pessoas.

Como Dickson acabou por não aprimorar sua invenção, Léon Bouly parte dos princípios do cinetoscópio para desenvolver um modelo hábil a projetar a luz das imagens movimentadas em tela, a partir de quadros por segundo. Em decorrência do fato de o cientista francês não dispor de recursos financeiros para aprimorar a qualidade imagética de seu

engenho, o cinematógrafo, como passou a ser denominado, foi patenteado pelos irmãos Lumière, porém já com melhorias em relação às propriedades da imagem e de sua qualidade de projeção para espectadores. Apesar de todo esse processo, muitas vezes, apenas os irmãos franceses são considerados os únicos inventores do cinematógrafo e os propulsores do cinema.

Ao patentear o aparelho em 1897, os irmãos Lumière expuseram as possíveis finalidades do objeto:

The apparatus can be used for the following purposes:

First, to produce negative images [...] in such a manner it is possible to produce very clear impressions, which succeed one another very rapidly upon the entire length of the ribbon.

Second, the same apparatus can serve also to make positive proofs [...]

Third, the apparatus serves, besides, to allow the projection of the positive images produced upon the ribbon R during the preceding operation [...]⁵ (Kinetographig Gamera, Google Patents, US579882A United States).

Os irmãos pontuaram em sua patente, que é a oficialização do aperfeiçoamento de uma série de ferramentas com finalidades específicas, que o aparato possui três propósitos, que são resumidamente: “produzir imagens negativas”, “fazer provas positivas” e “permitir a projeção das imagens”. Os objetivos do aparelho expostos na patente, por ser um documento que deve pontuar detalhamentos construtivos, foca em efeitos mecânicos e químicos que dão base para a compreensão da engenharia pela qual funciona o objeto. Entretanto, pela memória discursiva que permanece a afetar o discurso⁶ produzido na atualidade, os sentidos positivistas de utilitarismo e de praticidade, alcançados através da ciência, permanecem, e o próprio discurso da patente estabiliza esses sentidos.

Os irmãos Lumière chegaram a gravar breves cenas com a finalidade de divulgar o cinematógrafo, mas o que se imperava nesse processo eram, ainda, quesitos técnicos. Na entrevista de George Sadoul, em resposta à pergunta “Quando você abandonou suas atividades com o cinematógrafo?”, Louis Lumière responde

My last work was done in 1935, when I **invented** a form of three-dimensional cinema. I **showed the results** in Paris, Lyons, Marseilles and

⁵ Em tradução livre: O aparelho pode ser usado para os seguintes fins: Em primeiro lugar, para produzir imagens negativas [...] de tal maneira, é possível produzir impressões muito nítidas, que se sucedem muito rapidamente em todo o comprimento da fita. Em segundo lugar, o mesmo aparato pode servir também para fazer provas positivas [...]. Terceiro, o aparelho serve, além disso, para permitir a projeção das imagens positivas produzidas sobre a fita R durante a operação anterior [...].

⁶ Compreendemos a máquina enquanto discurso.

Nice. I have always been a **technician** and a researcher. **I have never been what is called a director.** I can't see myself in a modern studio. As a matter of fact, I am unable to move now. I can scarcely leave Bandol⁷ (op. cit, p. 9).

Pela entrevista, pode-se perceber que em seu discurso predomina-se a cientificidade e isso pode ser sustentado pelas expressões “I invented”, “I showed the results”, “technician” (“Eu inventei”, “Eu mostrei os resultados”, “técnico”). O discurso se faz por palavras que se relacionam e dão visibilidade à posição sujeito cientista. Desse modo, ele é o sujeito que “inventa” e que mostra resultados através de técnicas e de pesquisas, por conseguinte suas inclinações são pela objetividade, visto que essa posição produz efeito no momento em que Lumière expõe à sociedade a finalidade do objeto que patenteia.

O próprio verbo “inventar” posto juntamente com a primeira pessoa do singular “eu” – mesmo que a “invenção” como um todo do aparato cinematográfico tenha sido disseminada enquanto parceria entre os irmãos – produz o efeito de que o sujeito é inaugurador absoluto daqueles modos de construção, aquele que funda algo sem precedentes, o que se relaciona ao esquecimento nº 1 dissertado por Pêcheux (2012a, p. 162), pelo qual o sujeito se vê como origem do dizer, porém o “[...] sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina”, portanto o sujeito jamais será o ponto fundante, porém precisa dessa ilusão para poder produzir língua(gem). De acordo com o discurso da entrevista, o sujeito se vê uno e primo, e ele precisa se ver assim, caso contrário não é sujeito.

Pêcheux (2012a, p. 32), introduzindo suas discussões em *Semântica e Discurso*, diz que “[...] as palavras têm um sentido porque têm um sentido, e os sujeitos são sujeitos porque são sujeitos: mas sob essa evidência, há o absurdo de um círculo pelo qual a gente parece subir aos ares se puxando pelos próprios cabelos, ao modo do Barão de Münchhausen”. O sujeito não percebe a interpelação que o determina, e se vê soberano, o maestro das palavras que detém o poder de manipulá-las a seu bel prazer e de fixar sentidos, conforme o esquecimento nº 2, do nível da formulação, de acordo com o autor.

Porém, a interpelação do indivíduo em sujeito, pela língua(gem), não é algo que se faz tomando-se esse sujeito constituído como matriz absoluta, visto que ele é processo, percurso e movimento, apesar da ilusão de centralidade edificadora que toma sujeitos, ao

⁷ Em tradução livre: Meu último trabalho foi feito em 1935, quando inventei uma forma de cinema tridimensional. Mostrei os resultados em Paris, Lyon, Marselha e Nice. Sempre fui técnico e pesquisador. Nunca fui o que chamam de diretor. Não consigo me ver em um estúdio moderno. Na verdade, não consigo me mover agora. Eu mal posso sair de Bandol.

modo de Lumière ao dizer que ele inventa, que ele é o cerne, que ele é o maestro único de sua produção.

A interpelação do sujeito, de acordo com Pêcheux (2012a), acontece pela ideologia, conceito que o autor toma a partir dos estudos de Althusser (1999, p. 65), que defende que “[...] toda ideologia interpela os indivíduos concretos enquanto sujeitos concretos, através do funcionamento da categoria de sujeito”. Essa interpelação não acontece de maneira consciente, como se essa ideologia pudesse ser escolhida pelo sujeito, por isso o termo “interpelação”.

Foi afetado pelas discussões althusserianas, que Pêcheux, como mencionamos anteriormente, desenvolve a noção de esquecimento, enquanto ilusão constitutiva do sujeito e que o relaciona com suas condições materiais de existência, tomando posições no discurso e interpelado pelo ideológico. Nas colocações de Lumière, podemos observar, discursivamente, o funcionamento da interpelação do indivíduo constituindo-se em sujeito, pelas suas ilusões provindas dos esquecimentos nº 1 e nº 2 (PÊCHEUX, 2012a).

Lumière ainda pontua marcadamente: “I have never been what is called a director” (Eu nunca fui o que chamam de diretor). Esse dizer é proferido pelo sujeito utilizando o *Present Perfect*, tempo verbal da língua inglesa que não possui uma correspondência exata na língua portuguesa, visto que é um tempo verbal que se constitui no entremeio do passado e do presente, e que possui diferentes conotações temporais de acordo com as condições em que aparece. No caso dessa sentença em particular, podemos dizer que produz o efeito da não realização de uma ação desde o passado e que ainda permanece no presente.

Outra possibilidade é a da sentença sendo produzida com o efeito de algo que nunca foi feito pelo sujeito que fala; e, no caso de Lumière, além de ser algo nunca feito, também produz o sentido de que é algo que nunca será feito, remetendo ao futuro, ao fazer-se relação com o enunciado seguinte, pois como diz “I can’t see myself in a modern studio” (Eu não consigo me ver em um estúdio moderno).

Na primeira parte do fragmento, o autor se aproxima da posição de cientista e na segunda, reafirma essa posição distanciando-se da de artista-cineasta. Em um primeiro momento, o diretor pontua que não somente nega envolvimento com o cinema enquanto arte, através do afastamento da figura do diretor, bem como marca que não tem a pretensão de envolver-se com algo do tipo, como visualizamos pela estrutura de sua formulação.

Para dizer de seu não envolvimento com atividades cinematográficas o sujeito diz que: “Eu nunca fui o que chamam de diretor”. Para dizer o mesmo poderia ter-se a formulação: *Eu nunca fui um diretor*, porém há a presença do “o que chamam de” (what is

called); e o acréscimo dessa expressão produz um deslizamento de sentido. Com ela, apesar de pelo efeito de evidência haver a aparência de se dizer o mesmo, sentidos outros podem ser produzidos.

Dessa maneira, incluir “o que chamam de” coloca o ofício de diretor como algo populário, não bem definido. A expressão parece colocar o diretor na banalidade e não na consolidação daquilo que seja de fato. As condições de produção do discurso são determinantes para que os sentidos tomem essa direção, pois no momento da entrevista o próprio cinema ainda era questionado e não possuía status artístico e comercial da atualidade.

Na série de documentários *A história do cinema: uma odisseia* (COUSINS, 2011) é historicizado o percurso de constituição do cinema, quando observamos que desde o final do século XX o mundo já detinha um certo conhecimento dos mecanismos cinematográficos. Porém, de pronto, o cinema foi considerado um raso entretenimento digno somente da classe operária.

Assim, a partir do início do século XX, os precursores da maquinaria cinematográfica deixaram de dar tanta atenção ao equipamento, e Lumière foi um deles, como é possível analisar pela sua fala anos depois desse período. O “inventor”, parte da alta burguesia francesa, não estava disposto a envolver-se com uma área tão questionada, que, em um primeiro momento, era repleta de piadas não sofisticadas e que, com o tempo, foram caindo na mesmice – esse tipo de posição se assemelha a de D.W. Griffith em início de carreira como cineasta, mas que depois acabou por se tornar um dos precursores do cinema aliando a tecnologia a favor da arte e estreitando as aproximações entre sujeito e máquina, no cinema.

Com base nesse quadro histórico, ainda apreendendo o discurso de Lumière, podemos dizer que caso fosse dito: “nunca serei um diretor”, a função de dirigir se colocaria como algo estabelecido e bem definido, porém “o que chamam” reclama um desconhecido, pois não se sabe quem chama. Assim, a expressão produz sentido de indistinção, e se não se sabe quem chama, não se pode atribuir crédito a esse dizer sem procedência. Se substituíssemos os ofícios, alternando “o que chamam de diretor” por “o que chamam de cientista”, o efeito de não credibilidade, de vulgaridade e de algo reproduzido por um grupo incógnito também se erigiria.

A diferença é que a discussão levantada seria em torno do que é ser um cientista “genuíno” e não do que é sê-lo, enquanto que com o diretor não se sabe ao certo o que caracteriza o seu fazer, já que o já-dito que o constitui coloca-o em condição de existência relativamente recente e, por conseguinte, ainda pouco famigerada.

Para podermos fazer essa compreensão, trabalhamos com as possibilidades de formulação, com a utilização de diferentes palavras e construções estruturais que fazem parte do *processo discursivo*, que segundo Pêcheux (2012a, p. 148) pode ser definido como uma expressão que designa “[...] o sistema de relações de substituição, paráfrase, sinonímias etc., que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada”. Assim, na formação discursiva científica, os sentidos podem ser encaminhados para as direções pontuadas, pois é algo que “pode e deve ser dito” nessa situação histórica específica do dizer.

Orlandi (2012, p. 38), discutindo as noções de paráfrase e polissemia, afirma que

A paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos não haveria necessidade de dizer.

Desse modo, pode-se dizer “o mesmo” em diferentes condições de produção (refletidas em seu sentido amplo), e ainda assim produzir-se movimentação de sentidos (polissemia), e, por outro lado, “o diferente” pode significar o mesmo (paráfrase). Esse movimento nos mostra que o processo de produção de sentidos não é linear e que as definições textualmente estabelecidas, do que seja normativamente paráfrase e polissemia, tomam fluidez no momento que as compreendemos discursivamente. Um funcionamento que também é visto nas sequências de imagens na construção fílmica.

Nas produções cinematográficas, essas paráfrases e polissemias também têm funcionamento presente, visto que as sequências de imagem com ilusão de movimento também são compostas num jogo entre o mesmo e o diferente. As próprias produções dos irmãos Lumière dão visibilidade a uma linearidade que é rompida por cineastas que os sucederam, como Méliès e Griffith. Desse modo, o imagético também é passível a esses movimentos, enquanto imagens em repetição que podem ser cristalizadas sob a força de uma série parafrástica, mas também, por outro lado, isso pode ser rompido pelo polissêmico, inerente à linguagem. Essas particularidades – aprofundadas nas seções posteriores deste trabalho – são observadas na AD sob fundamentação na interdiscursividade, que atravessa a estrutura, inclusive da imagem.

Entremeados às condições de produção em sentido lato, Orlandi considera fundamental observar que nesse processo entre dissonâncias e consonâncias no dizer “[...] estamos incluindo o próprio sujeito, enquanto locutor. Assim, o que funciona no jogo entre o

mesmo e o diferente é o imaginário na constituição dos sentidos, é a historicidade na formação da memória” (ORLANDI, 1998, p. 15).

Portanto, as formações imaginárias, constitutivas do sujeito, são fundamentais para que seja dada visibilidade aos movimentos linguageiros no/do discurso. O sujeito na posição de cientista possui um imaginário de que para o ser (cientista), precisa afastar-se das nuances artísticas e da não objetividade.

Porém, o cinema, naquele momento, para aquele cientista, nem sequer encaixava-se numa categoria artística distinta, como as belas artes tétricas, musicais e plásticas e não merecia a associação de seu nome para com ela. O sujeito materializa em sua fala o burguês que ascende economicamente, e que renega tudo o que venha e que agrade a classe operária, da qual fazia parte⁸.

É na posição de cientista que Lumière permanece, mas entremeada pela posição de empreendedor, algo que pode ser fundamentado pelo próprio documento da patente. O processo não é somente o de invenção e de reconhecimento científico e engenheiro, mas também um processo mercadológico.

Bernardet (1985), ao compreender os primórdios da consolidação do cinema, percebe como o momento histórico, em suas particularidades políticas e econômicas, afeta os modos de discursar sobre as características da aparelhagem que (re)monta o cinema, pois, conforme o autor, o cinema constituiu-se como:

Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntavam-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isso para uma grande quantidade de pessoas (idem, p. 7).

O autor considera o cinema como a arte da classe burguesa e como a representação de sua ascensão social. A máquina é a figura chave dessa observação, visto que é a partir dela que a burguesia se marca, pela industrialização, pela detenção dos meios, pela massificação da produção antes manufatureira. A tecnologia permitiu que essa classe desenvolvesse identificação com a “nova” arte. Bem como pontuado por Bernardet, a burguesia já praticava

⁸ “Auguste e Louis foram os dois primeiros filhos de um casal humilde: Antoine, pintor de letreiros, e Jeanne-Joséphine, lavadeira. Logo após o casamento, em 1859, os dois perambularam por Lyon Paris e Besançon onde Antoine resolveu mudar de profissão. Segundo ele, a pintura não tinha futuro. Melhor seguir a moda e tentar o ramo da fotografia. Após alguns meses de aprendizado num estúdio fotográfico, Antoine montou seu próprio negócio” (HEYMANN, 1991, s.p.).

o teatro, a literatura, a música, a escultura etc., procurando cada vez mais a cultura e o prestígio erudito das belas artes, mas todas essas modalidades vieram anteriormente a ela. Porém, o cinema não, este foi seu contemporâneo, erguido pelas aparelhagens tecnológicas bem como o burguês.

Pensada primeiramente, antes de ser arte, como um produto a ser vendido na área da pesquisa, os irmãos Lumière, diferentemente dos demais desenvolvedores de protótipos análogos ao projetor de imagens em movimento, procuraram promover o seu invento e mostrar para o maior público possível as características do cinematógrafo.

É observável, nesse momento, que desde os primeiros passos tomados até a criação do cinema, houve esse embate entre o que é da ordem científica e o que é da ordem artística. Esse funcionamento ocorre, em grande parte, devido ao que se utiliza para a realização do que posteriormente fica conhecida como arte cinematográfica.

Com o artístico ganhando espaço, é isto que temos mediante o cinema: um efeito de realidade, por uma arte que, como outras, conta histórias, poetiza, enebria, mas desta vez com uma modalidade que coloca em jogo a moção do imagético, permitida por um construto mecânico, que, distanciando-se da evidência da máquina pensada como instrumento de exatidão, traz o múltiplo proporcionado pelo poético.

Em razão de se utilizar a máquina e por ela ser uma tecnologia humana, obtida por meio da pesquisa, a “engenhoca” geralmente voltada para a praticidade, encontra resistência a ser compreendida enquanto arte, que é algo marcado pela não exatidão. Geralmente a arte é vista como uma produção extremamente humana, uma produção orgânica: a voz com o canto, o corpo com a dança e o teatro, as mãos com as pinturas e as esculturas e os escritos... Enfim, tendo as minúcias do humano delineando as produções.

Porém, o que temos como meio da construção cinematográfica é uma máquina. Uma máquina que foi relativamente criada com uma função pressuposta. Portanto, é compreensível que, naquele período, não fosse concebida como matéria artística, devido às condições de produção “imediatas” e “amplas” (ORLANDI, 2012), do discurso, ou seja, não somente o lugar e a maneira de construção do discurso, mas também fatores histórico-ideológicos, que lhes são constituintes.

Dessa maneira, o que temos com o cinema, é a releitura de uma máquina, que antes de ser máquina é linguagem com tudo aquilo que lhe cabe: efeitos metafóricos, multiplicidade, sendo também lugar de assujeitamento, lugar de produção, de efeitos de sentido, de arte... O cinema, em seu percurso de configuração artístico, como as demais modalidades, produz efeito de poesia, e desta vez não para a escrita em verso e prosa, ou para

a fotografia, a pintura, a música, desta vez em uma arte que para a ser precisa de toda uma parafernália, mas uma parafernália tocada pelo sujeito de desejo, pela sua interpretação poética, pois “[...] na poesia, a finalidade é o encantamento [...]” (LONGINO *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 5). São vários os encantamentos possíveis pelo cinematográfico, tanto que histórias continuam a ser filmadas e contadas em tela, num universo vasto e ainda a ser explorado.

1.3 Cinema como modalidade artística: princípios e desenvolvimentos

Em meio às suas aparições para divulgação do cinematógrafo, um dos vídeos exibidos pelos irmãos Lumière foi o de um trem em movimento. De acordo com relatos, a audiência ficou estarelecida com a sequência de imagens do trem que parecia sair da tela e ir em direção ao público (BERNARDET, 1985).

Aquela situação justificaria o sucesso posterior ao que chamamos, atualmente, de cinema. Afinal, era de conhecimento do público que a cena constituía apenas uma reprodução gerada por um aparelho de filmagem, contudo, ainda assim, o efeito de que o quadro era da ordem da realidade irrompeu. Segundo Bernardet (1985, p. 13), “[...] essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros”. Assim, a sensação de verdade, vista aqui fluidamente, identifica os sujeitos, envolvendo-os em tramas verossimilhantes.

A lida com o filme e a imersão proporcionada por ele tocam à imanência ao artístico na constituição do sujeito, que é capturado ao ler um livro, ao ouvir uma canção ou ao ver um filme. Ao entrar em contato com o artístico, na evidência, o saber de que se trata de uma ficção está presente, porém o efeito eficácia se marca quando o que vemos em tela é tomado como realidade, proporcionando o abraçamento subjetivo do que se é narrado no cinema, que

[...] parece tão verdadeiro [...] que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade (BERNARDET, 1985, p.).

Como é pontuado pelo autor, “fazemos de conta”, fingimos que se trata da realidade, mas isso vem ao sujeito como efeito e não como intenção, pois é um procedimento no qual ele é envolvido inconscientemente, bem como na experiência onírica.

Na manifestação inconsciente do sonho, várias imagens são reproduzidas pelo nosso cérebro enquanto dormimos, e nesse processo experimentamos o imagético do sonho encarando tudo como verdade, sendo que ao despertar, por alguns instantes, ainda nos percebemos tomados pelos sentimentos de dor, de alegria, de repulsa, de acalento, enfim, ainda afetados pela impressão de verdade produzida pelo sonho. Portanto, para Bernardet (1985), ao sermos fisgados por um filme, o sentimento se assemelha ao de sonhar: durante todo o filme estamos imiscuídos na (des)ordem fílmica e quando ele finda ainda nos sentimos impactados pelos seus efeitos.

Esse movimento do simbólico, se relaciona, como dissemos, à “[...] uma verossimilhança tão perfeita, que se pode dizer que a verdade aí revela sua ordenança de ficção” (LACAN, 1998, p. 19), ou seja, a verdade jamais pode apresentar-se como totalidade e assertividade pois é fundamentada pelo ficcional, que, por sua vez, chega, na peça fílmica, aos olhos dos sujeitos que a assistem com efeito de verdade.

A partir da captura do sujeito, há gestos de interpretação, pois “[...] face a qualquer objeto simbólico o sujeito é instado a interpretar, pois ele se encontra na necessidade de “dar” sentido. O que é dar sentido? Para o sujeito que fala, é construir sítios de significação, é tornar possíveis gestos de interpretação” (ORLANDI 2010, p. 24).

Considerando que o sujeito é instado a interpretar mediante os materiais simbólicos, e sendo as imagens cinematográficas mais uma das matérias de sua interpretação, é impossível que este mesmo sujeito não desenvolva uma relação aprofundada com determinado material. Ele o vê, o ouve, o interpreta, e nesse processo de produção de sentidos passa também a fazer parte desse mesmo material.

Uma vez sendo lido por certo sujeito, que, por sua vez é atravessado inconscientemente por certas formações ideológicas, o material não é mais o mesmo, passando a se relacionar com o sujeito por uma relação de pertencimento semântico. Assim, por esses processos, vemos como a Linguística, e mais especificamente a Análise de Discurso, pode discutir com propriedade assuntos que não digam respeito estritamente à língua em sua estrutura.

A questão é que os possíveis efeitos produzidos pelo cinema enquanto arte não envolvem somente a máquina, tampouco somente o humano. Não há o que se dicotomizar, como se foi verificado desde os primeiros gestos de produção dos aparatos pré-cinematográficos com o *zoopraxiscópio*, o *cinetoscópio*, o *cinematógrafo* etc.; o que temos é amálgama, é interstício. É a junção, que cada vez mais nos constitui enquanto sujeitos, na atualidade.

Essa reflexão a respeito do que a tecnologia faz do homem e do que o homem faz da tecnologia e como estes se fazem juntos é o que enreda este trabalho e que nos enreda enquanto sujeitos que vivem neste agora. Compreender essas questões a partir de materialidades que não se resumam a língua, como faremos, é sintomático a partir do momento que se assume a complexidade dessas relações.

Diversos pesquisadores cinematográficos defendem que a relação homem e cinema, precede esses projetos maquinários. Autores como Arlindo Machado (1997) rememoram as imagens nas cavernas (pinturas rupestres) para dizer dessa relação tão íntima entre as duas partes:

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas (WATCHEL, 1993 *apud* MACHADO, 2008, 1^o. 133).

Com base em Wachtel (1993), o autor expõe que quando o “espectador” caminha por entre o breu das cavernas desenhadas, a luz de sua fraca lanterna produz efeitos de iluminação e escurecimento no conjunto das imagens, resultando em uma penumbra enquanto transição entre luz e sombra. Por meio desses efeitos, certos traços são destacados enquanto outros somem ou reconfiguram-se na escuridão. Com isso, ilusões de movimento, como mudanças de posicionamento de animais, são produzidas (MACHADO, 2008).

Naquele momento, não havia a complexidade maquinária dos meados dos séculos XIX e XX, não havia processos químicos e de engenharia avançada, havia somente o homem primitivo e seu desejo de contar histórias por recursos imagéticos. Desse modo, podemos compreender como a questão do arquivo sempre se colocou para/no sujeito, enquanto materialidade que “[...] impõe sua própria lei à descrição” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 1994, p. 92). Desde as imagens produzidas pelos sujeitos de momentos históricos ditos como primitivos, esse funcionamento de manter a interpretação da realidade registrada enquanto materialidade em distintas circunstâncias, permitindo outras interpretações, movimentos e visualizações se fazia presente, dando visibilidade ao gesto de arquivar.

Podemos dizer que a tecnologia, já se presentificava tanto com os desenhos (des)contornados nas paredes cavernais quanto nos próprios detalhes que envolvem jogo de

⁹ *l. (location)* é como marcação de posição no arquivo digital no ebook Kindle. Visto que a paginação varia de acordo com o tamanho e a fonte escolhida, grande parte dos ebooks não contam com paginação fixa bem como nos livros fixos.

luz e sombra, estudados por Wachel (1993). Todo o processo de produção, de direcionamento por entre as cavernas e de retorno para reencontrar e/ou ressignificar efeitos produzidos perante os registros pressupõe técnicas e tecnologias humanas.

Na antiguidade grega, a *techné* envolve as habilidades, o fazer do homem e a sua reprodução. Segundo Vargas (1994, p. 18), também eram consideradas *techné* “[...] a mecânica, entendida essa como a técnica de fabricar e operar máquina de uso pacífico ou guerreiro, e os ofícios que hoje chamamos de ‘belas artes’. [...] Mas, não se deve entender ‘techné’ sempre como um saber operativo – manual”. Assim, a técnica compreendia não somente a produção maquinária voltada para a facilitação de fazeres cotidianos, mas também as próprias artes, tomando o gesto artístico como habilidade criativa. A técnica e a tecnologia, desde o início das terminologias e das suas práticas, se aproximam. Seja a técnica da máquina ou a técnica da arte, elas tocam-se mutuamente, borrando, portanto, as delimitações de limites por entre esses termos.

Num primeiro momento, com o retorno remoto às cavernas, se desenvolviam técnicas, que, mesmo que com o olhar de hoje possamos vê-las como primitivas e/ou cruas, eram bem direcionadas a uma finalidade determinada: dizer. E mais ainda que dizer, dizer desenhando, e mais ainda que dizer desenhando, dizer desenhando para se ser ouvido. Enfim, discursar e desse discurso registrar, arquivar, perpetuar. As intenções mediante tal gesto? Perdidas. Os efeitos produzidos por ele? *Continuum* linguístico.

Contar por gesticulações, expressões, grunhidos, saltos, rodopios, não foi suficiente, pois estes não possuíam o caráter mantenedor. O propósito era retornar, reviver, recontar a partir da materialidade desenhada e grafada na superfície das cavernas. Protegidas dos desgastes que a natureza poderia ofertar, dentro das cavernas emergia-se o mais longínquo dos cinemas.

Quando lançamos nossos olhares a momentos tão distantes para discutirmos cinema, pode parecer algo desconexo, mas é essa memória que fala ainda na atualidade dessa arte. Ao argumentar sobre a memória do discurso, Pêcheux (2010, p. 56) confere caráter de fluidez constitutiva a esse conceito:

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos.

Segundo o autor, a memória não pode ser compreendida como acúmulo, ou seja, como uma sobreposição cronológica de informações ou como um empilhamento de fatos um após o outro, em que o que se reserva no topo da pilha é o que há de mais recente; e o que se deposita no final, o que há de mais antigo, tendo assim o recente maior conexão com a atualidade, por questão de proximidade. Essa hierarquia cronológica, enquanto uma retilínea do tempo, não configura a compreensão de temporalidade da memória para a Análise de Discurso.

Como pontuado por Pêcheux (2010), o que temos é difusão e a linha reta é atravessada por outras, horizontais, diagonais, formando teias que se diferenciam e se reformatam a cada discurso. A memória é essencial para a interpretação dos dizeres, uma vez que não há inauguração de sentidos apreensível.

Pensar na história do cinema, é admitir que não foram somente os objetos altamente tecnológicos que nos permitiram a produção e a consolidação dessa arte, e que, até chegarmos ao que se mostrou nos séculos XIX, XX e XXI, há um longo percurso repleto de indícios e de ensaios cinematográficos. Assim, não se pode encontrar uma origem fixa para o cinema, pois cada passo da humanidade o encaminhou para o que é hoje. Os próprios estudiosos do percurso dessa arte, quanto mais procuram apreender a história do cinema, mais retornam.

Desse modo, não se encontra a inauguração: foi assim com a língua, que a partir de estudos históricos e de troncos linguísticos ambicionou procurar a “língua mãe” (ORLANDI, 2009), foi assim com o cinema que a partir de estudos históricos continua a pontuar momentos tão anteriores para dizer desse “início”.

Nas palavras de Machado (2008, l. 128), “[...] qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos”. Isto é, por ser linguagem e pela linguagem ser constitutiva do sujeito essa arte se apresenta como constitutiva, como inerente. Trata-se da ânsia pela volta e pelo conhecimento da origem, incontornavelmente perdida.

Entre o rudimentar e o digital da atualidade entremeou-se a arte cinematográfica, num primeiro momento de maneira mais tímida e, posteriormente, já com um corpo bem definido. Refletir esses diferentes momentos que nos remetem ao cinema é propor aproximação entre os conceitos de técnica e tecnologia, que podem possuir diferentes apresentações, em distintas condições de produção, mas que, ainda assim, se relacionam.

Ao dissertar sobre os conceitos de “techné” grega e “tecnologia” da atualidade, Kussler (2015) discute se há interdependência entre ambos os processos e sobre suas discursivizações, ou se em algum momento puderam ser compreendidos apartados:

Apesar de não ser tão claro na perspectiva grega que a técnica exija tecnologia — na medida em que um indivíduo capaz da arte oratória, por exemplo, não necessita de nenhum aparato artificial para efetivar sua técnica —, é impossível pensar na contemporaneidade sobre técnica sem desenvolvermos o elo com a tecnologia [...] pois há uma forte implicação entre a tentativa de domínio proveniente da técnica e da facilitação e da garantia advindos dos aparatos tecnológicos (KUSSLER, 2015, p. 189).

A exemplo do que é dito pelo autor, é possível lançar mão de habilidades e desenvolver técnicas, como a vocal, sem a presença imprescindível de uma ferramenta produzida que, de algum modo, atribuiria praticidade àquela determinada atividade. Porém, atualmente o conceito de técnica arraiga-se ao de tecnologia, a partir do momento que, em razão dos grandes avanços tecnológicos que implicam a elaboração de aparatos de engenharia e química vanguardistas, sempre existe a busca por aprimoramentos e por funcionalidades facilitadoras de atividades de distintas ordens, por meio da tecnologia.

Ao longo do trabalho, o conceito de tecnologia se fará presente enquanto ponto de produção de nossas materialidades, e posto em discussão central nas próprias materialidades. Assim, temos a tecnologia produtora do cinema e a película cinematográfica enredada por uma relação entre sujeito e tecnologia. Portanto, o estudo se fará nesse movimento entre tecnologia constituindo materialidades significantes e estas constituindo a própria tecnologia, pois o que se diz, o que se interpreta e o que o sujeito compreende como necessário e relevante para a organização social, dita a produção de ferramentas tecnológicas.

Refletir esse jogo entre as máquinas produzidas pela humanidade e os modos que elas tocam seus “criadores” é fundamental para que possamos dar visibilidade discursiva ao material que nos toma. A “criatura”, mesmo que objetual, tende a não se agarrar aos braços definidores de seu “criador”: ela se desvencilha e, muitas vezes, se rebela, não seguindo os caminhos a si pré-definidos.

Esse funcionamento, que é linguístico porque é interpretativo, pode ser visto na constituição do cinema no momento da interpretação dada à primeira máquina, utilizada para o fazer: o cinematógrafo.

Anteriormente, pontuamos o percurso até o desembocar do aparelho patenteado pelos Irmãos Lumière e como se posicionam entre o científico e o artístico – movimento também percebido com o desenvolvimento do *zoopraxiscópio*. Porém, a razão de elencarmos, ao longo da história, essas cisões entre o núcleo duro científico e o plasma escorregadio da arte, é por percebermos como ela foi edificante do cinema com uma figura em particular, George Méliès,

pois, ainda que pesquisadores retomem origens remotas a respeito do cinema com técnicas artísticas, o marco senso comumente considerado como inaugural coloca-se em um conjunto maquinário-humano, com o cinematógrafo interpretado por George Méliès, considerado o pai da cinematografia, da maneira como a vemos hoje.

1.3.1 De ilusionista a cineasta: Méliès e a conexão artística com a máquina, no vislumbre edificador do cinema

Como dissemos, o final do século XIX e o início do século XX marcam-se por um grande avanço tecnológico e científico fomentado pela classe burguesa. Esse período que se estende de 1871 a 1914 é denominado *Belle Époque*, e o cinema entra no conjunto de inovações a serem exaltadas nas circunstâncias históricas que vigiam.

No que tange à ciência, é um momento muito pragmático em que o que se procura é o alcance de uma exatidão funcional, a fim de proporcionar retornos lucrativos que continuariam a suprir as necessidades da classe comerciante e majoritariamente financiadora desses projetos. Mas, em meio a toda essa finalidade científica que a primeira vista envolveu o cinematógrafo – como categorização de espécies, filmagem de cirurgias e armazenamento de dados em gravação – aparece Méliès provocando alguns deslocamentos de objetivo.

Tomando o cinematógrafo enquanto discurso produzido em condições de produção particulares, não podemos negar sua imanência aos efeitos de sentido outros. Portanto, enquanto o objeto desempenha determinada utilidade para um sujeito, pode apresentar outras para sujeitos em distintas posições. Assim, com Méliès o cinematógrafo une-se a arte, e nos faz conhecer o cinema dos moldes atuais, uma vez que seus anos de atividade como mágico e ilusionista fizeram com que o cineasta constituísse a tão comentada “magia do cinema”.

George Méliès estava presente na sessão de 28 de dezembro de 1895, no Boulevard des Capucines, e tentou, naquele momento, de todas as maneiras, adquirir o cinematógrafo, sem sucesso. Seu anseio pelo aparato foi tremendo que tentou recriá-lo, com base no que viu, porém em uma versão mais rudimentar.

Com sua máquina, Méliès começou a produzir e projetar suas gravações, porém, de início não se distanciavam praticamente em nada das projeções feitas pelos Lumière. Eram capturas de aproximadamente 30 segundos, feitas com base em episódios cotidianos. Porém, esse período de reconhecimento, logo dá lugar às, até então inusitadas, peças ficcionais que, atualmente, são vistas como o marco do cinema moderno e de seus efeitos visuais.

Ao discutir os primeiros passos de Méliès na arte do cinema, Gomes (2015, l. 702) discorre que “Era de se esperar que um dia ou outro o gênio inventivo de Méliès, ainda não embotado apesar da maturidade, desse ao instrumento cinematográfico uma utilização mais fantasiosa do que a de mero registro automático de fragmentos da realidade”, visto que é exatamente o fantasioso, o pitoresco que entremeavam as produções melienianas, que o identificavam/identificam.

Quando sua carreira lograva de reconhecimento, o cineasta escreve um artigo intitulado *Visões Cinematográficas* (1929) e o publica em *La Revue du Cinema* como publicidade ao diretor, categorizando quatro distintas visões cinematográficas:

[...] vistas naturais (semelhantes às dos Lumière), vistas científicas (registros rigorosos de experimentos), assuntos compostos (filmes com história de situações encadeadas, com causa e consequência) e filmes de transformação ou vistas fantásticas (o gênero que ele orgulhosamente afirmava ter inventado)¹⁰ (TIETZMANN, 2007, p. 87).

No referido texto, Méliès busca expor sua marca por meio do contraste de tudo o que já se havia capturado pelo cinematógrafo e aponta, por meio dessas obras anteriores, seu ponto de distinção: o fantástico, pois, antes de ser um dos primeiros diretores de cinema, Méliès trabalhava como ilusionista em espetáculos. Sua paixão era pelo encantamento do público, por meio do ludíbrio da plateia, almejando regozijo. Com o cinema, esses ímpetos permaneceram, pois, através do cinematógrafo, seus devaneios podiam acontecer por meio dos mais diversos artifícios.

Ainda em sua publicação, Méliès (1984, p. 21), logo de início, expõe o quanto aquela máquina tornou-se um meio para a elaboração de uma miríade imagética, lugar de realização e de entrega ao público:

The cinematographic realm knows no bounds; all subjects that the imagination can provide are suitable, and it seizes upon them. It is especially this category and the following one that have given immortality to the cinematograph because the **subjects conceived by the imagination are infinitely varied and inexhaustible**¹¹ (Grifo nosso).

¹⁰ Essas separações, apresentadas pelo diretor, vão, contudo, se dissipando, com o decorrer da história, visto que começam a coabitar uma mesma produção, principalmente porque os filmes passam a ser mais longos e as narrativas mais complexas.

¹¹ Em tradução livre: O reino cinematográfico não conhece limites; todos os assuntos que a imaginação pode proporcionar são adequados e se apoderam deles. É especialmente essa categoria e a seguinte que deram imortalidade ao cinematógrafo, porque os sujeitos concebidos pela imaginação são infinitamente variados e inesgotáveis.

De acordo com o ilusionista francês, o “reino cinematográfico não tem limites”, nele há um vasto horizonte que se torna possível materializar e que, anteriormente, Méliès não atingia. Existia um ponto ao qual o ilusionista, o mágico gostaria de alcançar, mas que lhe era barrado pelas limitações das ferramentas das quais lançava mão. O ilusionista serra mulheres ao meio, tira seus coelhos da cartola, maceta relógios para depois devolvê-los intactos, mas um ponto de inatingibilidade fazia-se presente. Ele não queria somente o show, que instigava a curiosidade e a surpresa de inusitados sendo realizados no palco; ele queria induzir a um sonho vivenciado com os olhos bem abertos e atentos, e, pela sua interpretação, o cinematógrafo permitia isso.

O “ao vivo” dos espetáculos deu lugar à produção e à edição, ao fazer e ao refazer, até à chegada do produto final, que, como exposto por Méliès (1984), podiam ter assuntos abundantes e inexauríveis – o que pode ser confirmado atualmente, com milhares de filmes sendo lançados anualmente no mundo inteiro.

O ilusionista ainda permanecia ilusionista, mas desta vez a ilusão era diferente. O mágico procura enganar, de todas as maneiras, os nossos olhos, encontrar pontos de fuga com tal rapidez que o espectador não consiga acompanhar, então, um bom mágico é aquele que vence a batalha contra os olhos mais atentos. De certa forma, Méliès permaneceu um ilusionista, mesmo com a produção cinematográfica, mas agora o espectador não tinha como identificar onde seus olhos eram enganados, porque o próprio movimento que se via na tela era/é resultado de uma ilusão constitutiva de ótica. A velocidade das imagens em sequência, realizada pela máquina, faz com que não vejamos pausas, que nos iludamos e que imaginemos que aquela filmagem é somente a gravação ininterrupta e integral de uma cena.

Em conjunto com a primeira ilusão constitutiva que precisa existir, senão não tem filme, temos a ilusão da formulação/construção. Essa ilusão diz respeito, num primeiro momento, ao que hoje chamamos de efeitos especiais.

Considerado o primeiro diretor a desenvolver essa técnica que se convencionou chamar de efeitos especiais, Méliès elaborou a criação desse movimento que acontece, em cena, de maneira não intencional, pois, durante uma de suas filmagens, o aparelho utilizado trava, por alguns instantes e, posteriormente, volta a funcionar. Ao conferir o resultado, o diretor percebe que a imagem da rua que estava sendo capturada é bruscamente alterada, como se alguns carros, como num toque de mágica, sumissem e outros aparecessem.

Ainda que acidentalmente, Méliès percebe como esse efeito pode contribuir para a construção de suas histórias em tela. A obra cinematográfica de Méliès é vista como muito arraigada ao espetacular do teatro, com o qual tem familiaridade, mas tais particularidades,

como vistas por esse mecanismo visual, que pode ser utilizado a favor de uma narrativa, dá visibilidade à relevância do diretor para a concepção do cinema de hoje.

De acordo com o exposto em seu artigo, o que mais o fez acreditar na perpetuação do cinematógrafo foi sua crença de que “[...] temas concebidos pela imaginação são infinitamente variados e inesgotáveis” (MÉLIÈS, 1984, p. 21, tradução nossa), assim, o possível se tornou mais possível e o jogo com as mais improváveis histórias que não se esgotavam, começaram a se enredar.

A obra de Méliès é vasta, composta por centenas de películas curtas, com temáticas diversas. Muitos delas se perderam e outras são frequentemente veiculadas em estudos como peças primordiais para os anúncios do cinema. Dentre suas principais produções, podemos destacar *Le Voyage dans Lune* (1902), *Le Chaudron Infernal* (1903), *Voyage à Travers l'impossible* (1904), *Les Cartes Vivantes* (1905), *Les Affiches en Goguette* (1906), *Le Locataire Diabolique* (1909).

Uma viagem dos homens até a lua com um encontro conflituoso com alienígenas, um caldeirão inusitado manipulado por demônios, viagens para o sol amenizadas pelo gelo em veículos incomuns, um ilusionista que dá corpo aos reis e às rainhas das cartas do baralho, personagens de letrados que enquanto ninguém observa saem de suas fixações e interagem entre si, objetos enormes saindo de um pequeno compartimento... Era a fantasia se materializando em tela, de uma maneira meticulosamente produzida.

Após seus primeiros filmes, Méliès inicia um processo artesanal de pintura dos rolos, projetando, com esse processo, imagens que, além de movimentadas, pareciam coloridas ao telespectador:

Figura 1 - Le Chaudron Infernal (1903)



Fonte: Google Images, 2020

Cores, fantasias, (des)aparições, mistérios... Tudo engendrado por um sujeito que se colocava em posição de promotor de desejos, pois Méliès percebeu, desde o início, que as cores faziam parte da conjuntura cinematográfica, em direção ao efeito de um todo produtor de sentido. As ilusões bioconstitutivas do cinema, próprias da visão, e a da formulação com os ainda ensaístas “efeitos especiais” de Méliès tinham como objetivo, como pontuado por ele próprio, transportar o espectador para uma outra ilusão: a da fantasia, a do fantástico.

Pelo dicionário, o verbete “ilusão” apresenta variados sentidos:

- 1 Engano dos sentidos ou da inteligência
- 2 Má interpretação de um fato ou de uma sensação.
- 3 Confusão entre o que uma coisa aparenta ser e o que ela realmente é: “No fim de contas, o que é tudo neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira?” (SEN).
- 4 **Fantasia da imaginação; devaneio, sonho**
- 5 Esperança vã e passageira de amor, felicidade, prazer etc. baseada em promessa falsa ou efêmera; desilusão.
- 6 **Efeito do ilusionismo.** [...] (MICHAELIS Online, Uol, 2020. Grifo nosso)

A ilusão promovida por Méliès ainda estava arraigada aos modos tradicionais de seus palcos, uma vez que trazia, como experiente ilusionista que era, seus truques para os filmes. Tanto que em *Le Voyage dans Lune* (1902), por exemplo, o diretor mostra o derrotar dos

pitorescos seres que habitavam a lua através de golpes com um guarda-chuva que, automaticamente, transformava os “alienígenas” em uma nuvem de fumaça, aos modos dos shows de mágica. Poderíamos dizer que a ilusão promovida por Méliès não passa de um resultado de referências ao ilusionismo, porém, o fato é que sua produção não se restringe a isso, pois a “fantasia da imaginação” toma conta de suas narrativas.

Uma viagem à lua, feita através de um foguete, com moldes de canhão, que lança uma cápsula análoga a uma bala, que, por sua vez, atinge a lua em cheio, em um de seus olhos, são narrativas, não das páginas de um livro, mas da animação elaborada pelo cineasta, diante dos olhos atônitos do espectador:

Figura 2 - Les Voyage dans Lune (1902)



Fonte: Google Images, 2020

Essa tomada, minuciosamente arquitetada por Méliès, reverbera sua fala em *Visões Cinematográficas*, ao discorrer que o cinematógrafo não conhece limites. Mas na verdade, foi sua interpretação, com a posição tomada enquanto sujeito e tudo aquilo que o atravessava para constituí-lo como tal, que desconhecia limites e que deu plasticidade à rigidez dos objetivos da máquina.

O monótono registro de correr de cavalos e de cirurgias deu lugar a um fantástico universo, antes desconhecido. Assim, ainda que a câmera de Méliès fosse estática e rememorasse, em seus enquadramentos, a visão retilínea de um espectador sentado em uma

poltrona, pesquisadores concordam que não é permitido o descarte da propriedade precursora de Méliès.

No cinema, havia uma comunhão devota entre homem e máquina, algo com que não contava o teatro, no qual para se fazer uma peça basta que um ator profira suas falas para a audiência. O cinema, mesmo o melieniano, joga com imagens e cores, rompe com os limites ilusionistas e com o ideal da objetividade. Dessa maneira, a intensa busca por asserção, herança positivista europeia, cria empecilhos para a popularização e a distinção do cinema, que, como dito, foi visto em seus primórdios como popularesco e derrisoriamente ignorável. Porém, atualmente, os sentidos produzidos em torno dessas peças cinematográficas são os de categoria artística, a chamada Sétima Arte¹².

É possível, desse modo, dizer que Méliès estabeleceu uma cisão no que se estabilizou em relação ao objetivismo da máquina. O cineasta não produziu inaugurações, em razão dos já-ditos cinematográficos aos quais não se pode simplesmente apagar, porém produz uma “[...] ruptura que cria uma filiação de memória, com uma tradição de sentidos e estabelece um novo sítio de significância” (ORLANDI, 1993, p. 23-24). Esse conceito de discurso fundador, trazido pela análise de discurso, pode também referir-se ao momento específico da atribuição artística ao que antes não se pretendia assim (o cinematógrafo). Méliès magnetiza os sentidos de criação do cinema, ainda que exista um vasto processo histórico anterior a ele e que diz da memória constitutiva da arte de se fazer filmes.

Esse movimento só foi possível pelo grande encantamento de Méliès pela soltura das amarras do que é plausível e do que não é; do que se pode acontecer na tela, diante dos olhos do público, e do que não se pode. Por conseguinte, as aventuras materializadas pelo pai do cinema têm um tom de fantástico.

Na literatura, diz-se que o fantástico é um elemento que não encontramos correspondência no mundo da realidade e no mundo que vinha sendo descrito na narrativa (em tela, no caso do cinema). No início, essas características ainda eram expostas timidamente. O próprio Méliès teve um período de narrativas cotidianas em sua obra, porém, o que o autor chamava de “imaginação” imperou em grande parte de suas produções.

Para compreendermos os matizes do fantástico no cinema de Méliès, trazemos Todorov (1985, p. 16), que se debruçou sobre questões que envolvem a crítica literária e que diz que o fantástico se apresenta quando

¹² Riccioto Canudo foi o primeiro a utilizar, no seu texto *Manifeste des Sept Arts* (1911), a expressão *Sétima Arte* para referir-se ao cinema. O italiano é considerado um dos precursores da teoria cinematográfica (FIGURELLI, 2013).

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros se produz um acontecimento impossível de se explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar para duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos.

Temos o discernimento que uma peça literária possui diversos contrastes quando posta em paralelo à peça cinematográfica, pois a literatura é uma das artes mais tenras da humanidade e tem como materialização, especificamente, a língua, com histórias, oralizadas ou escritas, através dos contos, novelas, crônicas etc.

A literatura não é feita por imagens, como o cinema, porém ambos são feitos por linguagem e, portanto, relacionam-se ao imagético poeticamente, pois na literatura, apesar de não haver a presença de imagens plasmadas em meio às palavras, o leitor produz imagens psíquicas do que lê. Por outro lado, no cinema há um recorte visual do cineasta, mas que pode ser encaminhado para distintas interpretações, enquanto efeito discursivo, num jogo de (des)construção simbólica.

Gadet e Pêcheux (2012, p. 167) mencionam esse movimento na língua, trazendo também o efeito poético como promotor de desmantelamento da/na estrutura que, a partir do elemento de poesia inerente à linguagem, permite à ela exacerbar sentidos, afastando-a das garras da unicidade. Para os linguistas, “[...] essa desconstrução da frase se materializa [...] no trabalho do sonho, no lapso, no disparate, no nonsense e no efeito poético, que tem como efeito desmontar o enunciado: tudo pode ser dito”.

Se ambos são constituídos por linguagem e, portanto, passíveis de interpretação, é adequado que considerações sobre o fantástico em narrativas literárias possam ser consideradas para compreendê-lo no cinema. É necessário depreendermos os modos de materialização do discurso e aos diferentes olhares analíticos lançados sobre eles. Porém, na história da Linguística há um percurso de estudos que buscaram a “pureza” de uma linguagem totalmente destituída do poético, como se houvesse “uma língua” para os estudos linguísticos e “uma língua” para os estudos literários, uma em negação à outra.

Entretanto, Gadet e Pêcheux (2012, p. 106) pontuam que “[...] a língua, objeto do linguista, nunca é separada da língua, objeto da literatura”, ela não é “mais” ou “menos” em nenhum quesito e em nenhuma das áreas, ela simplesmente apresenta o seu múltiplo modo de ser e de estar em variadas condições de produção.

Nas reflexões desenvolvidas pelo *Círculo de Copenhague*¹³ procura-se apagar tudo que possa relacionar-se, de algum modo, à literatura, prezando-se pela primazia da asserção matemática, em um movimento de “cientificizar” a língua, até no que possa parecer serem as suas estremaduras mais intangíveis, conferindo a ela ares de superioridade analítica e metodológica.

Em *A Língua Inatingível*, Pêcheux e Gadet (2012, p. 109) pontuam como se configurou esse digladiar com a literatura que a linguística, por muito, procurou banir:

É nesse contexto que surgirá a famosa oposição hjelmsleviana entre denotação e conotação, trazendo uma aparência de justificação linguística à dupla psicológica inteligência/afetividade, e provocando, ao mesmo tempo, uma disjunção mortal entre o nível ‘lógico’ da comunicação e o nível dito ‘afetivo’ do efeito poético.

Esse paralelo entre afetivo e lógico, rememora o debater entre o científico e o artístico no processo de consolidação do cinema, como pontuado previamente: com um cinematógrafo, primeiramente, visto de maneira exclusiva como ferramenta científica, e abraçado, posteriormente, pelo mundo da arte. A todo o momento, em distintas esferas, faz-se presente a marginalização do que se relaciona à não exatidão do fator interpretativo que constitui o artístico.

O ponto a ser observado é o de que o próprio esforço em se tentar exilar o “emocional” ou o “afetivo” da língua, por meio de separações dicotômicas, como as expostas pelos autores, somente reafirma a presença inerente do poético na linguagem, visto que é impossível retirar algo que não seja constituinte. E se esse algo estava presente, compondo o todo, tentar retirá-lo ou negá-lo descaracteriza seus princípios edificadores, ou seja, a linguagem perde propriedades que a caracterizam como tal, se considerarmos que “[...] a poesia é homogênea à língua” (MILNER, 1978, p. 55).

Ainda discutindo o poético na linguagem, Pêcheux, (2012, p. 51) alinhando-se a Milner, afirma o quão empobrecida e superficial seria uma observação analítica do campo linguageiro que tentasse “assepsiar” o poético: “[...] nenhuma língua pode ser pensada completamente se a ela não se integra a possibilidade de sua poesia”. Isto é, tentar apagar a viabilidade poética, é tentar apagar a linguagem naquilo que a sustenta e que a movimenta.

¹³ O Círculo de Copenhague foi um grupo de estudos linguísticos dinamarquês fundado por Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal. Esse círculo foi mais afinado ao parâmetro saussuriano do *Curso de Linguística Geral*, por enfatizar o estudo formal da língua (MARTELOTTA, 2008).

Com base nessa compreensão, é fundamental refletirmos a língua(gem) não como uma materialidade passível de poesia, mas como uma materialidade feita de poesia, até mesmo quando não se intenta ser. Méliès via poesia em discursos que não se pretendiam dessa natureza e foi por essa razão que iniciou seu percurso cinematográfico.

Um dos principais objetivos do cineasta era ultrapassar as barreiras do que se podia fazer com seu ilusionismo, fazendo com que o fantástico tocasse, de certa forma, esse espaço, do mesmo modo que, como dito por Todorov (1985), quebra as leis do que nos é familiar, materializando esse estranho em/entre nós. Esse movimento de deslocamento de sentido, possível a partir de uma mesma materialidade, se dinamiza pelo jogo polissêmico inerente, também, à materialidades que não envolvem o verbal, como é o caso da máquina utilizada para capturar as imagens e que possibilitou o surgimento do cinema. Do que parecia seguir um caminho de estabilização em direção a um mesmo sentido, surge o diferente com a arte se fazendo presente e se mostrando habitante nômade que transita por diversos espaços, mesmo por àqueles que insistem em dizer que não é possível que ela aí faça morada.

Por entre os séculos, o desconhecido instiga do mesmo modo que instigou as obras melienianas, que foram impulsionadas e afetadas por sentidos do fantástico. O chamado “pai do cinema”, também ficou conhecido como Mephistoméliès, designação que atualmente é título de produções artísticas em sua homenagem. Essa nomeação se dá em razão da relação do cineasta com o sobrenatural, principalmente, com figuras diabólicas e demoníacas, como Mefistófoles, que, na mitologia da Idade Média, se acreditava ser um ser maligno que seduzia a humanidade rumo à perdição.

Assim, dentre as centenas de películas de Méliès um grande número delas é reservado às temáticas relacionadas ao diabólico, visto que Mephistoméliès produziu um número considerável de curtas com títulos voltados para esse assunto específico, como *Le Manoir du diable* (1897), *La Case de Dreyfus à l'île du Diable* (1899), *Le Diable au couvent* (1899), *Le Diable géant ou le Miracle de la Madone* (1902), *La Planche du diable* (1904), *Les Quat'Cents Farces du diable* (1906) e *Le Locataire diabolique* (1909).

Apesar dos títulos aparentemente sombrios, os filmes apresentam, em sua maioria, essência cômica, com humanos e demônios interagindo e sendo colocados em situações inesperadas e derrisórias, como no recorte de cena abaixo, extraída do curta *Le Diable géant ou le Miracle de la Madone*, de 1902.

Figura 3 - Le Diable Géant / Le Miracle de la Madone (1902)



Fonte: Google Images, 2020.

Nesse filme, Méliès apresenta-nos um ambiente pacato, que se coloca como pano de fundo para um casal apaixonado. Tudo parece estar como o habitual e a moça continua suspirando pelo seu par romântico, ao caminhar por todo o cenário. Até que, repentinamente, um demônio surge e muda a calmaria do espaço. Logo inicia a atormentar a jovem, que tenta fugir pela janela, sendo imediatamente bloqueada pelo ser demoníaco, que cria remotamente grades para a única saída possível. Em desespero, a garota afasta-se daquela existência sobrenatural, que adquire ainda mais força e começa a crescer gradativamente até parecer, aos olhos do espectador, como um enorme gigante.

Porém, o diabo não contava com a presença de uma célebre mulher, vestida com trajes que rememoravam Maria – a mãe do mártir cristão, Jesus. A divindade feminina brada seus poderes sobre o vilão, que diminui de tamanho e acaba por desaparecer.

Nessa história, desde o início de sua aparição, o demônio apresenta trejeitos em seu andar e na maneira de se impor, que trazem à memória uma dança caricata e desengonçada, que produz efeitos derrisórios, ao invés de causar terror.

Expusemos, resumidamente, a história dessa película de Méliès, que segue uma recorrência construtiva reiterada em outras produções, para compreendermos, na materialidade significativa, o modo de composição de seus filmes e como foi significativo no processo de produção do que atualmente é compreendido enquanto filme, principalmente com os primeiros indícios de roteiros envolvendo o sobrenatural e a ficção científica.

Recorrendo à fantasia, como já mencionado, os filmes de Méliès possuem, predominantemente, elementos: fantástico; teatral (a câmera sempre estática enquadra um cenário no qual os acontecimentos se passam com movimentos acelerados); efeitos de edição (os primórdios dos efeitos especiais com (des)aparições, agigantamento); humor e leveza de conteúdo (voltados para o entretenimento); brevidade; cenário e efeitos (muito semelhantes aos shows de ilusionismo).

De todo modo, Méliès é sempre lembrado pelos historiadores cinematográficos e pelos próprios diretores de cinema da atualidade, tanto que a partir de 1897 inicia-se um período denominado pelos estudiosos de *Época Méliès*, apesar de, depois do auge e do grande investimento dedicado ao cinema, o cineasta ter vivenciado a decadência de sua carreira.

O fato é que o visionário ilusionista francês é o predecessor do cinema enquanto arte, assim, sua interpretação dada ao maquinário, visto anteriormente somente como ferramenta de registro científico, quebra com o discurso dominante, dissociando a relação arraigada entre ciência, praticidade e tecnologia, de modo a aquecer a frieza objetiva da máquina, com o artístico sendo produzido com/por ela.

1.3.2 No giro cinematográfico pela câmera de D.W. Griffith: direção e dinamicidade de nuances cenográficas

Ainda que esse reconhecimento se coloque, Méliès permaneceu, durante toda a sua extensa produção cinematográfica, ligando muito estreitamente o cinema aos palcos do teatro e aos shows de ilusionismo. A magia era feita e registrada, as histórias eram contadas e as imagens eram até mesmo pintadas, para que a ilusão de movimento fosse ainda mais apelativa ao telespectador, porém o processo melieniano permanecia com as mesmas regularidades construtivas¹⁴.

A sua câmera permanecia estática, com um plano que tomava o corpo todo dos atores e com um cenário que fazia parte da contextualização da história. Era como se as cortinas fossem abertas e o telespectador estivesse sentado na poltrona de uma sala de teatro.

¹⁴ Na Análise de Discurso utilizamos frequentemente o termo “constituição” para referenciarmo-nos aos sujeitos, discursos e sentidos, contendo já nesse vocábulo a inerência do atravessamento do interdiscurso, enquanto exterioridade imanente à discursividade. Utilizaremos a palavra “construção” para referirmo-nos à forma delineada pelas imagens na materialidade fílmico-significante, ao processo de construção que envolve técnicas cinematográficas tocantes a decupagem dos planos. Apesar de concebermos que na própria técnica há também amálgama semântico, a noção de montagem (AUMONT, 1993; EISENSTEIN, 2002) foi o que nos guiou na escolha da nomenclatura: planos, movimentos, enquadramentos produzidos pelo maquinário cinematográfico serão mencionados como parte da construção da forma do filme, mas que, em conjunto com os demais elementos, “constituem” a materialidade fílmico-significante com toda a discursividade que imprescindivelmente lhe cabe, quando vista pelo olhar do campo teórico da Análise de Discurso.

Compreendemos que é possível que, por esse fato, as peças fílmicas fossem tão curtas naquele período inicial do cinema: como a câmera se mantinha inerte durante toda a projeção da obra, somente o movimento frenético e acelerado, em tela, não capturariam os olhos e a atenção dos telespectadores por tanto tempo, como nos longas da atualidade.

Por conseguinte, em razão desse processo de produção que se mostrou tão caro ao início de sua carreira com os primeiros anos utilizando o cinematógrafo, Méliès não abre o leque de possibilidade perante o seu próprio anúncio artístico, que inicia a tornar-se saturado.

A saturação pode ser efeito da instauração desse novo tipo de arte que é aliada à máquina. Quando há envolvimento do tecnológico nas condições de produção estritas de um discurso, seja ele cinematográfico ou não, a tendência é que as suas produções se tornem obsoletas, efêmeras, que elas mudem e se atualizem com uma considerável rapidez, a partir do momento que se compreende o tecnológico como lugar de progressividade. Essa particularidade também seria direcionada àquilo que de artístico é produzido nela/com ela – algo que não acontecia com a literatura e o teatro, por exemplo. Nessa direção,

A revolução do cinema constituiu apenas em modificar as condições de produção do entretenimento. Num mundo em que a revolução industrial, pelo menos nos países mais adiantados, já tinha introduzido a fabricação em série e em larga escala dos bens materiais de consumo, continuava artesanal a produção das diversões, da arte popular e do folclore. O cinema significou a extensão da revolução industrial ao entretenimento, isto é, a fabricação em massa dos bens espirituais de consumo (GOMES, 2015, l. 629)

É perceptível a cisão instaurada pela tecnologia na arte, visto que “[...] o homem não é mais verdadeiramente um simples inventor, mas operador de um conjunto maquinico que evolui segundo uma lógica interna própria (a tecnicidade)” (LEMOS, 2015, p. 31). Assim, Méliès, ainda agarrado ao *modus operandi* da arte deslocada da máquina, segue uma mesma regularidade de produção, o que acaba por comprometer a sua continuidade no meio cinematográfico:

O declínio de Méliès não deve também ser atribuído exclusivamente aos métodos artesanais de produção. É preciso levar em consideração a sua fidelidade inabalável ao tipo de filme que criou. [...] Méliès contava histórias, mas num registro teatral. Contribuiu para a linguagem cinematográfica, porém indiretamente (GOMES, 2015, l. 585).

Ainda que não se negue sua contribuição para a constituição do que pode ser chamado de linguagem cinematográfica, Méliès ignorou as evoluções que já aconteciam no

meio e acabou por, prematuramente, interromper a sua carreira de cineasta, chegando ao final da vida sem nenhum reconhecimento financeiro ou artístico.

O indiscutível marco cravado por Méliès, que tem somente uma glória posterior por este feito¹⁵, abre distintos caminhos para o ramo cinematográfico. Vários diretores com novas práticas e estilos começaram a surgir, porém, dentre eles, D.W. Griffith é, sem dúvidas, um cineasta cujo trabalho possui grande relevância quando o assunto é a dinamicidade construtiva na narrativa cinematográfica.

O americano D.W. Griffith inicia no cinema, diferentemente do seu precursor francês, pelo dinheiro, sem possuir, inicialmente, nenhuma paixão ou crença no desenvolvimento artístico do cinema. Griffith até mesmo envergonhava-se de encontrar-se naquele meio, pois, como mencionado, o cinema, em seus primórdios, era visto como um entretenimento medíocre das massas populares, e o americano, antes de se aventurar no cinema, acreditava e investia nas artes teatrais e literárias. Ao não encontrar plenitude nas suas áreas de real interesse, o cinema surge como um trabalho paralelo, feito às escondidas para suprir suas necessidades financeiras.

De fato, assim começaram a ser trilhados os primeiros passos na saga cinematográfica griffithiana, que, ao longo do percurso do seu novo ofício, o agora cineasta hollywoodiano desconstruiu algumas das suas pré-noções concernentes à nova arte, pois sempre foi um apaixonado por máquinas e o manusear de aparelhagens técnicas era algo que o instigava.

Por conseguinte, temos em Griffith a junção do amor pelo teatro e pela literatura com o amor pela máquina, e essa combinação resultou em uma revolução na arte cinematográfica que explorava bem mais as potencialidades da tecnologia na arte, se comparado aos seus predecessores: “Aquilo que [Méliès] ignorou durante toda a sua carreira cinematográfica foi a *sintaxe*, um dos grandes títulos da glória griffithiana” (GOMES, 2015, 1. 585. Grifo nosso).

Mas afinal, o que seria essa *sintaxe* do filme, que é exatamente onde reside a marca da propriedade de Griffith ao trabalhar com cinema?

Como expusemos anteriormente, no cinema há algo de “construtivo”, algo que diz da construção técnica, que envolve ferramentas, aparatos, movimentos... Essas particularidades fazem parte da “*sintaxe*”, ou seja, da estrutura de um filme. A utilização do termo linguístico “*sintaxe*”, feita por Gomes (2015), somente reafirma a importância da forma, da carcaça, da ordenação dos elementos estruturais.

¹⁵ Uma das homenagens mais popularizadas foi o filme *Hugo*, do renomado diretor americano Martin Scorsese. O filme é apresentado como uma verdadeira ode e agradecimento à George Méliès.

Esse funcionamento pode ser visto na simetria de um enquadramento, nos graus de giro de uma câmera, em um zoom abrupto, enfim nas minúcias alcançadas por ferramentas, por tecnologias implantadas na arte da imagem em movimento. Portanto, a alusão recai sob o fato de que, tal como as línguas possuem uma sintaxe que encadeia elementos, através dos quais há a produção de sentido, o cinema também o faz, visto que lança mão de uma carcaça que se reveste e se abarrota por sentidos. Algo que pode ser aproximado dos eixos da formulação e da constituição de Courtine (2009), dos quais lançamos mão para refletirmos o discurso. Segundo o autor, o eixo da constituição é o eixo vertical no qual funciona a memória do dizer, também chamado por ele de *interdiscurso*, enquanto o *intradiscurso* é o eixo horizontal, da formulação, lugar de atualização dos dizeres com base na estrutura da língua(gem).

Dentre os vários feitos que colocam Griffith como mestre sintático da cinematografia, temos a consolidação de uma linguagem cinematográfica, que é, basicamente, seguida nos dias de hoje: a sua utilização dramatizada do *close* servindo à narrativa; a montagem paralela; a angústia, o suspense nas tramas, possibilitados pelo movimento de câmeras. Vejamos o quanto o *close*, ainda pouco famigerado na época, é trazido com a finalidade de exacerbar a exasperação da personagem neste fotograma de *Way Down East*:

Figura 4 - Way Down East (1920)



Fonte: Google Images¹⁶

Foram os diferentes efeitos produzidos pelos seus filmes no espectador, sentimentos que ainda não haviam sido experimentados, que colocam Griffith na posição que se encontra na história cinematográfica. Inclusive, Griffith foi o primeiro a dirigir um longa-metragem no cinema americano. Um longa de 220 minutos que marcou a linguagem do cinema é *Intolerance*¹⁷. O filme foi uma super produção hollywoodiana que levou dois anos para ser produzido e teve um grande investimento. Vários artifícios cinematográficos, pouco comuns às obras daquele mesmo período, foram utilizados:

All the old and many new technical devices are employed in it—brief, enormous close-ups not only of faces but of hands and of objects; the eye-opener focus to introduce vast panoramas; the use of only part of the screen's area for certain shots; camera angles and tracking shots such as are commonly supposed to have been introduced by German producers years

¹⁶ Disponível em: <http://thecinemaarchives.com/2019/05/30/the-47th-best-director-of-all-time-d-w-griffith/>. Acesso em 07 out. de 2020.

¹⁷ Filme escrito e dirigido por Griffith enquanto um mecanismo para dissipar a fama de racista que lhe foi atribuída com seu filme anterior *The Birth of a Nation*, que mostra os negros como os causadores das mazelas do povo sulista americano, com direito a aparição de um grupo salvador para “a comunidade branca oprimida”. *The Birth of a Nation* foi usado pela Ku Klux Klan como ferramenta de recrutamento até meados da década de 1970. Assim, *Intolerance* tenta narrar a diversidade em diferentes histórias ao redor do mundo.

later; and rapid crosscutting the like of which was not seen again until Potemkin (BARRY, 1965, p. 26)¹⁸

O primor estético emaranhado à narrativa é um dos fortes de Griffith, mesmo nos longas, que de início eram vistos como inviáveis, ao se considerar que o público não conseguiria se prender por todo esse tempo a um filme. Todavia, um cinema mais imersivo, mais aproximado da realidade começou a ser moldado pelas mãos do diretor americano.

Bernardet (1985, p. 20) afirma que “[...] a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade”, assim, foi nesse digladiar que Griffith se lançou, movido pelo desejo, talvez nem tão pontual de tocar o outro com sua arte, mas de ser reconhecido por ela.

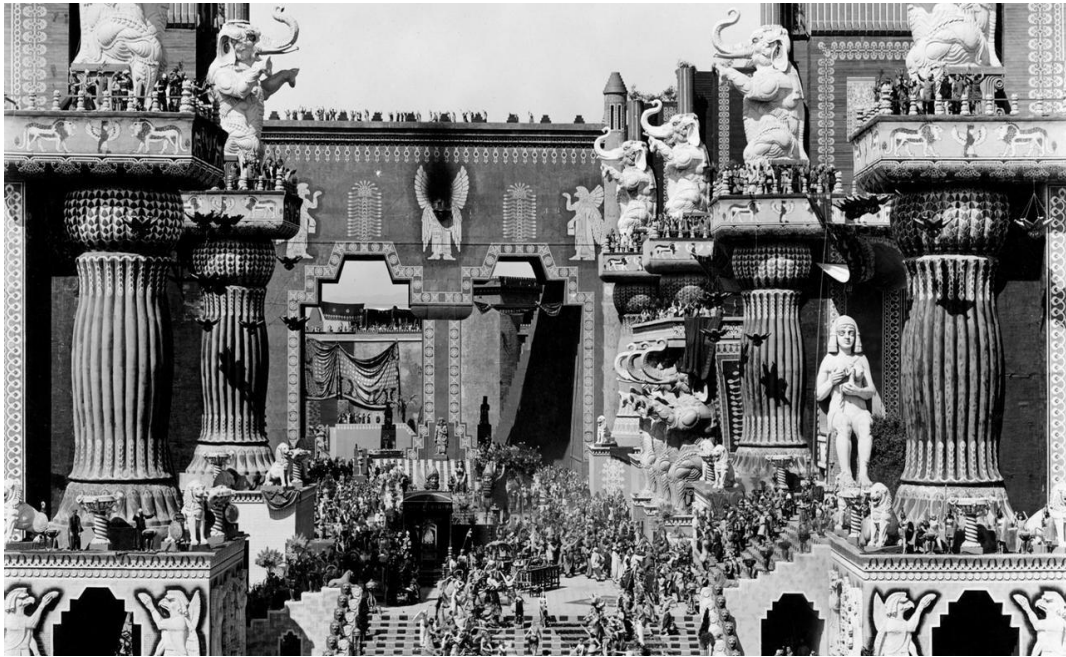
Essa ânsia por visibilidade e consolidação artística foi o que traçou a grandiosidade reincidente na obra de Griffith, que era marcada por singeleza na arte, mas também por muitos artifícios e por muita produção, que envolvia uma equipe numerosa, tal como os block-busters¹⁹ da atualidade.

Essa grande pompa pode ser vista no próximo fotograma, de *Intolerance*, que mostra um dos cenários mais elaborados da Hollywood, do início do século XIX:

¹⁸ Todos os antigos e muitos novos procedimentos técnicos são empregados nele – *closes* breves e longos, não somente de rostos, mas de mãos e objetos; o foco revelador para apresentar panoramas vastos; o uso de apenas parte da área da tela para determinadas tomadas; ângulos de câmera e imagens de rastreamento, como os supostamente introduzidos por produtores alemães anos depois; e um rápido corte transversal semelhante ao que não foi visto novamente até Potemkin.

¹⁹ Os *block-busters* são filmes com elevado custo de produção, geralmente voltados para o entretenimento e que visa o sucesso de bilheteria. Geralmente, envolvem filmes de ação hollywoodianos que fazem muito sucesso internacional. Um exemplo de franquia block-buster da atualidade é a sequência de filmes *Avengers* (SARANTINOS, 2012).

Figura 5 – Intolerance (1916)



Fonte: Google Images²⁰

Desse modo, a “sintaxe” toca necessariamente a semântica na construção fílmica, fazendo com que se aliem. A dinamicidade motriz griffithiana não se apresenta apenas como ousadia estilística, pois traz coerência à obra.

A inserção desses procedimentos era considerada extremamente irreverente para a época, e, no início das suas mudanças, grande parte delas era vista como algo que iria frustrar o público ou confundi-lo.

Um dos casos mais proeminentes foi a primeira utilização da montagem paralela²¹: o diretor inicia com um take capturando um *close* da protagonista e logo depois corta para uma cena em uma ilha distante onde está o seu amado, de modo que esse paralelismo de lugares, funcionasse de maneira a mostrar uma conexão emocional entre os dois amantes, que ultrapassa o tempo e o espaço. Uma das suas justificativas para a utilização dessa ideia foi dizer que Dickens (escritor britânico da Era Vitoriana) escrevia assim.

Com isso, vemos como Griffith importava elementos da literatura canônica, adaptando algumas de suas características para a realidade cinematográfica, algo que Méliès não fez, visto ter tentado reproduzir, prática e fielmente, a arte teatral pré-existente. Quando

²⁰ Disponível em: <http://thecinemaarchives.com/2019/05/30/the-47th-best-director-of-all-time-d-w-griffith/>. Acesso em 07 out. de 2020.

²¹ “Por sua vez, a montagem paralela alterna série de planos que não têm entre si qualquer relação de simultaneidade, sendo discursiva e não narrativa, podendo ser usada com fins retóricos de simbolização, para criar efeitos de comparação ou de contraste” (CANELAS, 2010, p.4).

Griffith percebeu que poderia jogar com a narrativa feita pela máquina, intensificar sentimentos com seus movimentos de câmera, e que isso agradava também ao público, o cineasta começou a se dedicar a essa carreira. Com as boas bilheterias rendidas pelos filmes de Griffith, os estúdios começaram também a dar-lhe mais liberdade artística e mais investimento financeiro (BATMAN, 1965).

Contudo, o “mestre” do cinema compôs seus filmes não apenas de grandiosas guerras e civilizações, visto que a carreira de Griffith conta com mais de 400 filmes, sendo a maioria deles curtas entre 8 a 18 minutos. Entretanto, *Broken Blossoms* é um dos filmes que mais dão visibilidade à sensibilidade visual do artista, pois nele é retratada uma história de amor fadada ao fracasso, sendo o cineasta capaz de dar materialidade ao público à dor desse fado. Apesar de, na trama, os atores mal poderem se tocar em cena, os olhares captados pela câmera griffithiana são capazes de transportar os amantes um para dentro do outro.

Figura 6 – Broken Blossoms (1919)



Fonte: Google Images²²

Sutil, delicado, afável, essas são algumas das características atribuídas à *Broken Blossoms* de Griffith, que mesmo discutindo abusos e intolerância, produz nos fotogramas o efeito de uma matéria fina e frágil, como é a lida da vida humana. Com Griffith, cada vez

²² Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/film/broken-blossoms/> Acesso em 07 out. de 2020.

mais, a poesia é primada na materialidade do filme. Nessa linguagem das imagens em movimento, vemos a poesia tomando forma por entre enquadramentos, cortes, ângulos e iluminações, poetizando efeitos de deslumbramento. Como evoca Cavalcanti (2014, p. 5-6), pelas palavras do proeminente literato francês André Gide, “[...] toda poesia comporta uma parte de encantação inexplicável pela razão [...]”. Esse princípio magnetizador é o que enfeitiça os sujeitos, dinâmica pela qual se alavanca, se dissemina e se consolida a arte, desde seus mais longevos registros.

O fato é que com o tempo e com o surgimento de novos cineastas, com distintos estilos e ideias, o discurso de que o cinema era somente um modismo passageiro, populesco e superficial foi se dissipando. Em seu *Linguística, Poética. Cinema*, Jakobson (2007, p. 155-156) discorre que

O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido.

Ao refletir sobre a efervescência do cinema em sua época e sobre recorrências estruturais na formulação dessa nova arte, o linguista russo assume que a insistência em considerar que o cinema é destituído de qualquer resquício artístico é não o ver em todas as peculiaridades de montagem que o colocam na categoria de uma especificidade de materialidade, que conta com “sistema de signos” próprios. Para o autor, pensar que o cinema não pertence ao artístico é análogo a pensar que as combinações das palavras dos poemas são destituídas de sentidos.

Como vimos anunciando, a linguagem, com base no verbal ou no imagético, tem o poético como intrínseco. Como diz Pêcheux (2012, p. 54) “[...] o traço poético não [é] ‘o domingo do pensamento’”. O autor formula sobre essa inerência, metaforizando o domingo como o dia da semana da distração, do descanso e do regozijo que seria o momento em que a poesia poderia irromper, depois de uma semana marcada pelo formalismo de uma linguagem “higienizada” de tropeços, de cirandas e de fluidez proporcionadas pelo mavioso, porém determinante toque da arte.

Ainda que engendrando e fortalecendo o caminho artístico do cinema; apesar de todos os procedimentos desenvolvidos, reconhecidos atualmente e ainda utilizados; nos tempos finais de carreira, os filmes de Griffith, tal como os de Méliès, começaram a ser avaliados como ultrapassados, pois “[...] ele se conservava fiel a valores artísticos e morais

basicamente vitorianos, e seus filmes adquiriram na chamada *era do jazz* um tom fora de moda, [aparecendo], às novas gerações das salas de cinema como emanção de um tempo acabado” (GOMES, 2015, l. 973). Atualmente, o fato de um filme não cair nas graças das massas não é motivo para o declínio de uma carreira de diretor já consolidada, mas anteriormente, no início do século XX, o menor desagrado colocava-se como algo muito determinante para o fim de um dado modo de trabalhar.

A perda do espaço e dos louros foram penosos para Griffith que passou duas décadas tentando reviver seus anos de glória. “[...] Seus sonhos não eram mais propriamente artísticos, consistiam no desejo de se transformar num magnata diante do qual todo o cinema americano se inclinaria” (op. cit., l. 982). Mas, seus esforços foram em vão.

Nessa breve apresentação de Griffith com seus contrastes com Méliès, são apresentadas duas figuras determinantes na instauração do cinema. Apesar de não estarem assim tão temporalmente apartados, seus trabalhos parecem ser produtos de tempos muito discrepantes e distantes, porque o salto dado por Griffith na linguagem do cinema é considerável. Esse imaginário é um efeito da tecnologia, pois ela produz uma aceleração, própria de um passageiro atribuído aos dispositivos, em que “[...] a máquina aparece como objeto central de um culto novo, presente hoje em dia na febre e fascinação pelas novas tecnologias” (LEMOS, 2015, p. 49). Olhando para trás, em cerca de dois anos, os aparelhos (sejam eles câmeras, computadores, smartphones, televisões etc.) e suas funcionalidades, por exemplo, são considerados obsoletos e tomados como “jurássicos”.

De todo modo, os dois diretores, o “pai” (Méliès) e o “mestre” (Griffith) do cinema, enfrentaram um fim de carreira escanteados e postos à margem da própria arte que os teve como precursores, por tentarem manter tradições na efervescência da era tecnológica. Porém, o amor à máquina e à interpretação dada a ela, em cada um destes cineastas, foi, por muito, o que moveu os sentidos de instalação da cinematografia na história da arte, ou seja, o modo como o desejo dos sujeitos se colocou e trilhou os seus discursos de imagem-movimento, que, mesmo inconscientemente, permite que assistamos aos filmes da maneira como são assistidos hoje.

A relação do sujeito com a máquina constitui-se, ao longo da história, pelo desejo que este tem de domá-la, de dominá-la, de torná-la sua, apesar de externa a si mesmo; enfim de humanizá-la. Não há, pois, melhor maneira de atribuir humanidade à uma máquina do que pela sua comunhão com a arte dos próprios sujeitos que a criam.

As condições de produção de instauração do cinema, desde quando ele ainda não aparentava ser o que vemos hoje nas grandes telas, nos permitiu dar visibilidade às

possibilidades semânticas produzidas pelo seu percurso de edificação, mediante o marco que foi o lançamento do cinematógrafo: a insistência de ver a máquina somente pela finalidade científica; a tentativa de descreditar as artes pré-existentes pela afirmação de que a verdade vinha somente pela aparelhagem tecnológica; a resistência do sujeito em malear a rijeza da máquina pela arte; enfim, o cinema se fazendo por tropeços em um terreno acidentado e ainda não explorado, de uma maneira tão visível, por outra modalidade artística. Movimento de efeitos de sentido erigidos sobre a máquina, que é discurso a partir do momento que é compreendida enquanto lugar de produção de significações, pelo sujeito.

Em um primeiro momento, essa relação sujeito-máquina pode superficialmente consistir numa relação produtor-produto. Porém, no vascojeio contínuo que é o processo discursivo, temos um enlace no qual o antes “produto” passa também a produzir o produtor, isto é, depois de ser produzida, em retorno, a máquina afeta a constituição do sujeito que a produziu, suas interpretações, seus desejos, suas fantasias, numa moção metamorfa ininterrupta, que é o que permite que a tecnologia esteja em permanente evolução pelas mãos do homem, que, por seu lado, performa uma subserviência a ela²³.

Esse processo de sujeição, possível pelas conexões linguísticas, molda a nossa sociedade, o comportamento dos sujeitos que a habitam, produzindo novos modos de viver, de se relacionar²⁴, de interpretar.

Nesse caminho pela instalação do cinema, pudemos analisar os discursos dos sujeitos perante “as novas normalidades” proporcionadas pela tecnologia, em casos específicos, expondo suas interpretações baseadas nos seus “quereres”, porém esse querer da consciência está muito aquém do querer que enreda o desejo encadeado pela psique humana.

Dessa forma, quando refletimos a respeito dos discursos dos sujeitos nesse trajeto elencado até aqui, sabendo do fator determinante que o sujeito do inconsciente desempenha na Análise de Discurso, podemos dizer que as interpretações visibilizadas até o momento são “[...] tão evanescentes como o próprio desejo a que diz respeito, questão que o termo “efeito” recolhe fielmente. É tão somente um “efeito de interpretação”, um “efeito de saber” passageiro sobre o desejo” (REBOLLO, 2014, p. 82).

²³ É tarefa nada fácil abandonar nossos notebooks, smartphones, Inteligências Artificiais interativas, redes sociais, TVs e afins. Na verdade, nem sequer vemos razão para fazer algo assim de tão amalgamados que esses objetos estão a nós.

²⁴ Não há como não mencionarmos o momento vivenciado em 2020, com a pandemia do COVID-19, nos quais os relacionamentos tiveram que acontecer distanciadamente e o que já era muito presente, como a interação virtual, passou a se tornar praticamente regra.

Por entre movimentos propiciados pelo surgimento do cinematógrafo, procuramos, nesta seção, compreender os discursos sobre o processo de consolidação do cinema em uma perspectiva geral, direcionando-nos, agora, mais afuniladamente, ao questionamento de como as interpretações do sujeito mediante a máquina produtora do cinema, fundamentadas pelo desejo, funcionam no produto da cinematografia: o filme.

Neste percurso, temos, primeiramente, o desejo de atribuição unívoca da cientificidade (com o *zoopraxiscópio*), para depois termos o desejo da obtenção do lucro (pelas exibições do cinematógrafo dos Lumière), para então chegarmos até o desejo do artístico (significado por Méliès ao almejar a contação de histórias).

Dentre essas ambições, todas elas são alavancadas – com origem nessa mesma máquina – pela indústria do cinema, que registra procedimentos científicos e documenta-os (ciência), que gera uma movimentação mercadológica milionária (lucro) e que toca e humaniza muitas pessoas ao redor do globo (arte).

Assim, encaminhamos nossos olhares para o que pode ser dito sobre essa materialidade, como ela se constitui e os efeitos produzidos por seu discurso, quando em um filme, retornamos ao tópico da relação do sujeito com a tecnologia, num conflito estabelecido pelo desejo psicanalítico, mas desta vez ficcionalmente, a partir de uma história que alcança uma reflexão tocante ao social.

CAPÍTULO II

DO CINEMA AO FILME: A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE

Compreender a história de constituição do cinema, por meio do processo de produção e de interpretação do sujeito sobre as máquinas, que permitiram a (re)construção do cinema enquanto arte, é compreender o relacionamento entre sujeito, tecnologia e do que de desejo há nessa relação, inscrita na história na qual o sujeito se faz protagonista com sua falta.

A inclinação das máquinas à ciência, a partir de um imaginário e de um discurso dominante científico; o deslizamento de sentido para uma interpretação com vistas artísticas; o cinema ainda apegado às artes anteriores, com Méliès, até seus primeiros gestos de emancipação artística com Porter e Griffith... Todo esse percurso diz respeito ao homem compondo e, ao mesmo tempo, ligando-se a essa composição maquinária, atravessado por interpretações que dizem de sua posição, em determinado momento histórico.

O ponto a ser discutido por esse processo de escrita é: a relação edificadora entre sujeito e tecnologia, na instauração e consolidação do cinema enquanto arte, para que, então, essa relação seja compreendida em uma obra fílmica que metaforiza os liames sociais pelos quais se enlaçam os mesmos sujeito e tecnologia. Portanto, o próprio cinema, em seus movimentos de constituição, envolve a tecnologia e seus avanços, não somente em seus primórdios, como também na atualidade.

Imaginar a sociedade, em seus modos de existência, sem a presença do cinema, tornou-se tarefa difícil. Cada vez mais e de maneira mais intensa, novos modos de conectar e de imergir o telespectador no processo cinematográfico são apresentados, como o que é chamado de cinema 4D, 5D, 6D²⁵, em que, além da experiência audiovisual, têm-se experiências com movimento de poltronas, cheiros, respingos d'água, ventos. Enfim, a tecnologia está constantemente a serviço da humanidade para a facilitação, o conforto e a praticidade da vida em várias esferas, mas a tecnologia a favor da arte não apresenta unicamente essas finalidades.

A tecnologia, ao aprimorar o cinema, quer ainda mais encanto, entrega, doação, quer crítica social. Quer toque, quer cheiro, quer mais dos sentidos, não somente daqueles cinco biológicos que compõem nossos organismos – ao tocarmos, cheirarmos, vermos, ouvirmos e degustarmos –, mas também dos sentidos em fuga, do *real*, do inatingível em uma procura pela totalidade da linguagem, mais especificamente nesse caso, da linguagem do cinema.

²⁵ The difference between 4D, 5D, 6D, 7D, 8D, 9D, XD Cinema. Disponível em: <https://www.xd-cinema.com/the-difference-between-4d-5d-6d-7d-8d-9d-xd-cinema/>. Acesso em 23 mai. 2020.

Em *A Língua Inatingível*, Pêcheux e Gadet (2012) tecem uma compreensão acerca do *real da língua*, dizendo que este é da ordem de um inexequível, ou seja, não há possibilidade de tudo se dizer, pois existe um ponto inacessível constitutivo da linguagem.

Ainda assim, essa ilusão de que tudo pode ser produzido das maneiras que lhes convém arrebatam os sujeitos, fazendo-os perseguir esse “todo”, bem como é visto nas adições dimensionais que o sujeito procura imprimir à experiência cinematográfica, que é um funcionamento aproximado do da língua.

Essas propostas, vistas com as dimensões no cinema (4D, 5D, 6D²⁶...), são aproximações do que se propôs na década de 1940 por vários teóricos, algo que ficou conhecido como *Cinema Total*, uma utopia que ambicionava “[...] reproduzir não apenas as imagens visuais e sonoras, mas todas as imagens sensoriais [...], e além disso, capaz de veiculá-las em qualquer ponto, por uma espécie de universalização instantânea da representação” (AUMONT; MARIE 2003, p. 50).

Por meio dos trajetos tecnológicos, permitiu-se, em partes, que essa denominada utopia, aos poucos, se realizasse, porém, ainda de maneira muito vaga. A preferência ainda se encontrava/encontra nas experiências que relembram os primórdios do cinema, mas com uma recente inclinação para o cinema 3D.

A questão é que o sujeito permanece tentando alcançar essa totalização e, desse modo, enquanto uma das possibilidades dessa realização, lança mão da tecnologia para criar a aproximação “perfeita” entre realidade e cinema, embora o sujeito experimente apenas fragmentos e uma dispersão interpretativa mediante os materiais simbólicos produzidos.

Essa questão do inatingível se fará recorrente neste trabalho, apresentando retornos, estabilizações e avanços pautados no processo histórico de constituição tecnológica e do sujeito enredando o cinema, para chegarmos ao próprio filme, que seria, em um primeiro momento, seu produto.

2.1 Por entre contatos: o cinema e o filme

Até o momento, traçamos esse percurso do cinema, desde sua instauração até seus processos de consolidação, que o levou aos moldes que se apresentam atualmente. Nesse

²⁶ Essas numerações das dimensões dizem mais respeito às empresas que produzem os aparatos para reproduções desses filmes que possuem “algo a mais”, do que propriamente a uma regra de qual dimensão se adiciona com a designação do número. Existe até mesmo um cinema que se diz 11D, ou até com números superiores, mas basicamente trazem o que os outros acima do 3D já traziam: mais sentidos envolvidos na experiência do telespectador.

trajeto, com as várias pontuações feitas relacionando a tecnologia com as máquinas e o que o sujeito fez delas enquanto interpretação, traçamos os caminhos que caracterizam, tipificam e edificam essa arte áudio visual.

Assim, quando pensamos na terminologia “cinema”, os sentidos cristalizados, que se produzem pelos efeitos de evidência, direcionam essa palavra, pelo senso comum, aos sentidos de obra pronta, àquilo que é projetado na tela, como uma história que acompanhamos. Todavia, o que se denomina cinema é bem mais abrangente, pois o cinema está para o processo, enquanto o filme está para o produto. Desenvolvamos essa afirmação.

De acordo com Bernardet (1985, p. 124), a palavra cinema é extremamente abrangente, pois engloba uma série de procedimentos que não dizem respeito somente aos filmes, mas a seguimentos encadeados anteriores e posteriores ao filme:

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não.

O autor tece um emaranhado de componentes do cinema, que vão muito além da peça fílmica com a qual nos identificamos ou não. Há fatores comerciais, propagandísticos, logísticos, linguísticos (como já vimos anunciando), e não somente artísticos. Isso acontece, em razão da grande máquina mercadológica que se tornou o cinema, o que justifica o poder das produtoras nesse meio, que às vezes ditam aos roteiristas e diretores o que consideram o mais apropriado, ultrapassando a autonomia artística em nome da segurança de seu investimento.

Para Bernardet (1985), o cinema vai desde essa peculiaridade do início das produções até o seu “completar”, contudo, acrescentamos que o cinema continua ecoando, mesmo depois do fim do processo de ir ao cinema e ver o filme com as brigas e amores, porque essas brigas e amores permanecem a acompanhar o sujeito que as viu, constituindo-o.

Por conseguinte, como exposto pelo estudioso, o processo inclui desde a parte do mercado/financiamento, até ao espectador que vê o trailer, se interessa, compra um ticket,

compra sua pipoca, espera na fila, senta na poltrona, assiste ao filme, chora, ri, se assusta, se encanta ou se frustra, vai embora, relembra o filme, conta como foi para os amigos, relaciona esse filme com outros que já assistiu, dá estrelas nos sites de crítica na internet, enfim, tudo isso é cinema, visto que se estende a momentos muito anteriores à projeção da peça artística, mas também ao seu durante e depois. Assim, o próprio ato de dizer: “vou assistir a um filme”, é cinema.

Mas se tudo isso é cinema, como particularizar o que, anteriormente, chamamos de seu produto? Como dito, apontamos que o cinema seria o processo e o filme o produto, em razão desse grande percurso que leva até a produção e exibição do filme. Portanto, o cinematográfico pode englobar o fílmico, mas a noção do fílmico em si não consegue abranger o cinematográfico.

Conforme o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (AUMONT; MARIE, 2003, p. 128), a noção de fílmico

[...] concerne a obra projetada diante de um público, no mais das vezes considerado de um ponto de vista estético [...]. Ele se opõe ao “cinematográfico”, aquele que designa por um lado, o aspecto social, técnico ou industrial do cinema, e, por outro lado, o que em um filme diz respeito aos meios de expressão próprios à imagem fotográfica, móvel, múltipla e sequencial.

O filme refere-se, então, a esse conjunto de imagens, que, arranjas de distintos modos, contam histórias e que possuem as mais variadas visões e tomadas. É um conjunto técnico-artístico minucioso e entretido, que resulta no que é visto/projetado na tela, e é com o entretido de linguagens que produzem a ilusão desse todo, com o qual vamos trabalhar.

Para endossar as discussões sobre a relação constitutiva entre tecnologia e sujeito, como dissemos, após a compreensão da instauração do cinema, enquanto algo que é da ordem do cinematográfico, permanecemos refletindo a conexão homem-máquina e sua produção de sentidos, por meio de um filme que imprime um processo de compreensão metafórica do social imerso à tecnologia.

A partir disso, uma apreensão discursiva pode se erigir, mediante a qual poderemos compreender questões sociais que afetam e constituem o sujeito, que instalam, portanto, o que é da ordem do eu e do O(o)utro.

Para tanto, é necessário que compreendamos esse fílmico, a partir da questão: como a linguagem se apresenta na constituição do filme? Para tentarmos empreender essa discussão é necessário compreender, em um primeiro momento a noção de material, forma-material,

materialidade, para a própria Análise de Discurso, para que, então, seja possível vermos o funcionamento dessas noções na especificidade do filme.

2.2 O fílmico enquanto materialidade

Como já pontuado, a Análise de Discurso tem como objeto o discurso, que se coloca como um objeto teórico, sendo que este pode apresentar-se em diferentes materiais de análise, que, por sua vez, podem ter distintas matizes e corporeidades.

Segundo Orlandi (2012, p. 83-84), “[...] a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”. A partir dessa afirmação, dá-se visibilidade à relação inseparável entre sujeito-ideologia-discurso-língua, com o atravessamento da exterioridade nas formulações discursivas.

Porém, quando pensamos na noção de discurso enquanto efeito no outro, atingimos também o campo da linguagem, abrangendo não somente a língua com seus registros falados e escritos, mas também as outras tipologias de linguagem, como a imagem.

Nessa compreensão, a imagem ou conjunto de imagens funciona, portanto, também como discurso, em tudo que este reclama, sendo, dessa maneira, passível de interpretação, de efeitos de sentido, de deslizamentos metafóricos.

Sobre o discurso imagético relacionado ao verbal, Courtine (2008, p. 17) alerta para o fato de que

[...] é impensável que pretendamos ainda hoje separá-las [as palavras] das imagens – imagens fixas e imagens em movimento – e que não consagremos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção que dispensamos aos enunciados verbais.

Por conseguinte, o autor defende que, do mesmo modo que analisamos e nos atentamos para as regularidades e deslizamentos presentes na língua, o analista deve atentar-se também ao funcionamento das imagens, estejam elas em cinesia ou não.

O filme apresenta-se como um discurso imagético em moção, atrelado às palavras, por possuir a presença de diálogos, exceto no caso dos filmes mudos que aconteciam tanto nos primórdios do cinema, quanto atualmente.

O discurso fílmico nos faz refletir a respeito do objeto elencado para a análise, mediante suas características construtivas, componentes e constitutivas. Portanto, é salutar compreender os conceitos de material, forma material e materialidade, pois na AD há

diferenciações entre essas noções, que nos serão fundamentais no processo de compreensão das cenas, enquanto discurso a ser analisado.

Orlandi (2007 *apud* DIAS, p. 12), ao desenvolver a ideia de forma-material, afirma que ela

[...] se distingue da forma empírica e da forma abstrata. A forma abstrata seria essa que é simplesmente um elemento de uma rede, de um sistema. E a forma empírica é essa que você usa, ou seja, essa que corresponde já a uma realidade que já é resultado de um processo e a forma material é o processo, é a que está ali, é ela enquanto processo.

Assim, percebemos que a autora estabelece sua definição de forma material em contraste às formas abstrata e empírica, sendo a primeira somente um componente de um sistema abrangente enquanto parte dele e a segunda a realização, como resultado, produto, mas que não leva em consideração o processo que direcionou àquela construção, disposta nessa realidade. Já a forma material seria processo, mais especificamente processo discursivo. Portanto, não é só o texto pelo texto, a fala pela fala, ou a imagem pela imagem, mas todo o processo que a constitui e que permite que ela seja colocada na categoria de discurso.

Nas palavras de Orlandi (2012, p. 19), a forma material “[...] é a forma encarnada na história para produzir sentidos”, portanto, “que está ali” no espaço de constituição da forma, por um processo histórico-ideológico que lhe é inerente. Nessa direção, a forma material nunca é estática, e mesmo depois de sua produção, se movimenta, contrastando-se, assim, à forma empírica.

Além da forma material, temos ainda o termo “materialidade” que também se afasta das abstrações e das empirias, e é um termo frequentemente utilizado na Análise de Discurso. Como pontuamos, noções como a de ideologia²⁷ e a de discurso possuem seus espaços de materialidade, ou seja, por sua forma material, podemos ver o seu funcionamento em razão desse movimento entre historicidade e linguagem. Por conseguinte, a materialidade da ideologia é o discurso, dado que podemos compreender o funcionamento ideológico no discurso, em outras palavras, é no discurso que a ideologia se manifesta, de modo a estabelecerem entre si uma relação de imprescindibilidade. É a partir desse pressuposto que é possível afirmar que não existe discurso sem ideologia (ORLANDI, 2012).

²⁷ Na Análise de Discurso, a ideologia é compreendida mediante as pontuações pecheuxianas, a partir dos estudos de Marx realizados por Althusser, que concebe a ideologia como um jogo de imagens que determina a relação dos sujeitos com suas condições materiais de existência (ALTHUSSER, 1999).

Assim, as materializações se fazem presentes no fazer analítico com distintos corpos e danças, e a AD nos permite lançar olhares a essa diversidade, para que possamos “[...] pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas **diferentes materialidades, significam de modos distintos**” (ORLANDI, 2012a, p. 9. Grifo nosso).

Como pudemos observar, as definições de forma material e materialidade, para a autora, se conectam, predominantemente, ao ideológico, como constitutivo do sujeito e do discurso. Essa perspectiva materialista histórica, desenvolvida por Marx, foi relida por Althusser e trazida para a AD como um dos tripés que sustentam a teoria, que, além do materialismo histórico, toma ainda a Psicanálise e a Linguística, imbricando e questionando essas áreas, a fim de se colocar no entremeio dessas três áreas de conhecimento.

Desse modo, todas as áreas dialogicamente componentes da teoria são fundamentais para a compreensão dos efeitos de sentido produzidos no/pelo discurso, visto que os olhares são lançados para o movimento interpretativo, além das evidências que arrebatam os sujeitos pela ideologia.

Em seus trabalhos envolvendo análise de filmes e documentários, Lagazzi (2010) desenvolve o conceito de *materialidade significativa*, produzindo alguns deslocamentos do modo como Orlandi dá primazia ao materialismo histórico, assim, mobiliza o viés psicanalítico para pensar a composição da materialidade como “significante”, uma adjetivação que já filia a materialidade, conforme pensada pela autora, à Psicanálise.

Nas palavras da autora,

Com a formulação “materialidade significativa”, quero reiterar, ao mesmo tempo, a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. A partir da definição de discurso como “a relação entre a língua e a história”, proposta por Orlandi (1996), busquei a possibilidade de ampliar seu escopo analítico, referindo o discurso como a relação entre a materialidade significativa e a história. Pude, assim, concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula (LAGAZZI, 2010, p. 173).

O desenvolvimento desse conceito é marcado pela necessidade de dizer mais pontualmente sobre uma materialidade específica: a das imagens em movimento no/pelo cinema. Assim, sem perder de vista a relação com a história, a autora, a partir da afirmação de Lacan (2008) de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, toma essa máxima para compreender a materialidade, a partir do encadeamento significativo.

Segundo Lacan (2003, p. 154), o significante se refere a um “[...] conjunto de elementos materiais, ligados por uma estrutura”. Quando vemos reincidentemente a noção de “estrutura”, é possível pressupor um retorno a Saussure, com o *Curso de Linguística Geral*, bem como às próprias noções de *significante* e de *significado*²⁸. Contudo, o psicanalista propõe um deslocamento com os modos de pensar do “pai da Linguística”, assim, para compreendermos como se deu esse deslocamento e os modos como foram postos em funcionamento, atualmente na AD, é que trazemos a noção de materialidade significante, conforme defendida pela autora.

Sinteticamente, para Saussure (2006, p. 24), a língua é “um sistema de signos” que detêm arbitrariedade e funciona por oposição: um signo é o que o outro não é. Para o autor, o signo linguístico se constitui na articulação entre significado e significante, sendo o primeiro, o que o autor denominou como “conceito” e o segundo como “imagem acústica”. No esquema saussureano, as duas noções vêm divididas por uma barra, que distribui o significado acima e o significante abaixo.

De acordo com o linguista,

[...] o signo linguístico não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 2006, p. 80).

Conforme o compreendido, significado e significante possuem uma correspondência uma, e apesar do autor não se ater a essa discussão, considera, entre esse duo, no significante o que há de mais “material” nessa relação, e o que possui mais externalidade também, pois diz respeito a impressão acústica dos sujeitos que produzem o sentido, e vice-versa. O ponto é que Saussure via a composição do signo de maneira unívoca, como o verso e o anverso de uma folha de papel (SAUSSURE, 2006). Então, para o autor, havia, de um lado da folha, somente um significado numa relação necessária (arbitrária) com o outro lado, o significante. É nesse ponto que o retorno de Lacan à Saussure produz deslocamentos no sentido de dar visibilidade ao funcionamento do significante em cadeia.

²⁸ É salutar pontuar que essas discussões, apresentadas nesta seção do texto, foram baseadas no *Curso de Linguística Geral* (CLG), que se configura como uma edição póstuma de anotações provenientes de cadernos de alunos de Saussure. Apesar de a maioria dos linguistas encaminharem a questão para a arbitrariedade do signo, Saussure, tanto no próprio CLG quanto nos manuscritos originais, encaminha a questão do significante para direções mais abrangentes.

Embora o Curso de Linguística Geral (CLG), que se trata de uma obra póstuma, organizada por Bally e Sechehaye, a partir de anotações provenientes de cadernos de alunos de Saussure, tenha sido ressaltada, pela maioria dos linguistas, como marcado por dicotomias e pelo arbitrário do signo, vários autores reconhecessem, nos dizeres do pai da Linguística, um empreendimento muito mais arrojado e consoante com uma concepção menos simplista, que a que procuram enfatizar.

Com essa compreensão, Pêcheux e Gadet (2012, p. 55) discutem o *real*, para afirmá-lo como um funcionamento que remonta à obra de Saussure, assim os autores o afirmam como não sendo

[...] costurado nas margens como uma língua lógica: ele é cortado por falhas [...]. O não idêntico que aí se manifesta pressupõe a *alíngua*, enquanto lugar em que se realiza o retorno do idêntico sob outras formas; a repetição do significante na *alíngua* não coincide com o espaço do repetível e que é próprio à língua, mas ela o fundamenta e, com ele, o equívoco que afeta esse espaço: o que faz com que, em toda língua, um segmento possa ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, através da homofonia, da homossemia, da metáfora, dos deslizamentos do lapso e do jogo de palavras, e do bom relacionamento entre os efeitos de sentido.

Os autores reconhecem esse mesmo funcionamento no projeto saussuriano: “[...] o saber entre o real e o equívoco inicia-se na obra de F. Saussure, que constitui ainda hoje uma aposta na questão da linguística como ciência: o que nela foi inaugurado continua a se manifestar em efeitos paradoxais” (id. ib.). Dentre os paradoxos, os autores destacam as condições de produção da descoberta saussuriana como assentada nas práticas dos gramáticos comparativistas, de um lado, e a cisão do próprio Saussure, de outro, pois o autor dos *Anagramas* fazia conflitar, nele próprio, uma dualidade contraditória: “[...] O hermenauta renegado pelo universitário, a esquizofrenia trabalhando para desfazer, à noite, o que a mania das dicotomias havia tecido [...]” (id. ib.).

Benveniste (1939, *apud* PÊCHEUX e GADET, 2004) foi um dos primeiros linguistas a questionar o primado do arbitrário em Saussure, chamando a atenção para o terceiro termo da tríade, a realidade (substância), afirmando que, por ela, o autor genebrino desloca a carga arbitrária sobre a relação de significação entre o signo (significante/significado) e a realidade. Desse modo, a relação significante/significado é marcada como efeito de um arbitrário relativo, que põe o signo não em isolamento, mas em relação a outros signos: “O caráter ‘relativo’ do valor não pode depender da natureza ‘arbitrária’ do signo. [...] Dizer que os valores são ‘relativos’ significa que eles são relativos uns em relação aos outros. [...] Opostas,

elas se mantêm em mútua relação de necessidade” (BENVENISTE, 1939²⁹, p. 54-55 apud PÊCHEUX e GADET, p. 57).

Do mesmo modo, Lacan toma a noção de um sistema de relacionamentos fulcralmente imbricados, dialogando com Saussure, na discussão sobre a combinação de signos em sistema. Para o psicanalista, a metáfora da frente e do verso de uma folha, interpretado por muitos linguistas para metaforizar o caráter arbitrário do signo, não se aplica a Saussure, que também dá primazia, no jogo dual entre significante e significado, ao significante, que o autor chama de *imagem acústica*, assegurando, então, a primazia do som.

O acústico para Saussure está ligado às impressões sonoras do sujeito, assim diz que ele não pode ser pensado apenas com os processos fonológicos, visto que é possível “mentalizar”, “falar consigo mesmo”, reproduzir essas impressões “psiquicamente”, assumindo esse acústico como não sendo de todo material.

Para Lacan (2008, p. 47), o significante também carrega esse sonoro, produzindo significado, quando posto em funcionamento na cadeia “[...] o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito de significante”.

O autor assume essa compreensão do significante, a partir da constatação de que

[...] o surgimento da disciplina linguística [...] sustenta [...] no momento constitutivo de um algoritmo que a funda [...]: $\frac{S}{s}$ que se lê: significante sobre significado, correspondendo o sobre à barra que separa as duas etapas. O signo assim redigido merece ser atribuído a Ferdinand de Saussure. [...] é legítimo lhe redermos homenagem pela formalização $\frac{S}{s}$ em que se caracteriza [...] a etapa moderna da linguística. A temática dessa ciência [...] está efetivamente presa à posição primordial do significante e do significado, como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação. [...] o que tornara possível um estudo exato das ligações próprias do significante e da amplitude das funções destas na gênese do significado. [...] essa distinção primordial vai muito além do debate relativo à arbitrariedade [...] que se opõe à correspondência biunívoca entre a palavra e a coisa, nem que seja no ato da nomeação (LACAN, 1998, p. 498).

Nessa direção, a “leitura”, proposta por Lacan, não é somente essa feita pelo mecanicismo empírico do ato de ler, é leitura enquanto produto de matéria inconsciente, do Outro, é interpretação. Assim, defende a primazia do significante, ao discorrer que para se

²⁹ A versão brasileira dessa citação encontra-se em BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Néri. Campinas, SP: Pontes Editores, 1988.

chegar ao significado há uma cadeia significante, na qual um significante fala com outros e com o Outro, permitindo a formação do sentido, reiterando as concepções saussurianas.

Essa cadeia é necessária para a produção de sentidos, pois, no isolamento de um significante não há sentido, em razão de este não possuir significação própria. Porém, na articulação em cadeia: S1 (significante-mestre) → S2 (no qual os significantes encadeiam-se), nesse processo, concernente ao linguístico, as possibilidades semânticas são aí produzidas.

O significante-mestre permite a ordenação da cadeia que pode se dar de modos variados. Portanto, a cadeia não se faz entre o S1 representado um significante e o S2 representando mais um, pois o S2 é tudo aquilo que vem a posteriori para encadear os significantes, gerando sentidos a partir do significante mestre: S1 → S-S-S-S...

A respeito da cadeia significante, Lacan afirma que “O que essa estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho [...] de me servir dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz” (LACAN, 1998, p. 508). Ou seja, o que a cadeia significante materializa, na linguagem, seja ela verbal ou visual, não corresponde exatamente ao que se articulou no inconsciente, visto que, quando adentramos no plano simbólico, tudo é passível ao equívoco da/na linguagem.

A combinação encadeada desses significantes é múltipla e o sujeito começa a entrar em contato constitutivo com esses significantes desde seu nascimento. À medida que esses significantes – que vêm de uma exterioridade – se encadeiam, os sentidos são produzidos; há todo um processo antes de se chegar a ele, e é um processo que não tem nada de unicidade, que é disperso, pois é resultado de formações inconscientes. Conforme Lacan (1998, p. 505), é necessário “[...] pensar que a significação reina irrestritamente para-além. Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão”.

Assim, é desse significante que Lagazzi (2010) fala ao constituir o conceito de materialidade significante. Uma materialidade que é somente possível pelo encadeamento significante no processo de (des)feitura dos sentidos. Em seus escritos, a autora enfatiza “[...] a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, **compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula**” (LAGAZZI, 2010, p. 173. Grifo nosso).

Essa ênfase se dá, principalmente, às materialidades trabalhadas pela autora em seus últimos trabalhos envolvendo o fílmico, com a observação compositiva de distintas materialidades significantes imbricadas na produção do “todo” do filme, disperso, por sua vez, em efeitos de sentidos.

Ainda no campo discursivo, Milanez e Bittencourt (2012, p. 10) expõem que “[...] a materialidade não é homogênea como também não são seus suportes”. Seguindo um fundamento teórico foucaultiano, os autores atrelam a noção de materialidade a de corpo, e, na figura do filme, pensam a relação corpo-câmera-discurso.

Nessa direção, Foucault (2010, p. 114, *apud* MILANEZ; BITTENCOURT, 2012, p. 10) discorre que “[...] a materialidade é o que o enunciado precisa para ter existência, ou seja, ‘uma substância, um suporte, um lugar e uma data’”. Assim, compreendemos que, para Milanez e Bittencourt (2012, p. 10) a materialidade precisa “existir”, precisa ser vista, tocada, ouvida, enfim, experienciada pelo sujeito em alguma superfície, tanto que o autor desenvolve que “[...] o corpo e letra do sujeito é que dão os contornos da materialidade da língua”.

A partir dessa afirmação, procuramos, então, compreender como os autores veem a materialidade da língua, visto que, de acordo com suas afirmações, o efeito que se produz é o de material enquanto algo “palpável”, tangível, empírico, pois os autores tomam o significante como objeto mais material, em razão da sua existência e corporeidade sonora, uma vez que, para eles, é de fato o corpo do indivíduo que constrói a escrita e a fala.

Porém, pensar o significante é ir além da “[...] força daquele que imprime seu olhar sobre uma imagem que chegará até nós com recortes e edições.” (MILANEZ; BITTENCOURT, 2012, p. 11), algo que nos parece apagar partes constitutivas da Análise de Discurso. Assim, apesar do autor pontuar seu trabalho como discursivo, que considera, portanto, a história e a exterioridade, ainda há algo que nos soa como empírico e intencional.

Esses contrastes se dão em razão de que, na Análise de Discurso, não procuramos trabalhar com o sujeito biopsicossocial, mas sim com o sujeito histórico-ideológico. Essa intencionalidade do sujeito que imprime o peso de sua visão para construir algo (meramente material) não é o centro, visto que o foco, nessa área, é a miríade de efeitos à qual esse algo se lança a partir do momento que é produzido.

Desse modo, informações concernentes a quem é esse indivíduo ou a qual é o seu lugar social não detêm primazia, pois o interesse, na teoria do discurso pecheuxtiana se direciona a **como** esse sujeito se constitui quando diz algo, isto é, quando ele discursa e, nesse processo, toma posições. É, portanto, na noção de sujeito advinda da psicanálise, tomada enquanto um dos tripés teóricos da Análise de Discurso, que reside os contrastes referentes às diferenças nas noções de materialidade pontuadas.

Por conseguinte, as propriedades do discurso são sempre fluidas, e o filme como materialidade vai além das intencionalidades, estando fadado ao funcionamento do *real*

enquanto furo, elemento do qual nenhum discurso escapa e que, juntamente com os dois demais registros (o simbólico e o imaginário), rege o funcionamento discursivo.

De acordo com as colocações de Lacan, é pelos registros que o sujeito se situa na língua, nos/pelos significantes. Por conseguinte, é uma forma de o sujeito se identificar no campo da linguagem em uma posição subjetiva.

Os registros (RSI) são maleáveis, pois possuem a plasticidade de se tocarem. Lacan se valeu deles para explicar o que escutava dos sujeitos em sua clínica. Dessa forma, o modo como esses registros são encarados na Psicanálise e na Análise de Discurso possuem algumas características distintas, visto que, para Lacan, eles dizem mais sobre as formas como os sujeitos se engancham com seus modos de gozo, com as suas fantasias... Enquanto que na AD, há a escuta do real, do simbólico, e do imaginário de uma maneira distinta, não como registro para compreensão da psique de um sujeito na clínica, mas como funcionamento da/na linguagem.

Pela noção de real, imbricada na materialidade, se vai além do que aquilo que se coloca como material, para compreendermos a instância psíquica que se inscreve nela. Em relação ao registro do real, Žižek (2008, p. 97) afirma que “Enquanto a realidade é aquilo que permanece igual lá fora e percebemos de um modo que é sempre parcial, distorcido, o Real é a própria causa dessa distorção, o X que faz com que nossa percepção da realidade seja sempre distorcida”. A distorção mencionada pelo autor nada tem a ver com as intencionalidades, com o controle sobre si e sobre as produções do sujeito, tem a ver com encadeamento significativo.

Milanez (2011) faz um extenso trabalho tangente ao corpo e à corporeidade em materialidades diversas, como trailers, yaois³⁰, filmes, que é o centro de discussão em nosso trabalho. Em *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, o corpo é observado com base nas imagens em movimento que configuram o trailer. Assim, a respeito da materialidade fílmica, o autor pontua que

Essas poucas materialidades fílmicas utilizadas em narrativas cinematográficas servem para nos mostrar a importância do estudo da ferramenta técnica cinematográfica, que será encarada **como produtora de uma existência material no seio de uma rede discursiva, produzindo uma heterogeneidade e sentidos a partir das técnicas e estratégias que**

³⁰ *Yaoi* é um gênero de publicações que tem o foco em relações homoafetivas entre dois homens. O termo se originou no Japão e inclui principalmente *dōjinshis* (a principal parte do mercado de publicações independentes japonesas relacionadas aos mangás, animês e games). Atualmente, no Japão e no mundo, o termo “Boys Love” (ou BL) é o mais utilizado em trabalhos profissionais. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yaoi>. Acesso em 05 abr. 2021.

locam os corpos monstruosos em evidência (MILANEZ, 2011, p. 49. Grifo nosso).

Ao falar dos componentes técnicos que se amalgamam estruturalmente para compor a materialidade do filme, o autor define a relevância deles para o todo da obra – algo com o que estamos de acordo e que será desenvolvido no momento da análise do filme. Entretanto, compreendemos que mais que uma “[...] existência material no seio de uma rede discursiva”, esse “material” é parte inerente da rede discursiva, portanto, não é algo tangível em algum lugar na discursividade, é a própria discursividade. Para nós, quando pensamos em materialidade, não a vemos num núcleo isolado dentro da instância do discurso, que pretende colocar “corpos [...] em evidência”.

Em um outro momento do texto, o autor retoma a questão de evidenciar algo a partir da propriedade imagética inerente ao filme:

O conjunto de planos de Drácula, que constrói uma primeira apresentação visual do personagem, coloca em evidência tipos diferentes de materialidades como recursos para se produzir sentidos. Nesse momento do *trailer*, parece que a materialidade da língua escrita e oral sobrepuja, de certo modo, o caráter da imagem em movimento (op. cit., p. 53).

Em razão de a materialidade do filme ser discurso e este não ser regido por intencionalidades, qualquer natureza de evidência vem somente como efeito ilusório. Uma vez constituído como discurso ele se torna um todo, uma montagem da qual já não podemos dizer qual tem mais valor ou sobrepuja uma outra. Talvez, em análise, seja possível dar visibilidade a uma propriedade que se destaca em determinada cena ou plano, entretanto não podemos afirmar com rigidez que um elemento construtivo empiricamente se submete ao outro por propósito.

Refletindo sobre o enlace de elementos compondo a materialidade, Lagazzi (2009, p. 68) diz que

O batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição. Realço o termo composição para distingui-lo de complementaridade. Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação

funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda.

O que Milanez (2012) chama de materialidade, Lagazzi, (2009) em concordância com Orlandi (2007) denomina “estruturas materiais”, ou seja, elementos que erigem o filme e que o compõe e não se complementam, não há sobrepujamento. Esses componentes estruturantes, cada qual com sua incompletude, amarram-se um ao outro na formação de alguma materialidade específica (filme, música, quadrinho, pintura etc.), aberta às interpretações dos sujeitos, inconscientemente regidas pelo desejo, numa incessante mobilidade semântica.

Nessa direção, para nós, a materialidade vai para muito além da “substância”, da “existência”, porque antes, durante e depois (não que seja linear) há processos: processos de encadeamentos significantes, processos de assujeitamento ao grande Outro e às discursividades que conformam ideologicamente a memória do dizer, há, enfim, deslizos de sentido, equívocos, falhas, visto que há uma língua(gem) inatingível.

Não compreendemos o corpo do sujeito como o que dá contornos a materialidade da língua e da linguagem. Existe uma determinação muito anterior a isso que afeta inclusive “a decisão” do corpo desse mesmo sujeito por filmar, ou escrever, ou cantar, ou esculpir; algo inconsciente, que, por conseguinte, já não se dá de modo a conformar uma decisão, como marcada por uma vontade, uma intenção. O ponto é que determinações ideológicas e inconscientes que tocam os modos de constituição do sujeito são ditadas pelo grande Outro e pelo real contraditório da história, que encaminham os sujeitos a fazerem/serem isto ou aquilo, deste jeito e não de outro. O corpo é atravessado por esses desejos, assim, há algo de constituinte e de decisivo no corpo do sujeito, que vai para além do conjunto orgânico.

Ao mencionar o funcionamento da materialidade, Milanez e Bittencourt (2012, p. 10) dizem ainda que ela “[...] não está totalmente livre em nossas mãos, ao contrário, tanto ela como nossos corpos, que também é (sic) outra forma de materialidade, obedece a leis”. Na verdade, a materialidade não está em nossas mãos, nós construímos um material, mas a materialidade é que nos constitui, ela é que nos tem nas mãos. Discursivamente falando, materialidade não é somente esse material, pois, apesar de ser o que há de forma na linguagem, visto que é constituída por uma cadeia significativa, por essas unidades mínimas que precisam amalgamar-se visceralmente para que, somente assim, se produza sentido.

Quando pensamos na produção da materialidade, pensamos, em um primeiro momento, nisso que de inconsciente constitui o sujeito e tudo aquilo que este produz, e que é

um processo sem domínio, mas que para existir precisa haver a ilusão de controle. Desse modo, é com essa tríade – *Real, Simbólico e Imaginário* (RSI) –, é por esses “[...] três registros distintos e essenciais da realidade humana” (FERREIRA, 2010, p. 5) que há contorno de materialidades e de discursos.

Como dissemos anteriormente, a relação com esses registros, para a Análise de Discurso, entra em cena para que possamos compreender o funcionamento das particularidades da linguagem em sua estrutura e atravessamentos histórico-ideológicos, na constituição do sujeito, que se formula pelo discurso. Tomamos as considerações lacanianas por pontuarem que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, fazendo-nos compreender que o linguístico toca fortemente a Psicanálise, como pode ser visto na discussão elaborada a respeito do simbólico, pelo autor:

É de fato assim que devemos entender o simbólico de que se trata na troca analítica. Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se ainda e sempre de símbolos, e de símbolos organizados na linguagem, portanto, funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é o equivalente da estrutura da linguagem (LACAN, 2005, p. 22).

Assim, vemos que o simbólico é uma noção essencial para a Análise de Discurso a partir do momento que se apresentam como símbolos que se dispõem em combinações possíveis na estrutura da linguagem, em suas diferentes corporeidades erigidas em materialidades. Além do simbólico, como vimos, temos ainda os registros do “[...] imaginário como o das ilusões do eu, [...], e do real como um resto impossível de simbolizar” (RODINESCO; PLON, 1998, p. 541).

Ainda sobre a relação entre essas noções, retomando os estudos lacanianos, Vanier (2005, p. 18-19) sintetiza a compreensão do modo como esses três registros imbricam-se na/para a constituição do sujeito:

O Simbólico remete simultaneamente à linguagem e à função compreendida por Lévi-Strauss como aquela que organiza a troca no interior dos grupos sociais; o Imaginário designa a relação com a imagem do semelhante e com o “corpo próprio”; o Real, que deve ser distinguido da realidade, é um efeito do Simbólico: o que o Simbólico expulsa, instaurando-se.

É notável o quanto esses registros possuem função determinante na produção discursiva, pois são edificantes do sujeito. O real, o simbólico e o imaginário são noções que

serão frequentemente retomadas na escrita deste trabalho a partir do momento que compreendemos essa inerência à teoria do discurso.

Portanto, quando pensamos em materialidade, já não estamos pensando somente no material empírico, em um substancial, estamos discutindo, na verdade, o material atravessado por todo esse processo, dando visibilidade ao fato que, ao lançarmos olhares analíticos, não iremos desconsiderar essas questões. E é por isso que estamos mais afeitos às considerações de Lagazzi (2007), do que às de Milanez e Bittencourt (2012).

Consideramos, então, que a materialidade fílmica possui particularidades construtivas específicas e que dizem respeito ao meio cinematográfico, envolvendo o sujeito e a máquina na produção sequencial de imagens que dá ao telespectador a ilusão de movência própria do filme, porém também vemos o que de discursivo há nesse processo, pensando ideologia e inconsciente como fundamentais.

Ao falar da materialidade, nos aproximamos da materialidade significativa de Lagazzi (2007), que leva em consideração os significantes em cadeia. Então, pautamo-nos no princípio de que todas as relações de linguagem praticadas pelos sujeitos, só são possíveis pelas ligações entre os significantes, enquanto unidades mínimas, que, encadeadas, permitem o processo de produção de sentidos.

Metaforicamente, o significante poderia agir como o neutrino do inconsciente, esse pequeno corpúsculo constituinte. Assim, significante não é um fonema, não é uma palavra, ao pensarmos na língua. Significante não é uma nota, ao pensarmos na música. Significante não é uma imagem, ao pensarmos na fotografia e significante não é um frame³¹, ao pensarmos no filme.

Se pensamos que o conglomerado de imagens postas em sequência, presentes no filme, é o que cria a ilusão de movimento, então, o fílmico constitui-se por um material de linguagem imagético, mas que, pensado discursivamente, se torna materialidade fílmico-significante.

A materialidade fílmico-significante seria esse material pensado, especificamente, na particularidade da construção de um filme, e atrelado, indissociavelmente, à história e aos modos de constituição do sujeito do inconsciente. Uma materialidade que é feita de ilusões

³¹ Unidade fotográfica mínima de um filme. “Em português, em geral usa-se o termo fotograma para as imagens individuais de um filme, reservando a palavra frame apenas para as imagens de vídeo. Na produção audiovisual, é comum usar-se a palavra “frame” também como unidade de tempo. Neste caso, a sua precisão depende da cadência de projeção utilizada em cada sistema particular de filme ou vídeo. Por exemplo, no cinema sonoro (desde 1929), a cadência padrão de projeção é de 24 fps (frames por segundo), portanto um frame equivale a 0,0417 segundos”. Disponível em: <https://vid8o.wordpress.com/2010/10/10/o-que-sao-frames-e-fotogramas/>. Acesso em 20 abr. 2019.

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

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

As ilusões e os desejos são constitutivos e acontecem pelo inconsciente, mas o cinema, por muitas vezes e através da ficção, procura trazer à tona fragmentos desse iceberg³². O cinema, uma arte que tomou força e disseminação contemporaneamente à Psicanálise, tornou-se o lugar de exposição dos sonhos ou do que se podia compreender deles na ordem do dia, a partir dos filmes:

Deixamos de ser indivíduos, para sermos sujeitos divididos. A propósito, a palavra esquizofrenia aponta para a divisão da mente. Somos todos meio esquisitos, duplos, estranhos a nós mesmos, parricidas, incestuosos, filicidas e razoavelmente perversos. **Prato cheio para o teatro, o cinema, a literatura [...]** (FERREIRA-NETTO, 2014, p. 250. Grifo nosso).

Nos filmes, o registro do imaginário, responsável pelo desenvolvimento de imagens que o sujeito faz de si e do outro, já atravessados pelo Outro, toma corporeidade em materialidades amalgamadas que, como dissemos, procuram se aproximar maximamente do que há na realidade, mas nessa procura temos o real como fado. Assim, a materialidade

³² A metáfora do iceberg, utilizada por Stefan Zweig como artifício para compreensão do inconsciente freudiano, é extremamente disseminada. O esquema do autor parte de um desenho de um iceberg, no qual o que pode ser visto acima do nível do mar é a consciência configurando-se como uma ínfima parte da nossa psique. Mas submersa, onde o sujeito não pode ver, encontram-se o superego e o id (PSICOLOGIAS DO BRASIL, 2019).

fílmico-significante, possível pelas ilusões do sujeito, que diz de desejos inconscientes é lugar de (des)construção e de (dis)junção, é ela, portanto, produtora de jogos imagéticos desse *estranho familiar*.

Esse funcionamento entre o estranho e o familiar é algo trazido por Freud, partindo das palavras alemãs *heimlich/unheimlich*, no qual, diante de algum episódio em particular, pode ser produzido no sujeito o efeito de esquisitice ou de inquietude. O psicanalista compreende que nesse efeito de afastamento aflitivo por algo estranho, há muito de aproximação. Desse modo, a partir de observações não somente de casos clínicos, mas também em obras ficcionais (áreas nas quais Freud pontua uma grande relação bem como distinção), o autor afirma que “[...] o estranho provém de algo familiar que nos foi reprimido” (FREUD, 1996, p. 307), e que vem à tona em forma de estranhamento, em situações particulares, que podem vir a remeter ao que é da ordem do recalcado.

Koltai (1997)³³, ao tratar do estrangeiro, afirma-o como situado entre a fronteira do subjetivo singular com o social. Assim, a categoria sociopolítica que o institui fixa-o em uma alteridade que implica uma exclusão. A exclusão é forjada no outro pelo “medo” de se ver reconhecido nele, do mesmo modo que a criança se assusta ao ver reconhecida sua própria imagem no espelho. Esse funcionamento, segundo Freud, se dá na divisão imperiosa do sujeito por algo que, sendo seu, lhe é estrangeiro, tornando-o dividido por esse estranho familiar, que lhe traz inquietação, necessitando, portanto, ser experimentado como o estranho em/de si.

No cinema, por meio dos filmes, o estranho familiar pode ser produzido, direcionando-se ao campo das peças literárias fictícias, como exposto pelo autor, e que, podemos dizer, também englobam o fílmico:

Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (FREUD [1919], 1996, p. 310. Grifos do autor).

³³ KOLTAI, Caterina. “O estrangeiro: um conceito limite entre psicanalítico e político”. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica. PUC/SP. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15665>. Acesso em 05 abr. 2021.

Assim, vemos que o estranho na realidade, se difere do estranho na ficção, porque, muitas vezes, quando nos deparamos com o estranho no fílmico, produz-se o efeito de que está do modo como deveria estar, porque se trata de um filme, porque é uma materialidade na qual se espera que a estranheza se produza, diferentemente na realidade que, como diz o autor, pode nos causar exasperação.

Entretanto, é necessário também salientar que ainda que seja uma materialidade a partir da qual se cria o imaginário de que o estranho é esperado, e o efeito deste não é o mesmo da realidade, os mais diversos efeitos podem ser produzidos no sujeito diante dela, como por exemplo, o próprio estranho semelhante à realidade, dando visibilidade aos distintos modos pelos quais o sujeito espectador pode ser tocado.

Nas palavras de Freud (op.cit, p. 312-313),

[...] o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma variedade de efeitos a partir do mesmo material.

Constantemente, na construção da Psicanálise, tanto Freud quanto Lacan lançam mão de situações fictícias, produzidas na literatura³⁴ e/ou na dramaturgia, para explicar algum funcionamento inconsciente e, por outro lado, o cinema, enquanto “[...] a arte da ilusão, fecunda usina de fantasias e sonhos diurnos” (FERREIRA-NETTO, 2014, p. 247), se valeu da Psicanálise, por ser o lugar em que as bizarrices e as estranhezas podem ser materializadas em uma releitura.

Neste ponto, Freud (1996, p. 313) nos mostra como o fantasma “real” de Oscar Wilde, em *O fantasma de Canterville*, “[...] perde todo o poder de despertar em nós sentimentos *repulsivos* tão logo o autor [Wilde] começa a divertir-se, fazendo ironias a respeito do fantasma e permitindo que se tomem liberdades com ele”. Do mesmo modo que os sentimentos de medo e as sensações estranhas que eles carregam são completamente eliminadas, quando despertadas pelas histórias de fadas. Mesmo quando essas histórias

³⁴ A função crucial dessa aproximação com a Literatura pode ser observada em vários momentos da produção de Lacan, da qual destacamos o *Seminário sobre a Carta Roubada*, em *Escritos* (LACAN, 1998), em que o autor toma o conto de Baudelaire, de mesmo título, para lhe produzir consequência; ou *O Seminário, livro 23: O Sintoma* (LACAN [1975], 2007) no qual o autor toma a escrita de James Joyce como base para suas considerações teóricas, (re)formulando conceitos, a fim de investigar os laços sociais que se configuram entre os sujeitos e que surgem na clínica. A psicanalista francesa Colette Soler escreve, em *Lacan, Leitor de Joyce* (2018), discussões sobre a escrita de Lacan endereçada à obra de Joyce salientando perspectivas psicanalíticas lacanianas entremeadas às suas próprias, no que tange à Psicanálise.

produzem efeitos de silêncio, de solidão e de escuridão, fatores que participam da ansiedade infantil, fator que a maioria de nós nunca se libertou totalmente.

Assim, partindo da literatura, mas agora pensando na especificidade do cinema, a materialidade fílmico-significante possui esse funcionamento: parte da ilusão biológica da visão; juntamente com a ilusão constitutiva do sujeito; amalgamada a uma terceira ilusão; também do sujeito, de que aquilo que lhe é estranho é totalmente alheio a si próprio, que não lhe detém nada de familiar. Todo esse funcionamento é entremeado pela ilusão de que o sujeito sabe o que deseja e o que o levou a desejar. Ilusões produzidas mediante a materialidade dos filmes pelos jogos imagéticos, efeitos de uma constituição inconsciente, edificada pela cadeia significativa.

Nosso propósito, então, é o de compreender esses funcionamentos na materialidade fílmico-significante de *Her*.

CAPÍTULO III

CENA E SENTIDO EM *HER*

Um percurso pelo erigir e florescer cinematográfico, com tensões fulcrais para sua consolidação, a interpretação, a interpelação, o olhar do sujeito como determinante para o desenvolvimento dessa arte. Os seus primeiros passos, suas tentativas emancipatórias, as primeiras direções precursoras do cinema moderno. Dentro desse cinema, o filme, no filme, materialidade, efeitos...

Todo esse caminho percorrido é justificável pela relação entre sujeito e cinema, essa arte edificada e aprimorada pela tecnologia. O maquinário e o humano, ou pensando pela Análise de Discurso, o discurso da máquina e o sujeito constituinte dele, sendo também constituído nesse trajeto, é disso que objetivamos dizer.

Sujeito e tecnologia relacionam-se, assim, na interpretação. Orlandi (2013, p. 1) diz que a Análise de Discurso “[...] é uma ciência da interpretação”, e cá estamos procurando compreender o discurso fílmico que é feito de interpretação, por meio de gestos interpretativos em retorno, a análise.

Porém, a análise é regida pelo dispositivo da AD que possui procedimentos e que parte de princípios teórico-analíticos para construir suas considerações a respeito dessas interpretações. Por conseguinte, o analista se vale da materialidade para dar visibilidade aos sentidos possíveis e precisa mostrar que suas pontuações são válidas, por meio do modo como as formulações são apresentadas – quer sejam elas formadas por elementos verbais ou imagéticos. Portanto, mais que uma interpretação leiga do objeto, o analista compreende o funcionamento dos elementos linguísticos a que se propõe observar.

Nas palavras de Orlandi (op. cit., p. 4),

Com a análise não se objetiva interpretar o objeto submetido a ela, mas compreendê-lo em seu modo de significar. Assim, a análise não é sobre um objeto propriamente mas sobre o processo discursivo de que ele é parte. Como a análise de discurso, como dissemos, não é uma ciência exata é uma ciência da interpretação, ela não estaciona em uma interpretação, ela a interroga. Cabe ao analista, na elaboração de sua análise, e na explicitação de seus resultados, mostrar a eficácia de seus procedimentos e a consistência teórica com que a conduziu.

Nessa compreensão, à medida que se toma uma materialidade para análise, o analista se molda a fim de compreender suas especificidades e de dar visibilidade a acuidade investigativa de seu gesto analítico.

O que é observado é o processo discursivo e os modos como ele acontece, e é por esse motivo que as análises se apresentam de maneira diversificada e podem conversar entre si, mediante os liames e as ênfases imprimidas nas observações de cada analista de discurso.

Assim, com a responsabilidade de refletir sempre os efeitos e suas maneiras de produção, o analista nunca imprime uma visão e a lança para o leitor como a única, mas mostra, na materialidade, o que permitiu dizer o que diz.

Para Pêcheux (2014, p. 291), a AD procura causar deslocamentos, no movimento de sair de um lugar de evidência, de superficialidade e de senso comum, buscando explorar as possibilidades de sentido até onde for possível e cabível, de acordo com o que é proposto por aquele que analisa:

A análise de discurso não pretende se instituir em especialista da interpretação, dominando ‘o’ sentido dos textos, mas somente construir procedimentos expondo o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito (tais como a relação discursiva entre sintaxe e léxico no regime dos enunciados, com o efeito do interdiscurso induzido nesse regime, sob a forma do não-dito que aí emerge, como discurso outro, discurso de um outro ou discurso do Outro).

Pelas palavras do autor, compreendemos que, enquanto ciência da interpretação, a AD não pretende tecer considerações analíticas e colocá-las como singulares, cercando-as e impondo o produto da observação analítica como um padrão correto a ser seguido, sempre que se remeter àquele determinado objeto analisado.

Nesse funcionamento, o autor traz ainda a questão da relação da estrutura da língua afetada pelo Outro que fala na intradiscursividade, pois “[...] o sujeito só é sujeito por seu assujeitamento ao campo do Outro, o sujeito provém de seu assujeitamento sincrônico a esse campo do outro” (PÊCHEUX, 2012a, p. 183). Assim, não há sujeito sem o Outro, mas quando o autor o grifa dessa maneira (com “O” em letra maiúscula) vemos um laço com questões psicanalíticas. O Outro de que Pêcheux fala não é o outro social, não é o biopsicossocial, mas sim de uma ordem que o liga com o inconsciente. Não é o sujeito que sabe tudo de si, mas o sujeito que diz e que é flagrado por manifestações inconscientes nesse processo.

Em *Só há Causa Naquilo que falha ou O Inverno Político Francês: Início de Uma Retificação* (2012a), Pêcheux procura enfaticamente trazer a noção de inconsciente como fundamental ao empreendimento da Análise de Discurso, enquanto construção que inquieta a ilusão de transparência e literalidade na produção de sentidos, abalando o ilusório do sujeito

autônomo e centrado. Assim, pelas manifestações do inconsciente, a base da consciência, radicada na centralidade do sujeito e unanimidade do sentido, desmorona.

Com base nesses preceitos, o autor pensa a AD enquanto dispositivo analítico, refletindo o sujeito enquanto noção, e não exatamente o sujeito da escuta psicanalítica. Porém, pelo discurso, podemos dar visibilidade ao funcionamento desses conceitos, movimentados no acontecimento.

Assim, o papel do analista é compreender como são constituídos os passos performáticos que a linguagem desempenha, olhando-os, vendo-os, reparando-os para que, mediante a compreensão das peripécias engendradas pelo linguístico, seja na sintaxe da palavra ou da imagem, obtenha-se um texto de análise coerente. Com base nesse processo, dá-se luz, então, aos efeitos de sentido pelo atravessamento do interdiscurso, na relação intrínseca entre os eixos de formulação e de constituição dos discursos.

É por essa razão que procuramos observar as particularidades tecnológicas de construção do filme, determinadas pelo interdiscurso para o refletirmos enquanto materialidade fílmico-significante.

Temos, dessa maneira, o processo histórico cinematográfico, a materialidade artística dele, o filme, tudo encaminhando-nos para este momento: o momento em que tomamos a materialidade elencada, com base numa teoria que nos permite gerar impressões analíticas e pela qual nos amparamos na história, na língua e na estruturação do inconsciente para justificá-las. É, portanto, a visão cuidada daquele que possui um dispositivo teórico e tem o conhecimento de como mobilizá-lo para que o produto da tecitura investigativa seja procedente.

Neste momento do texto, desenvolvemos a partir de um recorte, a análise de uma materialidade fílmico-significante que traz, pela ficção, a relação entre o humano e a tecnologia, entre o sujeito de desejo e a arte em uma relação que é iniciada, como dissemos, na instauração do cinema em si e que é metaforizada pelo filme em questão: *Her*.

3.1 Os lidares e os limiares metodológicos: a materialidade fílmico-significante

O filme *Her*, em suma, versa sobre um mundo futurístico, no qual um escritor de cartas por encomenda se apaixona por um sistema operacional dotado de inteligência artificial que ele adquire somente na intenção primária de lhe servir, o caráter de um organizador ultrainterativo. Entretanto, no transcorrer da história, o jovem homem e a inesperada IA

(Inteligência Artificial), autodenominada Samantha, iniciam um relacionamento amoroso peculiar.

À primeira vista, o filme pode parecer somente mais um dos que são categorizados como ficção científica, nos quais regularmente as linhas entre o humano e o maquinário se esmaecem, porém a peça artística desloca-se das pré-existentes narrativas cinematográficas não somente em sua construção tecnológica, exposta na tela, bem como no modo de contar sua história.

Com base no discutido a respeito dos entremeares entre homem e tecnologia, procuramos compreender, tendo o cinema como ponto condutor, como esses deslocamentos se apresentam em termos de linguagem, ou seja, como a formulação da linguagem entremeada, própria do cinematográfico, permite interpretações, com base em já-ditos.

Ao longo de nossas análises, tomaremos como processo metodológico recorrente, o recorte de cenas, que poderão ser vistas na íntegra, mediante a tecnologia de QR codes³⁵ de acesso, mas ainda tomando uma imagem imóvel (quadro, frame, fotograma), a qual chamaremos de frame, nos atentando ao momento da descrição e ao desenvolvimento analítico em batimento.

O QR Code (Quick Response Code – Código de Resposta Rápida) é um tipo estilizado de código de barras, que conta com traços verticais e horizontais. Apresenta-se como um código visual e, portanto, pode ser lido tanto em telas digitais quanto em impressões, para as mais diversas finalidades.

Neste trabalho, o QR Code tem papel fundamental, não somente como um meio ou instrumento para acesso às cenas, mas também, de certa forma, como parte da materialidade a ser analisada. Ao tomarmos a materialidade dos QR Codes, passamos a compreendê-los enquanto uma composição tracejada sem significante, a partir do momento que eles se configuram por uma ordem sistemática outra, erigida e estruturada pelos traços em combinação – qualquer falta e/ou “rasura” na sequência pode acarretar na falha de direcionamento proporcionado pelo code. É mediante essa composição, que também se apresenta como uma linguagem codificada permitida pela tecnologia, que daremos, ao leitor, acesso aos recortes cenográficos, que, posteriormente, aparecerão no corpo do trabalho, a partir dos frames.

³⁵ Trazemos os QR codes com o objetivo de não preterir o cinema enquanto a arte das imagens em movimento. Desse modo, optamos pela tecnologia de geração dos códigos bidimensionais que podem ser escaneados por aparelhos celulares, com encaminhamento para algum arquivo em particular, para que o leitor tenha a opção de familiarizar-se com as sequências de imagens extraídas do filme, e assim, compreender o que permeia e o que levou àquela imagem pinçada por nós e plasmada no texto. Enfim, uma praticidade que pode convir à uma aprimorada experiência de leitura das análises.

Como já exposto, o frame, quadro ou ainda fotograma, são, por muitas vezes, termos tomados como sinônimos, ao dizer de cada imagem que participa da composição de um registro visual em movimento. Todavia, há casos em que os termos frame e fotograma são utilizados com diferenciação, pois, enquanto o primeiro tem uso relacionado ao vídeo feito exclusivamente por meio digital; o segundo é produzido pela tecnologia cinematográfica das películas físicas, aquelas nas quais colocamos os “rolos de filmes” dentro das máquinas para fotografar. Mas, de toda maneira, tanto um quanto o outro funciona como uma “[...] imagem unitária de filme. [...] Na projeção nunca é visto individualmente, mas fundido com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 137).

Her foi feito utilizando a tecnologia digital³⁶, portanto a nomenclatura técnica mais adequada, nesse caso, seria “frame”. Durante a escrita, alternaremos entre as palavras “frame” e “quadro”, sendo esta última a tradução literal da palavra frame para o português.

Salientamos que as questões técnicas cabíveis às terminologias serão visceralmente aliadas às questões de sentido próprias de todas as modalidades languageiras, percebendo como toda materialidade, no seu processo de encadeamento significativo, é dita e se diz, e de efeitos que, muitas vezes, nem se pretendiam, mas que se instalam por sua natureza equívoca.

Desse modo, os frames recortados do filme, que por sua vez já é um recorte em meio a todo o processo cinematográfico, será observado em toda a sua composição, com distintos elementos que encaminham a construção do quadro. Por conseguinte, o processo de análise se dará a partir desses quadros, mas não somente, pois elementos sonoros como diálogos, trilha e *score*³⁷ também serão considerados nesse conjunto artístico-languageiro audiovisual.

Ao desenvolvermos a análise de um *corpus*, tomamos uma teoria e o que esta compreende como metodologia. Tendo isso em vista, na Análise de Discurso, os princípios metodológicos, conforme expostos por Orlandi (2012), são já procedimentos, ou seja, o método organizacional encarnado em texto pelo analista diz, de antemão, de seus fazeres analíticos, colocando a teoria em movimento, ao tecer compreensões acerca da materialidade.

Dito isso, já podemos compreender o funcionamento metodológico da AD, que não é rígido e que cede e segue a plasticidade da linguagem. Assim, após o processo de recorte do

³⁶ O filme *Her*, lançado em 2013 e dirigido por Spike Jonze, foi filmado em digital usando ARRI ALEXA M Camera, ARRI ALEXA Studio Camera, Canon EOS-C300 Camera e Canon Lenses, Cooke Lenses, Zeiss Lenses com Hoyte Van Hoytema como diretor de fotografia e editado por Jeff Buchanan, Eric Zumbrunnen (tradução livre). Disponível em: <https://shotonwhat.com/her-2013>. Acesso em 08 jul. 2020.

³⁷ A palavra *score* costuma ser usada em referência a um elemento da trilha sonora que não compreende as canções (que possuem palavras melodizadas). Assim, o score é o fundo instrumental utilizado para compor as cenas aliando-se à ambientação e ao clima proposto por determinado momento do filme.

corpus eleito a ser compreendido discursivamente, que em nosso caso é o filme *Her*, desenvolvemos, com afinco, as reflexões fundamentadas na teoria, a fim de fazermos com que “[...] o recorte discursivo funcione como elemento organizador” (INDURSKY, 1997, p. 47), portanto, como um guia dos levantamentos teóricos.

Em concordância com a ponderação da autora, Fernandes e Vinhas (2019, p. 146), ao discorrerem sobre os fazeres metodológicos da AD, enfatizam

[...] o caráter material que constitui a Análise do Discurso, o que, em poucas palavras, significa que todo o processo analítico não parte da teoria, mas, sim, da práxis. Então, nosso dispositivo teórico-analítico se coloca no avesso do idealismo, encontrando o funcionamento ideológico a partir daquilo que se coloca materialmente.

Nas palavras de Orlandi (2003, p. 12), “[...] não se parte dos sentidos produzidos, observa-se o modo de produção de sentidos e da constituição dos sujeitos”. Assim, a materialidade elegida é que delimita a nossa prática de analistas, é a motricidade elementar da teoria. A teoria só se move, as noções e os conceitos só são desferidos partindo da materialidade. É ela, na verdade, que magnetiza as conceituações, pois é somente a partir dela que as próprias conceituações surgem e continuam surgindo, uma vez que, no momento da análise, o pesquisador, naquele seu material em particular, percebe e dá visibilidade a funcionamentos ainda não descritos na literatura, então tece a sua definição com base no que a materialidade permitiu que ele dissesse.

É sabido que a Análise de Discurso lida com uma variedade material vasta, peculiaridade à qual viemos dando destaque ao longo do trabalho, exatamente com o intuito de apontar para a procedência da escolha de nossa materialidade específica. Discurso não é apenas língua, visto que até mesmo no silêncio há sentido (ORLANDI, 2007). As materialidades dançam em cadências contrastantes e nosso propósito é dar visibilidade a esses passos.

A teoria do discurso se preocupa em compreender a produção dos efeitos de sentido; e como esse funcionamento não se detém somente à língua, nada mais adequado do que abrir para essas outras linguagens: o imagético com os frames e as cenas, a sonoridade que os entremeia, o escrito e o oralizado com o roteiro e as falas das personagens interpretadas pelos atores, que, nesse material, constituem as diferentes formas de apresentação da linguagem, que, quando unidas, transfiguram-se na materialidade fílmico-significante.

Nessa cadência de recortar as cenas e tudo o que nelas se conjuga relacionado à língua(gem), procuraremos dar visibilidade aos seus modos de produção de sentido: como se instalam no acontecimento discursivo de um filme que, através da ficção, pode dizer da realidade na qual a sociedade se insere, na atualidade.

Ao tomarmos a materialidade fílmico-significante, pretendemos justificar a pertinência dessa modalidade de material, em razão de não haver

[...] um sistema de signos só, mas muitos. Porque há muitos modos de significar e a matéria significativa tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significativa, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita etc. (ORLANDI, 2012a, p.12).

Como sugere a autora, a sistematização de signos, uma vez proposta por Saussure no *Curso*, pode tomar caminhos tangenciais, transversais, marginais, enfim, existe uma infinidade de modos sistêmicos desses signos entrelaçadas, e a Análise de Discurso, sendo uma subárea da Linguística, assume que um material que não necessariamente conta com a língua em sua composição ainda é linguístico, pois ainda é linguagem.

Na procura de compreender essa ficção científica não convencional, iniciaremos lançando nossos olhares, majoritariamente, ao *discurso do* filme, aos efeitos produzidos pela peça, com esporádicas apresentações do *discurso sobre*, relacionados à técnica cinematográfica. Em seção posterior nos ateremos com mais afinco às particularidades a serem compreendidas nos *discursos sobre* o filme.

Do modo como nos permite a Análise de Discurso, buscaremos compreender a formação do filme da maneira como o vemos nas telas. Para tanto, o modo de conjunção de elementos poderá ser aproximadamente acompanhado através do que no cinema é chamado de decupagem. A palavra oriunda do francês *découpage* refere-se à divisão de cenas propostas no roteiro em planos, como em uma visualização imagética do que foi escrito no roteiro. Assim, a decupagem

[...] consiste na planificação das cenas do guião [roteiro] – ou seja, na escolha, pelo realizador, dos planos com que essas cenas serão mostradas. Essa escolha deve ter em atenção quer o tipo de plano e a sua composição quer a sua relação com os restantes planos. Cada imagem deve, assim, encontrar uma justificação narrativa e dramática para a sua existência no filme (NOGUEIRA, 2010, p. 140).

Com esse entendimento, daremos visibilidade à decupagem como discursividade enquanto algo próprio da linguagem cinematográfica que alia diversas materialidades na constituição do filme, com unidades mínimas que vão se unindo. Neste trabalho também trataremos a noção de montagem, que apesar de muitas vezes ser tomada enquanto processo que faz parte da decupagem, também pode ser considerada como técnica à parte, posterior a ela.

A distinção é a de que a decupagem abrange o percurso de pensar o roteiro em imagens e tudo o que elas conclamam, como planos, cores, movimentos de câmera etc., enquanto a montagem se direciona a como esses planos e movimentos que formam as cenas vão se encaixar, a sequência, a linearidade ou não-linearidade, enfim, é um processo que como a decupagem dá liga, mas diz também da determinação na fluidez da história, a partir da transição entre momentos filmados.

Nessa direção,

A montagem é, portanto, a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem. Ou seja: através da montagem, o resultado da união das partes excede a sua simples soma – ela ajuda a perceber ou constituir o texto fílmico, portanto, como um sistema (idem, p. 94).

Assim, pensar apenas na estética das imagens, nos movimentos, na métrica dos enquadramentos não é suficiente, pois é necessário que haja coerência ao estabelecer links entre os planos e ao montar as cenas. Por exemplo, uma passagem muito repentina entre cenas que parecem não se relacionar, pode, por vezes, produzir confusão a quem assiste e lapsos no enredo. Entretanto, isso não significa que a utilização de uma montagem precise ser linear, com a disposição do tempo cronológico e com efeitos que não causem inquietude no telespectador, pois, em muitas narrativas as confusões entre linhas temporais, a não continuidade de um diálogo ou a utilização de vários recortes conflitantes também são necessárias e se colocam exatamente como elementos necessários aos efeitos de suspense, humor, exasperação, desespero que podem, por exemplo, serem necessários ao funcionamento de determinada história e ao impacto que podem acarretar.

Dessa maneira, a montagem não deve ser vista como organizadora de narrativas linearmente convencionais, pois ela também pode ser elemento desorganizador se for isso o que melhor significa o contar de uma história mediante imagens em moção. Desde quando o cinema passou a deixar de ser uma gravação em bloco, sem nenhum corte ou filmagem

paralela, a montagem desempenha, tal como a decupagem, um papel fundamental no meio cinematográfico, pois transita entre compreensões e caracterizações cenográficas e pode promover impressões de realidade que poderiam ser descaracterizadas no momento das gravações, tratando-se, portanto, de é um trabalho acurado e cuidadoso³⁸, pois, quando um telespectador assiste a um filme e percebe fluidez na narrativa, até mesmo entre imagens conflitantes, um bom trabalho de montagem foi realizado.

Mediante a montagem é que são tecidos os métodos que, no meio cinematográfico, permitem compreender “[...] como associar duas imagens frequentemente de natureza completamente heterogénea numa totalidade de sentido pleno, consistente e efectivo” (NOGUEIRA, 2010, p. 95). Contudo, para a Análise de Discurso essa plenitude e esse fechamento intencionado por um diretor pode não corresponder ao pretendido em razão do resultado da montagem ser discurso e o discurso estar aberto aos efeitos de sentido.

3.2 *Ela/Her* iniciando com ele: Theodore, o escritor de cartas

Figura 7 – QR CODE da Cena 1



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com*
<https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Os primeiros segundos do filme trazem um *close* de Theodore. É uma tomada longa que se estende por 1 minuto e 12 segundos e traz o jovem homem narrando, em voz alta, o que parece ser uma declaração amorosa endereçada à uma pessoa de nome Chris:

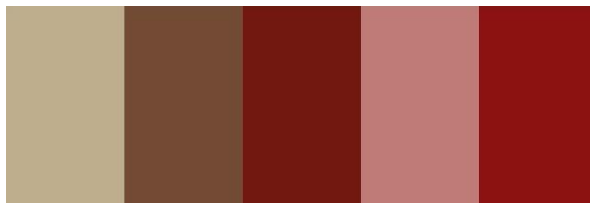
³⁸ Um exemplo recente que envolve o processo de montagem é o filme *1917* (2019) de Sam Mendes, no qual foi feito um trabalho minucioso de junção entre cenas para que fosse dada a impressão ao público de que o filme foi feito em somente um plano-sequência contínuo, sem cortes, a fim de promover a imersão do público à saga solitária do jovem soldado britânico.

Figura 8 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 9 – Paleta de cores centrais da Figura 8



(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

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

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

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

Assim, se atermo-nos às questões técnicas, obteremos várias modalidades de planos no cinema, que se atêm, nas palavras do autor, à “fabricação” do filme, ou seja, à sua construção, o que nos remete ao eixo da formulação, na Análise de Discurso. De todo o modo, o ponto que os autores salientam é que essas formulações, ao envolverem a questão do sentido, não se resumem ao purismo construtivo e mecânico. Por conseguinte, diz da coerência semântica que enlaça e que leva à escolha e à edificação desses planos, pois o filme não é só um produto tecnicista isolado dos sentidos, da memória.

Nessa cena, com o primeiro plano fechado em Theodore, temos o efeito de apresentação dessa personagem e de seu reconhecimento pelo telespectador. Pode-se notar os pormenores do seu rosto e cada singeleza dele. O foco é todo na face desse homem, tanto que as bordas do enquadramento são todas desfocadas, partindo da extremidade das orelhas de Theodore até o limite da tela, como pode ser observado na Figura 8.

A tomada em primeiro plano coloca, então, a personagem como figura central a ser vista, tanto que o fundo se desfoca, se embaça para a tornar mais visível. Assim, o que se faz visto é um rosto, cru, com as suas nuances – rugas, poros, cicatrizes, cravos, imperfeições... A vulnerabilidade e irregularidade humana é significada no frame. O efeito produzido é que é desta personagem o foco narrativo do filme, não somente nessa cena, e que ele estará entregue, exposto, sem armaduras e maquiagens durante a peça fílmica.

A nudez desse rosto, despido em tela, nos conecta intimamente com a personagem. Nesse momento não há nada além da voz e do rosto: nenhum score, nenhuma trilha. À medida que as palavras são proferidas craquelando o silêncio, o rosto também começa a se pronunciar. Os movimentos são mínimos, acompanhando o ritmo manso da fala, que diz de um amor duradouro, portanto é uma fala feita por uma voz gentil, nostálgica, límpida como a face, conectando o sonoro com o visual e produzindo coerência entre eles. A crueza desse rosto produz efeitos de identificação com a personagem, que, tal como seu rosto e sua voz, instala sentidos de transparência, de verdade para com o seu interlocutor.

Os olhos que parecem curiosos procurando por palavras para endereçar ao sujeito amado são acompanhados por pequenos esboços de sorrisos tímidos e satisfeitos com a sequência de sentenças vocalizadas. A doçura da voz, sem alterações de volume, cadenciada e materializada com regularidade rítmica, dá visibilidade à uma intimidade do sujeito para com o assunto que desenvolve na carta de amor: já amou e foi amado?

Theodore é um escritor de cartas e, nesse momento, escreve uma carta de amor, a pedido de sua cliente, para o seu marido Chris, pelos 50 anos de vida em comum. Mas, à medida que vai lendo a carta e que vai se deliciando com cada palavra e com o amor que ela

encerra, o efeito que a leitura produz é de tamanha verdade, que a profissão da personagem se confunde e se enlaça com o amor do casal da carta.

Essa verdade da personagem ao falar de amor com tanta intensidade já faz supor a solidão e a ausência de amor em sua vida, assim, ele se presta a escrever a carta de amor ao Chris, mas vive, ao mesmo tempo, a necessidade desse amor. As marcas dessa constatação se fazem pela voz da personagem, que é terna, emocionada, carente de dizer de um amor duradouro e verdadeiro.

Com ênfase em estudos que refletem sobre as modulações vocais no canto, Souza (s.d., p. 3) defende a compreensão da voz enquanto materialidade e, portanto, como espaço de irrupção do sujeito e do sentido:

Assim se focamos a voz como lugar material desta composição, os traços acústicos e prosódicos que tecem o ritmo e a melodia do ato de enunciar – intensidade, altura, força, lentidão, rapidez –, suscitam interrogações a respeito do sujeito em vias de aparecer no rastro sonoro da emissão vocal. Este é o momento quando nada de aprioristicamente personológico é alcançável na voz. Em síntese, a voz é lugar-fonte no corpo, o mesmo de onde se emite o assovio, o riso, o choro, o grito, o canto. Tomo então a voz como pura enunciação exposta à obrigação de interpretar e ser interpretada, gesto dramático situado na coxia do teatro simbólico.

A voz tem particularidades que são mostradas e que dizem dos sujeitos. Na Análise de Discurso, pelo processo de *assujeitamento*, há a submissão à linguagem como algo necessário para a constituição do sujeito. Como reiteradamente posto no trabalho, a linguagem apresenta-se de maneiras diferentes. Para o autor, uma dessas manifestações linguísticas é a voz. Porém, salientamos que estamos falando especificamente sobre a voz, como um elemento sonoro que pode ser modalizado, e não necessariamente sobre as palavras emitidas pela voz. É por esse motivo que Souza (idem, p. 3) menciona “[...] o assovio, o riso, o choro, o grito, o canto”, pois a materialidade vocal, para sê-la, não se precisa contar com as palavras, pois, independentemente delas, a voz é “pura enunciação”.

Apresento-a, dessa forma, como discurso, visto que na voz irrompe-se um sujeito, e não uma pessoa. O que intentamos pontuar com essa afirmação é que quando se produz discursos, seja por imagens, esculturas, palavras escritas ou voz, estes não identificam um ser uno e “personológico”, mas um sujeito múltiplice que só se faz no discurso.

Com base nesse funcionamento, a voz da personagem diz desse sujeito, produz efeitos em seus trejeitos sonorizados por aquela voz, daquele momento, naquelas condições de produção. O que não significa que serão sempre os mesmos, visto que em diferentes

ocasiões o sujeito será outro e sua voz, como consequência, acompanhará suas mudanças e fragmentações.

Nesses primeiros segundos do filme, a voz da personagem entremeia-se com as palavras e as imagens em movimento, predizendo o cerne do filme, isto é, anunciando a sua temática.

Em *O Sentido do Filme*, Eisenstein (2002) propõe uma compreensão acerca da construção fílmica para muito além dos tecnicismos próprios do fazer cinematográfico, visando seu tema central.

A parte construtiva é, sem dúvida, necessária e intrínseca ao filme, caso contrário nem poderíamos chamá-lo como tal: os modos de enquadramento de câmera, os tripés com seus giros e deslocamentos verticais, horizontais, enfim, as máquinas e o saber lidar com sua tecnologia é algo naturalmente fundante para uma arte como a do cinema.

Bem como expusemos, o cinema é uma arte produto do avanço tecnológico e, diferentemente de outras, não é feito sem a máquina. Todavia, como pontuado por Aumont (et.al., 1995) nem só de “fabricação” vive o cinema. Afinal, se somente de estrutura e de carcaça fosse feito, o cinema não poderia ser visto como artístico. Portanto, o que entremeia essa estrutura em seu âmago e não pode simplesmente ser esquecida no momento de se movimentar a maquinaria cinematográfica?

Retornando à Eisenstein (2002), percebemos o quanto é cara, para o teórico e cineasta, a discussão concernente ao amálgama entre forma e sentido. Com filmes atemporais³⁹, aclamados mundialmente, o filmmaker soviético tece considerações e noções tangentes às maneiras de se moldar filmes que conversam em cada detalhe.

De acordo com o autor, toda a obra artística tem “[...] a necessidade da exposição **coerente** e orgânica do **tema**, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002, p. 13-14. Grifo nosso). Assim, tudo o que aparece em tela precisa não somente de coesão estrutural, mas também de coerência semântica no momento do processo de criação. Pois, segundo o autor, não se trata somente de fazer um belo enquadramento milimetricamente pensado, por exemplo, mas como ele deve servir à narrativa fílmica.

Quando trazemos Eisenstein (2002), dizendo de coerência e de entrelaçamento adequado entre as formulações sonoro-imagéticas e os seus sentidos, dizendo do “todo”, pode-se dar visibilidade à busca pelos efeitos de unicidade e de fechamento, próprios do

³⁹ Diretor e roteiristas de vários filmes, sendo dentre eles os mais famosos *O Encouraçado Potemkin*, *A Greve*, *Ivan*, *O Terrível*, *Outubro*, *Velho e Novo*.

sujeito-autor. De fato, há a ilusão de que precisamos encadear apropriadamente nossos textos no momento de escrevê-los, ou no caso do cinema, no momento de filmá-los, e isso é fundamental no processo discursivo.

É sabido, ainda, que a noção de texto, da Análise de Discurso, difere de outras como a da Linguística Textual, pois, para essa área de conhecimento, no texto não existem fechos, só a ilusão de construção deles pelo sujeito, visto que está sempre aberto aos efeitos de sentido. O ideal de fechamento nada mais é que um simulacro necessário ao percurso discursivo, que, por sua vez, é ininterrupto.

Sobre o texto na Análise de Discurso, Orlandi (2010, p. 22) defende que

[...] a unidade da análise de discurso é o texto. E o texto é uma unidade significativa. Para ser texto é preciso ter textualidade (M.A.K Halliday, 1976). A textualidade por sua vez é função da relação do texto consigo mesmo e com a exterioridade. É pensando a relação do texto com a exterioridade que podemos pensar não a função do texto, mas seu funcionamento.

Pela noção de texto enquanto unidade significativa, pontuamos, oportunamente, que o filme pode também ser considerado um texto, já que é dotado dessa unicidade, porém em uma outra modalidade textual que difere das palavras que são apenas escritas, digitadas ou faladas. Do mesmo modo que o texto com palavras, o texto-filme possui textualidade, ou seja, não se isola na estrutura, mas também se conglutina à exterioridade íntima, que afeta e atravessa essa estrutura.

O texto-filme que, mais especificamente, convoca a materialidade filmico-significante tem sua estrutura delimitada por exteriores/interiores, por um não-sabido, por um perdido; e não há modo de encerrar linearmente uma materialidade com tais características; não há modo, mas tentativas e assujeitamentos ao devir linguístico, à discursividade.

Ainda sobre a impressão de finitude e de oclusão do filme enquanto texto, a autora fala sobre a ânsia por linearidade, com as “fases” que, de acordo com o imaginário, um texto precisa seguir, dizendo como essas questões funcionam sob um olhar discursivo:

Do ponto de vista de sua apresentação empírica, um texto é um objeto com começo, meio e fim; mas se considerarmos como discurso reinstala-se imediatamente sua incompletude. Isto porque nem o sujeito, nem o discurso, nem os sentidos são completos. Dito de outra forma, o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada – embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado como uma unidade inteira – pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que

chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso, a memória do dizer) (ORLANDI, 2010, p. 22)

Portanto, empiricamente, há um ideal de texto construído com introdução, desenvolvimento e conclusão, assim, procuramos nos perguntar o que fala com o que, e a melhor maneira de “esclarecer” o assunto/tema para o leitor ou telespectador. Porém, o sujeito que lê e vê se atravessa de efeitos de sentido que são constituídos e fundamentados no interdiscurso.

No texto-filme, como pontuado por Eisenstein (2002), empiricamente, existem preocupações narrativas de início, meio e fim, e mesmo que elas não sejam cumpridas linearmente – postas invertidas, começando pelo desfecho ou com saltos na história para se fazer retornos – tudo é magnetizado pelo tema do filme, atraído para ele e se algo é ali posto sem essa finalidade, é apenas acessório e/ou um capricho estético ilhado.

As considerações que fizemos a respeito do filme principiado com o *close* na personagem de Theodore, como possibilitado pela análise, anuncia a temática do filme e seus detalhes encaminham-nos para particularidades da peça que serão vistas e poderão fazer com que o telespectador relacione os próximos frames com o primeiro, trazido neste texto.

Os pontos discutidos com base em Eisenstein (2002) fazem parte das reflexões do autor sobre montagem, termo chave para construção cinematográfica, disseminado como o “cérebro” do filme, aquele que liga todas as sinapses a fim de alcançar um produto pertinente para aquele campo artístico.

Segundo o cineasta, a montagem tem a “[...] missão de apresentar não somente uma narrativa logicamente coesa [...]” (EISENSTEIN, 2002, p.14), mas que contenha elementos que causem um efeito de identificação naquele que vê, afinal “[...] a grande arte é efeito, não importa como produzido” (BYRON *apud* EISENSTEIN, 2002, p. 53). A questão é que pudemos compreender mais sobre esses efeitos a partir da materialidade, partindo dela e de suas miudezas para que isso fosse possível.

3.2.1 O espectro Tamamushi⁴⁰ nos sentidos colorais

⁴⁰ Em *Sakurasou no Pet na Kanajo* (2012-2013) quando perguntado de que cor era, por uma jovem pintora, a personagem principal responde, depois de um momento de hesitação: “tamamushi-iro”. Tamamushi (*Chrysochroa fulgidissima*) é o nome popular de um inseto que habita as florestas japonesas e que tem em suas asas propriedades iridescentes, ou seja, brilham com diferentes cores dependendo do ângulo da luz e, consequentemente, da posição de quem o vê. Portanto, deu origem à expressão tamamushi-iro (cor tamamushi), em referência a uma declaração complexa que pode ser interpretada de várias maneiras. Neste trabalho, mesmo quando as cores se apresentarem aparentemente bem definidas, elas possuirão sempre, metafórica e

Uma particularidade ainda a ser analisada e que resulta em diferentes efeitos nos filmes, tendo uma significativa atenção no momento de produção, são as cores, ou a ausência delas. Por muito, os filmes puderam ser produzidos somente em preto e branco⁴¹, mas, devido aos avanços tecnológicos novas câmeras passaram a ser confeccionadas, até que pudessem permitir a gravação de cores.

Segundo Barbosa (2007, p. 16), depois de um longo percurso que incluía ensaios de colorações em filmes, foi “[...] em 1935, *Vaidade e Beleza* (Becky Sharp, EUA, Rouben Mamoulian), o primeiro longa-metragem realizado a partir de um bem-sucedido sistema para imagens móveis em policromia, o Technicolor 4”. Atualmente as imagens em cor são recorrentes e corriqueiras no cinema, e o preto e branco tornou-se uma opção estética para diretores que a consideram mais adequada à história que pretende contar em tela. Contudo, *Her* é um filme colorido e que diz muito nas suas cores.

Na figura 8, que traz o início do filme, como visto, o foco é no rosto da personagem e o pouco que se pode ver ao fundo se esmaece. Assim, como visto pela paleta da Figura 9, vemos muitas cores lembrando o tom de pele claro e o castanho dos cabelos, bigode, e a própria armação dos óculos, todos aproximados de um forte marrom. Os tons beges e amarronzados têm sua dominância e atenção quebrada pelo vermelho.

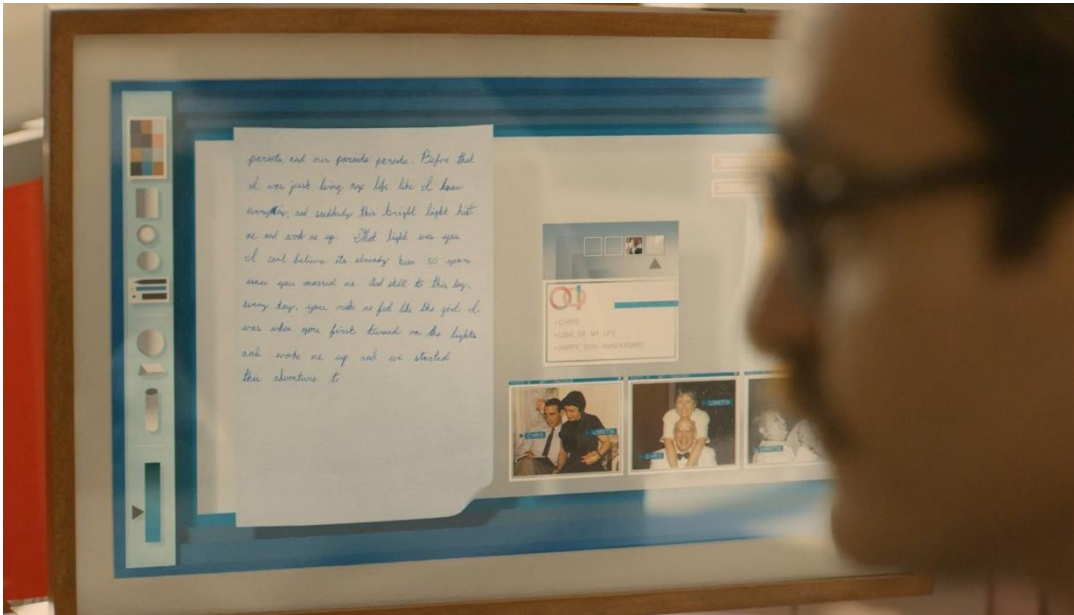
Verticalmente, tomando toda a borda esquerda da tela, temos um vermelho escurecido e pungente e, na direita, também um vermelho, porém mais pendido para o rosa, em razão do desvanecimento da cor. Desse modo, por que estaria o vermelho tão presentificado em meio às demais singularidades imagéticas dos primeiros momentos do filme?

Como observado na primeira cena, temos o rosto, com leves movimentos, sem nenhum som de fundo, apenas as palavras suavemente proferidas por Theodore: palavras de amor, que parecem tão verossímeis, mas que ao passar dos segundos percebemos ser uma carta ditada para um computador, revelando-se a configuração do trabalho daquele homem:

teoricamente, um *espectro tamamushi*, pois as cores podem ser vistas de maneiras distintas, de acordo com a luz interdiscursiva que sobre si pousa.

⁴¹ À exemplo, George Méliès, mesmo quando a tecnologia maquinária ainda não permitia filmes em cores, pintava manualmente as películas para se dar a impressão de que as roupas e cenários possuíam cor, a fim de causar mais aproximação da realidade. Apesar de rústica e artesanal, a coloração feita por Méliès naquele período é ainda reconhecida como um marco artístico e visionário por parte do cineasta e ilusionista francês.

Figura 10 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

O frame da Figura 10 é exatamente o momento em que essa revelação é feita. Sai-se do *close*, mediante um rápido corte, para um novo plano: desta vez o foco que era todo direcionado ao rosto do protagonista é contradito na própria materialidade que mostra o rosto de Theodore escanteado e desfocado. Observando novamente a Figura 8, com a ênfase no humano, em contraponto com este quadro estático, a conflituosidade é marcada pela imagem no modo como a mudança de plano e de foco se colocam em frames imediatamente sequenciais.

Essa contraposição imagética, produz efeitos de ruptura para com a centralidade do humano, antes significada pelo *close* e o embaçamento de tudo além dele na Figura 8, para, neste momento, termos o destaque na tela direcionado a um computador, que, desta vez, opaca exatamente essa mesma face antes tão detalhada. As fronteiras entre o humano e o tecnológico, desde a Cena 1, são vistas na materialidade fílmico-significante pelo deslocamento de sentido, com a não-linearidade sequencial, funcionando discursivamente.

Regularidades de sentidos tangentes a esse funcionamento colocam-se ainda na próxima sequência, trazida em um plano logo em seguida:

Figura 11 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Após o término do ditado da carta, que materializa, pela voz da personagem, uma letra cursiva simultaneamente em tela, há uma abertura planística que permite a visão do ambiente de trabalho. Juntamente com essa transição entre imagens, temos a verbalização da palavra “imprima” (“print”) e a personagem alcança duas folhas de papel que tornam palpáveis as palavras proferidas ao computador. Se vimos essa quebra da primazia por sentidos de humanidade pelo desfocar do rosto e enfoque na tela, temos, nesse momento, o verbal sendo inserido e caminhando, também, nessa direção.

As palavras afetuosas, que antes eram ditas ternamente por entre sorrisos e feições apaixonadas, dão lugar a um mecânico “print”. As sequências de imagens produzem o jogo oscilante entre foco no rosto e foco na tela e, com a apresentação do plano aberto, uma declaração para um ofício corporativo permitido pela tecnologia. Esse movimento fronteiriço, de certa forma, continuará a se apresentar na materialidade, porém reiteramos o quanto são fronteiras fragilizadas por um toque tão íntimo entre o tecnológico e o humano, atravessados pela relação com o desejo que se coloca nesse trajeto.

No início, a câmera só nos mostra a face exorbitantemente aproximada, e não há como saber que as sensações expostas nas palavras eram parte de um trabalho, feito sob encomenda, para ser vendido. Essa incerteza só é vencida, quando a câmera revela, ao final, a tela de um computador para o qual as palavras são ditadas:

As palavras ditadas para a máquina são palavras de amor, de intimidade, de proximidade, de paixão, mas, são palavras proferidas com tanta verdade, que o brilho no olhar da personagem faz com que o telespectador tome o dizer como a expressão de um sentimento seu, como se ele fosse o protagonista identificado com tal sentimento, dada a fluência e o efeito de verdade em sua fala:

THEODORE

[...] I remember when I first started to fall in love with you like it was last night. Lying naked beside you in that tiny apartment, it suddenly hit me that I was part of this whole larger thing, just like our parents, and our parents' parents.

[...]suddenly this bright light hits me and woke me up. That light was you

(p. 1)^{42, 43, 44}.

A grandiosidade e perpetuidade de um grande sentimento, o fragmento que traz parte da carta ditada, dá visibilidade a esses sentidos de amor, paixão, desejo, e o vermelho em diversas situações encaixa-se nesse tipo de circunstância. Portanto, a presença dos tons dessa cor coloca-se aí com esses gestos de significação.

É necessário atentarmo-nos ao fato de que as cores não correspondem ao mesmo, portanto não há maneiras de simplesmente criar um dicionário das cores como se, sempre quando uma delas aparecerem, a colocássemos logo em uma categoria semântica fechada em si própria. Ao apresentar diferentes efeitos, de acordo com o contexto, as cores dizem também das condições de produção do que enunciam.

Além desse funcionamento, os sentidos das cores podem contrastar-se de acordo com questões geográficas, visto que culturas distintas compreendem a significância das cores de

⁴² Em tradução livre: Theodore: “Eu me lembro quando eu comecei a me apaixonar por você, como se fosse na noite passada. Deitada, despida ao seu lado naquele apartamento pequenininho, e de repente eu percebi que eu fazia parte de algo bem maior, igual aos nossos pais, e aos pais dos nossos pais. [...] do nada uma luz brilhante me atingiu e me acordou. Aquela luz era você”.

⁴³ Por uma questão de regularidade de forma, roteiros são geralmente escritos na fonte *Courier New*. Portanto, essa fonte será mantida, ao trazermos excertos do roteiro original do filme. Desse modo, sempre quando essa fonte aparecer, o leitor poderá associar de imediato que aquele excerto é parte da formulação do roteiro original.

⁴⁴ Optamos por manter, nos excertos, a língua inglesa que faz parte do áudio original do filme. As traduções livres são feitas por nós, postas em nota de rodapé, contendo adaptações e interpretações próprias de um texto quando traduzido.

modo diferente: com questões de matizes em que as cores aparecem em combinação e harmonização com outras; bem como, com questões relativas aos elementos técnicos, como brilho, contraste, saturação etc. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2001), de acordo com a função desenvolvida no cinema, pelo colorista.

Especificamente no meio cinematográfico, o movimento entra em jogo e as cores podem também ser embaladas de acordo com a narrativa, com a cinesia dos diferentes planos capturados pela câmera; com as particularidades do semblante e do tom de voz oriundos das atuações, bem como de questões espaço-temporais que dizem da narrativa de cada filme.

Ainda a respeito da cor no cinema, Costa (2000, p. 136) afirma que “[...] efeitos simbólicos diversos podem ser introduzidos nos filmes através de usos diferentes da cor. O seu controle se dá de acordo com o plano estético e artístico do filme; manipulação da câmera incluindo ou excluindo a cor de uma cena”.

Desse modo, quando dizemos que o vermelho na cena inicial está ali para aliar-se aos sentidos de um sentimento amoroso, que condiz com a fala da carta, mas que destoa do ameno do olhar e da voz, podemos supor que, naquele filme, nem tudo é calma e que a força avassaladora desse sentimento amoroso pode intervir na doçura e na aparente mansidão.

De acordo com K.K. Barrett, designer de produção do filme, no uso da cor vermelha “It seemed to fit Theo's temperament—his passion, compassion, loneliness, and hopefulness. Red was the perfect thing to use in the movie and we did it every which way we could⁴⁵”, corroborando o efeito que a cor utilizada na cena causa no telespectador. Desse modo, o vermelho está no filme para dizer da personalidade da personagem principal e dos matizes do seu sentir. Segundo o designer, na produção, usaram o vermelho de todas as maneiras possíveis e isso poderá ser visto ao longo das próximas cenas, porém cabe aqui a observação acerca da materialidade para podermos mencionar os seus efeitos, pois, nesta cena, nos foi permitido dizer essas particularidades sobre o vermelho, mas, em outras cenas, essa cor pode tomar outros caminhos, num *espectro tamamushi*.

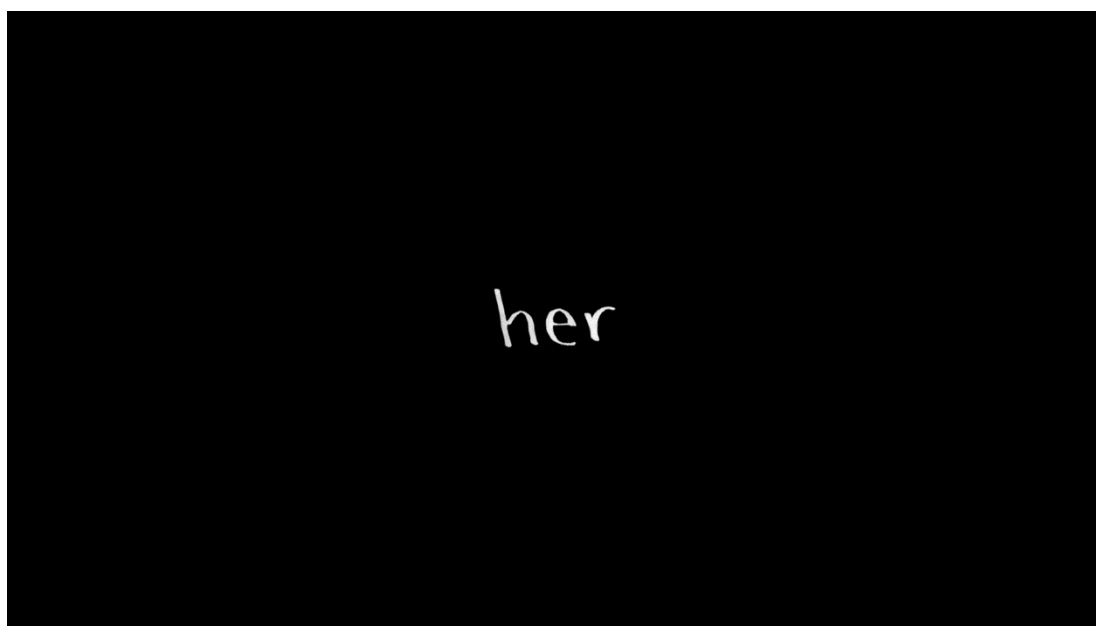
Close, falas, cores, ausência de trilhas sonoras... Nesta primeira cena, vemos pelas imagens o semblante do sujeito desejante contraposto pelo furo que dá vazão ao seu (des)limite com a máquina, algo que poderá continuar sendo visto no momento mais inicial do filme, antes mesmo da primeira cena, com seu primeiro plano em *close* ter iniciado a se delinear.

⁴⁵ Em tradução livre: Pareceu combinar com o temperamento de Theo – a sua paixão, compaixão, solidão e desesperança. O vermelho foi perfeito para se usar no filme e nós fizemos isso de todas as maneiras que pudemos (BARRETT *apud* BUCHANAN, 2013, p. 1).

3.2.2 No (des)nortear do título

Na Figura 8, com a cena inicial, como dissemos, pode-se inferir que o centro daquele filme será a indefensável vulnerabilidade humana metaforizada pela crueza e singeleza da face e da voz, além da instabilidade apaixonada trazida pela cor vermelha. Percebemos, então, que o *close*, o foco, a atenção são direcionados a Theodore. O filme é, basicamente, centrado nele. Mas o título do filme é *Her* (Ela):

Figura 12 - Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Antes da primeira cena, entre sons metalizados e distorcidos, o título do filme é apresentado, todo em letra minúscula, de forma irregular, levemente assimétrica e tortuosa, em branco sobre um fundo preto. O modo de escrita da única palavra em tela produz efeito de informalidade e pessoalidade, trazendo um certo divertimento que quebra com a predominância do preto. A impressão é de que, apesar de haver muitos não sabidos sobre essa tal “ela” de *Her*, ainda assim, a história, de algum modo, se faz intimista.

Se esse título fosse apresentado para um sujeito que não tivesse lido nenhuma sinopse ou comentário sobre o filme, uma interpretação possível seria que a peça fala sobre uma mulher, tendo-a como personagem central. Porém, é “dele” de quem, principalmente, se fala no filme.

O título tem funções construtivas salutares, visto que “[...] ele nomeia o texto após sua produção, sugere o sentido do mesmo, desperta o interesse do leitor para o tema, estabelece vínculos com informações textuais e extratextuais, e contribui para a orientação da conclusão à que o leitor deverá chegar” (MENEGASSI; CHAVES, 2000, p. 28). Todavia, a língua não é lugar apenas de comunicação, mas de não comunicação (ORLANDI, 2012), de falhas, de contradições e de jogos que os próprios sujeitos jogam sem saber. Assim, apesar de todas essas finalidades que podem ser atribuídas ao título, nem sempre seu imaginário de construção corresponde ao pretendido.

A “sugestão do sentido” do que se segue, por exemplo, pode ser desconstruída à medida que o telespectador vê as cenas do filme e experiencia aquela situação. O “despertar do interesse” também pode vir na contramão, quando o telespectador se interessa por um filme exatamente pelo seu título, mas à medida que a obra avança só se sente mais desestimulado em continuá-la.

Os vínculos com “informações textuais e extratextuais” já não podem ser desfeitos, uma vez que, para a Análise de Discurso, sempre há diálogos entre os textos, mesmo que isso não seja pontualmente mostrado, em um funcionamento que remete ao esquecimento nº2, no nível da constituição. E, por fim, a “orientação da conclusão” que o telespectador pode desenvolver é determinada por fatores histórico-ideológicos, que são moventes, conforme o sujeito que entra em contato com o discurso textual, em diferentes condições de produção.

O fato é que a titulação é fundamental e, muitas vezes, suas sugestões se realizam no momento de leitura, seja de um texto escrito ou visual, mas que, por ser linguagem, não segue pré-concebidos fixos sobre essas mesmas sugestões de sentidos.

De acordo com o que prescrevem as áreas da Linguística, que acreditam no fechamento encadeado de um texto que pode atender perfeitamente às demandas de sentido do autor para com o leitor, o título precisa, de modo sucinto, encontrar maneiras de englobar o conteúdo do texto e de dizer sobre ele de forma geral, por isso, em grande parte, os títulos parecem ser tão abrangentes e não trazem uma especificidade minuciosa sobre o que ele versa.

O filme que discutimos traz essa brevidade abrangente, mas não cumpre com a “sugestão do sentido” e com a “orientação da conclusão” que se coloca no efeito de evidência do dizer. Como mencionado, o que se plasma na superficialidade evidente, em um primeiro momento, é o “her”, o “ela”, isto é, uma mulher **enfocada**, pela construção da **língua**, mas na primeira cena, como analisado, vimos “ela” sendo **desfocada**, mediante o *close* em Theodore,

pela construção da **imagem**. Ambas as estruturas são linguísticas, porém com modos de constituição outros, que se coadunam e, concomitantemente, se condizem contradizendo-se.

O título, com uma palavra somente, mas que é já resultado de toda uma cadeia significativa, faz parte não somente da “montagem técnica”, mas também da “montagem ampliada” do filme, ou seja, àquela que se atenta à justaposição e encadeamento de elementos no filme, inclusive questões de sentido (AUMONT et al., 1995), sem esquecermo-nos que é essa montagem que aglutina os frames e os planos, na formação das cenas.

A língua(gem) é lugar dos “desmaios” nos rituais (PÊCHEUX, 1990, p.17), bem como pode ser percebido nos primeiros segundos de *Her*. Assim, pelo movimento de antecipação, é possível que os sentidos sejam encaminhados para o protagonismo de uma mulher, para, então, virar o jogo e possibilitar efeitos que se distanciam do sentido evidenciado pelo título do filme.

Para a AD, a antecipação funciona no discurso como “[...] a maneira como o locutor representa as representações de seus interlocutores e vice-versa” (ORLANDI, 2012a, p. 158). Assim, a autora continua,

Todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte (ORLANDI, 2012, p. 39).

Revisitemos o processo discursivo: há em um primeiro momento, assujeitamento à linguagem e esse assujeitamento inicia-se desde os primeiros sinais de vida de um sujeito. Apesar da composição corporal, do gênero, do nome, da profissão e de tudo que o identifica no mundo e que parece unificá-lo, o sujeito, noção adotada da Psicanálise pela Análise de Discurso, não é isso. Na AD, para “**ser**” não é preciso “ter um corpo, um jeito, um nome”⁴⁶, é preciso dizer, das mais variadas formas que sejam, mas, fundamentalmente, dizer. Aquilo que foi dito e silenciado pelo dito é o que o sujeito é, ao menos, naquele momento.

Porém, antes de dizer, antes do discurso ser materializado, existem diversos fatores que tocam e entremeiam esse discurso e que são responsáveis pelo que foi dito e pelo modo como foi dito (de um jeito e não de outro), sendo o movimento de antecipação um desses elementos determinantes.

⁴⁶ Conforme o poema *Verbo Ser*, de Carlos Drummond de Andrade.

A antecipação é caracterizada pelo movimento de que “[...] todo processo discursivo [supõe], por parte do emissor, uma *antecipação das representações do receptor*, sobre a qual se funda a estratégia do discurso” (PÊCHEUX, 1993, p. 84. Grifos do autor). Desse modo, o funcionamento imaginário dessa noção se baseia no gesto de se tentar trocar de lugar ou com quem “fala” ou com quem “ouve”.

Esse tipo de movimento é baseado em concepções de linguagem conteudistas (ORLANDI, 2007) que supõem ser possível conseguir identificar o que o autor quis dizer, mediante o que o autor quis escrever e produzir no seu público. Esse tipo de linha de compreensão está muito presente nas redes de ensino básico que, por fim, consolidam uma firme base para que essa modalidade de concepção continue sendo disseminada, mesmo que inconscientemente.

À medida que o sujeito que está prestes a dizer faz ponderações e (des)constrói seu texto para que o sentido que pretende seja apreendido da maneira que lhe convém, pelo outro, redes de significação e formações discursivas são movimentadas, podadas ou exacerbadas. O que o outro quer e como quer ouvir e de que modo dizer para que as “intenções” sejam correspondidas, tudo isso faz parte desse conceito, sendo “[...] essa antecipação *do que o outro vai pensar*, [...] constitutiva de qualquer discurso” (PÊCHEUX, 1997a, p. 77. Grifos do autor).

No filme, a antecipação é feita por parte do sujeito-telespectador que se adianta ao que pode ser advindo da peça fílmica e já tece suas considerações que podem não acordar com as cenas da produção audiovisual a ser percorrida.

Do mesmo modo que o título *Her* pode causar, no interlocutor, essa discrepância sobre a evidência do protagonismo pelo título, por um movimento discursivo de se precipitar; o locutor, portanto o sujeito que formula, também pode ter desenvolvido esse mesmo movimento, ao tentar antecipar que o sujeito que vê o filme, procura antecipar o que o filme vem a ter como temática central, somente pelo título.

Quando expomos as possibilidades dispostas pela antecipação, vemos o quão emaranhado é o processo discursivo, o quanto de idas, de vindas, de ziguezagues, de mobilidades, ele conclama, como em uma rede. Como diz Ferreira (2003, p. 44), “[...] já se tornou lugar comum usar a expressão ‘tecido discursivo’ ou ‘tessitura’ para falar-se de discurso. É constante também referirem-se os nós, os fios que se cruzam, se rompem, abrem furos”. Segundo a autora, essa metáfora é apropriada em razão da linguagem apresentar-se como sistema, que, tal como na rede, tanto os nós quanto as linhas e os furos são intrínsecos para a sua formação.

Desse modo, várias possibilidades podem ser postas em campo quando o assunto é o que um sujeito espera do outro, pois essas imagens dizem de formações inconscientes que atingem e “tingem” a constituição dos dizeres enredados por linhas, amarrações, fendas e buracos...

Quando se vê um título de uma palavra, escrita com tudo o que de humano cabe a uma escrita, se antecipa não somente que o filme vai ser sobre “Ela”, uma mulher, mas também se imagina que essa mulher segue os padrões de uma mulher humana, o que não é o caso, pois o “Ela” se refere a um sistema operacional, dotado de inteligência artificial.

Observando outras ficções científicas da década de 2010, e como seus títulos se apresentam no início do filme, podemos encontrar algumas recorrências que se apresentam dos mesmos modos como se apresenta o título em *Her.*: a disposição do título sobre um fundo todo preto, com uma apresentação *clean* e minimalista do escrito. O que há de comum, além dos modos de apresentação do título, é o fato de que ambos os filmes se passam no futuro e trazem uma discussão aprofundada sobre a relação entre o humano e a máquina:

Figura 13 – Título de abertura *Ex Machina*



Fonte: *Ex Maquina*. 2013. Dir. por Alex Garland

Figura 14 – Título de abertura *Blade Runner 2049*



Fonte: *Blade Runner 2049*. 2017. Dir. por Denis Villeneuve

Porém, nenhuma das outras sci-fi (science fiction) contam com uma letra de forma minúscula, comumente utilizada nos Estado Unidos, e com um aspecto de leveza e de falha, próprias da humanidade. Desse modo, trazer discursos para compreender as regularidades é necessário para observarmos o comportamento da linguagem em diferentes esferas, dando visibilidade ao fato de que há construções tanto escritas quanto imagéticas que coincidem em alguns pontos, ao mesmo tempo em que se dispersam em outros.

Esses deslocamentos de sentidos estão presentes nas três imagens, mas há algo de diferente e que se marca desde a apresentação do título, na abertura do filme *Her*, em relação às outras duas obras: o modo como o título é apresentado produz o efeito de querer afastar, com a grafia pueril do “her”, os traços maquinários que poderiam ser atribuídos a essa mulher, apesar de “ela” ser uma máquina.

3.2.2.1 *Her* e o caso do objeto gramatical e emocional

Depois das observações analíticas tangentes à palavra e ao modo de sua apresentação em tela, é necessária também uma compreensão sintática do título. Apesar do título conter apenas uma palavra, esta possui função gramatical específica na língua inglesa.

A opção por fazermos menção ao título em língua original não ocorre por acaso. As propriedades de *Her* e de *Ela* se contrastam significativamente nas duas línguas e certos efeitos produzidos na língua original poderiam ficar esquecidos na língua portuguesa.

Gramaticalmente, a língua inglesa possui a categoria de pronomes pessoais e dentro dela conta com os *subject pronouns* (pronomes sujeito) e os *object pronouns* que são os pronomes objeto:

Os pronomes do sujeito (P.S) compõem um dos tipos de pronomes pessoais da língua inglesa. Sua função é substituir um nome próprio ou substantivo. O que os diferencia dos pronomes do objeto (P.O), outro tipo de pronome pessoal, é a posição que ocupam na frase (PAUTZ, s.d. p.1).

Desse modo, os pronomes do sujeito têm a função de sujeito na sentença e praticam a ação. Já os pronomes do objeto, possuem função de objeto na sentença e, geralmente, recebem a ação⁴⁷. Quanto ao posicionamento, o P.S é disposto anterior ao verbo e o P.O posterior, portanto, de acordo com a gramática normativa, não é possível fazer uma troca equivalente de um pelo outro, sem causar inadequações estruturais bem marcadas.

Na norma gramatical da língua portuguesa, acontece situação parecida, com os pronomes pessoais do caso reto e do caso oblíquo. “Os pronomes pessoais retos sempre substituem as pessoas do discurso e, por isso, são sempre pronomes substantivos. Os pronomes pessoais oblíquos se usam sem preposição (quando átonos: **não a vi**) ou com preposição (quando tônicos: **não deram a mim**)” (SACONNI, 2010, p. 211. Grifos do autor). Percebe-se que, diferentemente da língua inglesa, os pronomes oblíquos que poderiam se relacionar aos pronomes objeto não aparecem sempre após do verbo e podem migrar de acordo com a presença ou não de preposições.

O ponto é que na língua portuguesa, em sua unidade imaginária (sistema normativo), não é comum cogitar-se a possibilidade de se trocar, por exemplo, o “ela” pronome pessoal do caso reto, por seus equivalentes oblíquos, como “a” e suas variações: “-la”, “-na”. Todavia, nas relações cotidianas, a língua fluída (sem regras que a aprisiona), os pronomes oblíquos, geralmente, os substantivados, são empregados como complemento verbal. Como exemplo, podemos citar a formulação “Eu encontrei **ela**/ele.” (ele/ela se referindo a alguém ou a algum objeto). Dessa maneira, a tradução do título do filme para a língua portuguesa ficou “Ela” e não “A”, até porque ficaria algo muito isolado e confundido com o artigo definido feminino da língua. Dessa forma, na língua portuguesa a substituição não se faz do mesmo modo como

⁴⁷ He (P.S) loves him (P.O) – Ele o ama.

na língua inglesa, legitimado pela tradição gramatical. Mas se faz, levando em consideração a relação entre as noções de língua imaginária e língua fluida (ORLANDI, 2002, p.22), sendo que esta última é “[...] a que não se deixa imobilizar nas redes de sistemas e fórmulas”.

Mas, então tentemos compreender como essa alteração funciona na língua inglesa em relação ao título do filme, pensando na “montagem” da obra. A partir do momento que compreendemos o funcionamento gramatical entre o pronome objeto e o pronome sujeito e que eles têm lugares específicos a serem usados nas sentenças, algumas considerações podem ser feitas a partir do momento que compreendemos que o título não se coloca como uma sentença com sujeito e predicado. Visto que essa formação não acontece, não há razão para que exista uma determinação estrutural que condicione a utilização de um desses tipos de pronome; não há início nem fim de sentença nesse caso.

Dessa maneira, nada impedia que a titulação fosse “She”, o pronome sujeito de início de sentença que pratica a ação. Se por substituição tivéssemos o “She” ao invés de “Her”, teríamos um sentido de maior dominância dessa figura feminina e um tom de continuidade já que “She” inicia sentenças. Mas com “Her”, a situação muda. O pronome utilizado não é pronome sujeito, mas o pronome objeto que se dispõe no final das sentenças e que sofre a ação. O sentido de continuidade, iniciado a partir do feminino, é deslocado por essa utilização, assim, se produz o efeito de que tem algo de objetal nessa mulher, algo de não humano.

Neste momento, vemos, não somente pela língua, mas também pelo delinear imagético da apresentação do título do filme, uma dinâmica entre o que é da ordem do humano e do tecnológico: primeiramente, pelo traço da configuração escrita que produz efeitos de um “ela” parecendo se direcionar ao humano, para depois observarmos as funcionalidades do “Her”, na língua inglesa, enquanto pronome objeto, desumanizando os traços distorcidos da palavra escrita no título e retomando o limiar entre esses dois espaços, como anunciamos anteriormente.

Como descrito no início do capítulo, o filme narra a história de amor entre um homem e um sistema operacional, comprado por ele. Ela inicia objeto, material de consumo, para posteriormente adquirir outros funcionamentos. Discursivamente, isso fala com o tema do filme e se magnetiza ao seu fio temático condutor, com elementos se conversando na montagem cinematográfica com essa “[...] colocação, lado a lado, de dois elementos filmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz” (AUMONT, et. al. 1995, p. 66).

Apesar do autor dizer desse efeito específico, trazemos a noção de montagem para a Análise de Discurso, pensando não somente em um efeito, mas em vários, a partir do momento que os discursos reclamam sentidos, no plural, jamais singularizando o processo que, para nós, é sempre cheio de aberturas e dado à movência.

Apenas nesses primeiros segundos do filme muito pode ser compreendido e analisado sobre a materialidade fílmico-significante, visto que existe uma ligação que envolve inúmeros elementos e que estão ali, sob nossos olhos, colocando as significações em movimento. São elementos, muitas vezes, tão ínfimos e fugidios que acompanhar a composição e constituição dessas materialidades específicas não configura, por si só, sentido, visto que esses elementos só significam quando postos em relação de cadeia.

Nesse primeiro momento do filme, que mal conta com um minuto de duração, dentre título, cores, sons e plano, as palavras e as imagens se montam e se desmontam sob o olhar do analista. Ao longo do trabalho, de acordo com os modos como a materialidade se apresenta, distintas noções serão elencadas para que se chegue às compreensões.

Continuaremos o percurso por recortes de cenas e análises, procurando dar visibilidade às questões envolvendo sujeito de desejo e tecnologia, visto que essa temática entremeia, reincidentemente, nossas discussões, que partem do filme e que podem alcançar a compreensão de funcionamentos sociais.

3.3 O grande plano e as condições de produção: onde estamos?

Posteriormente ao início do filme, com os efeitos possíveis a partir do princípio da construção, um pouco sobre Theodore pode ser revelado. Após o momento da Figura 8, em que a câmera abandona o *close* para, então, direcionar-se à tela do computador, com Theodore lateralmente em desfoque, mais informações sobre o emprego da personagem são reveladas.

O protagonista trabalha em uma empresa, e assim como ele, várias outras pessoas possuem o mesmo emprego de escritores de cartas. Mas Theodore parece ter uma satisfação em desenvolver esse ofício, tanto que tem seu trabalho reconhecido por um colega, que o toma por poeta. Depois de terminar seu expediente e deixar o prédio em que trabalha, que já se encontrava vazio, o protagonista caminha pela cidade.

Nesse momento, temos as primeiras imagens do mundo exterior, de como ele se apresenta e de que maneira a personagem entra em contato com esse espaço urbano.

Dessa forma, para podermos dar cabo às vicissitudes discursivas, presentes nessa peça, é necessário compreender a ambientação macro em que a história se desenvolve, isto é,

o espaço geográfico com suas características, que englobam e que afetam diretamente a construção da narrativa: qual é esse lugar, o que ele conclama e quais são os sujeitos que o habitam? No cinema, esse tipo de informação é, geralmente, destinada, de imediato, ao espectador, o que não é diferente com *Her*.

Com a leitura do roteiro, recortamos um fragmento que traz informações sobre o modo como esse futuro deve se apresentar na tela. A opção de trazermos recortes do roteiro para o trabalho se dá em razão de concebermos que a língua não está presente somente quando as falas são proferidas nos filmes, mas que, antes disso, são escritas no roteiro.

Por ser um fértil material de linguagem, que age como base para a construção de filmes, o roteiro, com as especificações de acontecimentos que trazem um dado ritmo narrativo, tem finalidade fundante para o momento das nossas análises, visto que dá visibilidade à palavra, no filme.

De acordo com Field (1982, l. 156) “[...] o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”, por conseguinte, o roteiro age como um guia escrito das realizações no set, sejam elas imagéticas ou sonoras. O roteiro permite que as partes e o todo do filme se realizem em tela, enquanto base escrita, todavia não como um manual fechado, visto que ele ainda é passível de interpretações no momento em que a peça é filmada.

Atentemo-nos, assim, a umas das primeiras páginas do roteiro, que diz do momento em que a área externa desse mundo é apresentada:

Slightly in the future, the city's been developed even more with massive office, apartment and mall complexes. It's a city designed for comfort and ease. The LA basin is more crowded and dense, resembling Shanghai, with buildings as far as the eye can see. Construction cranes loom overhead. Close on Theodore walking through the commuter crowd

(p. 4)⁴⁸.

⁴⁸ Em tradução livre: Levemente no futuro, a cidade foi desenvolvida ainda mais com grandes complexos de escritórios, apartamentos e shoppings. É uma cidade projetada para conforto e facilidade. A bacia de Los Angeles é mais movimentada e densa, semelhante a Xangai, com prédios até onde os olhos podem ver. Guindastes de construção aparecem acima. *Close* em Theodore andando pela multidão de pedestres comuns.

Figura 15 – Her

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 16 – Paleta de cores centrais da Figura 15

(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

Na figura 15, temos a primeira cena que nos mostra onde estamos. Na verdade, durante todo o filme, não há especificações aprofundadas que dizem daquela localidade. Porém, nesse frame, é possível constatar que estamos em uma grande metrópole, Los Angeles (LA, USA). Para que essa impressão fosse produzida, lança-se mão de um Plano Geral, que, de acordo com a técnica cinematográfica, produz efeito introdutivo, ao se apresentar no “[...] início de uma sequência com a finalidade de passar referência do ambiente em que ocorre o ato, e sua ausência também pode causar lacunas na narrativa visual” (PISANI, 2013, p. 17).

A ausência desse plano principiando uma película pode, de acordo com a autora, causar furos na história, entretanto, seu uso varia de acordo com o gênero e a ordem narrativa. Portanto, essa modalidade planística pode ser inserida, conforme as particularidades de cada filme, em distintos momentos do percurso fílmico.

O Plano Geral conta com um ângulo visual aberto, com a câmera visibilizando o cenário à frente dela. Nesse tipo de plano, a figura humana ocupa espaço limitado em tela. Geralmente, esse recurso é utilizado para ambientes de grandes proporções, sejam eles internos ou externos e mostram para o telespectador um situar espacial (PRIMEIRO FILME, s.d.).

Refletindo discursivamente, podemos considerar esse espaço como parte das condições de produção amplas do discurso, dizendo de maneira mais abrangente sobre os sujeitos e a situação. O discurso a ser analisado é ficcional, portanto mimetiza acontecimentos da realidade. Entretanto, continua sendo um material de linguagem produzido por sujeitos, continua sendo passível de análise, continua sendo discurso e, logo, continua sendo materialidade de interesse do analista.

Tendo em vista essa tipologia de plano e sua apresentação enquanto parte das condições de produção, temos o olhar lançado a uma cidade em fim de tarde e em fim de expediente laboral, visto que é o momento em que o protagonista finaliza seu trabalho e vai em direção de casa. Ao fundo, dispõem-se vários prédios e arranha-céus que têm suas luzes ensaiando a se acenderem, trazendo o contraste ao acinzentado, com um brilho artificial ainda tímido.

A grandiosidade da cidade, enquanto um mundo de concreto edificado, se contrapõe ao humano, que é pequeno diante dessa grandeza e anônimo, visto que o foco é mostrar a cidade fria e dura em seus modos de constituição. Entre os anônimos está Theodore, o protagonista da cena, que tal como todos os outros humanos, caminha alheio aos outros, cabisbaixo e ensimesmado em seus pensamentos. Do mesmo modo que os outros, o fato de estar lado a lado de outras pessoas, está como elas, só ou na companhia de seus celulares.

Como pontuado, a cor predominante desse frame é o cinza, trazido por uma aparência nublada do clima e pelo lusco-fusco do entardecer. A cor acinzentada poderia também ser efeito de uma poluição advinda de veículos que produzem emissão de gases, embora a imagem não mostre um trânsito congestionado, pois no filme há uma apresentação mínima, ligeiramente escassa até, de veículos automotores em trânsito (essa questão será mais trabalhada em momento posterior).

O predomínio do cinza nos prédios, asfaltos e escadarias é levemente quebrado pelo amarelo alaranjado de algumas luzes nas janelas e pela cor da roupa de alguns dos transeuntes. Ao dissertar sobre o significado das cores, principalmente para a construção de designs, Ávila (2016, p. 30), coloca que o “[...] cinza é a cor intermediária entre o preto e o branco. [...] Objetividade e neutralidade também podem ser associadas ao cinza. [...] Porém o

uso excessivo do cinza pode deixar tudo muito tedioso”. Partindo dessas possibilidades de efeitos produzidos pelo cinza, segundo o autor, lançamos nossos olhares ao frame e ao que é dito no roteiro.

No roteiro a composição do espaço é fundamentalmente balizada em prédios: “massive office, apartment and mall complexes”, “buildings”, “constructions”, desse modo com essas edificações, o cinza predomina num ambiente urbano e metropolitano, repleto de pessoas, sendo que os sentidos de neutralidade e objetividade podem ser produzidos, vendo esse lugar como espaço de trabalho, com ares de frieza. As próprias roupas dos cidadãos que caminham junto a Theodore se colocam em tons amenos, que dificilmente se destacam em meio ao cinza, com exceção do casaco da personagem principal.

Theodore usa vermelho. Novamente o vermelho, ainda que escurecido pela falta de iluminação da cena. Os outros caminhantes, com suas cores neutras, andam com suas mãos paralelas ao corpo ou tocando seus aparelhos celulares (seja em um ponto no ouvido, ou na palma da mão), mas Theodore é o único com as mãos cruzadas frente ao corpo e, tal como os outros transeuntes, melancolicamente cabisbaixo.

O vermelho, já discutido na cena anterior, é ponto de contraste nesse momento, como pode ser observado na paleta de cores da Figura 16. Com pouca luz repousando sobre o frame para sua construção, as cores transitam entre beges e azuis acinzentados para, então, chocarem-se com um vermelho profundo. O efeito produzido é o de dar destaque ao protagonista, de realçá-lo nesse ambiente, mas como sujeito destoante, que está na contramão da regularidade vivenciada em meio à cidade – algo potencializado pela apresentação realizada, por meio do Plano Geral: aberto, porém não tanto a ponto de não se conseguir identificar esses corpos e suas composições na tela, como acontece no Grande Plano Geral.

O vermelho, em um tom mais vivo, que antes dava visibilidade, juntamente com o roteiro, ao amor, à paixão, que trouxe a mobilização de sentidos de afabilidade, ainda continua presente neste frame, porém desta vez deslocados para um tétrico, que parece querer se mostrar como também constitutivo desse sentimento amoroso.

Na cena anterior, questionamos sobre a vivência do protagonista nesse sentimento, pois parecia emanar, no momento de desenvolvimento do seu ofício com a escrita da carta, satisfação e contentamento na realização de materializar em palavras o amor, algo que pôde ser visto através dos detalhes moventes no seu rosto e na sua voz. Entretanto, agora, produz efeitos que obscurecem esse sentimento, bem como a cor.

A utilização do vermelho não diz do mesmo nos dois frames. Logo, é possível compreender que cada uma das cores “[...] tem uma vibração determinada em nossos sentidos

e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção [...] e em nossos impulsos e desejos. De fato, a cor está amplamente relacionada com os nossos sentimentos” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2001, p. 2).

Apesar dos sentidos de estímulo e de satisfação atingirem os sujeitos enquanto efeito e de nossos impulsos e desejos serem da ordem de um não sabido, não podemos desconsiderar as ponderações feitas pelos autores sobre as cores, porque de acordo com seus modos de vibrar e de tocar cada detalhe da cena é que nos é permitido dizer que ela é sempre oblíqua e obtusa, e toca nossos sentimentos. E quando falamos de sentimentos aqui, nos afastamos das abstrações empíricas, para nos aproximar deles enquanto construção imaginária, próprias das tradições e das convenções humanas, em diferentes grupos e comunidades. A maneira como algo toca um sujeito produz sentimentos, que, por fim, são sentidos. O que isso ou aquilo te causa? Tentar explicar isso é se fazer sujeito e o processo de formular o objeto alvo de explicação do que se sente também é se fazer sujeito; discursar é se fazer sujeito.

Nesse frame, o obtuso da cor se coloca, o *espectro tamamushi* a acompanha à medida que percebemos que o casaco é de um vermelho vivo, bem como o da primeira cena, mas, ao se unir a outros elementos significantes, o vermelho se escurece e produz diferentes significações.

Temos, portanto, o que se configura como um processo metafórico no discurso, pois é resultado de um movimento de aproximação e de contiguidade entre unidades outras para a formulação de um “novo” sentido. O que se condensa são os diferentes elementos em cena, e, por relação de proximidade, permite-se a produção de sentido que não corresponde aos anteriores, apesar daquela mesma cor estar ali.

Ao refletir sobre os processos da metáfora e da metonímia como estruturantes do discurso, baseada em Freud e posteriormente em Lacan, Mariani (2007, p. 10) disserta que “[...] na metáfora, onde há condensação, substituição, relação de similaridade, produz-se um sentido outro para um significante; na metonímia, onde ocorre deslocamento, transposição, combinação, há um novo significante para um mesmo sentido”. Ou seja, o vermelho, primeiramente no frame da Figura 8, como predominante e vivo, e no frame da Figura 15, destoante e obscurecido, caracteriza uma metáfora no jogo do dizer, uma vez que “[...] instala o sentido novo, ao mesmo tempo em que carrega nela a memória do que foi dito” (MALUF-SOUZA, 2004, p. 51).

É nos permitido dizer sobre efeitos deslocados para o tétrico, pela nova configuração do vermelho no presente frame, não somente pelas cores na imagem, mas também na configuração corporal, mencionada anteriormente, pelo olhar cabisbaixo e pelo cruzar dos

braços na frente do corpo, como se se buscasse a blindagem das mazelas provindas do amor e das convenções sociais, também advindas dele.

Apesar de ser um modo de sentir próprio da humanidade, a imagem metaforiza o despreparo da personagem para com a vida com o social, uma vez que se encontra totalmente fechado em si mesmo e alheio às relações com o outro. Por essa materialidade, a proximidade e a separação, a sensação de solidão, ainda que aparentemente rodeado de pessoas, discursivizam na poesia da imagem, tomada por um enquadramento, questões sociais recorrentes da atualidade, em que vazios e solitudes permanecem, ainda que todos os itens da lista de metas sejam atingidos. Por entre reflexões, essas particularidades subjetivas se apresentam por meio deste filme, em falas, imagens e demais elementos constitutivos da materialidade fílmico-significante.

3.3.1 As fendas do presente craquelando o futurístico em *Her*

Até o momento pudemos compreender, pelas cores, como Theodore se coloca no frame trazido, para mostrar o exterior da cena, que, pelo Plano Geral, apresenta ao espectador o lugar em que o filme e a história dele se fazem. Com ênfase no contraste de cores, é possível observar que o protagonista, ao sair do ambiente interno de trabalho e ir para o externo, coloca em visibilidade sentidos outros, o que mostra o quão determinantes são as condições de produção nos efeitos produzidos pelo discurso.

Ainda procurando compreender o espaço físico-temporal em que a narrativa se desenrola, voltemos ao início da descrição da cidade presente no roteiro, no qual a apresentação do espaço é iniciada com a expressão “slightly in the future⁴⁹”, ou seja, em um futuro que não se encontra tão distante.

Na verdade, como visto na Figura 15, o telespectador poderia inferir que se trata de um cenário dos dias presentes, ainda que traga uma tecnologia tão avançada, quanto a da inteligência artificial potencializada a altos níveis, quando o assunto é a independência consciente e autônoma de aparelhos, aos modos da sapiência humana.

Na figura 15, vemos as ruas, os prédios e até mesmo os figurinos de uma maneira que não há transporte brutal do telespectador para um futuro cheio de neon, de brilho, de luzes fluorescentes, de poluição, de superpopulação etc., como se costuma ver em outros filmes do

⁴⁹ Em tradução livre: Levemente no futuro.

gênero. As primeiras cenas parecem lançar aquele que assiste à calmaria de uma normalidade, que, não se tem no presente, mas que também não se imagina no futuro. O efeito produzido é que a obra é feita numa projeção de futuro, mas que quer discutir coisas que experimentamos no presente.

Dizemos da não correspondência em *Her* com as demais ficções científicas, em razão das imagens tecidas a partir da construção das cenas, que produzem efeito de amenidade, e não de aceleração e de luzes pungentes, como frequentemente se é visto.

Com o passar do tempo, o gênero *ficção científica*, também brevemente denominado de *sci-fi*, consolidou-se enquanto um modo de se fazer filmes, com características marcantes vistas em tela, e isso fez com que um *semanticamente estabilizado* se entremeasse a essa modalidade de produção cinematográfica.

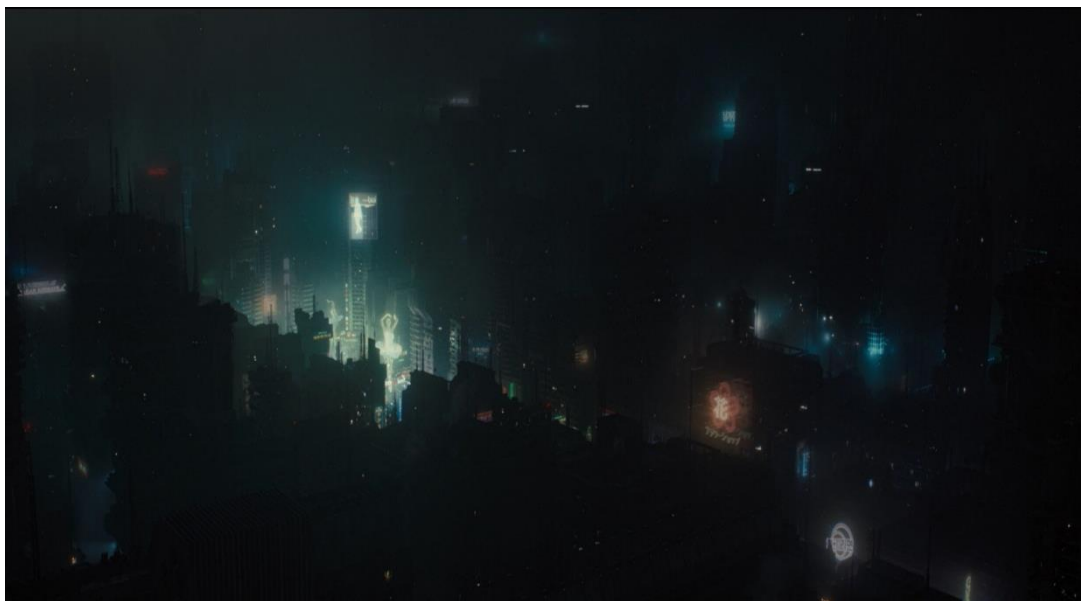
Primeiramente, o termo *ficção científica* foi utilizado para designar obras literárias, visto que o cinema ainda não se tinha tão vigorosamente presente como nos dias atuais. O autor responsável pela elaboração do termo, assemelhado ao que temos hoje, foi Hugo Gernsback, em 1929, para a sua então revista *Science Wonder Stories*.

Discutindo a instauração do termo por Gernsback, Causo (2003, p. 51) expõe que “[...] ao pensar sua *scientifiction*, Gernsback a definiu do seguinte modo: Por *sciencefiction* quero dizer o tipo de história escrita por Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um encantador romance entremeado de fato científico e visão profética”.

Assim, pode ser entendido, que no início do século XX, a designação de ficção científica era direcionada às narrativas de autores que inseriram o avanço científico na projeção de um futuro, com tendências “proféticas”, ou seja, que produziam a sensação de um acontecimento longínquo, porém possível. Nesse tipo de obra, a tecnologia permitiu a proposição de diferentes modos de se viver, nos quais o humano, muitas vezes, se perdia entremeado por suas “criações” maquinárias.

Abaixo podemos ver alguns frames de *ficções científicas* e sua regularidade estrutural, ou seja, os modos como os espaços citadinos se apresentavam em diferentes peças fílmicas do mesmo gênero. Esses modos de funcionamento nos permitem compreender de que forma esses meios corriqueiros de se produzir as imagens de futuro *high-tech* apresentam pontos de aproximação e/ou distanciamento para com o filme analisado no trabalho.

Figura 17 – *Blade Runner 2049*



Fonte: *Blade Runner 2049*. 2017. Dir. por Denis Villeneuve

Figura 18 – *Blade Runner 2049*



Fonte: *Blade Runner 2049*. 2017. Dir. por Denis Villeneuve

Tanto a Figura 17 quanto a Figura 18 trazem frames da cidade em *Blade Runner 2049*, filme de 2017, sequência do clássico de Ridley Scott, de 1982. Em ambas as imagens é possível observar muitas luzes em uma cidade já tomada pela noite, com os mais diversos

tipos de letreiros luminosos de propagandas, inclusive, com hologramas que apresentam figuras gigantes se presentificando no meio da cidade, que é invadida por transeuntes.

Outro ponto reforçado no filme é a superpopulação e o índice elevado de globalização, algo que pode ser produzido pelos vários ideogramas, rememorando línguas asiáticas, como a chinesa e a japonesa.

Nas duas imagens, efeitos futuristas que “preveem” um mundo à frente do nosso tempo, como discutido por Gernsback, são postas em destaque. Ao nos imiscuirmos nessas cidades, visualizamos uma sobreposição acelerada de informações visuais, com diversos efeitos propagandísticos, consumo exacerbado e tudo isso regado a muita luminosidade. As luzes são um ponto comum quando se pensa em cenários futurísticos de centros urbanos, em contraste com o cinza do esfumaçado e do metal.

Essa mesma recorrência com hologramas, luzes neon propagandísticas, grande fluxo de pessoas (compreendendo-se que cada vez mais se diminuem as distâncias entre as várias culturas globais), podem ser vistos na Rouge City, de *A.I. Artificial Intelligence*, de Steven Spielberg (Figura 19) e na Tóquio, de *Ghost in The Shell* (Figura 20), filme adaptado do famoso anime homônimo:

Figura 19 – *A.I. Artificial Intelligence*



Fonte: *AI – Artificial Intelligence*. 2001. Dir. por Steven Spielberg

Figura 20 – *Ghost In The Shell*



Fonte: *Ghost In The Shell*. 2017. Dir. por Rupert Sanders

As figuras 17, 18, 19 e 20 são de filmes do século XXI, tratando sobre o modo como o humano percebe esse tempo a frente dele, e como lida com essas mudanças. Apesar de *Her*, como nos três filmes, também se colocar como um ambiente futurista em que conflita relações de humanos com IAs, o filme, em nenhum momento, apresenta uma configuração espacial de cidade que se coloca de maneira aproximada desses outros cenários.

Figura 21 – *Her*



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Mesmo na noite, como visto na Figura 21, a superpopulação por entre fumaças e luzes gritantes não são postas em realce e, mesmo quando ocorre a apresentação dessas iluminações, elas se posicionam ao fundo, perifericamente, e apresentam ocupar menos espaço que a área verde, na qual o protagonista se assenta, aparentemente solitário. O efeito que o frame produz volta-se, então, para a condição da personagem. Essa mesma regularidade construtiva é observada no frame abaixo, em que a luz solar natural do período diurno atinge um tom de sépia, diferenciando-se da Figura 15, que, no cair da noite, apresenta o mesmo cenário monumental da cidade, ao fundo:

Figura 22 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Dessa maneira, é possível observar, nos frames trazidos, modos de constituição da materialidade fílmico-significante que se apresentam como um todo, porém, aberto, construído por encadeamento, que por sua vez, faz presença nas diferentes tipologias de linguagem amalgamadas na tela, neste caso em uma *ficção científica* atualizada. O filme produz, assim, alguns deslocamentos concernentes ao imaginário que repousa sobre uma dada forma de se fazer essa modalidade de filme, que, pela reprodução reincidente, acaba engessando sentidos.

Dito de outro modo, o processo de construção do cinema consolida modos de se fazer uma *sci-fi* na sua estrutura, ou seja, há um pré-construído do que seja a aparência de projeção temporal, que se arquiteta através da noção de gênero, criando uma redoma em torno dos filmes que se dizem ser dessa categoria.

Entretanto, as imagens citadinas do futuro de *Her* são outras. Elas não seguem a linearidade padrão dos espaços urbanos que aparecem frequentemente no cinema, ou seja, há um deslocamento na maneira de se afirmar e de se firmar uma *ficção científica*, de se estar num futuro com ares de presente. Como mencionado, há o efeito de que o que se discute no filme parece estar muito perto do telespectador, de ser do seu tempo, de falar dele e com ele.

É ponto comum concordar que a memória está continuamente afetando a constituição dos discursos na atualidade, um papel do interdiscurso, ou seja, os dizeres não são inaugurados pois sempre há remissão ao já-dito. No caso de *Her*, temos o atravessamento da interdiscursividade com imagens construídas em outros lugares e independentemente (PÊCHEUX, 2012a), por outro lado, há também deslocamento, há também um balanço nessas redes do dizer, ao se produzir imagens que não seguem os parâmetros semântica e tecnicamente estabelecidos para aquela categoria fílmica.

Por conseguinte, há coincidências num retorno às significações relacionadas às *ficções científicas* predecessoras, dispostas na história; entretanto, mediante o modo de se construir a imagem, há pontos de afastamento, algo que se relaciona a noção de pré-construído em Análise de Discurso:

Foi Paul Henry (1993) quem propôs o termo “pré-construído” para dar conta da presença do outro e a fim de designar o que remete a uma construção anterior e exterior ao discurso do sujeito. O pré-construído é algo que fala sempre antes, em outro lugar e independentemente, determinado materialmente no interdiscurso. Em outros termos, o pré-construído é um elemento do interdiscurso re-inscrito no (intra)discurso do sujeito e caracteriza-se, pois, por ser proveniente da exterioridade, proveniência esta que é esquecida (HANSEN, 2010, p. 4).

A noção de interdiscurso vem em concordância com a de pré-construído, porém enquanto a primeira está para o eixo da constituição, conforme Courtine (2009), a segunda está para o eixo da formulação. Isto é, temos maneiras de formular discursos na memória que se refazem na atualidade, e que dizem respeito à estrutura da língua, e mais especificamente em nosso caso, à estrutura da imagem. Em *Her*, a estrutura da imagem não coincide com estruturas anteriores, que fazem parte do *semanticamente estabilizado* (PÊCHEUX, 2012).

Algo que pode ser, ainda, compreendido pelas imagens da projeção de futuro em *Her* é que muito, não somente do que se especula do futuro, mas também do próprio presente, é apagado. O mundo naquela LA de *Her* parece, pelo efeito de evidência, ser dócil, calmo e “resolvido”, mas na solidão de Theodore a cidade produz efeitos de frieza, distância, anonimato.

Nessas condições de produção, Theodore é também um autômato que vive a aparência de um sujeito também estabilizado, de modo que, em nenhum momento o filme ameaça mostrar qualquer mazela mundana, que afete sua vida mecânica, como colapsos climáticos pela poluição; superpopulação; pobreza; luta de classes.... Nada disso é significado em tela a partir do sociocidadino, o que se produz é o efeito de que essas problemáticas estão ausentes ou eufemizadas na cidade de Theodore.

Theodore é um escritor de cartas, mas que vive em um conforto digno do que hoje seria próprio das classes médias, para ele não há preocupações financeiras. Sua melhor amiga, Amy, é uma produtora de jogos medianos que sonha em ser documentarista, e eles vivem no mesmo prédio: um arranha-céu com apartamentos amplos, com grandes janelas que proporcionam uma vista magistral da noite iluminada daquela Los Angeles. Em nenhum momento discussões que envolvam dinheiro com sua posse ou sua falta são mencionadas na história. Durante o filme, o próprio figurino não mostra discrepâncias sociais, que geralmente são postuladas na atualidade, com uma configuração das vestimentas que poderiam ser encaminhadas para a pobreza ou para a riqueza.

As roupas são de um teor retro futurista, algo que concorda com a ambientação da cidade. O minimalismo dos looks e a neutralidade das suas cores (excetuando-se as de Theodore por particularidades já mencionadas), retomam modas de meados do século XIX, principalmente com a cintura alta masculina:

Figura 23 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 24 – Paleta de cores centrais da Figura 23



(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

Sobre a composição dos figurinos conversando com os ambientes, o designer de figurino do filme, Storm (*apud* BUCHANAN, 2013, p. 1), pontua

When we were making rules for this world we created, we decided that it would be better to take things away rather than add them. When you add things that aren't of this era, you wind up noticing them and it becomes really distracting. [...] I think the absence of those things creates a unique world, but you can't quite put your finger on why that is⁵⁰.

⁵⁰ Em tradução livre: Quando nós estávamos fazendo regras para esse mundo que nós criamos, nós decidimos que seria melhor tirar coisas ao invés de adicioná-las. Quando você adiciona coisas que não são desta era, você acaba reparando nelas e isso se torna realmente uma distração. [...] Eu acho que a ausência dessas coisas cria um mundo único, mas você não consegue entender, porque é assim.

A procura, no processo de composição do estilo dos trajes, foi a de ir à contramão da adição de coisas que se assemelhassem ao que a memória constituiu como pertencente ao futuro, porque elas, além de serem chamativas, retirariam a atenção do telespectador de outras questões que o filme queria enfatizar, como a confusão e a fragilidade encarnadas pela/na personagem principal.

Segundo o figurinista, a tentativa de se retirar objetos, a fim de tornar aquele ambiente *clean, future-free*, teve o propósito de evitar os questionamentos dos porquês essas coisas (não) estavam ali. Um funcionamento que se verifica também na linguagem que “[...] tira proveito da matéria mesma da redução dos sentidos para produzir sua expansão” (ORLANDI, 2007, p. 100). Em outras palavras, trata-se do funcionamento que se coaduna ao ditado popular de que o “menos é mais”: quanto mais se tira mais se tem. No dizer da autora, a linguagem está sempre ampliando-se, até quando se tenta retirar coisas dela, o que não é diferente com as imagens em *Her*.

Independentemente das intenções dos figurinistas e dos diretores de fotografia, o fato é que, ao refletirmos discursivamente, essas intenções são rarefeitas, são desconstruídas no momento mesmo em que o discurso se estilhaça em efeitos, acometendo o sujeito que o produz, atormentando-o, pois, apesar das antecipações produzidas pelo imaginário do que o outro quer ver, ler ou ouvir, o sujeito ainda é tomado por sua sujeição à ordem da linguagem. Assim, “[Storm] já não decide: ele mesmo faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou” (ORLANDI, 2007, p. 123).

Entretanto, frisamos ainda a ilusão pela necessidade de fechamento por parte do autor. Contudo, conforme assinala Lagazzi (2010, p. 98-99), ambos, texto e autoria, constituem-se concomitantemente, sendo esse o ponto fundamental do processo:

Por isso a autoria não é uma qualidade, mas uma prática na configuração de um texto. Texto tomado como delimitação em diferentes formulações significantes, sempre sob a determinação da produção dos efeitos de desfecho, unidade, coesão, coerência e responsabilidade. Não só o texto escrito, composto por palavras, mas também o texto que busca especializar a autoria no desenho, nas imagens, na pintura, na música, na dança, na mímica, no grafite, na tatuagem... Sem indistinguir as diferentes materialidades, é importante considerar que elas compõem conjuntos que se colocam sob a demanda da textualização.

A autora dá destaque às diferentes possibilidades de composição significativa, alçando suas ponderações sobre a autoria, para além das construções verbais – aos modos do cinema, com o encadeamento de imagens e que, conforme já exposto, são inerentemente

passíveis de textualidade. Assim, os efeitos produzidos no momento de constituição da autoria (“desfecho, unidade, coesão, coerência e responsabilidade”) são o modo/lugar do qual a equipe técnica e artística fala no meio cinematográfico.

De acordo com Eisenstein (2002, p. 18), que tece suas considerações de um lugar de autoria enquanto cineasta, “[...] cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas [frames]”, é isso que constitui a coesão e a coerência cinematográfica com efeito de unidade, como discutido por Lagazzi (2010), ao falar de autoria nas distintas materialidades significantes, e que deslocamos ao mencionarmos a materialidade fílmico-significante, para falar da especificidade do filme.

A “representação particular do tema geral” a que se dá visibilidade no filme é reiteradamente realçada em diferentes elementos construtivos. Neste momento, mais especificamente, as propriedades do erigir cidadão futurístico e das roupas que vestem os corpos transeuntes vão se amalgamando ao tema, tendo como sustentáculo os escritos roteirados.

Dessa forma, as particularidades construtivas da obra, se colocam juntamente com a escrita do roteiro. Assim, esse guia flexível feito pela palavra e que se materializa por imagens compondo o filme, propõe a ausência das temáticas sociais mencionadas, visando o deslocamento enfático para o tema do filme, que, pode-se dizer, a partir do nosso percurso de análise, não é propriamente o futuro.

Retomando Eisenstein (2002), o tema é o lugar de repouso dos elementos técnico-artísticos no cinema, pois é a partir dele que as conversas amalgamantes entre os distintos pontos construtivos se atraem e se reúnem na materialidade fílmico-significante.

Em termos técnicos, no cinema, esse tema pode ser percebido no roteiro enquanto a *storyline*. Todo filme tem uma *storyline* “[...] que serve de base, de ponto de partida. [...] O conceito de *storyline* não é unívoco. Conforme as escolas de dramaturgia, pode se interligar com os termos *plot principal* ou *story synopsis*” (COMPARATO, 1984, l. 1121).

Geralmente, as *storylines* dos filmes se apresentam curtas e podem ser resumidas em poucas sentenças que dizem sobre a obra como um todo. Se fossemos tentar escrever uma *storyline* baseada em *Her* poderíamos elaborar algo do tipo: Homem perde um grande amor, compra um sistema operacional ultra inteligente e se apaixona por ele.

Essa *storyline* é o alicerce para edificação da construção fílmica, assim, *Her*, em cada um dos seus detalhes, a acompanha. A discussão central nessa relação humana com o outro, mediada pela tecnologia, é inserida por meio de um amor não convencional. Tudo no filme é

encaminhado para essa *storyline*, o palco é dela, o foco é dela e os silenciamentos vão sendo produzidos com base nela. Não há desmoronamento sociopolítico, não há colapso climático, só há um sujeito em um processo de (des)conhecimento, até onde se é permitido saber de si próprio.

Esse é, então, mais um dos efeitos produzidos pela não apresentação, com grande visibilidade, de cenários que remetam ao futuro, conforme os que são desenvolvidos por outras *sci-fis*, pois existe, mediante um processo de autoria, ênfase no cerne do filme; para que haja mergulho e imersão nas possibilidades semânticas, que podem se erigir enquanto efeito, a partir do desenvolvimento dessa *storyline*.

Ainda desenvolvendo a ideia de distanciamento do futuro a partir de elementos coesivos na obra, ao discutir a disposição das cores, no filme, Storm menciona, desta vez, a ausência da cor azul na produção, enquanto mecanismo para se esquivar do que tradicionalmente é disposto no ideal de futuro, recorrente nas demais produções cinematográficas:

Ironically, the color blue was completely omitted from *Her*. According to the movie's costume designer, Casey Storm, "**It's avoiding what's traditionally in the future.** Hoyte [van Hoytema, the cinematographer] did that. He became excited about the absence of blue as a visual reference."⁵¹ (STORM *apud* MA, 2015, p. 1. Grifo nosso)

Desse modo, podemos compreender que, no cinema, a inclusão ou a exclusão de alguma cor não é feita aleatoriamente. Contudo, esse movimento decorre do processo de ilusão constitutiva do sujeito, pois, as cores funcionam, enquanto elementos simbólicos de um filme, de modo a produzir efeitos distintos em cada telespectador, uma vez que não temos o poder de tutelar os sentidos.

Logo, no momento que uma cor em consonância com outras é posta em jogo, há o silenciamento de outras, colocando-se em evidência sentidos e marginalizando-se outros, o mesmo acontece com a retirada de artefatos do futuro para não carregar a visão do telespectador, pois, em síntese, o sentido é efeito no outro.

A produção desse efeito de silenciamento é dada a partir da ordem real que não se coloca na cadeia significante: o real não é o nada ou o implícito, ele é aquilo que se configura como o que é impossível de simbolizar. O real, "[...] inacessível a qualquer pensamento subjetivo" (RODINESCO; PLON, 1998, p. 646), produz esse furo e o desaparecimento da cor

⁵¹ Em tradução livre: Ironicamente, a cor azul foi completamente omitida em *Her*. De acordo com o designer de figurino do filme, Casey Storm, "É para se evitar o que tradicionalmente está no futuro".

nessa materialidade. Assim, nesse momento, “[...] não se trata simplesmente de um silêncio, mas da presença de alguma coisa de inominável que impõe a ruptura da cadeia discursiva” (MARCOS, 2011, p. 152), sendo a irrupção do real a partir do *Isso* que é condição para a estruturação significativa, na Psicanálise.

Até este momento, pudemos dar visibilidade ao início da compreensão da constituição do sujeito, que pode ser atingida pela narrativa imagética, através de discursivizações na cena do filme: um *close* enfocando o humano com a quebra direcionada para a frieza tecnológica de um ofício; um título que produz deslocamentos de sentido entre a fluidez errante de um manuscrito, remetendo ao subjetivo, para depois migrar em direção ao objetual; condições de produção que, a partir da construção em tela, apontam para um futuro discrepante das demais ficções científicas. Enfim, a composição do filme, nestes momentos iniciais, parece jogar na alternância limítrofe entre o subjetivo e o tecnológico, porém destacando o sujeito nesses ziguezagues, maleando seus posicionamentos e incertezas.

3.4 Objeto, propaganda e consumo: “Introducing OS1”⁵²

Até o momento, os primeiros segundos do filme foram enfatizados, a partir da cena inicial, do título, das cores, do ambiente da cidade, da ausência de elementos do que a memória conforma como sendo o “futuro” enquanto elemento construtivo, enfim, nas seções anteriores, diversas questões tecnológicas puderam ser vistas e analisadas com vistas à conjugação e produção dos sentidos.

Neste momento, prosseguiremos com nossas análises aprofundando-nos mais na narrativa, e percebendo o desenrolar da história com a apresentação de novos personagens, pois intentamos compreender como funciona esse efeito de afeto em um sujeito, numa construção ficcional, causado por um sistema operacional, que é o que guia as discussões sobre subjetividade e desejo a serem erigidas mediante tal *storyline*.

Logo, debruçamos nossas análises sobre uma cena que ainda pode ser considerada inicial no filme: a circunstância na qual Theodore compra a tão comentada IA.

⁵² Trata-se da apresentação do Sistema Operacional (OS1 – Operating System One), um programa que é comprado pela personagem principal de *Her*.

Figura 25 – QR CODE da Cena 2



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com*
<https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Figura 26 – *Her*



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

No recorte, vemos Theodore deixando o metrô e adentrando a estação. O protagonista começa então a reparar as pessoas ao seu redor: grande parte delas estão assistindo a algo reproduzido na tela. Quando se aproxima, o escritor de cartas percebe que se trata de uma propaganda, que o intriga. Naquele momento é apresentada a Theodore a tecnologia de inteligência artificial OS1.

Durante a construção da cena, muitas minúcias são elencadas na produção da introdução desse dispositivo para a humanidade, ou ao menos, para as pessoas daquela área urbana. Esse momento é um dos que mais reúnem personagens de figuração, dando-se a

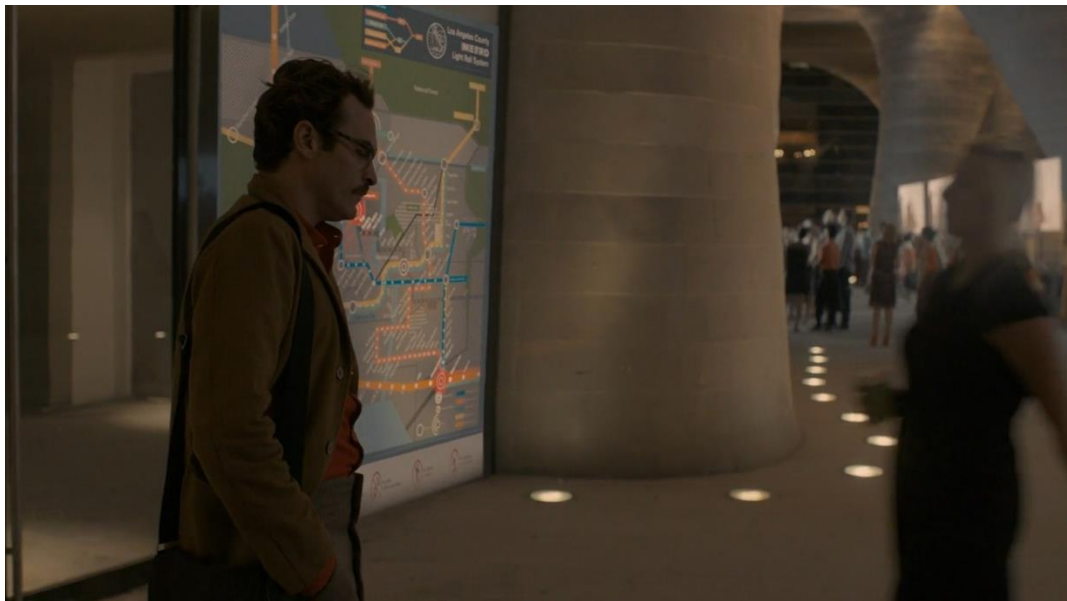
entender que o interesse por aquela propaganda não acontece somente para Theodore, mas também para todos os demais, isto é, para um grande número de pessoas.

3.4.1 O escuro da tetricidade

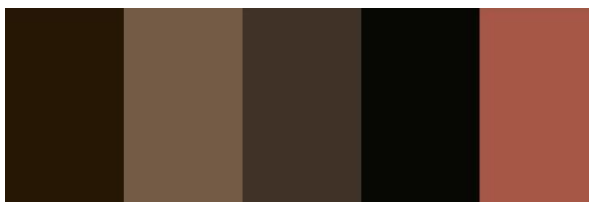
Nesta cena, a iluminação tem papel fundamental na sua constituição semântica, com planos bem escurecidos sendo intercalados por planos com destaque de luz. No princípio dela, temos Theodore chegando à estação. A cena vem após um corte da noite anterior, ambientada em um outro cenário, no quarto do protagonista. Nesse momento do filme, antes de dormir, Theodore experimenta a interação pela rede, através de seu dispositivo de comunicação, assemelhado a um celular, para encontrar interação sexual com pessoas. Essa cena acaba por endossar o quanto as conexões com o outro configuram-se como desastrosas e estranhas para o escritor, significadas através de um telessexo frustrado e desconfortável.

Partindo dessa circunstância para a manhã seguinte, Theodore ainda parece assombrado não somente pela experiência recente, mas também por um relacionamento do passado, que é mostrado ao telespectador através de cenas que produzem efeitos de flashbacks: ele e uma mulher vivenciando momentos de carinho e de descontração, mas como memória de perda, como algo que não acontece mais, no presente.

Esse sombrio, que marca os relacionamentos do protagonista, permanece sendo significado na cena do dia seguinte, quando, na entrada da estação, o encadeamento de imagens põe em movimento um homem cabisbaixo, em uma sequência com pouca iluminação:

Figura 27 – Her

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 28 – Paleta de cores centrais das Figuras 26 e 27

(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

No frame, retirado da cena mencionada, é visível ver que a luz deitada sobre a personagem é tímida. Ele anda com as mãos no bolso e semblante que produz efeitos de descontentamento e enfado, enquanto tem-se, ao fundo, um mapa com as paradas da estação, projetado em uma tela inteligente. São as iluminações presentes no mapa e as lâmpadas ao chão que quebram toda a limitação de luz desferida ao plano.

À extrema direita do enquadramento, dispõem-se, mais a distância, várias pessoas paradas encarando telas alinhadas paralelamente, e ligeiramente mais a frente, alguns corpos transitam com maior proximidade do protagonista, sem, contudo, se ocupar dele.

Igualmente, neste cenário, evita-se o metalizado futurístico e a adição de vários objetos, que encheriam a tela e a vista do telespectador de informações. Até o momento, a paleta da Figura 28, concernente ao frame da Figura 27, traz tons de referência mais

escurecidos, produzindo efeitos que dão visibilidade a condição de Theodore, que, bem como na imagem, está tomado por obscuros.

Essas modulações tonais – com a intensidade luminosa lançada no momento de captura de um plano pela câmera – são consideradas fundantes, pois “[...] a tonalidade interna deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja este sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão em cores, linhas e formas” (EISENSTEIN, 1990, p.76).

Ainda que não trabalhem com a noção de sentimento como algo empírico, mas como efeitos produzidos pela linguagem na constituição de sujeitos, as considerações de Eisenstein nos são caras a partir do momento que compreendemos o quanto de técnica e de tecnologia são necessárias na produção cinematográfica e que elas não andam sozinhas, por estarem continuamente acompanhadas do “significado”. Assim, o “ir em direção ao concreto” é o processo de produção da materialidade fílmico-significante, visto que o formal e o técnico não passam de materiais, mas, quando em composição fílmica, a interdiscursividade imagética e a verbal se colocam de modo a instalar a materialidade significativa, portanto, o discursivo com seu funcionamento evanescente, atravessado de ilusões constitutivas.

Nessa cena *indoors*, propensa a luminosidade artificial, os cinegrafistas podem modular as formas de apresentação das luzes, com a finalidade de que a fotografia da peça fílmica se compatibilize esteticamente com o que é empreendido pelo roteiro, pois “[...] o fotógrafo deve considerar a disposição destas luzes tal qual se faz na fotografia estática do retrato, ou seja, aprender a dividir a hierarquia das luzes, para compor seu ambiente” (SALLES, 2006, s.p.).

A pouca luz não está sendo empregada por acaso, isto é, possui procedência semântica, coadunando-se com a *storyline*. No roteiro, não há exposição específica de como a luz recai nessas circunstâncias ou de que modo a iluminação deve ser utilizada, é escrito somente alguns detalhes da composição do cenário:

INT. SUBWAY STATION - MORNING
Theodore exits the train, walks through the station full of commuters, gets on a moving platform. Going through a tunnel, the walls are hundred foot long screens advertising a new product. He notices people stopped, watching the ad. We hear soft, new age, uplifting electronica music in the background, while a comforting,

sincere, older man's voice
speaks to us⁵³.

(p. 10)

Detalhes da espacialização e da ambientação sonora com especificação até das modulações vocais são apresentadas no roteiro, porém maiores pormenores não são incluídos nessa escrita. Apesar de o roteiro ter propriedade de guia, fazendo com que tecnicismos sejam trilhados a partir de suas palavras, a decisão de como cada uma dessas unidades de linguagem verbal serão encaradas enquanto imagem, no campo não verbal, não é algo que cabe totalmente ao roteiro.

Na Literatura, por exemplo, as palavras são a única materialidade utilizada, elas não são amalgamadas a nenhum outro tipo de linguagem, podem variar apenas de plataforma: papel, e-reader, tablet, notebooks, PCs, mas o fato é que para fazê-la se tomam as palavras. No cinema, temos a palavra, com o roteiro, mas ele é somente um ponto de partida, pois temos ainda a direção de fotografia, de figurino, de cor, de edição, de montagem, de efeitos especiais, de trilha sonora, de cabelo, de maquiagem... Enfim, uma enorme lista de funções fundamentais para que aquele roteiro se transforme em um filme, uma vez que o roteiro foi feito para ser vislumbrado em imagem(s):

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 1929, l. 154)

Portanto, não há maneira de dizer que o roteiro é o elemento mais importante no filme, ou seja, delimitar qual a parte de sua unidade é mais imprescindível que outra é um empreendimento fadado ao fracasso, pois uma peça cinematográfica é feita em um amálgama visceral. No corpo humano, se há a retirada abrupta de algum órgão, sem retorno cirúrgico imediato, o sistema corporal e orgânico falha e, conseqüentemente, perece; no cinema também, retirar a qualidade do roteiro, da direção, da fotografia e das inúmeras técnicas artísticas desse todo, somente o faria desmoronar, o descaracterizaria, não seria um filme.

⁵³ Em tradução livre: INT. ESTAÇÃO DE METRÔ – MANHÃ. Theodore sai do trem, caminha pela estação cheia de passageiros, entra em uma plataforma móvel. Atravessando um túnel, as paredes 100 pés de comprimento e anuncia um novo produto. Ele percebe que as pessoas param para assistir o anúncio. Ouvimos uma música eletrônica suave, nova era, inspiradora ao fundo, enquanto uma sincera e reconfortante voz, advinda de um homem de meia idade, fala conosco-

Mesmo que no roteiro haja especificações dos modos como as imagens devem se assemelhar, a realização delas, a partir das câmeras e de tudo o que por ela é gravado, extrapola as palavras.

3.4.2 “When a bright light hits you”⁵⁴: a luz *high-tech* da sabedoria em oferta

Ainda na Figura 26, temos o frame com *Plano Americano*, isto é, um plano que toma a personagem da canela ou coxa para cima, tendo como objetivo dar destaque à ela no enquadramento, ao marginalizar suavemente o cenário que o acompanha.

Nesse plano, de maneira específica, a personagem se encontra em semiperfil e parece em movimento, caminhando lentamente. Nesse momento, a câmera o acompanha também, em um deslocamento horizontal a partir da técnica de *travelling*, produzindo um efeito de que a personagem está caminhando em direção a algum destino de notoriedade na narrativa.

No princípio do cinema, como pudemos ver com Méliès, a técnica desse meio artístico era limitada e se assemelhava com os palcos do teatro: câmera e luz com movimentações mínimas, ou até mesmo, estáticas. Mas, com o passar do tempo, com cineastas como D.W. Griffith, percebemos a implementação de variadas técnicas enredadas pela evolução das máquinas presentes na cinematografia, com os *closes* potencializando sentimentos e as movimentações trazendo dinamicidade às cenas, através da busca pela atribuição de um papel mais avantajado e essencial às câmeras, enquanto produtoras de sentido.

Em *Her*, esses dinamismos são elencados de maneira frequente e condicionam a sua observação analítica no conjunto: sujeitos convocados à interpretação (ORLANDI, 2012). Theodore tem seus movimentos acompanhados pela câmera, e vai em direção a uma das telas assistir ao vídeo de interesse do restante dos transeuntes, também recém-saídos do metrô. Posteriormente ao *travelling* lateral, temos um *Over The Shoulder (OTS)* que transita para um *Single*, e então um *OTS* novamente, porém desta vez com plano mais aberto, e, por fim, uma imersão na tela assistida, com dois cortes para o rosto de Theodore, fazendo o *zooming-in*.

Essas técnicas possuem papéis relevantes no funcionamento da linguagem cinematográfica, razão pela qual passamos a explicá-las. O *travelling* “[...] consiste em um movimento em que a câmera deixa um ponto físico no cenário e passa a mover-se por ele sob a guia do diretor” (PAULO, 2014, p. 25). As possibilidades de produção de sentido sobre essa

⁵⁴ Em tradução livre: “Quanto uma luz brilhante te atinge” (excerto da carta de Theodore, no início do filme).

técnica já foram mencionadas: Theodore está se aproximando de algo ou de alguém que causará impacto no processo dramático da história. Logo após, o *OTS* é desencadeado, pois se trata de um plano que, geralmente, é utilizado em conversas, quando dois personagens estão dialogando frente a frente, quando, a partir desse plano, um dos personagens dá as costas para a câmera que capta parcialmente essa parte do corpo, juntamente com a cabeça, de maneira desfocada, enquanto que a imagem, feita do interlocutor da conversa, apresenta definição e foco (LEITE, 2019).

No caso de *Her* a “conversa” realçada pela movência do *OTS* se dá entre Theodore e a tela com a propaganda. Há um movimento de atração dele para com ela e para com a exposição de conteúdo do referido aparelho televisivo. Desse modo, temos dois frames com o *Over The Shoulder*, mas com diferentes aberturas:

Figuras 29 e 30 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

No primeiro frame, a câmera está mais próxima do protagonista e, no segundo, levemente distanciada, sendo possível ainda notarmos, na imagem à direita, o rosto de Theodore, por um ligeiro movimento lateral da sua face, mais fixado à tela.

Esse é um plano que cria uma certa “empatia” com o público por estabelecer uma visão quase intimista com a personagem que é gravada de frente para o público. Quando usado, o plano parece colocar a personagem falando [olhando] para o público que a assiste (LEITE, 2019, s.p. Grifos do autor).

Ainda que não estejamos lidando com outra personagem nesse plano, mas com uma tela, o efeito de empatia se produz da mesma maneira, fazendo com que nos atraiamos para o

que o protagonista olha, tanto quanto aquelas pessoas fictícias: intimidade, curiosidade, ludíbrio e atração são visibilizados nesse momento.

Na troca proporcionada pelo *OTS*, o próprio fato de se tratar de um aparelho tecnológico ao invés de uma outra pessoa, já permite, mais uma vez, o encaminhamento para uma discussão sobre a relação humano-máquina, na qual ambas as partes vão se conversando, produzindo efeitos de proximidade e de apartamento ao longo do filme.

Depois da câmera mostrar frontalmente o rosto de Theodore, a projeção da propaganda toma todo o enquadramento e o som também se encorpa mais, preenchendo o ambiente suavemente, como proposto no roteiro. Logo após, vê-se uma curta sequência que intercala o rosto de Theodore com a tela tomada pela propaganda, com ênfase no efeito de *zooming-in* (aproximação por meio do mecanismo óptico do *zoom* da câmera) no rosto de Theodore, se aproximando de um *close*. Como já salientado, o *close* tem esse efeito de destacar os sentimentos que inquietam a personagem, e, neste momento, não é diferente, pois o *zoom* direcionado ao *close* dá visibilidade ao quão intrigado o protagonista está com a propaganda que se plasma diante dele.

Mas, resta-nos, agora, saber: o que está sendo transmitido nessa tela enquanto propaganda? A resposta imediata, já respondida em lugares anteriores desta seção do texto, é que se trata da propaganda do OS1. Entretanto, tal propaganda se constitui?

Um olhar atento ao QR CODE da Cena 2 permite compreender como essa propaganda é iniciada a ser vista. Nela aparecem várias pessoas, com um semblante de profunda desorientação, tanta que se assemelha a uma cegueira: olhares que se encaminham para horizontes longínquos, perdidos em uma vagueza desesperadora. O cenário de fundo parece ser de uma natureza árida, improdutiva, sendo possível enxergar somente areia no chão e alguma estrutura que se assemelha a um conjunto de rochas ao fundo.

O tom de sépia com ares de deserto surgem pungentes e produzem disparidade para com os corpos humanos em movimento. Do mesmo modo que a face de Theodore, as movimentações corporais são vertiginosas e inquietas, corre-se sem se saber para onde, direções são alternadas sem se saber o porquê. Essas características da cena são entremeadas pela voz suavizada, mencionada anteriormente, que enuncia os seguintes dizeres:

We ask you a simple question.
Who are you? What can you be?
Where are you going? What's out
there? What are the
possibilities? Elements
Software is proud to introduce

the first artificially
intelligent operating system.
[...]
An intuitive entity that
listens to you, understands
you, and knows you. It's not
just an operating system, it's
a consciousness.
Introducing OS ONE - a life
changing experience, creating
new possibilities⁵⁵.

(p. 10)

A narração inicia dizendo que fará uma simples pergunta para o telespectador, mas apresenta, de fato, uma sequência de indagações: “quem é você?”; “O que você pode ser? Para onde você está indo? O que há por aí? Quais são as possibilidades?”. As perguntas não detêm simplicidade alguma, pois dizer quem somos ou podemos ser, o que perambula por esse vasto universo e quais as possibilidades dele, são questões que nunca poderemos atingir, na totalidade. Essas perguntas são as que todos nós nos fazemos, o tempo todo. Dadas as condições de solidão e de ensimesmamento da personagem, essas perguntas funcionam como fisgas para capturá-lo nos enredos da campanha propagandística.

Freud (2010, p.186) formulou que “[...] o eu não é mais senhor em sua própria casa”, para dar visibilidade ao fato de que o controle sobre si próprio é inatingível, visto que somos regidos pelos nossos inconscientes. Assim, tudo o que o sujeito pressupõe saber sobre ele mesmo está entremeado por não sabidos, pois o que o sujeito é e pode ser diz do seu desejo, que lhe é inacessível.

Essa discussão sobre o desejo em Lacan segue um trajeto longo por entre seus seminários, ao refletir sobre questões que não são fundamentalmente interiores ao sujeito, mas que o constituem como tal: um “êxtimo”. Esse algo estabelece uma aparente contradição: o que é da ordem de um fora agindo estreitamente na produção do sujeito, “[...] como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa” (LACAN, [1959-60], 1997, p. 173). O “êxtimo” é assim conectado com a Coisa, a *das Ding*, uma nomenclatura de origem alemã já utilizada por Freud (1990) e novamente retomada pelo psicanalista francês.

Apesar de esse termo aparecer poucas vezes em sua obra, o êxtimo relaciona-se à noção de *das Ding* – discutida com mais afinco no Seminário 7 (1997) – enquanto externo

⁵⁵ Em tradução livre: Nós te fazemos uma pergunta simples. Quem é você? O que você pode ser? Para onde você está indo? O que há por aí? Quais são as possibilidades? A Elements Software se orgulha de apresentar o primeiro sistema operacional artificialmente inteligente. Uma entidade intuitiva que te ouve, te entende e te conhece. Não é apenas um sistema operacional, é uma consciência. Apresentamos OS1 – uma experiência de mudar a vida, criando novas possibilidades.

amarrado ao âmago do sujeito; enquanto um “êxtimo” primevo que dá base à movimentação do sujeito em torno de suas dimensões desejantes. Assim, ao discutir o *das Ding*, mediante um retorno a Freud, Lacan o localiza no centro, enquanto elemento exclusivo, como o vórtice de um furacão, com os significantes se encadeando, e, por conseguinte, com as configurações psíquicas dos sujeitos bordeando esse cêntrico motor:

[...] *das Ding* no centro, e em volta o mundo subjetivo do inconsciente organizado em relações significantes, para vocês verem a dificuldade de sua representação topológica. Pois esse *das Ding* está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, do qual Freud afirma a necessidade da posição primeira sob a forma de alguma coisa que é *entfremdet*, alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa (LACAN, 1997, p. 91-92).

Esse “Outro pré-histórico”, como designa Lacan, é ponto propulsor do funcionamento psíquico, da possibilidade de estruturação do inconsciente como uma linguagem. O autor diz que também há um perdido em *das Ding*, porém não em uma perda de fato, que implica ter possuído algo para, então, extraviar-se, pois o sujeito nunca o teve. Na ânsia da procura do sujeito por esse cerne primordial, Lacan diz que “[...] reencontramo-lo no máximo como saudade” (ibid., p. 69), como uma vontade de tê-lo, como um efeito nostálgico estranhado estranhamente no sujeito.

Desse modo, *das Ding* fica centrado e temos, orbitando ao seu redor, os objetos construídos pelo sujeito para tentar retornar para o “Outro pré-histórico”, na procura de reaver o que lhe causa efeito de saudade. *Das Ding* é, então, esse inominável, ou, nas palavras de Lacan (2008, p. 257), “[...] esse campo que chamo da Coisa, é o espaço [...] onde se projeta algo para além, na origem da cadeia significante, lugar onde tudo o que é lugar do ser é posto em causa”.

Dessa maneira, Lacan coloca *a Coisa* centralizada, atribuindo-lhe estatuto de causa irreduzível do desejo, condicional de origem para as discursivizações. É o nada fundante enquanto causa que sustenta, bem como exposto pela metáfora lacaniana da manufatura de um vaso de barro (ibid., p. 153): “[...] um objeto para representar a existência de um vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio [...]”.

Seguindo esse percurso, por a Coisa se apresentar como a matriz originária do devir psíquico, ela é uma noção que se relaciona, como mencionado anteriormente, com a causa do

desejo humano e do dizer, estando, por conseguinte, no cerne da noção de *objeto a*, desenvolvida por Lacan.

Lacan (2005) denominou de *objeto a*, um objeto para sempre perdido, algo que se estrutura como falta, mas que, exatamente por se fazer presente como ausência, faz com que o sujeito acabe por procurar objetos substitutivos, que o possam equivaler, mas que jamais o equivalerão: “Ora, ele [o objeto a] é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, como o que se perde para a ‘significantização’” (LACAN, 2005, p. 193). Dessa maneira, o *objeto a*, por fugir à “significantização”, não pode ser significante encadeado e não pode estabelecer relações de substituição ou contiguidade, a partir dos processos metafóricos e metonímicos.

Portanto, Lacan designa esse objeto como aquele que se furta e foge não podendo ser representável, sendo inconcebível, ainda, sua configuração em “resto não simbolizável”, como o real. Desse modo, funcionaria como uma falta-a-ser (LACAN, 1998) constitutiva do sujeito, que, assim, movimenta-se de identificação em identificação em uma errância intrínseca e estruturante, que fala com um “êxtimo”.

Na cadeia significante, a partir da qual se produz o sentido, o *objeto a* foge ao encadeamento. A fuga e a impossibilidade que constituem o *objeto a*, no plano do inconsciente, se materializam na língua(gem) enquanto incompletude. Ou seja, daquilo que de real configura o inconsciente, visto que o autor o toma como estruturado como uma língua(gem).

Mesmo não lhe sendo permitido o saber completo sobre si, o sujeito anseia por controle e lhe parece ser incabível não ser capaz de responder “o que quer”, “o que é”, “para onde vai”... Cobiçamos esses sentidos, os queremos, ambicionamos os seus domínios, aspiramos, aos modos do Barão de Münchhausen⁵⁶, erguer-nos aos céus puxando-nos do abismo de incertezas pelos nossos próprios cabelos; e, ao mesmo tempo, além de sermos a marionete, somos o que puxa as cordas, tentando nos assenhorar de nós mesmos. De todo modo, essas tentativas só reinscrevem e afirmam a impossibilidade.

⁵⁶ Barão de Münchhausen foi um militar alemão do século XVIII. Os relatos baseados em suas aventuras renderam uma compilação de histórias com o livro *As Aventuras do Barão de Münchhausen*. Caracterizadas pelo absurdo e pelo fantástico. As narrativas incluem situações de tensão que são contornadas por soluções surreais e derrisórias (LIVRARIA DA FOLHA, 2010). Em razão da popularidade, muitas vezes, as aventuras do barão são utilizadas como ponto de partida para discussões filosóficas e científicas, como em Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal* e como em Pêcheux, em *Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Neste último caso, em específico, o analista francês toma uma das peripécias mais famosas de Münchhausen: mergulhado em um pântano, o herói consegue se livrar da morte puxando a ele mesmo pelos cabelos para fora do lamaçal.

É pelo absurdo das narrativas do militar alemão que Pêcheux, a partir de Lacan, metaforiza um elemento fundante na constituição do sujeito: é o que há de claudicante, de falho que atua como sua causa:

[...] Só há causa daquilo que falha (J. Lacan). [...] a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura; o que falta é essa causa, na medida em que ela se “manifesta” incessantemente e sob mil formas (o lapso, o ato falho etc.) no próprio sujeito, pois os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” ou “esquecidos”, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/non-sens do sujeito dividido (PÊCHEUX, 2012, p. 277).

Conforme Pêcheux, o ponto constitutivo do assujeitamento funciona pela causa, ao sujeito ser fisgado pelos efeitos que o fazem. A causa, articulada por um funcionamento inconsciente, seria o que determina as posições tomadas pelo sujeito no discurso. Assim, é pela rede da causa que o sujeito se emaranha e, a cada vez mais que tenta se autodominar – manipulando as cordas de sua própria marionete, elevando-se pelo puxar dos próprios cabelos –, mais se têm a dimensão da não correspondência de suas intencionalidades. Porém, essa mesma captura, que traz o ilusório do domínio, é necessária no processo de constituição do sujeito de discurso, visto que essa falha precisa acontecer para que o processo de interpelação prossiga: pois “só há causa daquilo que falha”, só há irrupção do sujeito naquilo que destoa, em um sujeito dividido.

O funcionamento da causa se verifica na cena em que os sujeitos aparentam solidão e ensimesmamento, pois sujeitos perdidos são apresentados pela imagem da propaganda, inquietos por não saberem quem são ou para onde vão. Eles não se assemelham de maneira alguma aos garotos e garotas propagandas que exibem sorridentes a mercadoria em suas mãos, visto que, até certo momento da cena, produzem efeitos de que são sujeitos atormentados pelo incógnito.

É ainda possível dizer, pela observação da materialidade significante, que os sujeitos estão todos com vestes usadas na realização de atividades laborais, como aquelas colocadas para se ir ao escritório trabalhar. Muitos deles carregam suas bolsas transversais e maletas, escrevem em caderneta de anotação, com celular na mão, sacola de compra e copos de café descartáveis. Enfim, diversos detalhes são dispostos por esses objetos, visibilizando distintas significações, a partir do momento que esses pormenores, que acompanham os componentes da propaganda enquanto acessórios, agem como uma extensão dos corpos dos sujeitos, movimentando redes semânticas, em razão de suas presenças.

Trabalho, mercado, consumo são algumas das questões que se colocam pela materialidade, através dos itens comentados. Como exposto por Pêcheux (2014), em sua discussão sobre propagandas políticas e o modo como são determinantes no momento da convocação de aliados e de convencimento popular, o autor expõe que “[...] a propaganda é, pelo menos desde Napoleão, um negócio estratégico [...]” (ibid., p. 73); e que “[...] a propaganda se faz com imagens e palavras, sentimentos, ideias e gestos” (ibid., p. 74). Assim, ela potencializa impulsos de endosso ou de rechaço, isto é, de compra, seja de uma ideia ou de um produto.

Sujeitos subjugados inconscientemente às suas rotinas, principalmente de trabalho, nos quais, sob a fachada da plenitude, residem os desesperos; sujeitos que não sabem responder a “simples questões” a respeito da sua própria existência; esse é o público alvo da propaganda. Mas afinal quem não é perseguido por essas inseguranças? O público alvo da proposição de venda daquele aparelho é a humanidade, somos nós, é a “gente”.

De certa forma, a caderneta, o celular, a sacola de compra, o copo de café fazem significar a organização social do capitalismo, fundamentada no consumo, dando visibilidade aos modos como os sujeitos estão mergulhados nessa forma de organização, apesar de não perceberem que a *língua de vento* vem de mansinho como a brisa e lhes diz: “é impossível ser feliz sem comprar”⁵⁷.

Em *A Língua Inatingível*, Pêcheux e Gadet (2012) desenvolvem o conceito de *língua de vento* para referirem-se aos modos como a propaganda se comporta na lida com a manutenção do capitalismo, através de uma “[...] dominação mais sutil, que consiste em reforçar as marcas pelo jogo interno de sua diferença, pelo logro publicitário da linguagem comercial e política” (GADET; PÊCHEUX, 2012, p. 24). Com toda a ironia que lhes acomete, tanto neste quanto nos demais textos do livro em questão, os autores discutem, em nota de rodapé explicativa, o funcionamento da propaganda:

[...] a propaganda política foi para a escola de publicidade e troca com ela boas receitas emprestadas de recursos do estudo linguístico: “Escolha o socialismo, você terá uma grande surpresa”, dizia a direita frente ao programa comum; uma marca de aparelho de som propõe hoje “os sons tais como são”. A arte publicitária, considerando-se como a verdadeira prática poética de massa do nosso tempo, se orgulha de vender o sonho. Pura poesia da diferença! Nenhuma relação com o capitalismo (GADET; PÊCHEUX, 2012, p. 26)

⁵⁷ Referência à canção de Tom Jobim, “Wave” (1967).

Nesse fragmento, os autores farpam a direita ao dizer que ela utiliza da publicidade para “ludibriar” a partir do aliciamento recoberto pelo tom de um inesperado que se espera da oposição – mecanismo que os autores equiparam a um dispositivo eletrônico sonoro, que promete correspondência exata com o som capturado pelos nossos ouvidos, advindos de percepções ao vivo. Assim, colocam a publicidade na categoria de arte, como poesia que inebria os sujeitos na contemporaneidade, enquanto lugar de promessas vagas e impalpáveis como o vento, características que são satiricamente afastadas do capitalismo: imaginem vocês, se tem a ver uma coisa (propaganda) com a outra (capitalismo).

Na propaganda do OS1 se tem a “arte” que tenta “vender o sonho”, comentada pelos autores, o sonho de completude e de autoconhecimento, sendo construído com base em algo que não há maneiras de se enxergar, como pode ser compreendido pela visualização daquelas pessoas desnorteadas, expostas na tela. Mas, como dissemos, é um sonho que se busca vender, e o desespero, como pode ser visto na cena, é interrompido por uma clarividência.

Na cena, após momentos de perambulação, algo atrai a atenção das pessoas, ao horizonte. Algo que o telespectador não consegue identificar o que é, e parece erigir-se como o detentor da solução de todos os desesperos que afligem aquele grupo. No frame abaixo, temos os primeiros segundos em que os componentes do vídeo da propaganda iniciam a voltarem seus olhares para este “algo”:

Figura 31 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Logo após o estalo de aparecimento desse cativante desconhecido, quando as visões se direcionam com afinco para o horizonte, uma luz se sobressai, tremeluzindo. A luz toma conta dos sujeitos, preenchendo toda tela. Comparando a Figura 31 com a 32, é possível perceber o contraste entre os dois frames e como o último é tomado por mais iluminação:

Figura 32 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Neste momento, podemos dizer que não há alteração das cores do figurino, dos cabelos ou do cenário, o que há é um jogo de iluminação que clareia o frame e muda abruptamente a maneira de apresentação da cena: algo foi alcançado. Uma luz se deita sobre o rosto de um dos homens em destaque na imagem, e ela parece acalantar. A composição física dessa luz não se tem procedência, mas os modos de afetação nos sujeitos podem ser cogitados a partir da composição imagética.

No cinema, o conjunto técnico construtivo é salutar na produção de um filme, a partir do momento que compreendemos como cada detalhe se encaixa no outro, por conseguinte quando um mecanismo é utilizado, ele pode estar ali saudando a narrativa. E isso não é diferente com a iluminação. Enquanto elemento técnico, ela é transformadora, como se pode visualizar nas duas imagens acima.

A luz na fotografia e no cinema fomenta efeitos e alumbra sentidos, revirando-os, flagrando-os, bem como quando uma luz forte é lançada sobre seres reservados num canto escurecido: os olhos se entrecerram, o corpo se recolhe, o rosto se esconde importunado,

como se aquele corpo não estivesse preparado para receber tal iluminação, é um chacoalho arдил na teia dos sentidos.

Enquanto cineasta, Fellini (2000, p. 128) expôs suas impressões sobre como a iluminação pode ser configurada artisticamente no cinema:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo.

Com toda a paixão que cabe a um artista, o autor elenca paralelamente uma série de situações em um ambiente de filmagem que envolvem a luz. Quando analisamos a entrada da luz no frame dessa cena de *Her*, essas palavras ressoam em efeitos. Com o feixe que alumia os sujeitos perdidos na Figura 31, é possível dizer que “[...] a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante” (ibid.), conforme ponderado pelo diretor e roteirista de *Oito e Meio*.

A venda do sonho em tom poético é trazida nessa cena por meio da iluminação enquanto luz do discernimento, aos modos do fogo sagrado que Prometeu entrega aos humanos: “[...] o fogo, ao surgir no mundo, dissipou as trevas e trouxe aos Homens a luz da civilização e da esperança. ‘Prometeu – diz Jaeger – é o que traz a luz à Humanidade sofredora. O fogo, essa força divina, torna-se o símbolo sensível da cultura’” (SOTTOMAYOR, 2001, p. 134).

É o deus Prometeu que cede aos humanos o fogo que Zeus negava, sendo que esse fogo, sinalizador da luz do esclarecimento, é clandestinamente concedido à profanidade dos seres mundanos, um crime considerado grave para o líder dos deuses, que condena Prometeu a um castigo perpétuo: ser torturado dia após dia, acorrentado e tendo seu fígado comido por um pássaro. Em razão de sua imortalidade, o órgão se regenera, para então ser devorado novamente nos dias seguintes e nos próximos depois destes.

A partir desse mito grego, tem-se a metáfora de que quem detém o poder quer manter o seu domínio através da ignorância e que se a luz da sabedoria for também detida pelos dominados, a dominância pode ruir. Assim, a significância do surgimento da intelectualidade

humana pela luz da sabedoria é ressignificada pela sequência de frames dessa cena, fazendo funcionar a memória sobre o mito de Prometeu, enquanto funcionamento propagandístico, plausível pelo efeito metafórico na linguagem:

Não há dizer que para fazer sentido não se inscreva na memória. Não há dizer que não se faça a partir da repetição. No entanto, na repetição histórica, há deslocamento, deriva, transferência, efeito metafórico. E o efeito metafórico é retomada e esquecimento, deslize para outro lugar de sentido, novo gesto de interpretação (ORLANDI, 2012, p. 173).

Desse modo, essa construção imagética relacionada ao mitológico é somente possível pela inscrição delas na memória do dizer. Os já-ditos estão frequentemente sendo reinscritos, mas não em cópias fiéis, pois todas as vezes que são retomados, uma mexida é produzida nessa interdiscursividade, o que se caracteriza como os “deslocamentos”, mencionados pela autora.

Enquanto novo gesto de interpretação, as imagens bem iluminadas de *Her* retornam, pela inscrição na história, para a Grécia Antiga, em movimento parafrástico, mas também deslizam para outros lugares, em movimento polissêmico. Nesse deslize, percebemos novas significações em vindas e revindas.

O fogo é uma das primeiras tecnologias humanas, e algumas das facilidades provindas dele são a iluminação e o aquecimento. No filme, a luz clareia e aquece no sentido de apaziguar o desvario, mas desta vez, de acordo com a narrativa, a luz não aparece como símbolo exato do fogo enquanto uma das nossas tecnologias mais primitivas, mas sim como uma tecnologia humana de ponta.

Como narrado pela voz masculina, em tom de calma, aquele aparelho configura-se como “[...] uma entidade intuitiva que te ouve, te entende e te conhece. Não é apenas um sistema operacional, é uma consciência” (recorte do roteiro, p. 10). A própria propaganda se refere à tecnologia como uma entidade⁵⁸, movimentando sentidos de espiritualidade, de divindade, dizendo que o OS1 vai além de um sistema operacional que habita os computadores, dando conta das suas funcionalidades organizacionais e de programações.

Este fogo sagrado futurístico não tem nada de manual ou de analógico, ele é totalmente digitalizado, proporcionado por uma deidade que te ouve, te conhece e te entende.

⁵⁸ No livro de Neil Gaiman intitulado *American Gods*, o autor apresenta uma história centrada em batalhas entre os deuses, nas quais os novos deuses tentam sobrepor os antigos a partir das novas idolatrias da humanidade. Dentre as divindades, temos *Technical Boy*, deus da tecnologia, descrito como um jovem com aparência adolescente que tem seu cabelo mudado o tempo todo, enquanto marca da sua efemeridade. Em uma de suas falas, o deus tecnológico da contemporaneidade diz a um deus antigo: “agora, nós reprogramamos a realidade. A linguagem é um vírus. A religião é um sistema operacional. Orações são apenas um monte de spans irritantes”.

Se para as perguntas sobre quem você é e para onde vai existem respostas, a iluminação te dará seu feedback, portanto, siga-a, ou melhor, compre-a. Ela tudo sabe, até mesmo os seus desconhecidos, uma “perfeição iluminada” que cega.

Tanto na Psicanálise, quanto na filosofia e em outras diversas áreas do conhecimento humano, os mitos gregos são utilizados como matéria de compreensão de comportamentos humanos. Por um jogo de aproximação e de afastamento, os mitos podem, portanto, fundamentar um funcionamento social, histórico ou psíquico:

Segundo a psicanálise, as produções humanas são fortemente influenciadas pelo psiquismo de seus autores, não só pelos conteúdos conscientes, mas também pelos conteúdos inconscientes que dizem respeito à constituição do psiquismo e materiais encontrados nele (HERRMANN, 1984). Sendo assim, pode-se imaginar que os mitos gregos também possuem em si sua carga e herança da vida mental de quem os produziu e repassou ao longo dos anos e pode-se assumir que são frutos de processos projetivos daqueles que os imaginaram.

Assim, quando nos remetemos ao mito de Prometeu para compreendermos uma apresentação verbal, imagética e tecnológica, aglutinadas enquanto filme, não o fazemos somente por contiguidade semântica, mas também porque as produções fictícias, como explana o autor, são carregadas por processos de projeções imaginárias dos sujeitos que as construíram, ou seja, dissertam sobre a constituição dos sujeitos a partir do momento que compreendemos que eles são o que dizem, em diferentes momentos históricos.

É na ficção, que tenta se afastar da realidade, que os sujeitos ousam dizer, distanciados dos regramentos estipulados para os costumes implantados e consolidados por historicidade. Como dito por Freud (1996), muitas vezes a inquietação produzida a partir do ficcional, num movimento contraditório, é de um teor familiar ao sujeito, que estão próximos tanto de quem produz, quanto de quem entra em contato com a produção. Em *Her*, os estranhamentos iniciais na propaganda, com os sujeitos perdidos e depois encontrados pela luminosidade, pode ser ainda mais familiar e produzir efeitos de identificação.

A cena da apresentação do OS1, com a introdução da tecnologia como reveladora, pode, ainda se relacionar com a primeira cena analisada. Na cena dos primeiros segundos do filme, Theodore narra o que seria uma carta para a tela de um computador. A carta versa sobre amor, vivência e revelações possíveis para esse sentimento. No final da escrita, enquanto declaração para o amado, por parte da senhora que encomenda a carta, o protagonista constrói a seguinte formulação: “de repente uma luz brilhante me atingiu e me acordou”, ou seja, a luminosidade de um amor, como nunca havia tido antes, levou o sujeito amado a uma

clarividência, para um mundo no qual ele agora poderia vivenciar acordado, e não adormecido como antes.

Esse fragmento da carta de Theodore pode ser relacionado com a presente cena analisada, pois o OS1 age como a luminosidade que acorda e acalenta, e, de certa forma, posteriormente, o OS fará parte da configuração de uma relação amorosa com o humano.

A luz *high-tech* da sabedoria está em oferta, diferentemente da doação voluntariosa de Prometeu, desta vez está posta à venda e aquele que possuir o valor para levá-la para casa a terá. A poesia da construção da propaganda do OS1, com a voz suave, com os sons “inspiradores” de fundo, afetam os sujeitos e, no caso de Theodore, é enfatizado pelos *closes*, mediante *zoom*.

Os olhos de Theodore, vidrados na tela, significam seu interesse e atração. A “poesia” dos ditos e dos imaginados termina por insistir “[...] com razão, no fato de que as palavras são armas, venenos ou tranquilizantes” (PÊCHEUX, 2012a, p. 257), e, neste discurso, concomitantemente ao veneno têm-se o tranquilizante. A propaganda levanta as mazelas e o antídoto para dissipá-las, um funcionamento próprio de discursos propagandísticos.

Enquanto consequência da propaganda, Clanclíni (1999, p. 83. Grifo nosso) afirma que “[...] o **consumo** é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados”. Esses desejos mostrados do sujeito são metonímias do desejo inconsciente, que fazem com que a vontade se torne uma demanda, ou seja, uma necessidade na comunidade em que se vive, o que acontece em razão de um processo sócio-histórico.

No final da observação da propaganda, o protagonista caminha pela estação vendo as pessoas ao seu redor adquirindo imediatamente o produto ofertado, que estão dispostos em totens, disponibilizados aos transeuntes. Alguns passam já com a pequena caixa nas mãos, dando a perceber que adquiriram o produto e comentando sobre sua recente aquisição.

Na cena não é mostrado o momento exato em que Theodore se desloca até um dos totens para comprar o OS1, mas pelos *closes* no semblante intrigado do escritor, é possível se chegar à conclusão de que ele, bem como os demais, adquiriu o sistema.

Temos, na sequência de imagens combinadas nessa cena, a exposição da publicidade do OS1, com o propagandístico enfocando a necessidade de se adquirir aquela tecnologia. Ao colocar o humano em posição de incompletude, o vídeo propõe a venda do produto, que se apresenta como o objeto que pode vir a amenizar os desconhecidos que afligem o sujeito. Nesse momento, elementos técnicos como o jogo entre luminosidade e escurecimento da imagem, posicionamento de câmera com o OS de Theodore para com a tela, produzem

efeitos da tecnologia tentando invadir a vida do sujeito, anuviando e, concomitantemente, reafirmando os emperramentos fronteiros entre o humano e a máquina – vistos na cena anterior. Anuviam ao promover intimidade entre as existências, na tentativa de complementariedade; e reafirmam ao mostrar separações na conversa com a tela (OST), e no emprego da luz na propaganda, que a partir da luminosidade projetada, metaforiza um esclarecimento que o sujeito não tem e somente adquiriria pelo contato com a IA.

CAPÍTULO IV

CORPO, DESEJO E OBJETO PARA SEMPRE PERDIDO

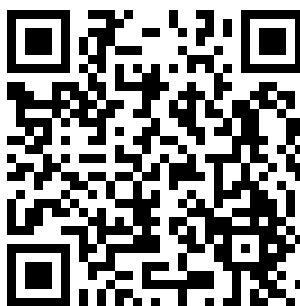
Nas cenas analisadas, vimos dando visibilidade ao funcionamento da materialidade fílmico-significante com aspectos visuais, proporcionados pela ilusão do movimento, se entremeando à ilusão do sujeito de detenção do controle dessa materialidade. Nosso gesto de análise, até o momento, recortou a personagem principal, que, no enredo, é o único que se encontra em destaque na trama, cuja significação produz, para ele, sentidos de solidão.

Contudo, nas cenas subsequentes, inicia-se o contato entre Theodore e Samantha, a Inteligência Artificial. Momento em que a ficção científica toma mais corpo, projetando um futuro muito distante dos modos de realidade que se apresentam, contemporaneamente, as relações de amor entre os sujeitos. É nesse ponto que o *estranho familiar* pode se apresentar, num movimento de afastamento do absurdo, mas que, na contramão, pode dizer da intimidade dos sujeitos e dos seus desejos inconscientes.

4.1 A (des)personalização do OS1: os primeiros contatos com a tecnologia da “clarividência”

Na cena abaixo, o produto comprado por Theodore é finalmente inicializado. No processo de introdução do sistema, algumas perguntas são direcionadas ao protagonista, a fim de personalizar o aparelho:

Figura 33 - QR CODE da Cena 3



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com*
<https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Assim, vemos que desta vez a tomada é feita dentro do apartamento de Theodore. Como pode ser observado pela ambientação, a personagem encontra-se sentada em uma cadeira, de frente a tela de um computador (parecido com as telas atuais). Ao fundo grandes

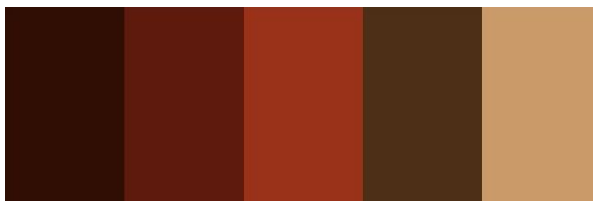
janelas que dão vista à iluminada LA (Los Angeles) já adentrada no anoitecer. A cor chave da paleta dessa cena, ainda mais que nas anteriores, é o vermelho, que aparece com diferentes tons de profundidade:

Figura 34 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 35 – Paleta de cores centrais da Figura 34



(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

Como salientamos anteriormente, o vermelho é recorrente nos frames de *Her* e produz efeitos direcionados a sentimentos como o amor, a paixão, de uma maneira viva e pungente. Porém, ao compreendermos o vermelho, nas condições de produção da presente materialidade, ele pode produzir diferentes efeitos: tanto o amor em si, quanto o desejo por amor, bem como a solidão da personagem por não deter esse ambicionado amor.

Para a compreensão do discurso, como já pontuado, é necessário compreender as condições de produção do dizer e suas regularidades, ou seja, aquilo que se repete na colocação do vermelho em movimento parafrástico e polissêmico, pois não é porque a mesma cor se repete, que esta produzirá sempre o mesmo sentido.

Fugindo do senso comum, o vermelho aqui, em grande parte, traz significação de solidão. No frame, ele aparece na camisa de Theodore, na tela do computador, no abajur, em luzes destacadas da noite escura e no próprio plano detalhe que mostra as instruções do aparelho OS1, nas mãos do escritor de cartas. Com luminosidade amena, lançada para a construção da cena, as cores não se apresentam tão vivas, ou aproximadas do branco: ainda há efeitos de melancolia sendo produzidos.

Logo depois do carregamento do aplicativo, que pode ser visualizado na tela, uma voz masculina e serena, parecida com a utilizada na propaganda do OS1, inicia a “conversar” com Theodore:

TEXT VOICE = Are you social or anti-social?

THEODORE = **I haven't been social in a while, really because...**

TEXT VOICE = In your voice, I sense hesitance. Would you agree with that?

THEODORE = **Wow, was I sounding hesitant?**

TEXT VOICE = Yes.

THEODORE = Oh, sorry if I was sounding hesitant. I was just trying to be more accurate.

TEXT VOICE = Would you like your OS to have a male or female voice?

THEODORE = Mmm... female I guess.

TEXT VOICE = How would you describe your relationship with your mother?

THEODORE = **Uh, fine, I think, um... Well, actually, the thing I've always found frustrating about my mom is if I tell her something that's going on in my life, her reaction is usually about her, not—⁵⁹**

⁵⁹ Em tradução livre: VT: Você é sociável ou antissocial?/ T: Não tenho sido sociável há um tempo, na verdade porque.../ VT: Em sua voz, eu sinto hesitação. Você concorda com isso?/ T: Wow, eu soei hesitante?/ VT: Sim. T: Oh, desculpe se eu soei hesitante, eu estava tentando ser mais preciso./ VT: você gostaria que seu OS tivesse uma voz feminina ou masculina?/ T: Mmm, feminina eu acho./ VT: Como você descreveria o relacionamento

(p. 11. Grifo nosso)

Esse diálogo marca a programação do OS1 e a voz masculina apresenta-se sem marcas de oralidade de um ser humano, apática e aproximada de uma mecanização. Até esse momento, a IA assemelha-se com os dispositivos que possuímos na atualidade, como a Alexa, a Siri ou a Cortana⁶⁰. Porém, as perguntas feitas ao detentor do produto são de caráter intimista: “Are you social or anti-social?”; “How would you describe your relationship with your mother?”. Ao buscar essas respostas, Theodore hesita, apresentando marcas da fala que demonstram incerteza: “Mmm”, “uh”, “um”. Assim, a personagem entra em um processo de reflexão para respondê-las, alonga-se nas respostas, como se quisesse realmente ser ouvido por alguém, como se quisesse expor suas confusões íntimas, mesmo tendo ciência de que aquelas perguntas se colocam como praxe na configuração do sistema.

A última questão, concernente ao relacionamento com a mãe, foi a qual o protagonista mais se estendeu. De imediato, ele responde que acha que é um bom relacionamento, mas logo começa a dizer os comportamentos da mãe que o frustram, como se ela não o ouvisse e não valorasse suas queixas: “[...] her reaction is usually about her, not—“. Porém, ele é abruptamente interrompido pela voz masculina, marcando que, naquele momento, aquela resposta para o sistema era irrelevante. O que provoca, de certo modo, um desconforto, pois o escritor é flagrado por sua necessidade de dizer de suas angústias, para uma máquina que nem sequer pretendia ouvi-lo de fato.

A última resposta, que coloca em funcionamento a memória de um certo rechaço da mãe para com ele, parece encaminhar-se para a dificuldade do protagonista em relacionamentos, e, mais especificamente, da insatisfação de não se encontrar em uma relação satisfatória de pertencimento social, buscando sanar, mesmo que através da tecnologia, essa falha/falta, que se irrompe na fala o sujeito.

Farias e Lima (2004, p. 20) expõem, ao trazer Lacan, que a relação mãe-criança é uma relação conflituosa:

Para Lacan, a mãe não tem com a criança uma relação tão “elevada” e harmônica assim. É uma relação marcada pela falta, duplicada “[...] de um lado, pela necessidade de uma certa saturação imaginária, e, de outro, por poderem existir ali, com efeito, relações reais eficientes com a criança, num

com sua mãe?/ T: Uh, bom, eu acho, um... Bom, na verdade, o que eu considero frustrante sobre a minha mãe é que se eu conto para ela algo que está acontecendo na minha vida, a reação dela geralmente é sobre ela mesma, não (VT é a abreviação para Voz de Texto, enquanto T é para Theodore).

⁶⁰ Respectivamente, assistentes virtuais da Amazon, da Apple e da Microsoft.

nível primordial, instintual, que permanece definitivamente mítico. Existe sempre para a mãe algo que permanece irreduzível no que está em questão”.

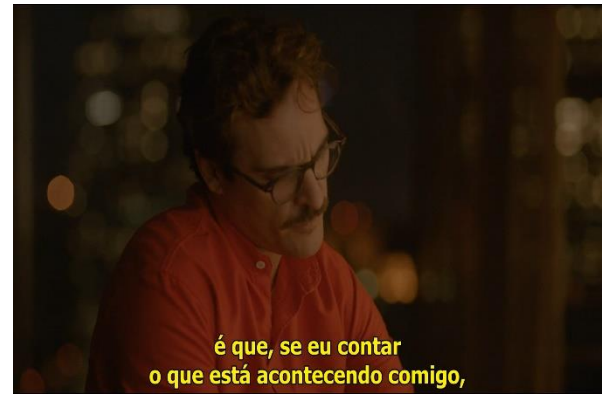
Os liames dessa conexão edificadora do sujeito, não se fazem, portanto, baseados numa relação equilibrada e estável, pois se marca pela falta nos dois sujeitos, havendo sempre algo mítico, que não se resgata nessa relação primeva do filho para com a mãe, a partir da qual a criança recebe seus primeiros significantes, desejando o desejo da mãe.

Esses sentidos também podem ser observados na movência das imagens da materialidade fílmico-significante. No início da cena, Theodore aparece lendo e lançando o manual à mesa. A sua postura é de inclinação na cadeira giratória, sendo tomado por um Plano Americano intercalado com um *close* no rosto em perfil, para depois retornar ao primeiro plano mencionado. Olhando para sua disposição corporal, o efeito produzido é o de que a personagem parece confortável e curioso para o início do OS1.

Logo, quando a voz é iniciada, o escritor se inclina para a mesa apoiando seus braços nela, como quando intencionamos lançar mais atenção a algo. Na primeira pergunta, que já detém certa complexidade, Theodore se movimenta na cadeira inclinando-se novamente no seu encosto, o que coloca em funcionamento uma certa inquietação, que permanece, a partir de sua mesma posição, até a última pergunta, que traz a questão materna.

Quando começa a descrever a relação com sua mãe como boa, a personagem ainda se encontra na mesma posição de repouso, mas, à medida que dá início à descrição de aspectos de desapontamento, que evocam à memória a sua condição do materno, Theodore desconstrói, por meio da utilização da palavra “actually” (na verdade), os sentidos de plenitude, expostos anteriormente, para dar lugar aos de insatisfação. Nesse momento, vemos a personagem franzir o cenho, ficar mais cabisbaixo e lançar seu corpo, novamente, em direção à tela do computador, como se este fosse ouvi-lo, (a)creditá-lo, compreendê-lo:

Figuras 36 e 37 – Her



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

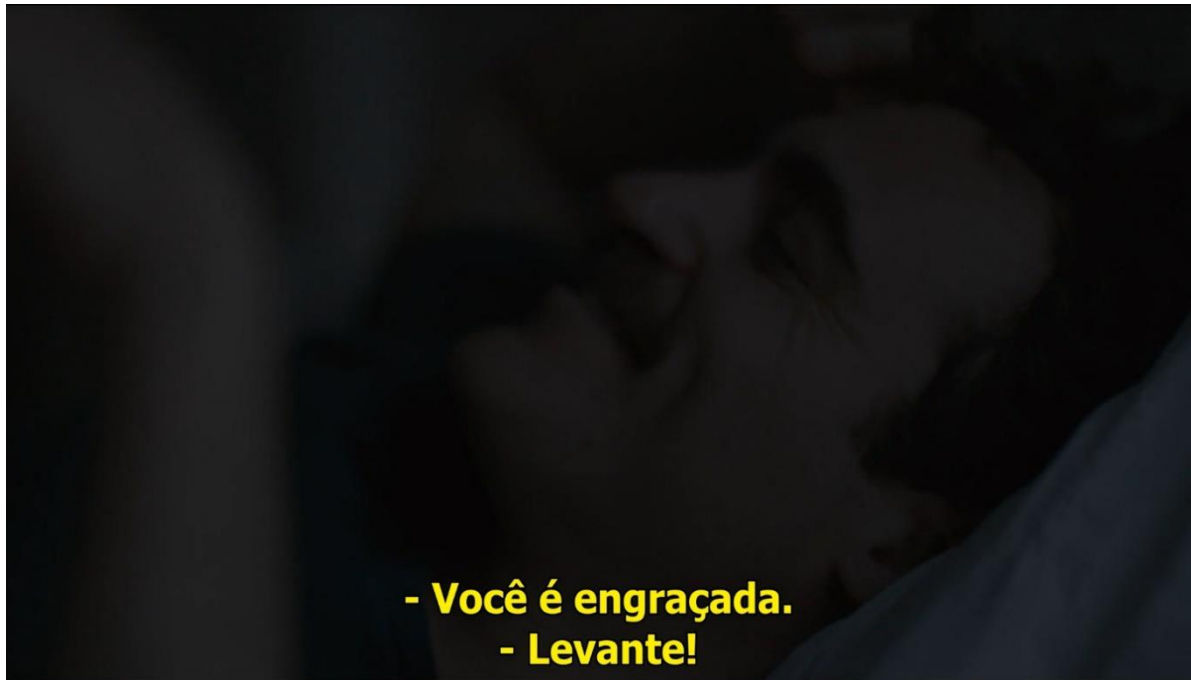
No primeiro frame, como podemos ver, a tela do computador e Theodore aparecem conjuntamente, produzindo o efeito de interlocução entre ambas as partes, entretanto, no segundo frame, a tomada é feita apenas sobre o rosto da personagem, para lhe marcar as expressões, produzindo o efeito de exposição das suas vulnerabilidades, como se o protagonista não possuísse um interlocutor, retomando-lhe os efeitos de taciturnidade.

Esses funcionamentos, quando coadunadas, dão a perceber que essas minúcias são passíveis de análises e relacionam-se com a *storyline*, dando visibilidade ao fato que a materialidade fílmica possui suas particularidades, pois se faz por elementos materiais que não são visualizáveis em outras artes, assim, o sujeito fala nesses lugares, nesses deslocamentos, e isso vai para muito além das palavras roteirizadas.

4.2 Samantha e o deslocamento da tecnologia: do produto ao reduto

Após o processo de inicialização do OS1, a voz masculina mecanizada dá lugar a uma voz feminina que se autodenomina Samantha. O efeito que essa relação primeira entre Theodore e Samantha produz é que ela é uma inteligência artificial extremamente avançada, capaz de cruzar dados e informações, dispostos na rede, em fração de segundos.

Em um primeiro momento, o protagonista tem dificuldade em compreender o funcionamento do OS1 que, ao dialogar, lembra um ser humano, visto que é dotado de erudição, simpatia e acolhimento, além de humor, características que são disseminadas com naturalidade aos ouvidos do escritor de cartas:

Figura 38 – Her

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

Na voz descontraída de Samantha, interpretada por Scarlet Johansson, à medida que o Theodore, de Joaquin Phoenix, vai se envolvendo, sentidos de legitimação daquele relacionamento são construídos, afastando o estranho e dando lugar ao familiar, pois a inteligência artificial é programada para detectar as necessidades de um homem mergulhado na solidão, para, ilusoriamente, colocar-se como sua companhia ideal. O efeito colocado em funcionamento é o de esvanecimento do obscuro da vida da personagem, que vai sendo lentamente preenchido pela chegada da nova tecnologia.

Esse efeito é produzido a partir dos frames e planos que vão ganhando mais luz, como no frame abaixo, que é trazido em um plano imediatamente posterior à cena da Figura 38, criando coerência e coesão cinematográficas com a narrativa, que passa a mostrar o funcionamento de levante emocional do escritor, marcados por tons de amarelo e por ambientes bem iluminados:

Figura 39 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

A cena da qual esse frame foi retirado inicia com plano detalhe na arte impressa na parede, que tem um homem deitado quase em posição fetal, prostrado. Mas a tomada da câmera é atravessada por um carrinho de escritório levando papéis. Com esse elemento atravessando a imagem do homem, temos uma metonimização dos novos caminhos enredados pela trama. Nenhuma palavra foi utilizada, mas o momento e o movimento em que a cena se coloca imprimem um ritmo que se enlaça aos acontecimentos do filme.

Eisenstein (2002a, p. 60), ao refletir sobre a montagem e, mais especificamente, sobre a forma do filme, pontua que “A formulação e investigação do fenômeno do cinema como formas de conflito cria a primeira possibilidade de se perceber um sistema homogêneo de *dramaturgia visual* para todos os casos gerais e particulares da questão do filme”.

Para o cineasta, a montagem não acontece com uma colocação de planos lado a lado, mas com a sobreposição deles, criando efeitos de homogeneidade na produção, assim, ao atribuir cadência à narrativa pelas imagens, designa esse processo como *dramaturgia visual*, visto que nela os elementos imagéticos produzem efeitos para/no telespectador, independentemente das palavras proferidas: “[...] a montagem nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio dramático” (op. cit, p. 52). Por conseguinte, da cena no escuro da cama (Figura 38) para o corte para a cena iluminada do grafite na parede e o carrinho de escritório (Figura 39), não há somente uma lateralidade, mas uma dramaticidade, promovida pela montagem.

Além desses aspectos, um outro fio da tecitura da cena é a trilha sonora ou soundtrack. Trilha sonora é uma noção abrangente que inclui todos os sons apresentados no filme, e pode englobar ruídos, diálogos e, como mais conhecido popularmente, canções. Fazendo parte da trilha sonora, temos a especificidade do score que geralmente é instrumental, com composição específica para o filme. O score pode tanto ser performado por orquestras quanto por composições eletrônicas (CLASSICALMUSIC, 2020).

Trazemos para este momento as particularidades sobre a trilha, pois essa questão que viemos discutindo até o momento (do início da “ascensão emocional” da personagem) também é significada na sonoridade da materialidade, uma vez que, no meio cinematográfico, ao longo do trajeto da produção fílmica, a sonoridade tem ganhado mais espaço e destaque:

O *Nascimento de uma Nação* (David Griffith, 1915) é considerado o primeiro filme que utilizou a música como um elemento narrativo coerente e específico para a obra, tendo sido elaborado anteriormente pelo diretor David Griffith e o compositor Joseph Carl Breil. A partir daí, a composição original – também conhecida como score – adequada à narrativa de cada filme, passa a ser considerada de grande importância (ALVES, 2012, p. 93).

Nos primórdios do cinema de Méliès ainda não tínhamos a trilha sonora tão envolvida ao enredo, sendo mais usada para acompanhar a aceleração imprimida às cenas, porém, com Griffith, a sonoridade elencada procurava se conectar às emoções destacadas em cada uma das cenas – algo que gradualmente tomou proporções mais robustas com álbuns de canções e score compostos exclusivamente para os filmes.

Em *Her*, temos poucas canções, isto é, músicas com a presença de palavras cantadas, pois grande parte delas são instrumentais, possuindo somente os sons harmonizados. Tanto que até o momento do frame da Figura 38, a trilha sonora segue uma cadência melancólica, algo que é mostrado pelo próprio roteiro, quando a personagem, por meio de um comando de voz, diz: “play, melancholic song”⁶¹. Porém, quando nos atentamos àquele momento mencionado – no qual saímos da cena de dentro do quarto escuro, para, na sequência, termos a manhã luminosa no trabalho – não somente os sentidos produzidos pelas imagens fazem significar o alavancar da personagem para um diferente plano afetivo, como é também significado pelo score.

⁶¹ Em tradução livre: Tocar música melancólica.

Figura 40 – QR Code do Score



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com*
<https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Dentre todas as faixas do score de *Her*, essa é a única apresentada como uma junção de duas peças, tanto que seu título é duplo, separado por barras: *Morning Talk/Supersymmetry* (*Conversa Matinal/ Supersimetria*). O primeiro título, *Morning Talk*, faz referência à manhã no quarto escuro em que Theodore e Samantha conversam. De início, o protagonista encontra-se submerso em tristezas e angústias do seu último relacionamento, e o score, que traz elementos eletrônicos, com sons assemelhados à distorções, e aproximado de um teor metalizado, é bem cadente, lento, com notas prolongadas, sons que, juntamente com a construção imagética, podem produzir efeitos de marasmo e de consternação.

Quando Samantha percebe que o escritor se encontra naquela situação, ela o “sacode” com suas palavras que o puxam da cama e a materializam, mesmo não estando fisicamente, na vida de Theodore. Assim, na cena seguinte, já em um outro ambiente (referente ao frame da Figura 39), como vimos, tudo tem mais luz, e a partir do minuto 02:09 o score começa a mudar: não estamos mais em *Morning Talk*, mas sim em *Supersymmetry*.

A passagem sonora entre um e outro título não acontece de maneira abrupta, os sons começam simplesmente a mudar de ritmo: passam a ficar acelerados, num compasso mais veloz e mais vívido, fazendo significar os sentidos de vida que Samantha vai imprimindo à solidão de Theodore.

Podemos observar, com o amalgamar desses elementos, que eles conversam, se invadem e se edificam na constituição da materialidade fílmico-significante, e que, apesar de os discutirmos separadamente, para efeitos da análise, eles estão entranhados um ao outro, pois, com o score, nesse breve momento de transição entre cenas, é possível compreender que “[...] a música pode simbolizar um filme, isto é, descrever de forma resumida o sentimento principal da narrativa” (BAPTISTA, 2007, p. 84).

A storyline, que metáforiza a solidão humana nos nossos modos de nos relacionarmos atualmente, procurando objetos que nos satisfaçam, é o que, de certa forma, faz remissão à transição entre cenas, trabalhada no filme *Her*. A procura por completude é trazida pelo sujeito que encontra na tecnologia o seu lugar de refúgio: se a sociedade na qual os sujeitos se organizam é esse lugar de falha, de falta, de vazio, de desconjuntado e de padecimento, porque não expatriar-se para os braços de um “ser” tecnológico, que inicialmente concebe-se como estranho a nós mesmos, mas que, num trajeto de acontecimentos, apresenta-se como existência de acolhimento. Como percebido, no discurso da propaganda, Samantha se presentifica para Theodore como uma luminosidade orientativa – e isso é significado na materialidade, com regularidade.

Apesar desse movimento de “expatriação humana”, ou seja, de buscar se afastar do que de humano lhe causa dor, emaranhando-se nos fios da tecnologia, uma contradição se coloca, a partir do momento que temos ciência de que a tecnologia é uma produção humana e não somente reflete, como também é constituída do que dá materialidade aos sujeitos, enquanto objeto inacessível: o desejo.

Os primeiros momentos do filme dizem muito dele como um todo. Após esses primeiros contatos com Samantha, acontece o desenvolvimento de uma amizade que evolui para um relacionamento amoroso. Assim, o enredo se assemelha aos demais romances apresentados no cinema, com o conhecer, o gostar, o se apegar. A diferença é que esses sentimentos se direcionam de um ser humano para com uma tecnologia sem corpo.

Samantha é como uma “entidade”, bem como mencionado na publicidade do produto, portanto ela basicamente pode se presentificar em qualquer plataforma que a suporte enquanto sistema operacional: um computador, um notebook, um celular etc., além de ser ubíqua, podendo estar em inúmeros lugares em concomitância.

Em grande parte das cenas, vemos Theodore com Samantha, em seu aparelho semelhante a um celular, com um pequeno ponto ouvido, que permite suas conversas:

Figura 41 – Her

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

Nesse plano detalhe, vemos o aparelho característico que acompanha Theodore, a todo o momento. Novamente, é observado como a simplicidade e a não presença de muitas informações que signifiquem o senso-comum do futuro em ficções científicas permanece. Não há excessos visuais no dispositivo em que Samantha frequentemente se presentifica, este tem uma estética *clean*, e até mesmo com um aspecto vintage, bem como os figurinos e alguns cenários. Mais uma vez, o distanciamento do futurístico se coloca, as linhas lineares entre presente, passado e futuro se borram, a fim de dizer que as angústias da humanidade, mesmo que ressignificadas com o avanço da tecnologia, se repetem, num movimento discursivo do entre jogo entre a paráfrase e a polissemia.

Para dizer do amor entre os personagens, dessa conexão entre os dois, no filme são postas cenas que trazem a significação desse amor, enquanto edificação gradual, como um cultivo, bem como nos relacionamentos entre dois seres humanos. Essa escolha dos modos de dizer sobre esse relacionamento um tanto peculiar⁶², faz com que efeitos de estranheza se afastem e que haja identificação do telespectador com esse sentimento.

⁶² Na atualidade, principalmente na pandemia de 2020-2021 do covid-19, as interações, por necessidade, se fizeram ainda mais pela tecnologia, com contatos feitos a distância. Em meio a um momento de distanciamento e quarentena, os que estão longe daqueles que amam, encontraram na tecnologia um modo de receber e de enviar amor, num constante movimento de upload e de download de emoções, armazenando a nossa essência na nuvem, como que em *San Junipero* (episódio da série da Netflix, *Black Mirror*). Pensando especificamente na tecnologia

Porém, nessas cenas, que mostram a aproximação e a intimidade de um casal inusitado, um homem e uma mulher virtual, se coloca uma contradição do dizer, que é algo somente possível pela particularidade da materialidade fílmico-significante, pois é um dizer materializado nas/pelas imagens produzidas no filme.

Nas sequências de cena que mostram o envolvimento dos dois personagens, apesar de sabermos que existe companhia (mesmo que deslocada dos padrões de companhia estabelecidos pelo semanticamente estabilizado), são produzidos sentidos de solidão. O enredo encaminha aquele que vê para a edificação do amor, mas produz, ao mesmo tempo, sentidos de isolamento, do estar sozinho.

Dessa maneira, frequentemente, temos planos abertos ou fechados em Theodore, com um teor contemplativo e autorreflexivo e com fotografias que potencializam emoções. Nessas cenas pode-se produzir tanto o efeito do homem que passa a ter uma nova visão da vida, a partir do seu novo relacionamento, quanto o de um homem solitário, que encontra prazer e completude nessa solidão. Esta última possibilidade é mais relacionada à quando a imagem é observada e esta acaba capturando o telespectador, independentemente do enredo, em razão da ausência do corpo representando a companhia física.

Refletindo o imagético, a ausência presente de Samantha, nessa materialidade específica, dá destaque ao humano e não à tecnologia; dá destaque aos trajetos que a humanidade segue e que é cheio de depressões, de buracos e de precipícios, e às maneiras como cada sujeito lida com essas intempéries que vigoram em nossa comunidade de humanos faltosos e perdidos. A tecnologia, então, não é meio, nem fim, é parte constitutiva desse processo todo.

As evoluções tecnológicas não exatamente nos privam de nós mesmos, nos afastam e enfraquecem nossos laços com o outro, mas ressignificam os modos de dizer sobre si e de ver o outro.

No conjunto de frames abaixo podemos visualizar o efeito de ênfase ao humano na ficção-científica de *Her*:

das IAs, “[...] uma pesquisa realizada no Reino Unido revelou que há diversos casos de homens que ‘se apaixonaram’ pela Alexa, durante a quarentena. O levantamento foi feito pela We-Vibe, empresa que vende diferentes tipos de brinquedos sexuais inteligentes. De acordo com a enquete, a voz ‘autoritária’ e ‘reconfortante’ da assistente da Amazon foi o principal motivo dessa atração, como afirmaram 14% dos 1 mil entrevistados. Vale lembrar que o filme *Her* (2013), de Spike Jonze, retrata algo parecido, mostrando uma relação cada vez mais íntima entre homem e Inteligência Artificial”. Júlia V. Kurtz. Quarentena leva homens a ‘se apaixonarem’ pela assistente de voz Alexa. 20/07/2020. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/07/quarentena-leva-homens-a-se-apaixonarem-pela-assistente-de-voz-alexa.ghtml>. Acesso em 15 dez. 2020. Enfim, não é como se atração à virtualidade e da troca por meios digitais fosse algo muito distante de nós.

Figura 42 – Sequência de frames de *Her*



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

A partir desse momento, a materialidade imagética foca numa contradição que, aparentemente colocada pela tecnologia, diz do entre lugar do pertencimento e do isolamento, do estar perto e do estar distante, do estar acompanhado e estar sozinho ou de sentir solidão no meio de muitos, pois, como afirma Bauman (2004, p.8), “[...] no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência”. Uma questão que nos parece afeita, não somente na atualidade, aos modos de funcionamento da/na interlocução dos sujeitos.

Desse modo, trata-se de uma contradição constitutiva, que não iniciou a afligir sujeitos somente depois do peso que a tecnologia passou a exercer na sociedade. Portanto, é um ponto de determinação subjetivo, independentemente de seu tempo: relacionamentos falhos, indecisões, incompletudes, faltas etc., de modo que sentir-se apartado, mesmo que rodeado de pessoas, não é algo inaugural do sujeito contemporâneo, ou seja, já há uma memória do dizer que diz de uma história dos sentidos e que se coloca, na atualidade, enquanto acontecimento discursivo. A diferença é que na atualidade uma das maneiras de discursivizar essa falta constitutiva do sujeito é pelo contato da tecnologia.

Os frames, da Figura 42, produzem-se pelos sentidos de singeleza, que parecem direcionar, pelos efeitos que produz, as discussões sobre o humano: o sol tocando o corpo em repouso de Theodore e sendo refletido na lente da câmera; o rosto em perfil do protagonista em *close* mostrando com desfoco ao fundo a paisagem do farol à beira da praia; o sentar-se em um banco perante uma área verde que contrasta o fundo cinza dos prédios; o descansar dos braços na janela contemplando aquela noturna LA; o navegar na proa de um barco tendo o vento em seus cabelos; o aproveitar de uma trilha com o background de montanhas nevadas...

No filme, o telespectador é levado a uma odisseia do escritor de cartas, enfrentando, mesmo sem saber, os monstros saídos dele mesmo, em batalhas nas quais não há vencedor, e com o intuito de voltar para um ideal de casa, de lar, de família ilusórios, dos quais ele próprio não é senhor. Nessa direção, o filme constantemente metaforiza os relacionamentos humanos, numa projeção de futuro tecnológico, no qual somos acometidos pelos mesmos e deslocados anseios de antes.

Em entrevista, o diretor e roteirista do filme, Spike Jonze (que também dirigiu outros títulos de sucesso como *Onde Vivem os Monstros*, *Quero Ser John Malkovich* e *Adaptação*), discorre que o “trending topic” não é exatamente a tecnologia:

A ideia inicial para fazer *Ela* aconteceu há dez anos, mas não faz nem cinco anos que eu pensei em fazer uma espécie de reflexão sobre as relações humanas. 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. O maior desafio? O equilíbrio entre drama e comédia era muito difícil e o fato de que queria fazer um filme que todos pudessem se sentir um pouco Theodore (JONZE, 2014, s.p. Grifo nosso).

Nessa entrevista, o cineasta responsável pelo filme expõe um pouco do que o acomete quando pretendeu dar vida à *Her*. Nesse trecho, percebemos que a ênfase que se pretendeu ser dada foi aos modos como funcionam os mecanismos do sujeito ao se (des)conectar do outro. Porém, de acordo com o diretor, o que mais saltou aos olhos quando houve a popularização do filme, foi a tecnologia com a Inteligência Artificial em destaque. Quanto a isso, primeiramente, retomamos a tese da Análise de Discurso de que a materialidade do discurso é sempre efeito no outro, portanto, nem sempre os sentidos produzidos pelo sujeito, que entra em contato com um discurso, coincidem com o intencionado pelo autor, visto que este não possui controle sobre o que produz, uma vez estar submetido à língua(gem), o que não é diferente com o cinema, que se faz por linguagem também.

Posteriormente, temos a questão do efeito de evidência, através do qual se produz a ilusão de que a linguagem é transparente, de que o sentido é óbvio e que por ser óbvio, é, em consequência, também, único. Esse é um funcionamento muito corriqueiro, pois regularmente os sujeitos são defrontados pela necessidade de busca da objetividade e da verdade, sendo que a sua própria constituição como tal, já faz parte de um processo de evidência:

Como todas as evidências, inclusive as que fazem com que uma palavra “designa uma coisa” ou “possua um significado” (portanto inclusive as evidências da “transparência” da linguagem), a evidência de que você e eu somos sujeitos – e até aí não há problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar (ALTHUSSER, 1999, p. 94).

É com base nesse pressuposto fundante na teoria da ideologia althusseriana que Pêcheux (2012) faz suas considerações sobre formações ideológicas no discurso, base para as análises sempre tomadas sob o atravessamento histórico-ideológico. A evidência, portanto, se localiza no nível da formulação de sujeitos e dos discursos produzidos por eles. Segundo o autor, um efeito ilusório que acomete os sujeitos eficazmente a fim de promover sua submissão à linguagem, pelo processo de assujeitamento. Trazendo questões ideológicas, a Análise de Discurso se vale do “[...] discurso do sujeito sociológico como representativo da relação entre sua situação (socioeconômica) e sua posição (ideológica) na estrutura” (PÊCHEUX, 1997, p. 149-50).

Em sua releitura de Pêcheux sobre o efeito de evidência, Orlandi (2012a, p. 31) assevera que

Pela ideologia, se naturaliza assim o que é produzido pela história: há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação de “conteúdo”) em que são construídos transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretados por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas.

Assim, as determinações histórico-ideológicas são elementos que funcionam na produção das evidências do dizer. Analisando o filme de Jonze, e o deslocamento do sentido, que inicialmente intencionou, para a ênfase ao mecanicismo tecnológico, vemos que são efeitos oriundos de sujeitos-telespectadores, submetidos à forma sujeito-capitalista: um olhar aburguesado do filme no qual a máquina é o centro, porque é a partir dela que se obtém o lucro, porque é ela que nos desconstrói, enfim a ode à máquina enquanto a gênese da produção e matriz-motora da economia, da confortabilidade e, de acordo com essas interpretações, até mesmo das nossas paixões.

Para esse tipo de visão a respeito do filme, o que captura é a evidência do quão inusitado é o acontecimento desse casal e não o funcionamento dos modos de se posicionar do sujeito, no processo da narrativa exposta em tela.

Em *Her*, temos o filme funcionando “[...] metaforicamente como sendo uma reflexão a respeito da civilização e de seu poder sobre um sujeito constituído frente a ela” (BOLOGNINI, 2011, p. 66), logo a base para a história, segundo o próprio Jonze são as relações e o “bittersweet”⁶³ advindo delas, com o humorístico entrelaçado ao drama, que remete às tragédias e às comédias gregas, fazendo referência a uma de nossas mais antigas artes visuais em registro; e mostrando, desde momentos primevos, a arte de contar histórias, que lembram a vida que punge nos sujeitos.

Por conseguinte, analisamos esses “[...] trechos do filme a fim de explicitar a construção de determinados efeitos de sentido que extrapolam a tela da televisão ou de cinema e que, além de funcionarem como uma espécie de sintoma ou vestígio social, têm o poder de legitimar determinadas posições e significações” (FEDATTO; SILVA, 2011, p. 32). O que se observa, na análise de *Her*, não são apenas cenas que não passam de *sci-fis* gratuitas e que em nenhum momento tocam assuntos concernentes à sociabilidade, pois, como vimos em Freud e Lacan, na arte da narrativa muito do sujeito irrompe e explicações sobre mecanismos psíquicos podem ser proporcionados.

⁶³ Agridoce, em sua tradição literal, possui um sentido que não significa somente o agridoce enquanto sabor dos alimentos, mas o agridoce como a mistura de sentimentos simultaneamente amargos e doces, ou seja, sentimentos de dor e de prazer concomitantes.

4.3 “E o que é que eu procuro, afinal?”⁶⁴: o Desejo em *Her*

Acompanhando o andamento do romance entre Theodore e Samantha, temos cenas de compartilhamento de afetos, de sorrisos, de dúvidas, enfim, emoções que seguem o caminho de um relacionamento ordinário entre dois seres humanos, apesar do OS1 não o ser. Pela propaganda do aplicativo, foi possível perceber que, em um primeiro momento, Samantha era apenas um produto a ser adquirido, um organizador inteligente, e foi com esse princípio utilitário que o protagonista fez a aquisição do sistema.

Todavia, como vimos, esse sentido mercadológico sofreu um deslocamento paradoxal, quando Theodore, por suas necessidades existenciais, começou a vê-la como um interesse amoroso. Nessa direção, podemos dizer que o amor do protagonista, encaminhado à OS Samantha, funciona como produto, como efeito de um desejo inconsciente, sendo o aplicativo o objeto metonímico desse desejo. Isto é, o sujeito não comprou o OS1 com o objetivo de fazer dele sua amada, mas, por alguma razão do inconsciente de Theodore, ela se tornou esse objeto idealizado do seu desejo, e é sobre essa questão que buscamos a compreensão.

A Análise de Discurso defende que o sujeito com o qual trabalha é o sujeito da Psicanálise, atravessado pela ideologia, logo os discursos produzidos por ele são construções da ordem do inconsciente, e no caso da materialidade de análise que recortamos, diz de um funcionamento da psique humana que encaminhou esse estado de querer, tendo Samantha como objeto metonímico, ou seja, um objeto demandado, portanto, funcionando como objeto deslocado, substitutivo do desejo inconsciente do sujeito, que não pode se dizer na totalidade. Em outras palavras, esse processo se apresenta como mecanismo próprio do inconsciente que sublima, em objetos substitutivos, o desejo, que não é possível ser acessado.

Desde a configuração para a inicialização do OS1, vemos que a materialidade fílmica se constrói por remissões que especulam os modos de ser e estar na companhia do outro, portanto, buscamos compreender de que sujeito fala essa materialidade, que faz eco na realidade que os sujeitos constituem de si, na atualidade. O sujeito dito no filme é o sujeito da falta, o sujeito da procura da completude, que desconhece não ser possível alcançá-la, pois o sujeito diz sem saber de si.

Amar, por movimento metonímico, a máquina, neste filme, não representa uma ode ao tecnológico, ou o extremo a que o ser humano pode chegar na sua imersão à tecnologia,

⁶⁴ Verso da canção *O Silêncio das Estrelas* de Lenine, referida na epígrafe do trabalho.

fazendo-o, inclusive, mimetizar seus relacionamentos virtualmente, pois essas questões, embora possam acontecer, não são a espinha dorsal narrativa da materialidade em questão. A ligação com o (O)outro, esse é o ponto, não somente em razão do que foi discursado pelo diretor do filme, mas pelo que foi dito pela materialidade, pelas imagens em movência, em conjunção com elementos sonoros e falados. De outro modo, foi a materialidade fílmica que nos permitiu/permite tais colocações analíticas.

Quando falamos da conexão com o (O)outro, a questão do desejo enquanto significante encadeado é discutida, pois Lacan esboça que o desejo se configura enquanto desejo pelo desejo do Outro (1998). Não somente o desejo que se tem na consciência, que traduz querer ditados pelo social, mas o desejo como significante na cadeia, que nos move, nos amedronta e nos regozija, o desejo do qual não sabemos, mas perseguimos sem, na verdade, quereremos atingi-lo, visto que o saber dele significa a morte. Vê-lo significa lançarmo-nos ao fado de arrancarmos nossos olhos e vaguearmos sem direção, bem como na narrativa edipiana de Freud.

A falta é algo que esburaca a personagem principal, que se encontra perdido mediante o seu relacionamento anterior, pois ele é falta-a-ser (LACAN, 1998, p. 628-629), nunca fechado numa identidade, em plena completude; há sempre arestas, rasgos, pois, para o psicanalista francês, “[...] o desejo é a metonímia da falta-a-ser”.

A partir desse cenário, como dissemos, ele se lança nessa ilíada da procura, dentre frustrações, o único lugar em que ele encontra o calor que ambicionada é no gélido toque das mãos em um dispositivo e no áspero contato de um fone ao seu ouvido. Porém o que o toque não sente, os ouvidos captam e se inebriam pela voz descorporificada.

Quando tomamos o relacionamento da personagem principal com a IA Samantha há, por conseguinte, um processo de identificação. Theodore vê algo em Samantha que é de uma demanda sua, e nisso se identifica e se conecta. Samantha dá ao protagonista o que ele gostaria de ouvir, de sentir, e, pelo jogo de imagens que Theodore faz de Samantha, seus desejos vão se colocando, de forma mais relevante do que propriamente a capacidade da inteligência artificial em atendê-lo.

Ao tomarmos o filme nessa relação com o (O)outro, é possível a compreensão de que a obra discute o desejo, com base em (des)encontros, por entre relacionamentos não somente amorosos, vivenciados atualmente. Logo, retomamos a discussão do desejo da psicanálise, a fim de perceber como essa noção pode recorrentemente fazer eco neste construto cinematográfico.

Pelo senso comum, quando temos a palavra “desejo” alguns sentidos podem ser produzidos, como o de querer muito algo em qualquer esfera da vida: querer muito um emprego, uma habilidade, um objeto de grande valor, uma boa relação com a família, um amor... No plano empírico, desejar é isso, é uma vontade por possuir algo no plano físico ou emocional, por conseguinte, o desejo do senso comum é esse que se encontra na consciência, naquela ponta do iceberg emersa e visualizável, ou, pela teoria da ideologia na história, é a forma como o estado nos individualiza a ser sujeitos-de-direito, nos modos de organização capitalista.

Porém, e se todos esses desejos conscientes não dissessem de fato do desejo primordial do sujeito? Em partes, é sobre essa questão que Lacan versa. Elia (2004, p. 56), baseado nas discussões do psicanalista francês, diz que “[...] o desejo é articulado no inconsciente, mas não é articulável”, portanto, não pode ser apreendido, na totalidade, pelo sujeito, visto que ele se constitui na/pela cadeia significante.

Lacan (2001, p. 12) explica esse funcionamento, afirmando que o lugar do desejo é o inconsciente, que se estrutura como uma linguagem, assim, “Existe algo de inconsciente, ou seja, algo da linguagem que escapa ao sujeito em sua estrutura e seus efeitos e que há sempre no nível da linguagem alguma coisa que está além da consciência. É aí que pode se situar a função do desejo”.

Como visto, o espaço de articulação do desejo é o inconsciente, e nele o desejo se constitui, ou seja, esse desejo é tecido de acordo com significantes, que, recebidos do/pelo Outro, não se encadeiam linearmente na construção desse desejo. Por essa razão, cada sujeito tem a constituição do desejo de maneira totalmente múltipla, visto que cada um possui um atravessamento pela linguagem através de caracteres distintos.

Quando afirmamos, no filme, a reincidência de planos que enfatizam a solidão mesmo quando em um relacionamento com o sistema operacional, reflexões sobre o desejo são levantadas, visto que os sentidos de solidão são atravessados pela insatisfação perante relacionamentos engendrados previamente pelo protagonista.

Com frequência, nas cenas, é possível visualizar a necessidade de “preenchimento de vazios” no outro. Em diálogos entre Samantha e Theodore podemos perceber essa troca em que a demanda de amor da personagem convoca a tecnologia que, eficientemente, procura satisfazê-lo:

SAMANTHA
 You know, I can feel the fear
 that you carry around. I wish

there was something I could do
to help you let go of it,
because if you could I don't
think you'd feel so alone
anymore.

THEODORE
You're beautiful.

SAMANTHA
Thank you, Theodore. I'm kissing
your head.

Theodore smiles.

FADE TO BLACK⁶⁵ (p. 84)

Nessa conversa, Samantha procura estabelecer um laço de empatia dizendo sentir o medo da personagem. Esse medo que persegue o escritor por grande parte da trama é o medo do abandono e da solidão, algo constitutivo dele como sujeito. Nesse processo de expor que compreende esse medo, Samantha deseja que Theodore atinja uma compreensão que o faça não se sentir sozinho novamente.

Segundo a psicanálise, a relação de amor é uma relação de falta, de ambos os lados. No seminário que discute a transferência, no texto *A Mola do Amor*, Lacan (1992, p. 41) diz que “[...] amar é dar o que não se tem [...] a alguém que não o quer”. Portanto, o efeito do que se considera ser amor é isso: o assombramento pela falta. Nessa direção, o que os sujeitos tomam por amor se baseia numa disposição de encontrar satisfação no outro. Por isso, amar é dar o que não se tem, pois o sujeito oferece a falta para que o outro a complete, e o outro não deseja essa falta, pois quer também oferecer a falta dele próprio para se satisfazer, constituindo o jogo de ilusões da ordem do desejo.

Quando observamos o relacionamento central em *Her*, temos um sujeito e uma máquina, uma programação feita por um ser humano para desenvolver comportamentos assemelhados aos de uma pessoa e é assim que Samantha se apresenta, o que permite o acontecimento da paixão, por parte de Theodore. Samantha não possui a constituição do sujeito como no processo do estágio do espelho, por exemplo. Constantemente, é observado que o OS é uma IA futurista, que age a fim de contemplar os anseios de Theodore, de atingi-lo e de compreendê-lo na totalidade, como uma entidade divina que sobre você tudo sabe, tudo acalenta, bem como observado no diálogo acima.

⁶⁵ Em tradução livre: SAMANTHA: sabe, eu consigo sentir o medo que você carrega. Eu queria que existisse algo que pudesse ajudar você a se desprender disso, porque se você conseguir, eu não acho que se sentiria mais sozinho./ THEODORE: Você é linda. SAMANTHA: obrigada, Theodore, eu estou beijando sua testa agora./ Theodore sorri/ DESVANECE PARA O PRETO.

A falta de Samantha direcionada a Theodore é de uma natureza diferente, a falta dela só se dá em momentos em que a sua existência como IA ameaça a não satisfazer a demanda de Theodore. O desejo dela é satisfazer o dele, de correspondê-lo, e nesse momento, retomamos os dizeres colocados na propaganda e que, de certa forma, relacionam-se com a dinâmica do relacionamento entre o escritor e a IA:

An intuitive entity that listens to you, understands you, and knows you. It's not just an operating system, it's a consciousness⁶⁶.

(p. 10)

Por ser um aplicativo programado para ser uma máquina intuitiva, Samantha, mesmo que indiretamente e a todo momento, mediante as palavras proferidas por Theodore, se molda para ser o objeto que supre as carências do protagonista. Nesse jogo se encaixam os desejos: os de Theodore, de ter uma companheira perfeita, e os de Samantha (o de ser uma IA perfeita).

Quando, na apresentação do OS1 é dito que o sistema é uma consciência, significa que, no mundo tecnológico futurista, ela se apresenta assim, como aquela que ronda os comportamentos e palavras do protagonista com função de suprir e de organizar as suas necessidades. Mas o sistema é isso: uma IA que tem consciência, mas não inconsciência, visto que, por mais perfeita que seja a máquina, ela não consegue saber e coordenar perfeitamente os porões do inconsciente desse homem, mesmo que o sistema se adeque e se molde de modo a se apresentar como essa musa perfeita, esperada por Theodore. Em síntese, a máquina é falível, pois ela se apresenta também como linguagem, cujo real, que lhe é constitutivo, é da ordem do inatingível, do impossível de dizer (PÊCHEUX; GADET, 2012).

Por essas delineações narrativas, podemos compreender, como elaboram Fedatto e Silva (2011, p. 32), os “vestígios sociais” produzidos por *Her*, isto é, o quanto a trama ressoa na tecitura social, fazendo com que “[...] o filme inscreva uma poesia profunda [...], tocando a força dos sentimentos, afetos e traumas da condição humana em sua relação com a linguagem e com os outros” (SILVA et al., 2019, p. 175).

Os efeitos produzidos mediante as particularidades do relacionamento humano, discursivizados pelo cinematográfico, podem estabelecer efeitos de vínculo com o sujeito-

⁶⁶ Em tradução livre: Uma entidade intuitiva que te ouve, te entende e te conhece. Não é apenas um sistema operacional, é uma consciência. Apresentamos OS1 – uma experiência de mudar a vida, criando novas possibilidades.

telespectador que possui, cada qual com seus elos com o Outro, identificações pautadas no sentimento de incompletude que aflige a todos.

Nessas condições, o estranhamento a partir de um dos caminhos da narrativa, o amor do homem para com um sistema operacional, é amenizado, a partir do momento em que se enfatiza a angústia do sujeito frente à solidão, percebendo que a afeição pode direcionar-se a distintos objetos, que, por sua vez, não correspondem ao desejo do sujeito, dando visibilidade ao afeto enquanto aquilo que “[...] afeta o sujeito por uma via significativa [...]” (ELIA, 2010, p. 32).

Mais desses afetos serão analisados nos seus modos de realização com o objetivo de compreender as minúcias metonímicas e metafóricas engendradas nas cenas de *Her* e que tangem aos relacionamentos dos sujeitos, com ele mesmo e com o outro no social.

Nesta cena, depois da compra do OS1, novamente, temos efeitos de distanciamento para com a máquina no início do contato, mediante sua configuração. Na cena 2, vimos que o OS1 seria uma “entidade” que ouve e compreende seu usuário, mas nessa primeira interação há embaraço e descompasso. Logo após a personalização inicial, que dá vida à Samantha, o efeito de estranho dá lugar ao de familiaridade, enredando uma relação entre o OS1 e o protagonista.

Esse efeito de aproximação é observado pelo imagético, pelo verbal e pelo sonoro, com as construções musicais do *score* também marcando o estreitamento dessa relação, constituída a partir de uma falta que acomete esse sujeito – constituição subjetiva essa que pode ser esmiuçada e melhor compreendida, enquanto noção fundante da discursividade, pautando-nos no que é materializado no filme.

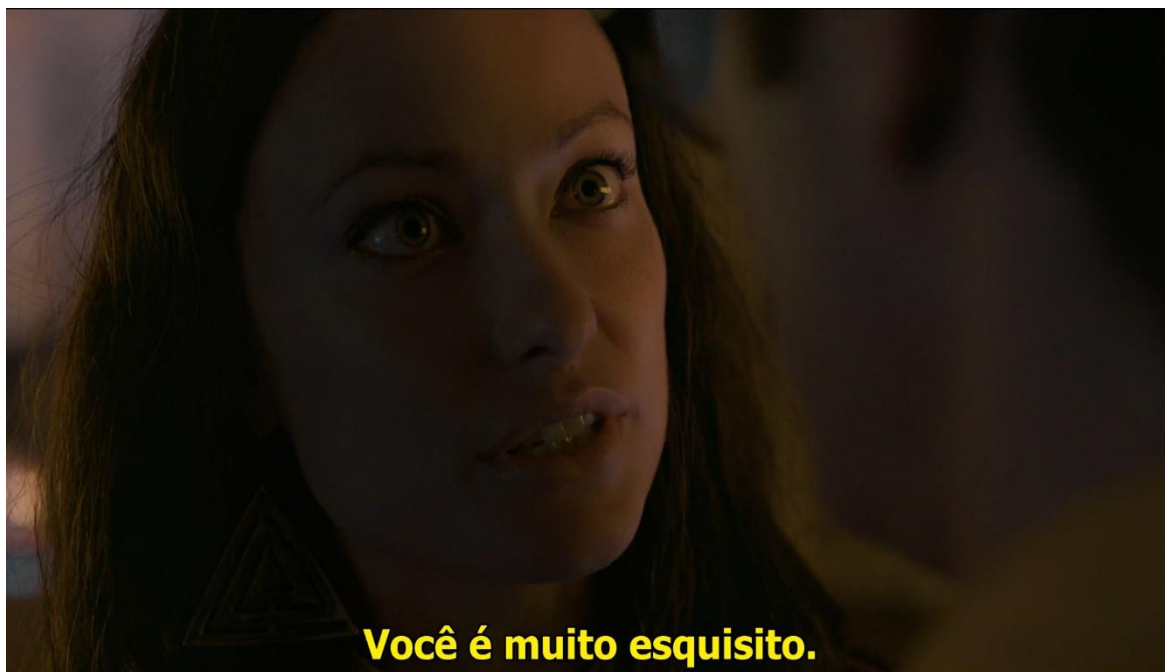
4.4 Entre a vacuidade do toque e a conexão dos sentidos: discursividade da performance sexual na virtualidade

A partir do momento que expomos as vicissitudes que envolvem o interesse amoroso de Theodore pelo sistema, é relevante analisarmos, nas cenas, alguns momentos nos quais a intimidade desse relacionamento se estreita.

Na próxima cena, temos o primeiro contato de teor sexual entre os personagens. Ela acontece depois de um outro fracasso de Theodore na interação com uma mulher. A personagem havia acabado de ir a um encontro com uma bela jovem, incentivado por Samantha. Aparentemente, a noite ia bem até o escritor se sentir pressionado com a ideia de

se envolver seriamente com alguém novamente, o que acarretou uma visão negativa da moça em relação a Theodore:

Figura 43 – Her



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

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

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

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

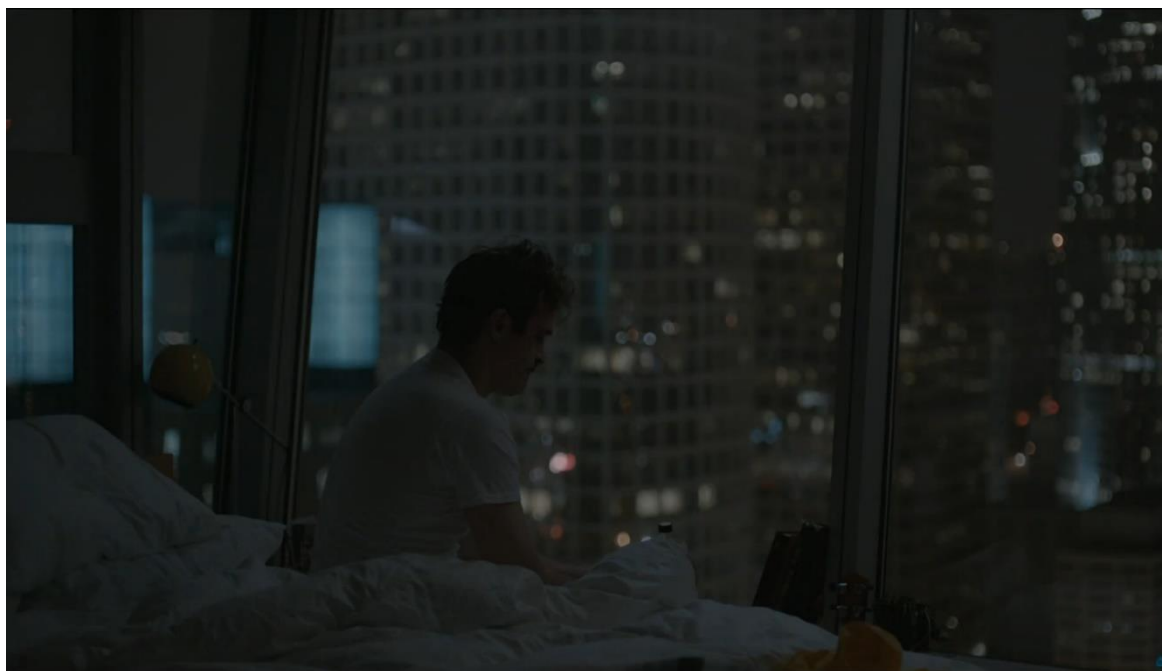
Figura 44 – QR Code da Cena 4



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com* <https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

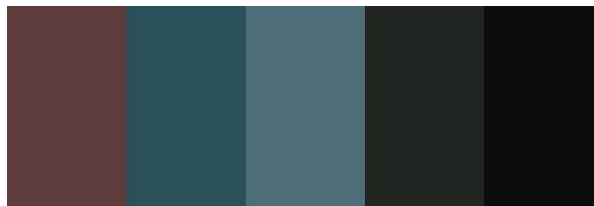
A cena inicia no quarto escuro no apartamento de Theodore, vemos, em um primeiro momento a personagem sentada na cama cabisbaixo, com as amplas janelas permitindo a entrada de um pouco de luz vinda da iluminação da cidade.

Figura 45 – *Her*



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 46 – Paleta de cores centrais da Figura 45



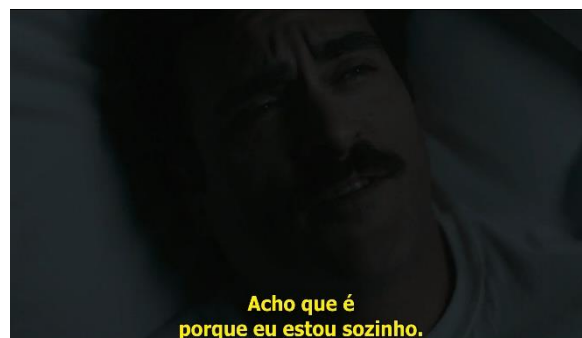
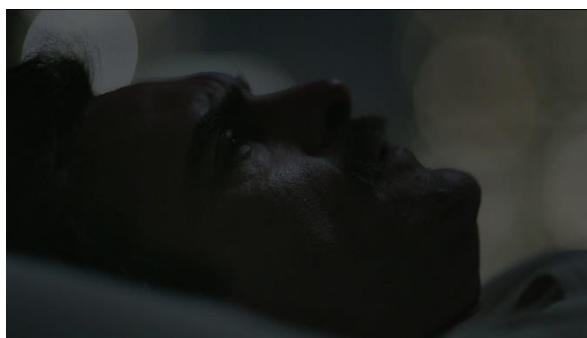
(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

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

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

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

Figuras 47 e 48 – *Her*



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

É, quando Samantha pede, então, para que o homem diga tudo o que cruza seus pensamentos e o escritor inicia:

THEODORE (CONT'D)
 Maybe more just cause I was **lonely**... and I wanted someone to fuck me. And I wanted someone to want me to fuck them. **Maybe that would have filled this tiny little black hole in my heart for a moment. But probably not.**
 We see images of him and Catherine on a vacation together, grocery shopping, Catherine making dinner in the kitchen as he's sitting on the counter talking, happy.

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

SAMANTHA (sympathetically)
 I know for a fact that's not true. I've seen you feel joy, I've seen you marvel at things. You just might not see it at this exact time, but that's understandable. You've been through a lot lately. You've lost a part of yourself⁶⁷.

(p.41. Grifo nosso.)

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

Nesse momento do roteiro, a fala da personagem faz significar uma profunda insatisfação e melancolia, expressas por aquilo que o aflige: o vazio causado pela analogia do

⁶⁷ Em tradução livre: THEODORE (CONT'D): talvez foi mais porque eu estava me sentindo sozinho... e eu queria alguém para transar. E eu queria alguém que quisesse que eu transasse com ela. Talvez isso ajudaria a preencher esse pequeno buraco negro que tem no meu coração, por um momento. Mas provavelmente não./ Vemos imagens dele e de Catherine em uma viagem juntos, compras no mercado, Catherine fazendo jantar na cozinha enquanto ele senta no balcão conversando, feliz./ THEODORE (CONT'D): Às vezes, eu acho que já senti tudo o que eu deveria sentir, e que daqui para frente não vou mais sentir nada novo – só versões menores do que eu já senti./ SAMANTHA (simpaticamente): eu sei que isso não é verdade. Eu vi você sentindo alegria, eu vi você se maravilhar com as coisas. Você não deve conseguir ver isso neste momento, mas isso é compreensível. Você passou por muito ultimamente. Você perdeu uma parte de você mesmo.

buraco negro, como aquilo que, devido a sua densidade, vai sugando tudo o que está ao seu entorno, direcionando-o ao desconhecido, ao nada.

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

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

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

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

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

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

A ideia da miserabilidade, vivenciada no presente como algo que irá se estender em tempos posteriores, é intensificada pela presença de *flashbacks*. Neles, Theodore se vê em momentos com Catherine, sua ex-esposa. Desse modo, conforme descrito no roteiro do filme,

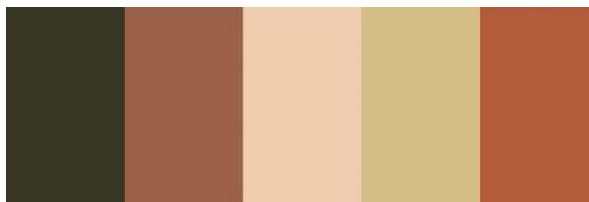
as imagens do passado, entremeadas à fala do escritor, são vibrantes, bem iluminadas e afáveis:

Figura 49 – Sequência de frames de *Her*



Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 50 – Paleta de cores centrais da Figura 49



(Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color* <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>)

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

visibilidade à disparidade de estados emocionais do protagonista, entre o passado e a atualidade.

Desse modo, uma alternância entre os *closes* no escuro do quarto, das Figuras 47 e 48, e a vivacidade da sequência de cenas da Figura 49 é estabelecida a fim de potencializar a magnitude dos momentos anteriores e enfatizar o efeito de mortificação que se encontra em voga naquela cena. A intercalação de sensações, configurada através dos *flashbacks*, aparece como que endossando a fala de que as sensações atuais nunca poderão se equiparar com as antigas.

Sousa (2013, p. 66) afirma que “[...] o que insiste em repetir-se, em mais uma volta de dizer, funciona como abridor de nova hiância, como porto de passagem para outra maneira de encontrar a Coisa [...]” (op. cit. p. 66). Portanto, em concordância com as características da cena analisada aqui, o mecanismo de ver o término como um desfalecimento é inerente, visto que é mediante esse mecanismo que o sujeito se lança para tentar preencher essa falta com outros objetos. Porém, todo esse movimento é baseado na ilusão de que é possível completar a falta, de que é possível ser sujeito e ser completo ao mesmo tempo.

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

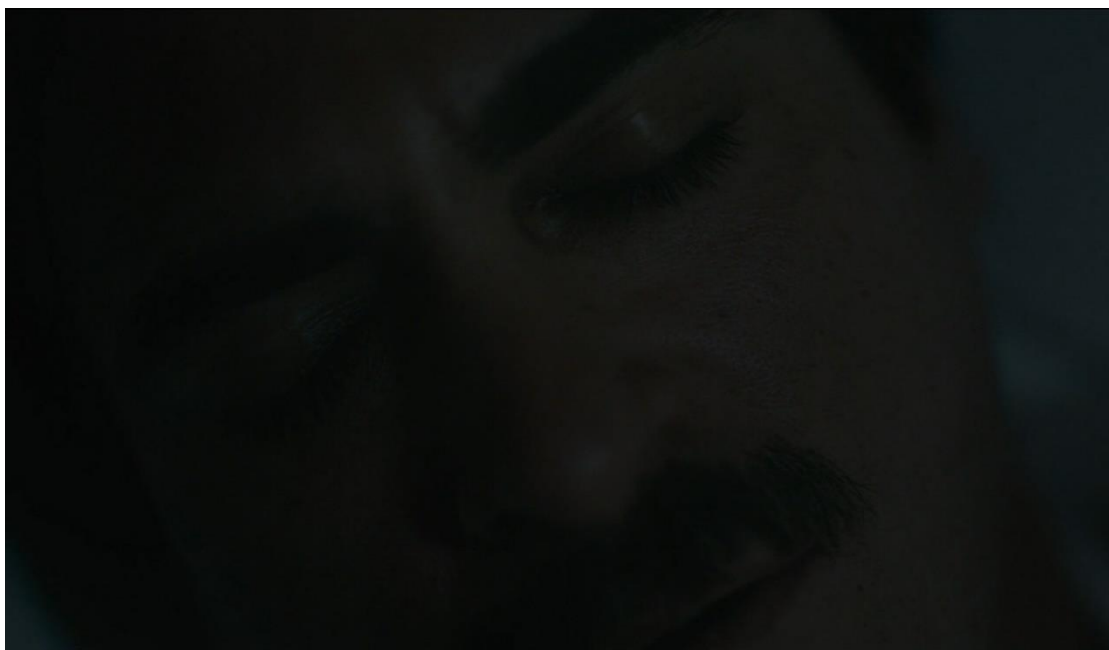
O sujeito da psicanálise, tal qual Lacan (1960/1998) o define, é tomado como algo cujo modo de existir é a barra, a abolição, a incompletude, operações pelas quais ele se constitui e se realiza. É nesse sentido que o amor implica o domínio do “não-ter”. Para amar é necessária a aceitação da condição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

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

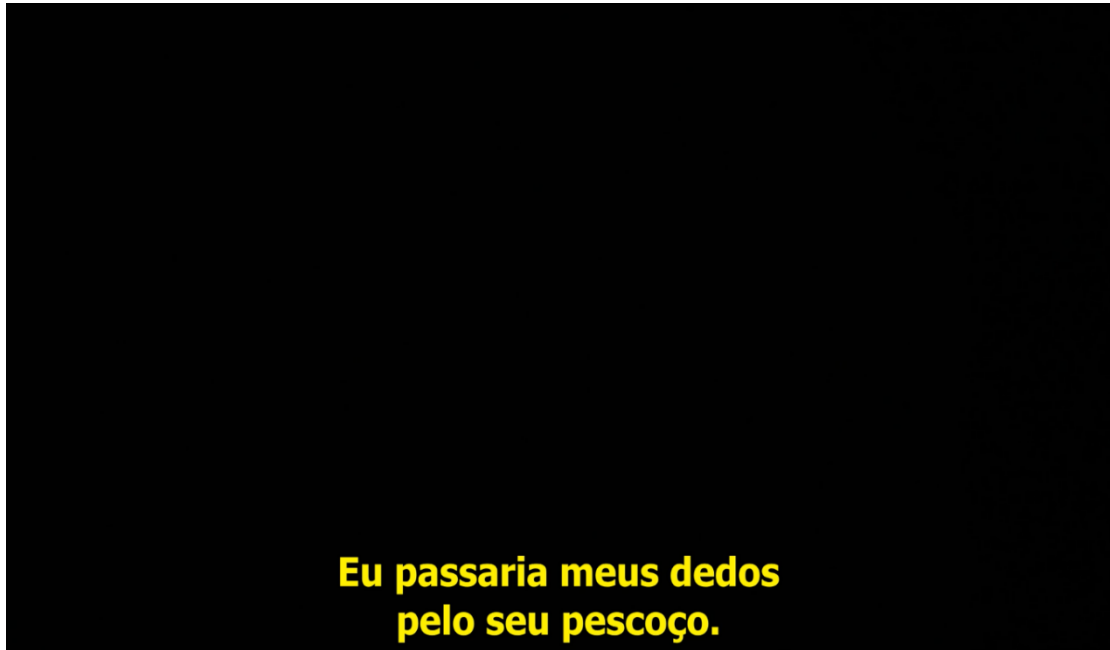
Após o desabafo, Samantha tenta convencer Theodore do contrário, de que ele sente e pode continuar caminhando para relacionamentos que o aprazem. Dentre consolos, acontece um momento em que os dois realizam um tipo de conjunção sexual. O ponto principal que permite o acontecimento desse momento é a palavra.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

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

Figura 51 – *Her*



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Figura 52 – Her

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

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

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

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

Diferentemente do que se vê corriqueiramente no cinema, a cena não mostra lençóis e corpos se emaranhando, pois essa relação não está dentro da “normalidade” das demais.

Contudo, a tela preta, que toma todo o espaço, sendo sobreposta pelo ritmo das vozes, imprime uma cadência na trama e não descaracteriza a cena de sexo – que deixa de ser mostrada exatamente para produzir o efeito de uma relação convencional. Assim, enquanto Theodore se satisfaz, a IA produz o efeito de um orgasmo, para que o protagonista experimente a sensação de que a ouviu, a teve e a tocou.

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

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

Dessa forma, a tela totalmente preta não é simplesmente vazio, terreno improdutivo ou interrupção da fluidez sequencial de um filme. Neste caso, ela é continuidade, é ponto propulsor de produções imagéticas, terreno fértil da produção de sentidos. Quando a visão do protagonista se veda e a tela é obscurecida, o efeito que se produz é o de um convite ao espectador para que aquela imersão seja feita. O estranhamento da relação entre um homem e um sistema operacional, delineado por um fantástico, é enevoadado pela familiaridade do entrelaçar das vozes voluptuosas.

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

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

Logo, as cenas de sexo são importantes no cinema a partir do momento que conversam com a história contada em tela, a fim de constituir sentidos de convencimento para com o espectador. A cena pode remeter aos mais diferentes efeitos de acordo com o que é

enredado pelo roteiro. No caso do filme, a cena, ao mesmo tempo em que nos distancia da experiência, faz trazer a memória dela. Como exposto por Williams (2012), é uma conversa entre a distância e a lembrança nos/dos/pelos corpos, porém aqui nenhum dos corpos físicos aparece, restando ao telespectador a imaginação, a partir da tela tomada pelo obscuro.

No cinema contemporâneo, com os avanços tecnológicos, materializados em *Adeus ao Corpo*, Le Breton (2003, p. 164), ao discutir a questão da sexualidade, fala da transitoriedade inerente ao corporal e do modo como as relações sexuais podem ser realizadas efetivamente, mesmo sem o encontrar físico dos seres humanos:

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

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

Quando mencionamos o sexo sem a presença do corpo, rememoramos as colocações de Freud a respeito da sexualidade. O psicanalista toma o termo *libido*, já utilizado em outros campos de estudo, para produzir deslocamentos e colocar essa noção atrelada à questão da “[...] sexualidade como fonte do conflito psíquico” (RODINESCO; PLON, 1998, p. 472). Assim, o prazer do sujeito, nos estudos freudianos, não se estagna na conjunção carnal por meio dos órgãos de reprodução humanos – o que é retomado por Lacan (2003, p. 454) ao dizer que “[...] não há relação sexual”.

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

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

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

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

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

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

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

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

O objeto simbólico vocal precisa, por conseguinte, conversar com uma interdiscursividade para que efeitos sobre ele possam ser cogitados. Desde a primeira cena, quando nos atentamos à serenidade da voz de Theodore, assumimos, fundamentados no autor,

a corporeidade da voz, como materialidade passível de análise em sua emancipação da palavra. Nesta cena, entrecruzam-se as corporeidades das materialidades do léxico e do gemido, e, apesar de dois corpos humanos não se entrelaçarem, os corpos de linguagem o fazem.

Na intersecção dessas tipologias de corpos, no breu da tela e na delicadeza do som instrumental, o que mais salta aos olhos não é mais o fato de não serem duas pessoas, mas o convencimento daquela relação, que passa a ser produzido como efeito para quem a vê. Contudo, ainda que haja palavras, que haja voz, a tela preta, nesse momento, não deixa de significar uma falta, pois, ainda que nesse momento da Cena 4 satisfaça-se o que aparentemente corresponde ao que “verdadeiramente” precisa ser completado, é preciso trazer a memória de que

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

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

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

Na sequência imagética em movimento, pudemos ainda ir para além do efeito de verdade dado à conjunção sexual, percebendo também a dinâmica entre a demanda do sujeito e o retorno da máquina (algo que pode ser ainda observado na próxima cena), em que o sujeito verbaliza desejos de sua consciência, que são correspondidos pela máquina. Frisamos que esse desejo aparentemente sabido não diz jamais do desejo encadeado no inconsciente do

sujeito. Objetos substitutivos e metonimizacões estão em funcionamento e esse desejo não se dá por via direta.

Nas cenas, a falta irrompe – seja no ditado apaixonado de uma carta de amor que nem se quer lhe pertence; no deslumbre por uma propaganda que promete amenizar as incertezas e desconhecidos; ou numa personalização áspera e mecânica quando se esperava ser ouvido. Tem algo de esburacado nesse sujeito e é a materialidade que nos permite essa compreensão.

Após frustraões, alguns entendimentos para com a máquina começam a se erigir e, bem como na clarividência da propaganda, os frames vão tomando brilho e iluminação. Um relacionamento começa a surgir e, juntamente com ele, a necessidade de tentar preencher lacunas e ausências, sejam elas físicas ou não.

4.5 Theodore e Samantha: des(corporeidade) do/no sentir

Pelo trajeto de análises proposto, pudemos dar visibilidade aos movimentos cinematográficos e discursivos mediante a materialidade-fílmico significativa. Visitamos questões a respeito da construção do filme, envolvendo procedimentos técnicos, bem como o amalgamar dessas particularidades, procurando apreender como seus modos de trabalho desembocam na produção de sentidos, a partir do momento que o temos como discurso.

Como dito na sessão anterior, a narrativa cinematográfica, gradualmente, caminha por entre assuntos tangentes ao sujeito, na sua relação com o outro, porém de uma maneira deslocada, visto que a tecnologia se coloca, nesse percurso, como parte constitutiva do sujeito, apesar de esta não ser o ponto fulcral do filme. Por fazer parte da constituição e o sujeito da Análise de Discurso ser o sujeito dividido, esse percurso é marcado também pela contradição. Portanto, o enredo não diz dos modos como a tecnologia transforma o sujeito, mas como, a partir de seus avanços, o sujeito se posiciona perante a tecnologia, num movimento de constituição mútuo.

A partir do momento que as relações podem e, em muitos casos, são formuladas de modo a entremear-se à tecnologia, não existem divisórias assim tão definidas entre o humano e o tecnológico. As interpretações que o sujeito faz dessas tecnologias, o modo como as toma e como ela o toma é algo que, como dissemos, faz parte da constituição atual do sujeito. Desse modo, vemos como as relações vão se moldando no processo de proximidade com o tecnológico.

Galimberti (2006, p. 8) discute o quanto a tecnologia está entranhada ao social e ao que este produz enquanto linguagem:

Pelo fato de habitar um mundo em que todas as suas partes estão tecnicamente organizadas, a técnica não é mais objeto de uma escolha nossa, pois é o nosso ambiente, onde fins e meios, escopos e idealizações, condutas, ações e paixões, inclusive sonhos e desejos, estão tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressar.

Assim, os desejos conscientes e inconscientes dos sujeitos são atravessados pela tecnologia, de maneira praticamente intrínseca aos meios urbanizados, em uma relação de interdependência entre humano e máquina. Pensando nessa atual interdependência do contato humano-maquinário, Le Breton (2003) discute como a sociedade, gradualmente, se despede e se desprende da massa tateável do corpo, através da rede virtual, que, em suas evoluções, torna-se cada vez mais labiríntica, formando uma malha complexa.

Assim, o autor rememora os golpes desferidos ao sujeito na história do conhecimento científico e que, de alguma maneira, o tiram do centro de um estado de coisas e o prostra, fazendo com que se encontre submetido a ordens que lhe fogem do controle e que endossam sua divisão:

Freud enumerava três feridas narcisistas infligidas ao homem moderno: a revolução de Copérnico arranca a Terra do centro do universo; a teoria da evolução inscreve o homem na continuidade do animal; e a revelação do inconsciente remete o sujeito a uma ignorância das razões superiores de seus atos. Para Mazlich (1993), chegou a hora de acrescentar uma quarta ruptura ontológica que conduz a uma maior humildade. A distinção entre o homem e a máquina justifica-se cada vez menos quando a última não cessa de mesclar-se com o homem, de interferir em seu funcionamento. Não podemos mais conceber o homem sem referência à máquina (LE BRETON, 2003, p. 206).

Depois de trazer as três feridas narcísicas elencadas por Freud, Le Breton evoca Mazlich que adiciona o que, segundo sua compreensão, seria outra cicatriz marcando o corpo do sujeito por uma quarta ferida narcísica: a quebra com o paradigma de separação cabal entre homem e máquina, visto que a tecnologia vem apresentando-se fundamentalmente entrecruzada ao homem, como havíamos anunciado. Aqui as bordas entre o criador (sujeito) e a criatura (tecnologia) se borram e o sujeito passa a não ter esse poder incisivo sobre suas produções tecnológicas, que são tão fugidias quanto ele mesmo. A afetação do tecnológico

não cessa de se colocar, a ponto de ser improdutivo estabelecer uma linha de separação pontual entre as partes.

Em *Her*, corriqueiramente a tecnologia aparece como algo normalizado, e até mesmo quando a natureza do relacionamento entre Theodore e Samantha é exposta não há tanta resistência apresentada, visto que a conexão entre os dois é admitida nessa mescla promovida pela quarta ferida. O filme não se ocupa em discutir as barreias existentes entre o humanitário e o maquinário, pois o foco não é marcar os pontos discrepantes entre um e outro e sim, dar visibilidade a relações e a edificações subjetivas, significando a ausência de algo nessa constituição.

Para tanto, o filme utiliza de artifícios visuais que alicerçam o efeito da falta tanto na imagem quanto na palavra ou no próprio silêncio. Uma particularidade presente em *Her*, e que vai em direção ao que vínhamos discutindo sobre não seguir a linearidade de ficções científicas famigeradas no meio cinematográfico, é a ausência do corpo de Samantha, enquanto elemento que não está ali, mas exatamente pela sua ausência produz efeito, funcionamento que remete à discussão pecheuxtiana sobre alhures realizado/realizado alhures (PÊCHEUX, 1990). Quando falamos sobre discurso, bem como pode ser observado no filme, o que se coloca é um funcionamento fundamentado entre

[...] o “não está”, o “não está mais”, o “ainda não está” e o “nunca estará” da percepção imediata: nela se inscreve assim a eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhures, o além e o invisível (PÊCHEUX, 1990, p. 8).

Na empreitada desta pesquisa, diversos presentes/ausentes se materializaram na materialidade fílmico-significante, permitindo-nos dizer em análises como o discursivo funciona nessas produções de língua(gem). A imbricação entre diferentes materialidades nos permitiu observar o quão cambiante é o sentido, pois há produções, deslizamentos e contradições. Assim, a aparente/evidente significação unívoca é desfeita pela contradição própria da discursividade e do sujeito cindido da AD.

Em muitos filmes, o feminino, principalmente, é trazido como inteligência artificial, mas com a presença de um corpo, em grande parte humanoide, que permite a proximidade da tecnologia para com o homem, que por sua vez tece sensibilizações direcionadas à máquina, tomando-a como sua igual – até mesmo pela eficácia, em sua configuração, em parecer falha como o humano, numa tentativa contínua do homem de proporcionar à máquina a sua própria aparência; de fazê-la à sua imagem e semelhança como um “criador”, como um “Pai”.

Essa particularidade é visualizável em vários filmes *sci-fi*, desde o início desse gênero no cinema. O filme considerado precursor da ficção científica como a conhecemos na atualidade é *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, uma produção alemã. Nela, temos uma androide que tem a habilidade de mimetizar a aparência da protagonista e de substituí-la em determinadas situações, sem ser notada a troca da Maria de carne e osso pela Maria robótica:

Figura 53 – *Metrópolis* (1927)



Fonte: Google Images

Nessa considerada *masterpiece* da ficção científica no cinema, como vemos na Figura 53, qualquer traço ou gesticulação mecanizados são afastados, para imprimir emoções, expressões e trejeitos que relembrem o humano.

Outros filmes também podem ser vistos como exemplos da presença da tecnologia corporificada. Em *Blade Runner*, de Ridley Scott, baseado no romance homônimo de Phillip K. Dick, temos os corpos robóticos, porém humanizados a ponto de desenvolverem sensibilidade e empatia, mesmo sendo inteligências artificiais, que ultrapassam, por vezes, a habilidade do próprio homem em perceber o outro, como é o caso da personagem Roy Batty:

Figura 54 – Blade Runner (1982)



Fonte: Google Images

Ou ainda a saga da criança androide programada para fazer o papel de filho que ama a mãe, em A.I. Artificial Intelligence, de Steven Spielberg. O pequeno robô David parte em uma jornada para encontrar a fada azul, que segundo ele seria a única capaz de transformá-lo em um “menino de verdade”, para assim, finalmente, conquistar o amor incondicional de sua mãe, que o abandona por ele deixar de ser necessário aos seus interesses:

Figura 55 – A.I. Artificial Intelligence (2001)



Fonte: Google Images

Entre todas essas produções fílmicas levantadas, que se estendem desde o início do século XX, a discussão sobre humanidade e tecnologia se coloca, entretanto, em todas elas, o corpo do tecnológico não somente é posto à vista como também é configurado em remissões minuciosas ao humano.

Podemos ver nos filmes que funcionam por esse imaginário que, nos três frames, temos planos em *close* nas faces dos personagens, justamente o plano que busca o destaque das emoções e dos sentimentos daquele que está sendo mostrado na tela. Em cada um deles, a expressividade toma conta dos enquadramentos: com o sorriso e a euforia de uma mulher; com a perdição do/no olhar de um homem por entre gotas de sangue, de lágrimas e de chuva; com os olhos marejados e carentes de uma criança... Em grande parte das ficções científicas as imagens procuram dar sentidos de humanização a esses robôs a ponto de os sentidos da frieza da máquina serem silenciados.

Trazemos essas obras que, no tocante ao corpo do androide, se aproximam de grande parte das demais *sci-fis* que envolvem IAs, para dar visibilidade aos contrastes delas em relação a *Her*. Anteriormente, pontuamos particularidades dos cenários e dos aspectos físicos citadinos, mostrando como o filme analisado destoa dos modos de formulação dos demais. Neste momento, trouxemos os corpos robotizados de alguns filmes para pontuar o deslocamento em *Her*, que traz Samantha, uma IA descorporeizada que “[...] é percebida

como uma forma etérea que flutua em torno do corpo sem estar ligada a ele” (LE BRETON, 2003, p. 188).

Para a IA de *Her* não há corpo, como os corpos em *Metrópolis*, *Blade Runner*, *A.I. – Artificial Intelligence*, há somente voz. Samantha transita por entre dispositivos e por entre a rede. Um corpo somente limitaria sua movência e uma presença corpórea humanoide descaracterizaria os sentidos de solidão produzidos em inúmeras cenas. A falta do corpo não acontece por acaso.

Dessa forma, retomando a Cena 4, na Figura 52, temos a conexão entre os dois personagens sem a presença do corpo, com o som das palavras em destaque, sobrepujando o silêncio da imagem pelo preto da tela, propondo, segundo a narrativa, uma conjunção sexual de “sucesso” – pelo efeito de evidência – entre os personagens. Essa cena em questão corroboraria para com as afirmações de A.C. Clarck, remetidas por Le Breton (2003, p.177) de que “[...] o sexo como é praticado hoje, não existirá daqui a 70 anos (Le Courier International,16/12/1993)”. Cada vez mais, o estreitar das relações pode acontecer mesmo se houver apartação entre os corpos.

Porém, na cena que trazemos agora, o sexo possui uma perspectiva discrepante das apresentadas até o momento no próprio filme. Como mencionamos, com recorrência, o OS de Theodore vai lentamente tentando preencher os buracos e as demandas que surgem no escritor de cartas e, pelo que é possível de ver na superficialidade dada pela evidência, Samantha corresponde. Um desses casos foi materializado na cena anterior, que narra, em imagens fugidias, o primeiro encontro sexual – ele acontece depois de um discurso em que Theodore expõe que o que mais queria naquele momento era um encontro sexual casual e sem compromisso, e é o que ele recebe do OS, que está programado para atender todas as suas necessidades.

A tecnologia a cada cena busca inteirar a falta, e nesta cena mais uma vez esse funcionamento acontece, configurando, portanto, movimento de paráfrase no discurso; porém, de modos distintos e complementares, num movimento também polissêmico. Na sequência, o OS procura “completar” a si mesmo, por considerar ser, concomitantemente, um complemento ambicionado pelo protagonista.

Nesse momento do filme, Samantha convoca um corpo para que ela possa dublá-lo:

Figura 56 – QR Code da Cena 5



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com* <https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Theodore abre a porta e encontra uma jovem. Ao cumprimentá-la a moça não responde, permanece calada, até que o protagonista lhe entrega uma câmera (que ela fixa no canto do rosto como uma pinta) e um pequeno ponto para o ouvido, bem como orientado por Samantha:

Figura 57 – *Her*



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Vemos, nesse plano, ênfase nos detalhes dos pequenos atributos tecnológicos dispostos no corpo da jovem. Ela faz parte de um grupo de pessoas que se voluntariam como um meio de possibilidade da conjunção carnal entre OSs e humanos, cedendo seu corpo como um “receptáculo” para a consciência da inteligência artificial. Como exposto por Samantha,

esse grupo de pessoas não visa nenhum tipo de benefício financeiro, pois veem a eles mesmos como instrumento para a promoção do amor.

Em um primeiro momento, Theodore não se contenta com a ideia e prefere evitar esse tipo de contato por se tratar de uma pessoa estranha, mas acaba cedendo ao pedido da amada virtual. Como observado, na continuação da cena, a moça fecha a porta e quando reabre inicia a agir como se fosse o corpo de Samantha, além de usar a sua voz. Samantha é agora uma voz corporificada.

Esses modos de sujeição do corpo de outrem, pela IA, funciona como metáfora dos modos como a ideologia nos toma e nos coloca no seu lugar de dizer, pois apesar de se tratar de um cenário futurístico, em que os relacionamentos podem tomar os comportamentos mais distintos atendendo a variável dos parceiros sintéticos e sem massa física, o que acontece, nesse momento, é uma tentativa de retorno para os tradicionalismos, baseados nos modos de existência materiais outros, ditados pela ideologia.

De acordo com a discursividade dominante da atualidade o que se configura como casal se relacionando sexualmente são dois corpos – biologicamente, macho e fêmea – com o encaixe dos órgãos, rememorando o Aparelho Ideológico de Estado da Igreja que prega o que é sexo, desde o mito bíblico da criação da humanidade com Adão e Eva. Porém, mesmo nesta ficção-científica, nesta projeção de futuro, temos a reprodução desse procedimento, a partir do convocar de um corpo feminino, por Samantha. Por essa característica apresentada na imagem e no roteiro, temos a tentativa de repetição da ritualização do sexo centrado no órgão genital masculino penetrando o feminino. Assim, na relação sexual em *Her*, há pontos de deslocamento: é uma IA desprendida de fisicalidade; mas há pontos de retorno: a intimação de um corpo feminino para realizar o rito de satisfazer o desejo de Theodore, que ilusoriamente se aporta no corporal.

O que acontece, nessa empreitada de Samantha, é algo que poderíamos chamar, de início, de *dublagem de corpo*: o corpo não é dela, porém age como se fosse, ditando ao corpo substitutivo o que fazer, como se mover – visto que o ponto no ouvido da jovem é para que Samantha lhe direcione instruções.

Porém, em razão do aparente controle exercido pelo OS, poderíamos dizer que essa discursivização em tela vai para além da dublagem, pois Samantha não somente dá voz àquela massa física feminina, mas também, na medida do possível a guia, para que os movimentos corporais se coadunem às palavras proferidas por ela. Portanto, aquele corpo humano é como um avatar para Samantha. Geralmente, os sujeitos usam avatares em plataformas ligadas a elementos tecnológicos como jogos e redes sociais. O semanticamente estabilizado quando o

assunto são avatares é ter o humano se colocando em um corpo virtual com a finalidade de alguma interação na rede, pois seu corpo físico é impossibilitado de adentrar a uma plataforma da web.

Nas palavras de Taylor (2002, p. 40),

Os avatares, na verdade, funcionam como pontos de acesso para a criação da identidade e para a vida social. Os corpos que as pessoas usam nesses espaços permitem viver digitalmente – habitar plenamente o mundo. Os usuários não existem apenas como ‘mentes’, eles constroem suas identidades através dos avatares.

Ao produzir discussões acerca do corpo, em ambientes virtuais, Taylor (2002) desenvolve que a formação desses avatares nas redes relaciona-se com a identidade do sujeito que o edificou. Desse modo, o avatar não é uma simples carcaça para servir de receptáculo da consciência humana, pois o próprio avatar é uma extensão constituinte do sujeito, tendo a materialização desse corpo avatar como uma imagem especular na tela⁶⁸.

A questão é que, nesta cena, o funcionamento, apesar de assemelhado ao ser humano criando um avatar na rede, se contrasta, porque, desta vez, quem precisa de um avatar, visto não ter a possibilidade de interagir sem um corpo, é a IA. Porém, esse “avatar” adquirido por Samantha não é uma produção dela mesma, uma vez que lança mão de um alguém constituído. O OS não produziu uma imagem para poder se conectar a ela, visto que o corpo já estava ali feito e ofertado para a utilidade aspirada por Samantha.

Ao materializar uma outra natureza para a dublagem de corpos, pelos avatares, pelos mimetismos, a cena produz uma mexida nas redes de significação, visto produzir deslocamento de sentidos tangentes à corporeidade.

Retornando aos momentos que envolvem a intimidade pelos corpos: no primeiro momento temos o sexo como frustração, sem o entrelaçar físico dos corpos; depois como êxtase, com o sexo dado pelo imaginário da palavra. Neste momento, há a tentativa do envolvimento convencional de dois corpos, porém com a inusitada presença do corpo de um terceiro, enquanto avatar. Os corpos, nesse ponto da materialidade fílmico-significante, estão para além das massas dos corpos biológicos, eles são discursos, se desdobram e se

⁶⁸ Na ficção, uma das mais recentes e marcantes histórias que trazem a discursividade homem-avatar-corpo é o episódio *Striking Vipers*, da série da Netflix, *Black Mirror*, na qual dois amigos iniciam a jogar um jogo de luta com personagens e funcionalidades que lembram o aclamado game *Street Fighter*. Eventualmente, por meio do comando dos dois amigos, os personagens embarcam em aventuras sexuais que podem ser sentidas, por ser um console ultra sensível, pelos jogadores, mas que só é prazerosa para os dois no ambiente virtual. Ou seja, entre os corpos virtuais dos avatares há entendimento, entretanto, na realidade, entre os corpos físicos que controlam os avatares, não há.

despedaçam em efeitos concernentes aos sujeitos, sejam os que se colocam na posição de avatar, ou os que precisam do avatar por não possuir corpo, bem como os já corporificados, que interagem com o avatar; todos eles esburacados.

Refletindo sobre o corpo na psicanálise, Lazzarini e Viana (2006) discorrem que, desde Freud, o corpo deixa de ser visto enquanto compleição física e plena, visto que as funções corporais não são somente delimitadas por fatores biológicos, uma vez que suas funcionalidades e desempenhos são atravessados por elementos de afetação de ordem psíquica:

Freud, ao articular uma teoria da sexualidade, inicia uma verdadeira revolução na concepção de corpo, revolução esta que, se estruturando a partir do corpo Soma, corpo biológico, corpo da pura necessidade, vai desembocar na noção de corpo erógeno, inserido na linguagem, na memória, na significação e na representação, ou seja, corpo próprio da psicanálise (op. cit., p. 242).

As concepções acerca do corpo, traçadas por Freud, como exposto pelas autoras, deslocam o corpóreo do instintivo, da necessidade de sobrevivência, para ser um corpo banhado e constituído por linguagem, um sujeito do discurso que percebe que não tem controle sobre seu próprio corpo, pois é a partir desse mesmo corpo que se produz o lapso, o ato falho, o chiste, o sonho, o sintoma, é a partir dele que o inconsciente se manifesta pregando peças e soltando as peças ao/do biológico, desapoderando os sujeitos.

Por conseguinte, a ausência, a presença ou o silenciamento do corpo no filme vai além das questões de satisfação sexual por meio de um avatar humano, ela toca sentidos da ordem da linguagem dizendo sobre o desejo. O estranhamento de Theodore acontece porque a virtualidade de Samantha, em certo ponto, era algo que o deixava confortável, visto que o efeito que ela produz nele é o de, ao mesmo tempo, ser/não ser uma mulher.

Theodore quer preencher o hiato que o acomete por meio dessa mulher da artificialidade, pois seus relacionamentos frustrados com as mulheres da realidade potencializam o efeito de ele ser a causa de seus fiascos amorosos. A presença do corpo de uma mulher que compartilha da mesma realidade que a de Theodore é o ponto de inquietude da personagem.

Após o momento indicado pelo QR Code – Cena 5, a jovem permanece tentando quebrar a distância entre o corpo do protagonista e o seu, tentando atuar, nos seus trejeitos, como se fosse a própria Samantha, abraçando, beijando, dançando, seduzindo o escritor. Porém, apesar desses corpos eventualmente se aproximarem fisicamente, ainda assim se

coloca uma distância, em razão do desconforto de Theodore. A todo momento, pelos seus gestos acelerados e seu olhar errante, o homem parece querer fugir daquela situação.

É nessa cena que temos pontos de azul, um pouco mais destacados:

Figura 58 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Como visto, o azul, cor predominante em *si-fis*, foi evitado pelo diretor de fotografia, com o objetivo de quebrar com os paradigmas futurísticos e mostrar que *Her* diverge do padrão de ficções científicas, não somente pelo roteiro, mas também pela decupagem dele, ou seja, pelo procedimento de transformar o roteiro em imagens.

Porém, na cena, a camisa de Theodore é de um azul de tom claro, que entra em harmonia com as luzes do prédio ao fundo, produzindo uma claridade azulada. Apesar do quarto à meia luz, o azul parece insistir em aparecer, ainda que o vermelho faça presença pontual no abajur ao fundo. Em razão do azul aparecer exatamente nesse momento em que Theodore encontra-se ansioso, desconfortável e deslocado, esse efeito produzido por essa característica cenográfica, como parte da decupagem do filme, funciona de modo a aliar elementos na constituição da cena e na produção de sentidos.

Figura 59 – Her

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Além da cor azul quebrando com a calma da personagem, temos ainda a disposição dos corpos no enquadramento das cenas. Observando as figuras 58 e 59, temos em ambas o personagem com os braços paralelos ao corpo, com o toque partindo da mulher avatarizada por Samantha. Na Figura 59, o direcionamento dos braços da jovem repousados sobre o ombro do escritor parece mais delimitar distanciamento do que aproximação.

Outra regularidade é o modo como a iluminação da cena é realizada: sempre em meia luz, com pouco brilho direcionado aos cenários e rostos. A obscuridade neste momento conversa com o desconforto do corpo do protagonista que inquieto coloca-se como avesso a esse empreendimento. A penumbra na imagem age enquanto promotora de imbróglis, de atravancamento, de desorientação e de receio do desconhecido, diferentemente da Cena 4 na qual o breu produz efeito de um mergulho na intimidade de um casal, com uma sequência com pouca luz significando profundidade e comunhão. Retomando Fellini (2000) sobre o fator determinante da luz no cinema, compreendemos que a luz ou a ausência e amenização dela podem mudar ou fortalecer veementemente o clima de uma cena.

É nessa direção que procuramos compreender a discursividade da materialidade fílmico-significante, desconstruindo as construções cênicas que possuem ilusões de fecho, de controle, da sapiência e controle absoluto do sujeito que as produz, pois essas sequências são cadeias significantes que desprendem os sentidos, soltando-os de modo a abrirem-se às análises e interpretações.

Todo esse processo de compreender e de visualizar o roteiro em imagens proporcionou destaque a *Her* que, por trazer metáforas imagéticas, a partir de substituições nas cadeias significantes, produz o diferente ao significar as ânsias e os percalços do relacionamento humano, pelo presente-ausente nas imagens. A todo o momento, *Her*, pelo modo como traz um diálogo, como propõe a ausência de uma cor, como insere o score, como dispõe os corpos em lugares e funções deslocadas, significa por meio de minúcias:

Cada movimento de câmera “fala”, cada enquadramento discursiviza. Cada plano enfatiza enquanto oculta, fala enquanto silencia. Cada movimento de câmera constrói certo ritmo na sequência de cenas que causa um efeito discursivo diferente. Todos os mecanismos de decupagem falam, mas falam com um poder de discursividade nunca imaginado. Sua “antropomorfose” é impressionante: simula o olhar humano que, curioso, olha mais atentamente para um objeto em detrimento de outros, que se move em busca de algo que corre, que percebe um movimento e antecipa outros (ALMEIDA et. al., 2016, p. 161).

Comprometidos em compreender o funcionamento desses mecanismos falando com poder de discursividade, bem como afirma Almeida et. al. (2016), observaremos um fragmento do roteiro que se relaciona a última cena analisada.

Depois da tentativa falha da troca entre Theodore e o avatar controlado por Samantha, o escritor de cartas atribui culpa ao sistema, dizendo que ela não é um ser humano e que não deveria tentar mimetizar seus trejeitos:

THEODORE

Yeah, I mean, it's not like you need any oxygen or anything.

SAMANTHA (getting frazzled)

No-- um, I guess I was just trying to communicate because that's how people talk. That's how people communicate.

THEODORE

Because they're people, they need oxygen. You're not a person.

SAMANTHA (angry)

What's your problem?

THEODORE (staying calm)

I'm just stating a fact.

SAMANTHA

You think I don't know that I'm not a person? What are you doing?

THEODORE

I just don't think we should pretend you're something you're not.

SAMANTHA

I'm not pretending. Fuck you.

THEODORE

Well, sometimes it feels like we are.

(p. 79)⁶⁹

Durante a conversa, Samantha frequentemente suspira, ou seja, “inspira e expira” lentamente, o que faz Theodore questioná-la, incomodando-se com esse costume e alegando que ela não é uma pessoa: “Because they're people, they need oxygen. You're not a person” (“Porque elas são pessoas, precisam de oxigênio. Você não é uma pessoa”). A afirmação de Theodore que se incomoda com a maneira de falar do OS, que dá ares humanizados à sua fala, se contradiz aos seus discursos anteriores, pois os mesmos detalhes que destituíram a mecanização de Samantha, permitindo a fluidez das conversas entre os dois, é agora motivo de rechaço e de reprovação.

Para Theodore, nessa conversa, Samantha finge ser algo que não é, o que se relaciona com a recente problemática do corpo-avatar. Samantha não compreende a insatisfação do protagonista e encerra a discussão. A próxima cena acontece logo após essa partida de Samantha. Nela vemos uma sequência que, como em grande parte das demais, enfatiza o protagonista desorientado, solitário, culpado e se penalizando pela sua fala, durante o ocorrido.

A cena a ser trazida, de certa forma conversa com as demais por produzir um efeito de *closure* nessas relações de alternância entre o humano e a máquina, pois esses laços se colocam no filme servindo à *storyline* para dizer dessa perda do humano na relação com o (O)outro. O maquinário e o humanístico que ora aparecem em conjunção fluida, ora em

⁶⁹ Em tradução livre: THEODORE: Sim, quero dizer, não é como se você precisasse de oxigênio nem nada disso./ SAMANTHA (ficando desconcertada): Não, um, eu acho que eu só estava tentando me comunicar porque é assim que as pessoas se comunicam./ THEODORE: Porque elas são pessoas, precisam de oxigênio. Você não é uma pessoa./ SAMANTHA (com raiva): Qual é o seu problema?/ THEODORE (permanecendo calmo): Eu só estou expondo um fato./ SAMANTHA: Você acha que eu não sei que eu não sou uma pessoa? O que você está fazendo?/ THEODORE: Eu apenas acho que nós não deveríamos fingir que você é algo que você não é. SAMANTHA: Eu não estou fingindo. Vá se foder. THEODORE: Bom, às vezes parece que nós estamos fingindo.

atravanco, na materialidade, guiam uma discussão a respeito da constituição do sujeito que toca a Análise de Discurso pontualmente, mediante esse conceito edificante da área teórica. Desde a primeira cena, naquele *close* no qual a carta é ditada, um sujeito de desejo é posto em tela, um funcionamento que regularmente irrompe em outros momentos do filme, em tentativas falidas de encontrar um remendo que dê conta de tapar esses rasgos.

Nas imagens e palavras trazidas na cena a seguir poderemos observar a captura do sujeito nas malhas da subjetividade, nocauteado por todas as feridas narcísicas que o descentram, o dividem e o colocam como faltoso. Nesta cena, pela ausência, o tecnológico se presentifica como uma das causas do exaspero. Em *Her*, reiteradamente, há montagem e decupagem por ausências: de cor, de imagem, de corpo... Porque o que não aparece também salta aos olhos. Observemos, então, como, depois desse trajeto de procuras, o sujeito é fisgado e percebe que trilhou esse caminho todo sem achados, em razão de ele próprio se encontrar perdido:

Figura 60 – QR Code da Cena 6



(QR Code gerado, mediante cena do filme *Her*, através da ferramenta online *Shopify.com*
<https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>)

Vemos na tela, Theodore disposto na calçada olhando para o céu e contemplando a magnitude dos prédios. Uma câmera sobrevoa a iluminada, porém pouco movimentada e fictícia LA. A cena possui pouca luz, em concordância com o taciturno protagonista, que agora aparece sentado em um banco, primeiramente em uma tomada lateral, cuja câmera, em um movimento de avanço lento, vai se aproximando do corpo do escritor, migrando, em seguida, para um plano geral que o captura de frente.

Nesse ponto do filme existe uma descrição no roteiro que especifica o que deve ser visto nas imagens em movimento:

EXT. PUBLIC PLAZA/PARK - NIGHT
(LATER)

Theodore is sitting on a bench. Behind him is a giant, digital billboard displaying an ad of an owl in slow motion swooping down and eating it's prey.

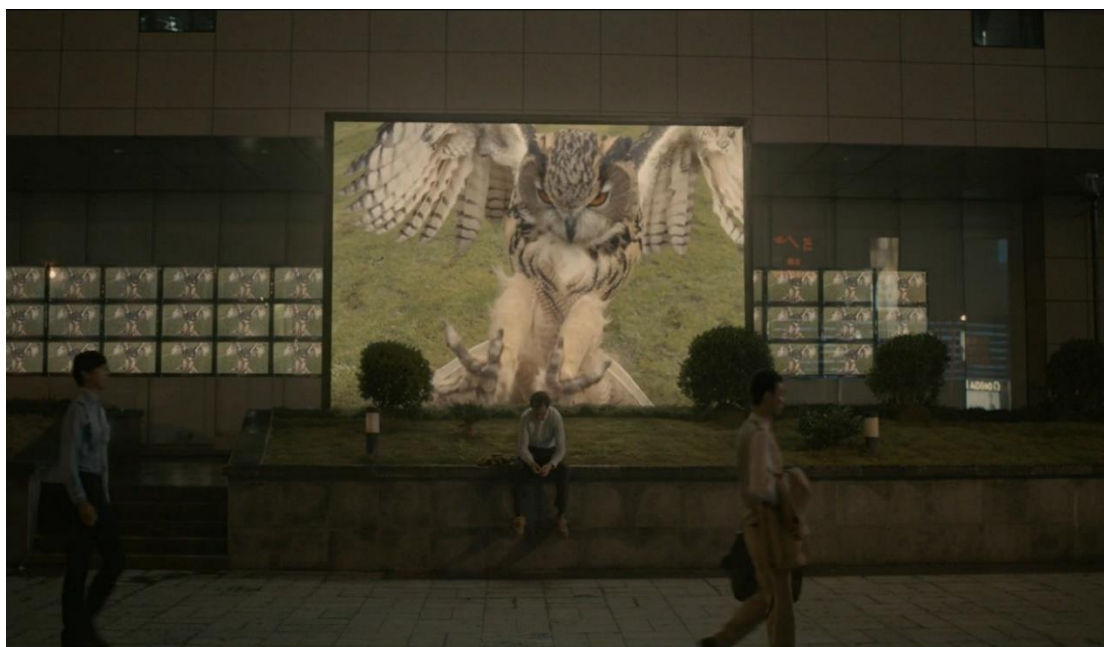
EXT. CITY STREET - NIGHT

Theodore walks through the streets, confused, upset, muttering, angry at himself.

(p. 80)⁷⁰

Na cena do banco, um grande painel publicitário, imediatamente atrás de Theodore, mostra o vídeo de uma coruja no momento da captura de sua presa, produzindo, pelo modo como a imagem é vista na cena, o efeito de que a presa daquela ave de rapina é o próprio Theodore:

Figura 61 – *Her*



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Curvado e cabisbaixo, Theodore parece estar prestes a ser envolvido pelas garras da coruja da grande tela, metaforizando o protagonista como uma isca fácil, indefesa, pois o próprio enquadramento, no plano geral, salienta a sua pequenez. Essa cena movimenta

⁷⁰ Em tradução livre: EXT. PRAÇA PÚBLICA/ PARQUE – NOITE (POSTERIOR)

Theodore está sentado em um banco. Atrás dele está um outdoor digital transmitindo uma propaganda de uma coruja em câmera lenta descendo e comendo a sua presa.

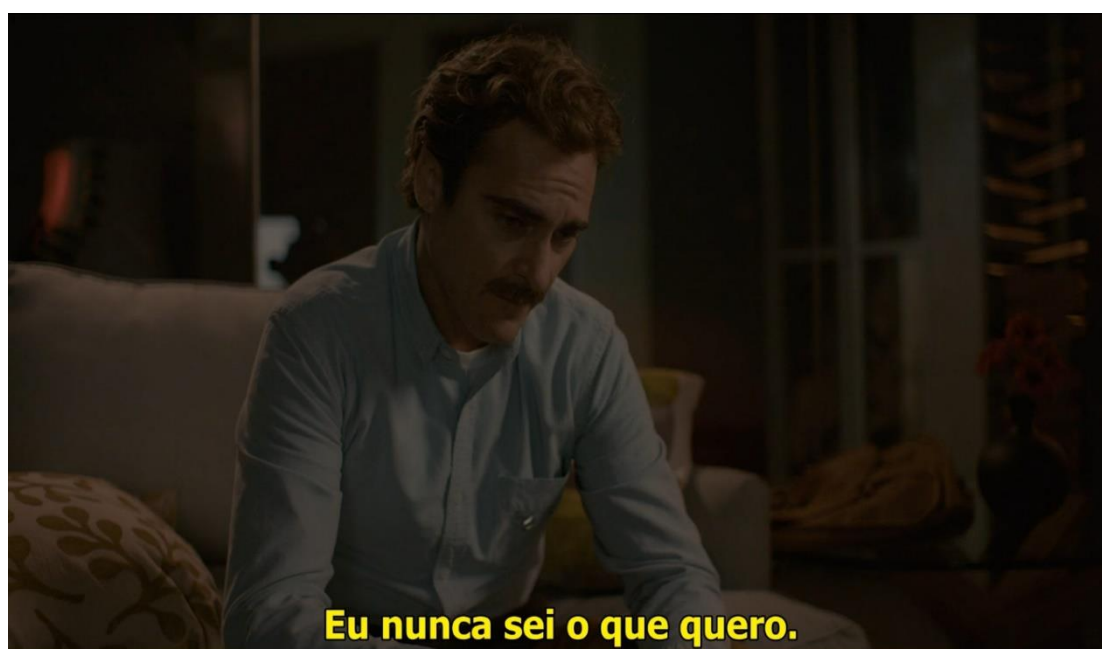
EXT. RUA DA CIDADE - NOITE Theodore anda pelas ruas, confuso, chateado, murmurando, com raiva de si mesmo.

sentidos de vulnerabilidade e de sujeição a que o sujeito se lança na lida discursiva com o Outro. Ele se apresenta como dominado, prostrado, despossuído do controle dos sentidos, da maneira como deseja, tal como no diálogo tido anteriormente com Samantha, no qual os efeitos de sua fala tomam um caminho muito discrepante do que intencionou.

Em conjunto com os frames, que dão visibilidade à solidude da personagem, temos novamente o score suave ao fundo. Somente instrumentalizada, a trilha, que tem como título *Owl* (Coruja), traz, em primeiro plano, um piano com o dedilhar de algumas notas e pausas longas entre os acordes. À medida que o score avança, o som de um violoncelo passa a harmonizar juntamente ao piano, compondo uma peça sonora soturna, que se encaixa na cena do sujeito flagrado e arrebatado por suas palavras e pela contradição que elas convocam. Assim, “[...] a música cria em vários casos um padrão rítmico, cronométrico, pelo qual podem ser ordenados os ritmos mais fluidos e irracionais que se produzem na imagem, ao nível do comportamento dos corpos, dos ruídos, das luzes, da montagem” (BAPTISTA, 2007, p. 27). O score, neste caso, somado aos demais elementos direciona os sentidos para efeitos de prostração e perdição da personagem.

Theodore continua sua ilíada vagando errante com um semblante contemplativo e melancólico. Seguindo seu trajeto, o protagonista procura consolo na casa de uma amiga a quem externa suas angústias, proferindo a fala:

Figura 62 – Her



Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal

Essa fala produz, de certo modo, um efeito de condensação para com os acontecimentos que decorrem da storyline do filme: solidão, amor, carência materializando-se em objetos substitutivos como produto do desejo do inconsciente do sujeito, que busca, constantemente, preencher o vazio que considera tomar conta de si, marcado por um não saber o quer se quer, por um não saber de si. A decepção de Theodore não é com o OS, mas é com ele próprio.

Frequentemente o sujeito busca por aquela peça que falta ao quebra-cabeça dos sentidos, mas ao tentar fazer o encaixe consegue apenas atingir inconsistências, visto que nenhuma jamais pousará simetricamente no espaço faltoso. No quebra-cabeça da linguagem, é a escolha das peças para tentar o encaixe que erige o sujeito, que diz dele: os modos de formulação linguageiros – sejam eles por palavras ou imagens – é que constituem o sujeito, que o discursivizam.

A eterna busca para encontrar a peça de encaixe perfeito é a metáfora do movimento do sujeito em perseguir o objeto para sempre perdido, mas que o aflige, o cinde e o constitui pelo furo, pela falta. As várias tentativas de relacionamentos, como modos de suturar a falta, falham, mostrando a personagem pela tendência à repetição, à recorrência, mostradas no filme através da figura do amor enquanto efeito, pois Theodore não sabe o que quer, só sabe que quer, demandado por seus desejos:

O amante caracteriza-se por aquilo que lhe falta, porém ele não sabe precisamente o que lhe falta, com a inocência própria do inconsciente; sabe apenas que algo falta. O *érômenos* é aquele que é amado: ele não sabe que o outro vê nele o objeto de seu amor, e que este constitui sua atração. Entre eles, o amante e o amado, não há nenhuma coincidência, pois o que falta a um não é o que o outro possui (SIQUEIRA, 2014, p. 3).

Nessas histórias de amor, sejam as que foram presenciadas diretamente por Theodore ou indiretamente, através da escrita de suas cartas, a personagem oferta sua falta e o outro, em retorno, não sabe o que fazer com ela. Theodore nunca saberá o que quer de fato, mas continuará tomando esse não sabido como elemento impulsionador para (se) significar.

Após o desentendimento, os dois se acertam, mas para, no final, se desencontrarem, porém, desta última vez, sem maiores rancores. Na cena final, temos a leitura da escrita de uma carta de Theodore que dá voz a ele mesmo, na qual direciona palavras de afeto à sua esposa, Catherine. O filme inicia e termina com a leitura de uma carta, ambas produzindo o

efeito da inatingibilidade do sentimento, tanto enquanto certeza absoluta quanto enquanto eternidade.

O que percebemos, ao longo das cenas do filme, é uma repetição nos relacionamentos do protagonista, que apesar de considerar vivenciar situações totalmente diferentes umas das outras, na verdade produz pontos de retorno: se lança em um relacionamento, se frustra, se isola, tendo nesses momentos a sensação de vazio exacerbada. Isso se repete tanto no seu relacionamento duradouro prévio, quanto nos próximos e mais efêmeros, ou mesmo nas tentativas de início de um.

O vazio que Theodore descreve, diz, sente, é o

[...] tal Oco [que] não pode ser suturado nunca, por isso Ele produz lançamentos em direção a tentar “encontrar o que se repete, o que retorna e nos garante retornar sempre ao mesmo lugar” (LACAN, op. cit., p. 94), lançamentos a que o sujeito se entrega, e cujo resultado é sempre furado e submerso em espirais incompletas (SOUSA, 2013, p. 64).

Através da compreensão do funcionamento roto das peripécias do sujeito, podemos dizer, mediante o movimento da narrativa, que “[...] o amor é [significado com efeito de] meio, é veículo para se alcançar um fim: a condição desejante que emergirá pelo viés da fala e da linguagem sob a forma de um buraco induzido pela demanda de amor feita ao Outro de vir responder à falta” (SIQUEIRA, 2014, p. 10). Mas, essa resposta não vem direta e muito menos enquanto feedback concordante com o que se espera no pedido, pois também há falta no (O)outro, e ele não pode, portanto, ser inteireza. A questão é que existem desencontros e é por isso que Lacan afirma a impossibilidade da relação sexual – não essa biológica, mas uma que se faz por encadeamentos significantes.

Essas repetições que acontecem no enredo e que se materializam em elementos significantes, como diálogos e imagens, é um fundamento próprio da linguagem, visto que nada é inaugurado, tudo é ressignificado com base na memória discursiva. Contudo, o encaminhamento dessas repetições da/na linguagem, se relacionam à repetição a partir de manifestações do inconsciente, que dizem respeito a constituição do sujeito na/pela linguagem. Uma recorrência imagética em um sonho; um ato falho no qual há, frequentemente, a troca de uma palavra por outra; um esquecimento quando (não) se quer lembrar; a convocação (des)intencionada do corpo ao riso na produção chistosa, enfim, são nos deslizos que o sujeito vem à tona e esses deslizos funcionam por mecanismos de repetição, tal como na situação do protagonista.

É como se o sujeito se lançasse rumo ao amor, direcionado a algum objeto, para, então, boicotar-se, num constante movimento de retorno, para se afastar de novo, como no *fort/da*⁷¹ freudiano, em que o sujeito ora tem a posse do objeto de desejo, ora lança-o para longe, para depois reavê-lo mais uma vez, materializando um movimento de contínua repetição:

O jogo do fort/da é essa matriz simbólica na qual o sujeito articula sua posição desejante frente à falta do objeto. Se o desejo é desejo do Outro, é a essa rede simbólica que se está aprisionado enquanto desejante. Estruturalmente há falta no Outro, o que impossibilita uma resposta plena à falta do sujeito, e é desse encontro de faltas que se fabrica o desejo, causado pelo *objeto a*, esse que, tal como o carretel com o qual a criança brinca, solitariamente, de fazer desaparecer e aparecer, não se tem mais (LANDI, 2017, p. 83).

No constante jogo de ausência e de presença, que acontece nos relacionamentos do protagonista, é possível observar o efeito da falta no sujeito e naquilo que ele produz enquanto discurso. É no jogo do aparecimento/desaparecimento do objeto metonimizado do desejo que o sujeito se constitui, com direcionamento a repetições e retornos que este nem mesmo imaginava desenvolver. O sujeito está sempre “em busca de mais”⁷², mas acaba tendo “mais” do mesmo, parafraseando-se e polissemizando-se pelo atravessamento do Outro e do interdiscurso.

Fazemos, assim, um paralelo à Sísifo que foi condenado à tarefa repetitiva de rolar uma rocha até o alto de uma montanha, para depois vê-la cair em instantes (CAMUS, 2008). O sujeito está o tempo todo rolando uma pedra, mas neste caso, nem sabe ao certo onde é o topo montanhoso ao qual ela está destinada a ser levada; sendo que todo esse esforço é desempenhado, para depois ela rolar de volta para o ponto de partida. Esse mito é utilizado por Camus (ibidem) para explicar a existência fracassada do homem. Para o filósofo franco-argelino, o sujeito tem uma ânsia de perseguição de um Isso e nesse processo se vê pisoteado por condições materiais de existência que o sufocam, e que, aproximando-nos da Análise de Discurso, fazem parte da constituição determinada também pelos Aparelhos Ideológicos do Estado. Não se sabe para onde vai, muito menos o que se quer, mas se continua inconscientemente a rolar a pedra, interpelado por condições histórico-ideológicas, num movimento de reprodução intermitente.

⁷¹ Termo cunhado por Freud no texto *Além do Princípio do Prazer*, no qual descreve o comportamento de uma criança que brinca com um carretel: joga-o para depois pegá-lo novamente e assim repete a mesma ação, num movimento de satisfação entre ter e não ter o objeto desejado (FREUD, 2010).

⁷² Verso da canção O Silêncio das Estrelas de Lenine, referida na epígrafe do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da escrita deste trabalho, propusemos um percurso iniciado pela reflexão do cinema, pensando a interpretação do homem sobre a máquina na criação da própria arte das imagens em movimento; para, então, partimos em direção à reflexão da composição da materialidade discursiva do filme; até chegarmos aos lidares analíticos perante os recortes das cenas, que trazem o relacionamento entre um sistema operacional e um homem nos seus (es)conjunto, metaforizando os entraves das socializações, e a procura da inteireza, no corpo social – trazendo o jogo com a ausência do corpo do sistema como impossibilidade de completude.

Discutir relações a partir de *Her* é perceber esse relacionamento entre um escritor de cartas e um sistema de operações computacionais não somente como uma história de amor, mas como uma obra que faz com que o telespectador embarque nessa trama, por ela lhe ser familiar, visto que ele também parte numa procura da qual não sabe. Retomando um dos objetivos que o próprio diretor expõe, enquanto um efeito possível pelo filme, de que quem assistisse se sentisse um pouco Theodore, num processo de identificação.

Freud, Lacan frequentemente utilizavam de narrativas para explicar suas conceituações, porque a arte, enquanto uma produção humana, é terreno fértil para dizer desse mesmo humano. Dessa maneira, nesse trajeto, percebemos o quanto o discurso cinematográfico pode contribuir para o entendimento de características da linguagem imagética, bem como produzir compreensões acerca de condições constitutivas do sujeito de desejo.

Lacan (1997, p. 155) diz que “[...] toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno de um vazio”. E de quem é esse vazio projetado na arte se não o do sujeito? Essa necessidade do artístico, de produzi-lo e/ou contemplá-lo, de expandi-lo diz do quanto a falta inquieta o sujeito e do quanto precisa tentar produzir significações sobre ela, das mais diversas maneiras possíveis. Como dissemos, a arte é terreno fértil para compreensões e explicações tangentes ao sujeito e ao social, até porque é um discurso proveniente dele e entrançado por ele.

Todos os capítulos do texto, de certo modo, dizem do sujeito e do que ele engendra daquilo que o circunda, o que nos faz apreender que isso que o circunda não é algo totalmente externo, também faz parte dele. Assim, a tecnologia não é vista como contrária ao sujeito, mas sim como lugar de projeção, de tentativas de satisfação do desejo. A tecnologia é, assim, ao

mesmo tempo, produto e produtora do sujeito, funcionamento que dá visibilidade à contradição inerente a esse processo de constituição.

O percurso teórico, movimentado nas minúcias da materialidade fílmico-significante, coloca essa noção no entremeio das ilusões e, tal como observado em *Her*, transita pela ilusão primordial da visão, lançando-se à ilusão de fechamento e de completude, aliada, por sua vez, à ilusão do efeito de que tudo o que é estranho é de fato estrangeiro ao sujeito e que não o constitui, mas o ilusório funciona reincidentemente na perseguição do desejo, ao não se saber exatamente o que se quer.

O que parece ser absurdo na narrativa, distante da realidade e alheio aos relacionamentos dos sujeitos, através das análises, coloca-se como íntimo, como uma das possibilidades eficazes de se discursivizar sobre quem somos, logo, sobre nossas angústias e solidões. Na posição de sujeito-pesquisador, essas análises nos são caras por podermos tecer compreensões a respeito da constituição do sujeito e de questões que tocam o social e que, por conseguinte, nos arrebatam também. O desconhecido, a procura por esclarecimentos transparentes que desembocam em opacidades e em incertezas são questões que cooptam eficazmente, a partir do momento que admitimos ser parte dessa rede de discursividades.

Mediante os pressupostos teóricos da Análise de Discurso, por meio dos recortes feitos neste trabalho, pudemos nos alinhar ao objetivo de compreender a constituição do sujeito de desejo com base na materialidade fílmico-significante, ao trazermos, nas análises, as minúcias do entretencimento da linguagem cinematográfica, bem como o inatingível enquanto condição imanente na produção discursiva. Assim, por entre palavras (escritas e faladas), imagens, ruídos, suspiros vistos e ouvidos, as análises foram sendo erigidas com a cautela de averiguar os caminhos semânticos possíveis, enquanto efeito. É na desventura en(cena)nada que vemos as reinações dos sentidos, partindo de um “nada”, de “[...] um intervalo oco, inominável e impreenchível” (SOUSA, 2013, p. 67-68) para um lançamento aos (des)dobramentos artístico-linguageiros.

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

Ao refletir a história da arte, destacando o imagético, Didi-Huberman (2013) coloca que quando o pesquisador procura um objeto fixo para análise, se depara na verdade com instabilidades líquidas ou aéreas, como “[...] uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma. [...] ora, o que se pode conhecer de uma nuvem se não adivinhando-a e sem nunca compreendê-la?” (*idem*, p. 10-11).

Do mesmo modo, Sousa (2013) rememora o jogo de criança, no qual tentamos supor os formatos contornados das nuvens no chapado azul do céu. Assim, ainda que Didi-Huberman fale de um não contorno e Sousa de um delineamento de borda, ambos utilizam a metáfora das nuvens no céu para dizer da não fixidez na dinâmica do imagético, enquanto efeito de deslocamento e de efemeridade mediante posições, ou, utilizando os termos cinematográficos, de acordo com o ângulo do qual se olha.

A materialidade fílmico-significante também tem esse caráter evanescente, pois como uma nuvem, ela é passível de modificações de formas e de sentidos, vulnerável às movimentações impostas por qualquer brisa airosa que a afaga, pois, enquanto efeito no outro, ela pode “[...] focar a imagem que se abre no duplo do sentido” (LAGAZZI, 2010, p. 181). Se a imagem é passível dessas dubiedades, é em razão do sujeito, pois o efeito é produzido a partir dele e daquilo que do (O)outro o faz: esse sujeito que se lança, que discursa, que procura, mas não sabe o que, que dança sem saber os passos, mas que mesmo assim dança. Dança errante, desejante, vagante e a materialidade fílmico-significante – por entre imagens, sons, palavras, cores, silêncios, luzes, escuridões – nos permitiram compreendê-lo e esmiuçá-lo, a fim de trazer retorno e contribuição analítico-conceitual para a teoria discursiva quando o assunto é sujeito, filme, desejo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João F.; et al. “Por trás das câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva. In: **Discursos fotográficos**, v. 12, n. 20, jan./jul., 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/23207/pdf>. Acesso em 20 jan. 2020.

ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos do estado. In: **Um mapa da ideologia**. Contraponto: Rio de Janeiro, 1999.

ALVES, Bernardo M. “Trilha Sonora: o cinema e seus sons”. In: **Novos Olhares**, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404/>. Acesso em fev. 2017.

AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. 7 ed. 1995. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. Trad. por Estela dos Santos. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

ÁVILA, Bruno. **O significado das cores**. Material do curso Design Web. 2016. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/23545608/o-significado-das-cores>. Acesso em 23 jul. 2020. Formato e-book.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para elaboração de estratégias composicionais. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf> . Acesso em 04 dez. 2020.

BARBOSA, Paulo R. C. **A primeira cor no cinema**: tecnologia e estética do filme colorido até 1935. Dissertação de Mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2007.

BARRY, Iris. **D.W. Griffith**: American film master. The Museum of Modern Art, New York: 1965. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3465_300062291.pdf . Acesso em 07 out. de 2020.

BATMAN, Richard. **D. W. Griffith**: the lean years. California Historical Society Quarterly (1965) 44 (3): 195–204. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/ch/article-abstract/44/3/195/28513/D-W-Griffith-The-Lean-Years?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em 03 set. de 2020.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENEDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos**: Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESSET, Vera; Adelson, SANTOS. **A perversão, o desejo e o gozo:** articulações possíveis. *Estud. psicol.* (Campinas) vol.30 no.3 Campinas July/Sept. 2013.

BOLOGNINI, Carmen Z. “O poder da erudição a exemplo do filme O Enigma de Kaspar Hauser de Werner Herzog”. In: BOLOGNINI, Carmen Z. (org.). **Discurso e Ensino:** A leitura no cinema. 1 ed. Mercado de Letras, 2011, p.65-72.

BUCHANAN, Kyle. **Why Spike Jonze’s New Film Her Might Put Men Back Into High-Waisted Pants.** *Vulture.* 2013. Disponível em: <https://www.vulture.com/2013/12/her-movie-high-waisted-pants-spike-jonze.html>. Acesso em 06 jul. 2020.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANCLÍNI, Néstor G. **Consumidores e Cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANELAS, Carlos. **Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica:** os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 03 abr. de 2020.

CAUSO, Roberto S. Protóficção especulativa. In: **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil:** 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro:** teoria e prática. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

COMTE, Auguste. **Curso de Filosofia Positiva.** Em: *Os Pensadores.* Tradução de José Arthur Giannotti. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

COSTA, Maria Helena B. V. **A cor no cinema:** signos da linguagem. v. 1. n. 1. p. 129-138, *Cronos-RN*, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. “Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas”. Trad. Carlos Piovezani. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (orgs.). **Análise do discurso:** heranças, métodos e objetos. São Carlos: Editora Claraluz, 2008, p. 11- 19.

_____. **Análise do discurso político:** o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Paulo: EdUFSCAR, 2009.

DIAS, Cristiane. “e-Urbano: a forma material do eletrônico no urbano”. In. DIAS, Cristiane. **E-urbano: Sentidos do espaço urbano/digital** [online]. 2011. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/Laboratório de Estudos Urbanos>. Acesso em 10 abr. de 2020.

Dicionário Michaelis. Ilusão. UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ilus%C3%A3o/>. Acesso em 28 fev. de 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história

da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FABRIS, Annateresa. **A captação do movimento**: do instantâneo ao fotodinamismo. *ARS*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 51-77, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2933> . Acesso em 19 ago. de 2019.

FARIAS, Cynthia; LIMA Glauceineia. “A relação mãe-criança: esboço de um percurso na teoria psicanalítica”. In **Estilos da Clínica**, 2004, v. IX, n. 12 16, p. 12-27, 2004. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282004000100002. Acesso em 12 dez. 2020.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.

FEDATTO, Carolina. P.; SILVA, Rômulo. **Terra do Nunca e verdade**: história dos sentidos. In: BOLOGNINI, Carmen Z. (org.). **Discurso e ensino**: A leitura no cinema. 1ed.Campinas: Mercado de Letras, 2011, p. 31-38.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.

FERNANDES, Carolina; VINHAS Luciana Iost. **Da maquinaria ao dispositivo teórico-analítico**: a problemática dos procedimentos metodológicos da Análise do Discurso. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 19, n. 1, p. 133-151, jan./abr. 2019.

FERREIRA, Maria C. L. “Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso”. v. 24, n. 48. In **Organon**. 2010.

_____. “O quadro atual da análise de discurso no Brasil”. In **Letras**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, Santa Maria, n. 27, p. 39-46, 2003.

FERREIRA-NETTO, Geraldino Alves. **Doze lições sobre Freud e Lacan**. 3 ed. Campinas/SP: Pontes, 2014.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. 14 ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1982. Formato Kindle.

FIGURELLI, Roberto C. Cinema, a sétima arte. **Extensio**. v. 10 n. 15, p. 109-119, jan/jun, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/1807-0221.2013v10n15p110/25455>.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREUD, Sigmund [1895]. “Projeto para uma Psicologia Científica”. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. II. Estudos sobre a histeria. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. “O estranho” [1919]. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. [1917]. “Uma dificuldade da psicanálise”. In: SOUZA, P (trad. e ed.). **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. [1920]. “Além do princípio do prazer”. Obras completas. v. XIV. 1 ed. Trad. Paulo César de Souza. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua Inatingível: o discurso na história da linguística**. 2 ed. Campinas: Editora RG, 2012.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e Techne: O homem na idade da técnica**. São Paulo: Paulus, 2006.

GOMES, Paulo E. S. **O cinema no século**. Companhia das Letras, 2015. Formato Kindle.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo. A análise do discurso do lado da história. Trad. Suzi Lagazzi e José Horta Nunes. In: ORLANDI, E. (Org.) **Gestos de leitura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 161-183.

HANSEN, Fábio. A Noção de pré-construído. **Organon**. v. 24, n. 48, p. 1-10, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28644/17323>. Acesso em 10 out. 2019.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso**. Trad. brasileira de Maria Fausto P. de Castro. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HER. Direção de Spike Jonze. EUA: Warner Bros. Pictures, 2013 (125 min.).

HEYMANN, Gisela. **Irmãos Lumière. Luzes, câmera, ação**. Superinteressante, Abril: 1991. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/irmaos-lumiere-luzes-camera-acao/>. Acesso em 10 mai. 2019.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e outras vozes**. Campinas: Unicamp, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2007

JONZE, Spike. Spike Jonze, o canalha incorrigível. Entrevista cedida a Toni Garcia. EL PAÍS, 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/31/cultura/1391168297_417996.html. Acesso em 23 ago. 2019.

Kinetographig Gamera, Google Patents. Disponível em: <https://patents.google.com/patent/US579882A/en?q=Kinetographig+Gamera&oq=Kinetographig+Gamera+>. Acesso em 03 mar. de 2019.

KOLTAI, Caterina. “O estrangeiro: um conceito limite entre psicanalítico e político”. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica. PUC/SP. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15665>. Acesso em 05 abr. 2021.

KURZT, Júlia V. **Quarentena leva homens a 'se apaixonarem' pela assistente de voz Alexa**. TechTudo, 2020. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/07/quarentena-leva-homens-a-se-apaixonarem-pela-assistente-de-voz-alexa.ghtml>. Acesso em 04 jan. 2021.

KUSSLER, Leonardo M. Técnica, tecnologia e tecnociência: da filosofia antiga à filosofia contemporânea. **Kínesis**, v. VII, n. 15, p.187-202, dez. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Cl%C3%A1udia/Downloads/5712-Texto%20do%20artigo-18543-1-10-20160102.pdf>. Acesso em 30 jul. de 2020.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

_____. “O lugar da psicanálise na medicina”. In: **Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n. 32. São Paulo: Edições Eolia, 2001, p. 8-14.

_____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **O seminário – Livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

_____. **O seminário – Livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

_____. **O seminário – Livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O seminário – Livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. In: **Nomes-do-Pai**. Trad. Andre Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAGAZZI, Suzy R. Texto e autoria. In: LAGAZZI, Suzy R; ORLANDI, Eni. **Discurso e Textualidade**. Coleção Introdução às Ciências da Linguagem. Campinas, SP: Pontes, 2010.

_____. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (org.). **Linguagem, História e Memória: discursos em movimento**. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

_____. “Linha de Passe: a materialidade significativa em análise”. In **Revista Rua**, v. 2, n. 16, p. 2010.

_____. “O recorte significativo na memória”. In INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria C. L. MIITTMAN, Solange (orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. 1 ed. São Carlos: Claraluz, 2009.

_____. “Um lugar à margem, quase invisível”. In **Línguas e Instrumentos Linguísticos**. n. 34, p. 133-156, jul./dez, 2014. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo8.pdf>. Acesso em 02 jun. 2020.

LANDI, Elizabeth C. **O feminino e a solidão**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UnB), 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31020/1/2017_ElizabethCristinaLandi.pdf. Acesso em 13 jun. 2021.

LAZZARINI, Eliana R. VIANA, Terezinha C. O corpo em psicanálise. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 22, n. 2, mai./ago. 2006, p. 241-250. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ptp/v22n2/a14v22n2.pdf>. Acesso em 15 jan. 2021.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus Editora; 2003.

LEITE, João. **Over The Shoulder (OTS): o que é e como usar**. AvMakers Blog. Disponível em: <https://www.avmakers.com.br/blog/over-the-shoulder-ots-o-que-e-e-como-usar/#:~:text=Esse%20uso%20frequente%20do%20OTS,o%20p%C3%BAblico%20que%20a%20assiste>. Acesso em 28 jul. 2020.

LIVRARIA DA FOLHA. **Herói cavalga bala de canhão em "As Aventuras do Barão de Munchausen"**. Folha de S. Paulo, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livriariadafolha/785515-heroi-cavalga-bala-de-canhao-em-as-aventuras-do-barao-de-munchausen.shtml>. Acesso em 10 jan. 2021.

LUMIERE, Louis. Founding father. Entrevista cedida a George Sadoul. Trad. Pierre Hodgson. **Projections 4**, p. 2-9.

MA, Michelle. In “Her,” what’s the significance of the color red? The Take. 2015. <http://screenprism.com/insights/article/in-her-whats-the-significance-of-the-color-red>. Acesso em 11 jul. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. Formato Kindle.

MALDIDIÉ, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes, 2003.

MALUF-SOUZA, Olimpia. **Vozes urbanas: gestos de pertencimento nos espaços simbólicos da cidade**. Campinas: DL/IEL/UNICAMP, 2004.

MALUF-SOUZA, Olimpia; SALLES, A. C. M.; FERNANDES, F. S.; SILVEIRA, W. M. “A migração enquanto mal estar no/do (o)outro: entre a pulsão de morte e a invisibilidade”. In: **Revista sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, v. 7, p. 9-27, 2018.

MARCOS, Cristina M. Considerações sobre o feminino e o real na psicanálise. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 1, p. 149-156, jan./mar. 2011.

MARIANI, Bethania, Silêncio e metáfora: algo para se pensar. **Revista Trama Cascavel**, PR, v. 3, n. 5, p. 56-71, 2007.

MARTELOTTA, M. E. (org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MÉLÈS, George. Cinematographic Views. **October**, v. 29. The MIT Press p. 21-31, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778305?seq=1>. Acesso em 20 jan. 2020.

MENEGASSI, Renilson J.; CHAVES, Maria Isabel A. **O título e sua função estratégica na articulação do texto**. Linguagem & Ensino, Vol. 3, No. 1, 2000 (27-44).

MILANEZ, Nilton; BITTENCOURT, J. S. **Materialidades da imagem no cinema**: discurso fílmico, sujeito e corpo em A Dama de Ferro. Movendo Idéias (UNAMA), v. 2, p. 05-20, 2012.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. 1.ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2011.

MILNER, Jean Claude. Le Bonheur par la symetrie. In: **Cahiers de critique litteraire et de sciences humaines**, n.5, p.53-56, 1978.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III**: planificação e montagem. LabCom, 2010. Disponível em : http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira_manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf. Acesso em : 10 jan. 2021.

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain. Direção de Jean-Pierre Jeunet. França: (122 min.).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O Discurso Fundador**: a formação de um país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

_____. **Paráfrase e polissemia**: a fluidez nos limites do simbólico. Rua, n. 4, p. 9-19, 1998.

_____. O objeto de ciência também merece que se lute por ele. In: MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. “A noção de materialidade”. In: **Vídeos Labeurb**. Dez. 2007. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/videos/videos.lab> . Acesso em 12 de abril 2020.

_____. **O que é Linguística?** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. “Análise de Discurso”. In: LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni. **Discurso e Textualidade**. Coleção Introdução às Ciências da Linguagem. Campinas, SP: Pontes, 2010.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10 ed. Campinas: Pontes Editora, 2012.

_____. “A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico”. In: DIAS, Cristiane (org.). **Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital**. Campinas: Labeurb/Nudecri, 2013. v. 2, p. 1-15. Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/volumeII/arquivos/pdf/urbanoVol2_EniOrlandi.pdf. Acesso em 28 dez. 2020.

_____. **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2014. p. 283-294.

PAULO, Ives M. O. S. Travelling é uma questão moral: a filosofia do cinema. **Filosofando: revista de filosofia da UESB**. a. 02. v. 01. jan./jun, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Cl%C3%A1udia/Downloads/2150-Texto%20do%20artigo-3613-1-10-20171207.pdf>. Acesso em 12 jul. 2020.

PAUTZ, Carla. **Pronomes do sujeito (subject pronouns)**. InfoEscola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/ingles/pronomes-do-sujeito-subject-pronouns/>. Acesso em 15 jul. 2019.

PÊCHEUX, Michel. “Delimitações, inversões, deslocamentos” In **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p.7-24, jul./dez. 1990.

_____; FUCHS, Catherine. “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas”. In: GADET, F., HAK, T. (orgs) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. “Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso”. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. In: GADET, F., HAK, T. (orgs) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997a.

_____. “O papel da memória”. In: ACHARD, Pierre ; et al. **O papel da memória**. 3. ed. Trad. por José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

_____. **Discurso: estrutura ou acontecimento?**. 6 ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora Unicamp, 2012a.

PISANI, Marília M. **A linguagem cinematográfica de planos e movimentos**. UFABC, Material do curso Produção de Vídeo. 2013. Disponível em: <https://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf>. Acesso em 28 jul. 2020.

PRIMEIRO FILME. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em 15 jul. 2020.

REBOLLO, Manel. Desejo: *dasein* lacaniano. **Stylus**: revista de psicanálise do Rio de Janeiro. n. 28, p. 79-90, jun., 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/stylus/n28/n28a09.pdf> . Acesso em 21 dez. 2020.

RODINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, Felipe. **A luz**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm>. Acesso em 16 ago. 2020. 2006.

SARANTINOS, Gideon. What is a block-buster movie? **Scriptfirm**. 2012. Disponível em: <https://gideonsway.wordpress.com/2012/08/12/what-is-a-blockbuster-movie/>. Acesso em 20 fev. 2020.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. orgs. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHILINA-CONTE, Tanya. A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, São Paulo, v.36, n.72, p.15-28, 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/Ana%20C1%C3%A1udia/Downloads/661-1559-3-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Ana%20C1%C3%A1udia/Downloads/661-1559-3-PB%20(3).pdf) . Acesso em 12 mai. 2021

SILVA, Taísa Pinheiro et al. “O sonho de Ingmar Bergman: gritos e sussurros, uma materialidade significativa a compreender”. In **Fragmentum**, v. 54, p. 159-244, jul./dez., 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/38896/pdf>. Acesso em 13 set. 2020.

SIQUEIRA, Elizabete. **A metáfora do amor**. *Opção Lacaniana*, a. 5 , n. 15, nov., 2014. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/A_meta_fora_do_amor.pdf. Acesso em 22 nov. 2020.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Q. O fogo de prometeu. **HVMANITAS**. v. LIII. Universidade de Coimbra, 2001.

SOUSA, Lucília M. A. “O vazio como condição: um movimento de sentidos a partir do horror”. In **Gragoatá**. n. 34, 1. sem., 2013, p. 61-76.

SOUZA, Pedro. **O sujeito no discurso**: modulações operadas pelo drama na voz. Disponível em: http://www.academia.edu/4016382/O_sujeito_no_discurso_modulacoes_operadas_na_voz. Acesso em 14 jan. de 2020.

_____. Elementos para a escuta e análise do jogo da voz no simbólico. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.23, n.1, p.2221-237, jan./jun., 2015. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>. Acesso em 02 jun. 2021.

TAYLOR, T. L. Living Digitally: embodiment in virtual worlds. In: SCHROEDER, R. **The Social Life of Avatars**: presence and interaction in shared virtual environments. London:

Verlag, 2002.

THE DIFFERENCE BETWEEN 4D, 5D, 6D, 7D, 8D, 9D, XD Cinema. Disponível em: <https://www.xd-cinema.com/the-difference-between-4d-5d-6d-7d-8d-9d-xd-cinema/>. Acesso em 28 jun. de 2020.

THE HISTORY of film: an odyssey. Direção: Mark Cousins. United Kingdom: Hopscotch Films, 2011. More4 (915 min.).

TIETZMANN, Roberto. Cinema e efeitos visuais: apontamentos sobre sua gênese e retórica. In: ESCOSTEGUY, Carolina D.; Gutfreind, Cristiane F. (orgs.). **Leituras em comunicação, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 75-90.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Perspectiva, 1981.

VANIER, Alain. **Lacan**. Trad. Nícia Adan. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VARGAS, Milton. **Para uma filosofia da tecnologia**. São Paulo: Alfa - Omega, 1994.
What is the difference between a film score and film soundtrack?.

CLASSICALMUSIC, 2020. Disponível em: <https://www.classical-music.com/features/articles/what-is-the-difference-between-a-film-score-and-film-soundtrack/>. Acesso em 04 jan. 2021.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo. **Cadernos Pagu** v. 38, jan./jun, 2012, p. 13-51. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332012000100002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 07 jan. 2020.