

O VISÍVEL E O ENUNCIÁVEL EM “ELA”: prólogo de um discurso futurista

*Francisco Vieira da SILVA*³²

RESUMO: Este ensaio discute, a partir da irreducibilidade entre o visível e o enunciável, a constituição de um discurso futurista na obra fílmica “Ela” (2014). Dirigida por Spike Jonze, tal película retrata as (des)venturas do enlace amoroso de Theodore (Joaquin Phoenix) com o sistema operacional Samantha (voz de Scarlett Johansson). Metodologicamente, este texto inscreve-se num viés descritivo-interpretativo, prioritariamente qualitativo. Examinaremos os enunciados que circulam naquela produção cinematográfica e dão a ver, na tessitura do dispositivo audiovisual, formas através das quais o sujeito se relaciona com as tecnologias digitais, engendrando modos singulares de produção de subjetividades no entrocamento com as inúmeras mídias existentes nos dias atuais e imaginadas nas névoas do porvir, delineadas pelo tom futurista do filme.

PALAVRAS-CHAVE: Visível. Enunciado. Audiovisual.

ABSTRACT: This paper discusses, from the irreducibility between the visible and the utterable, the constitution of a futuristic speech in the movie "Her" (2014). Directed by Spike Jonze, this movie portrays the (mis)adventures of Theodore's (Joaquin Phoenix) love with Samantha operating system (voice of Scarlett Johansson). Methodologically, this text is part of a descriptive and interpretive bias, primarily qualitative. We will examine the utterances that are circulating in that film that suggests, on the audiovisual device, ways in which the subject relates to digital technologies engendering natural modes of production of subjectivities in junction with innumerable media that exists today and in a hidden future outlined by the futuristic tone of the film.

³² Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutorando em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato Eletrônico: franciscovieirariacho@hotmail.com.

KEYWORDS: Visible. Utterance. Audiovisual.

Mas é preciso que se diga que esta expressão, “realidade virtual”, é verdadeiro oxímoro. Não estamos mais na boa e velha acepção filosófica em que o virtual era o que estava destinado a tornar-se ato, e em que se instaurava uma dialética entre essas duas noções. Agora o virtual é o que está no lugar do real, é mesmo sua solução final na medida em que efetiva o mundo em sua realidade definitiva e, ao mesmo tempo, assinala sua dissolução (BAUDRILLARD, 2001, p.42).

Porque sou vivo

Vivo pra cachorro e sei

*Que cérebro eletrônico nenhum me dá
socorro*

No meu caminho inevitável para a morte

Porque sou muito vivo e sei

(Gilberto Gil)

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, pondera Didi-Huberman (1998, p.29), ao especular os movimentos que cercam o exercício do ver. Seguindo essa preocupação teórica, iniciamos a escrita deste texto com alguns questionamentos: O que vemos e o que nos olha no filme *Ela?* O que essa obra fílmica diz daquilo que estamos nos tornando ante a preponderância das tecnologias digitais? Em que medida, no não isomorfismo do ver e do enunciar, encetam-se determinados sentidos em torno de um futuro próximo, no que tange à relação do sujeito contemporâneo com a tecnologia? Essas indagações atravessam todo o desenrolar da discussão que ora principiamos, tendo em vista que objetivamos analisar discursivamente os enunciados que circulam no referido filme e dão a ver, nas idiosincrasias do dispositivo audiovisual, formas singulares a partir das quais os sujeitos, principalmente a partir da figura do personagem principal, relacionam-se consigo mesmo e com os outros, levando em consideração o apanágio das tecnologias digitais – *leitmotiv* pontual que atravessa o filme em sua plenitude.

Desde a cena inicial do longa metragem, em que vemos o olhar atento do personagem Theodore (Joaquin Phoenix) em frente ao computador, até os momentos finais, nos quais esse mesmo personagem vaga a esmo pelas ruas da cidade, em busca de si, em busca de respostas que sanem suas inquietações em torno das complexidades que envolvem as relações sentimentais, tanto com seres humanos, quanto com as máquinas, é possível constatar como os discursos que emolduram a ligação do sujeito com a tecnologia constituem uma regularidade nessa produção fílmica. Na constituição desse discurso, que se corporifica numa perspectiva futurista, somos levados, num domínio de memória (FOUCAULT, 2010), às obras cinematográficas de ficção científica e congêneres, em que o aspecto preponderante abarca uma celebração à inteligência artificial, aos sofisticados autômatos, aos robôs previsíveis e ao que mais a engenhosidade da tecnociência permitir.

Em *Ela*, deparamo-nos com o escritor Theodore, cuja função é redigir cartas, numa empresa intitulada *cartasescritasamao.com*. Em outros tempos, tal atitude soaria irreal, dissonante com o regime de verdade vigente, afinal a confecção de

correspondências está atrelada a uma *escrita de si* (FOUCAULT, 1992), historicamente aliada a um trabalho do sujeito consigo mesmo e na relação com o outro, preconizando uma certa interioridade e um recato, de modo que “terceirizar” este serviço anularia toda o sentimentalismo que envolve tal prática, artificializando-a. No entanto, apesar do espanto inicial despertado pela existência e utilidade da empresa tematizada no filme, atualmente alguns *sites*, ainda que esparsos, já oferecem o mesmo serviço³³. Desse modo, o tom apocalíptico pretendido pelo filme esburaca-se, já que nos tempos hodiernos essa prática pode popularizar-se, tornar-se um hábito corrente, como tudo o que envolve as tecnologias digitais e a “verdadeira” aura que as rodeia.

O filme mostra a rotina monótona e solitária de Theodore, separado e sem filhos, mergulhado na intimidade das cartas que redige³⁴. Os encontros fortuitos com os poucos amigos no elevador do prédio e os cumprimentos com o chefe da repartição parecem ser os únicos momentos nos quais Theodore socializa-se com outras pessoas. No mais, o que vemos é um sujeito profundamente ligado aos dispositivos tecnológicos, como os sistemas operacionais e os *games*, com os quais ele passa boa parte do tempo. Numa das conversas com um casal de amigos no elevador, o personagem dispara: “Não consigo priorizar entre o videogame e o pornô na internet!”. Para tanto, o personagem prefere recorrer às salas de bate papo, em busca de sexo via *internet*, a encontrar-se pessoalmente com alguém de carne e osso. Além disso, tudo ocorre por meio da voz, acentuando ainda mais a distância e a frieza do personagem, pois ele não utiliza dispositivos como *webcams*, em que o sexo virtual ocorre com mais frequência, em função da visibilidade acarretada por tais dispositivos.

Nesse ponto, um aspecto chama-nos a atenção. Quando Theodore aparece numa espécie de feira de ciência e tecnologia, na qual se anuncia um revolucionário

³³ Informação disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/blogs/buzz/noticia/2014/04/site-vende-cartas-personalizadas-escritas-mao.html>. Acesso em 03. set. 2014.

³⁴ O comportamento arredo de Theodore fica mais evidente quando o sistema operacional lê um e-mail de uma amiga desse personagem, no qual ele é convidado a participar de uma festa, mas com a condição de que demonstrará contentamento. Nesse sentido, o e-mail é enfático: *Não quero o Theodore triste, quero o Theodore alegre de outrora!* Na tessitura desse enunciado, é possível constatar o funcionamento do discurso da felicidade – ancorado em saberes advindos da psicologia positiva – para os quais a felicidade é a mola propulsora de todas as ações humanas, “a obrigação e o direito primordial de cada um de nós” (FREIRE FILHO, 2010, p.13).

sistema operacional, posteriormente adquirido pelo escritor, é candente atentarmos para o que anuncia a propaganda desse sistema. Dentre os enunciados presentes no vídeo, exibido numa enorme tela, destacam-se os seguintes: *Nós fazemos uma simples pergunta? Quem é você? O que você pode ser? Aonde você vai? O que está lá fora? Quais são as possibilidades?* Visando inquietar o sujeito que se interessa por tecnologias, o vídeo lança mão de indagações metafísicas, ao defender a existência de uma consciência nos sistemas operacionais, a qual poderá auxiliar o sujeito que os adquirir a desvendar essas interrogações, para as quais os mais variados esforços já foram empreendidos, em diferentes campos do saber, nos desvãos da história humana. No vídeo, interpenetram-se aspectos discursivos e não-discursivos, os quais não operam um sem o outro, num movimento incessante de chamamento dos sujeitos, para que estes se tornem sujeitos de certas verdades, de determinados discursos (FISCHER, 2013). Assim, verifica-se uma incitação a uma reflexão de cunho transcendental na confluência com a estratégia de *marketing* adotada pela empresa responsável pela venda do sistema operacional no filme.

No momento em que adquire um sistema operacional semelhante ao anunciado na feira de tecnologias, Theodore necessita responder a algumas perguntas, quando decide escolher uma vez feminina para o dispositivo, tais como: *Como é a relação com a sua mãe?* Esse enunciado ancora-se num saber da psicanálise, mais precisamente a partir de um poder que implica uma relação do sujeito com o desejo (FOUCAULT, 2002). Antes mesmo de terminar a confissão para o sistema que o inquiriu, Theodore é interrompido com uma mensagem de confirmação típica dos programas de computador, quando um *download* é realizado ou uma tarefa é executada. O objetivo da máquina, conforme se observa, não era escutar os dramas familiares de Theodore, mas, antes, constatar, numa espécie de teste, a relação do personagem com o feminino, a que o discurso da psicanálise alude.

Os primeiros contatos de Theodore com o sistema operacional Samantha são marcados pela surpresa e curiosidade daquele acerca do funcionamento do sistema que, inicialmente, assemelha-se a uma secretária eletrônica um pouco mais eficiente.

Numa das primeiras cenas entre esses dois personagens, sobre os quais gravita o enredo do filme, vemos Theodore hesitar em mostrar o seu e-mail para Samantha, o que, inicialmente, constitui um paradoxo, pois a ideia de criar sistemas operacionais inteligentes preconiza o desnudar de todos os segredos da *web*, na medida em que eles objetivam auxiliar o sujeito nas ações diárias, no sentido de tê-los, tanto como confidentes, quanto assessores da vida profissional.

O fato de Theodore titubear em exibir o seu *e-mail* parece-nos sintomático para pensarmos como o virtual tem se constituído como o lugar do segredo, do inconfessável, o reduto do privado; noutras palavras, trata-se do novo *lócus* onde se abriga os resquícios de um sentimento de interioridade (SIBILIA, 2008). Os segredos outrora reservados aos diários e às cartas, tais como as que Theodore meticulosamente confecciona, agora se esgueiram numa imensidão informacional de senhas e caracteres eletrônicos. Nesse sentido, convencido acerca da necessidade de tudo confiar a Samantha, Theodore permite que o sistema acesse o seu contato eletrônico. Num instante, Samantha já sabe detalhes da vida pessoal e profissional de Theodore, inclusive de um processo de divórcio, do qual ele é parte integrante. Nesse momento do filme, inicia-se uma relação de proximidade entre Theodore e o sistema operacional que o acompanha, a despeito de, em alguns momentos, ele estranhar o estatuto do sujeito (?) a quem confessa seus dramas e exprimir-se do seguinte modo: “Não acredito que estou falando sobre isso com meu computador”.

Se plano do visível é dado a ver um sujeito solitário vagando por diversos lugares de uma grande cidade, como metrô e praças, ante a indiferença, o desengajamento e a frieza (HAROCHE, 2008) dos transeuntes; no nível do enunciável, encetam-se as confissões do escritor a Samantha, “transmitidas” através um discreto fone de ouvido, num pacto de fidelidade que mais tarde transmutar-se-á num relacionamento amoroso. Especialmente nestas cenas, podemos constatar a disjunção entre o visível e o enunciável (DELEUZE, 2005), pois o que se vê não se aloja no que se diz, conforme assinala Foucault (1999).

Noutros momentos dessa produção fílmica, Samantha assume funções variadas na vida de Theodore e produz enunciados típicos de uma mãe que aconselha e incita ações cotidianas como acordar o filho, de modo que enunciados como “Levante-se!” ou “Vamos lá” constituem regularidades no filme. Como uma melhor amiga, Samantha se propõe a conseguir uma namorada para Theodore e, inclusive, marca um encontro entre o escritor e uma jovem, cujo perfil constava num *site* de relacionamento. Porém, o encontro não garante a eficácia de um relacionamento duradouro, uma vez que Theodore ainda se encontra ligado aos espectros da ex-mulher. Contudo, a aproximação com Samantha parece dirimir esses sentimentos mal resolvidos. O contato diário com aquela faz emergir algumas inquietações no que se refere a uma constatação comparação das máquinas com os seres humanos.

Num primeiro momento, Samantha recusa-se a aceitar o fato de não ter não um corpo. Essa problemática atravessa boa parte do filme e se evidencia de modo mais consistente quando a relação com Theodore começa a derivar para um relacionamento amoroso. Numa cena em que os dois fazem sexo, a tela escurece e o que se ouve são sussurros de gozo entremeados por dizeres do tipo “Eu posso te sentir, estamos juntos, isso é incrível”. O dispositivo audiovisual, nesse ponto, lança mão de estratégias que, a nosso ver, permitem ao espectador imaginar a relação sexual somente por meio da voz, tal como empreende os personagens do filme, com vistas a anular a construção de imagens que nos remeteriam ao sexo com uma máquina. Noutras palavras, a voz é o ingrediente que *normaliza* essa relação e permite a constituição de uma verossimilhança. Discutindo a visualidade do/no filme, Aumont (2011, p.21), defende que “reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo”.

Ainda insatisfeita por não ter um corpo físico, Samantha contrata os serviços de sexo substituto para humanos que se relacionam com sistemas operacionais. Com vistas a constituir uma relação a três, Samantha convence Theodore a transar com uma jovem que oferece serviços sexuais, com a condição de que ele deveria

permanecer conectado ao sistema, através de um fone de ouvido, a partir do qual Samantha simularia ser a garota contratada. Contudo, perturbado com o ineditismo dessa prática, o escritor não consegue efetuar o ato sexual, o que deixa a amada entediada. Noutras palavras, Theodore não se sentiu preparado para inserir no âmbito de uma conturbada relação que envolve os humanos e as máquinas, nos interstícios do real e do simulacro.

Após sucessivas frustrações, Samantha finalmente aceita a sua condição e produz um discurso que a valoriza, em detrimento da finitude humana. Numa conversa com um casal amigo de Theodore, chega a asseverar: “Estou crescendo de forma que não poderia se tivesse um corpo físico. Posso estar em vários lugares ao mesmo tempo.” Essa postura embasa os primeiros passos trilhados por Samantha na constituição de uma posição sujeito que aparentemente compreende as singularidades que definem sua identidade como um sistema operacional. É também esse despontar de Samantha que a atrela a um corpo-espaco (MILANEZ, 2013), uma categoria heterotópica que permite ao corpo tornar-se outro, criar novos espaços, recriando outros corpos na sua natureza incorpórea.

A partir desse retorno, ou melhor, desse desencontro consigo mesma, Samantha empreende outras formas de constituição de si na relação com Theodore e com outros sistemas operacionais. Para a surpresa do escritor, Samantha começa a comunicar-se com outros sistemas. Nesse ínterim, ela revela, numa das cenas mais relevantes do filme, que estava conversando simultaneamente com mais de oito mil sistemas operacionais, o que desestabiliza a existência minúscula de Theodore frente a essa quantidade exorbitante e maquínica de contatos permitidos nas configurações programáticas de Samantha. Em tal passagem, figuram indícios de um discurso futurista³⁵, de valorização da máquina, do eletrônico, em contraposição a natureza limitada do humano, demasiadamente humano, pois, conforme nos diz o poeta Thiago de Mello: “Tudo que o homem faz é perecível, a começar pelo próprio homem” (2009,

³⁵ Imprescindível considerar como o futurismo historicamente está alicerçado numa espécie de louvor à máquina, à industrialização, à tecnologia, ao progresso. Pensemos, por exemplo, no movimento Futurista, no começo do século passado e no modo como a exaltação ao uma ideia de futuro aliada à tecnologia perpassou esse movimento artístico e cultural.

p.48). Envolto por uma sensação de desamparo, Theodore pressente que o seu relacionamento com Samantha não apresenta mais a solidez de outrora, já que ele não pretende dividir o objeto-Samantha com outros humanos e sistemas. Ao enunciar “Você é minha e não é”, o escritor parece estar convicto das formas de resistências mobilizadas por Samantha para a construção de si, o que pressupõe o contínuo esfacelamento da subserviência em relação a Theodore.

Theodore não aceita a repartição do ser amado (BARTHES, 1981), o que deixa Samantha desapontada. Nessa condição, ela decide autodesligar-se, deixando Theodore desesperado. O olhar aflito do personagem está em confluência com o barulho da máquina que automaticamente repete: *Sistema aparentemente não encontrado*. Esse momento da obra fílmica é pontual no sentido de suscitar uma reflexão acerca de uma certa dependência que alguns sujeitos apresentam no tocante à parafernália eletrônica de que dispomos hoje. Para muitas pessoas, as tecnologias digitais já se tornaram uma espécie de extensão dos membros, conforme antevia Marshal McLuhan, nos anos de 1960. Logo, discorrer sobre a influência fecunda que o digital nos insufla no cerne dessa formação histórica requer ponderar, a partir de Deleuze (2005), que uma época não preexiste aos enunciados que a expressa, nem às visibilidades que a preenchem. Noutras palavras, é a partir da heterogeneidade de posicionamentos mobilizado pelo digital que o sujeito Theodore é dado a ver, possibilitando-lhe enunciar de um lugar específico. Esse lugar, a nosso ver, constitui uma dada posição sujeito (FOUCAULT, 2010) que poderia ser ocupada por qualquer indivíduo inscrito no interior da formação histórica hodierna e profundamente ligado ao aparato tecnológico.

O filme encerra-se, assim como começou: com a melancolia inviolável de Theodore, advinda dos relacionamentos infrutíferos que empreendeu, na banalidade que nos caracteriza como sujeitos ordinários. Além disso, incita a pensar sobre o que estamos nos tornando ante as transformações inimagináveis que o advento do digital trouxe consigo. Viciados, reféns da maquinaria eletrônica, transgressores do “real”? Complicado encontrar respostas, quando as próprias perguntas ainda não encontram

condições de serem formuladas a contento. Ver, ainda que embaçados nas névoas do porvir, como o digital nos interpela requer seguimos as recomendações de Lyortard (2013, p.42): “deixamo-nos penetrar pela coisa, mesclamo-nos a ela e, ao mesmo tempo, a mantemos à distância, para poder dizê-la, julgá-la.”

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: _____. **A Estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papiurus, 2011.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro : F. Alves, 1981.

BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Claudia S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

_____. **As palavras e as coisas**: arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Trópicos).

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto C. de Melo Machado e Eduardo J. Moraes. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FISCHER, R. M. B. Foucault. In: OLIVEIRA, L. A. **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

FREIRE FILHO, J. Introdução. In: _____. (Org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GIL, G. **Cérebro Eletrônico**. Disponível em: <http://letras.mus.br/gilberto-gil/46197/>. Acesso em: 06. set. 2014.

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

LYOTARD, J. L. **Por que filosofar?** Trad. Marcos Macionilo. São Paulo: Parábola, 2013.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELLO, T. O tempo. In: ALEIXO, M. F. K. (Org.). **Os melhores poemas de Thiago de Mello**. São Paulo: Global, 2009.

MILANEZ, N. A dessubjetivação de Dolores – escrita de discursos e misérias no corpo-espaço, **Linguagem – Estudos e Pesquisa**, Catalão, v.17, n.2, jul./dez.2013. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/30498>. Acesso em 02. set. 2014.

SIBILIA, P. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.