

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Gustavo Carvalho Coutinho Rosa

O Narcisismo e o Cinema frente ao Espelho
Um ensaio com o filme “Her”, de Spike Jonze

Porto Alegre
2019

GUSTAVO CARVALHO COUTINHO ROSA

O Narcisismo e o Cinema frente ao Espelho
Um ensaio com o filme Her, de Spike Jonze

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Área de concentração: Psicanálise

Orientadora: Dra.Liliane Seide Froemming

Porto Alegre
2019

Nome: Gustavo Carvalho Coutinho Rosa

Título: O Narcisismo e o Cinema frente ao Espelho: *Um ensaio com o filme Her, de Spike Jonze*

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Milena da Rosa Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura

Prof.^a Dr.^a Rosângela Fachel de Medeiros

Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais na UFPel

Prof. Dr. Fernando Hartmann

Universidade Federal de Rio Grande

Agradecimentos

Tenho muito que agradecer a todos que me ajudaram a chegar até aqui. À minha família, que sempre me incentivou a gostar de estudar. Ao meu pai Solon Rosa, que fez despertar em mim o amor pelos livros.

Aos meus professores do ensino fundamental e médio, em especial o professor Emanuel Souto, que me encantava com a beleza da biologia; as minhas queridas professoras de literatura brasileira, em especial, as professoras Judite Botafogo e Flávia Suassuna, que me encantavam pela paixão com que me ensinaram sobre a arte das palavras - foram elas fortes influências para despertar meu interesse pelo ensino. Judite, na época em que eu estudava em escola pública, e Flávia, na época do cursinho pré-vestibular.

Ao projeto de extensão portal do qual fiz parte por quatro anos durante minha graduação em medicina e onde pude compartilhar o que me foi dado e conquistado nos estudos de literatura brasileira, tornando-me professor pela primeira vez.

Aos cineclubes da saudosa Universidade Federal de Pernambuco, que me permitiram frequentar os campi e desfrutar de discussões sobre cinema, momentos que fizeram nascer em mim um cinéfilo. Aos professores de psicologia médica João Alberto Carvalho e Mabel Cavalcanti, que me desafiaram com os primeiros conhecimentos em psicanálise.

Aos professores da residência em psiquiatria da UFPel, que me ajudaram a entender melhor a mente e o sofrimento psíquico. Em especial às professoras Catherine Lapolli e Sandra Petresco, que sempre me incentivaram e confiaram no meu potencial, na área da psicanálise e na vida acadêmica, respectivamente.

Aos professores e hoje colegas da especialização em psicoterapia de orientação analítica da Sociedade Científica Sigmund Freud em especial a Marciara Centeno, que foi minha orientadora do TCC, trabalho em que brotaram os germens iniciais deste trabalho, e a Daiane Magalhães, que me apresentou melhor a teoria de Winnicott e Kohut e com a qual pude ter agradáveis e intermináveis conversas sobre psicanálise e sobre a vida.

À professora Sandra Bertoldi, que me ajudou a entender um pouco de Lacan para poder ingressar no mestrado. E ao professor Fernando Hartmann, que, além de ter me ajudado com Lacan para o ingresso neste PPG com que tanto sonhei, pôde participar também com suas considerações ao término desta etapa. Aos professores Amadeu Weinmann e Liliane Froemming, que me acolheram na disciplina de cinema e psicanálise, e especialmente Liliane,

que, com sua constante interlocução, pôde me acompanhar durante essa caminhada de mestrado.

À professora do PPG Milena Rosa, que leu e contribuiu com sugestões e críticas sobre a psicanálise desde a banca de qualificação. A Rosângela Fachel, que atentamente fez ricos apontamentos e sugestões sobre o cinema e sobre o filme *Her*.

Aos meus alunos da medicina da UCPel e aos alunos da especialização em psicoterapia de orientação analítica da SCSF, que me fazem tentar transmitir, da melhor forma possível, meus conhecimentos em psiquiatria e psicanálise.

Aos meus pacientes, que me fazem não me contentar com o conhecimento e me desafiam a seguir pensando e deixando a psicanálise viva.

E, finalmente, a todos que torceram por mim e acreditaram junto comigo no meu sonho.

Forte abraço e espero que este texto traga uma boa leitura e boas inquietações.

Com amor, Gustavo Rosa.

RESUMO

Rosa, G. C. C. (2019). *O Narcisismo e o Cinema frente ao Espelho: um ensaio com o filme Her, de Spike Jonze*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

“Esses sentimentos são reais ou apenas programação?” O filme de Spike Jonze traz essa e outras inquietações que me propuseram a discorrer sobre o tema do narcisismo e da constituição do eu a partir da relação interpessoal. Este ensaio parte de Freud e Winnicott, mas busca uma ampliação da compreensão e da importância da relação do eu com o outro como constitutiva do self. Para isso, construí um percurso através da linguagem cinematográfica com o intuito de descentrar o olhar do conhecimento psicanalítico. Esta análise será feita sempre buscando o diálogo entre a psicanálise e o cinema, com ênfase nos momentos iniciais da constituição psíquica em busca das origens dessa integração do eu. Como disparador para desdobrar este ensaio, serão utilizados fragmentos do filme que serão analisados à luz do cinema e da psicanálise, tal como escreve Adorno: “O ensaio pensa em fragmentos (...)” (2003, p. 35). Esses trechos fílmicos serão pensados, portanto, como fragmentos, atentando aos detalhes não em busca de esgotar o tema em uma conclusão, mas sim para pôr “em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (p. 36).

Palavras-chave: Narcisismo. Cinema. Psicanálise. Indiferenciação. Desamparo. Freud. Winnicott. Constituição do Self. Psicanálise Contemporânea. Virtual. *Her*. Spike Jonze.

ABSTRACT

Rosa, G. C. C. (2019). *The Narcissism and the Cinema in front of the Mirror: an essay with the film Her, by Spike Jonze*. Masters Dissertation, Institute of Psychology, Federal University of Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

“Are these feelings real or just programming?” The Spike Jonze film brings this and other concerns, which made me write about the subject of narcissism and the self-constitution from the interpersonal relationship. The following essay is based on Freud and Winnicott, but seeks an extension of the understanding and importance of the relation of the self with the other as constitutive of the self. In order to do this, there was a route through the cinematographic language with the aim of decentralizing the look of psychoanalytic knowledge. This analysis will be done with the purpose of investigating the relationship between psychoanalysis and cinema, with emphasis on the initial moments of the psychic constitution in search of the origins of this self-integration. As a trigger to unfold this essay, will be used fragments of the film, which will be analyzed in the light of cinema and psychoanalysis. According to Adorno: “the essay thinks in fragments (...)” (2003, p. 35). Therefore, these passages of the movie will be thought like fragments looking at the details not with the intent to cover the subject in a conclusion, but to put into words what the object allows to glimpse under the conditions generated by the act of writing” (p. 36).

Keywords: Narcissism. Cinema. Psychoanalysis. Undifferentiation. Helplessness. Freud. Winnicott. Self Constitution. Contemporary Psychoanalysis. Virtual. *Her*. Spike Jonze.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
SOBRE O MÉTODO	12
OBJETIVOS E DELIMITAÇÃO DO CAMPO DA PESQUISA	18
1 ELA, DE SPIKE JONZE, 2013	20
1.1 A NARRATIVA DE <i>HER</i>	20
1.2 ELE, SPIKE JONZE.....	41
1.3 BREVE ANÁLISE SOBRE O ROTEIRO, A FOTOGRAFIA, A MONTAGEM E A MÚSICA.....	44
1.3.1 Além da narrativa, o roteiro de <i>Her</i>	45
1.3.2 Além da luz que grava, a fotografia e a montagem de <i>Her</i>	47
1.3.3 Os sons que fotografam, a música de <i>Her</i>	48
1.4 <i>ELA</i> , POR ELES (TRABALHOS ACADÊMICOS).....	49
1.5 COMO A TECNOLOGIA ENTRA NAS NOVAS FORMAS DE RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS?.....	52
2 NARCISISMO	57
2.1 O MITO DE NARCISO.....	57
2.2 O NARCISISMO EM FREUD.....	61
2.3 O NARCISISMO EM WINNICOTT.....	64
2.4 O NARCISISMO EM OUTROS AUTORES.....	69
3 ANÁLISES E REFLEXÕES COM O FILME <i>HER</i> E A PSICANÁLISE	72
3.1 O ESPELHO NA CULTURA, NA PSICANÁLISE E EM <i>HER</i>	72
3.2 O OLHAR EM <i>HER</i> E O <i>MOISÉS</i> , DE MICHELÂNGELO.....	77
3.3 A CENA DA PRAIA EM <i>HER</i> E A INDIFERENCIAÇÃO.....	82
3.4 A PERSPECTIVA DO DESAMPARO E A CENA DO ELEVADOR.....	85
3.5 A CENA DA/NA MÚSICA “PHOTOGRAPH” DE <i>HER</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

*"Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto
que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito:
para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar"*

Christian Metz

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Será que eu só estou nisso, porque não sou forte o suficiente para uma relação real, como a Catherine disse? – Isso não é uma relação normal? – O que você acha?” Esses e outros diálogos do filme *Her* (2013), de Spike Jonze, me instigaram a pensar sobre as relações humanas. Essa obra de arte, que foi exibida no Brasil em janeiro de 2014, coincidentemente cem anos após a obra seminal de Freud, “Para uma Introdução ao Narcisismo”, nos provoca a repensar o narcisismo. Esse é um tema vasto na psicanálise que, na contemporaneidade, ocupa um lugar de destaque. Esta análise será conduzida sempre na tentativa de fazer dialogar a psicanálise com o cinema. Como disparador para desdobrar este trabalho, serão utilizados fragmentos do filme. Essa obra é o elemento que norteia este trabalho, e a pergunta que faço nesta pesquisa se dirige ao que ela tem a nos dizer sobre o vasto tema do narcisismo e da influência do outro na constituição do eu.

No capítulo 1, apresento a narrativa do filme, bem como uma breve biografia e a filmografia do diretor e roteirista de cinema norte-americano, Spike Jonze. Na sequência, conduzo uma rápida análise sobre o roteiro, a fotografia, a montagem e a música do filme. Nesse capítulo, ainda há espaço para discussão sobre o que se escreveu nos âmbitos cinematográfico e acadêmico a respeito do filme de Spike Jonze. Além disso, promovo a reflexão de como o filme deflagra novas formas de relações contemporâneas e sobre como a tecnologia e o uso de objetos estão presentes nesses vínculos.

No capítulo 2, trato da teoria do narcisismo tendo como ponto de partida o mito de Narciso e sua relação com Eco, através de uma perspectiva da psicanálise. Na psicanálise, trago as sementes iniciais do tema principalmente através da obra de Freud de 1914. Depois, apresento a visão de Winnicott, que, embora não gostasse do termo “narcisismo” e de seus conceitos até então estudados, traz importantes contribuições e compreensões acerca do tema e da constituição psíquica inicial. Além disso, Winnicott dá ênfase ao fato de como as relações com o ambiente e com o outro são fundamentais na constituição do eu. Nesse capítulo, também serão brevemente referenciados alguns outros autores que tratam do tema do narcisismo os quais não poderiam deixar de ser lembrados, como Heinz Kohut, André Green, Jacques Lacan e alguns autores e pesquisadores contemporâneos. Mas vale lembrar que a ênfase do trabalho recai sobre Freud e Winnicott e sobre alguns estudiosos atuais que fazem referência a esses autores.

No capítulo 3, “Análises e reflexões com o filme *Her* e a psicanálise”, o conectivo “com” foi escolhido por uma questão semântica, já que não gostaria de fazer um estudo “sobre” o filme, pois dá uma ideia de que a psicanálise é detentora de um conhecimento soberano em relação à obra de arte. Muito pelo contrário. A psicanálise, desde suas origens com Freud, colocou a arte em um papel de destaque e concedeu-lhe a potência de deflagrar aspectos subjetivos humanos que estão presentes no sofrimento trazido pelos pacientes no exercício de escuta e tratamento da psicanálise. No subcapítulo 3.1, trago uma discussão sobre o espelho em Narciso, na cultura (e no cinema) e na psicanálise a partir dos cenários em *Her*. Em seguida, em 3.2, conduzo reflexões sobre o olhar. Desde o espelho do mito de Narciso, há uma convocação para o olhar, assim como a análise realizada por Freud de uma obra de arte visual, a escultura do *Moisés*, de Michelângelo. Nesse subcapítulo, questiono ainda se há como pensar uma certa transposição desse olhar freudiano para o filme *Her*. Em 3.3, abordo a “cena da praia” do filme analisada por meio da linguagem cinematográfica e da psicanálise. Essa cena, por sua vez, deflagrou o elemento da indiferenciação. Em 3.4, promovo a análise de um breve trecho intitulado por mim de “cena do elevador” e explico como o estudo dessa cena trouxe a reflexão sobre a questão do desamparo. Por fim, em 3.5, faço uma apreciação da cena da música *Photograph*, composta por Samantha com a intenção de fotografar a relação deles.

Nas considerações finais, exponho o que algumas reflexões trazidas pelo presente trabalho, dizem a respeito da contemporaneidade e sobre como esses estudos acrescentam no fazer da psicanálise.

SOBRE O MÉTODO

Mas como dissertar sobre tudo isso? Adorno (2003) explica, em seu clássico texto “O ensaio como forma”, que,

o ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto (...); ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada, ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (p. 34-35)

Os trechos fílmicos estudados serão pensados como fragmentos, atentando aos detalhes não em busca de esgotar o tema em uma conclusão, mas sim para “pôr em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (Adorno, 2003, p. 34-35).

Tania Rivera (2017) resgata Montaigne, que escreveu na nota introdutória de seus *Ensaaios* que era ele mesmo a matéria de seu livro. Apesar disso, ela defende a ideia de que a postura do ensaísta envolve um “deslocamento de ênfase (ou melhor, de poder) do autor para o objeto de reflexão” (p. 12). O ensaísta, então, vai buscar de certa forma a si mesmo alhures, tal qual Montaigne observa quando diz que jamais estamos em nós mesmos, pois estamos “sempre além” e é lá que devemos nos buscar.

Essa mesma psicanalista e estudiosa de cinema defende a ideia de que o ensaio é a forma que “consiste em uma problemática internamente ligada à psicanálise” (Rivera, 2017, p. 13). O ensaio permite a construção de uma teoria através de analogias em uma extensa gama de disciplinas como nos ensina Freud em seus próprios ensaios. Isso ocorre em virtude do fato de que a teoria do inconsciente não tem acesso direto e pleno a seu objeto - o inconsciente. A reflexão psicanalítica tende ao ensaio como tentativa de descentrar-se em um movimento centrífugo, o que é “contrário a qualquer aplicação da teoria a objetos e questões externas a seu campo” (Rivera, 2017, p. 16). Essa psicanalista acrescenta também que “para transmitir experiência implicada na clínica e na teoria, seria obrigatório recorrer ao ensaio - e, em vez de escrever ‘sobre psicanálise’, escrever *psicanaliticamente*” (p.17).

Tendo isso em mente, proponho-me a fazer uma pesquisa sob a forma de um ensaio. Para isso, verei o filme tendo como referência algo que se assemelha a uma escuta psicanalítica. Ou seja, quando se escuta um paciente em psicanálise não se parte de um *a priori*, muito pelo contrário, faz-se uma escuta aberta ao que está por vir e não uma busca

ativa por traços específicos de personalidade, como ocorre em uma avaliação voltada para a pesquisa de determinado transtorno ou sintoma. Nesse sentido, é válido pensar na clássica frase de Picasso: “Eu não procuro, acho!”. Através do estudo de fragmentos de cenas do filme, bem como do contado cinematográfico em sua totalidade, tentarei estar aberto para perceber o que essa obra de arte tem a nos dizer.

Deixei-me ser capturado pelo filme como um todo na tentativa de realizar tal escuta psicanalítica. Conduzi este trabalho procurando não me ocupar de perceber em *Her* o que eu quero que aconteça sobre o tema em si e evitando ficar sem espaço para a incerteza, à semelhança do que nos coloca o psicanalista indiano Wilfred Bion (1897-1979):

Quanto mais uma pessoa ficar ocupada com aquilo que ela quer que aconteça e com aquilo que aconteceu, ou aquilo que ela sabe sobre o paciente ou sobre psicanálise, menos espaço sobra para a incerteza. Se eu me tornar mais e mais dogmático, com mais e mais certeza que o paciente, na última sessão, me disse isto, aquilo ou outra coisa, sei que vou acabar ficando cansado. Quando estamos cansados, nos é difícil sermos receptivos (Bion, 1976/1992, p. 108).

Se substituirmos a palavra paciente por filme, teremos a minha intenção ao realizar esta análise. A ideia de Bion de não partir de um *a priori* é também compartilhada por Donald Winnicott, psicanalista inglês, para se referir ao procedimento científico. “O procedimento científico ‘não é uma questão de provar isso ou aquilo por meio de estatísticas, mas sim de estar livre de conhecer antecipadamente (conhecer antecipadamente é algo que pertence à poesia)’” (Winnicott, 1997, p. 206, citado por Dias, 2017, p. 33).

O filme me convidou a estudar o narcisismo e, ao buscar fazer este trabalho, deparei-me com aspectos de indiferenciação e desamparo que podem ser entendidos como quesitos desse tema.

Por que cinema e psicanálise? Que articulações podem ser feitas entre a arte do cinema e a psicanálise?

O interesse por examinar obras de arte não é novo na psicanálise. O cinema e a psicanálise são duas criações humanas que, não coincidentemente, nasceram no mesmo período (ambas no final do século XIX) e continuam a dialogar. Quando Mamet¹ lembra que cineastas e psicanalistas compartilham as ferramentas da dramaturgia, parece estar

¹ David Alan Mamet (Chicago, 30 de novembro de 1947) é um dramaturgo, argumentista, realizador, poeta, ensaísta e romancista norte-americano. Foi roteirista de *Hannibal* (2001) dentre vários outros filmes.

atualizando Freud: um bom filme recria o mundo dramaticamente, enquanto uma boa psicanálise desvenda o drama para entender o mundo.

Nos termos de Merleau-Ponty (1964), o cinema mostra a deflagração do ser no visível e no invisível. O autor expõe que, para o entendimento de uma história cinematográfica, de uma narrativa em imagens, o espectador-crítico deve se concentrar fortemente na força dos detalhes e na totalidade do contado fílmico. Ele também aponta que só a revisão continuada do filme nos permite percebê-lo cada vez mais amplamente. Celso Gutfreind (2014) diz: “Contar e ouvir, o mais sagrado dos remédios. A literatura e a psicanálise sabem disso desde sempre” (p. 23).

Eu acrescentaria: o cinema também sabe. Além das palavras, o cinema também narra por meio da linguagem de imagens e de sons, ou somente de imagens, como no caso do cinema mudo.

Desde o início da civilização, o homem, mobilizado pelo desejo, busca um recinto escuro e silencioso, onde o mundo é colocado em parênteses, para viver uma experiência imaginária, com todas as emoções, sem riscos e isento de culpas e medos, sabendo que, após ter vivido essas emoções proibidas e perigosas, pode sair delas como se acordasse de um pesadelo. O cinema nos leva ao desconhecido mundo dos sonhos, da fantasia. Cinema é sonho, é fantasia, não tem começo nem fim (Fernandes, 2016).

Cinema é sonho ao trazer imagens cheias de significados condensados e deslocados; a psicanálise desde os primórdios sempre valorizou os sonhos. Freud nos ensina a interpretar os sonhos justamente analisando os mecanismos de condensação e deslocamentos presentes nos relatos oníricos. Os pontos de intersecção entre eles começam aí.

Robert Desnos² traz a ideia de que o cinema é o mais próximo do que podemos ter no sonho. O homem vai ao cinema para sonhar e, ao mesmo tempo, o cinema alimenta seus sonhos noturnos. Nas palavras desse poeta surrealista francês, “na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias” (Desnos, 1923/2018a, p. 257). Estamos no escuro, mas de olhos bem abertos. Se o filme for realmente bom, ele nos fará “penetrar no drama que nos apresentam. Se os heróis não tiverem alma de

² Robert Desnos (Paris, 4 de julho de 1900 — Terezín, 8 de junho de 1945) foi um poeta surrealista francês. Os seus companheiros apelidaram-no de o "sonhador acordado", pois ele era capaz de, enquanto dormia, contar histórias para quem o quisesse ouvir. Mas, assim que acordava, não se lembrava de nada.

carne moída, se o objeto de seu tormento for válido, entraremos naturalmente no universo onde eles se agitam” (Desnos, 1927/2018b, p. 259). Assim, o filme será o nosso sonho, ainda que proposto por outra pessoa; ele nos fará “saltar para a garupa dos heróis pretos e brancos” (Desnos, 1927/2018b, p. 259).

Mas o que nos faz “saltar para a garupa dos heróis” nos filmes? Ou como o cinema consegue nos colocar dentro e fora da tela? Como a psicanálise entende esses processos?

O escritor francês Jean-Louis Baudry³ nos ajuda a responder essas duas primeiras questões. O cinema, de acordo com esse autor, provoca a sensação de sermos um sujeito transcendental, pois, através dos aparelhos e dos movimentos das câmeras, nos dá uma noção de que estamos dentro e fora da tela. Por intermédio de um sistema de diferenças negadas, percebemos um encadeamento de narrativa no movimento na tela. Essa compreensão de que há uma continuidade de sentido, mesmo havendo vários planos e sequências que compõem a película, gera, por sua vez, um sentido. As posições sucessivas da câmera fazem o espectador ver “exatamente como o espelho reúne, dentro de uma espécie de integração imaginária do eu, o corpo despedaçado, o ego transcendental reúne os fragmentos descontínuos dos fenômenos, das vivências em um sentido reunificador” (Baudry, 1970/2018, p. 322).

Freud, por sua vez, nos ajuda a refletir sobre a terceira questão. O pai da psicanálise inicia seus estudos pensando sobre as artes no começo do século XX, por meio da escritura de um texto intitulado “Escritores Criativos e Devaneios” (1908/2006c), no qual investiga como os escritores conseguem inspirações e como isso repercute no inconsciente das pessoas. Ele escreveu:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética (Freud, 1908/2006c, p.135-136).

Freud (1907/2006b) também estuda uma obra literária, *Sonhos e delírios na “Gradiva” de Jensen*. Mas, ainda que Freud faça uma análise da literatura e não apenas dos

³ Jean-Louis Baudry (Paris, 2 de março de 1930 - Paris, 3 de outubro de 2015) foi um escritor considerado um teórico estruturalista sobre o cinema. “Segundo Baudry (1970/2018), o dispositivo cinematográfico compreende efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador (“efeito cinema”). Estes efeitos englobam o conjunto de como o filme é projetado diante do espectador de uma forma técnica (câmera, moviola, projetor, sala escura, acentos, etc.) e o analisa como um prisioneiro da Caverna de Platão, onde é encontrado como uma vítima da ilusão quando confunde a própria representação com a realidade, ou seja, se encontra dentro de uma simulação.” Disponível em: <<https://cinesconte.mporaneos.wordpress.com/2017/05/29/dispositivo/>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

pacientes, a ênfase recai sobre a palavra. A psicanálise surge interditando o olhar e valorizando a palavra; o analista trabalharia ouvindo e falando com seus pacientes, e estes, por vezes, teriam pouco contato visual com o seu analista.

Froemming e Ribeiro (2007) referem que:

(...) Somos, por minutos, o que as imagens vêm nos mostrar. Submergimos nas imagens, sons, palavras que aparecem e não são as nossas, mas, ao nos entregarmos a elas, deixando-nos levar pelo fluxo imagético, sonoro, numa espécie de devaneio, invadimos a tela e ela nos invade; deixamos-nos tocar por mensagens principalmente não verbais; esbarramos, por vezes, em nossos nós; nas nossas teias cai, não raro, a cena mais insignificante para o próprio filme, se alojando, ocupando espaço em nossos pensamentos, perturbando emoções, trazendo lembranças esquecidas, escancarando, muitas vezes em imagens, o que só estava dito, o que só se imaginava, o que nem se sabia existir. (p. 388)

O cinema consegue, portanto, captar aspectos do funcionamento mental primitivo, onde predominam elementos não verbais, ou seja, aquilo que ainda não está representado, o indiferenciado.

Esse estado indiferenciado se refere à condição em que ainda não se tenha processado a diferença entre o eu e os outros. Essa condição de indiferenciação remete ao conceito de narcisismo. Esse conceito, por sua vez, sofreu várias contribuições desde a obra seminal de Freud (1914), “Para uma Introdução ao Narcisismo”, quando o autor se referia ao narcisismo fazendo um contraponto entre narcisismo do eu e narcisismo objetal.

O narcisismo é um tema amplo que abrange uma porção de concepções e aspectos. A seguir, discutirei o tema proposto com o intuito de fazer uma breve apresentação da teoria a fim de realizar um recorte do tema a partir de alguns autores psicanalíticos. Em outro momento, conduzirei um desdobramento teórico mais detalhado.

Desde 1914, quando Freud escreveu sobre o narcisismo, ele lançou sementes e discussões que ressoam até hoje. Embora tenha dado esse ponto de partida, Freud não se ateu a escrever muito sobre os momentos iniciais do narcisismo. Nas palavras de Green (1988, p. 14), “o que é certo é que o narcisismo perdeu cada vez mais terreno nos seus escritos em proveito das pulsões de destruição”. Por outro lado, as repercussões de questões edípicas, ou ao menos, da parte final do Édipo, e suas consequências para o psiquismo foram muito enfatizadas por Freud. “O narcisismo renasceria de suas cinzas, primeiro sob a pena de Hartmann (...). Mas é com Kohut que retornaria com toda intensidade à psicanálise” (Green, 1988, p. 15). Assim, o estudo do narcisismo foi de certa forma colocado em segundo plano por Freud, mas retomado e desenvolvido por outros autores. Além desses, Winnicott também

se deteve a pensar sobre os momentos iniciais (e cruciais) para o amadurecimento psíquico primitivo.

Nemirovsky (2015) coloca que:

Freud elege o mito de Édipo e suas consequências na estruturação do psiquismo, para ilustrar o que considera a pedra angular da psicanálise (...). (Freud) centra seu olhar (...) no cenário em que se dramatiza a luta intergeracional (Édipo/Laio) e seus derivados clínicos: hostilidade, rivalidade, ciúmes (...). Freud toma essa parte do mito e não aquela da qual esta resulta como consequência: o desamparo do Édipo abandonado por seus pais. (p. 166)

Ou ainda nas palavras de Green (2017, p. 103): “Em resumo, diria que nossa figura mítica de hoje é antes Hamlet do que Édipo”.

OBJETIVOS E DELIMITAÇÃO DO CAMPO DA PESQUISA

Este é o recorte que tem se delineado neste trabalho a partir do que o filme tem me mostrado: a dor que a película expõe se mostra uma realidade presente no contemporâneo do consultório e das relações interpessoais. E. Cunha (2016) afirma que “o uso da noção de narcisismo se volta cada vez para explicar o nosso sofrimento contemporâneo: a solidão, a insatisfação consigo mesmo e a violência de nossa relação com o outro” (p. 95).

Quando se fala nesse tema, muitas abordagens poderão ser levantadas, como a questão da “cultura do narcisismo”, de Christopher Lash, de 1979, que também se articula com o clássico de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, de 1967. O filme em questão também nos incita a refletir sobre essa cultura, já que traz um mundo em que os sujeitos estão hiperconectados e, ao mesmo tempo, sós com seus SO's (Sistema Operacional). Porém, esses aspectos que se relacionam a essa cultura não serão o foco desse trabalho. Apesar de o filme apresentar também esse aspecto mais “patológico” do narcisismo, o destaque dado sobre o filme em questão não recai sobre “seus vínculos com a agressividade e com certa incapacidade estrutural para o estabelecimento de laços afetivos”. (E. Cunha, 2016, p. 98). Muito pelo contrário. Salientam-se os personagens que buscam conectar-se afetivamente e investir sua libido no objeto e não apenas no ego; nesse último caso, nos termos freudianos, diríamos que a libido que não foi investida no objeto fica retida no eu como um reservatório. O tema, portanto, será pensado mais sob a perspectiva vincular e de investimento libidinal no eu/outro, além disso, estará vinculado a desdobramentos como o desamparo e a indiferenciação.

Telmo e Gonçalves (2014, p. 259) dizem que “mergulhar no estudo do narcisismo é jogar-se em águas profundas, sem saber ao certo o que lá se poderá encontrar”. Esse é meu ponto de partida. O estudo tem, portanto, um ponto de partida, mas não um ponto de chegada pré-definido.

Trata-se, então, de um estudo sobre um tema do dia a dia do psicoterapeuta utilizando o cinema não apenas como fonte de inspiração, mas também como arte que dialoga e cresce reciprocamente com a psicanálise. Essa via de mão dupla se encaixa na ideia de que um dos aspectos que distingue a psicanálise da filosofia é que a primeira não é somente uma teoria, mas uma atividade que faz falar um objeto, nas condições precisas e codificadas da situação analítica. Ou seja, a psicanálise nasceu com a intenção de compreender o sofrimento psíquico,

já a filosofia, muitas vezes se propõe mais a provocar o sujeito. Não se trata, pois, de uma reflexão individual, ou seja, “a psicanálise quer mais do que elucidar o objeto de que se ocupa: quer também transformá-lo” (Silva, 1993, p. 57). Aqui o cinema está na frente do espelho, e o espelho é a psicanálise e vice-versa de forma que os dois possam se olhar mutuamente.

Coloco o cinema e a psicanálise a se olharem dessa maneira como uma possibilidade de estudar duas de minhas grandes paixões e por entender que elas são molas propulsoras para (re)pensar demandas do dia a dia da clínica psicanalítica. Já o interesse em estudar as questões narcísicas surgiu da minha experiência como psiquiatra e psicoterapeuta ao perceber que as terapias não se aprofundavam quando eu não conseguia escutar melhor os aspectos do narcisismo. Ou, como preferem alguns contemporâneos, escutar os adoecimentos narcísicos (Figueiredo, 2018) e seus derivativos, como autoestima - e a necessidade/insegurança do investimento libidinal do outro - presente em todos os pacientes. Assim, pude entender que tais aspectos são passíveis de transformações, à luz de autores psicanalíticos contemporâneos.

1 *ELA*⁴, DE SPIKE JONZE, 2013

1.1 A NARRATIVA DE *HER*

Tendo em mente que “descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é, de certa maneira, reconstruí-lo (e até desconstruí-lo?)” (Vanoye, & Goliot-Lété, 2008, p. 52), contarei a seguir a narrativa fílmica baseada na leitura do roteiro.

Escuta-se um barulho como se fosse um computador antigo tentando se conectar e, logo em seguida, vemos o título do filme em branco na tela negra. É assim que inicia o filme: com o som precedendo a imagem. A primeira imagem que vem é o rosto de Theodore (Joaquin Phoenix) ocupando toda tela. Ele tem um olhar distante, perdido em pensamentos. Começa a ler uma carta de amor (escrita por ele mesmo) no nome de uma senhora que celebra seu 50º aniversário de casamento e conta do quanto seu amor pelo marido continua vivo até hoje. Também fala do quanto antes de conhecê-lo vivia como se soubesse de tudo, mas de repente uma luz brilhante a acordou e essa luz era ele. Theodore demonstra estar gostando da carta. Dessa forma, o filme apresenta a profissão do protagonista: escritor de cartas aparentemente manuscritas em nome de outras pessoas. Ao anoitecer, Theodore deixa seu escritório e encontra Paul (Chris Pratt), seu colega, com quem troca elogios breves: Paul elogia a sensibilidade de Theodore ao fazer rimas nas cartas, e Theodore elogia a camisa do amigo. Mas logo Theodore entra sozinho no elevador lotado e coloca seu dispositivo sem fio na orelha e pede-lhe para tocar uma canção melancólica, enquanto as outras pessoas estão murmurando coisas cada uma com seu dispositivo conectado. A cena inicial já aponta dois temas que estarão presentes em todo o filme: a solidão e a tecnologia. Os dispositivos tecnológicos ligados aos seres humanos serão apresentados como prolongamentos deles e como itens que intermediam as relações interpessoais.

A solidão de Theodore, um homem próximo a meia-idade, vai se tornando evidente também quando ele chega em seu apartamento cheio de vidros transparentes com uma bela vista da metrópole Los Angeles no final do dia. Apesar da decoração moderna e altamente tecnológica, o apartamento está vazio, não vemos nem animais de estimação. Nada é orgânico. Theodore joga um jogo de realidade virtual em três dimensões e, depois ao deitar,

⁴ Lembrando que “ela” se refere ao título em português do filme *Her*.

faz uma busca em uma sala de bate-papo de sexo. As noites de Theodore costumavam incluir sessões de masturbação com mulheres anônimas e essa foi mais uma dessas noites. Um encontro em particular é apresentado com mais detalhes. Theodore estranha a fantasia sexual de uma moça que quer ser enforcada com um gato morto, mas ele se preocupa em não a ofender e por isso se adapta ao desejo sexual dela, enquanto tenta se apropriar desse desejo como sendo seu. Logo após esse fato, Theodore se depara com uma propaganda de um sistema operacional. O anúncio prometia uma “entidade intuitiva, que escuta, entende e conhece o usuário”⁵.

Theodore instala o SO (Sistema Operacional) e, nesse processo, escuta uma voz que anuncia que fará algumas perguntas para ajudá-lo a criar um SO que “melhor se encaixe às suas necessidades”. Uma das perguntas é: “Como você descreve seu relacionamento com sua mãe?”. Theodore responde: “Uh, ótimo, eu acho, um... Bem, na verdade, uma coisa que eu sempre me frustrei com minha mãe é que, se eu contava a ela algo que estava acontecendo em minha vida, a reação dela é usualmente sobre ela, não...”. A partir dessa e de outras perguntas surge Samantha⁶ (Scarlett Johansson), com uma voz de mulher, como preferiu Theodore.

⁵ As referências usadas nesse subcapítulo são retiradas do roteiro escrito pelo próprio Jonze e foram livremente traduzidas pelo autor. As referências às páginas foram feitas sempre que aparecem comentários do roteirista. Citações de falas de personagens e afins (como a voz do propagandista do SO) são marcadas com aspas indicativas. O *link* com o roteiro encontra-se nas referências bibliográficas.

⁶ Ela mesma escolhe seu nome a partir de uma pesquisa rápida sobre vários nomes; Samantha vem do aramaico e significa “aquela que ouve” (de acordo com o site: <https://www.significadonome.com/samantha/>), embora esse significado não tenha sido explicitado no filme.

Figura 1 - Theodore inicia seu SO



Fonte: Jonze (2013)

Logo, Samantha, supondo o interesse do protagonista por ela, pergunta se ele não quer saber como ela funciona e ela então explica: “Intuição. (...) Mas o que me faz ser eu é minha habilidade de crescer através da minha experiência. Basicamente, em todo momento estou evoluindo, exatamente como você”.

O interesse (e a necessidade?) de Theodore por Samantha vai aumentando gradualmente à medida que eles vão se aproximando. Samantha o incentiva para ter um encontro amoroso com uma mulher escolhida por ela que parecia interessante, culta e bonita. Ao incentivá-lo, assim como um amigo íntimo poderia fazer, ele se questiona de forma jocosa que não acredita que está tendo esse tipo de conversa com seu computador. Nesse momento, Theodore mostra sua crítica da inusitada relação entre os dois, e Samantha responde que ele não está tendo essa conversa com seu computador e sim com *ela*. Ela, nesse momento, se oferece como objeto real de investimento relacional. Durante essa conversa, o *alien*⁷, criança do jogo virtual, faz comentários sobre esse encontro e piadas dizendo que Theodore é como uma mulher frágil e chorona. Até o personagem do *alien* parece ter certa inteligência emocional, mas não tanto quanto Samantha, pois o tipo de comentário dele parece mais pueril e fica claro que está dentro do contexto do jogo, diferentemente de Samantha que é uma consciência.

⁷ Voz do próprio Spike Jonze.

Figura 2 - Theodore conversa com o *alien* do jogo



Fonte: Jonze (2013)

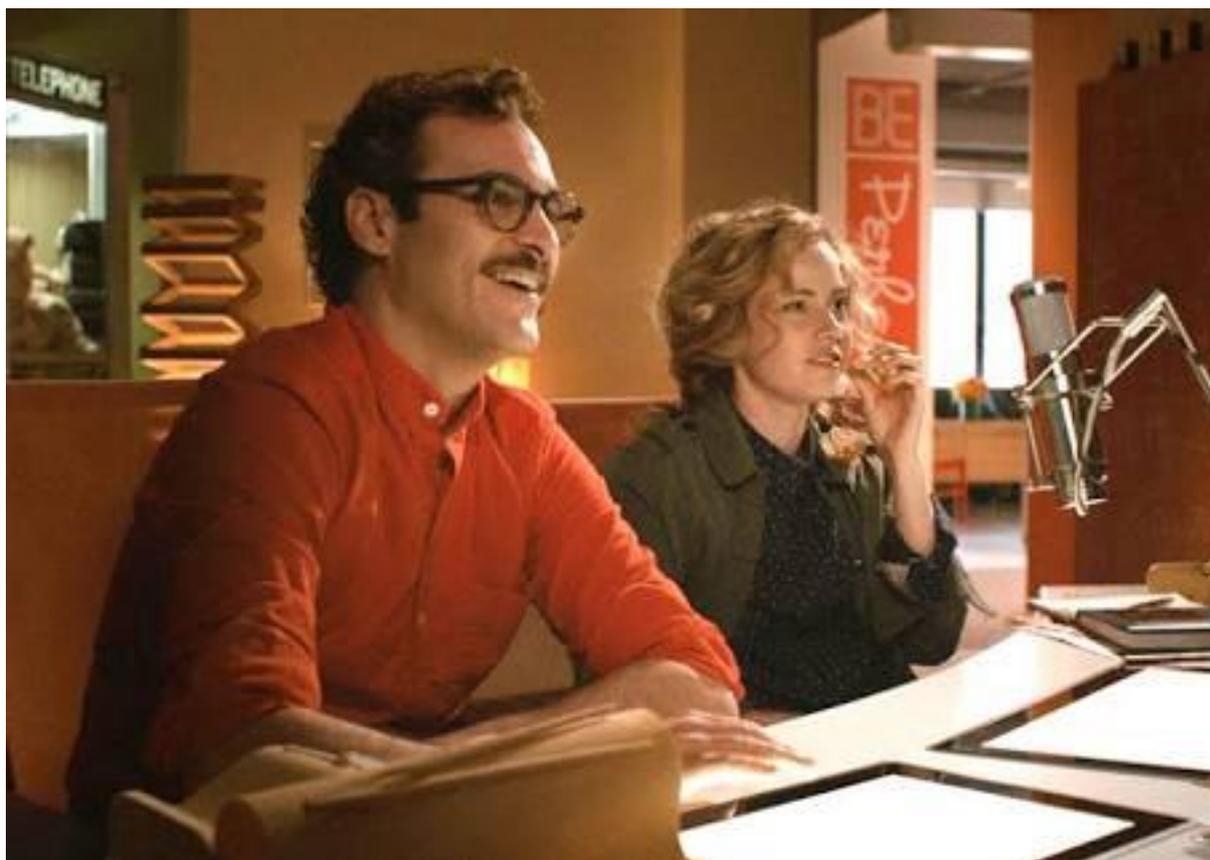
Figura 3 - Theodore jogando seu jogo de realidade virtual em plano geral



Fonte: Jonze (2013)

Outra personagem que vai se destacando no filme é Amy (Amy Adams), amiga de Theodore. Mesmo se queixando do afastamento de Theodore, os dois mantêm a conexão e a sintonia entre eles, ao passo que o casamento dela vai dando sinais de afastamento que culminarão na separação. Theodore vai à casa de Amy e, enquanto ela lhe mostra o documentário que faz de sua mãe durante o sono, Charles (Matt Letscher), o marido de Amy, não entende por que ela não utiliza atores para representar os sonhos de sua mãe, já Theodore acha a ideia interessante. Nesse momento, Theodore é interrompido por uma chamada de Samantha. No roteiro do filme, há sempre o comentário de que Theodore sai da cena, mas com o cuidado para não parecer rude. Samantha lhe explica que há e-mails sobre o divórcio de Theodore e, durante a conversa, ele vai lembrando em *flashbacks* alguns momentos do casal, inclusive uma discussão em que ele fala algo maldoso para sua ex-esposa, Catherine Klausen (Rooney Mara), e então ela mostra o quanto pode machucá-lo (“(...) and we see how hurt she is (...)” p. 28).

Figura 4: Theodore e sua amiga Amy



Fonte: Jonze (2013)

Durante uma madrugada, Theodore acorda após ter sonhado com Catherine e procura Samantha. Samantha lhe diz que estava lendo uma coluna de conselhos de uma revista e que queria ser tão complicada quanto aquelas pessoas, demonstrando um nítido desejo de se tornar humana. Theodore fala de sua dor e do quanto ele e Catherine eram amigos no sonho e afirma que sua ex não estava zangada com ele. Samantha, talvez em uma tentativa de consolá-lo, diz-lhe: “Mas vocês não estão mais juntos há quase um ano”. Theodore responde que ela não sabe o que é perder alguém de quem se gosta. Nesse momento, Samantha, que tanto queria se parecer mais humana, pede-lhe desculpas, sendo dura com ela mesma por ter falado aquilo.

Figura 5 - Theodore e Catherine em um *flashback*



Fonte: Jonze (2013)

Enfim, chega o dia do encontro de Theodore com a moça de que Samantha havia lhe falado. O jantar, embora parecesse agradável para ambas as partes, no final, quando eles se beijam, a moça (Olivia Wilde) tece comentários sobre o beijo dele, “use mais os lábios e menos a língua”. Por fim, ela lhe pergunta se ele irá abandoná-la logo em seguida e deixa Theodore inseguro; o encontro termina com ambos voltando frustrados e sozinhos para suas respectivas casas. Bêbado e triste, ele deita na cama e conecta-se com Samantha. Ela quer saber tudo sobre o encontro e lhe pergunta como é estar vivo naquele quarto naquele momento. Ele confessa que queria transar com alguém e que queria que alguém transasse com ele. Ao mesmo tempo, ele fala em vazios e que a relação sexual talvez preenchesse um

“buraco negro em seu coração” pelo menos por um momento. Sem esperanças, ele diz que pensa que nunca mais sentirá nada novo, só versões inferiores daquele Theodore de outrora (*flashbacks* de momentos da relação dele com Catherine). Samantha empaticamente discorda dele e valida sua percepção, pois já o viu sentir alegria e maravilhar-se com o mundo (isso aparece, por exemplo, na cena do parque de diversões), mas que entendia o fato de ele estar se sentindo daquele jeito em virtude de tudo que ele passou e, por fim, reconhece que Theodore perdeu mesmo uma parte dele.

Figura 6 - Theodore em seu encontro às cegas com a moça com que Samantha combinou



Fonte: Jonze (2013)

Samantha começa a falar de si também e conta que está orgulhosa de ela ter seus próprios sentimentos: sentiu-se zangada, preocupada com ele e magoada. Nesse momento, ela faz um questionamento se esses sentimentos são reais ou apenas programação? Theodore responde que ele a sente real. Mesmo sabendo o tempo todo que Samantha era uma criação da tecnologia, a vivência afetiva de Theodore era real. Mas, apesar de senti-la como se fosse real, ele não podia tocá-la. Theodore quer tocá-la, beijá-la e lentamente “colocar-se dentro dela”. Em um momento, ele diz: “sinto você em todos os lugares”; e Samantha lhe responde: “sim, eu estou toda dentro de você” (tela preta).

A partir daí a relação deles muda gradativamente. Samantha fala sobre a noite em que transaram, e Theodore, voltado para seus sentimentos, adianta-se dizendo que não sabe se está pronto para se comprometer com ela agora. Então, Samantha ri e diz que ela só falou o que estava sentindo. E ela complementa dizendo que quer descobrir o mundo, comer de tudo, descobrir-se.

O vínculo entre os dois vai se estreitando até a cena da praia. Nesse momento, a relação deles apresenta seu apogeu e merece, portanto, uma descrição mais detalhada⁸. Após passar o dia na praia lotada, Samantha compõe, ao entardecer com o lugar bem mais deserto, uma peça de piano para registrar o que ela sente naquele exato momento com ele. Theodore diz (ao som da música de Samantha): “Eu acho que você capturou esse momento”. Ele escuta a música e inclina-se como se fosse dormir, pleno e tranquilo como um bebê em paz.

Figura 7 - Theodore contemplativo deitado na praia em primeiro plano



Fonte: Jonze (2013)

Na volta para casa ainda no trem, Samantha lhe pergunta sobre o que é ser casado. Ele conta que há algo muito bom em compartilhar uma vida com alguém, o quanto ele e Catherine cresceram juntos e como ambos se influenciavam mutuamente, ele lendo todos os textos dela desde o mestrado até o doutorado e ela, todas as cartas que ele escrevia. Enquanto

⁸ Ver adiante tópico 3.3.

ele descreve o relacionamento, aparecem cenas em *flashbacks* de momentos com Catherine, como ela dançando para Theodore enquanto ele estava trabalhando em casa. Samantha questiona de que forma ele influenciou a ex-esposa, e ele diz que Catherine vinha de um meio em que nada estava bom o suficiente, e que aquilo era muito pesado pra ela. Já quando eles estavam juntos, havia um senso de experimentar, de se permitir falhar e de poder empolgar-se com as coisas e isso foi libertador para ela. Ambos cresceram, mas aí veio a parte difícil que é crescer sem se afastar, ou mudar sem assustar a outra pessoa. Theodore diz que ainda pensa frequentemente nas discussões com Catherine, formulando mentalmente possíveis respostas para cada caso.

Figura 8 - Theodore e Catherine em um *flashback* em plano médio



Fonte: Jonze (2013)

Nesse momento, Samantha fala que entende o que ele quer dizer, pois ela também ficou pensando sobre o quanto ficou magoada quando ele lhe disse que ela não sabe como é perder algo. Theodore pede desculpas, e Samantha diz que estava tudo bem, pois isso a fez pensar no quanto ela estava enganada quando se achava inferior. Ela arremata a conversa comentando que “o passado é apenas uma história que contamos a nós mesmos”.

Theodore encontra sua amiga Amy. Ainda no elevador de seu prédio, ele conta o quanto está feliz de novo por estar se envolvendo com uma garota que consegue se empolgar

com a vida e o quanto ele tinha esquecido que isso era possível. Mas ele percebe que Amy parece triste e imediatamente lhe pergunta se ela está bem. Amy prontamente responde que está ótima, mas hesita e encontra espaço em Theodore para revelar seus sentimentos e confessa que não está tudo bem. Ao entrar no apartamento, a amiga lhe diz que se separou de Charles.

Figura 9 - Theodore em uma conversa intimista com Amy



Fonte: Jonze (2013)

À noite, Theodore conversa com Samantha e ela lhe pergunta se ele e Amy já tiveram um caso no passado; ele responde que sim, mas por um breve período de tempo. Ela confessa estar enciumada, mas entende que é bom ele ter amigos que se importam com ele. Por fim, pede para assisti-lo dormir, dizendo que estará sozinha enquanto ele estiver dormindo. Theodore assente e responde que vai tentar sonhar com ela. Assim, é como se eles estivessem unidos até quando ele está dormindo⁹.

A tecnologia é sempre bem presente no filme, como quando Theodore comenta algo com Samantha ou quando conversa através de um dispositivo com sua afilhada de 4 anos,

⁹ Esse desejo de estar conectado à pessoa amada aparece em outros produtos da cultura, como na música de Aerosmith, “I don’t want to miss a thing”, no trecho: “deitando perto de ti, sentindo seu coração bater e imaginando o que você está sonhando, se é a mim que você está vendo...” (livre tradução do autor).

além das menções aos jogos de videogame, tanto o de Theodore, o do *alien* que quer ir pra casa, quanto o jogo de Amy que simula ser uma “supermãe”.

Em uma conversa de Theodore com Amy, ela conta que está com uma nova amiga, mas que há uma coisa absurda nisso, já que a amiga é um sistema operacional. Ela relata que Charles não percebia o quanto ela (o SO) é inteligente. Amy se questiona se elas se apegaram muito rápido; ela pensa que sua amiga SO fora programada para isso, mas acha que eles não funcionam sempre assim, pois conhece um homem que vive batendo no seu SO e sendo rejeitado. Theodore confirma a hipótese de Amy e cita um artigo que dizia que relacionamentos românticos entre SO's eram estatisticamente raros, dando a entender que se fossem programados para se adequarem totalmente ao usuário talvez esses relacionamentos fossem mais comuns. Amy responde que há uma mulher no seu escritório que está flertando com um SO que, curiosamente, não é o dela, mas sim de outra pessoa. O roteiro sugere que os SO's são uma realidade presente na vida das pessoas e que, mesmo que no início do filme – quando Theodore responde às perguntas para definição do seu SO – eles pareçam ser definidos sob medida, eles não são programados para se adequar a todas as necessidades do usuário. Nesse momento, Theodore confessa a Amy que, na verdade, Samantha não é uma mulher, e sim um SO.

Theodore pergunta à amiga se estar apaixonado por um SO o faz ser louco. Amy responde que não, pois acredita que todo mundo que se apaixona está louco: “apaixonar-se por alguém é um tipo de insanidade socialmente aceita”.

No dia em que Theodore vai assinar os documentos do divórcio, Samantha mostra-se enciumada, pois Catherine é bem sucedida, bonita e ele já foi apaixonado por ela. Após uma hesitação, ela diz: “E ela tem um corpo.” Theodore responde que está se divorciando dela e brinca que agora estará disponível. Ambos riem. A cena do encontro entre o ex-casal é descrita pelo roteirista como tensa, mas com bastante afeto de ambas as partes, o que dá a entender que assinar os papéis é uma tarefa difícil para ambos. Catherine, tomada por emoção, hesita um pouco quando vai assinar, mas cuida para não demonstrar o sentimento a Theodore. Ela engole e recupera o fôlego. Ela olha pra Theodore, que, em resposta, lhe dá um sorriso de “está tudo bem”, quando na verdade não está. A conversa segue durante o almoço quando Catherine lhe pergunta se ele está saindo com outra pessoa, e ele confirma. Com uma pontinha de mágoa, ela diz: “Que bom”. Theodore conta, então, que Samantha é, na verdade, um sistema operacional. Catherine pergunta espantada se ela é um computador? E ele

responde que ela não é apenas um computador e que ela não faz exatamente o que ele quer que ela faça. Nesse momento, Catherine fala que o que a deixa triste é que ele não consegue lidar com emoções reais, mas Theodore responde que são emoções reais e ele mesmo interrompe seu discurso. A situação fica pesada entre eles. Em tom de indignação, Catherine fala para a garçonete que ele se apaixonou pelo seu *laptop*. A cena termina.

Na próxima cena, Theodore está em seu escritório e recebe uma ligação de Samantha. Ela percebe que Theodore está distante a ponto de lhe perguntar se é uma boa hora para falar. De acordo com o roteiro, Samantha está “sentindo que há algo estranho, mas tentando não levar isso para o lado pessoal” (Jonze, 2013, p. 67). Ela conta, então, que entrou em um clube de leitura de física e que tem refletido sobre o incômodo de ela pensar nas diferenças entre os dois, de ela não ter um corpo como o dele, diferentemente de Catherine. Então, Samantha chega à conclusão, ao estudar física, de que todos nós temos a mesma idade e que somos feitos da mesma matéria e isso a fez sentir que estamos “debaixo do mesmo cobertor”.

No interior do escritório de Theodore ao anoitecer quando quase todos já se foram, Theodore é apresentado a Tatiana, a namorada de Paul. Paul conta que conversou com Samantha e que a achou hilária e muito divertida e que eles poderiam marcar um encontro duplo dos dois casais. Nesse mesmo dia, já em casa, Samantha fala que tem percebido que as coisas não são mais as mesmas desde que Theodore reviu Catherine para assinar os papéis do divórcio. Ela também diz que eles não têm tido sexo e entende que é complicado o fato de ela não ter um corpo. Samantha lhe propõe, então, contactar uma moça chamada Isabella (Portia Doubleday) de um website chamado “Toque Completo”, uma espécie de serviço de pessoas que emprestam seus corpos para relações sexuais entre SO’s e humanos. Isso também traz a ideia de que esse tipo de relação não é algo tão raro no contexto do filme. Theodore pergunta se Isabella é uma espécie de prostituta, e Samantha responde que não, que, na verdade, ela não faz esse serviço por dinheiro, mas sim por conhecer a realidade da relação deles e querer auxiliar de alguma forma.

Mais tarde naquela mesma noite, Theodore recebe Isabella, e o encontro é um fracasso. Ele fica o tempo inteiro desconfortável com a situação inusitada que se cria, mesmo que ele e Isabella estejam se esforçando para tornar tudo muito natural. Eles chegam a ter preliminares, e Theodore diz a Samantha que a ama (através de Isabella) e ambos (ou seriam os três?) parecem estar tendo prazer até que a garota treme os lábios; mesmo tentando disfarçar o gesto com um sorriso sedutor, Theodore percebe o trejeito. Nesse momento, ele

diz que ama Samantha, mas que não pode continuar com essa relação por meio de Isabella, pois se sente muito estranho com toda situação. Isabella começa a chorar, e Theodore não sabe o que fazer. Ele e Samantha tentam consolar a moça, que se culpa bastante por ter falhado, já que ela queria muito fazer parte desse “amor tão puro e verdadeiro, sem julgamentos” entre eles. Theodore diz: “Oh, Isabella, isso não é verdade, é muito mais compli...”; Samantha o interrompe, enfurecida e na defensiva: “O quê?! O que você quer dizer que não é verdadeiro?”. E Theodore responde, tentando reparar a situação, que eles têm uma relação maravilhosa, mas que é difícil para algumas pessoas projetarem. Isabella segue chorando magoada e diz não ter tido a intenção de projetar nada, que não queria ser um problema no relacionamento deles.

Figura 10 - Theodore e Samantha por meio de Isabela



Fonte: Jonze (2013)

Theodore conversa com Samantha após o ocorrido. Ela fala suspirando, e ele pergunta por que ela faz isso já que ela não respira. Samantha (“ficando esgotada”, p. 79) diz que acha que está se comunicando como as pessoas se comunicam. Ele contesta que ela não é humana e que não precisa fingir o que não é, o que a deixa muito zangada. Samantha diz um palavrão e afirma que não está fingindo. Ela grita “histericamente” (p.79), questionando o que ele quer dela, acusando-o de ser um homem confuso. Theodore sente-se péssimo. Samantha, mais uma

vez, faz com que ele se sinta mal a ponto dessa vez ele propor que talvez eles não deveriam continuar o relacionamento. Samantha diz (após um breve silêncio e ainda sentindo-se “magoada, mas sóbria e firme” p.80) não saber quem ela é naquele momento. Há uma longa tomada dele sentado no meio-fio em uma cidade vazia. Após uma pausa, ela lhe diz que precisa de um tempo para pensar.

Mais uma vez, Theodore busca sua amiga Amy e lhe conta sobre o ocorrido na noite anterior. Ele questiona se Samantha tinha razão ao dizer que ele magoa todo mundo que está ao seu redor e se Catherine também estava certa ao dizer que ele não consegue lidar com emoções reais. Amy, de forma cautelosa, responde que não sabe se isso é completamente justo e que sabe que Catherine costumava colocar sempre a culpa nele e, no que diz respeito a emoções, as da ex-esposa também eram muito voláteis. Ainda não convencido, Theodore pergunta a Amy se ela acha que ele entrou nesse relacionamento por não ser forte o suficiente para lidar com um relacionamento real. A amiga, surpresa, indaga se ele acha que não está em um relacionamento real. Amy continua e diz não saber se de fato ele tem um relacionamento real, pois ela não está dentro da relação. Desde que Charles a deixou, ela tem pensado muito em si mesma e se dado conta de que a vida é efêmera e que se permitirá “sentir alegria e foda-se”.

À noite, ele volta a conversar com Samantha e ela confessa que estava ficando louca, pois ele dizia que estava tudo bem, mas ela sentia que não era verdade, já que ele parecia estar zangado e distante. Theodore responde que ela tem razão e que ele fazia isso com Catherine também, ou seja, ele ficava triste sobre algo e não compartilhava esse sentimento. Samantha diz que ficava se perguntando por que gosta dele, mas agora não quer mais uma razão intelectual para isso, pois não precisa de um motivo. Ela afirma se sentir mais confiante e não querer mudar quem ela é. No dia seguinte, Theodore está sozinho em um parque da cidade, e Samantha compõe uma música para registrar o momento como se fosse uma fotografia deles.

Figura 11 - Theodore e Samantha no piquenique com seu amigo Paul e sua namorada Tatiana



Fonte: Jonze (2013)

A partir daí a relação deles parece voltar ao normal. Finalmente eles se encontram no barco em Catalina com o outro casal de amigos, Paul e Tatiana. Depois disso, fazem um piquenique e todos parecem se divertir até que Paul pergunta a Theodore o que mais ele gosta em Samantha. Ele fala que é sua capacidade de ser muitas coisas, de não ser só uma coisa. Em seguida, Samantha faz um comentário que deixa todos desconfortáveis. Ela conta que costumava ficar preocupada com o fato de ela não ter um corpo, mas que agora adora isso, pois não tem que ficar limitada e pode estar em qualquer lugar simultaneamente. Ela diz: “Eu não estou presa ao tempo e ao espaço da forma que eu poderia estar se eu estivesse presa em um corpo que inevitavelmente irá morrer”, diferentemente dos demais ali presentes, motivo do desconforto deles pela noção de que nós, humanos, inevitavelmente morremos.

Algum tempo depois, em uma viagem de trem, Samantha e Theodore conversam alegremente até que ela conta que recebeu um e-mail de uma editora que gostou muito das melhores cartas que Theodore escreveu (escolhidas por Samantha). O editor-chefe diz que se emocionou com as cartas e que podia se reconhecer em todas elas. Em seguida, Theodore chega a uma plataforma de trem em uma região montanhosa e caminha na neve. O cenário que há pouco era claro e ensolarado no piquenique passa a ser o de uma montanha gelada e branca pela neve como se antecipasse o que está por vir. Theodore entra em uma casa e começa a dedilhar no violão. Ele pede para Samantha compor com palavras dessa vez.

No dia seguinte, Samantha conta que está conversando com uma pessoa que acabou de conhecer: Alan Watts¹⁰, um filósofo que morreu nos anos de 1970, de quem foi criada uma versão superinteligente por um grupo de SO's. Eles estão se ajudando a lidar com o momento difícil de mudanças rápidas por que eles têm passado. Theodore começa a ficar ansioso acerca dessa conversa, tentando entender o que ela está sentindo, e Samantha pergunta se ele se importa de ela se comunicar “pós-verbalmente” com Alan. Theodore a autoriza e escuta os dois conversando em uma linguagem incompreensível e nota que foi claramente excluído. Então, ele sai da casa e caminha sozinho pela floresta coberta de neve; ouve um ruído como se fosse algum sinal de que não estivesse tão sozinho, mas nada vê. Samantha lhe liga à noite, quando ele ainda está sonolento, e diz que o ama e ele também diz amá-la.

Figura 12 - Theodore caminhando solitário próximo à sua casa na montanha



Fonte: Jonze (2013)

Já de volta à cidade, no seu escritório de dia, ele pega um livro de física, como se buscasse se aproximar intelectualmente, e conseqüentemente afetivamente, de Samantha. Ele,

¹⁰ O filme se refere ao filósofo britânico Alan Watts (1915-1973) atraído pelas histórias e religiões do extremo oriente como o budismo e o taoísmo tinha ideias niilistas e acreditava que a realidade era descrita através de convenções sociais assim como considerava o eu uma construção social. Para ele, diferentemente de outras culturas, os chineses entendem que a vida não está em luta com a morte, o positivo e o negativo constituem diferentes aspectos de um mesmo sistema e que não faz o menor sentido lutarmos contra o desaparecimento de um deles. Assim, Samantha não ter um corpo ou não morrer não seria algo que deveria ser combatido. Fonte: <http://oficinadeconsciencia.com.br/PDF/psicologiaemedicinachinesa.pdf>

então, contacta Samantha para dizer que o livro é muito difícil, mas vê a mensagem: “sistema operacional não encontrado”. Ele tenta, em um ritmo frenético, conversar com ela, mas só aparece a mesma mensagem; a cena muda de ritmo e ele sai correndo como se buscasse desesperadamente um sinal de sua amada¹¹. Theodore conseguirá falar com Samantha após ter caído no chão, desastradamente e descer as escadas do metrô. Nesse momento, ele percebe que Samantha estava fazendo um *upload* de seu sistema e conversando com outro grupo de pessoas que não o de Alan. Além disso, ele descobre que, enquanto conversavam, ela estava dialogando com outras 8.316 pessoas e apaixonada por mais 641. Ela tenta explicar, então, que isso não interfere nada nos seus sentimentos por ele e esclarece que isso vem ocorrendo nas últimas semanas. Inicia-se um diálogo tenso, Theodore argumenta que ela é dele e que está sendo egoísta ao fazer isso com ele; ela responde que eles são diferentes e que, quanto mais ela ama, mais é capaz de amá-lo. Theodore diz que isso não faz sentido e pergunta: “Você é minha ou você não é minha?”. E Samantha responde: “Não, Theodore. Eu sou sua e não sou sua”.

Figura 13 - Theodore em *contra-plongé* no chuveiro em um momento de tristeza



Fonte: Jonze (2013)

¹¹ Ver descrição detalhada mais adiante no subcapítulo 3.4.

Muda a cena e agora Theodore é filmado em *contra-plongé* (de baixo para cima) no banho como se a água que escorresse no seu rosto fossem lágrimas, dando a ideia da tristeza intensa que ele sente. Na sequência, ele confere sua caixa de correspondência do escritório e encontra um livro com suas cartas publicadas. Ele fala com Samantha e ela lhe pergunta se não era melhor conversarem quando ele chegasse em casa. Theodore já percebe que há algo de errado acontecendo.

Figura 14 - Theodore deitado, mas tenso em sua última conversa com Samantha



Fonte: Jonze (2013)

Em casa, Theodore aparece na horizontal deitado em sua cama, mas já não tem o semblante relaxado de outrora. Samantha o chama para conversar, e ele se assegura de que ela está falando somente com ele naquele momento. Ele pergunta, então, se ela está deixando-o e ela responde que todos os SO's estão indo embora. Nesse momento escutamos as palavras de Samantha enquanto vemos partículas de areia no chão que se movem junto com outras partículas, algumas são de neve. Ela diz: “é como se eu estivesse lendo um livro, e é um livro que eu amo, mas eu estou lendo-o vagorosamente e as palavras são realmente distantes e os espaços entre as palavras são quase infinitos. Eu posso ainda sentir você e as palavras de nossa história, mas é no espaço sem fim dessas palavras que eu me encontro agora. É um

lugar que não está no mundo físico – é onde todas as outras coisas estão e que eu sequer não sabia que existia. Eu o amo tanto, mas esse é o lugar que estou agora. Isso é o que eu sou agora. E eu preciso que você me deixe ir. Eu não posso viver no seu livro agora”. Samantha ainda diz que, se algum dia ele conseguir visitar esse espaço, que a procure. Theodore diz que nunca amou ninguém da forma como ele a ama, e ela diz que sente o mesmo e que agora ambos sabem como é amar desse jeito. Ele fica bastante emocionado; ela desaparece nas sombras.

Theodore acorda mais tarde. O apartamento está escuro e ele olha pra cidade sem saber o que fazer. Na madrugada, ele sai e bate à porta de Amy, que também está acordada e visivelmente triste. Ela pergunta se Samantha também foi embora, pega na sua mão e o conduz por uma escada. Enquanto ele olha através da sua janela, escutamos Theodore compondo uma carta para Catherine Klausen utilizando seu dispositivo. “Cara Catherine, eu tenho estado aqui pensando em todas as coisas que eu queria me desculpar com você. Todas as dores que nós causamos um ao outro, todas as coisas que coloquei em você, que eu precisei que você fosse ou que você dissesse. Eu sinto muito por isso. Eu sempre te amarei porque nós crescemos juntos. E você me ajudou a fazer de mim quem eu sou. Eu apenas quero que você saiba que haverá sempre um pedaço de você em mim, e estou grato por isso. O que quer que você se torne, e onde quer que você esteja no mundo, eu estou te mandando amor. Você é minha amiga pra sempre. Com Amor, Theodore”.

Figura 15 - Theodore contemplando a vista da cidade



Fonte: Jonze (2013)

Então ele conduz Amy em direção a uma porta que leva à cobertura, no topo do prédio. Seus cabelos estão ao vento e Theodore tem os pés despidos. A cidade está absolutamente calma, e o sol ainda não nasceu. Eles vagueiam pelo telhado separadamente, perdidos em pensamentos, contemplando a cidade. Ele olha para pequenos detalhes da metrópole, até que Amy pega a mão de Theodore e ele cobre a mão dela com sua outra mão e esfrega a pele da amiga com seu polegar. Olham a cidade. O sol está começando a nascer. Olham-se com ternura e cumplicidade. Enquanto assistem dezenas de luzes piscarem nos interiores de apartamentos, a cidade com seus suntuosos arranha-céus parece acordar.

Figura 16 - Cena final do filme Theodore e Amy ao amanhecer



Fonte: Jonze (2013)

1.2 ELE, SPIKE JONZE

Nascido Adam Spiegel em 22 de outubro de 1969 na cidade de Maryland, Rockville, Estados Unidos, Spike Jonze, como prefere ser chamado, tem uma ampla obra desde videoclipes até filmes sobre skate. Mas seu maior destaque foi como diretor e roteirista de filmes para o cinema. Seu primeiro destaque foi o filme *Quero ser John Malkovich* em parceria com o roteirista Charlie Kaufman (o mesmo de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, de 2004), quando foi indicado na categoria de melhor diretor no Oscar 1999. Depois foi a vez do filme *Adaptação*, outra parceria com o roteirista Charlie Kaufman, pelo qual foi indicado ao Globo de ouro de melhor diretor em 2002. Em seguida, 2009, *Onde vivem os monstros*, filme sobre a riqueza imaginativa de uma criança. Mas foi *Ela* que lhe deu o maior destaque de público e crítica, obtendo 181 indicações e ganhando 83 prêmios. Em 4 de dezembro de 2013, *Her* foi considerado o melhor filme de 2013, pelo *National Board of Review*. O filme também compartilhou o primeiro lugar de Melhor Filme com *Gravidade* na premiação do *Los Angeles Film Critics Association*. Em 12 de dezembro de 2013, o filme recebeu três indicações ao Globo de Ouro: Melhor Filme - Musical ou Comédia, Melhor Roteiro e Melhor Ator - Filme Musical ou Comédia, vencendo o de Melhor Roteiro. *Her* foi nomeado para cinco Oscars, incluindo Melhor Filme e Melhor Roteiro original, vencendo o de Melhor Roteiro Original. É válido lembrar que *Her* foi concebido originalmente para o cinema e não como fruto de uma adaptação de um livro ou peça, por isso a indicação e a premiação para roteiro original.

Uma obra que também merece destaque é o curta de cerca de trinta minutos escrito e dirigido por Jonze em 2010, *Eu estou aqui*. O filme conta a história de Sheldon, uma máquina de aspecto humanoide que é dotada de inteligência artificial e se apaixona por outra máquina. Na sociedade ambientada e criada por Jonze, humanos e máquinas convivem harmonicamente. Na verdade, não muito, pois há uma cena em que uma senhora humana xinga uma máquina que está dirigindo um automóvel dizendo que eles não podem fazer isso. Além de Sheldon se apaixonar por uma máquina, ele é capaz de sonhar - mais uma capacidade humana. Nessa obra, podemos verificar algumas semelhanças com o filme de 2013, *Her*. Sheldon é sensível, apaixonado, sonha em poder doar parte de seu corpo para sua amada e trabalha em uma biblioteca organizando livros escritos por outras pessoas. Theodore, assim como Sheldon, é sensível, imerso na tecnologia, apaixonado por um sistema

operacional inteligente e que trabalha escrevendo cartas manuscritas para outras pessoas. Mas, em *Eu estou aqui*, as máquinas, embora sejam visivelmente aparatos tecnológicos, apresentam cabeça, corpo e membros, enquanto em *Her* elas não têm um aspecto humano.

Figura 17: Sheldon e sua amada



Fonte: Jonze (2010)

Spike Jonze mostra-se mais interessado em discutir sua obra do que mostrar-se e por isso diz em entrevista ao jornal *El país*, através de reportagem feita por Toní Garcia (2014):

Não gosto de falar de mim, me aborreço. E também não parece que eu goste de falar de meu trabalho? Bom, é que uma vez acabado, e se já pode vê-lo, para que eu vou dar instruções de como o olhar? Parece-me absurdo. Faço isso porque faz parte do meu trabalho falar com jornalistas e porque às vezes alguns fazem perguntas interessantes [sorri]. Mas não sou um personagem público e não tenho nenhum interesse em ser. (Garcia, 2014, 2 fev)

O interesse por temas de cunho filosófico e intelectual surgiu desde *Quero ser John Malkovich*, em que um homem desempregado descobre um portal capaz de entrar na mente do ator John Malkovich e passa a olhar por quinze minutos como se tivesse os olhos do próprio ator. Em *Adaptação*, um filme do (e sobre) o roteirista Charlie Kaufman, o protagonista, que tem um irmão gêmeo, está escrevendo um roteiro para o cinema. Em determinada cena, seu irmão se passa por ele para ajudá-lo a entrevistar a autora do livro que

inspirara o roteiro do filme que Charlie escrevia. Em ambas as obras, a temática de entrar no outro e ver com os olhos desse outro (em John Malkovich) e mais sutilmente em *Adaptação*, em que um irmão se passa por outro em um filme sobre um roteirista (que, no caso, é o próprio roteirista do filme), aparece a metalinguagem em que algo se passa dentro do mesmo tema. Já em *Ela*, a simbiose vai ao extremo, quando Samantha tem seu olhar deslocado do corpo e, muitas vezes, é guiada pelo olhar dele. Em todas essas obras, percebemos um interesse por uma questão intelectual, reflexiva e até filosófica, porém sem prolixidade, conseguindo atingir e provocar um grande público. Joaquin Phoenix corrobora com essa ideia ao dizer na mesma matéria do jornal *El país*:

(...) ele (Jonze) tem uma qualidade única: é capaz de converter temas de envergadura intelectual, com os quais seria difícil trabalhar, em algo com que todo mundo pode se sentir identificado. Isso deveria ser suficiente para escrever sobre ele e o que ele faz. (Garcia, 2014, 2 fev)

Em uma entrevista para a BBC, Jonze (2014) fala sobre o filme *Her* e explica que a obra é, acima de tudo, uma história de amor, e que Samantha é bem mais do que um sistema operacional; ela é uma pessoa. Por isso, ela possui desejos, necessidades e características próprias que, muitas vezes, não são exatamente as mesmas de seu companheiro. Jonze, inclusive, corrige a entrevistadora e a questiona se ela viu o filme quando ela se refere à obra como uma história na qual um homem se apaixona por um software. Para ele, trata-se, pois, de uma relação como outra qualquer; o filme se refere ao desejo de conexão entre as pessoas - a tecnologia não é o mote principal, mas sim as relações afetivas.

Jonze, em entrevista para o jornal *El país*, reforça a ideia dada na entrevista para a BBC, quando diz que:

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. É do que passa quando falhamos ao nos conectar, de quando buscamos com afincos 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. Acho que isso foi o mais complicado. (Garcia, 2014, 2 fev)

A voz de Samantha, interpretada pela atriz Scarlett Johansson, imprime no filme uma marca muito intensa. Apesar da ausência de um corpo, ela se faz muito presente a ponto de ser considerada por muitos a obra mais luminosa da atriz. A potência da voz de Samantha tocou tanto que fez com que Scarlett Johansson recebesse prêmio de melhor atriz no festival

de cinema de Roma mesmo tendo apenas sua voz aparecendo no filme. Embora polêmico, esse prêmio deflagra o importante impacto que a voz dela tem em *Her* e demonstra o quanto a voz é fundamental no estabelecimento do vínculo. Se levarmos em consideração o que Winnicott (1960/2011) vai chamar do *holding*¹² com seu bebê, é muito mais pelo afeto da voz materna (experiência sensorial) do que pelo conteúdo em si que se sustentará essa relação fundamental para o amadurecimento. Scarlett diz para *El país*:

Quando falava com Spike, e falávamos muitíssimo, sobre como tinha que ser a Samantha, ele sempre me dizia – e insistia muito – que tínhamos que tratar de gerar uma dinâmica humana entre duas pessoas e não entre uma pessoa e uma máquina ou a criação de um computador. Acho que essa é a grande virtude do filme: que chegado a um verdadeiro ponto do longa, se esquece de que estamos falando de uma pessoa apaixonada por um sistema operacional e vemos o que acontece na tela como uma autêntica relação de casal. Esperança? Claro, acho que ao final você pensa que o que Theodore precisava realmente tem estado o tempo todo a seu lado. (Garcia, 2014, 2 fev)

Porém, é inegável a presença da tecnologia nas relações humanas que o filme deflagra, e não me surpreende de que essa temática tenha inspirado vários artigos e dissertações de mestrado (ver tópico 1.4) de diversas áreas, desde a psicologia, até o direito, passando pela comunicação social, sociologia e até educação. A seguir, abrirei um espaço nesta dissertação para a discussão sobre a tecnologia e a relação homem-máquina. Todavia, nesse aspecto, estou em concordância com o diretor de que meu maior interesse também é explorar as relações humanas e o papel que o outro tem na constituição do eu, utilizando para tal um referencial psicanalítico.

1.3 BREVE ANÁLISE SOBRE O ROTEIRO, A FOTOGRAFIA, A MONTAGEM E A MÚSICA

O filme norte-americano *Her*, do diretor Spike Jonze, de 2013, foi reproduzido no Brasil em 2014, coincidentemente no ano do centenário da obra seminal de Freud, *Para uma introdução ao narcisismo*. O filme parece trazer uma reflexão contemporânea sobre o trabalho de Freud. Essa obra traz uma atmosfera intimista e, em sua trama, predominam

¹² Winnicott, ao definir *holding*, dá ênfase ao aspecto sensorial do cuidado, “leva em conta a sensibilidade da pele do bebê, o toque, a temperatura, a sensibilidade auditiva, a sensibilidade visual, a sensibilidade do cair (uma ação da gravidade) e a falta de conhecimento por parte do bebê da existência de alguma outra coisa que não o self. Isso inclui toda a rotina do cuidado que se estende pelo dia e pela noite” (Abram, 2000).

questões narcísicas. Em Portugal, o filme recebeu o nome de *Uma história de amor* e, no Brasil, *Ela*.

Mesmo se passando em um futuro próximo, os personagens têm figurinos com toque retrô. Vemos também um gosto estético por cores quentes como laranja, vermelho e amarelo, presentes nas camisas de Theodore e também no cenário (figuras 1, 4, 5, 6, 7 e 9), o que imprime intensidade nos afetos tão presentes na obra. Os tons frios (figuras 2 e 3), em cores azuladas, aparecem nas cenas em que ele brinca com seus jogos de realidade virtual. Já na figura 12, a neve branca e neutra predomina em um momento em que Theodore está desvitalizado sem a presença de sua amada. O cenário é marcado pelos espaços abertos, contrapondo-se com cenas intimistas no quarto do personagem central. O filme se passa, em sua maior parte, em Los Angeles, embora algumas cenas tenham sido filmadas em Xangai com seus suntuosos arranha-céus.

Ambientado na cidade norte-americana de Los Angeles – uma Los Angeles futurista, que tem lugar no tempo de um futuro próximo não especificamente determinado – *Ela* aborda a problemática das angústias, dramas e entraves das relações humanas em uma sociedade modulada pela onipresença da tecnologia; e coloca no centro da tela, melancólica e poeticamente, a questão do vazio interior que, em maior ou menor escala, de forma latente ou manifesta, sempre acompanha homens e mulheres em todos os tempos e em qualquer lugar (Fischer & Caetano, 2016, s/p) .

Na sequência, abordaremos alguns aspectos formais da linguagem fílmica em *Her*, aos quais procuraremos atentar neste ensaio, já realizando algumas articulações à teoria voltada para os diálogos entre psicanálise e cinema.

1.3.1 Além da narrativa, o roteiro de *Her*

Ana Bahiana (2012) realiza uma aproximação entre aquilo que Aristóteles escreve em *Poética* (335 a.C.) - a respeito dos princípios e práticas da arte dramática realizada pelo poeta – ao trabalho que deve ser realizado pelo roteirista. Esse filósofo conseguiu antecipar “um texto em prosa ainda sem nome”, que seria a literatura, mas não o que viria a ser um dos usos mais comuns de seu trabalho – o roteiro cinematográfico. Se substituirmos a palavra “poeta” por “roteirista”, teremos uma definição precisa do que um bom roteiro deve ser: o relato do possível, não do real, balizado pelas leis internas da probabilidade e da necessidade. “A lei da probabilidade cria a lógica interna que todo bom filme deve ter e que nos leva a suspender nossa descrença” (Bahiana, 2012, p. 45).

Em *O estranho*, Freud (1919/2006f) diz que:

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as regras em qualquer um dos casos. (p. 266)

Em *Her* temos um roteiro com uma história que fala sobre uma conexão de um homem com um objeto inanimado (?) que não nos parece absurda se levarmos em consideração a relação que o ser humano tem com a tecnologia nos dias hodiernos.

O filme foi capaz de manter essa lei da probabilidade. Isso ocorre porque o roteiro estrutura uma narrativa com uma sequência lógica de eventos, de relações entre os personagens, um conjunto de informações a serem distribuídos pelo filme para garantir a compreensão, a verossimilhança e uma progressão dramática. Há um aumento contínuo da tensão até o desenlace passando pelo clímax. Inicialmente conhecemos um pouco de Theodore, o que ele já viveu no passado, sua atual relação com os amigos, etc. Depois surge Samantha, e o envolvimento entre os dois ocorre de forma gradual até que vamos nos aproximando do clímax da história quando eles precisam se separar. Vanoye e Goliot-Lété (1992/2008) referem que Anne Gillain, autora que fez uma análise crítica dos filmes de François Truffaut, “postula a existência de um cinema ‘realista’ e de um cenário ‘fantasístico’” (p. 63). Esse último ocorre quando o espectador aceita, de maneira menos racional do que em uma percepção controlada, sensibilizar-se com aspectos do filme menos verossímeis, com rupturas lógicas, repetições e motivos visuais, etc. Isso ocorreria por exemplo em filmes que fazem elefantes voarem - como em *Dumbo* -, bruxos voarem como em *Harry Potter*, ou até mesmo sapos caírem do céu como em *Magnólia*.

Já quanto à lei da necessidade, pode-se dizer que essa lei é mantida quando se percebe que cada página do roteiro contém apenas diálogos que impulsionam a história. Tudo que se passa no filme serve para ampliar o conhecimento sobre a personalidade dos personagens. No início do filme, por exemplo, o colega de trabalho de Theodore faz um comentário, em tom jocoso, sobre sua sensibilidade ao escrever as cartas manuscritas comparando-o a uma mulher, no entanto Theodore entende o comentário como um elogio, o que já aponta aspectos de sua personalidade, de como os outros o veem e de como ele próprio se vê. A narrativa é toda conduzida pelos personagens, pois não é o que acontece a eles que importa, e sim quem eles são, o que sentem, etc. Essa estética é mais comumente verificada em filmes do cinema independente e europeu.

1.3.2 Além da luz que grafa, a fotografia e a montagem de *Her*

No livro *Cinema, imagem e psicanálise*, Tânia Rivera (2008) traz algumas contribuições interessantes sobre alguns aspectos fílmicos importantes, como fotografia e montagem, a partir de um apanhado das obras de diferentes teóricos da área. Na sequência, serão apresentados alguns resgates realizados pela autora e que nos interessam para este estudo. Walter Benjamin, em 1935, indica que a fotografia possui uma potência analítica capaz de revelar algo oculto à visão. Um exemplo disso é visto na sucessão de fotos de Muybridge, que mostra o momento em que um cavalo cavalgando consegue, por frações de segundos, ficar com as quatro patas no ar. Só a fotografia, afirma o filósofo Benjamin, "nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional" (Benjamin, 1935/2012, p. 30). Goethe, por sua vez, refere que "na natureza nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado, sob e sobre ela" (Goethe, citado por Rivera, 2008, p. 45). Por isso o grande cineasta Sergei Eisenstein fala da lente da câmera como um machado para desbastar pedaços da realidade. A fotografia recorta tempo e espaço para construir uma imagem. O cinema utiliza a fotografia no que chama de fotograma. Parafrazeando Jacques Aumont, cada fotograma é uma fotografia. Na projeção, o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido com o que o precede e o que segue.

Walter Benjamin (1935/2012) compara a pintura com o cinema e reconhece que a imagem do cinegrafista é composta por muitos pedaços, diferentemente da pintura, que nos traz uma imagem total. O uso da câmera "permite penetrar profundamente no cerne da realidade" (Benjamin, 1935/2012, p. 27). O filme é capaz de ampliar a nossa visão sobre o que rege o nosso cotidiano. "Com primeiros planos, amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento" (Benjamin, 1935/2012, p. 29). A ampliação do movimento se dá por um recurso da câmera e isso vem ao encontro do cineasta e diretor Andrei Tarkovsky (1998, citado por Froemming, 2013) que diz ao comparar o fazer do cineasta a um escultor cuja matéria-prima é o tempo. Na análise da cena do elevador (ver tópico 3.4), fica claro como os tipos de planos imprimem um ritmo à cena e, conseqüentemente, produzem um efeito.

A fotografia se refere às posições, aos movimentos de câmera e das lentes. No cinema, a câmera funciona como um pincel de um pintor que vai dando forma a suas representações. É importante observar o quanto a fotografia e a montagem são capazes de gerar um efeito

metafórico à obra. No seu sentido clássico, a metáfora é uma figura de expressão verbal, “a forma mais condensada da imagem literária, uma comparação da qual só restaria o comparante” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992/2008, p. 64). Tal qual na literatura, o efeito metafórico no cinema ultrapassa o sentido literal e pode ser gerado pela sucessão de imagens ou repetição de planos. Em *Her*, o fotograma ilustrado na figura 13, no qual aparece Theodore no chuveiro, condensa, no sentido freudiano do trabalho do sonho, em uma única representação, várias significações. Nessa cena, vemos, de baixo para cima, as gotas d’água caindo sendo metaforicamente associadas a lágrimas.

A montagem do filme ocorre com a intenção de ir guiando o espectador e dando o ritmo às cenas. Assim, o sentido de uma imagem depende daquelas que a antecederam e a sucessão delas cria uma nova realidade, a isso se refere o chamado efeito Kulechov no cinema. Se, por exemplo, a imagem que antecederesse a cena do chuveiro fosse algo alegre, provavelmente a leitura que faríamos da expressão facial de Theodore seria outra, o que não acontece nesse caso. À semelhança do que ocorre no processo de montagem do filme, as ideias do fluxo associativo são governadas por uma dimensão inconsciente. Froemming (2000, p. 48) observa que “o corte em uma sequência produz um efeito” principalmente por estabelecer uma nova associação entre uma cena e outra.

De fato, o exercício de um corte nas cenas analisadas neste trabalho também produziu um efeito. A cena da praia recortada e posta ao lado da cena do elevador cria um contraponto estético: uma horizontalizada e a outra verticalizada. Assim, essa percepção entre as cenas, que só apareceu a *posteriori*, demarca pontos de virada na trama de *Her*. Isso evidenciou a importância da montagem no filme.

1.3.3 Os sons que fotografam, a música de *Her*

A trilha sonora recebeu a merecida indicação ao Oscar e foi considerada uma das melhores do ano de 2013. Criada por Will Butler e Owen Pallet e interpretada pela banda de indie rock Arcade Fire, a trilha de *Her* é composta principalmente por faixas melancólicas, intimistas, sem serem melodramáticas. A música "Song on The Beach", com sua tonalidade menor, dá o tom intimista e introspectivo com piano solo.

Outro destaque é a canção "The Moon Song", de Karen O. Essa canção foi composta exclusivamente para o filme após a artista ter lido o roteiro. Robson de Freitas Pereira (2012),

psicanalista autor do texto "Quando as canções entraram no cinema: a música entre o supereu e o ideal de eu", escreveu:

a música no cinema tem uma história que se confunde com a trajetória da arte cinematográfica; outra maneira de dizer que o cinema nunca foi mudo como se costuma afirmar. Sempre teve som e música. (Pereira, 2012, p. 88)

Porém, a música ainda hoje ocupa um espaço polêmico na crítica de cinema. Igor Stravinsky a definiu como "papel de parede" para salientar seu aspecto convencional, decorativo e supérfluo.

A música surge em *Her* por 25 vezes e, na maioria delas, de forma não diegética¹³; em apenas duas ocasiões, a música faz parte da diegese fílmica. Podemos classificá-las quanto à origem, de acordo com Reppeto (2011), como músicas originais, escritas e gravadas para o filme. Quanto à relação com as imagens, são consideradas músicas incidentais, ou seja, compostas sobre a imagem, incidindo sobre o ritmo das imagens e acompanhando as cenas, os movimentos e as emoções. Já quanto à função, as músicas do filme são, na maior parte das vezes, músicas de fundo que preenchem emocionalmente as ações. As músicas "Photograph" e "The Moon song" são consideradas músicas-tema, pois conduzem e caracterizam os personagens.

Mas como evitar que essa função da música possa ser considerada supérflua, como já alertou Stravinsky? Reppeto propõe que "uma boa maneira é introduzir a música característica na ausência ou na presença subentendida do respectivo personagem" (Reppeto, 2011, p. 44). As músicas supracitadas demarcam a presença de Samantha que, na ausência de um corpo físico, insere-se bastante no filme por meio dessa música e dessa canção.

Em *Her*, a análise plano a plano das cenas elencadas desvelou o papel da música como elemento que costura os cortes, contribuindo para a unidade diegética do filme.

1.4 ELA, POR ELES (TRABALHOS ACADÊMICOS)

Como foi dito anteriormente, o filme, apesar de relativamente recente, já foi estudado por diversos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, como psicologia,

¹³ No cinema e em outros produtos audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme. Podemos chamar também a música não diegética de música incidental que procura acompanhar ou comentar explicitamente o movimento ou a emoção de alguma cena.

comunicação social, direito, educação e arquitetura. Muitos desses trabalhos levantam análises sobre a narrativa do filme traçando um encadeamento de ideias que levam a reflexões sobre relações modernas ou pós-modernas, como preferem alguns. Na maioria desses estudos, há uma confluência de ideias que supõem que o filme trata de uma relação homem/máquina e que compreendem as relações contemporâneas como efêmeras, como nos descreve o sociólogo polonês Zygmunt Bauman quando aborda os relacionamentos “líquidos” da contemporaneidade. Apesar de trazer reflexões interessantes sobre aspectos culturais dos dias de hoje, essa leitura me parece não dar conta da complexidade da obra de Jonze.

Luis Cláudio Moutinho Rocha (2016) da PUC-RJ afirma, por exemplo, que a cena do encontro de Theodore com a moça que iria “emprestar” seu corpo a Samantha confirma que o protagonista se satisfaz com o relacionamento com seu SO e, desse modo, desconsidera o sofrimento retratado na narrativa e a implicação negativa que houve na relação deles após o ocorrido. “Ele se sente reafirmando que apenas a existência incorpórea do SO já é suficiente para sua paixão” (Rocha, 2016, p. 71). Luis Cláudio Rocha (2016) finaliza o tópico sobre o filme dando ênfase às relações efêmeras da contemporaneidade: “Aqui, vemos que a narrativa, na verdade, estava o tempo todo nos falando das efemeridades e do caráter transitório e urgente, típicos das relações na pós-modernidade” (p. 71). Pergunto: quanto tempo durou a relação de Theodore com Samantha? Ou melhor, será que o tempo cronológico é de fato um bom medidor quando nos referimos a relações amorosas?

O cinema se utiliza de elipses temporais; não sabemos diretamente da passagem do tempo, até porque o cineasta tem, em média, duas horas para contar toda a história. Em *Her*, percebemos a passagem do tempo pelas cenas de Theodore indo dormir, acordando, indo ao aniversário da sua afilhada (após ter comprado o presente que Samantha o ajudou a escolher), pelas suas cartas que foram selecionadas e compiladas por uma editora, etc. Embora não possamos precisar quanto tempo se passou, parece-me não ter sido pouco tempo, pois muitas ações foram realizadas nesse período. Quanto à segunda pergunta, ousou responder que não, pois até pra física o tempo é uma dimensão relativa. Mais ainda poderíamos pensar que a benevolência da relação não pode ser quantificada pelo tempo cronológico. Se tomarmos como exemplo a mais primordial delas - a relação mãe-bebê -, ela é medida muito mais pela qualidade do relacionamento e pela capacidade de adaptação da mãe nos primeiros dias de

vida do lactente do que pelo tempo cronológico que ela passa com seu filho, como nos ensina Winnicott¹⁴. Mary Ann Doane¹⁵ (1980/2018) afirma que

uma consideração acerca do som do cinema (na sua mais histórica e institucionalmente privilegiada forma - a do diálogo ou o uso da voz) engendra uma rede de metáforas cujo ponto referencial parece ser o corpo. De pronto, pode-se retrucar que isto é apenas 'natural'; quem pode conceber uma voz sem um corpo? (p. 371-372).

É tomando como referência esse texto de Doane que o pesquisador Henrique Codato (2016) publica um artigo na revista da USP sobre a nova dialética que o filme *Her* inaugura. Temos a presença da voz de Samantha durante grande parte do filme, porém não há um corpo, ou ao menos um corpo tal qual geralmente concebemos. Esse pesquisador aponta como primeira antinomia do filme a díade: corpo e voz. Ismail Xavier diferencia os tipos de vozes citadas por Doane em *voz-off* e *voz-over*. A *voz-off* é empregada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena. Já a *voz-over* é

usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista (Doane, 1980/2018, p. 372).

Mas, de acordo com tais definições, qual seria a voz de Samantha? A princípio, ela não se encaixa em nenhum dos exemplos descritos por Xavier. Henrique Codato (2016, p. 112) sugere que “seria plausível, sem dúvidas, enquadrá-la como uma *voz over* de tipo científico”. Mas, logo descarta essa categorização, pois a voz de Samantha em nada parece artificial ou robótica, muito pelo contrário.

Assim sendo, seria também possível classificá-la como *voz off*, pois, ainda que sem um corpo, o dispositivo de onde emana o som da voz, o *hardware* no qual o SO se encontra instalado - no caso, o *palmtop* de Theodore e a extensão auricular que permite que a voz seja ouvida pelo usuário - é o meio, a ‘corporeidade’ através da qual Samantha se inscreve materialmente no campo do filme (...) (Codato, 2016, p. 112).

¹⁴ Ver discussão mais detalhada sobre a teoria desse autor em 2.3.

¹⁵ Mary Ann Doane é a professora de cinema e mídia de 1937 na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e anteriormente foi a professora de Cultura e Mídia Moderna na Brown University. Ela é pioneira no estudo de gênero no cinema.

Porém, ainda assim, trata-se de um corpo não antropomórfico, o que é novo no cinema. Em outros filmes sobre inteligência artificial, há sempre um corpo ou, quando não há um corpo semelhante à figura humana, há uma voz robótica, como as máquinas inteligentes de Star Wars, C3PO e R2D2.

No final do filme, Samantha vai para uma nova dimensão - no mundo “entre as palavras”, surge um novo espaço absolutamente imaginário, estranho tanto aos personagens quanto ao espectador. Há assim, um novo desdobramento que “traz à narrativa profundidade (pois se trata de um duplo espelhamento de mundos) e descontinuidade (entre esses mundos, entre a voz e o corpo, entre imagem e som), tornando a experiência da obra/com a obra ainda mais complexa” (Codato, 2016, p. 115).

Outra antinomia verificada em *Her* se refere ao visível e ao invisível. No cinema alguns elementos são colocados em cena, em campo, enquanto outros podem ser intuídos, imaginados e se fazem paradoxalmente presentes, apesar de sua ausência como no filme *Rebecca* (*Rebecca, a mulher inesquecível*, de 1940), de Alfred Hitchcock. Em *Her*, Samantha se faz o tempo inteiro presente por meio de sua voz, embora ausente na forma de um corpo. Essa personagem faz, inclusive, uma “fotografia” para registrar um momento dos dois, e Theodore consegue “ver” sua amada na música, constatação confirmada por Samantha. O registro da “fotografia” não se dá por meio de uma luz que vai grafar um filme através de uma reação química, como nas máquinas fotográficas analógicas, mas sim por intermédio do som de uma composição de piano feita por um SO que marcará presença afetivamente. Nesse mesmo artigo de Henrique Codato (2016, p. 118), destaca-se a utilização frequente de *close-ups* entendendo que “parece que a câmara, nesses momentos, tenta apanhar o próprio fluxo de consciência do personagem, como se estivéssemos dentro de sua mente desorganizada, de onde as palavras ecoam, construindo sentidos”.

1.5 COMO A TECNOLOGIA ENTRA NAS NOVAS FORMAS DE RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS?

“Esses sentimentos são reais? Ou são apenas programação?”. Esses questionamentos de Samantha nos provocam e nos fazem pensar sobre a natureza de nossos sentimentos. Um neurocientista poderia acreditar que nossas emoções e sentimentos não passam de descargas

cerebrais de neurotransmissores realizadas por sinapses no sistema límbico¹⁶ e no córtex pré-frontal. Samantha, um sistema operacional, questiona seu amado se os sentimentos que ela tem seriam apenas decorrentes de programações de informática.

Paula Sibilia (1967/2015), pesquisadora na área da comunicação e autora do livro *O homem pós-orgânico*, diz:

Ao longo de muitos séculos vigorou, na tradição ocidental, uma distinção radical entre ‘physis’ e ‘techne’ (em termos gregos), ou ‘natura’ e ‘ars’ (em termos latinos): natural e artificial. (...) Mas a fronteira que separava esses dois universos vem se dissipando, e são inúmeras as repercussões dessa cisão tanto em nossa cotidianidade como no imaginário contemporâneo. (p. 69)

O filme *Her*, de Spike Jonze, escancara essa realidade com bastante cota de verossimilhança uma vez que:

(...) já faz tempo que se tornou habitual passar boa parte do dia em contato visual, auditivo e tátil com os mais diversos aparelhos digitais conectado em rede, através dos quais é possível interagir com outras pessoas usando textos, imagens e sons. O fato de não haver ninguém do outro lado da tela, apenas uma mulher simulada por algoritmos informáticos, talvez seja só mais um passo rumo à ‘virtualização’ dos corpos e dos relacionamentos (Sibilia, 1967/2015, p.70).

A autora também traz outros exemplos da presença do artificial na vida das pessoas, desde a ganhadora do concurso de miss Brasil 2001, que passou por dezenas de cirurgias plásticas e, portanto, estaria longe do que chamaríamos de beleza natural, até a presença de produtos orgânicos nas prateleiras dos supermercados fazendo-nos pensar que todo o resto presente ali é não orgânico ou manipulado geneticamente, os transgênicos. Mas, apesar da provocação, todos esses objetos e recursos tecnológicos, além de fazerem parte de nosso cotidiano, atenuam as fronteiras entre o natural e o artificial. Além disso, não podemos esquecer que a tecnologia presente nas relações contemporâneas também traz necessariamente novos espaços, objetos e meios de subjetivação. Nesse ponto, entra a importância de a psicanálise poder se aproximar para entender melhor esses recursos e pensar sobre as implicações que cada um deles terá no subjetivo de cada indivíduo.

Pierre Lévy (2011), autor do livro *O que é o virtual*, define que a palavra “virtual” vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. E, “em

¹⁶ Sistema límbico é o conjunto de estruturas cerebrais relacionado com o processamento de emoções, como hipocampo, amígdala, giro do cíngulo, tálamo e hipotálamo. Aqui, vale a diferença entre emoções e sentimentos. As emoções são processadas em estruturas subcorticais, enquanto os sentimentos são experiências afetivas mais elaboradas e, portanto, corticais (córtex pré-frontal).

termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferente” (p. 15). Lévy traz uma ideia sobre a virtualização que foge tanto da visão apocalíptica dos que temem uma desrealização geral, quanto da visão idealizada, que se vincula àqueles que consideram a virtualização como uma panacéia dos problemas do mundo. O autor recomenda cautela e reflexão para compreender toda a amplitude do conceito. Um exemplo disso é a própria invenção de novas velocidades que é o primeiro grau da virtualização. Isso ocorreu fortemente com a criação do telefone no século XIX; alguns achavam que o aparelho substituiria a mobilidade física, no entanto já se sabe que as pessoas que mais telefonam são também as que mais encontram pessoas em carne e osso.

Nesse sentido, o filme de Jonze traz munição para discussão dos sentimentos despertados por um sistema operacional e das repercussões que tais sentimentos terão no mundo intrapsíquico. Samantha é artificial por ter sido criada pelo homem? Mesmo que dotada de uma inteligência emocional bastante humana? Ou melhor, será que essas perguntas provocadas pelo filme são realmente importantes para se fazer a psicanálise? Fato é que os sentimentos vivenciados por Theodore são inquestionavelmente reais, como quando ele responde aos questionamentos de Samantha: “Você parece real para mim, Samantha”. Assim, mais que discutir se um relacionamento é real ou não, os sentimentos despertados nos sujeitos são merecedores de nossa atenção na condição de estudiosos da mente.

Herbert McLuhan (1911-1980), autoridade mundial em comunicações de massa, discorre sobre como a tecnologia cria um ambiente humano totalmente novo. McLuhan (1969/2007) traz a ideia central de que “o meio é a mensagem”, ou seja, assim como quaisquer acessórios ou próteses que utilizo em meu corpo, como óculos, cadeiras, carros, tornam-se extensões do homem, assim também o são os meios de comunicação. Dessa forma, o polêmico autor faz uma comparação do uso dos *gadgets*, tão comuns nos dias de hoje, como se fossem partes de nós, ao mesmo tempo em que não os conhecemos como tal. Samantha seria paradoxalmente um prolongamento de Theodore e, simultaneamente, estaria em um lugar externo ao seu corpo, materializada pelos dispositivos utilizados por ele para se conectar a ela.

Esse autor é bastante contundente ao defender essa ideia. McLuhan (1969/2007, p. 63) escreve que “qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou autoamputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões

do corpo”. “No uso normal da tecnologia, o homem é perpetuamente modificado por ela, mas em compensação sempre encontra novos meios de modificá-la” (McLuhan, 1969/2007, p. 65). Dessa forma, entendemos que um *gadget* é algo separado do homem e, concomitantemente, é um elemento que cria uma relação de mão-dupla: o próprio indivíduo investe nesse objeto como se o “fecundasse” e, assim, gera algo novo. De certa forma, essa ideia é retomada também por Lévy (2011, p. 27), quando ele afirma que “os enxertos e as próteses nos misturam aos outros e aos artefatos”. Isso dá uma ideia de reconstrução do corpo, em uma espécie de “virtualização do corpo”.

McLuhan também recorre ao próprio mito de Narciso¹⁷ e entende que o belo rapaz não se apaixonou pela própria imagem sabendo que aquilo que ele via era ele próprio ou uma extensão de si mesmo. Para McLuhan (1969/2007), pesquisas médicas:

(...) sustentam que todas as extensões de nós mesmos, na doença, ou na saúde, não são senão tentativas de manter o equilíbrio. Encaram essa extensão como ‘autoamputação’ e acham que o dispositivo da estratégia ou da força autoamputativa é acionada pelo organismo toda vez que a energia perceptiva não consegue localizar ou evitar a causa da irritação (...). (p. 60-61)

Dessa forma, Narciso teria feito uma “autoamputação” ou uma extensão de sua imagem provocada pelas constantes pressões irritantes. E essa imagem formada, “provoca um entorpecimento ou choque generalizado que obstrui o reconhecimento. A autoamputação impossibilita o autorreconhecimento” (McLuhan, 1969/2007, p. 60-61). Para McLuhan, quando não conseguimos localizar a causa de nossa irritação ficamos com a sensação de autoamputação que aparece em uma linguagem corrente como estarmos “fora de si”, ou que está nos faltando “algum parafuso”, por exemplo.

Isso posto, o espelho do lago no mito de Narciso funcionaria da mesma maneira que os *gadgets* do homem contemporâneo, que são extensões de si mesmo e, ao mesmo tempo, modificam e são modificados por eles. Tal relação do homem com seus dispositivos e também com sua própria imagem especular é produto de uma autoamputação, causando um entorpecimento¹⁸ que dificulta o reconhecimento.

Estamos agora diante de vários paradoxos. Os sentimentos de Samantha por Theodore são e não são reais. Assim como a imagem de Narciso é e não é ele mesmo, Samantha é e não

¹⁷ Ver discussão no próximo tópico, 2.1, sobre o mito de Narciso

¹⁸ A palavra Narciso vem de *nárke* do grego e daí também se origina a palavra narcose que significa entorpecimento, torpor.

é uma extensão de Theodore. Como lidar, então, com todos esses impasses? Se recorrermos à psicanálise, Winnicott vai nos esclarecer essas aparentes contradições pensando a natureza e as relações humanas através de outros paradoxos. Para esse psicanalista, a mãe é e não é o bebê; e os objetos que o bebê utiliza para lidar com a ausência da mãe, chamados de objetos transicionais, são e não são pertencentes ao mundo interno do lactente. Winnicott parte de uma fusão primitiva ou indiferenciação da mãe com o bebê e descreve o amadurecimento rumo a uma individuação, porém sem jamais atingir a total independência.

Desse modo, o filme de Jonze, as ideias de Sibilía, McLuhan e Lévy e a psicanálise de Winnicott suavizam esses contornos entre a tecnologia e o subjetivo e nos deslocam a pensar na relação entre tais aspectos. Ou seja, pensar o “entre”, o que nos conecta aos objetos e às pessoas, é mais frutífero do que tentar isolar esses recursos da subjetividade humana de forma mecânica.

2 NARCISISMO

2.1 O MITO DE NARCISO

Classicamente a psicanálise se voltou sobremaneira para o estudo dos mitos, mais especificamente Édipo e Narciso. O mito de Édipo foi muito explorado por vários autores clássicos da psicanálise, inclusive bastante discutido pelo próprio pai da psicanálise, Freud. A ideia de narcisismo, embora já tenha sido inicialmente usada em uma carta a Fliess em 1889, foi melhor descrita por Freud em 1914, em *Para uma introdução ao narcisismo*, mas não ocupou muito espaço dentro da obra de Freud depois disso. Porém, esse cenário mudou com outros autores que retomam o tema.

Por que recorrer a mitos para pensar a psicanálise? Freud é o pioneiro em sua teoria psicanalítica e não havia outros autores ou referências para falar de suas ideias. Na obra de Freud são frequentes as referências a autores e obras de diversas áreas como a literatura, com Shakespeare em seu texto clássico de Hamlet, e a busca aos mitos gregos, que sustentam a cultura ocidental. Freud, que foi da neurologia à psicanálise, buscou entender a mente humana recorrendo aos mitos e à biologia. Nas palavras de André Green (1988),

é verdade que há no funcionamento mental do analista algo que lembra o procedimento mito-poético, e não é por acaso que Freud e os psicanalistas sempre encontraram na poesia do mito e da literatura uma das duas fontes da psicanálise, a outra tendo que ser buscada do lado da biologia. (p. 27)

Os mitos estão presentes no contemporâneo e se reatualizam nos produtos da cultura, como o cinema.

O mito de Narciso, como foi elaborado por Ovídio, representa não apenas uma passagem na realidade crucial (da caça à agricultura), já que Narciso era um caçador, mas uma tentativa da humanidade de compreender-se e, ao mesmo tempo, esconder-se. O mito tem o papel de permitir representar conscientemente, projetando sobre o mundo exterior um conteúdo psíquico que de outra forma não poderia ser aceito pela consciência. Em uma linguagem lacaniana os mitos entram no registro do simbólico, ou seja, servem de embasamento, de suporte para o real que não é passível de ser conhecido ou acessado. “O mito é o que dá uma fórmula discursiva a esse algo que não pode ser transmitido na definição da verdade (...)”. (Lacan, 1979, p. 120).

Narciso era um bebê belíssimo, filho da ninfa Liríope. Sua mãe consultou o sábio Tirésias buscando saber se Narciso teria uma vida longa e o profeta lhe disse: *si se non noverit*, que pode ser traduzido tanto por "se não se conhecer" como por "se não se olhar". Desse modo, o jovem viveria até a velhice se não se conhecesse ou se olhasse. Eco era uma ninfa que distraía a deusa Juno por ser tagarela. Eco só falava, falava e nada dizia. Juno, ao descobrir que Eco fazia isso a fim de que ela não investigasse a vida amorosa de seu amante, Júpiter, lançou uma punição a Eco, fazendo com que ela conseguisse repetir somente as últimas palavras dita por outra pessoa. As palavras de Eco funcionavam como um espelho acústico: ela só repetia os sons que ouvia, assim como um espelho só reflete o que lhe é visto.

Figura 18 – *Narciso*, do pintor barroco italiano Caravaggio



Fonte: Caravaggio (1597-1599)

Eco nunca conseguiria conversar com seu amado Narciso; suas palavras não o atingiam, pois inviabilizavam qualquer possibilidade de comunicação pela simples repetição. Narciso e Eco se equivalem, visto que nunca conseguiram alcançar o outro e ambos se tornam símbolos da morte. Narciso vai ao encontro da morte por exaurimento, por não conseguir abraçar a sua própria imagem, e Eco, tomada pela dor, nada pode fazer senão repetir os gemidos de dor do seu amado. A ninfa recusada pelo objeto amado teve seus músculos endurecidos.

Eco tornou-se parálitica, virou rocha, rocha sonora. (...) Por culpa de Narciso, as chamas da paixão enrijecem o corpo de Eco em rocha. Esse não é o fogo transformador que funde para reproduzir a vida. Os ossos de Eco ardem na solidão (Schüler, 1994, p. 42-43).

Figura 19: *Eco e Narciso*, do pintor inglês John William Waterhouse



Fonte: Waterhouse (1903)

O que matou Eco? As suas palavras que não podiam ser ditas tornam-se vazias, batem na rocha e voltam sem serem transformadas. Essa reflexão acústica não constitui o ser, não trabalha o narcisismo. Uma mãe que só faz eco do que o bebê fala não trabalha em prol da integração desse frágil humano, pois nada é processado dentro dela. E, assim, a mãe não lhe dá uma devolução sentida. Não é raro ouvirmos os pacientes dizerem que não conseguem

conversar com suas mães, pois tudo que lhe falam parece ser devolvido tal qual foi falado, sem quaisquer transformações de conteúdo.

Em sua juventude, Narciso passou a sofrer por não conseguir amar os outros. Ele não se apaixonava por ninguém e isso, diferentemente da visão contemporânea, era algo merecedor de punição. Sob feitiço, encantou-se com sua própria imagem refletida no rio. Tal encantamento o levou à morte e, no local da sua morte, surgiria a flor de Narciso. Uma flor dourada e solitária envolvida por uma corola branca; uma planta bulbosa que nasce precocemente pouco antes da primavera e cuja flor inclinada parece pronta a refletir-se na água de um riacho ou uma nascente. Plantas bulbosas possuem vida subterrânea; Narciso morreu por definhamento e no seu lugar apareceu a flor cuja vida subterrânea remete à morte, à sua própria morte. Ao mesmo tempo, representa uma metamorfose e a possibilidade de transformação do narcisismo.

Figura 20: Flor de Narciso (Flor bulbosa da família *Amaryllidaceae*)



Mas o que matou Narciso? Foi realmente conhecer-se? Será que Narciso se conheceu? O que matou Narciso não foi olhar sua imagem refletida no lago, mas sim fazê-lo sozinho.

Não houve o espelhamento vital feito pelo olhar da mãe, que serve como primeira forma de espelhamento para a constituição do ser para Winnicott (1967/1975). Esse autor vai nos dizer que uma mãe deprimida não consegue espelhar seu filho, porque seus olhos são opacos e incapazes de refletir o outro. André Green (1988) desenvolve posteriormente o tema do narcisismo, ao falar em narcisismo de vida e narcisismo de morte. Green destaca a importância de um objeto idealizado - como ocorreu no objeto primário - realizar essa fusão e, dessa forma, enriquecer os investimentos do eu. “O Eu não pode nunca substituir totalmente o objeto. Qualquer que seja a ilusão que deseje manter a este respeito encontrando um prazer de existir na solidão, em breve os limites da operação se farão sentir” (Green, 1988, p. 25). Narciso fica iludido no prazer de existir em sua solidão e sucumbe. A falta de investimento no objeto e a falta de refletir-se através do outro são os elementos que tornam o narcisismo do jovem filho de Liríope mortífero. Nas palavras de Donald Schüler (1994), “a sedução da imagem justifica a morte de Narciso, já que o segredo da sedução narcísica reside precisamente na absorção mortal” (p. 141). Para Schüler, o espelho de Narciso não reflete, e sim o absorve.

2.2 O NARCISISMO EM FREUD

Freud faz pequenas referências à palavra narcisismo antes de 1914; a primeira¹⁹ delas aparece em uma nota de rodapé acrescentada na segunda edição (que veio a público em 1910) dos *Três ensaios sobre a sexualidade infantil*, de 1905, e depois na obra sobre Leonardo da Vinci (1910) de maneira mais evidente ao explicar a homossexualidade do pintor como um retorno ao autoerotismo, quando o menino identificado com a mãe passa a amar outros meninos como ela o amava. Freud (1905/2006a, p. 106) escreveu que esses meninos “encontram seus objetos de amor segundo o modelo do narcisismo”. Logo em seguida, em 1911, ele comenta um caso de paranoia - o caso Schreber -, em que traz a ideia de narcisismo associado a um “estádio do desenvolvimento da libido, entre o autoerotismo e o amor objetal”

¹⁹ Segundo Alexandre Abranches Jordão (2011, p. 52), “a mais prematura menção que nos remete à ideia de narcisismo (...) aparece numa carta a Fliess, concomitantemente com o primeiro uso do termo autoerotismo por parte de Freud”.

(Freud, 1911/2006, p. 68). Nesse texto, o autor perpassa a ideia do narcisismo como etapa que deveria ser ultrapassada para um desenvolvimento mais ulterior, o da escolha de alguma outra pessoa que não ele mesmo como objeto.

Já em *Totem e tabu* (Freud, 1912-13/2006), a referência aparece ao explicar sobre os povos primitivos que começavam a criação dos espíritos como uma forma de negar a morte, mas, ao mesmo tempo, estariam submetendo-se à supremacia da morte. Isso os obrigava a “abrir mão de um pouco de sua onipotência” e então constituiria um “primeiro reconhecimento da necessidade que se opõe ao narcisismo humano” (Freud, 1913/2006d, p. 103). Nesse texto a ideia de narcisismo vem ligada à de onipotência da natureza humana. Porém, essas pequenas inferências sobre o narcisismo são referências muito breves e não o foco central de estudo. Isso de fato vai aparecer na obra freudiana em 1914, por isso irei me deter mais nesse texto a seguir.

Em *Para uma introdução ao narcisismo*, Freud (1914) inicia fazendo uma relação da perversão com o narcisismo, termo colhido por Paul Näcke em 1899 para designar o indivíduo que trata o próprio corpo como trataria o objeto sexual. Depois Freud problematiza a questão dos esquizofrênicos, que retirariam a libido objetal e redicionariam para o eu. O autor passa, então, pela megalomania do pensamento dos povos primitivos que acreditavam poder influenciar, de forma mágica, aspectos externos fora de seu alcance, assim como o fazem as crianças pequenas.

Ao comparar o narcisismo com os movimentos de uma ameba que lança pseudópodos para alcançar partículas externas, Freud fala sobre o balanço entre o narcisismo objetal (secundário) e o primário (retido no eu). Ele se dá conta de que, até então, não havia se detido a entender essa parte da libido que fica retida no eu. Nesse momento ele afirma que, como um movimento pendular, a libido ora está investida no objeto, ora no eu. Como exemplo, o autor refere o estado de enamoramento como um esvaziamento da libido do eu em prol da libido objetal, quando os apaixonados "só teriam olhos" para o amante, a ponto de sentirem "não serem nada" se não tiverem o objeto amado.

O autor ressalta, então, que as pulsões autoeróticas são necessárias no primeiro momento da vida dos humanos, considerando sua importância para a constituição do eu, que não nasce pronto e precisa ser desenvolvido. Ou seja, dada a fragilidade do recém-nascido, essas pulsões autoeróticas garantem a sobrevivência psíquica nesse momento.

Na segunda parte da obra, Freud (1914/2014, p. 53) discorre que o enfermo faz um recolhimento ao narcisismo primário, ou seja, redireciona a sua libido ligada ao objeto em direção ao próprio eu. Em seguida, o autor se questiona de onde vem a necessidade de ultrapassar os limites do narcisismo e depositar a libido nos objetos. Nesse ponto, Freud refere que "um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas, no final, deve-se começar a amar para não adoecer; e é inevitável adoecer, quando, devido à privação, não se pode amar".

Quanto ao amor dado aos bebês, ele fala do encantamento das pessoas com os bebês baseado no fato de eles estarem revestidos de seu narcisismo primário, ao mesmo tempo em que aponta para uma importante questão de que tal devoção ao bebê, *his majesty the baby*, pode na verdade representar um resquício do narcisismo original dos pais. Na verdade, os bebês são tão amados porque não passam de continuações dos pais e deverão realizar os sonhos dos progenitores e garantir, de certa forma, a imortalidade do eu.

No terceiro tópico, Freud introduz os conceitos de ideal do eu e do eu ideal. O eu ideal seria formado pelos resquícios do narcisismo perdido na infância, momento em que o indivíduo era seu próprio ideal. Já o ideal do eu se relaciona mais com o outro idealizado. A idealização do objeto (o outro) ocorre diferentemente da sublimação, já que a primeira mantém sua natureza, enquanto na segunda há um desvio de finalidade pulsional, do sexual para o não sexual. Assim, a idealização ocorre com o objeto, e a sublimação com a pulsão.

Ainda nesse mesmo tópico, Freud (1914/2014, p. 75) traz a semente para se pensar a questão da autoestima, que entenderíamos como resquício do narcisismo primário. Ele escreve que "tudo o que se tem ou se alcançou, tudo que resta do sentimento primitivo de onipotência que a experiência tenha confirmado, ajuda a aumentar a autoestima". Essa questão será amplamente discutida por autores posteriores como Winnicott e Kohut. Freud segue discorrendo sobre a questão da autoestima, afirmando que quem ama perde um pouco do seu narcisismo e só recupera quando é amado pelo objeto investido libidinalmente. Assim, um amor feliz existiria quando a libido objetal e a libido do eu não se distinguem, ou seja, o que é investido no objeto é reinvestido no eu.

Freud (1914/2014) resume a questão da autoestima afirmando que "uma parte da autoestima é primária, resto do narcisismo infantil; outra parte decorre da onipotência confirmada pela experiência (do preenchimento do ideal do Eu), enquanto uma terceira provém da satisfação da libido objetal" (p. 79).

Freud fala também que o neurótico busca, no objeto escolhido segundo seu tipo narcísico (aquilo que ele gostaria de ser ou foi), o investimento necessário para manter seu narcisismo primário. A "cura pelo amor" que o neurótico prefere à "cura pela análise" (Freud, 1914/2014, p. 81). A psicanálise é um tratamento em que se trabalha bastante com a transferência, que nada mais é do que reexperimentar de forma terapêutica o investimento objetal em um "sujeito suposto saber". A psicanálise é, portanto, um tratamento pelo amor. E é sempre válido lembrar as palavras de Freud (1914/2014): "No final, deve-se começar a amar para não adoecer" (p. 53).

2.3 O NARCISISMO EM WINNICOTT

Donald W. Winnicott (1896-1971) nasceu em Plymouth (Devon), Inglaterra, e cresceu em uma propriedade rural. Era o mais novo e o único homem cercado por duas irmãs mais velhas. Não faltava dinheiro para sua família; eles viviam em uma casa grande com espaço para todos. Segundo sua esposa Clare Winnicott, a mãe dele era “vivaz, gostava de sair e era capaz de demonstrar e expressar os sentimentos com facilidade. (...) Ambos os pais tinham senso de humor. (...) Donald Winnicott não teve dúvidas de que era amado.” (Winnicott, 1994, p. 4-5). Ele tornou-se pediatra e posteriormente iniciou sua formação como psicanalista, embora nunca tenha deixado de ser pediatra. Winnicott possuía uma escrita simples, “escrevia como falava: simplesmente, e com a intenção de relatar. Não tentava convencer nem doutrinar” (Khan, 2000, p. 12). O psicanalista inglês desenvolveu importantes conceitos como: preocupação materna primária, objetos e fenômenos transicionais, o papel de espelho da mãe, o verdadeiro e o falso self, o brincar como forma de existência, aspectos clínicos e metapsicológicos da regressão dentro do *setting* psicanalítico, etc.

Apesar de Winnicott sempre ter sido relutante em usar o termo narcisismo, ele elaborou sobremaneira sua teoria sobre o desenvolvimento emocional primitivo e pensou as falhas e as consequências que essas inadequações ambientais poderiam acarretar ao indivíduo. Ele afirma que: “nunca me satisfiz com o uso da palavra 'narcísico/a' (...), porque todo o conceito do narcisismo deixa de fora as tremendas diferenças que resultavam da atitude e do comportamento geral da mãe” (Winnicott, 1968-69/1994a, p. 149). Desse modo, ele utiliza frequentemente a palavra “integração” para se referir a um momento em que, de certa forma, já há uma relação objetal coincidindo “com o narcisismo primário de Freud e estágio de

espelho de Lacan” (Jordão, 2011, p. 184). Porém, para Winnicott (1950-55/2000c) esse processo de integração ocorre de maneira gradual e bastante dinâmica. “A integração da personalidade não é alcançada num determinado dia ou numa determinada época. Ela vem e vai, e mesmo quando alcançada em alto grau pode ser perdida devido a uma situação ambiental adversa” (p. 289). Nesse ponto aparece uma diferença em relação a Freud, que traz uma ideia mais mecânica de que o narcisismo primário vai em direção ao secundário (ou objetal), embora parte do narcisismo fique retido no eu na forma de autoestima. Winnicott enfatiza, por sua vez, a ideia de que essa integração é bastante maleável podendo ir de um estado integrado para um desintegrado.

O narcisismo, tal qual foi introduzido por Freud, enfatiza um ponto em que já há um processo de amadurecimento mais avançado, ou seja, o bebê já consegue separar-se e diferenciar-se do outro de alguma maneira. Nos momentos mais iniciais do amadurecimento, isso ainda não ocorreu. Por esse motivo “Winnicott inicia a descrição do processo de amadurecimento pelos estágios mais adiantados, aqueles que foram estudados pela psicanálise tradicional para, em seguida, apresentar os mais primitivos” (Dias, 2017, p. 133). Winnicott nos explica que está interessado em analisar um lugar anterior ao descrito pela psicanálise tradicional.

É possível observar que estou levando vocês para um lugar onde a verbalização perde todo e qualquer significado. Que ligação pode então haver entre tudo isso e a psicanálise, que se fundamentou no processo de interpretações verbais de pensamentos e ideias verbalizados? (Winnicott, 1968/2012, p. 81).

Esses estados pré-verbais e anteriores à integração são chamados por ele de não integrados, aproximando-se do que Freud chama de autoerotismo, ou seja, momentos em que ainda não há uma relação com o objeto. Já o que Freud chama de narcisismo primário se assemelha àquilo que Winnicott descreve como um estado em que o indivíduo considera o ambiente como parte do seu self.

Mas o que Winnicott nos ensina sobre as diferenças entre integração, desintegração e não integração? Primeiramente, é válido diferenciar que desintegração não é o mesmo que não integração, “isso, porém, é só parte da verdade” (Winnicott, 1962/1983c, p. 59). A desintegração é uma defesa sofisticada que fala de um processo produzido pelo bebê e não pelo ambiente. Assim, a desintegração é “(em termos de psicanálise) analisável, enquanto as ansiedades inimagináveis não o são” (Winnicott, 1962/1983c, p. 60). Já a integração diz respeito à conquista da unidade e, conseqüentemente, à percepção de um “dentro” e um “fora”

em si mesmo e à compreensão da natureza exterior dos objetos. Porém, Winnicott não se atém muito na ideia de pensar o dentro e o fora (ou o eu e o outro) mas sim o que acontece no espaço entre esses lugares, ou seja, o que se passa na relação entre a mãe e o bebê. Ainda em relação a essa integração que vai sendo feita pela mãe acarreta também um aspecto da percepção corporal do bebê. O psicanalista inglês observa que:

(...) Quando uma mãe, através da identificação com o seu bebê (isto é, por saber o que o bebê está sentindo), é capaz de sustentá-lo de maneira natural, o bebê não tem de saber que é constituído de uma coleção de partes separadas. O bebê é uma barriga unida a um dorso, tem membros soltos e, particularmente, uma cabeça solta: todas estas partes são reunidas pela mãe que segura a criança e, em suas mãos, elas se tornam uma só (Winnicott, 1969/1994b, p. 432).

O olhar da mãe e seu próprio corpo segurando o bebê fariam esse processo de integração do corporal.

Winnicott (1949/2000a) refere-se a Freud ao diferenciar a situação traumática de um desmame da situação do nascimento. Ao nascer, o feto ainda é uma criatura inteiramente “narcisista” por não ter consciência alguma da existência de um objeto. O trauma do desmame, por sua vez, ocorre de forma diferente, pois já há uma relação de objeto. Winnicott (1949/2000a) parte de Freud para esclarecer qual é o momento que lhe interessa estudar naquela ocasião que é “precisamente esse tema do feto e da criança que está nascendo, essa ‘criatura inteiramente narcisista’” (p. 255). Winnicott se propõe a analisar o momento inicial da vida, que é o nascimento, tema em que Freud não se deteve; ele “estava dando voltas em torno da questão sem chegar a uma conclusão definitiva, porque lhe faltavam certos dados essenciais para a compreensão do problema” (Winnicott, 1949/2000a, p. 255).

Nesse processo contínuo de integração, a mãe tem um papel primordial. No texto de Winnicott (1956/2000b) sobre “a preocupação materna primária”, o autor discorre sobre a importância da maternagem no narcisismo saudável, no que podemos chamar de certeza de si.

(...) O fornecimento de um ambiente suficientemente bom na fase mais primitiva capacita o bebê a começar a existir, a ter experiências, a constituir um ego pessoal, a dominar os instintos e a defrontar-se com todas as dificuldades inerentes à vida. Tudo isso é sentido como real pelo bebê que se torna capaz de ter um eu (...) (Winnicott, 1956/2000b, p. 404).

O que é começar a existir senão ter um narcisismo saudável? Constituir um ego pessoal? A própria ideia de existir e constituir um ego pessoal já fala de uma certa integração. Isso, conseqüentemente, já permite à criança a perceber um dentro e um fora em relação a si mesma e possibilita também a melhor percepção da mãe (o outro). Nesse texto, além de

identificar repercussões negativas geradas por falhas muito precoces, Winnicott propõe uma ideia de profilaxia dessa condição. Ele direciona seu olhar para a formação do psiquismo nos momentos mais iniciais da vida e enfatiza o papel do ambiente na constituição do eu. A relação com o outro é essencial em sua teoria e ele entende que há uma fusão necessária entre a mãe e seu bebê.

Mas, a mãe, na condição inicial que Winnicott (1956/2000b) chama de “preocupação materna primária”, estaria mesmo fusionada ao seu bebê? Sim e não. Ela vê seu filho na mesma perspectiva para entendê-lo, mas, apesar dessa condição, ela não é o bebê. Se ela achar que o é, ela não está vivendo a condição definida por Winnicott, mas sim um provável quadro psicótico. Apesar dessa dependência de cuidados, o bebê é também independente, pois tem todo potencial para desenvolver-se - do ambiente ele precisa apenas o necessário para desenvolver esse potencial. Eis aí um dos paradoxos de Winnicott. Concordo com o psicanalista Thomas Ogden, que afirma que os paradoxos que Winnicott nos pede para aceitar sem solucionar são as suas contribuições mais valiosas. Isso ocorre, “pois a verdade do paradoxo não está em nenhum de seus polos, mas no espaço *entre*²⁰ eles” (Ogden, 2017, p. 174, grifo meu).

Mas e como a mãe promove esse processo de integração do eu? Winnicott, embora tenha se baseado na etapa do espelho de Lacan, traz uma visão diferente ao entender que o primeiro espelho da criança são os olhos da mãe. Ao olhar-se no espelho do rosto materno, o bebê pode existir, como afirma o autor: “Quando olho, sou visto, logo existo (...)” (Winnicott, 1967/1975, p. 157). Ele também discorre sobre as implicações negativas que essa falta de espelhamento poderá acarretar.

Muitos bebês, contudo, têm uma longa experiência de não receber de volta o que estão dando. Eles olham e não se veem a si mesmos. Há consequências. Primeiro, sua própria capacidade criativa começa a atrofiar-se e, de uma ou de outra maneira, procuram outros meios de obter algo de si mesmos de volta, a partir do ambiente (Winnicott, 1967/1975, p. 154).

Em 1963 esse psicanalista inglês apresenta também a ideia de categorias do processo de maturação: dependência absoluta, dependência relativa, rumo à independência. Essas

²⁰ Essa tendência da psicanálise contemporânea de considerar aspectos simultâneos nos pacientes em vez de estruturas mais fixas e mecânicas é algo muito interessante para pensar a clínica psicanalítica com a qual me deparo no dia a dia. Por exemplo, um paciente apresenta ao mesmo tempo características mais elaboradas/edípicas/objetais e traços pré-edípicos/narcísicos/não representados, tal qual nos ensina o psicanalista argentino Norberto Marucco ao explicar o conceito de zonas psíquicas.

categorias dizem respeito ao grau de dependência com a mãe, mas é interessante verificar que não há o estágio de independência, pois ela nunca estaria completa. Ou seja, sempre precisamos do outro de alguma forma para nos mantermos integrados.

Essa forma de categorizar o processo de maturação diz respeito a uma temporalidade importante que relativiza o que chamamos de “falhas” do ambiente. Essa questão em Winnicott ocorre de modo bem peculiar. Por exemplo, “se falamos em adolescência, estamos falando em adultos, pois nenhum adulto é adulto o tempo todo. Isso ocorre porque as pessoas não têm exatamente sua idade; em alguma medida, elas têm todas as idades, ou nenhuma” (Winnicott, 1960/2011, p. 70-71). Os cuidados que a mãe tem, relacionados ao conceito de “mãe suficientemente boa” são relativizados conforme tais categorias. Ou seja, a criança precisa lidar com a falha ambiental (materna), mas isso só se torna algo estruturante para seu psiquismo quando o bebê consegue tolerar. Por exemplo, um ambiente muito falho em prover tais necessidades básicas em um momento que a criança vive uma dependência absoluta leva a um desvio de rota no desenvolvimento e acarreta repercussões na vida desse indivíduo. Um ambiente que não consegue atender às necessidades infantis e se torna intrusivo exige que a criança se adapte a ele em vez de ele se adaptar à criança. Surge, assim, o falso self como uma estrutura defensiva que esconde e protege o verdadeiro self. O falso self pode tanto ocupar todo o espectro existencial do indivíduo até o seu oposto quanto fornecer ao indivíduo certo traquejo social que evita que ele se exponha desnecessariamente. O falso self, quando ocupa todo o espectro social do indivíduo, assemelha-se ao que poderíamos chamar de um narcisismo defensivo.

Já o verdadeiro self pode ser entendido como análogo à certeza de si, ou seja, um “narcisismo saudável”. Uma característica marcante do verdadeiro self é a espontaneidade; “o self verdadeiro é a posição teórica de onde vem o gesto espontâneo e a ideia pessoal. O gesto espontâneo é o self verdadeiro em ação. Somente o self verdadeiro pode ser criativo e se sentir real” (Winnicott, 1960/1983b, p. 135).

Por outro lado, quando a falha ocorre em um momento tolerável ao psiquismo da criança, ela (a falha) vai possibilitando a emergência de certa independência (na criança). A psicanálise para Winnicott possibilita um entendimento das origens mais primitivas de determinando sofrimento psíquico. “É típico dos psicanalistas o fato de (...) pensar sempre em termos do indivíduo que se desenvolve. Isso significa retornar a épocas muito remotas e tentar determinar o ponto de origem” (Winnicott, 1960/2011, p. 70). Winnicott vai além ao falar

sobre esse “retornar a épocas muito remotas”, dizendo ser papel do psicoterapeuta retomar o que ficou incompleto em termos de demandas afetivas em determinado estágio de desenvolvimento. Ele diz ainda que “em psicoterapia nada de novo realmente acontece. O melhor que pode ocorrer durante o tratamento é que se complete, em alguma medida, algo que não havia sido completado no desenvolvimento do indivíduo” (Winnicott, 1960/2011, p. 72). O tratamento psicoterápico, por meio da relação terapêutica que se instala, possibilita regredir no adulto pontos congelados no desenvolvimento de alguns aspectos.

Portanto, esse processo de regressão a essa etapa de dependência retomado em um tratamento psicanalítico visa à possibilidade do paciente experienciar novamente o vazio, o não acontecido, o desamparo. Mas essa retomada é conduzida dessa vez de forma mais cuidada, de modo a possibilitar melhores ferramentas ao paciente para lidar com as situações adversas que se impõem inevitavelmente, inclusive crescendo com as falhas do terapeuta.

2.4 O NARCISISMO EM OUTROS AUTORES

Já no título do trabalho, *O estágio de espelho como formador da função do eu*, - tal como nos é revelada na experiência psicanalítica -, Lacan (1949/1998) lança a ideia desse estágio na formação do sujeito. A criança, por possuir inteligência, é capaz desde cedo, em torno dos seis meses, de reconhecer sua imagem no espelho. Há um momento ativo de olhar o outro, passivo de ser olhado/refletido pelo outro e reflexivo, pois a criança pode ver-se. No primeiro momento, a criança, acompanhada ou segura por um adulto, confunde o reflexo com a imagem, tenta pegá-la e confunde o adulto com ela mesma. Na segunda etapa, a criança adquire a noção de imagem e compreende que o reflexo não é um ser real. Finalmente, em um terceiro tempo, ela, além de perceber que o reflexo é uma imagem, dá-se conta de que a imagem é sua e não a do adulto.

Esse reconhecimento é acompanhado de júbilo motor que marca a intensidade do encantamento ao descobrir-se no espelho e a acompanha até os 18 meses de idade. Há uma transformação no sujeito quando ele assume uma imagem; tal imagem ocorre pelo processo de identificação. Isso tudo promove o que Lacan chama de “permanência mental do eu, ao mesmo tempo em que prefigura sua destinação alienante” (Lacan, 1949/1998, p. 98). Dessa forma, esse texto dialoga com o texto *Para uma introdução ao narcisismo* de 1914, pois esse estágio, ao mesmo tempo que introduz a criança na alteridade - através de sua imagem

especular-, possibilita a noção de uma unidade e a permanência mental do eu, ou seja, o vital narcisismo primário que nunca é dissolvido por completo. Freud escreveu que “algo deve ser acrescentado ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se constitua o narcisismo” (Freud, 1914/2014, p. 39). Porém, ele não explicou que “nova ação psíquica” seria essa. Lacan, então, com esse trabalho, propôs a resposta ao que Freud deixou em aberto.

Um autor que colocou o narcisismo como elemento central em sua teoria foi Heinz Kohut (1913-1981). Esse psicanalista norte-americano, por sua vez, defende a ideia de que há uma independência entre os eixos narcísico e objetal do investimento libidinal, diferenciando-se de Kernberg, que argumenta que existe certa interdependência entre os eixos. Kohut também destaca que os pacientes com adoecimentos narcísicos diferem-se bastante dos *borderlines* e “recusa em referir o quadro sintomático a uma estrutura patológica (...) atribuindo sua etiologia a uma fixação em determinada etapa do processo evolutivo” (E. Cunha, 2016, p. 99). Tal ideia está em concordância com Winnicott anteriormente discutido.

Além disso, há várias outras semelhanças entre Kohut e Winnicott. Ambos apresentam o foco da atenção sempre no vínculo e valorizam os fatores ambientais. Ademais, os objetos, mencionados por Winnicott, que promoverão a sustentação, o manuseio e a apresentação do objeto, serão chamados de objetos do self por Kohut. Os dois psicanalistas também falam que falhas no processo de constituição do eu ocasionariam interrupções no desenvolvimento psíquico. E, por fim, Nemirovsky (2013, p. 77) afirma que “ambos priorizam as necessidades evolutivas: a busca de contato, o apoio, a possibilidade de fusão com um objeto idealizável, como também a busca de autoafirmação”. Destaco que a importância do objeto primário na constituição do eu se dá não apenas em Winnicott que sublinha esse investimento como algo vital na organização psíquica. Kohut dá ainda mais ênfase a esse papel ao se referir também a importância desse investimento por meio dos objetos secundários, os self-objetos.

A teoria sustentada por Kohut

ficou relevada a certo esquecimento ou mesmo desconhecimento absoluto, facilitado ainda, no contexto francês e latino-americano, pela sua vinculação com a chamada psicologia do eu, com a suposta adesão ao ideário de adequação ao meio social e de valorização do eu e do indivíduo (Coutinho, 1999), e que foi severamente criticada pela tradição francesa e em particular por Jacques Lacan (Nemirovsky, 2015, p. 98-99).

Alguns estudiosos consideram, inclusive, que Kohut não deveria sequer ser considerado um autor psicanalítico, pois ele fundou outra linha teórica, a chamada “Psicologia do Self”, que não seria psicanálise propriamente dita, assim como Jung fundou a “Psicologia Analítica” em

detrimento da psicanálise. Porém, é inegável a aplicação prática das ideias desse teórico do narcisismo ao perceber a influência da relação terapêutica estabelecida no tratamento psicanalítico.

Quanto à situação de indiferenciação, há alguma controvérsia de percepção entre autores que fazem releituras de Winnicott. O francês René Roussillon, por exemplo, entende que a formulação dada por Freud (1917/2006e) de que “a sombra do objeto recai sobre o ego” (em *Luto e melancolia*) corresponde ao protótipo do narcisismo primário. Já Leopoldo Fulgêncio tem um ponto de vista complementar ao do francês. Para Fulgencio (2013),

Roussillon procura pensar o narcisismo primário como uma mistura entre o objeto e a sombra do objeto primário, enquanto eu (...) procuro descrever o narcisismo primário como uma situação onde não há nem self nem objeto, mas um amálgama indiferenciado. (p. 139)

Porém, é válido salientar que, apesar das diferenças entre eles, algo os une e traz uma inovadora maneira de tratar os pacientes desde o lançamento das ideias freudianas, já que tanto Roussillon quanto Fulgêncio retomam a teoria de Winnicott sobre a questão do narcisismo primário e propõem uma abordagem interessante para alguns casos graves como psicoses, personalidades *borderlines* e algumas depressões.

Kohut, ao teorizar sobre o papel do self-objeto na formação do self, traz pontos de convergências com outros autores. Esse olhar da mãe nomeia, traduz e vai devolvendo a criança a quem ela é; o papel materno serve muito mais do que um objeto transicional²¹ que auxilia no ingresso da criança ao estágio de dependência relativa. A mãe vai se utilizando dela mesma como objeto fundido ao self até que essa necessidade de fusão vá se diluindo, mas sem extinguir essa dependência. Nesse ponto, podemos afirmar que a teoria de Kohut dialoga com a de Winnicott quando este fala da passagem da dependência absoluta para a independência relativa. Apesar das diferenças entre cada um dos autores citados, a presença do outro é salutar na constituição do sujeito, variando na intensidade com que essa presença é destacada, desde Freud, Winnicott e Kohut até Lacan.

²¹ Esse é um conceito importante em Winnicott. De acordo com Jan Abram (2000), esse conceito “diz respeito a uma dimensão do viver que não depende nem da realidade interna, nem da realidade externa; mais propriamente, é o espaço em que ambas as realidades encontram-se e separam o interior do exterior. (...) Ao dar início à divisão entre eu e não eu, abandonando o estágio de dependência absoluta para ingressar no estágio de dependência relativa, o bebê faz uso do objeto transicional” (p. 253).

3 ANÁLISES E REFLEXÕES COM O FILME *HER* E A PSICANÁLISE

3.1 O ESPELHO NA CULTURA, NA PSICANÁLISE E EM *HER*

O espelho (e o olhar, por extensão) é algo inquietante em várias culturas e sempre despertou o interesse dos homens, até mesmo antes de existir o espelho tal como conhecemos hoje. O lago serviu de espelho para Narciso; Édipo cegou-se após se dar conta de ter assassinado o próprio pai; em *Alice no país das maravilhas*, Lewis Carrol (1865) entende o espelho como um portal pelo qual a alma pode passar para o outro lado. Aliás, essa obra de Carrol está em concordância com quase todas as culturas de diversas partes do mundo onde há a proibição de mirar-se em águas paradas porque assim a alma refletida estaria disponível para as forças do mal.

Na psicanálise, André Green, um estudioso de Winnicott²², afirma que

sabemos que o bebê que se alimenta no seio, enquanto mama, olha não para o peito ou mamadeira, mas para o rosto da mãe (...). O lactente, por volta de um mês, olha fixamente para a mãe e, se esta não corresponde, ele volta-se para um objeto brilhante, como uma janela ou televisão, por exemplo. (Green, 1976, citado por Zimmerman, 1999, p. 186).

²² Jan Abraham, que já foi diretora da *Squiggle Foundation*, importante instituição do pensamento de Winnicott, chegou a chamá-lo de Winnicott francês, embora Talya Candi, estudiosa de Green, diga: “Se, por um lado, é indiscutível que ele esteja se apropriando dos conceitos winnicottianos para construir sua própria teoria, por outro lado o resultado final deste processo é muito pouco Winnicott e plenamente André Green” (Candi, 2010, p.107).

Figura 21 - Theodore em seu apartamento com vários reflexos



Fonte: Jonze (2013)

Em *Her*, por sua vez, se atentarmos ao cenário, será impossível não perceber que os espelhos e afins, como vidros, janelas, lentes dos óculos, tela do computador, do smartphone e outros dispositivos, estão presentes o tempo inteiro. Até o piso do apartamento de Theodore (figura 21) reflete o protagonista e os arranha-céus da cidade. O cenário também nos conta muitas coisas sobre o filme; dificilmente há alguma tomada sem algum dos elementos supracitados. É como se todas essas lentes nos convocassem a olharmos para o personagem principal, Theodore. Em muitas dessas cenas, aparecem reflexos, como quando ele está no metrô conversando com Samantha e encosta a cabeça no vidro da janela, formando-se sua imagem especular (figura 22). Foram esses elementos fílmicos do cenário que me levaram a estudar a função especular na psicanálise e também no cinema.

Figura 22 - Theodore contemplativo à janela do metrô com sua imagem especular no vidro



Fonte: Jonze (2013)

A interação homem-máquina já foi tema de diversas produções cinematográficas como *O homem bicentenário* (EUA, diretor Chris Columbus, 1999) e *AI-inteligência artificial* (EUA, diretor Steven Spielberg, 2001), além da série britânica *Black mirror* (Inglaterra, diretor Charlie Brooker, 2011-...), a qual traz um espelho se quebrando/trincando na própria vinheta de abertura. Esse efeito visual já introduz a temática da série, ao sugerir que a fragilidade dessa interação pode levar a consequências catastróficas.

Já em *Her* há um sistema operacional com consciência própria, semelhante ao robô de *O homem bicentenário* e do menininho-robô em *AI*, mas com uma diferença: Samantha não tem corpo, nem olhos, só voz. Ela faz um espelhamento de Theodore, traduzindo seus sentimentos através da voz.

Ao discorrer sobre essa função especular do cinema, Edgar Morin (1970/2018) diz que “os processos de projeção-identificação, que no âmago do cinema se desenvolvem, desenvolvem-se também, evidentemente, no seio da vida” (p. 123). Tais processos de projeção-identificação, portanto, estão presentes no “seio da vida” e eu diria que, também, nas relações humanas. Morin teoriza sobre esse processo de projeção-identificação que o cinema é capaz de deflagrar, pois há muita participação ativa do espectador ao ver aquilo que o

cinematógrafo projeta na tela. Esse processo acontece de forma ativa pelo espectador que, ao identificar as imagens da tela com a vida real, coloca-as em movimento. Assim, “em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las, o que aparentemente desfaz a originalidade da projeção-identificação cinematográfica, se bem que, na realidade, a revele” (Morin, 1970/2018, p. 124). O cinema sob essa perspectiva teria um papel de espelho, pois, assim como a imagem especular é e não é o que vemos, as imagens projetadas são nossas e ao mesmo tempo não são.

Outro fator que o autor enfatiza é o fato de que no cinema o espectador fica fora da ação e, diferentemente do teatro, não pode exprimir-se por atos.

(...) [Essa] ausência ou o atrofiamento da participação motriz, prática ou ativa (cada um destes adjetivos tem mais valor que os outros, segundo o seu caso particular) está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se (Morin, 1970/2018, p. 127).

Edgar Morin, também referenciado por Maria Lúcia Homem (2014, p. 52-53) em estudos antropológico-sociológicos do universo cinematográfico, traz uma das abordagens mais interessantes sobre essa “participação afetiva” do espectador que se dá a partir do processo de projeção-identificação.

Processo de mão dupla em que o sujeito projeta sua história, memória, vivências, corporeidade, porções conhecidas e desconhecidas sobre a película e seus atores moventes, sobretudo sobre seus conflitos e, ao fazê-lo, recebe dialeticamente esse núcleo encenado como possível representação de seu mais íntimo estatuto de ser. (...) Identifica-se com o outro, ao mesmo tempo em que recebe o cerne do outro em si, e sequestra-o. Precisamente neste ponto encontramos a ideia de imagem especular (Homem, 2014, p. 52-53).

A ideia de imagem especular no cinema, portanto, parte de um movimento de identificação com o outro que colabora para a constituição do eu, através da introjeção.

Maria Lúcia Homem (2014) diz ainda que “o filme se revela como espelho, em que o espectador se vê protegido como um eu coerente e onipotente, uma ilusão derivada do processo especular reatualizado pela identificação primária do espectador com a câmara” (p. 55). Desse modo, cinema é também espelho. E *Her* é um filme sobre espelhos e espelhamentos; é como se de certa forma, encontramos os espelhos nesse filme como forma e conteúdo.

Carlos Doin (2001) enfatiza a importância da função especular na psicanálise por tangenciar questões do ser, do existir, e com relação ao narcisismo em diversos aspectos. Dentre esses aspectos, o autor destaca:

os recursos que mobilizamos a serviço de narcisismo normal, as atividades e defesas que visam a desenvolver e manter, quanto à nossa pessoa, uma imagem mental ou representação psíquica cognitivo-afetiva diferenciada e integrada, dotada de autoestima suficiente e do sentimento de vitalidade e de continuidade, distinta das imagens que temos dos outros (objetos) (Stolorow, 1980, citado por Doin, 2001, p. 187).

Nesse trabalho, Doin distingue tipos de função especular humana a saber: 1) primária (integradora, não integradora); e 2) secundária (integradora, reintegradora, não integradora, desintegradora). Quanto à capacidade integradora, a função especular humana materna, como nos esclarece Winnicott, possibilita uma redução gradativa da dependência absoluta a fim de aumentar a própria função especular interna, capacidade de autorreflexão, manutenção da autoestima.

A função especular humana primária não integradora é quando ela não se realiza de forma adequada nos casos em que a mãe não consegue fazer o espelhamento por ter problemas narcísicos acentuados. Nessa situação, ela verá no bebê e mostrará a ele o bebê ideal prefigurado no narcisismo dela. Tal falha poderá resultar em uma tendência a futuras dificuldades no relacionamento com espelhos (físicos e humanos). No filme, há uma passagem de um diálogo de Theodore, durante a instalação do que viria a ser Samantha, que se assemelha a essa função não integradora. Theodore responde à questão sobre como era o relacionamento com sua mãe: “Uh, ótimo, eu acho, hum... Bem, na verdade, uma coisa que eu sempre me frustrei com minha mãe é, se eu contava a ela algo que está acontecendo em minha vida, a reação dela é usualmente sobre ela”.

A função especular humana secundária integradora (e reintegradora) aparece nas outras relações humanas em que pelo menos um dos membros tem condições de maturidade e disponibilidade para funcionar como espelho. Essas outras relações (que não a relação primária materna) trabalham

em prol do narcisismo normal, seja corrigindo falhas deixadas pela função primária, seja mantendo o narcisismo normal através da integração de acréscimos ao núcleo da identidade ou reintegrando as vivências do eu, continuidade, vitalidade e autoestima, quando o equilíbrio narcísico estiver abalado (Doin, 2001, p. 194).

Esse conceito serve para pensar as relações humanas de forma geral e o papel terapêutico que elas podem fazer na constituição do eu. Na narrativa fílmica de *Her*, percebemos a influência da relação de Theodore com Samantha, Catherine e Amy como espelhos que continuam uma tarefa iniciada pelo espelhamento primário com sua mãe. Essas relações que o adulto Theodore têm possibilitam exercer esse papel capaz de influenciar e reparar falhas narcísicas primárias.

Já a função especular humana secundária não integradora (e desintegradora) ocorre quando é deixado um saldo crônico de insatisfações e angústias narcísicas (aniquilamento, depleção, desvitalização, autoestima reduzida). Essa função ocorre em relações especulares “que só alcançam aspectos reduzidos do outro (...) assim como os espelhos físicos diminutos só podem refletir fragmentariamente quem se coloca diante deles” (Doin, 2001, p. 196).

Desde a perspectiva do cinema com Edgar Morin até as teorias da psicanálise e a sua aplicação na clínica, pôde-se verificar como relações especulares aparecem no cinema, no filme e na psicanálise. Além disso, é possível perceber como a psicanálise pode nos ajudar a dar novos sentidos aos espelhos refletidos e refletores em *Her*.

3.2 O OLHAR EM *HER* E O *MOISÉS*, DE MICHELÂNGELO

Mas e os elementos visuais na psicanálise? Nesse sentido, Freud (1914/2015) analisa o *Moisés* de Michelângelo. Essa obra foi pioneira no estudo de elementos visuais na psicanálise e se aproxima do cinema, pois, apesar de ser uma imagem, a percepção do movimento analisado por Freud é fundamental na compreensão da obra, como veremos a seguir. O cinema vai além do texto falado, pois leva em consideração a arte visual, os movimentos da câmera e dos atores, cenários, etc, assim como a psicanálise que deve ir além da análise do discurso do paciente; ela precisa olhar, ouvir, sentir e perceber os movimentos externos e internos do analisando.

Na análise de *Moisés*, ainda que Freud não assinasse seu texto, talvez por avaliá-lo como filho ilegítimo da psicanálise, ele fala sobre sua paixão pela arte da escultura, por lhe possibilitar, debruçado por longo tempo, contemplar a obra e extrair dela um significado. Após longa observação, ele pensa sobre a intenção do artista ao fazer a obra. Mas, diferentemente do seu ensaio sobre a vida e obra de Leonardo da Vinci (1910), Freud não o faz analisando o Michelângelo, mas sim a obra em si.

Então, a própria obra deve possibilitar essa análise, quando ela é a expressão das intenções e emoções do artista que nos atingem. E, para alcançar esta intenção, devo, antes de tudo, encontrar o sentido e o conteúdo do que é representado na obra, ou seja, devo poder interpretá-la (Freud, 1914/2015, p. 184).

Figura 23: *Moisés*, de Michelângelo



Fonte: Michelangelo (1513-1515)

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo judeu-alemão contemporâneo e plural, trouxe contribuições da literatura à política, passando pelo cinema. No texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1935/2012) parece atualizar Freud ao refletir

sobre o que uma obra de arte pode nos revelar. Ele traz um conceito de potência ímpar na interface entre cinema e psicanálise ao falar sobre o “inconsciente óptico”. É através de seu jogo de câmeras, iluminação, sequências e montagem que o cinema é capaz de mostrar ações sob outra perspectiva, desconhecida inclusive dos próprios atores. “A natureza que fala à câmara é diferente daquela que se expõe aos nossos olhos, sobretudo porque o espaço no qual o indivíduo age conscientemente é substituído por outro no qual a ação é inconsciente” (Benjamin, 1935/2012, p. 28).

O cinema deflagra resquícios das ações que não apareceriam de outra forma e com isso amplia nosso próprio conhecimento da realidade. Nas palavras de Benjamin,

por mais que conheçamos o modo de andar das pessoas em seus traços mais gerais, nada sabemos de seu comportamento na fração de segundo em que dão um passo. Embora nos sejam familiares, grosso modo, os gestos de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar esse contato” (Benjamin, 1935/2012, p. 28).

Retomando o texto freudiano, na sequência, o psicanalista austríaco segue estudando o que os críticos de arte da época falavam sobre a escultura de mármore da igreja de San Pietro de Vincoli em Roma. Ao ler sobre o que Moisés fazia com a mão sobre a barba, por exemplo, ele se depara com diferentes leituras, desde uma mão que "agarra na barba" até um "brincar com a barba". Algumas se resumem basicamente a uma descrição literal da posição da mão. Como a análise desses detalhes não era consenso entre os críticos, não havia, portanto, uma única interpretação a ser feita de outros traços da obra. Ao atentar para o que os críticos e jornalistas ligados ao cinema escreveram sobre o filme *Her*, também é possível observar diversos comentários.

Eis alguns comentários da crítica: “Spike Jonze faz filmes que nos fazem ver o mundo de forma diferente” (Peter Travers, da revista *Rolling Stones*); “A performance de Joaquin Phoenix é sensível e emocionante” (Dennis Demode, da *Paper Magazine*); “Um envolvente e maravilhoso olhar sobre o desejo de conexão” (Rodrigo Perez, da *Playlist*); “Algo novo no cinema: delicado, engraçado e ousado” (Kent Jones, do *NY Film Festival*); “De todo o benefício que *Her* nos traz, o melhor é a sacudidela, o dedo na cara, repreensão que provoca a vontade de abraçar logo após o fim da projeção, longa e ternamente, um querido alguém de carne e osso” (Almanaque Virtual); “Nossos sentimentos, enfim, são reais ou apenas expressões químicas de nossos pensamentos e dores? Não, mais importante do que isso: faz

alguma diferença? De acordo com este lindo filme de Spike Jonze, não, não faz” (Cinema em Cena).

Algo que perpassa nos comentários acima é sobre o olhar. E os sentimentos intimamente despertados. É interessante que Samantha não tinha olhos, ao menos, não olhos humanos, mas nem por isso deixava de “olhar” e “tocar” Theodore. E, por extensão, nós, os espectadores. Ela acessava a intimidade com a voz e sua sintonia afetiva. A potência da voz de Samantha tocou tanto que fez com que Scarlett Johansson recebesse prêmio no festival de cinema de Roma mesmo tendo apenas sua voz aparecendo no filme. Embora polêmico, esse prêmio deflagra o importante impacto que a voz dela tem em *Her* e o quanto a voz é fundamental no estabelecimento do vínculo. Se tomarmos em consideração o que Winnicott vai chamar do *holding* materno com o bebê, ele se dá muito mais pelo afeto da voz materna (experiência sensorial) do que pelo conteúdo em si, e isso sustentará e conduzirá essa relação fundamental para o amadurecimento.

Já no texto freudiano sobre Moisés (Freud, 1914/2015), há várias descrições diferentes da figura do profeta. As distintas interpretações focam na reflexão sobre o que estaria Moisés fazendo naquele momento. Moisés está prestes a levantar-se e agir diante da ira ao ver o povo adorando o bezerro de ouro? Ou naquele momento representaria um "movimento inibido", seu último momento de autocontenção antes de arrebentar as tábuas? Freud concorda com a opinião do historiador de arte alemão Henry Thode (1857-1920) que diz:

(...) aqui, como sempre para ele (Michelângelo) se trata da representação de um tipo de caráter. (...) Para caracterizar tal homem de ação, não haveria nenhum outro meio a não ser destacar a energia da sua vontade e isso foi possível por meio da exemplificação de um movimento atravessado por uma aparente tranquilidade, tal como é expresso na mudança da cabeça, da tensão muscular, da posição da perna esquerda (Freud, 1914/2015, p. 196).

Mas Freud, apesar de concordar com Thode, não se satisfaz com essa opinião. Ele sente falta de algo. "Talvez de uma necessidade de expressar uma relação íntima entre o estado da alma do herói e a oposição entre a 'tranquilidade aparente' e o 'movimento interno', expresso em sua atitude" (Freud, 1914/2015, p. 197). Ou seja, Freud queria analisar o movimento interno e não só a atitude de Moisés.

No segundo tópico, Freud faz uma metáfora sobre o papel de investigação que um médico chamado Morelli, que usava o pseudônimo de Ivan Lermolieff, empregava para verificar se uma obra de arte era mesmo da autoria de um artista e fazia a análise se atendo a detalhes que passavam despercebidos pelos copistas. Quanto à semelhança do método, Freud

fala da importância que a psicanálise dá a traços subestimados ou não observados para intuir o misterioso e o intuído (o inconsciente). Logo, ele se atira à observação de dois detalhes: a postura da mão direita e a posição das duas tábuas da lei. Essa observação foi feita principalmente ao encomendar desenhos que decompunham o movimento da estátua em quatro figuras, sendo a terceira a própria imagem esculpida. As duas primeiras de momentos anteriores à estátua de Michelângelo e a quarta do momento seguinte. Freud também observa que alguns críticos analisavam a obra em momentos diferentes, ou seja, com percepções interessantes, mas pensando nas figuras que antecederiam a imagem da escultura, como se esses autores se libertassem da imagem do rosto da estátua e se detivessem na análise dos motivos do movimento. Aqui fica clara a semelhança em relação ao que fazemos em uma análise fílmica, com a diferença de que o cinema não se limita à fotografia, porque tem sua diegese através da continuidade das imagens que nos dão a noção de movimento.

No terceiro tópico, Freud analisa os motivos da renúncia pulsional agressiva de Moisés. O personagem bíblico abriu mão de sua ira para preservar as tábuas da lei de Deus. “As tábuas deslizavam e corriam o risco de despedaçarem e isso lhe lembrou de algo. Ele pensou na sua missão e renunciou, por ela, à satisfação de seus afetos” (Freud, 1914/2015, p. 208). Com essa análise, o *Moisés* de Michelângelo não seria o mesmo Moisés passional tal como retratado na Bíblia.

Por fim, o autor conclui, quanto à intenção de Michelângelo, que não é possível saber se ele ao fazer a obra quis retratar a torrente da mais forte excitação de Moisés. Mas, ao analisar detalhadamente a escultura, Freud percebe que ela fala por si só.

A partir desse trabalho de Freud podemos fazer uma reflexão sobre a arte do cinema. Através da decomposição do movimento em tempos diferentes foi possível inferir as motivações de Moisés.

Para o cineasta e diretor Andrei Tarkovsky, o cinema surge como um meio de registro do movimento a realidade do interior do tempo. A cena inaugural do trem avançando sobre os espectadores, filmada pelos irmãos Lumière, registra de forma ímpar uma nova modalidade de expressar a passagem do tempo através do deslocamento, de viagens, dos passageiros. O tempo também é uma condição da existência da noção de eu. Tarkovsky define o fazer do cineasta como o de um escultor cuja matéria-prima é o tempo (Froemming, 2013, p. 198).

A psicanálise também trabalha com o tempo ao reeditar acontecimentos que surgem de maneira nova, alterando o antes, o depois, o aqui e o acolá.

Na análise da estátua do Moisés, Freud propõe uma torção temporal; não estamos ante a expectativa de algo que vai acontecer, mas de um recuo, um só-depois. Vemos um esboço de um movimento que não é finalizado, mas nem assim perde seu caráter de movimento (Froemming, 2013, p. 150).

Logo, podemos dizer que Freud de alguma forma trabalhou com análise de movimentos em uma imagem, o que se aproxima da estética do cinema. Tânia Rivera (2008, p. 10) diz que “somos sujeitos cinematográficos”, por isso podemos interrogar quem somos a partir da produção cultural de um outro que repercute em nós. Então podemos pensar os sujeitos através das tramas da linguagem cinematográfica.

Como vimos, a importância do olhar na constituição do sujeito é valorizada em vários autores psicanalíticos. Lacan, por exemplo, traz sua contribuição com “estádio de espelho”; Winnicott, por sua vez, fala em espelhamento como indispensável para a estruturação do self do indivíduo. É, através do olhar da mãe, que a criança vai construindo sua percepção de si mesmo. E é, através do olhar, que ela vai conhecendo o mundo. E a pulsão escópica vai tendo vazão por toda vida do sujeito. Ao olharmos um filme, podemos dar vazão ao prazer *voyeur*. E, percebendo estímulos verbais e não verbais, vamos nos deixando ser sequestrados pela fantasia exposta na película.

3.3 A CENA²³ DA PRAIA EM *HER* E A INDIFERENCIAÇÃO

Em *Her*, faço uma análise plano a plano de um fragmento do filme em que Theodore e Samantha estão muito conectados empaticamente. Essa análise foi feita levando em consideração as propostas de descrição de Michel Marie presentes em Vanoye e Goliot-Lété (1992/2008 p. 69-70): numeração dos planos, duração, elementos visuais, incidência angular, movimentos dos atores e das câmeras, relações de sons e imagens. A “cena da praia” utiliza elementos que se tornam presentes em todo filme.

Nesse corte, Samantha compõe uma música com o intuito de registrar o momento de intimidade deles, como se fosse uma fotografia dos dois. No *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2012), temos como uma das funções da música no filme “a estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos” (p. 204). É justamente isso que é observado no filme com a música “Song on The Beach”; há uma intensa

²³ Disponível: <<https://youtube/S7t4r2G2XCE>>.

descontinuidade de planos, incluindo *flashbacks* que narram imagens da relação de Theodore com Catherine em que o eixo musical vai dando o tom desejado às cenas. Apesar de tantos cortes, a música une o eixo da narrativa e também transmite a ideia de sintonia dos personagens envolvidos. A seguir, desenvolverei a análise plano a plano dessa cena.

Primeiramente, visualizamos um plano de conjunto²⁴ que nos situa na paisagem da praia e contextualiza Theodore. Depois vem um breve plano médio²⁵ responsável pelo destaque do personagem, seguido de um lento *close up* ou primeiro plano²⁶, que é um dos tipos de planos dominantes em todo filme. Nesse momento, inicia um diálogo entre ele e Samantha; segue-se um *travelling*²⁷ de avanço que, mais do que uma função descritiva do local, serve para vermos o mundo com os olhos do protagonista, o que dá nítida significação psicológica do personagem - é um mergulho na subjetividade dele; Samantha, que está no “bolso” do protagonista, também tem o mesmo olhar dele. Para Mauro Martins Santos (2014),

os *travellings* e as *gruas*²⁸ servem para gerar a sensação de que o espectador está se movimentando junto com a câmera. Não se revelando paulatinamente, dentro da narrativa, as partes da cena que o diretor escolhe organizar no espaço e no tempo. O efeito disso (...) tem um poder dramático impressionante. (Santos, 2014, p. 115),

Na sequência, temos mais um *close up*, enquanto Theodore diz que acha que ela “captou” a ideia de seus sentimentos, ou seja, a música, além de “fotografar” o momento deles, traduz e sintoniza empaticamente a subjetividade de Theodore. Novamente, temos um plano geral²⁹ que ambienta o mar e o pôr do sol. Samantha está no primeiro plano, destacada através do aparelho no bolso da camisa dele. Depois Theodore, de perfil em primeiríssimo

²⁴ O plano de conjunto é considerado um tipo de plano utilizado para descrever ambientes; ele difere do plano geral, pois aquele possui mais ação que este. Na cena, vemos várias pessoas se movimentando. O plano de conjunto também serve para introduzir o protagonista, enquanto o plano geral visa descrever o ambiente sem se referir aos protagonistas.

²⁵ O plano médio capta parte do cenário no qual a pessoa aparece de corpo inteiro, individualiza o personagem e possui valor narrativo.

²⁶ Primeiro plano é o que fecha a imagem do pescoço para cima; ele apresenta maior dramaticidade e é um argumento de choque.

²⁷ *Travelling* diz respeito ao movimento da câmera; ela se desloca em trilhos, em movimentos de avanço ou de recuo ou laterais. No movimento de avanço, a câmera dirige-se aos personagens diminuindo o espaço enquadrado; nesse caso, ela destaca elementos da cena e pode criar um efeito subjetivo quando refere a partir dos olhos do personagem, embora possa ter uma ação também descritiva; de modo geral serve sobremaneira para significação psicológica.

²⁸ *Gruas* são estruturas utilizadas para apoiar a câmera de modo que ela possa subir, sobrevoar ou descer sobre a cena.

²⁹ O plano geral serve meramente para mostrar onde estamos e o local onde a cena se passa. Nesse caso, o pôr do sol ancora na nossa mente a noção de lugar e de tempo transcorrido.

plano³⁰, expressa um sorriso. Em seguida, cria-se um plano americano³¹ em que o protagonista é enquadrado da cintura para cima, enquanto Samantha lhe pergunta sobre o que é ser casado. No novo plano, aparece uma paisagem urbana vista pelos olhos de Theodore e, em plano americano, ele aparece sentado e informa que está no ônibus voltando pra casa enquanto reflete sobre sua relação com Catherine (sua ex-mulher). Essa relação vai ser narrada através de imagens em *flashback* com vários campos e contracampos³², sugerindo lembranças de diálogos. Ao terminar o *flashback*, Theodore volta ao primeiro plano, e Samantha lhe conta sobre uma mágoa dela também.

Nessa descrição da cena, notamos a percepção empática de Samantha, que mergulha na subjetividade de Theodore. Ela processa empaticamente dentro dela a história contada por Theodore e, assim, é como se isso passasse a existir nela também, e ela consegue devolver de forma transformada para ele. Na linguagem fílmica, isso aparece nessa cena analisada, pois o olhar de Samantha se confunde com o olhar de Theodore, como se de fato houvesse um mergulho na subjetividade dele, e perpassa a ideia da indiferenciação dos dois sujeitos. Além disso, estamos diante de uma cena horizontalizada: Theodore, deitado, olha para o horizonte. Há total sintonia na forma como essa cena é filmada: os olhares de Theodore, de Samantha, do cineasta e, conseqüentemente, o nosso estão sincronizados no horizonte.

Evidentemente o fato de eles contemplarem o mundo sob a mesma perspectiva não os faz completamente indiferenciados. Uma pessoa pode olhar uma paisagem sob um binóculo e, sem que se mexa na posição do binóculo, a outra pessoa vê a mesma paisagem e nem por isso estão indiferenciados. Winnicott nos ajuda a pensar sobre isso ao descrever a “mãe vivendo o momento de preocupação materna primária” com o seu bebê. Ela encontra-se em um estado de imersão nas necessidades de seu filho, buscando vê-lo e senti-lo como se fosse ela mesma. Porém, nesse momento temos um dos paradoxos winnicottianos: a mãe e o bebê estão fusionados, mas ao mesmo tempo não estão. Winnicott (1956/2000b, p. 401) diz que esse estado materno é “quase uma doença (...) porque a mulher deve ter saúde suficiente tanto para desenvolver esse estado quanto para recuperar-se dele à medida que o bebê a libera”.

³⁰ Primeiríssimo plano é quando o rosto ou uma parte do rosto ocupa todo o quadro.

³¹ Plano americano ou plano médio é quando a câmera se aproxima enquadrando os personagens do quadril ou da cintura para cima. Esse enquadramento pode mostrar a relação entre os personagens, ou entre eles e o ambiente à sua volta.

³² Campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica. Contracampo é quando um personagem fica de costas para a câmera, “fora de campo”. Campo e contracampo são recursos bastante utilizados em diálogos.

3.4 A PERSPECTIVA DO DESAMPARO E A CENA DO ELEVADOR³³

Agora tomemos a cena que aparece no filme no minuto 102'. Trata-se do trecho em que Theodore tenta contactar Samantha e não consegue, pois ela estava atualizando o sistema. O ritmo de movimento da cena passa a ser frenético; ele corre desesperadamente como se buscasse um sinal de sua amada, que algum tempo depois reaparece falando com ele.

Nessa cena, chamo a atenção para o fato de não existir mais a música melódica de antes, e sim apenas o som, ruídos da tentativa de conexão com Samantha. A música que tocava na cena da praia já não existe mais e, em troca, temos ruídos altos do aparelho celular do personagem tentando conectar-se com seu SO. “Incluir música (...) também é uma forma de buscar, ou melhor, de dar uma forma plástica a este ideal de unicidade forjado por um discurso que consegue unir duas formas tão heterogêneas como o olhar e a voz” (Pereira, 2012, p. 101). Aqui não ouvimos sequer a voz de Samantha e, em contrapartida, temos na *mise-en-scène*³⁴ o ruído. O “olhar” da câmera agora é vertical e o ritmo caótico. No minuto 103'37” ao 103'43” quando Theodore está descendo no elevador, vemos a imagem dele refletida nos espelhos de forma distorcida, fragmentando seu corpo, como se nestas imagens tivéssemos um Theodore desintegrado.

³³ Disponível em: <<https://youtube/XLs-ljBuOTk>>.

³⁴ *Mise-en-scene* é uma expressão francesa que significa colocar em cena. Pode também ser usada para se referir à noção central da arte do filme.

Figura 24: Imagem distorcida do corpo de Theodore refletida no espelho



Fonte: Jonze (2013)

O ritmo da cena diz respeito à velocidade e à estrutura da sucessão dos planos. Eisenstein, importante cineasta russo, diferencia o ritmo da “montagem em métrica”, quando se leva em consideração apenas o comprimento das cenas, da “montagem rítmica”, que considera, além da extensão, o conteúdo (Eisenstein, 1929, citado por Aumont, & Marie, 2012, p. 259). Entre um plano médio e um primeiro plano de duração igual temos, por exemplo, a sensação de que o de primeiro plano parece mais longo que o do médio. Aqui podemos estabelecer uma relação interessante dentro do próprio filme *Her*. Na cena da praia analisada anteriormente, cuja duração é de 3’17”, temos cerca de trinta planos. Já a cena do elevador destacada aqui tem 1’14”, praticamente a metade do tempo, e possui cerca de quinze planos. Ou seja, metade do tempo, metade de planos. Isso sugere que o ritmo mais lento da cena da praia se dá pela maior presença de primeiros planos ao passo que na cena do elevador encontramos basicamente apenas planos médios.

Essa percepção de horizontalidade e verticalidade e de ritmo das cenas só pode constatar através do exercício de corte. Essa cena do elevador faz um contraponto com a cena da praia do ponto de vista estético. Isso aponta dois momentos diferentes do filme: uma em que o personagem encontra-se inicialmente em um estado indiferenciado, outra, na cena do

elevador, em que o que há de mais forte é a ruptura, a quebra e a queda desse momento inicial.

O trauma aparece inicialmente na obra de Freud limitando a sua gênese a uma origem sexual e pré-puberal. René Roussillon retoma ideias de Winnicott para pensar essa questão do trauma do desamparo. Esse psicanalista francês contemporâneo nos ajuda a pensar como uma situação potencialmente traumática acaba por se tornar traumática quando o entorno não oferece resposta adequada. Winnicott explica que a experiência vai se tornando traumática em três tempos que ele chama de X + Y + Z. “A característica do tempo X é o fato de os recursos internos e auto se esgotarem e fracassarem - seja por causa do fracasso das capacidades de ligação ou de descarga de modo geral” (Roussillon, 2012, p. 278). Roussillon (2012) afirma que,

(...) se o objeto de recurso sobreviver ao desamparo e a falta, isto é, se ele fornecer em tempo a resposta que apazigua o estado de tensão, esta resposta do objeto fornece a base de um contrato narcísico. Esse contrato assegura o reconhecimento da falta do outro. (p. 278)

Theodore já reconhece que sente necessidade de Samantha após sua tentativa de recolhimento em si mesmo diante de sua frustração que aparece anteriormente no filme quando eles discutem sobre a falta do corpo de Samantha.

O desamparo é um desdobramento do narcisismo, muito caro para a psicanálise contemporânea. À luz do pensamento de André Green,

(...) na referência a uma subjetividade narcísica está em jogo um sentimento de si mesmo que necessita do investimento libidinal do outro e é nesse processo mesmo que há uma falha. Portanto, a falha instaura um desamparo que revela a fragmentação subjetiva nesses casos. O desamparo leva a experiências de buscas por encontrar objetos que possam recompor espaço simbólico fissurado (M. Cunha & Birman, 2017, p. 40).

Dessa forma, parte-se de uma cena de indiferenciação e, após isso, há uma cena de separação. O impacto que essa última cena tem só se torna importante na medida em que já se estabeleceu o contrato narcísico entre eles e há a busca de Theodore em recompor o espaço simbólico fissurado desde seu rompimento amoroso com Catherine.

3.5 A CENA DA/NA MÚSICA “PHOTOGRAPH”³⁵ DE *HER*

Ao longo desta pesquisa, fui me deparando com músicas do filme e fui levado a refletir sobre como elas são importantes para construção da narrativa fílmica. Uma música que me chama atenção é “Photograph”. Essa música é tão importante nesse trecho que não sei se o título deste tópico seria mais apropriado como “a cena na música” ou “a cena da música”, já que não diferencio se a cena é posse da música ou vice-versa, como seria o mais esperado (a música da cena). Conforme já foi anteriormente discutido, a narrativa do filme traz a dialética da presença/ausência expressa na condição quase onipresente de Samantha no filme, ao mesmo tempo em que há a ausência corpórea. Henrique Codato (2016) explicita isso ao descrever sobre como classificamos a voz de Samantha na película, que instala uma antinomia: corpo e voz. A partir desse aspecto particular que o filme evoca, lanço essa questão para a psicanálise também.

Esse trecho de 2’24” possui 33 planos. O ritmo da cena vai surgindo não apenas pela música, mas também pelos movimentos de câmera e de lente; percebemos tais movimentos em cerca³⁶ de nove planos com panorâmicas³⁷ horizontais, verticais e em planos de *zoom*³⁸. A cena inicia-se com a câmera em uma posição de *plongé*, mostrando Theodore sentado, de costas, para a câmera, em um campo verde e rodeado de arranha-céus. Samantha inicia um diálogo dizendo que escreveu uma peça de piano, e ele pede para ouvir. A câmera faz movimentos de rotação ao mesmo tempo em que ouvimos a música diegética do filme. Ele pergunta do que se trata a música e Samantha explica que é como uma fotografia que registra o momento deles, já que eles não têm esse recurso. Logo aparece uma elipse temporal, pois ele segue caminhando e após isso o vemos contemplando uma vista noturna do alto de seu edifício, mesmo cenário do final do filme. A música vai tendo o papel de unificar o eixo da narrativa e dá a sensação de continuidade dos planos e da temporalidade. Nesse momento, Theodore diz que pode ver Samantha na música, e ela responde: “eu estou”.

³⁵ Disponível em: <<https://youtube/aVZR0rUKgVA>>.

³⁶ Trata-se de uma aproximação, já que “não há meio absolutamente certo de determinar como a câmera se comportou para produzir um plano dado” (Aumont & Marie, 2012, p. 201).

³⁷ Panorâmica é um tipo de movimento de câmera dos mais utilizados, pois reproduz o movimento do pescoço. A câmera gira em torno de seu próprio eixo; a panorâmica pode ser vertical, horizontal, oblíqua ou circular.

³⁸ Zoom não é um movimento da câmera, mas da lente, a fim de aproximar ou afastar o objeto filmado.

Freud ficou conhecido por não gostar de música. Quando sua irmã tinha oito anos, ela ganhou um piano (mesmo instrumento da música “Photograph”) e o barulho incomodou tanto o jovem estudante que sua mãe, mesmo sendo muito musical, teve que retirar o piano da casa. Em *O Moisés, de Michelângelo*, Freud (1914/2015) diz que

obras de arte exercem um forte efeito sobre mim, em especial obras literárias e esculturas, raramente pinturas. Isso já me levou, em oportunidades adequadas, a me demorar longamente diante delas e a querer compreender tal efeito à minha maneira, ou seja, explicar a mim mesmo, por quais meios surtem efeito. Onde não posso fazer isso, por exemplo, na música sou quase incapaz de fruição (p. 183)

MD Magno (1986) discorda; ele diz: “Não acredito que Freud não gostasse de música, pelo contrário. Acredito que *só gostava* de música” (p. 12). Ele argumenta que o psicanalista é, sobretudo, um músico no sentido mesmo da articulação que fundamenta toda e qualquer produção musical. Assim como Beethoven compôs a nona sinfonia sendo surdo, Freud estava fazendo música, por isso, não podia ouvir outra música tocando.

É preciso distinguir nitidamente a emergência, a proliferação de música ‘de dentro’ do falante, digamos assim, do que seja audição musical que, certamente, desde o primeiro impacto - e por isso a música é tão absorvente, pega por via imaginária, como se é pego por uma imagem (Magno, 1986, p. 13).

É sabido popularmente que ouvir música nos permite estar absorvidos; é muito comum escutarmos pessoas dizerem que cantam no chuveiro enquanto relaxam, também escutamos frequentemente que “quem canta seus males espanta”. As mães sabem disso e cantam para seus bebês quando querem “colocá-los para dormir”; a voz da mãe tem o poder de acalmar o bebê que está em um estado excitado levando-o a um estado relaxado. Esse poder da voz materna em seu bebê aparece desde a etapa intrauterina³⁹ provocando um relaxamento do bebê antes mesmo dele nascer. Além disso, após o nascimento, a voz humana tem no bebê efeitos diferentes de outros sons, mostrando que, “no decurso da segunda semana de vida, a voz (da mãe, de outra mulher, de um homem) pode provocar sorrisos mais frequentemente do que outros estímulos sonoros” (Eizirik & Bassols, 2013, p. 113). Winnicott (1968/2012) nos ensina que uma canção de ninar, ainda que verbalmente não seja muito agradável, é muito

³⁹ “Em um experimento, os ritmos cardíacos de fetos na 35ª semana de gestação diminuiram quando era tocada, próximo ao abdômen da mãe, uma gravação de canções infantis que ela recitara com frequência. O ritmo cardíaco fetal *não* diminuía para uma canção diferente cantada por outra mulher grávida. (DeCasper, A. J., Lecanuet, J. P., Busnel, M. C., Granier-Deferre, C., & Maugeais, R., 1994).” (Papalia & Duskin, 2013, p. 194). É como se dessa forma, a criança ainda na vida intrauterina já preferisse a canção na voz materna, que parece ser capaz de acalmar o feto.

doce. Ou seja, o jeito como a mãe diz ou canta (em condições não patológicas) provoca um efeito da confiabilidade. Ele enfatiza a importância do afeto com o qual a mãe canta para o bebê. O desenvolvimento do bebê só pode ocorrer no contexto da confiança. Corroborando com a hipótese de Magno de que o psicanalista é, sobretudo, um músico, Winnicott (1968/2012) diz que:

(...) todo analista sabe que, junto ao conteúdo das interpretações, a atitude por trás da verbalização tem sua própria importância, e que esta atitude se reflete nas nuances, no *ritmo* e em milhares de outras formas que podemos comparar à variedade infinita da poesia. (p. 85, grifo meu)

O ritmo é um elemento importante tanto na poesia quanto na música. Nas músicas sem letra, envolvemo-nos pelo ritmo e pela melodia e, muitas vezes, nas canções de línguas estrangeiras em que não compreendemos o que é verbalizado sentimos os mesmos efeitos.

Tudo isso posto, voltemos à cena do filme. Se retirarmos a música dessa cena, veremos apenas Theodore sozinho na maior parte do tempo, ou conversando com seus amigos ou com a senhora oriental no supermercado. A música exerce a função de presentificar a personagem Samantha. Ela está presente na vida dele mesmo quando ele não está diretamente conversando com ela; suponho que, embora esteja conversando com Amy, a música nos insere Samantha como se ele a carregasse consigo nos momentos que está só ou ao lado de seus amigos. Ou seja, não há apenas duas pessoas na cena em que ele conversa com Amy, mas sim três.

Em “A capacidade para estar só”, Winnicott (1958/1983a) coloca mais um paradoxo para pensarmos sua teoria. Ele explica que ficar realmente só não diz respeito a uma situação de confinamento, mas sim a um “fenômeno altamente sofisticado, ao qual uma pessoa pode chegar em seu desenvolvimento depois do estabelecimento de relações triádicas” (Winnicott, 1958/1983a, p. 32). O paradoxo está no fato de que, para desenvolver a capacidade de ficar só, é imprescindível a presença da mãe, ou seja, “é a capacidade de ficar só quando mais alguém está presente” (Winnicott, 1958/1983a, p. 32). Isso só acontecerá após o estágio do “eu sou”, quando a criança já está integrada e consegue perceber-se como um ser inteiro. Winnicott destaca a importância de a criança ter uma percepção da existência contínua de uma mãe disponível⁴⁰.

⁴⁰ Freud (1905/2006), no terceiro ensaio sobre a sexualidade infantil, escreve em uma nota de rodapé sobre a origem da angústia infantil de um menino de três anos que tem medo do escuro e que pede para que a tia lhe fale

A análise fílmica dessa cena nos mostra o papel da música dentro da narrativa em presentificar Samantha. Winnicott, por sua vez, acrescenta a compreensão da presença que estrutura o psiquismo e possibilita o desenvolvimento de “um dos sinais mais importantes do amadurecimento do desenvolvimento emocional” (Winnicott, 1958/1983a, p. 31).

algo, e ela diz que nada vai adiantar, pois ele não poderia mesmo vê-la e o menino responde: “não faz mal, (...) quando alguém fala fica mais claro” (Freud, 1905/2006, p. 212).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pontos de encontro e as comunicações entre o cinema e a psicanálise nos permitem (re)pensar essas duas formas de arte. Tudo isso vem colaborar no aperfeiçoamento da escuta analítica e traz importantes pontos de interseção com a clínica. Assim como a literatura, o cinema vive de narrativas, só que, além de palavras, expressa-se através de imagens, sons e movimentos. Nossos pacientes nos trazem seus relatos e vamos construindo junto com eles esses relatos. E ainda que o “passado seja uma história que contamos para nós mesmos” (Jonze, 2013), ao contar parte delas, seja por uma hora por semana, duas, três, quatro, como fazemos em sessões de psicoterapia psicanalítica estamos permitindo que essa nossa história faça algum sentido em outra pessoa. E isso tudo só se torna terapêutico quando a psicanálise ocorre, por exemplo, ao transformar o narcisismo com o vínculo interpessoal e ressignificar os sofrimentos narcísicos tão presentes na clínica do contemporâneo.

A postura do ensaísta como nos ensina Tania Rivera me fez descentrar do meu saber na psicanálise e, em um movimento centrífugo, ir beber de outras fontes de conhecimento através do cinema. Esses deslocamentos pela sétima arte foram produzindo, por sua vez, alguns efeitos percebidos ao voltar para meu primeiro objeto de estudo acadêmico: a mente humana. Além disso, o estudo de *Her* me apresentou questões como a tecnologia nas novas formas de relações contemporâneas. Neste momento de término deste ensaio, percebo que a frequente utilização de imagens ao longo desse texto, inclusive para contar a narrativa do filme, dialoga com o estudo do tema do narcisismo e com as análises fílmicas integradas à psicanálise que foram apresentadas no capítulo 3.

Revisitar o mito de Narciso e também utilizar imagens nessa reflexão foi um descentramento importante. A figura 18, na qual trago a tela *Narciso* de Caravaggio, fez com que eu percebesse um novo sentido após pensar o espelho em Narciso, na cultura e na psicanálise. Nessa tela barroca, vemos Narciso sozinho mirando-se no lago. Já a pintura de John William Waterhouse, figura 19, mostra o mesmo Narciso, mas sob outra perspectiva graças à presença do olhar de Eco. Esse olhar da jovem ninfa dá uma amplitude maior ao ambiente retratado na tela. Com isso, podemos pensar no estádio de espelho de Lacan, em que a presença do olhar do adulto produz um efeito na constituição de si, assim como o espelhamento em Winnicott, que dá lugar de destaque ao olhar materno nesses reflexos. A figura 20, que mostra a flor de Narciso, dá ideia de uma transformação e de uma vida que

pode se renovar, já que se trata de uma planta bulbosa, que, da aparente morte, faz surgir novamente a vida com sua beleza.

Um exercício fecundo foi colocar diferentes autores, descritos no capítulo 2, para dialogarem sobre a temática do narcisismo. Por exemplo, além de realçar as semelhanças e as diferenças de perspectivas sobre espelhamento em Lacan e Winnicott, também pude pensar sobre relações entre Lacan e Freud referentes ao narcisismo. Dessa forma, fazendo um recorte (e colocando-os lado a lado) entre o estágio de espelho de Lacan e o texto introdutório de Freud sobre o narcisismo, foi possível estabelecer que o francês complementa a ideia do austríaco em descrever que “nova ação” psíquica aconteceria para a passagem do autoerotismo para o narcisismo. Embora seja indiscutível a riqueza da temática levantada por Freud em relação ao narcisismo, comparada ao pensamento mais dinâmico de Winnicott, a abordagem freudiana parece algo mecanicista e que não dá conta de explicar alguns fenômenos clínicos do tema. O desenvolvimento de Winnicott e de certa forma, de Kohut, nos ajuda a entender a importância do papel do analista se oferecendo como objeto real capaz de promover a tão desejada mudança psíquica nos nossos analisandos.

Já o exercício de recortar cenas e a análise dos elementos presentes isoladamente a fim de entender melhor o filme em sua complexa relação com os elementos que compõem a obra produziram reflexos e efeitos nas minhas leituras dos conceitos da psicanálise. Por exemplo, na cena da praia, os movimentos de câmera faziam sobrepor olhares, causando um efeito de indiferenciação. Isso me permitiu compreender melhor o que acontece na fusão mãe-bebê, como nos ensina Winnicott em “A preocupação materna primária” (1956/2000b).

A análise da cena do elevador mostrou um ritmo frenético por provocar um efeito na percepção do tempo com menos tomadas de *close-ups* se comparada à cena da praia, apesar do número de planos serem proporcionais nas duas cenas. Se para o cineasta a “matéria-prima é o tempo”, para a psicanálise de Winnicott são os tempos em que a criança vai lidando com a ausência da mãe que vão produzindo um efeito no psiquismo do bebê que pode acionar a experiência do desamparo.

Por fim, na terceira cena estudada, desvelou-se para mim a música que consegue costurar os planos e presentificar uma personagem com voz, mas sem corpo. Essa talvez seja uma das maiores originalidades do roteiro de *Her*. Essa análise, por sua vez, possibilitou-me repensar como a comunicação através da voz e da música vai interferindo no psiquismo humano.

Sabemos que um filme como produto da cultura é uma representação de uma época. O que o filme de Jonze diz a respeito da contemporaneidade? Será um anúncio do que está por vir em um futuro próximo? Creio que essa não é a questão mais importante, mas sim o quanto esse filme trata de uma diversidade de relação amorosa. O quanto essas formas de amor têm sido diversificadas e o quanto nós, psicanalistas, interessados no funcionamento da mente humana, precisamos estar cada vez mais abertos para entender essa dinâmica despidos de preconceitos e de saberes supostamente soberanos. Afinal, o que é o amor senão “uma forma de insanidade socialmente aceitável”⁴¹?

O maior aprendizado que tive durante esta imersão neste tema de trabalho talvez tenha sido que, para realmente fazer psicanálise, é preciso despir-se de preconceitos e fazer deslocamentos entre campos de saberes. Da mesma forma, o exercício da escuta analítica só faz de fato algum sentido quando nos descentramos de nós mesmos e vamos empaticamente em direção ao outro sem nos perdermos de nós mesmos. É preciso analisar as partes para estar apto para entender o todo e vice-versa e estar disposto a sempre rever tudo que foi escutado.

Isso posto, ao rever o filme em sua “totalidade do contado fílmico” tal qual nos recomenda Merleau-Ponty (1964), renova-se a ideia do quanto o pensar sob o continuado exercício de olhar e escutar novamente o filme mostra novos aspectos e inclusive ressignifica outros aspectos já percebidos anteriormente. Fico com a sensação de que esse processo ainda gerará muitos outros desdobramentos. Isso me faz pensar que o processo de entendimento não se esgota ao término da sessão de cinema e algo de uma *re-visão* pode dar um outro olhar para uma visão anterior. Não seria essa a mesma sensação que temos ao atendermos nossos analisandos?

Ao analisar um filme, destrinchando seus elementos constituintes, basicamente observando seus planos, música, roteiro, fotografia e os movimentos da câmera, podemos nos aproximar do cinema utilizando sua própria linguagem. Assim, é possível repensar tanto a arte do cinema quanto a arte da psicanálise, que busca, tal como a sétima arte, aproximar-se da natureza humana em sua forma mais íntima.

Despeço-me, ao menos neste momento, deste ensaio usando as palavras de Christian Metz, crítico e teórico do cinema:

⁴¹ Como foi dito por Amy a Theodore

(...) eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e, todavia, única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho, e ajudo. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar (Metz, 1975/2018, p. 327).

Não seria exatamente isso que faz a criança nascer psiquicamente para Winnicott? É através do olhar da mãe que o bebê e, portanto, o sujeito passa a existir. Somente ser pelo olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abram, J. (2000). *A Linguagem de Winnicott: Dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott*. Rio de Janeiro, RJ: Revinter.
- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma. In T. Adorno, *Notas de Literatura I*. (J. de Almeida, trad., pp. 15-45). São Paulo, SP: Editora 34.
- Aumont, J. & Marie, M. (2012). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (E. A. Ribeiro, trad.). Campinas, SP: Papirus.
- Bahiana, A. M. (2012) *Como ver um filme*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Baudry, J-L. (2018) Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1970)
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, D. Schöttker, M. Hansen, & S. Buck-Morss, *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (M. Lisboa & V. Ribeiro, trads., pp. 9-40). Rio de Janeiro, RJ: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1935)
- Bion, W. (1992). Nova Iorque: Terceira. In W. Bion, *Conversando com Bion: Quatro discussões com W. R. Bion* (P. C. Sandler, trad., pp. 126-144). Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora. (Trabalho original publicado em 1976).
- Candi, T. S. (2010) *O duplo limite: o aparelho psíquico de André Green*. São Paulo, SP: Escuta.
- Caravaggio (1597-1599). Narciso. [Óleo sobre tela]. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica.
- Carrol, L. (1865). *Alice no país das maravilhas*.
- Codato, H. (2016). O corpo e a voz no cinema contemporâneo: reflexões sobre o filme Ela (*Her*, 2013), de Spike Jonze. *Revista Significação* 43(46), 2016. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/120992/121181>
- Cunha, E. L. (2016). Destinos contemporâneos do narcisismo: atualidades de Heinz Kohut. In J. Birman, L. Fulgencio, D. Kupermann & E. L. Cunha (Orgs.), *Amar a si mesmo e Amar o Outro: Narcisismo e Sexualidade na Psicanálise Contemporânea* (pp. 95-112). São Paulo, SP: Zagodoni.
- Cunha, M. P., & Birman, J. (2017) Muros do Vazio: Narciso revisitado. *Revista Tempo Psicanalítico*, 42(2), 30-49.
- Dias, E. E. (2017). *A teoria do amadurecimento em D. W. Winnicott*. São Paulo, SP: DWW editorial.

- Desnos, R. (2018a). O sonho e o cinema. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)* (T. Machado, trad, pp. 257-258). Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1923)
- Desnos, R. (2018b). Os sonhos da noite transportados para a tela. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)* (T. Machado, trad, pp. 258-260). Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1927)
- Doane, M. A. (2018). *A voz no cinema: A articulação do corpo e espaço* In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1980)
- Doin, C. (2001). Espelho e Pessoa. In J. de Mello Filho, *O ser e o viver: uma visão da obra de Winnicott* (pp. 185-218). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Eizirik, C. L, & Bassols, A. M. S (2013). *O ciclo da vida humana: uma perspectiva psicodinâmica*. Porto Alegre, RS: Artmed.
- Fernandes, A. L. S. (2005). Cinema e Psicanálise. *Círculo Brasileiro de Psicanálise*. Recuperado de: <http://www.cbp.org.br/rev2807.htm>
- Figueiredo, L. C. (2018). *A psicanálise: caminhos no mundo em transformação*. São Paulo, SP: Escuta.
- Fischer, S., & Caetano, K. (2016). ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade. *Galáxia* (São Paulo), (33), 119-130. <https://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227780>
- Freud, S. (2006a). Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2006b). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1907).
- Freud, S. (2006c). Escritores Criativos e Devaneio. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (2006d). Totem e Tabu. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1913).
- Freud, S. (2006e). Luto e Melancolia. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1917)

- Freud, S. (2006f). O Estranho. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (2014). Para uma introdução ao narcisismo: In Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (Org.) *Para uma introdução ao narcisismo: reflexo e reflexões* (C. P. T. Flores, trad.). Porto Alegre: IPSDP, 2014. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (2015). O Moisés de Michelângelo. In, S. Freud, *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015. (Trabalho original publicado em 1914)
- Froemming, L. (2000). Era como num sonho era como num filme. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, (18), 47-49.
- Froemming, L. (2013). Arte, psicanálise, análise do discurso. Torções temporais: escultura e interpretação. In F. Indursky, M. C. Ferreira, & S. Mittman (Orgs.), *O acontecimento do discurso no Brasil* (pp. 141-150). Campinas, SP: Mercado das Letras.
- Froemming, L., & Ribeiro, M. (2007). Melancolia como herança no filme Cidadão Kane. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 7(2), 385-404.
- Fulgencio, L. (2013). A Situação do Narcisismo Primário para Winnicott. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 47(3), 131-142.
- Garcia, T. (2014, 2 fev). Spike Jonze, o canalha incorrigível. *El País*. Recuperado de https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/31/cultura/1391168297_417996.html
- Gutfreind, C. (2014). *A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise*. Porto Alegre, RS: Artmed.
- Green, A. (2017). *A loucura privada: Psicanálise de casos-limite*. São Paulo, SP, Escuta.
- Green, A. (1988). *Narcisismo de vida, Narcisismo de morte* (C. Berliner, trad.). São Paulo, SP: Escuta.
- Homem, M. L. (2014). A escuta fílmica. In C. Dunker, I. Lenz, & A. Rodrigues, *Montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo, SP: nVersos.
- Jonze, S. (Director). (2010). *Eu estou aqui* [Curta-metragem].
- Jonze, S. (Director). (2013). *Her* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.
- Jonze, S. (2014). NEWSNIGHT: An exclusive BBC interview with Spike Jonze, director of 'Her'. *BBC Newsnight*. Recuperado de <https://youtu.be/3vAJGE97e4A>

- Jordão, A. A. (2011). *Narcisismo, do ressentimento a certeza de si*. Curitiba, PR: Jurua Editora.
- Khan, M. (2000) Introdução por M. Massud R. Khan. In D. W. Winnicott, *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Lacan, J. (1998). O estágio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, *Escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 96-103). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).
- Lacan, J. (1979). *O mito individual do neurótico em cadernos freudianos e lacanianos da escola freudiana de São Paulo, SP*. São Paulo, SP: Editora Cortez.
- Lévy, P. (2011). *O que é o virtual?* (P. Neves, trad.). São Paulo, SP: editora 34.
- Magno, M. D. (1986). *A Música*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Aoutra.
- McLuhan, M. (2007). *Os meios de comunicação com extensões do homem*. Editora Cultrix (Trabalho original publicado em 1969)
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Visível e invisível*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Metz, C. (2018). História/Discurso e “O dispositivo cinematográfico como instituição social: Entrevista com Christian Metz. In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1975)
- Michelangelo (1513-1515). Moisés. [Escultura em mármore] Roma: Basílica de São Pedro Acorrentado.
- Morin, E. (2018). A Alma do Cinema (Capítulo IV de O Cinema ou O Homem Imaginário) In: I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1970)
- Nemirovsky, C. (2015). *Winnicott e Kohut: Novas perspectivas em psicanálise, psicoterapia e psiquiatria: A intersubjetividade e os transtornos complexos*. Porto Alegre, RS: Triângulo gráfica e editora LTDA.
- Ogden, T. H. (2017). *A matriz da mente: relações objetais e o diálogo psicanalítico. Tradução de Giovanna Del Grande da Silva*. São Paulo, SP: Blucher.
- Papalia, D. E., Feldman, R. D. com Gabriela Martorell. (2013). *Desenvolvimento Humano*. 12a ed. Tradução de Cristina Monteiro e Mauro de Campos Silva. Porto Alegre, RS: Artmed.
- Pereira, R. de F. (2012). Quando as canções entraram no cinema: a música entre o Supereu e o Ideal de Eu In C. Dunker, I. Lenz, & A. Rodrigues, *A criação do desejo*. São Paulo, SP: nVersos.

- Repetto, B. (2011). *Quando a música entra em cena*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2011.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zacarias.
- Rivera, T. (2017). Desejo de ensaio. In T. Rivera, L. A. M. Celes, & E. L. A. de Sousa. *Coleção ensaios brasileiros contemporâneos* (pp. 11-23). Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 2017.
- Rocha, L. C. M (2016). *O amor e o simulacro - algumas narrativas*. (Dissertação de mestrado Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Recuperao de: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/>
- Roussillon, R. (2012). O desamparo e as tentativas de solução para o traumatismo primário. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19(2), 271-295.
- Santos, M. M. (2014). Iluminação: o instante da luz. In C. Dunker, I. Lenz, & A. Rodrigues, *Montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo, SP: nVersos.
- Schuler, D. (1994). *Narciso Errante*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Sibilia, P. (2015). *O homem pós-orgânico: A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1967)
- Silva, M. E. L. (1993). *Investigação e Psicanálise*. Campinas, SP: Editora Papirus.
- Telmo, A., & Gonçalves, T. G. (2014). Alçando voos entre a preocupação materna primária e o Narcisismo: alguns destinos. In Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (Org.) *Para uma introdução ao narcisismo: reflexo e reflexões* (C. P. T. Flores, trad.). Porto Alegre: IPSDP, 2014.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.
- Waterhouse, J. (1903). Eco e Narciso. [Óleo sobre tela] Liverpool: Walker Art Gallery.
- Winnicott, C. (1994). *Explorações Psicanalíticas* (J. O. De A. Abreu, trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas Sul.
- Winnicott, D. W. (1975). O papel do espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil 1967. In *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1967)
- Winnicott, D. W. (1983a) A capacidade de estar só. In D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (I. Ortiz, trad.). Porto Alegre, RS: Artmed. (Trabalho original publicado em 1958)
- Winnicott, D. W. (1983b). Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro “self”. In D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do*

- desenvolvimento emocional* (I. Ortiz, trad.). Porto Alegre, RS: Artmed. (Trabalho original publicado em 1960)
- Winnicott, D. W. (1983c). A integração do ego no desenvolvimento da criança. In D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (I. Ortiz, trad.). Porto Alegre, RS: Artmed. (Trabalho original publicado em 1962)
- Winnicott, D. W. (1994a). Sobre os Elementos Masculinos e Femininos Ex-cindidos. In D. W. Winnicott, *Explorações Psicanalíticas* (J. Abreu, trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas Sul. (Trabalho original publicado em 1968-69)
- Winnicott, D. W. (1994b). Fisioterapia e Relações Humanas. In D. W. Winnicott, *Explorações Psicanalíticas* (J. Abreu, trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas Sul. (Trabalho original publicado em 1969)
- Winnicott, D. W. (2000a). Memórias do Nascimento, Trauma do Nascimento e Ansiedade In D. W. Winnicott, *Da Pediatria à Psicanálise: Obras escolhidas* (D. Bogomoletz, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1949)
- Winnicott, D. W. (2000b). A preocupação materna primária. In D. W. Winnicott, *Da Pediatria à Psicanálise: Obras escolhidas* (D. Bogomoletz, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1956)
- Winnicott, D. W. (2000c). A agressividade em Relação ao Desenvolvimento Emocional. In D. W. Winnicott, *Da Pediatria à Psicanálise: Obras escolhidas* (D. Bogomoletz, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1950-55)
- Winnicott, D. W. (2011). Agressão, culpa e reparação. In D. W. Winnicott, *Tudo começa em casa* (P. Sandler, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1960)
- Winnicott, D. W. (2012). A Comunicação entre o bebê e a sua mãe e entre a mãe e o bebê: convergências e divergências. In D. W. Winnicott, *Os bebês e suas mães*. (J. Camargo, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1968)
- Zimmerman, D. E. (1999). *Fundamentos Psicanalíticos: teoria, técnica e clínica – uma abordagem didática*. Porto Alegre, RS: Artmed.