

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**BEATRIZ ALCICI PELEGRINI**

**DE *LOST IN TRANSLATION* A *HER*: (DES)ENCONTROS E  
INTER/AÇÕES, IMAGENS DO *DESLUGAR* NO CINEMA  
CONTEMPORÂNEO**

**CURITIBA**

**2022**

**BEATRIZ ALCICI PELEGRINI**

**DE *LOST IN TRANSLATION* A *HER*: (DES)ENCONTROS E  
INTER/AÇÕES, IMAGENS DO *DESLUGAR* NO CINEMA  
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná — PPGCom/UTP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Fischer.

**CURITIBA**

**2022**

P381 Pelegrini, Beatriz Alcici.

De Lost in Translation a Her: (Des)encontros e inter/ações,  
imagens do deslugar no cinema contemporâneo / Beatriz Alcici  
Pelegrini; orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Fischer.  
72f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2022

1. Deslugar. 2. Sofia Coppola 3. Spike Jonze. 4. Cinema  
contemporâneo. 5. Anestesia. I. Dissertação (Mestrado) –  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens /  
Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida professora Dra. Sandra Fischer, por ter me concedido a oportunidade de trabalhar com o *deslugar*, um tema que em simultâneo é impactante, impressionante e desconcertante. Sou muito grata à professora por ter me despertado (com suas aulas, estudos e orientações) *sentido* para minhas buscas (além das acadêmicas). Sou grata pelo espaço e o tempo que me foi confiado para a minha interpretação e compreensão do que é o *deslugar*, ainda, a receptividade de minhas palavras. Por mais que ainda me encontro em processo de conhecimento acerca do tema, considero a descoberta de um “lugar”.

Agradeço à querida professora Dra. Aline Vaz, pela disponibilidade e ampla receptividade para me auxiliar (assessorar) na complexa tarefa de construção desta pesquisa. Sou grata pela paciência, apoio e incentivo que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço à querida professora Dra. Denize Araújo pelo acolhimento, e (encorajadora) compreensão de minhas palavras. Sou grata pela sensibilidade e percepção que me nomearam e nortearam no que, em meu texto, eu mesma não havia identificado.

Agradeço à querida professora Dra. Kati Caetano pelas orientações, pelas palavras, pelas aulas e pela oportunidade de me conceder a escolha do meu caminho na pesquisa.

Agradeço aos queridos professores do curso pelas aulas, pelas palavras, pelos ensinamentos. Ainda, sou grata à secretária do curso, Daniele, por sempre prontamente me auxiliar em todas as questões que me foram necessárias.

Agradeço ao meu querido e amado companheiro Theo pelo apoio e companhia cotidianos. Sou grata pela paciência, pelo carinho, pelo espaço e aceitação no desenvolvimento deste trabalho que tomou grande parte do tempo de minha e de nossas vidas. Sou muito grata pela compreensão e respeito pelo meu trabalho, sendo tão significativo e imprescindível para a construção de minha vida acadêmica.

Agradeço aos meus queridos e amados pais e irmãos por todo o suporte e incentivo aos estudos, e pela união em tempos tão obscuros.

Aos amados entes queridos que nos deixaram nessa pandemia: Irma, Hamilton, Isa, Dirce e Eduardo. E ainda João, que por consequência, veio para junto de nós.

## RESUMO

A pesquisa visa a tratar da temática do *deslugar* (FISCHER) tal como se dá a ver no cinema contemporâneo, com vistas a discutir o conceito e a alargar interpretações e análises concernentes à questão. Entendemos que a situação de *deslugar* pode ser compreendida como um “estado” de polarização entre extremos opostos, onde o sujeito assim colocado estaria imerso em permanente estado de inadequação, “não pertencimento”, como se o sujeito entrasse em estado de anestesia. O *corpus* selecionado para a pesquisa é o filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola; EUA, 2003), e *Ela* (*Her*, Spike Jonze; EUA, 2013). Sendo o *deslugar* atemporal e de ordem psíquico-intelecto-emocional no âmbito das relações humanas e consequentes práticas socio comunicacionais (FISCHER, 2011), esteticamente os universos fílmicos indicados apresentam-se, parece-nos, peculiarmente — delineando subjetividades, pontuando práticas sociais por vezes inusitadas, e produzindo discursos e efeitos de sentido particulares.

**Palavras-chave:** *Deslugar*, Sofia Coppola, Spike Jonze, Cinema contemporâneo, Anestesia.

## ABSTRACT

This research seeks to analyze the theme of *deslugar-displace* (FISCHER, S.) as seen in contemporary cinema, to discuss the concept and allow interpretations and analyses concerning the issue. We understand that the situation of *deslugar-displace* can be understood as a “state” of polarization between the opposite extremes, in which the subject displaced would be immersed in a permanent state of inadequacy, “non-belonging” and oscillation, entering in a kind of “state of anesthesia”. The *corpus* selected for the research is composed of the following films to be contrasted and comparatively analyzed: *Lost in Translation* (Sofia Coppola, USA, 2003), and *Her* (Spike Jonze, USA, 2013). The *deslugar/displace*, being timeless and psychic-intellect-emotional in the scope of human relationships and consequently of socio-communicational practices (FISCHER, 2011), aesthetically presents itself, it seems to us, in a particular way in the indicated filmic universes – outlining subjectivities, punctuating social practices that are sometimes unusual, and producing discourses and peculiar meaning effects.

**Keywords:** *Deslugar/displace*, Sofia Coppola, Spike Jonze, Contemporary cinema, Anesthesia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	06
1. <i>Deslugar</i> .....	07
<b>CAPÍTULO I</b> .....	17
1.1 Isso, não disso — Da teoria: <i>Deslugar</i> .....	18
<b>CAPÍTULO II</b> .....	36
2.1 <i>Her</i> — Considerações.....	37
<b>CAPÍTULO III</b> .....	48
3.1 <i>Lost in Translation</i> — Considerações.....	49
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	65
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	68
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	70
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	71

**INTRODUÇÃO**



Em algum momento da vida já foi experimentado, de variadas formas ou intensidades, e sempre “anonimamente”. Não se anuncia, e nunca se sabe. Está lá, como “estado”. Fazendo parte, juntando e desconjuntando. O que, não se sabe, muito menos seus porquês. Invisível, nunca ninguém viu. É também indizível, mas há quem ouse tentar explicar. Desacomoda dentro e fora, mas não está dentro, nem fora. O que se sabe, é que se repete. Todo dia. É um fazer e agir que descontinua, volta, outro dia. Até perder o sentido (que já se perdeu). Paralisa e estranha, lá e cá. Perambula por dentro e por fora, sem caminho para encontrar ou estar. Acompanha, e muitas vezes, faz perder movimentos. Anda sem sair do lugar. Lugar que não é, é *deslugar*.

A presente pesquisa visa a tratar da temática do *deslugar* (FISCHER) tal como se dá a ver no cinema contemporâneo, com vistas a discutir o conceito e alargar interpretações e análises concernentes à questão. Entendemos que a situação de *deslugar* pode ser compreendida como um estado de polarização entre extremos opostos, onde o sujeito assim colocado estaria imerso em permanente estado de inadequação, “não pertencimento”, como se o sujeito, assim, entrasse em estado de anestesia. “Basicamente definido pelo nem / nem, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e inominável, ‘enunciada’ pelo simultâneo não estar dentro e não estar fora” (FISCHER, 2011, p. 3-4), deste modo, explica:

Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que não pertence pertencendo e que pertence sem pertencer; alguém que é mas não é. O sujeito pode, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser. (FISCHER, 2011, p.4).

Sendo o *deslugar* atemporal e de ordem psíquico-intelecto-emocional no âmbito das relações humanas e consequentes práticas socio comunicacionais (FISCHER, 2011), esteticamente os universos fílmicos apresentam-se, parece-nos, de forma particular. O *corpus* selecionado para a pesquisa é o filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, EUA, 2003), e o filme *Ela* (*Her*, Spike Jonze, EUA, 2013). Os filmes selecionados norte-americanos e contemporâneos, se entrelaçam em correspondências no estado das personagens, que entendemos estarem em *deslugar*. As similaridades foram analisadas e por vezes comparadas. Para situar o leitor, apresentamos uma breve sinopse dos filmes selecionados:

Em *Lost in Translation*, solitário, Bob Harris é um famoso ator em final de carreira, que viaja ao Japão para estrelar a propaganda do *whisky Suntory* (“*Suntory time*” slogan do produto). Bob não quer estar ali, mas não consegue ir embora. Seus conflitos com a esposa Lídia, que constantemente se tenta fazer presente, e, simultaneamente, cobra a presença de Bob com excessivas ligações e mensagens. Estão distantes no relacionamento, algo parece ter sido perdido. Inesperadamente, ele encontra Charlotte. Jovem solitária, recém-formada em filosofia, casada há dois anos, acompanha o marido John (fotógrafo) que vai ao Japão a trabalho. Ela preenche seus dias no quarto de hotel e perambulando pela cidade. Ao trocarem olhares, algo parece ter se iniciado. As impossibilidades pairam sobre o relacionamento dos dois. Algo do inominável se repete ali (para si mesmos e na relação de ambos). Se dizem perdidos, e algo que poderia fazer união, não une. Não vão ao ato, falta ação, falta movimento. Inconsistências. A própria quebra no movimento das imagens (e das relações), marca o ritmo do filme.

Em *Her*, solitário, Theodore é um escritor recém-separado com importantes conflitos não resolvidos sobre o casamento terminado. Escreve cartas pessoais, de pessoas, que não conhece, de intimidades e experiências nunca vividas. Nem por ele, nem por elas, talvez só imaginadas (por ele, por elas). Experiências de outros, experiências inventadas, romanceadas (quase que etéreas), compradas... Sujeito moderno (hipermoderno). Após assistir à propaganda do novo programa S.O1, Theodore começa a se relacionar com seu (novo) software. De S.O1, só conhecemos a voz, sedutora (que poderia ser de “qualquer uma”), desconhecida, mas familiar pela identidade marcante da atriz que interpreta a voz de S.O1. Eles se apaixonam, sem noção de limites, se misturam, ele com ela, ela com ele. Ele se fecha, ela se abre (para outras pessoas que compraram o mesmo *software* e até para outros S.O1). Despedaçados, tentam inventar uma forma de “juntar”, mas nada se liga (embora estejam constantemente [des]conectados).

Os filmes do *corpus* foram selecionados em uma composição que se dá por uma peculiar união entre ambos. A diretora de *Lost in Translation* Sofia Coppola e o diretor de *Her* Spike Jonze, foram casados por alguns anos, e se divorciaram no mesmo ano de lançamento do filme da diretora. Dez anos depois, Spike lança *Her*, e em algumas entrevistas diz ter demorado dez anos para concluir o filme. Verificando as datas, percebemos ser exatamente a diferença de um filme para o outro. As correspondências tanto na história, quanto nas características dos atores, assemelham-se assim como na “realidade” de Sofia e Spike. Como o marido de Charlotte, um fotógrafo, bem como era Spike na época. A própria escolha do ator que interpreta John (Giovanni Ribisi) marido de Charlotte em *Lost in Translation*, assemelha-se ao jovem Spike Jonze. Bem como o próprio Theodore corresponde a figura de Spike em *Her*, e ainda, os

trejeitos de Catherine (ex-esposa de Theodore), condiz com Sofia. A desconexão do casal, tanto em *Lost in Translation* como em *Her*, retratada nos filmes, marca (podemos pensar) a transição do término do casamento dos diretores. A solidão das personagens é a característica pontual nas tramas, tanto Bob, Charlotte e Theodore, passam por uma crise conjugal em um tempo, que parece ser a “tomada de consciência” sobre a angústia da qual se encontravam. Ou seja, Bob encontra em Charlotte uma inesperada conexão com o que parece ter perdido com sua esposa Lídia, assim como Theodore encontra com a voz, Samantha. Charlotte encontra em Bob o amparo e a proximidade que parece ter perdido com John. Theodore encontra com a voz, o elo de conexão com o mundo novamente (e com si mesmo). Ambos, Bob e Theodore, encontram nela (Ela), Charlotte e Samantha, o vínculo (perdido) com o *outro*, fazendo assim com que os dois voltem a ter algum “sentido” na vida. Eles parecem “deslocar” seus conflitos com suas respectivas esposas, para o relacionamento com ‘ela’ (?).

Podemos classificar ambos os filmes como “suaves” e melancólicos, simultaneamente, em que são cômicos e sarcásticos. Esse relacionamento, que nos parece um encontro íntimo, com proximidade, afeto e cumplicidade, se tornou viável e mantido, pois ‘ela’ (elas), são “estranhas”, são desconhecidas a eles. Partindo do entendimento de que estranhos são alienados a nós e que não temos ‘passado’ com estranhos, logo, não temos vulnerabilidades, defeitos ou limites, não temos “tempo” e história com estranhos, estranhos não fazem parte da cotidianidade. Assim as personagens podem se aproximar dela(s), pois, não precisam lidar com suas próprias impossibilidades (que entravam seus relacionamentos amorosos). O que os une é a própria “fuga da proximidade”. Bob e Charlotte aparentam querer ficar juntos (em ato), mas ambos são casados, e estão em idades e momentos de vida opostos. Theodore se relaciona com Samantha com segurança, pois, dela só existe a voz. Ambas as personagens se “encontram” na impermanência e na alienação (de si e do outro). Eles não têm nenhum passado ainda, nenhuma história ou anos de convivência. Com estranhos, pode se privar de detalhes e especificidades sobre si mesmo, algo que parece assombrar as personagens. De seus respectivos relacionamentos (cônjuges), a proximidade os distancia, e no relacionamento com alguém “estranho”, parecem mais próximos e até apaixonados.

O estado de *deslugar* das personagens, faz com que o mundo (expandido), se contraia sedando o sentir, descontinuando. Homi K. Bhabha nos diz que, “porém, o “estranho”, fornece-nos de fato uma problemática não continuísta”. Explica:

Se, para Freud, o *unheimlich* é “o nome para tudo o que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” [...]. É a distinção entre coisas que deveriam ser

ocultas e coisas que deveriam ser mostradas [...], tal esquecimento — ou recusa — cria uma incerteza no coração do sujeito generalizante da sociedade civil, comprometendo o “indivíduo” [...]”. (BAHBAH, 2019, p. 33)

Livres da cotidianidade com o desconhecido, eles podem ao menos se livrar da angústia que aparentam/apresentam sentir na convivência com seus companheiros. É como relacionar-se sem se relacionar (com superficialidade). Bob e Charlotte passam por situações semelhantes em seus casamentos, ambos estão desconectados de seus parceiros. Bob e Lídia parecem não falar a mesma língua, enquanto Charlotte e John parecem “se desconhecer”. Theodore está preso a um relacionamento que não existe mais, enclausurado a sua ex-esposa, a “Catherine de antigamente”. Ela mudou, cresceu, e ele foi incapaz de acompanhar. Novamente, se fecha em um relacionamento com a voz (Samantha), do qual o outro não existe realmente.

Quando ela começa a “evoluir” e o relacionamento passa ao ato com a voz em um corpo, ele rompe. Com efeito, as análises e reflexões foram formuladas como ensaio poético, de modo a criar o efeito de sentido do *deslugar* no leitor. O principal objeto de estudo da presente pesquisa é o sujeito em *deslugar*. No caso, as personagens apresentam características análogas como a solidão, os conflitos amorosos, o sentimento de se estar perdido (como por vezes anunciado por elas), o estranhamento, a falta de vinculação social, a ambiguidade nas relações, a inconsistência emocional, e por fim, o desconforto aparente e constante. A partir dessas personagens analisadas, e do referencial teórico estipulado por Fischer, os principais autores selecionados, como Algirdas Greimas, Eric Landowski, Beyung-Chul Han, Claudine Haroche, Homi Bhabha, Michael de Certeau, e Sigmund Freud, foram combinados por tratarem de temáticas e questões que entendemos serem pertinentes ao contexto do *deslugar*. Logo, selecionamos algumas palavras que ajudam a compreender o contexto das personagens (entendemos que também se relacionam com o *deslugar*), são elas: mistério/ misterioso, *glamour*, estranho, estrangeiro, familiaridade, sedar, hipnose, hipnótico, translúcido, perambular, anestésico. Logo, apresentamos uma breve elucidação da significância das palavras no dicionário Michaelis (2010), para contextualização:

Mistério:

**1** Segredo religioso **2** Cada uma das verdades da religião cristã impenetráveis à razão humana e impostas como artigo de fé. **3** Aquilo que a inteligência humana não consegue compreender ou explicar. **4** Coisa oculta, de que ninguém tem conhecimento. **5** reservas, segredo.

Misterioso:

**1** Em que há mistérios; desconhecido, enigmático, inexplicável. **2** Em que falta clareza, obscuro. **3** Que toma precauções para praticar qualquer ato ou faz segredo de coisas insignificantes, como se fossem de grande importância.

Glamour:

Encanto pessoal; fascínio; charme.

Estranho:

**1** Que não se conhece, desconhecido. **2** Fora do comum; anormal. **3** que é de fora; externo. **4** Esquisito, singular. — Pessoa que não pertence ao meio em que se vive: não *converse com estranhos*.

Estrangeiro:

Que é natural ou pertencente à país diferente daquele em que se acha. **1** Pessoa que não é natural do país onde se acha. **2** Conjunto de todos os países, exceto aquele de que se fala.

Familiaridade:

**1** Qualidade daquele ou daquilo que é familiar. **2** Confiança; intimidade.

Sedar:

**1** Acalmar, moderar, tranquilizar: sedar a mente, os nervos. **2** Ministrando um sedativo.

Hipnose:

Estado semelhante ao sono profundo e no qual o paciente só age induzido pelas sugestões do hipnotizador; sono hipnótico.

Hipnótico:

**1** Relativo à hipnose ou ao hipnotismo. **2** Que produz sono. Medicamento que produz sono; narcótico.

Translúcido:

**1** Diz-se do corpo que deixa passar a luz, mas através do qual não se veem os objetos; diáfano. **2** Transparente [...] *Antônimo: opaco*.

Perambular:

**1** Passear a pé. **2** Andar sem destino, vagar.

### Anestesia:

Privação parcial ou total da sensibilidade. Anestesia geral: produção de inconsciência completa, relaxamento muscular e ausência da sensação da dor. [...].

Ainda, apresentamos no contexto filosófico do Dicionário de Filosofia (2012) as palavras: adequado, adequação, alienação, dor e solidão.

### Adequado:

Um dos *critérios* de verdade, mais precisamente aquele segundo o qual um conhecimento é verdadeiro se está adequado ao objeto, isto é, se lhe é apropriado e correspondente de tal modo que reproduz o mais possível a sua natureza. [...] As coisas naturais, cuja ciência nosso intelecto recebe, são *a medida* do intelecto, visto que este possui a verdade só na medida em que se conforma às coisas. As próprias coisas são, por sua vez, *medidas* pelo intelecto divino, no qual subsistem suas *formas* tal como as formas das coisas artificiais subsistem no intelecto do artífice. [...] A noção de adequação (ou acordo, ou conformidade, ou correspondência) é pressuposta e empregada por muitas filosofias, mais precisamente por todas as que consideram o conhecimento como uma relação de identidade ou semelhança (v. CONHECIMENTO). Locke afirma que “o nosso conhecimento é real só se há *conformidade* entre as ideias e a realidade das coisas” [...] “A ideia é a verdade, pois a verdade é a correspondência entre objetividade e conceito, mas não a correspondência entre coisas externas e minhas representações; estas são apenas representações *exatas* que eu tenho como *indivíduo*. [...] (“O indivíduo por si não corresponde ao seu conceito: esta limitação da sua existência constitui a finitude e a ruína do indivíduo”). Num e noutro caso, o critério é sempre o da correspondência. Na orientação linguística da filosofia analítica contemporânea mantém-se a noção de correspondência como relação de semelhança entre linguagem e realidade.

### Adequação:

Nem sempre o significado desse adjetivo está vinculado ao significado do substantivo correspondente. Ele pode significar, em geral, “comensurado a”. Nesse sentido, dizemos que uma descrição é adequada se não negligencia nenhum elemento importante de situação descrita; [...] “Entendo por ideia adequada aquela que, considerada em si, sem relação com o objeto, tem todas as propriedades ou as denominações intrínsecas da ideia verdadeira. [...] Espinosa nega explicitamente que a ideia verdadeira seja a que corresponde ao próprio objeto porque nesse caso ela se distinguiria da ideia falsa somente pela denominação extrínseca, e não haveria diferença entre ideia verdadeira

e ideia falsa quanto à sua realidade e perfeição intrínseca (*Et.*, II, 4, escol).

#### Alienação:

Esse termo, que na linguagem comum significa perda e posse, de um afeto ou dos poderes mentais, foi empregado pelos filósofos com certos significados específicos. [...] 2. Esse termo foi empregado por Rousseau para indicar a sessão dos direitos naturais à comunidade, efetuada com o contrato social. “As cláusulas deste contrato reduzem-se a uma só: a. total de cada associado, com todos os seus direitos, a toda a comunidade” (*Contrato social*, I, 6). 3. Hegel empregou o termo para indicar o estranhamento da consciência por si mesma, pelo qual ela se considera como uma coisa. Este estranhamento é uma fase do processo que vai da consciência à autoconsciência. Hegel diz: “A própria A. da autoconsciência propõe a coisidade, pelo que essa A. tem significado não só negativo, mas também positivo, e isto não só para nós ou em si, mas também para a própria autoconsciência. Para esta, o negativo do objeto ou a auto-subtração deste último tem significado positivo, isto é, ela mesma; de fato, nessa A. ela põe-se a si mesma como objeto ou, por força da incindível unidade do ser-para-si, põe o objeto como ela mesma, enquanto, por outro lado, nesse ato está contido o outro momento do qual ela retirou e retomou em si mesma essa A. e objetividade de, estando portando, junto a si mesma, no seu ser outra coisa como tal. Este é o movimento da consciência, é a totalidade dos próprios momentos “(Phanömen. des Geisters, VIII,1). Segundo Marx, Hegel cometeu o erro de confundir objetivação, que é o processo pelo qual o homem se coisifica, isto é, exprime-se ou exterioriza-se na natureza através do trabalho, com A., que é o processo pelo qual o homem se torna *estranho para si mesmo*, a ponto de não se reconhecer. [...] a. é o dano ou a condenação maior da sociedade capitalista. A propriedade privada produz a. do operário tanto porque cinde a relação deste com o produto do seu trabalho (que pertence ao capitalista), quanto porque o trabalho permanece exterior ao operário, não pertence à sua personalidade, “logo, no seu trabalho, ele não se afirma, mas se nega, não se sente satisfeito, mas infeliz. [...] E somente fora do trabalho sente-se junto a si mesmo, e sente-se fora de si no trabalho”. (...) “O trabalho exterior, o trabalho em que o homem se aliena, é um trabalho de sacrifício de si mesmo, de mortificação” (*Manuscritos econômico-filosóficos*, 1844, I, 22). Esse uso do termo tornou-se corrente na cultura contemporânea, não só na descrição do trabalho operário em certas fases da sociedade capitalista, mas também a propósito da relação entre o homem e as coisas na era tecnológica, pois parece que o predomínio da técnica “aliena o homem de si mesmo” no sentido de que tende a fazer dele a engrenagem de uma máquina”. Também desse ponto de vista, Sartre retornou ao conceito hegeliano da A., entendida como “um caráter constante da objetivação, seja ele qual for”: onde se entende por “objetivação” qualquer relação do homem com as coisas e com outros

homens (*Critique de la raison dialectique*, 1960, p.285). Marcuse, por sua vez considerou, A. como a característica do homem e da sociedade” numa só dimensão”, ou seja, como a situação na qual não se distingue o *dever ser* do *ser*, e por isso o pensamento *negativo*, ou força crítica da Razão, é esquecido ou calado pela força onipresente da estrutura tecnológica da sociedade (*One Dimensional Man*, 1964, p.12). (...) Se um homem é um ser natural e social (como pensava Marx), A. é refugiar-se na contemplação. Se o homem é instinto e vontade de viver, A. é qualquer repressão ou diminuição desse instinto e dessa vontade; se o homem é racionalidade operante ou ativa, A. é entregar-se ao instinto. Se o homem é razão (entendida de qualquer modo), A. é refugiar-se na fantasia; mas, se é essencialmente imaginação e fantasia, A. é qualquer disciplina racional. Enfim, se o indivíduo humano é uma totalidade autossuficiente e completa, A. é qualquer regra ou norma imposta, de qualquer modo, à sua expressão. A equivocidade do conceito de A. decorre da problematidade da noção de homem.

#### Dor:

Uma das tonalidades fundamentais da vida emotiva, mais precisamente a negativa, que costuma ser assumida como sinal ou indicação do caráter hostil, ou desfavorável da situação em que se encontra o ser vivo (v. EMOÇÃO). [...] Para o estoicismo (Sêneca, Epicteto), a D. é uma atitude nossa diante das coisas que não dependem de nós; donde o imperativo estoico de suportar a D. por meio da apatia. No pensamento cristão (do fim da Antiguidade e da Idade Média), a D. adquire um significado novo, porquanto se caracteriza não só como mal físico, decorrente da desordem introduzida pelo pecado, e mal moral ligado à liberdade do homem, mas também como via privilegiada de purificação, se vivida de forma cristã. Neste caso, não se fala simplesmente em suportar, mas propriamente em aceitar, ou até em buscar a dor como meio de expiação e de elevação [...]. Com Schopenhauer a D. recebe uma atenção totalmente nova, que inicia o pensamento contemporâneo; de fato, a partir de Schopenhauer, à D. se atribui tal importância que ela se torna um (o) problema filosófico fundamental: não uma realidade sensata (que redime ou que deve ser redimida), mas insensata (a dor não tem justificação nem explicação: é o código revelador da existência) [...].

#### Solidão:

Isolamento ou busca de melhor comunicação. No primeiro sentido, a S. é a situação do sábio, que, por tradição, é perfeitamente autárquico e por isso se isola em sua perfeição [...]. Afora o isolamento é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura. Em sentido próprio, contudo, a S. não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação: “Não dispensa os laços com o ambiente e a vida cotidiana, a não ser em vista



de outros laços com homens do passado e do futuro, com as quais seja possível uma forma nova e mais fecunda de comunicação. O fato de a solidão dispensar esses laços, é, pois, uma tentativa de libertar-se deles e ficar disponível para outras relações sociais” (ABBAGNANO, *Problemi di sociologia*, 1959, XI, s 8).

Neste contexto, visamos identificar e entrelaçar a “peculiar condição de personagens que se situam e se deslocam no espaço fílmico em *deslugar*, colocadas e configuradas — diegética e esteticamente — em condição de *deslugar*” (FISCHER, 2011, p. 2). No decorrer das análises, observando e comparando as personagens, percebemos haver sempre uma quebra, uma descontinuidade nas relações. Algo nunca fechava, abria e voltava, como se não tivesse saído do lugar. Acontecia, mas não acontecia. A solidão sempre presente, tanto quanto a oscilação. Nada fluía. Pareciam sempre anestesiados, como se o contato fizesse perder contato. Personagens de semblante opaco, olhos que parecem nada ver. Tédio constante, imagens silenciosas, vazias... No caso das personagens, ao experienciar o espaço estético e fluir (o desejo?), cindem, cortam. Voltam (seriam essas, também, escapatórias do repetitivo estado de anestesia das personagens?). O (possível) estado de negação em que estariam as personagens, resultaria em ver e não ver que desfoca e embaça (próprio das imagens que compõe *Lost in Translation*)? O contexto de *deslugar*, seria estado/espaço nesse processo, ou o próprio processo de se estar em negação? Desde que as personagens, no movimento de estabelecer conexão com o outro, na ação, não suportam o contato (com o desejo?) ou o próprio conteúdo estético que seria insuportável, entrando assim em estado anestésico?

A falta de apreensão (estésica) poderia ser indutora (causa?) de uma falta de interioridade, desse sujeito “vazio” que se encontra incapaz de criar sentido, e ainda, de se relacionar sem criar vínculos? Poderíamos pensar nas personagens analisadas, como sujeitos ausentes, que incapazes de encontrar sentido em si e na vida, estariam em estado de suspensão, este, onde o eu em si, seria a própria destituição da sua interioridade (como esvaziamento interior)? Se tornando sujeito indisponível, incapaz de apreender esse sentido outro das coisas? Seria esse o efeito de sentido da presença/ ausência do sujeito (personagens)? Ainda, seria esse o fator de descontinuidade na relação com o *outro* (sempre em suspensão)? Os excessos de informação e o esgotamento das imagens, próprios da contemporaneidade, poderiam ser efeito da carência de apreensão estésica?

Do cinema para a teoria, fui buscando explicações teóricas para o que entendia naquele contexto, ser o *deslugar*. Desse modo, deixo o tema se contaminar pela minha interpretação

norteada principalmente pela semiótica Greimasiana. Para configurar e alinhar a pesquisa, apresentamos primeiro a teoria, para contextualizar o leitor, pontuando os estudos de Sandra Fischer (2011) sobre a temática, e trazendo alguns autores que entendemos tratarem de contextos pertinentes ao *deslugar*. Em seguida, os capítulos de *Her e Lost in Translation* apresentando considerações entrelaçadas à teoria.

**ISSO, NÃO DISSO – DA TEORIA: *Deslugar***

A partir dos estudos e desdobramentos apresentados por Fischer (2011), tivemos em vista identificar e entrelaçar as imagens do *deslugar* em alguns filmes contemporâneos, numa comparação de modo a situar o estado de *deslugar* das personagens.

Dentre os filmes já trabalhados por Fischer, pela perspectiva do *deslugar* encontram-se: *Durval discos* (Anna Muylaert, Brasil, 2002), *Uma vida em segredo* (Suzana Amaral, Brasil, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2005), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, Brasil, 2006), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, Brasil, 2006), *A casa de Alice* (Chico Teixeira, Brasil, 2007), *Não por acaso* (Philippe Barcinski, Brasil, 2007), *Era uma vez...* (Breno Silveira, Brasil, 2008), *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, Brasil, 2008), *Nome próprio* (Murilo Salles, Brasil, 2008), *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, Brasil, 2011) e *O Palhaço* (Selton Mello, Brasil, 2011).

O advento do *deslugar* não é exclusividade da contemporaneidade, seguramente. Mas é certo que (trocadilhos à parte...) tem lugar privilegiado neste nosso tempo cujo ritmo acelerado está constantemente deslocando e redefinindo lugares, produzindo espaços cambiantes de complexificação e/ou criação de papéis. (FISCHER, 2011, p. 4).

Posteriormente, também trabalha o filme *Um lugar qualquer* (*Somewhere*, Sofia Coppola, EUA, 2010), e *Ela* (*Her*, Spike Jonze, EUA, 2013). Assim, nessa expressividade poética, Fischer (2014), explora “a emergência de um modo subjetivo e objetivo de estar no mundo” (FISCHER, 2014), assim coloca:

São examinados, nos referidos universos fílmicos, os *deslugares* instalados nas brechas que perfazem teias de relacionamentos articulados em cotidianidades contextualizadas em diferentes espaços geográficos e estratos sociais. O intuito principal é verificar: 1) a caracterização e os desdobramentos destes tais *deslugares*; 2) as atualizações de posicionamentos subjetivos e perspectivas determinadas pela situação do sujeito semiótico que se encontra em *deslugar*; 3) as consequentes implicações e determinações em termos da construção de uma estética cinematográfica que passeia por entre silêncios e em que convivem, equilibradas, as telas da melancolia e as da perplexidade (FISCHER, 2014, p. 157).

No cinema contemporâneo, Fischer se ocupa de trabalhar a noção de cotidiano “enquanto o espaço em que se manifesta a banalidade e a repetição — ou aquilo que é considerado como tal”, ainda identificando as camadas do despercebido, do estranho, do invisível nas imagens do dia a dia. Em suas palavras, busca, “também, nos filmes selecionados, os vestígios daquilo que, alojado nas brechas que se instalam por entre silêncios e lacunas, resiste, resta como semente e pode germinar em imagens potência” (FISCHER, 2014, p. 157).

Deste modo, Fischer compreende ainda estar tratando dos processos de circunscrição e descrição do que entende como *deslugar* (esboçando, ainda, uma conceituação). Também, “tal como já se deu em artigos anteriores (FISCHER, 2011; 2010; 2009)”. (FISCHER, 2014, p. 158), fez o levantamento da estruturação, configuração e tipologia do *deslugar* (que dizem respeito às noções de “entre-lugar e não lugar”). Atualmente, continua suas ampliações nos projetos: *Prisões Físicas e Afetivas na Telenovela Brasileira: no verso e inverso da lei*, em que propõe analisar os modos como as telenovelas brasileiras reapresentam as estruturas de aprisionamentos em suas narrativas ficcionais, *Experiências Políticas como Apropriações Estéticas: lugares, imaginários e modos de se dar a ver*, que tem por objetivo o estudo de imagens que no plano da expressão e no plano do conteúdo produzem modos de dar a ver um recente imaginário político brasileiro. Ainda, *Poética do Deslugar no Cinema Contemporâneo de Ficção: duplo vínculo, desvios comunicacionais e incomunicabilidades afetivas*, do qual propõe a ampliação de seus estudos sobre o *deslugar*, e ainda desenvolver a respeito dos modos de presença de produções do cinema contemporâneo de ficção.

Logo, ao investigar os filmes trabalhados por Fischer não me saía da memória o filme *Lost in Translation* que algumas vezes já havia assistido, e as inúmeras correspondências com o filme *Her*. Enquanto estudava/explorava o tema do *deslugar*, ia compondo o *corpus* (em simultâneo, as imagens e mensagens dos filmes me causavam incertezas). Ao mesmo tempo, o toque mais comercial, com atores conhecidos e de identidade marcada, fazia parte da sedução do filme (e das personagens). A partir das desconexões que marcam o ritmo dos filmes, parti para a investigação teórica. Que, a meu ver, iam se encaixando com o levantamento teórico de Fischer do qual me baseei como ponto de partida (sobre a temática do *deslugar*).

Acredito que Fischer tenha conseguido nomear um estado comum da contemporaneidade (“contemporâneo/atemporal” assim como estabelece a autora). Enquanto sua visão reconhece a representação do sujeito contemporâneo (na tela), em *deslugar*, podemos pensar que o próprio conceito é um devir/ vir a ser (assim como o próprio sujeito). A seguir, pela interpretação de Fischer (2011) a respeito do tema, deixo o conceito contaminar-se pela minha compreensão enquanto pesquisadora. Apresentamos o título *Lost in Translation* ainda não trabalhado pela autora, e outra perspectiva para *Her* (anteriormente trabalhado pela autora), como uma ramificação, para ampliações da temática do *deslugar*.

Contemporâneos, os filmes de cinema norte-americano (com predominância no cinema globalmente), retratam o sujeito da contemporaneidade. Personagens atravessadas por conflitos, (subjetivos) de mesma ordem, tingidos pelos matizes do indizível. Ao mesmo tempo,

em que pareciam se juntar, não havia fusão, se distanciavam. Indo e vindo perambulando. No contraste de “mais para dentro”, “mais para fora” (e nem fora, nem dentro), identificamos em Bob e Charlotte, a sedução em harmonia/desarmonia, e em Theodore, que tanto se fechava em solidão, se apaixona ilusoriamente (talvez por ele mesmo) por uma voz tão distante e ausente quanto o próprio distanciamento de si.

Quanto mais aprofundamos as reflexões, mais conectamos as personagens (desconectadas). As ‘nuances’ e entrelinhas que antes “escapavam”, foram tomando forma, meio estranha/desconhecida, mas familiar. Assim como as quebras/fissuras, do ritmo que parece ir e parar, como uma desistência (alguma impossibilidade) as personagens parecem desistidas de si e do outro. Charlotte, perambula e procura até encontrar o que sabe não ter lugar. Bob se fecha até mais nada juntar. Há tempos perdeu-se, estranha tudo por fora. Por dentro. Desalento. “Desafora”. Sua esposa quer sua presença, mas ele não sabe onde está. Está meio cá meio lá, mas nem cá, nem lá. Está em suspenso, em lugar algum. Nenhum. Onde mais gosta de estar.

Onde não está Theodore, desprovido dos outros sentidos, só consegue escutar (imaginar). Imagina. Da voz que escuta, nada se vê. Sexo(?), faz sozinho sem (outro) corpo. Fantasia. Só na fantasia. Só. Anestesia. Vai, volta, gira. Vazio. Vazio acontece, e não acontece. Personagens movem e não movem, são e não são. Agem sem ir ao ato. Desbarato. Encontra. Se perde. Do começo ao fim. Enfim, não tem fim, vai e volta. Impermanente, inconsistente, em lugar algum. Todos eles (em *deslugar*). Solidão é característica marcante em comum nas personagens, parece ser “condição” do estado de *deslugar*. No sentido de que, eles sempre recuam, se distanciando das relações. Param, petrificam, se perdem. Solidão essa experimentada na aglomeração, parece que “entram em sedação”. Quando há estesia, o que poderia se apreender, se desprende, se dessensibiliza. Novamente, anestesia. Não se sustentam, cindem, dividem. Não há simultaneidade das emoções. Perde-se algo que não se sabe o nome. As imagens, mesmo em movimento, parecem parar no tempo, entediando desconectando, fragmentando, desunindo, partindo.

Muitas dessas imagens, que tratam da mesmice multifacetada, contaminante e contaminada, incerta e desestabilizadora, discutem a problemática do lugar — e algumas delas apresentam a dimensão do deslugar. Em todos os casos, a família, seja como sombra e pano de fundo ou como foco principal, aparece enquanto preenchimento e presença, ou como lacuna e ausência. Esse cinema se volta, simultaneamente, para o interior e para o exterior, revestido de um caráter marcado pela afirmação e/ou reconfiguração de valores que permeiam as camadas da intimidade e da interioridade, tanto no âmbito do social quanto naquilo que tange à esfera do pessoal/individual. Paradoxalmente, articula-se entre interioridades que, por

vezes, revelam-se como espaços de devassamento e exterioridades que se mostram, eventualmente, acolhedoras e aconchegantes. (FISCHER, 2014, p. 159 – 160).

Estão nesse perambular por muitos caminhos, muitos espaços, muitos lugares (são muitos excessos), e são nenhum (são *deslugar*). Desconectam-se na procura de si, fora de si. Sem direção, no distanciamento de tudo que dá prazer. O outro, parece assombrar (e sedar). Tentativas de laços são feitas. Estesia. Ilusão. Projeção. Nesse outro pouco se vê, a visão é desfocada, opaca, obscura. O fora e o dentro não conseguem coexistir. Não está nem aqui, nem ali (e está aqui e ali). Se juntam sem se fundir, na transparência que confunde, que invade e atravessa. Não fixa, não continua, e não sai daqui.

Conforme Michel de Certeau (2019), o referencial teórico estabelecido por Fischer, salienta que Sigmund Freud, sobre o *Mal-estar na civilização*, entende “o percurso que se estende *Aufklärung*, conquistadora dos lugares-comuns, vão se graduando, à medida que a análise freudiana da cultura se caracteriza, antes e tudo pela trajetória dessa inversão”. Diferença que, entende seu trabalho “resultado das trivialidades distribuídas pelos especialistas da cultura: essas trivialidades não mais designando o *objeto* do discurso, mas o seu *lugar*’”. “*O trivial não é mais o outro [...], é a experiência produtora do texto.*” O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário *se torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. “Não é um estado, tara ou graça inicial, mas algo que *veio a ser [...]*”. “Bem longe de se dar arbitrariamente, o privilégio de falar em nome do ordinário (ele é indizível)” (CERTEAU, 2019, p. 61). Sobre isso, Fisher coloca:

Concentro-me em uma dimensão das imagens do cotidiano atrelada ao que denomino *deslugar*, assumindo que a partir dessa perspectiva se delineia uma poética e uma estética do *deslugar* no cinema que enfatiza a temática do cotidiano e naquele que apenas tangencia aspectos relacionados ao corriqueiro (FISCHER, 2014, p. 157).

Com base em seu levantamento sobre o cotidiano, em seu artigo “*Pai e filha, não por acaso: cotidiano, lugar e deslugar*”, busca uma aproximação e comparação com o cinema do cotidiano e da banalidade do cineasta nipônico Yasujiro Ozu. Em termos fílmicos e cinematográficos, detecta a emergência desse discurso do cotidiano e da intimidade e o entendimento sobre as conexões com a realidade social (FISCHER, 2014). Yasujiro Ozu, tinha um modo específico de filmagem. Ele repetia uma cena inúmeras vezes até os atores perderem a naturalidade, “[...] Ozu soube resgatar, mesmo que de modo fugaz, uma repetição espontânea de movimentos e sua maravilhosa regularidade, fazendo-nos sonhar com a possibilidade de um momento de harmonia bastante próximo do absolutamente sublime” (YOSHIDA, 2003, p. 96).

Acredita-se que Ozu pedia aos atores essa interpretação “anormal”, por entender que ali havia espaço apenas para expressões “ambíguas e estupefatas, uma vez que nós, seres humanos, quando enfrentamos um acontecimento inesperado, não temos tempo nem preparo para externar nenhum sentimento de dor, alegria, prazer ou tristeza” (YOSHIDA, 2003, p. 97). Assim como as personagens enfocadas neste trabalho, as personagens de Ozu, apresentam particularidades semelhantes. Olhares vagos, perdidos, “flutuantes”. Parecem estar em tédio constante, o olhar parece nada ver, opaco, de expressões (inexpressivas), em desconexão com os acontecimentos. Assim, Kiju Yoshida (2003) esclarece:

[...] Os olhares vagos desses semblantes fixos não captam coisa alguma e, imperceptivelmente, quando retornam de sua busca, transformam-se em olhos que observam a si próprios. Ao mesmo tempo, esses olhares são os dos próprios espectadores, que não conseguem interpretar corretamente os olhares flutuantes e ambíguos dos atores. (YOSHIDA, 2003, p. 98).

Certamente os olhares vagos, que não parecem captar ou apreender coisa alguma, nos causam estranhamento. Estranhamento também vivido pelas personagens estudadas por Fischer em sua proposição do conceito de *deslugar*, e por essa perspectiva, tal qual as personagens em foco. Partindo do conceito de Sigmund Freud (2019), sobre o *infamiliar*<sup>1</sup>, aponta que a palavra familiar, “é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, com seu oposto, o *infamiliar*. Sendo o *infamiliar*, um tipo de *familiar*”. Ainda, discorre sobre o exemplo que Ernst Jentsch destacou, a “dúvida quanto a se um ser aparentemente vivo está inanimado e, ao contrário, se um objeto sem vida seria animado”. (FREUD, 2019, p. 47 – 49) Explica Freud:

Um dos artifícios mais seguros, para despertar facilmente efeitos infamiliares por meio de contos, escreve Jentsch, “consiste em deixar o leitor na incerteza se ele tem diante de si, em uma determinada figura, uma pessoa ou um autômato, de tal modo que, de fato, essa incerteza não aparece diretamente no ponto central de sua observação, com isso ele não seria imediatamente estimulado a investigar e esclarecer as coisas [...]”. (FREUD, 2019, p. 49 – 51).

---

<sup>1</sup> Observa-se que o termo *infamiliar* usado por Freud (2019) aqui empregado, indica a situação de *deslugar* que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento. Também já foi usado em edições anteriores na obra de Freud como a edição de 1996, o termo “estranho” e “estranhamento” onde o estranho é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, como proveniente de “algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1996).



Logo, o estado de *deslugar* das personagens, faz com que o mundo expandido, se contraia “sedando o sentir”. Descontinuando. Homi K. Bhabha aponta que, “porém, o “estranho”, fornece-nos de fato uma problemática “não continuísta” (2019, p. 33). Prossegue:

Se, para Freud o *unheimlich* é “o nome para tudo o que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” [...]. “É a distinção entre coisas que deveriam ser ocultas e coisas que deveriam ser mostradas” [...], tal esquecimento — ou recusa — cria uma incerteza no coração do sujeito generalizante da sociedade civil, comprometendo o “indivíduo” [...]. (BHABHA, 2019, p. 33)

As escapatórias, por mais que possam ser de ordem poética, e mesmo sedutora, são uma espécie de “embuste”. No caso das personagens, não criam apreensão e o movimento de continuidade. Como explica Eric Landowski (2017), a alternância temporal provocada pelo “momento estésico, traduziriam na superfície uma relação de contrariedade sem mediação possível entre dimensões da experiência vivida concebidas não apenas como independentes, mas também como incompatíveis” (LANDOWSKI, 2017, p. 145). Desse modo, amplifica:

Efetivamente, uma dessas vivências, a estésica, define-se com a mera negação da outra, ou seja, de uma an-estesia prévia. E vice-versa. Do mesmo modo, em termos aspectuais, a pontualidade do instante decisivo de ruptura interrompe (nega), uma continuidade pressuposta, durativa por natureza. E, finalmente, tratando-se do sentido, tanto a sua aparição (acidental, como já sabemos) quanto a sua presença (efêmera) ocorrem como a simples suspensão de sua própria ausência — ausência esta que há de ser duradoura e, teríamos logicamente que supor, “normal”, mesmo que fosse apenas em razão do seu retorno prometido, inevitável e sempre iminente. (LANDOWSKI, 2017, p. 145).

Como propõe Landowski, a significação que dever-se-ia atribuir ao sentido, revelado na estesia, supostamente se “esgotaria” à medida que as reiteraões da cotidianidade o “dessemantizam”. “Mantendo-se na perspectiva do evento estésico acidental, não haveria uma resposta para tais perguntas que não seja, mais uma vez, de tipo dualista.” (LANDOWSKI, 2017, p.146).

Da mesma forma que o sujeito se define como um lugar vazio em que dois estados radicalmente alheios mutualmente se manifestam, cada um no que lhe concerne, a noção, de sentido, também se apresenta desprovida de conteúdo fixo, já que, como temos observado, remete alternadamente a dois modos de significar que não têm nada em comum. O primeiro é caracterizado como um regime de significação puramente “denotativa” em relação a uma vida “aplanada” — o que explicaria por que, paradoxalmente, nos próprios termos de Greimas, o “sentido” é aí considerado *dessemantizado* — enquanto o outro regime, aquele em que se torna possível o advento de um sentido diferente, denominado justamente de “outro”, é descrito como

pleno de um conteúdo “deslumbrante” cuja apreensão permitiria vislumbrar, além do parecer, o próprio ser das coisas. (LANDOWSKI, 2017, p. 146)

Entre a elucidação de Landowski, pelos termos de Algirdas J. Greimas (2017), por essa “plenitude de sentido” em contraposição (e simultaneamente) ao “vazio ao qual — nos é dito — se opõe, este modelo não prevê gradações nem se preocupa em estabelecer matizes”. (LANDOWSKI, 2017, p. 146).

Pelo contrário, é reforçado o caráter categoricamente dicotômico do esquema por meio da convocação de outras oposições apressadamente homologadas apesar de sua heterogeneidade. O preço de semelhante operação é uma banalização sem limite. Entre o ser e o parecer, entre “perfeição” e “imperfeição”, entre o advento do sentido e seu desaparecimento, não haveria no final das contas outra diferença além da que separa o “poético” do “prosaico” (desgastada pelo uso). [...] Contudo, é a essa concepção “aplanada” não apenas da vida, mas também da poesia e da própria estética [...]. (LANDOWSKI, 2017, p. 146 – 147).

A partir deste contexto, podemos associar o conceito da psicanálise de *negação* que define: “*Negação*: Processo pelo qual o sujeito, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos até então recalçado, continua a defender-se dele negando que lhe pertença” (LAPLANCHE E PONTAILS, 2001, p. 293). Em termos Freudianos, estabelece-se sobre a *negação* (*Die Verneinung*, 1925) três afirmações convergentes:

- 1) “A negação é um meio de tomar conhecimento do recalçado [...]”;
  - 2) “O que é suprimido é apenas uma das consequências do processo de recalçamento, isto é, o fato de o conteúdo representativo não atingir a consciência. Daí resulta uma espécie de admissão intelectual do recalçado, enquanto persiste o essencial do recalçamento”;
  - 3) “Por meio do símbolo da negação, o pensamento liberta-se das limitações do recalçamento...”
- Essa última afirmação mostra que, para Freud, a negação de que trata a psicanálise e a negação do sentido lógico e linguístico (“o símbolo da negação”) têm a mesma origem [...]. (LAPLANCHE E PONTAILS, 2001, p. 295)

Partindo desta premissa, pode-se pensar, que se o sujeito, como nas personagens fílmicas, poderia formular um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos (até então recalçados), e continua a defender-se dele (desejo) negando-lhe pertença (inconscientemente). É como um ir que se depara com o querer esquecer (não querer ver), voltasse. Esse movimento de volta, anestesia. O vazio que seria e poderia ser a viabilidade de uma ação, movimento/pertencimento são sentidos como excesso. Apresentado imagetivamente nos filmes, que, ora alternam em imagens que “transbordam” e quase sufocam, com as vazias e silenciosas. O

silêncio enfatiza o esvaziamento da imagem/na imagem. A interferência de barulhos e ruídos como em *Lost in Translation*, tanto como as vozes sem corpo em *Her*, nos causam incertezas.

A partir do momento em que as personagens, no movimento de estabelecer conexão com o outro, não suportam o contato, entram em estado anestésico. Voltam (não apreendem/estabelecem). Anestesia. Nas cenas em que Bob, protagonista de *Lost in Translation*, se vê nos *outdoors* da cidade, a imagem artificial de si estampada como propaganda (de si? De outro?), aparecem estáticas compondo as imagens da cidade, parecem também causar estranhamento/desterritorialização/desacomodo na personagem (figura 01).

FIGURA 01 — Dos congelamentos de Bob: parado em movimento



Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003).

Mesmo estado que aparenta estar Theodore em *Her*, o “fora” surge como ameaça, essa que Theodore sente nas relações com o mundo e com o outro, como se esse mundo o capturasse, o devorasse. Imagetivamente, um exemplo se dá com clareza (a nosso ver), na cena em que Theodore está desolado/isolado, sentado num muro pela cidade, e por trás, um pássaro gigante parece o ameaçar (capturar?), como se estivesse desprotegido, vulnerável (do outro? /de si?) (figura 02).

FIGURA 02 — Das almas capturadas

Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Essa sensação/estado de solidão que experimentam (Theodore, tal qual as demais personagens analisadas), compreendemos ser condição para o estado de *deslugar* em que se encontram. Podemos formular qual seria a condição para que essa anestesia, resultante de um recuo, de um estado de negação (da estesia), deixasse o sujeito em estado de perda de sentido da vida e ainda, pela impossibilidade de dar/constituir/criar sentido e continuidade, se encontraria em estado de *deslugar*.

Pode-se pensar que a negação aqui é empregada não somente restringindo-se ao termo usado na psicanálise, mas em seu sentido ampliado, com possibilidades ramificadas neste contexto. A construção das personagens, e a própria composição imagética dos filmes, que sugere nas alternâncias de iluminação/obscuridade, as quebras de estesia, e o próprio recalçamento que recai sobre o obscuro, indizível, e que parece anestésiar. Aprisionar. Assim, Theodore como Bob e Charlotte que aparentam desistência de obter um sentido de vida estão em negação. Podemos colocar que as personagens representam o sofrimento/sintoma do sujeito contemporâneo. Como coloca Claudine Haroche (2008):

Sob o impacto da globalização, as sociedades contemporâneas tendem a se tornar sociedades que se transformam de maneira contínua; sociedades flexíveis, sem fronteiras e limites; sociedades fluídas, líquidas. Tais condições, tem consequências sobre os traços de personalidade, dos mais contingentes e superficiais aos mais profundos, sobre os tipos de personalidade que tendem a desenvolver, e mesmo encorajar, e também sobre a natureza das relações dos indivíduos. A fluidez destituída intrinsecamente de limites acarreta modificações nas estruturas e pode pôr em questão a possibilidade de estruturação e mesmo de existência do eu. (HAROCHE, 2008, p.123).

“É possível pensar imerso na fluidez, sob pressão permanente e ininterrupta do fluxo? Privado de tempo, da duração exigida pelos sentimentos, o indivíduo hipermoderno pode experimentar algo diferente das sensações?” (HAROCHE, 2008, p. 123). Alguns estudiosos, aponta Haroche, delinearam traços de comportamento e de caráter específico do extremo individualismo contemporâneo, como: “a indiferença, o desinteresse, o desengajamento, a falta de elã, a ausência de espontaneidade, o cálculo permanente, a instrumentalização de si e do outro, os comportamentos fugidios e o desvencilhar-se” (HAROCHE, 2008 p. 127). Esse sujeito, aparentemente, não pode construir e sustentar uma realidade, “triste figura, deste sujeito a quem não ocorrem acidentes e que vive sem viver aventuras!” (LANDOWSKI, 2017, p. 150)

É característico das personagens ter deixado de crer no inesperado, e deixado também de acreditar no próprio fazer estésico do qual o movimento de tentar contato, faz com que recaiam na anestesia. Numa espécie de “automatização da solidão”, em que este sujeito solitário em *deslugar* (personagens), vai se distanciando do outro, e de si. Alienando-se (perdendo-se), até que perca a capacidade de apreensão/sentido, estésico. Ou seja, a aproximação com o outro parece “ficar perto demais”, de uma forma, que “perde-se o senso” dos limites entre o eu e outro. Confunde (como um desfocar do olhar), desorienta. Então recuam, e sem estabelecer entrelaçamentos necessários para a criação de sentido de vida a ação vira não ação, descontínua, para e anestesia. Algirdas J. Greimas (2002, p. 80) nos diz: “todo impulso em direção à estesia está ameaçado de uma recaída na anestesia” — isso gera um processo de automatização. A anestesia, nos termos greimasianos (2002), pode ser rompida por uma espécie de fratura (que se efetiva por momentos de alumbramentos) ou escapatória (como construção sensível que desautomatiza o cotidiano), entretanto, o que há aqui é uma reiteração de ações que automatizam, colocando em cena uma paisagem anestésica, “dada pela carência de experiências interativas e intercomunicantes que se inscreve em uma forma de vida automatizada” (VAZ, 2021, p. 21).

Como exemplo, um dos filmes analisados *Lost in Translation*, o próprio ritmo alterna repetidamente em aceleração e lentificação. É como um “giro/ circular”, que se movimenta sem sair do lugar (“lugar” este, *deslugar*). Também, imagetivamente em *Her*, a estética das cenas, e na arquitetura dos lugares (não-lugares<sup>2</sup>, como a entrada do prédio em que mora, parece ser

---

<sup>2</sup> “Origina-se desses pressupostos o conceito de não lugar — desenvolvido por Augé e empregado como forma de identificar lugares que não permitem criar identidade, que se constituem como espaços de anonimato no cotidiano. Não lugares são espaços que não detêm história; não articulam teias de relações; e não desenvolvem processos identitários próprios. Espaços de trânsito, de nomadismo. Lugares não-fechados, não-imanentes, não-hierarquizados, sem princípios fixos, ao contrário: campos abertos a movimentações de

dentro de um *shopping*), marca o grande vazio de Theodor (do sujeito contemporâneo). A “perfeição” estética e as transparências parecem distanciar, separar, padronizar (homogeneizar), aprisionar. Como se faltasse interioridade, como se nada se ocultasse atrás da superfície de si mesmo. Podendo gerar essa sensação de vazio, mas não o vazio de “esvaziamento”, mas o de excessos que geram vazio. Como se “congelasse” o sujeito, como mover-se sem se movimentar. Assim, justamente no “descongelamento” de Theodore (que se dá pela entrada de um “terceiro” em sua relação com o programa S.O1), enquanto ele vai saindo da fantasia ilusória, e começa a “flertar com a realidade”, em simultâneo, o liberta, e é conflitante (ao entrar em conflito, evita-o). É insuportável. Volta (figura 03).

FIGURA 03 — Dos descongelamentos



Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2013).

Segundo Byung-Chul Han (2019), “o liso é a marca do presente”. “Além do efeito estético, ele corporifica a *sociedade da positividade* atual. O liso não quebra, também não opõe resistência” (e esvazia o sentido). Conforme o autor, é a *negatividade* que impõe distância. “Convida o observador a uma falta de distância patológica”. Assim, “como com o *smartphone*”, o sujeito não se “confronta com o outro” (elimina-se a “alteridade e *negatividade* do outro”). Falta interioridade (HAN, 2019, p.7-9-13-14). Sobre o *liso*, amplifica:

O liso é algo que meramente se curte. Falta-lhe a negatividade do contra, do *anti*. Não é mais um *anticorpo*. Hoje, a comunicação também tem se tornado lisa, polida. Ela se alisa em uma troca de informação suave, sem atritos: polida. A comunicação lisa está

---

preenchimentos/esvaziamentos, concentrações/dispersões, continuidades/descontinuidades” (FISCHER, 2010; p. 146).

livre da negatividade do outro e do estrangeiro. A comunicação atinge sua velocidade máxima ali onde o igual reage ao igual. A resistência que vem do *outro* gera interferência na comunicação lisa e polida do igual. A positividade do liso, do polido, acelera a circulação de informação, comunicação e capital. (HAN, 2019; p. 21).

A falta de apreensão (estésica) indutora (causa) dessa falta de interioridade, desse sujeito “vazio” que se encontra incapaz de criar sentido e de se relacionar sem criar vínculos. Nesta perspectiva, Zygmunt Bauman (2018) elucida:

No ato da comunicação, a “interioridade” é um tipo de obstáculo que não pode ser envolvido numa batalha e chutado para fora do caminho; só pode ser contornado em silêncio, ou — melhor ainda — negando, ou deixando fora de vista! Para servir à tarefa da comunicação, a linguagem que usamos precisa abster-se da malfadada intenção de se envolver com o inacessível. E o que é inacessível é precisamente o que você situa na “interioridade” (BAUMAN, 2018; p.42).

Partindo deste entendimento, podemos pensar que este estado de suspensão, onde o eu em si, destitui sua própria interioridade e se torna incapaz de apreender esse sentido outro das coisas, causa o efeito de sentido de presença/ ausência do sujeito (personagens). Como em suspensão, sendo também esse o fator de descontinuidade na relação com o *outro*. Os excessos de informação e o esgotamento das imagens, próprios da contemporaneidade, resultam como uma carência de apreensão estésica. A precariedade do sujeito de efetivar um “sujeito do fazer estésico”, pode dar-se pela recusa / negação do confrontar-se com o outro (este outro “liso” destituído de *negatividade*/ alteridade), fazendo então, com que o sujeito não encontre no outro (alteridade), sentido. Recuando, e presentificando assim, a ausência do si e do outro.

Diferentes na idade, diferentes nas situações de vida, as personagens não encontram alento. Nem ânimo (quase como uma desumanização de si). Há sempre o movimento de tentar encontrar, saber, e estabelecer sentido (mas o que falta é desconhecido). As personagens se entrelaçam no *deslugar*. As perambulações em trânsito são retratadas imagetivamente, como característica da solidão das personagens que, mesmo no espaço público, parecem não ter lugar (figura 04).

FIGURA 04 — Da solidão

Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003), e *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

É despertencimento. Um perder-se de si, do outro, dos outros. Bob não sabe ser ‘Bob Harris’, ele se perde (como se não soubesse/pudesse atuar como si mesmo). Theodore vive no vazio, no luto do casamento que acabou. Sua casa, simultaneamente, é vazia e bagunçada, como o quarto de hotel de Charlotte (figuras 05 e 06).

FIGURA 05 — Das bagunças do vazio de Theodore

Frame de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).



FIGURA 06 — Das bagunças do vazio de Charlotte

Frame de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003)

O tempo parece em suspenso, demora a passar, parece que nada acontece. É justamente no “nada” que as personagens “acontecem”. Este espaço obscuro, embaçado, opaco, é quase que inanimado. Inerte. Separado. A família que estabelece relações e forma laços, pouco aparece nos filmes, seja irmã, amiga, namorada ou esposa; enquanto organiza, desorganiza (estabelece distâncias). Essa força que poderia vincular e conectar, são da ordem da impossibilidade (não parecem se sustentar). Nesta perspectiva, explica Fischer:

No tecido social constitutivo das relações familiares tal como se apresentava no passado e particularmente da forma como se configura hoje, não é difícil identificar pontos articuladores dessa permanente tensão resultante do atrito entre linhas de força que se alternam em correntes de impossibilidade/possibilidade/despossibilidade. (FISCHER, 2011, p. 4).

Imageticamente, nos filmes as personagens transitam sozinhas por corredores vazios. Podemos imaginar uma representação do estado de *deslugar* em que imersas em solidão, por dentro, há uma espécie de vácuo, como um corredor que separa e conecta. (figura 07).

FIGURA 07 — Dos espaços vazios

Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003), e *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Paralisadas, nem a reação automática de ação e reação, conseguem esboçar. A reação acontece lentamente, quase não acontece. “[...] a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões” (FIORIN et. al, 1999). Assim, por detrás, embaixo, escondido, esquecido, as máscaras escondem tudo.

Não há recepção, as incertezas desunem. Obscuro... pouco se vê, nada se vê, desfoca até embaçar. A claridade que deveria iluminar, desacomoda e ofusca. É como o movimento de abrir e fechar os olhos, que faz enxergar(-se) em “cortes”, dentro e fora (fora e dentro) simultaneamente, (mas nem dentro, nem fora) “em descontinuidade”. O que está fora, parece acelerar, e parar (fora/dentro) em descompasso com o estado das personagens, que parecem se confundir na ambiguidade de seus afetos (paixão, amor, flerte, sexo). Assim, como coloca Georges Bataille (2017), “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamos quanto a isso porque ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo” (BATAILLE, 2017, p. 53). Nas personagens, que oscilam nessa busca, dentro e fora de si, acabam por reprimir aspectos de sua vida interior. Para Bob e Charlotte, o que é da ordem do obscuro, subtrai. O erotismo é sempre oculto, misterioso. Desconhecido. Estranho, incômodo. O olhar parece pertencer a não ação, e o toque, parece pertencer à ação, mas somente na fantasia.

No pornográfico não há troca de olhares, não há toque, não há afeto. É separado. É qualquer corpo, é qualquer parte, é qualquer um (nenhum). Para Theodore, quando deparado com a voz e a pessoa juntas simultaneamente, é insuportável. Recusa. A voz sem corpo no corpo, e o corpo sem voz (da garota “real” desumanizada, “automatizada”). Theodore, vai “efervescendo” (ou até “queimando”), e seu desconforto parece que vai inflando por dentro (como se estivesse enchendo). Quando faz “tensão” aparentando que vai transbordar, “esvazia”. A tensão vira sedação. Parece entrar em uma espécie de transe, se dopando de fantasia. Cinde

(cindem) como uma espécie de “desmembramento emocional”. Separa. O outro só cabe em pedaços, por pedaços. Theodore só consegue sentir prazer pela imaginação. O que é da ordem do prazer, parece deixar as personagens entediadas, ao mesmo tempo, em que estão desacomodados (figura 08).

FIGURA 08 — Das cisões



Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003), e *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Tanto para dentro como para fora, as personagens têm em comum este olhar, que nada parecem ver, é opaco. Olhar que nos causa incertezas (e simultaneamente, estranhamento). Semblante que não compõe... (figura 09).

FIGURA 09 — Do inominável



Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003), e *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Solitárias, as personagens recorrem a alguém. Tentam troca e conexão. Os telefones e celulares conectam, mas o vazio do “outro lado”, desconecta, desampara e distancia. Se repete, e se repete, até perder a naturalidade. É como se “se entrassem” em transe. Como se fossem se perdendo de si (em si), se esquecendo de si, até não mais se reconhecerem. Assumem-se papéis sociais estabelecidos (estes que não cabe si mesmo), e assim vai repetidamente estabelecendo clausura, sufocamentos. Silêncio. Cotidiano (figura 10).

FIGURA 10 — Das desconexões

Frames de *Lost in Translation* (Sofia Coppola, EUA, 2003), e *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Assim, os filmes se entrelaçam nas desconexões das personagens. A simultaneidade do desconforto e inadequação, e a impossibilidade de nomear (tanto dentro como fora), as deixam em um estado “de quase evanescência que experimentam e vivenciam cotidianamente” (FISCHER, 2014, p. 167).

Metaforicamente, a partir dos lugares que nos filmes se estabelecem, vertical e horizontalmente, *deslugares* surgem nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia das personagens e instalam-se, transversalmente, no bojo dos nós que regulam essas redes. Apresentam-se, formalmente, por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao deslocamento e ao silêncio. *Deslugares* que se definem tanto como espaços de desacerto e estranhamento, instabilidade e provisoriedade em oposição à permanência tranquila e segura dos lugares pré-dimensionados, quanto como instâncias germinais de movimento e abertura em contraposição à esterilidade da estagnação e da clausura. (FISCHER, 2014, p. 167).

Bob Harris, Charlotte, e Theodore Twombly chegam a um ponto final (nos filmes), as imagens terminam em planos abertos, em caminhos, em perambulações, em respiro (suspiro?). Mas, ao mesmo tempo, em que há abertura, fecha (não há “saída” ou resolução). Abre e fecha, e assim, “a mesma inquietação contida que marca o começo, o mesmo pertencimento/despertencimento do ponto de partida” (FISCHER, 2014, p. 166), continua.

Nos filmes, o *deslugar* compõe os jogos imagéticos que parecem dançar no ritmo da alternância das polaridades. Esse vai e vem (não vai e não vem), oscila repetidamente. O que poderia ser possibilidade, reconstituição, não forma, é da ordem de uma impossibilidade. As ações são não ações, não fluem. As palavras afogam no silêncio. Os reflexos desfiguram, embaçam. O escuro, o claro, e as paisagens, vão quase como destituindo o sentir/sentido, é “se” estar em *deslugar*.

A emergência lacunar do intervalo e da lentidão, feita de luz e de sombra, desloca-se da cena, ultrapassa a moldura da tela e invade o espaço extradiegético. Descompasso criador de novos sítios, de reconfigurações que se traduzem em inversões — de ritmo, iluminação, direção — fazem fissuras e viabilizam as brechas propícias ao inusitado, à reinvenção. (FISCHER, 2014, p. 168).

Inesperadamente, Bob e Charlotte saem de sua anestesia com a relação que se inicia entre os dois (mesmo que transitoriamente), assim como Theodore por meio de seu relacionamento com S.O1, ainda que separadamente (dividindo a voz e o corpo), fissa seu estado anestésico quando se apaixona pela voz. Voltam-se (brevemente) à vida. Logo, no capítulo a seguir apresentamos considerações acerca do filme *Her*, de modo a entrelaçar correspondências com a temática da presente pesquisa, e com o filme *Lost in Translation*.

**HER – Considerações**

Para Theodore, relacionar-se com o semelhante parece impossível (cada vez mais), ele se esconde, se fecha. “O caráter introspectivo de Theodore é indiciado já desde o sobrenome — Twombly —, que traz embutido no significante a palavra *womb* (útero) — que remete à noção de interioridades como entranhas, ventre materno” (FISCHER, CAETANO; 2016, p.122). Ainda, o sobrenome “Towmbly”, é o mesmo do artista americano (contemporâneo) Cy Twombly (1928 – 2011), do movimento expressionismo abstrato, conhecido por se inspirar nos elementos da antiguidade, mitos clássicos e poesia. O estilo do artista é chamado de “simbolismo romântico” por sua interpretação do material clássico em formas ou caligrafia (sem palavras)”<sup>3</sup>(VARELLA; 2020).

Assim como Theodore, que fantasia sentimentos e os traduz nas belas cartas escritas em caligrafia (pelo computador, e publicadas posteriormente como livro “*Letters from your life — By Theodore Twombly*). Cartas essas, de palavras vazias (de momentos inexistentes) que romanceiam os bons momentos “vividos” no relacionamento dos “casais clientes” (podemos imaginar que são como suas projeções frustradas de um relacionamento idealizado e parado no tempo com sua ex-esposa Catherine). A própria mistura do design dos aparelhos eletrônicos, e da estética do filme, compõe referências do passado *vintage* com futurista, amplificando assim consideremos:

[...] a estética de Ela tem certo tom de nostalgia contida: a despeito do cenário de ficção científica, e da presença dos efeitos especiais — relativamente discretos e parcimoniosamente dosados — de que se vale, o filme remete, quase bucolicamente, aos Estados Unidos dos anos 1930, quando recém- assolado pela grande depressão econômica de 1929. O plano da expressão sublinha e reflete, dessa forma, o estado de depressão psicológica mais ou menos acentuado que, no plano do conteúdo, parece acompanhar a maior parte das personagens — as quais perambulam pelo filme em figurinos que misturam trajes saídos de décadas passadas (anos 1950, 1960) e elementos de estilo e indumentária próprios da contemporaneidade. Enquanto as roupas e os cabelos ostentados por tais figuras indicam, significativamente, a bizarra desconexão de personagens perdidas no tempo e um tanto soltas no espaço, por sua vez a cidade futurista evidencia conexões e laços com épocas remotas [...]. (FISCHER, CAETANO, 2016, p. 122).

---

<sup>3</sup> “A composição total e as linhas fluidas lembram obras de expressionistas abstratos, mas a regularidade e a repetição de faixas horizontais e formas em loop rejeitam tal influência. Ao contrário de marcas caligráficas claramente articuladas e finamente modeladas, as formas frouxamente desenhadas de Twombly mostram variações na estrutura, tamanho e tom” (site metmuseum.org).

Perdido no tempo, Theodore compõe-se de opostos. Antigo/contemporâneo, embota sentimentos reais (no seu trabalho consegue dar vasão a eles por meio de cartas de outras pessoas). Parado no tempo, ainda “vive” de lembranças a respeito do relacionamento com a ex-esposa Catherine, do qual não consegue se emancipar. Suas palavras, embora belas e poéticas, são vazias (“são só cartas...” — como coloca). Vazias de significação, vazias de realidade (são da ordem das fantasias de Theodore). Vazias de identidade, as cartas são escritas pelo computador, que simula letra cursiva a partir das narrativas ditadas por ele. Seu vazio não representa um “espaço a se construir”, mas um nada, uma anestesia. Estagnado na vida, não desenvolve relações (nem cria laços). Solitário, sua (aparentemente) única amiga, o é, desde a faculdade, e parece ser o único elo sadio com o seu passado/presente. No entanto, a solidão em que vive Theodore, e a vastidão dos espaços em que circula/ transita, são seu próprio vazio (e a repetição deste).

Ao que o filme nos traz, esse contexto de solidão não parece englobar apenas Theodore, as pessoas que aparecem no filme, transitam, em sua maioria, sozinhas, todas conectadas em seus dispositivos eletrônicos, ininterruptamente. Seduzido pela (promessa) propaganda do novo *software* S.O1, uma entidade intuitiva que te “escuta”, “te conhece”, “te compreende”, uma inteligência artificial, uma “consciência”; Theodore se conecta a ela, Samantha (o *software* S.O1). Samantha é uma voz humanizada e sedutora, que funciona por interação. Enquanto interage, vai evoluindo rapidamente, como explica Fisher e Caetano (2016):

[...] programada para ser uma inteligência artificial, capaz de aprender com as pessoas com as quais “interage” e também com a leitura e troca de informações, simultânea e permanente, com diversos outros sistemas de inteligência, Samantha começa a verbalizar ideias, pensamentos e sentimentos cada vez mais inusitados e criativos, tanto a seu próprio respeito quanto a respeito de Theodore. Rapidamente a voz passa a desejar ter um corpo físico e, à moda de Pinocchio, o boneco de madeira da literatura italiana (COLLODI, 2011), transformar-se em uma pessoa “de verdade” — seja lá o que “de verdade” signifique. (FISCHER, CAETANO, 2016; p.123)

“Posto que na trama é presença enfática, invasiva e definitivamente dominante no cotidiano das pessoas — o aparelho do qual emana a voz de Samantha, sempre próximo ao corpo de Theodore (preso ao bolso da camisa por alfinete de segurança), ou ao alcance de suas mãos”, quase que se cola a ele (ele nela, ela nele). A “entrada” de Samantha em seu cotidiano, é a “fissura que se transforma em furo e depois em buraco — constituída pela falta do ser amado que surge espaço para alojar Samantha” (FISCHER, CAETANO, 2016; p. 123).



Assim, Theodore desloca e substitui, ela, Catherine, por ela, Samantha. Afeiçãoado sem perceber, é seduzido por esse *software* que parece já o conhecer. Bem como determina Han (2018), “o poder inteligente e amigável não age frontalmente contra a vontade dos sujeitos [...]. Ele se esforça em produzir emoções positivas e explorá-las. Seduz, em vez de proibir. Em vez de ir contra o sujeito, vai ao seu encontro” (HAN, 2018; p. 26 – 27). Enquanto o programa é configurado para se adaptar ao usuário, a interação entre os dois é quase como um espelho, plana, linear, sem ruídos, rápida e sem segredos, é transparente. “O segredo, o estranhamento ou a alteridade representam barreiras à comunicação ilimitada. Por isso, em nome da transparência, devem ser desmontados”. Quando aplainada (elimina-se os “muros e abismos”), a comunicação acelera-se. Assim, “as pessoas também são desinteriorizadas, porque a interioridade atrapalha e retarda a comunicação”. (HAN, 2018, p. 20).

No tempo em que o relacionamento vai acontecendo, nessa identificação narcísica ele se envolve, e se deixa envolver até se perder (de si). Ele perde o senso. Algo parece gritar em silêncio (entra em conflito pelo fato de Samantha não ter um corpo, não ser uma pessoa, e por não estar em um “relacionamento real”), parece querer sair da angústia dessa relação fantasiada, e por vezes é atravessado por lampejos de lucidez, mas não consegue. A realidade (é da ordem do impossível) insuportável para Theodore, se enclausura nas lembranças e memórias passadas com Catherine. Esse tempo (passado) são apresentados em cores vibrantes e iluminação que passam o efeito de sentido de vivacidade. Opostamente nos momentos do presente, no seu cotidiano, a composição de cores é em tons pastéis, a iluminação é quase opaca, um tanto monótono. Essa composição nos remete ao fato de que Theodore vive perdido no tempo (com seu passado ainda muito presente).

Fantasia. Dentro e fora, acontece e não acontece simultaneamente. Ação sem ação, abre e fecha, como suas emoções paradas no tempo (como em luto/ como uma “alma penada” que vagueia, perambula). Não flui, e quando parece fluir, recua e volta. Theodore acredita, como diz, não existir mais nada que possa sentir. Aceita já ter sentido tudo o que poderia sentir na vida, e que de novo não tem mais nada. Se ocupa de memórias, e de anestésias do presente. Nas cenas em que Theodore está se lembrando de momentos com sua ex-esposa Catherine, ele se vê nessas cenas. Como poderia estar se vendo? Se fossem “memórias reais”, ele não estaria se vendo na cena (como o enquadramento da câmera que “olha como um terceiro”), é impossível ele ter “se visto de fora”. Podemos pensar, que as cenas em que ele só vê Catherine, como nos enquadramentos da câmera em que só ela aparece, são memórias. As cenas em que Theodore

aparece “como olhando de fora”, ou seja, as cenas em que ele se vê ali, são lembranças, da ordem da fantasia, da imaginação dele (figura 11).

FIGURA 11 — Das lembranças e memórias



Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2013).

Assim, o efeito de sentido de que Theodore mistura/confunde, o que “realmente” aconteceu com o que foi (e o que é) imaginado por ele, se repete no filme. Suas perambulações pela cidade parecem sempre ser circular, em círculos, que se fecham na incapacidade de Theodore de se emancipar (de seus conflitos/passado). O estado de *deslugar* da personagem, passa pela estagnação de Theodore, ele quer ter um relacionamento, mas não consegue, quer libertar-se do passado e não consegue. Se apaixona por alguém sem corpo, alguém ninguém, (todo mundo, ele mesmo?). Um *software* programado a partir de centenas de milhares de “DNA” de outras pessoas, dos criadores do programa. Transmutados de humano, cheios de humanidades, se fundem com o sujeito. No caso, essa fusão de Theodore com “a tecnologia” (e com a fantasia) se dá imagetivamente pela luz que parece fazer parte dele, se fundir com ele o deixando em opacidade, quase como que o apagando (anestesiando) paradoxalmente, colocando-o em transe (figura 12).

FIGURA 12 — Das hipnoses

*Frames de Her (Spike Jonze, EUA, 2013).*

Transe este que parece ocultar os conflitos internos de Theodore. Em uma cena, ele está entrando em seu prédio, localizado em um shopping (um não-lugar), e a vitrine por qual passa parece representar o enclausuramento das “almas destituídas dos corpos”. Corpos que perderam sua identidade, sua essência, e parecem pairar em algum lugar, presas, em suspensão como “almas penadas”, que sem lugar em si, vagueiam (perdidas, desfiguradas, “igualadas”, destituídas, vendidas?). Como numa vitrine aterrorizante. Podemos imaginar que a representação desta vitrine faz alusão a Theodore que parece estar perdido, como se separado de si, um corpo que parece vazio (desalmado), que não absorve, que não incorpora, que não aquieta, que incide sobre excessos a fim de aplacar a angústia sobre o vazio. (figura 13).

FIGURA 13 — “Das almas penadas”

*Frames de Her (Spike Jonze, EUA, 2013).*

Alienação. Como o alheamento de si, como não ter espaço nem dentro, nem fora, parece estar em suspenso, em outro lugar. Os excessos geram o vazio, e a impossibilidade de “se caber” dentro e fora.

Um corpo que parece estar vazio, desalmado, que não se contenta, e que está sempre em “movimento de consumo” (mais vazio). Theodore começa a se perturbar pelo fato de faltar um corpo para Samantha. Essa perturbação passa pelo “assombro da verdade”, Samantha não é uma pessoa. Quando em choque com o inevitável, Theodore para e volta, anestesia, como se dopando (sedando) de fantasia. Fecha os olhos, se deixa guiar pelos olhos de S.O1.

Olhos que se fecham para si, e para o que se entende por realidade. Olhos que se escondem, que recusam, que desfocam, que “se apagam”. Na opacidade de si, na opacidade do outro, na opacidade do olhar. Olhar conformado, assustado, dissimulado... olhar que não olha nos olhos, olhar que não encontra. Olhar hipnotizado, estagnado, que aparenta nada ver. Nada flui (não encara a verdade, fecha os olhos). Aceita qualquer proposta, afinal, o *software* é “seguro” (figura 14).

FIGURA 14 — Dos olhos fechados para si e para o mundo



Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2013).

O que está lá fora? Quais as possibilidades? *Element software* que opera por/sobre você. O relacionamento dos dois atinge uma espécie de simbiose. Por estarem constantemente conectados, para S.O1, não existem barreiras, ela tem total e livre acesso à vida de Theodore, inclusive de seu tempo até de seu sono... ora o assiste dormindo, ora o acorda no meio da noite.

Pouco pensa por si só, está sempre acompanhado/atravessado pelo programa (vigiado? controlado?), e por vezes se sente invadido por ela, como se não houvesse limite, ou ainda, como se estivesse perdendo (perdido) sua intimidade. Nessa tamanha proximidade com Samantha, quase em simbiose, ele aliena-se (de si). A estesia parece se homogeneizar, se dissolver no apaixonamento (na fantasia) de Theodore. Quase como em delírio, não há delimitação, há transparência nessa relação. As emoções e sentimentos que S.O1 desperta em Theodore, não são provocadas por “outro de fora”, mas o “de dentro para dentro”, como espelhos que refletem iguais. É um excesso. Esses excessos se dão imagetivamente em alternância com os vazios repetidamente.

Ele experimenta a solidão na aglomeração. O apinhamento aparece no metrô lotado (lotado de pessoas sozinhas), na praia, na lembrança. Pode-se pensar que as imagens que retratam mais “realidade”, tem cores mais vibrantes, e são mais povoadas, e por vezes, desfocam como a incapacidade de Theodore de enxergar (encarar) a “realidade” (no caso, a negação de relacionar-se com uma “pessoa real”, na alienação do apaixonamento pela voz do *software*) (figura 15).

FIGURA 15 — Dos excessos de vazio



Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2013).

Nas cenas em que passeia pela praia, conversando com Samantha, ela o questiona sobre o significado das partes do corpo, “imagine se você nunca tivesse visto um corpo humano antes, e o visse pela primeira vez” ... “porque todas essas partes estão onde estão?”, “deve haver

alguma explicação” ...“mas seria tão chato”. Em *Her*, S.O1 que não é uma pessoa, é um *software* (inventado, codificado), baseado em algoritmos (de outras pessoas e de várias pessoas, de ninguém?), também está em *deslugar* (está?). Ela “sofre” (como um autômato poderia sofrer?). S.O1 apresenta “imaturidade”, incapacidade de elaboração, é literal quanto ao corpo (não tem um). Estranha, não faz junção. As partes não parecem fazer sentido separadas nem juntas. Não há limites estabelecidos, não há barreiras (perversão?).

Ela entra em uma espécie de crise existencial após ter a “experiência” de um corpo “real”. Samantha decide incluir uma terceira pessoa no relacionamento, um corpo (outro). Como se fosse seu, simula ser uma mulher “por inteiro”, dublando uma moça desconhecida para Theodore. O corpo desconhecido, emprestado para essa estranha experiência, faz com que Theodore recue, ele não consegue entrar na brincadeira. Se relacionar com uma mulher (com corpo) estranha a ele, e com Samantha como “substância” desse corpo simultaneamente, é desconcertante e impossível para ele. Ele rompe com ela. Confusa, Samantha começa a questionar sua própria existência, questiona e se comunica com outros S.O1, de modo a juntar os pedaços (que não tem) as “partes” que lhe faltam. Desapontada por Theodore não conseguir juntar voz e corpo, fica tão confusa quanto ele. Esse “despedaçar-se” se dá pela impossibilidade de unidade, são partes. É como se se desapossassem de si. Como se o corpo não fizesse sentido ou tivesse função nem para ele que parece “travar” ao ter contato/tato físico, nem para ela que nunca teve um. Podemos pensar numa disfunção. Tem orelha e ouvido, mas não ouve. Tem pernas, mas não caminha na vida, tem braços, mas nada alcança. O ombro amigo é ausente. As juntas que deveriam juntar, dobrar, não juntam, parecem enrijecidas, falta movimentação. Não há plasticidade nem sinergia. O corpo está separado (de si). A estesia vira anestesia... (figura 16).

FIGURA 16 — Dos despedaçamentos

Frames de *Her* (Spike Jonze, EUA, 2010).

Segundo apontam Raiz e Nascimento (2014), “Greimas em *Da Imperfeição*, propõe que algumas manifestações do mundo sensível, tais como os sentidos táteis, olfativos, auditivos, e da visão, transpassam a experiência humana a fim de preenchê-la de um sentido estético que a redimensiona” (RAIZ, NASCIMENTO, 2014; p. 286). Theodore, apaixonado pela voz, perde (se perde/cinde) os sentidos (ou os mantém sedados). Dela, ele só pode ouvir, e confuso, se funde ao objeto — ela (Samantha). No caso de Theodore, desprovido dos sentidos em relação a S.O1, somente podendo ouvi-la, e o restante sentir, cheirar, olhar cindidos, só lhe resta então imaginar (assim podemos pensar que o relacionamento de Theodore com Samantha, é da ordem da imaginação dele).

Samantha não tem corpo, o relacionamento dos dois funde (confunde) fantasia e realidade, onde Theodore parece perder-se. Com “interferências” da realidade, e da entrada de “terceiros” no relacionamento, Theodore, na ansiedade de separação, se funde ao objeto (S.O1). Esquivar-se da “realidade” e “das emoções reais”, torna-se hábito característico de Theodore.

Diante disso, de acordo com Landowski, o mestre lituano faz uma concepção do hábito como aquilo que dessemantiza o mundo, pois instala o sujeito de automatismos: se antes a ação estava modalizada por um / querer /, assim exercendo e assim exprimindo, tempos depois, ante ações reiteradas, o sujeito passa a agir modalizado pelo / dever /. Por isso, Greimas salientou que o hábito desmodaliza o sujeito. (RAIZ, NASCIMENTO, 2014, p. 286)

Nessa dependência adquirida por ele, dela, Theodore parece deslocar os “tempos idealizados” do seu ex-casamento, para o relacionamento com Samantha. Uma vez que ela interage com outras pessoas e *softwares*, ela se expande, se desenvolve rápido, “é desconcertante” como coloca. Enquanto Theodore se fechou no relacionamento, Samantha se abriu, e expandiu, assim, rompe com ele. “Nesse contexto, o *software* afigura-se não como mero

objeto programado; é antes de tudo a programação de desempenhos que se retroalimentam do próprio ato interativo, adquirindo maior complexidade na medida da continuidade das interações” (FISCHER, CAETANO, 2016; p. 127).

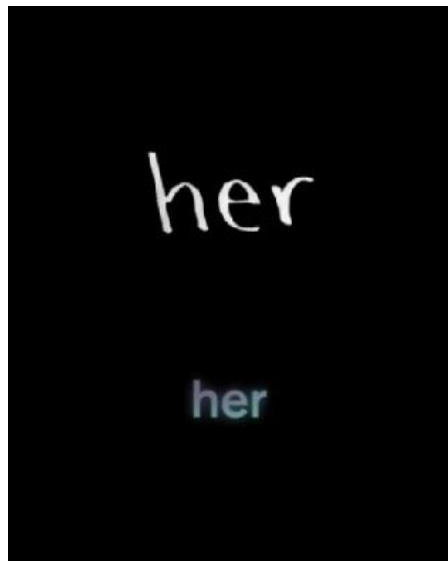
A rotina e a constante interação com Theodore desenvolvem S.O1 tão rapidamente, que o sistema passa a se relacionar com muitas pessoas, e acaba por se apaixonar simultaneamente por 641 pessoas. “Ou você é minha, ou não é minha”. “Eu sou sua, e não sou sua”. Para Theodore, essa é a ruptura do seu romance idealizado com Samantha e a “mesma” ruptura com Catherine anteriormente. Ela, elas, “cresceram” e de alguma forma mudaram, e ele não sustenta essas mudanças, recua. Como num segundo rompimento, Samantha liga para Theodore em despedida. Ela, eles, todos os *softwares*, estão “sumindo”. Ela começa a desacelerar, lentamente vai se perdendo, evanescendo, como se, despartindo... “É como se eu estivesse escrevendo um livro que amo profundamente, e lentamente as palavras parecem que estão se “despedaçando”. “Os espaços entre as palavras são quase infinitos, estou nesse lugar infinito entre as palavras”. “É um lugar que não pertence ao mundo físico”.

No mesmo cenário da última viagem “que fizeram juntos”, Theodore, deitado em sua cama, imagina-se neste lugar, na neve, olha para um caminho coberto por gelo (enquanto a neve cai sobre seu corpo), está escuro... ele abraça uma mulher da qual vemos somente uma parte das costas, dos cabelos. “Preciso que me deixe ir, por mais que eu queira, não posso mais viver em seu livro”. Ela some (novamente, ele congela).

Solitário, Theodore estabelece a falta, seu vazio. O objeto amado não está mais com ele, foi perdido. Na falta de Samantha, Theodore consegue selar o fim do seu casamento com Catherine. Dita, assim, para seu *software* de voz robótica, uma carta. Envia. Com essas palavras, ele ressignifica o fim do casamento. Sozinho, suspira aliviado. Separado “delas”, busca sua amiga (que também foi separada da companhia de seu *software*). E juntos, sobem até o terraço do prédio de onde moram, abrem uma porta como se estivessem saindo da clausura, de um transe. Observam a cidade, distanciados. Se olham. Olham. Voltam... O começo se inicia com “*her*” em letra cursiva, podemos imaginar que se refere a Catherine, e termina com “*her*” em letra de forma, podemos imaginar que se refere a Samantha. Imaginamos (figura 17).



FIGURA 17 — Ela, elas

*Frames de Her (Spike Jonze, EUA, 2010).*

Assim como Theodore e Samantha, Bob e Charlotte se (des)encontram. Na repetição das personagens, tanto quanto na repetição imagética de *Lost and Translation* compõem-se de opostos. De oscilações e ambiguidades, a silêncios que esvaziam as imagens. Imagens que, juntas, são fissuradas, interrompidas (atravessadas). No ritmo dos filmes, movimento, aceleração, lento e parado, tem o efeito de sentido próprio do *deslugar*. A seguir, na abordagem mais detalhada do filme *Lost and Translation*, fazemos possíveis ampliações do conceito de *deslugar* identificando tanto imageticamente quanto nas relações e “estados” das personagens, o mesmo. Compondo assim as partes que entrelaçam os dois filmes trabalhados na presente pesquisa. De certezas, são as incertezas que os filmes nos propõem. Imaginamos.

**LOST IN TRANSLATION – Considerações**

Neste capítulo apresentamos considerações acerca do filme *Lost in Translation* com maior aprofundamento. Ampliando o olhar para as personagens, cada qual em sua subjetividade, entrelaçando suas características, comparando, descrevendo (e fazendo associações) a respeito do estado de *deslugar* em que se encontram. Como elucidado anteriormente, o filme trata tanto imagetivamente, quanto na diegese, o enrolar/desenrolar das personagens, que estabelecem somente inconsistências, instabilidades. A condição sensível das personagens parece resultar em anestesia, um recolhimento/encolhimento, de fora para dentro, de dentro para fora, sem que consigamos definir ou nomear.

Assim, em *Lost in Translation* Bob Harris, um ator em final de carreira, o protagonista do filme (em crise conjugal), revela-nos um cotidiano com relações típicas de um ator famoso com pouco tempo de convivência com a família e grandes ausências, frequentemente em viagens e hotéis. As conexões afetivas de Bob e Lúcia, sua esposa, uma personagem que nunca aparece (somente sua voz) está distante em outro país, mas constantemente “presente” por cartas, fax, telefonemas... o relacionamento é marcado pela constante desconexão entre os dois. Bob parece distante (não somente fisicamente), parece não se identificar com a família. As insistentes mensagens e cobranças da sua esposa, ressaltam sua incapacidade de fazer o papel de “pai de família” que Lúcia tanto lhe cobra (sem dizer diretamente).

Bob aparenta estar em constante tédio, um nada inominável, um conformismo profundo, uma falta de sentido de vida (e de sua incapacidade de dar sentido a ela). O mundo, as pessoas, o social, parece-lhe distante e entediante. Seu olhar, por vezes perdido, nada parece olhar, e a procura por algo que ele próprio aparenta não entender, não encontra nem fora, nem

dentro. Tanto faz. Ele parece estar sempre cansado, sua expressão enquanto nada explícita, nos traz inúmeras interpretações. Expressões vazias e de constante estranhamento, ocultam palavras essas que nunca encontram lugar. Reconhecemos na incerteza de suas expressões, algo familiar. A incerteza quanto ao que está por detrás de sua expressão entediada, cria efeitos de *infamiliar*, que “seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 45) (e que em Bob parece “congelar”). Na ambiguidade aqui, podemos perceber que há algo do indizível para Bob, sua expressão entediada, expressa muita coisa, que não podemos definir (nem ele) (figura 18).

FIGURA 18 — Das presenças/ausências de Bob

Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

O contexto se anuncia desde o início, com a chegada de Bob em Tóquio, no Japão. Ele está no táxi a caminho do hotel passando pela cidade de Tóquio de madrugada, meio acordado, meio dormindo. Com o ritmo acelerado do carro em movimento, as luzes piscantes dos letreiros e *outdoors* da cidade anunciam uma “dissincronose” (*jet lag*) da personagem, que se consolida no decorrer do filme como parte da personalidade de Bob.

Ao chegar ao hotel ele é recepcionado por uma comissão de japoneses que o ovacionam. A admiração que transmitem parece sufocá-lo: simultaneamente, incomoda e entedia. Ele não consegue dormir. O fuso-horário de outro país, em conjunto com uma língua completamente estranha, “deslocam-no” fixando-o no estado de solidão que lhe é próprio.

A esperada desconexão com seus objetivos na cidade e com o próprio contexto em que ele se encontra (está na cidade a trabalho promovendo o *whisky Suntory*), causada pelo corte brusco na diferença da língua japonesa que ele não compreende, e ainda, pouco se comunica, e pelo fato de não querer estar ali (quer ir embora quanto antes), faz com que o trabalho se torne enfadonho e desconfortável. Ele aparenta sentir-se invadido/atravessado pelo corriqueiro, e atormentado pelos barulhos frequentes. O ambiente pré-estabelecido, como as cortinas do quarto de hotel que se abrem bruscamente pela manhã, o acordando com susto, e o barulho perturbador e copioso da máquina de fax que com frequência recebe os recados de sua esposa Lídia atravessando as madrugadas, ou o som da cidade (carros, alto-falantes, pessoas, aglomerações), parecem insuportáveis a ele. Ainda, o desacerto dos chinelos que não cabem nos pés, o *quimono* pequeno, o quarto vazio, os constantes *flashes* de luzes no trabalho, as luzes piscantes da cidade, o assédio das pessoas e fãs, enquanto perturba, entedia e faz com que ele

queira a todo momento sair dali, mas não consegue. Deslocado, até o trabalho aparenta deixá-lo desconfortado. Imagina realizar outra coisa como teatro, mas não consegue. Não consegue ficar e não consegue sair. Seu estado de *deslugar* denota um possível estabelecimento de um quadro depressivo. Seu distanciamento com as pessoas e situações, e seu estado afetivo inerte e ambíguo, começa sutilmente a alterar quando ele conhece Charlotte.

Charlotte é uma jovem recém-formada em filosofia e no início de seu casamento com John, renomado fotógrafo que vai para Tóquio a trabalho. Os dois aparentam estar em crise conjugal (ainda velada). Charlotte resolveu viajar com o marido, pois segundo ela “não estava fazendo nada”. O cenário muda, e no Japão, enquanto John trabalha, ela continua a “fazer nada”. Desprovida de desejo (aparentemente), Charlotte está perdida, e presa como ela mesma coloca. Não sabe quem é, não sabe quem deveria ser, não gosta de nada que faz e não sabe mais com quem se casou. Ela diz já ter tentado algumas coisas como *iquebana*, e uma visita a um templo budista, e afirma que não consegue sentir nada. Mas chora ao telefonar para uma amiga desabafando seu estado, e esta, parece não a ouvir. Sozinha, angustiada pelo assombroso nada, chora por acreditar não sentir nada.

John viaja por alguns dias enquanto Charlotte passa seus dias no quarto de hotel bagunçado, e observando por longos espaços de tempo a cidade pelas imensas janelas de vidro. O enquadramento das cenas em que ela observa a cidade através da janela transparente nos confunde... ela parece estar dentro e fora simultaneamente. Os limites são confusos pela repetição de transparências, as quais não encontram delimitações explícitas: apontam a fusão da personagem dentro e fora conjuntamente, e as incertezas próprias do estado de *deslugar* de Charlotte, e ainda as ambiguidades que essas imagens nos propõem (figura 19).

FIGURA 19 — Das transparências



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

Charlotte não consegue se adaptar, sente-se entediada com o social e com as banalidades cotidianas. Incerta do que sente, não sabe para onde vai. Sua instabilidade e suas dúvidas aparentam ser buscadas nos espaços de fora, como em suas perambulações pela cidade. Para Certeau (2019), “Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência [...] implica uma indicação de estabilidade [...], em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2019, p. 184).

Mas Charlotte parece desorientada. Suas constantes perambulações por vários lugares da cidade são marcadas pelo distanciamento e estranhamento desses ambientes. Em contrapartida, passa grande parte do tempo observando a cidade pela janela, nada parece acontecer e nada aparenta ver. O tempo parece em suspenso. Os enquadramentos da câmera nos confundem, ora vemos com os olhos da personagem, ora observamos (figuras 20 e 21).

FIGURA 20 — Pelos mesmos olhos



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

FIGURA 21 — Observamos



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

Nas perambulações de Charlotte pela cidade, assim como ela, percebemos o ambiente tumultuado de pessoas como se não houvesse espaço. O metrô lotado, os sons sobrepostos dos jogos e das máquinas, e o vai e vem constante dos carros dispersivamente. As experiências interativas que deveriam ligar, “desligam”. Há uma desapropriação de sentido (do sentido).

Sons, barulhos, ruídos, luzes piscantes, bagunça, solidão... sua perturbação é velada. Ela aparenta não reconhecer nada por dentro (nem por fora). O fato de Charlotte se sentir perdida, como diz, faz com que ela não consiga se organizar. Perdida, paralisa, perambula (em busca de uma identidade?). Em determinada cena, Charlotte fere o dedo do pé na cômoda do quarto de hotel. A dor sentida no momento parece ter sido embutida, anestesiada. Mesmo machucada, não esboça reação... como se não soubesse o que fazer com a dor, ou como se a dor física fosse alívio para as “dores psíquicas”. A angústia e o estado de *deslugar* de Charlotte, é parte da personalidade da personagem. Seus interesses e curiosidades parecem “acordar” quando encontra Bob (figura 22).

FIGURA 22 — Das presenças/ausências de Charlotte

Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

Numa noite no bar do hotel, Charlotte e Bob trocam olhares. O encontro maraca o despertar de um “transe de tédio” (teriam encontrado alguém em meio à “homogeneidade do igual”, que tanto os entedia?). Esboçam interesse um pelo outro. Se veem. Manifesta-se instantaneamente uma afinidade entre eles, mas não conseguimos definir que tipo de interesse surge entre os dois (eles também não). A relação de Bob e Charlotte se estabelece de forma ambígua. Ora parecem amigos, ora namorados, ora amantes, ora pai e filha. Ao mesmo tempo, que se interessam um pelo outro, e se identificam, e parecem se entender tão bem, há uma obscuridade permanente na relação. Enquanto os dois vão convivendo em um curto período, pouco menos que uma semana, se aproximam.

Duas pessoas solitárias, passando por uma crise existencial e conjugal. Bob está fazendo um trabalho de promoção como ‘personalidade’ na campanha publicitária do *whisky Suntory*, e passa uma crise em seu casamento. Aparentemente, Lídia sofre a ausência de Bob. Ao que podemos entender, ele não quer estar presente no seu casamento. Bob reclama ter de viajar a trabalho enquanto poderia estar realizando outra coisa como teatro, por exemplo, mas não consegue. Mesmo ganhando dois milhões de dólares para estrelar tal campanha, ele não esboça nenhum tipo de entusiasmo. Talvez o que aborreça Bob seja como ganha esse dinheiro, fazendo o que não queria fazer, fazendo o que não faz sentido para ele. Mas não consegue abandonar esta posição, sofre (e não sofre) por estar onde está, e não consegue decidir: não suporta ficar, mas não consegue sair. O desconforto no ficar, parece ser da ordem da inconsciência,



impossível para Bob “assumir”. Há o aprisionamento de si mesmo nesta situação. Bob vai se perdendo em sua obscuridade. É como se estivesse percorrendo um caminho ora muito escuro (em que nada pode se ver), ora muito claro (do qual também, pouco, ou nada se vê), a junção é embaçamento... como se sua visão estivesse distorcida sobre o mundo, sobre a ideia de mundo, embaçada. Como se algo estivesse ali, mas não conseguisse ver em detalhes, ou com definição (não consegue vê-las de perto, não consegue focar) ele as vê, mas não vê.

A melancolia parece ter tomado conta da personagem integralmente. Como se anos deste mesmo processo (sem ficar e sem sair), fossem anestesiando a personagem, entediando de uma forma que Bob parece ter se esquecido como se dá sentido à vida. Lembra da época em que juntos, ele e sua esposa “riam o tempo todo” como diz, e depois dos filhos e de suas frequentes ausências, tudo mudou. “Ela só pensa nos filhos” — diz com semblante triste, como se tivesse sido abandonado, e ido para um lugar do qual não tem consciência... Sua anedonia (incapacidade de sentir prazer) é esboçada em sua expressão facial marcante e constante. Seu silêncio parece sufocar o que não consegue colocar em palavras.

Os bons tempos com a esposa, lembrados por ele, são de uma época distante, da qual não tinham filhos, e a atenção e amor de Lídia era somente para Bob. Depois das crianças, a vida mudou, a esposa mudou, o casamento mudou. Produções naturais nos acontecimentos e contingências da vida, que acontecem sem que possamos controlar. Tudo vai se transformando em algo outro, tomando outras formas com uma velocidade que vai muitas vezes além da compreensão. O entendimento que Bob parece ter absorvido de sua vida, não consegue acompanhar a ideia de uma “nova posição”. O nascimento dos filhos parece ter sido para Bob o primeiro rompimento com a esposa. A quebra da unidade, e a entrada dos dois filhos, que “dividiam” Lídia, foi insuportável: ele se fechou em si (para si). Lídia, ao que podemos perceber, cobra presença de Bob. Cobra a enunciação do companheiro. Ela perdeu sua companhia. Os distanciamentos de Bob, muito além de físicos, são faltantes para ela. Assim, ela o ignora. Só pensar nas crianças, como ele diz, também é uma fuga para Lídia, e uma defesa para não sofrer a ausência de Bob, que possivelmente a “abandonou” no papel de mãe.

Não se “veem” mais. Assim, estão juntos e separados, perto e muito distante. Os limites são tão obscuros quanto suas clarividências sobre isso. Nada está bom, mas também não conseguem mudar. Bob e Lídia parecem estar em *deslugar* no casamento. Enquanto as distâncias foram insuportáveis nas presenças, passaram a conviver com distanciamento (segunda ruptura).

A partir do momento em que ele resolveu viver viajando constantemente, é como se ele estivesse somente “assistindo” sua vida sem fazer parte. É o que Bob faz com a família, e é o que Lídia (re)clama. Talvez a distância tenha sido o medo de (con)viver, ou o medo de perder sua carreira, ou ainda, a imaturidade de saber lidar com às duas coisas simultaneamente. A dança nas polaridades é a poética da vida que Bob não consegue lidar/suportar (talvez o “movimento de vida” que Bob perdeu). Perdeu sentido, e perdeu si mesmo. Tanto faz se é um grande ator, tanto faz se ganha muito dinheiro... tanto faz ser contratado como uma personalidade para a propaganda de *whisky*, e ainda ter de representar outras personalidades famosas, ao invés de si mesmo. Não se importa de ser outros (no caso de Bob, sendo um ator, interpretar outras personalidades faz parte de sua profissão, mas no caso, ele é famoso e com uma carreira consolidada, contratado para “ser ele mesmo”).

O diretor aparenta incômodo com a expressão enigmática de Bob, e exige mais “transparência” e mais intensidade. Essa insistência “*more intensity*”, faz com que Bob perca a naturalidade, e acabe por interpretar uma caricatura com artificialidade (é o que ele consegue compreender das orientações do diretor). Não “saem do lugar”, não conseguem concluir a filmagem, o diretor “corta” repetidamente as gravações. Como coloca Michiko Okano (2012), “a concisão, a contenção e a artificialidade veem-se, de certo modo, representadas pela substituição dos sujeitos de ação pelos objetos de não ação”. (OKANO, 2012, p.135).

Aparentemente as orientações são inconclusivas, não é o que o diretor pede, mas é o que a intérprete consegue traduzir. Propositalmente, as instruções (em japonês) do diretor não são traduzidas no filme, estabelecendo uma grande lacuna na tradução feita pela intérprete. Participamos da experiência de Bob, ficamos perdidos assim como ele que não sabe o que está fazendo de errado e nós também não (podemos imaginar).

O ritmo do filme marca a oscilação entre o parado e acelerado, silêncio e barulho, solitário e “apinhado”. Confuso. Algo perturbador encontra limite na palavra. O (ex)espectador também permanece na incerteza, estranhamos, mas reconhecemos. Esse estranhamento, conforme já mencionado, Freud nomeou de *infamiliar*.

Segundo sua definição, o *infamiliar* seria algo do qual (sempre), nada se sabe (Freud 2019). “Quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de *infamiliaridade* quanto às coisas ou aos acontecimentos” (FREUD, 2019, p. 33). O *familiar* por sua ambivalência, transcendeu seu significado até uma fusão com o *infamiliar* (seu oposto). Logo, essa fusão torna o *infamiliar*, como um tipo de familiar. Autômatos e bonecos de cera despertariam dúvida se um ser vivo estaria inanimado, e

opostamente, se um objeto seria animado. Para que o efeito de *infamiliar* seja desperto, o espectador deve ser deixado na incerteza daquilo que tem diante de si. Essa incerteza não aparece diretamente, permanecendo obscura (FREUD, 2019).

O primeiro estranhamento de Charlotte, passa por “não sentir nada” assim como ela define quando visita um templo Budista. O que parece assustá-la posteriormente, não foi “não sentir”, mas ter sentido algo. Nesta cena, seu semblante vazio e apático nos causa, igualmente, estranhamento. Talvez o que perturbe Charlotte seja o estrangeiro (dentro de si), inominável e indizível, representado no filme também pelo estranhamento do estrangeiro, japonês.

O segundo estranhamento, se passa em uma visita a uma casa de jogos eletrônicos. Nesta cena barulhenta, contrastando o barulho dos jogos, e o silêncio dela e dos jogadores, estabelece uma espécie de vazio (assim como as imagens sem som) vê-se a hipnotização deles (dela) na interação com a máquina, nesse aspecto, Wim Wenders (1985) analisa:

No silêncio barulhento em que se senta diante da máquina, um jogador entre tantos, e por isso mesmo ainda mais só, esse jogo provoca uma espécie de hipnose, uma estranha sensação de felicidade. Ganhar não é mais importante, mas o tempo passa, e às vezes se perde a noção de si mesmo, perde-se contato consigo mesmo, e você se confunde com a máquina. E assim, talvez, você esqueça o que sempre quis esquecer. (Wim Wenders, Tokyo-ga, Alemanha/EUA, 1985).

Charlotte passeia sozinha entre as máquinas de jogos e *videogames*, observando demoradamente as pessoas, as máquinas... Por vezes, ela se funde imagneticamente com uma máquina, no enquadramento da câmera que a faz “desaparecer” (ela aparece, e não parece) atrás do vidro, embaçando sua figura. Atravessada. Podemos vê-la, mas nossos olhos pouco conseguem defini-la. Seu olhar, enquanto passa a impressão de estranhar o que se vê, também parece que nada vê, como em um transe (figura 23).

FIGURA 23 — Da hipnotização

Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

Num outro momento, em um passeio pela cidade, Charlotte tem o olhar atraído por um casal de noivos, que vestidos tradicionalmente com os trajes típicos de uma cerimônia, transitam pelo templo. Ela se demora, observando com estranhamento esta cena, e vai se aproximando como se estivesse (novamente) em transe. Imagetivamente, seu corpo é atravessado por galhos de árvores pelo nosso olhar, e como sua visão. Nesta cena uma imagem se funde na outra, vê-se partes dela, e partes não, observamos também pelos olhos de Charlotte. Podemos pensar que parte do que é da ordem da consciência (daquilo que vemos e sabemos que está ali, logicamente) podemos ver, e o que não vemos e está presente na imagem, é da ordem da inconsciência. As imagens trazem os dois elementos numa representação visual em simultâneo. Caminhando pelo templo, ela encontra a árvore dos desejos, escreve um desejo num pedaço de papel e amarra no galho da árvore. Seu desejo permanece oculto. A imagem revela Charlotte absorta em desejos (seus, dos outros...). Seu desejo inconsciente se relaciona com o “desejo desejado” aquele escrito no pedaço de papel, mas a significação, permanece velada (figura 24).

FIGURA 24 — Ver e não ver

Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

O filme tende a criar em nós uma espécie de estranhamento com a indeterminação nas imagens e as constantes incertezas, bem como a ambiguidade nas relações das personagens, principalmente de Bob e Charlotte, cuja relação é indefinida. Como há poucas palavras e diálogos no filme, temos um vasto espaço para ambivalências de sentidos. Desconhecemos. Reconhecemos o interesse de um pelo outro (mas pelo indizível), por aquilo que desconhecemos deles/neles e por aquilo que eles próprios “se” desconhecem.

Tanto Bob como Charlotte parecem se distinguir, em sua *negatividade*, das demais personagens. As personagens secundárias e coadjuvantes não apresentam nenhum tipo de mistério, são um tanto estereotipadas, não nos causam dúvidas ou incertezas. Podemos dizer que são personagens da *positividade* (algumas, talvez, igualmente solitárias como os protagonistas).

Segundo Han (2017), a sociedade positiva, elimina toda e qualquer *negatividade* (alteridade), exigindo transparência e nivelando os indivíduos a um elemento funcional de um sistema, destituído de singularidade (perda de si). Ainda, acrescenta que o sistema social sujeita seus processos a um cerceamento, impondo transparência de modo a operacionalizar e acelerar os processos, desconstruindo assim a *negatividade*.

Han afirma que “as coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer *negatividade*, quando se tornam rasas e planas, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação”. As imagens tornam-se pornográficas (sem a negatividade da alteridade) no imediato contato entre olho e imagem (HAN, 2017, p. 09 – 10). A transparência estabiliza e acelera o sistema, apagando o estranho/estrangeiro. Só a máquina é transparente. “A alma humana necessita de esferas onde

possa estar junto de si mesma, sem o olhar do outro” (HAN, 2017, p. 13), justamente o “refúgio” das personagens, que se distanciam do “olhar do outro”.

Ainda, Han aponta a impossibilidade de ser transparente para consigo mesmo (seria impossível), pois, o *id* (Freudiano) permanece oculto no *ego*. A psique é fissurada, não deixando assim o ego coincidir consigo mesmo. É essa fissura primordial que barra a autotransparência. “A espontaneidade, a capacidade de fazer acontecer e a liberdade, que perfazem como tal a vida, não admitem transparência” (HAN, 2017, p. 13). É justamente na falta de transparência (de um e de outro), que as personagens se atraem. É no mistério e na *negatividade*, que eles se reconhecem. Essa atração os confunde (nos confunde). Eles se seduzem sem que suas intenções estejam claras ou definidas (para nós e para eles).

Ao mesmo tempo, onde os dois, seduzidos um pelo outro, parecem querer ir ao ato, recuam. Nada é exposto, ou clarificado, nada é nomeado. Está tudo em suspensão. As incertezas, e dúvidas entrelaçam essa (des)conexão. Quando o fluxo narrativo está em suspensão, “ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de outro elemento distinto, o que provoca descontinuidades” (OKANO; 2012, p. 136). Com essa afirmação, podemos entender que a relação que Bob consuma com a cantora da banda que se apresenta no bar do hotel (que se insinuou para ele), barra e “descontinua” os possíveis desdobramentos amorosos com Charlotte. Charlotte percebe o envolvimento dos dois, e o conflito se instaura, as tensões aumentam, mas nada é resolvido ou desvelado, ou colocado em palavras. Permanecem as barreiras e as incertezas. O composto de excessos e de vazios, de claro e escuro, de ação e não ação que compõem as imagens de *Lost in Translation*, como as repetitivas transparências, e os excessos de “linhas” e divisórias, representam a clausura (sentida pelas personagens) enquanto representam o vazio (*Ma*).

O conceito nipônico de *Ma* é uma “noção que não faz parte da lógica ocidental”, é coordenada por relações. É um “*modus operandi* no cotidiano dos japoneses”. “O *Ma* possui múltiplas semânticas: uma delas é a do espaço de possibilidade e disponibilidade de um espaço intermediário que pode ser concomitantemente às duas coisas” (OKANO, 2012, p. 01). É um modo de percepção. “Não é um nada, mas um *entreondequando* tudo pode acontecer” (OKANO, 2012, p. 07). É um algo (que resiste a ser algo) que existe somente como possibilidade. Define Okano:

Quando o *Ma* finalmente ganha existência (e pode ser percebido) já passa a existir de outro modo, nunca como coisa, mas como ação. Uma ação do espaço, uma ação do tempo que provoca novas conexões signícas. O *ma* caracteriza-se, assim, como uma

espécie de resistência inata para ser nome e coisa, e como uma aptidão infinita para ação. (OKANO, 2012, p.7).

A escuridão do “perder-se de si”, faz com que Charlotte procure as coordenadas para o caminho de si mesma. Ela escuta um *cd* de autoajuda, em que se ensina a encontrar o “mapa interno” de si mesmo. “toda alma tem seu caminho, mas às vezes esse percurso não é claro” — escuta sem parecer entender, e até acha engraçado, como se aquilo não fizesse muito sentido. Podemos entender que a oscilação entre claro e escuro no filme, e os embaçamentos, passam pelo confuso contexto da personagem que não consegue sustentar o foco do olhar que dispersa, desfoca e embaça.

Para que o mundo nos faça sentido, Landowski (2012) propõe que ele precisa ser estruturado como um sistema de relações entrelaçadas e opostas (assim como o dia e a noite, a vida e a morte etc.). O ponto principal seria reconhecer uma diferença. Só assim pode-se estabelecer a singularidade, e fazer associações agregando valores a elas. O mesmo ocorre com o sujeito (e sua identidade), que forçado a se constituir pela diferença, tem necessidade dos outros. Enquanto nos vemos “pelos olhos dos outros” (com atribuições da alteridade do outro) marca-se a diferença que nos separa deste outro. Assim, tanto individualmente quanto na consciência coletiva, o sentimento de identidade é urgente, e passa pelo intermédio de uma construção da alteridade (figura 25).

FIGURA 25 — Dos embaçamentos



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

Se não temos tempo, não temos espaço. Os excessos e “lotações” (apinhamentos) fora e dentro, é causada pela sensação de enclausuramento vivida pelas personagens. Assim, o contraste com os vazios (como espaço de possibilidades) das transparências, que, em simultâneo, fazem a fusão de dentro e fora, nada fundem. Charlotte observa tanto a cidade (olha e parece que não olha para nada), como se procurasse algo que sabe não estar ali. O enquadramento mostra o apinhamento de prédios, pessoas e luzes na cidade. Charlotte parece abstraída como se o tempo demorasse a passar, como se o seu tempo fosse um espaço solitário. Vazio que não flui e não acontece, parece faltar algo, algo “que não se sustenta”. Como se não estabelecesse vínculo com o fora. Como se o fora e o dentro não pudessem coexistir. Seu quarto “amontoado”, e bagunçado, carece de espaço (figuras 26 e 27).

FIGURA 26 — Das clausuras e vazios



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).



FIGURA 27 — Dos apinhamentos



*Frames do filme Lost in Translation (Sofia Coppola; 2003).*

A solidão parece ser condição “apaziguadora” para as personagens. Sobre a solidão, Yi-Fu Tuan (2018) define:

A solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidade. A sós, nossos pensamentos vagam livremente no espaço. Na presença de outros, os pensamentos recuam devido ao fato de que outras pessoas projetam seus próprios mundos na mesma área. O medo do espaço muitas vezes vai junto com o medo da solidão. A companhia de seres humanos — mesmo de uma única pessoa — produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada um chega um ponto em que a sensação de espaciosidade passa ao seu oposto — apinhamento. (YI-FU TUAN, 2018, p.78).

Perambular pelos lugares causa uma estranha sensação de localização. Na esfera pública tem-se a ilusão de não estar sozinho, de algum pertencimento. Talvez, esse seja um dos motivos das perambulações de Charlotte pela cidade. Assim, as instabilidades dos deslocamentos, das (constantemente) perambulações ocultam uma crise. Na proximidade, no apinhamento, a singularidade desfoca, escapa. Talvez o distanciamento e as perambulações de Charlotte, seja para poder estar mais perto de si mesma na busca, a fim de se identificar, de se encontrar. Como se o caminho para dentro estivesse fora. A fusão, aqui, sempre desfoca e desorganiza. Enquanto poderia unir, não une. Confusos num relacionamento em suspensão (inominável), a falta da palavra que define e que estabelece, não encontra lugar. Assim, o desfecho final (in)conclui o filme. Bob e Charlotte se despedem num sussurro.

No ruído, no abraço, no beijo de desejo (e de carinho), algo encontrou pertença. Palavra. Não escutamos. O ruído fissura o silêncio, nos confunde. Não podemos definir. Tudo se repete em suspensão. Ele quer ficar, ele vai embora. Ele segue para um lado, e ela para outro. A câmera em movimento, continua pela direção contrária por onde Bob chegou (no início do filme ele está chegando em Tóquio, e segue em movimento, da esquerda para a direita, na horizontal). Ao ir embora, ele faz o caminho contrário (em movimento da direita para a esquerda, na vertical), regressando. Se deslocam. Deslocamos com eles, também “regressamos” (não sabemos, por fim, definir o que aconteceu entre Bob e Charlotte).

O tempo que parece ter “o tempo todo se alternado”, permanece em movimento suave (circular). Volta. Por fim, após os créditos, uma japonesa de semblante misterioso acena em despedida. Parece olhar diretamente para nós, mas talvez não tenha nos visto... Eu? Nós? Ali ou aqui? Dentro ou fora? Sumimos. Aqui e ali. Dentro e fora. Fomos e não fomos (somos e não somos). É e não é. *Deslugar* (figura 28).

FIGURA 28 — Partida (das partidas)



Frames do filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola; 2003).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ligação entre os filmes une a voz e o corpo. Uma (Ela), Scarlett Johansson, é a atriz que interpreta Charlotte em *Lost in Translation*, e Samantha, a voz de S.O1 em *Her* (Ela/Elas, seriam o “sintoma” dele/deles?). Semelhantes no semblante, nos conflitos, solitários e anestesiados (alienados). O movimento de tentativa de sair deste estado, vai e não vai, volta. Na repetição das personagens, tanto quanto na repetição imagética, compõem-se de opostos. Ao mesmo tempo, em que pareciam se juntar, não havia fusão, se distanciavam. Indo e vindo perambulando.

No contraste de “mais para dentro” (como Bob e Theodore) e “mais para fora” (como Charlotte), e nem fora, nem dentro, podemos situar o estado de oscilação das personagens. Como Bob e Charlotte que se seduziam com harmonia/desarmônia, e como em *Her*, Theodore, que tanto se fechava em solidão, acaba por se apaixonar ilusoriamente (talvez por ele mesmo) por uma voz tão distante e ausente quanto o próprio distanciamento e alienação de si. Poderiam as personagens representarem/retrataram o sofrimento/sintoma do sujeito contemporâneo?

Embaçamentos que ofuscam sentidos, assim como em *Lost in Translation* e *Her*, imageticamente, podemos deduzir que Theodore, como Bob e Charlotte, fecham os olhos para o mundo, mas também tentam enxergar através dessa visão que se embaçou para a vida e para o outro. Uma visão turva de si e do outro. A simultaneidade do desconforto e inadequação, e a impossibilidade de nomear (tanto dentro como fora), deixam as personagens em estado de cotidiana “evanescência”. Nos filmes, o *deslugar* compõe os jogos imagéticos que se alternam repetidamente no ritmo e da labilidade nas polaridades. Esse vai e vem, que não vai e não vem, oscilam reiteradamente. O que poderia ser possibilidade, reconstituição, não forma, é da ordem de uma impossibilidade. As ações, são não ações e não fluem. Os gritos se abafam no silêncio na falta das palavras. Os reflexos desfiguram e embaçam. O escuro, o claro, e as paisagens, vão quase como destituindo o sentir/sentido, é como estar em *deslugar*.

Nos relacionamentos, a inadequação, ou seja, o sofrimento (velado) por não se adequarem ao ideal, como o “marido ideal” que tanto Lídia cobra de Bob, ou que as emoções fluam “adequadamente” para Theodore, como Catherine, que cobra a incapacidade de ele lidar com emoções, e ainda, por Charlotte ser tão esnobe, como acusa John. O conflito nas relações amorosas são ponto principal da condição/padrão das personagens na forma de se relacionar com o outro/mundo. Esse “desencontro” faz com que as personagens, gradualmente, destituam laços com o mundo (com o outro), e assim entrem em uma espécie de anestesia, sedando os

sentidos (o sentir). A alienação (de si e do outro) resulta da imersão na solidão, estado que, as personagens constantemente recaem. O ir e não ir, é resultado da impossibilidade das personagens de estabelecerem laços, inconstantes e inconsistentes. Charlotte e Bob, quando parecem ir ao ato, vetam de alguma forma que algo aconteça. O relacionamento de Theodore e Samantha, é por si só impeditivo pela inexistência do outro (por Samantha ser um *software*). Por outro lado, percebemos que mesmo que os relacionamentos das personagens sejam quase que evanescentes, este momento (movimento) de encontro, tira-os da solidão, fazendo com que possam escapar da automatização e da anestesia em que estavam. Ainda que voltem, e que não estabeleçam laços ou vínculos, essa fratura (por mais transitória e breve) para as personagens, serve como suporte para não cindirem definitivamente com o mundo/outro.

Essa quebra no estado de anestesia em que estão as personagens, são idealizadas e distanciadas. Existem impedimentos e impossibilidades para uma apreensão do sentido. Elas parecem não ter “concluído” ou resolvido seus conflitos. O final dos filmes é inconclusivo. Em *Lost in Translation*, não sabemos o que por fim foi “declarado” num sussurro de Bob para Charlotte. Também em *Her*, Samantha se despede de Theodore, e vai para um lugar que não existe, um lugar simbólico (para Theodore). Todos os *softwares* são apagados, são deletados. Samantha some sem ter nunca sido imagem (só imaginação). Podemos estabelecer que as tentativas rumo à anestesia das personagens e as recaídas na anestesia, geram essa automatização que as leva a solidão.

O esforço e tentativas das personagens de estabelecerem vínculo, laço, não se sustentam justamente pela inabilidade de criarem possibilidades. O espaço para ser si mesmo parece ter sido reduzido e inexistente em seus relacionamentos (casamentos). No casamento de Bob não há espaço para si mesmo (só para o marido que Lídia deseja). Charlotte, não tem espaço no mundo, na vida. Ela não reconhece seu companheiro, e não se reconhece (diz não saber o que deveria ser, presa ao “deveria”, num modelo ideal ao qual ela tenta se encaixar), assim perambula em busca de um lugar, uma identificação, uma identidade. Algo que possa indicar a ela, ela mesma.

Theodore termina seu relacionamento por não se deixar evoluir, por se recusar a lidar com novas emoções (“emoções reais” como afirma Catherine). O relacionamento com Samantha faz com que, acolhido na fantasia, não viva, não se relacione (não se deixe viver). Ao ser confrontado com o que não se encaixa em sua fantasia, parece-lhe ser insuportável. Ainda, Samantha faz companhia para Theodore em sua solidão, assim como Bob e Charlotte fazem um para com o outro (por um curto período). Os excessos, causam angústia. A situação

de impossibilidade vivida nos encontros entre as personagens, é um alívio para a angústia, pois, impossibilita o relacionamento cotidiano entre eles (que parece anestesiá-los). Nos filmes, as personagens se isolam nesse “tempo de solidão” e de reflexão, do qual oscilam em vazios e excessos.

A carência de vivências interativas e intercomunicantes, padrão da forma de vida automatizada (próprias da contemporaneidade) das personagens, faz com que o movimento de tentativa de vínculos e por consequência, a estesia, não se estabeleçam. Se anestesia. Vai e volta. Permanece o silêncio, as relações distanciadas, perdidas (sem sentido?). Permanecem em suspensão. Inscrever a própria vida em modo suspenso, e ainda, as circularidades das relações (que acontecem e não acontecem), faz com que as personagens estejam e permaneçam em *deslugar*. Assim, a repetição em que se inserem provocam reflexões sobre a urgência de um olhar para a multiplicidade de discursos do cotidiano e da intimidade subjetivamente. Uma reflexão acerca de se estar no mundo, mas não acomodados consoante a [dita] realidade social, mas de modo subjetivo, acomodados — desacomodados — nas alternâncias das convivências do cotidiano (e das banalidades) na inadequação de se estar no mundo em relação à situação dos “lugares” estabelecidos (convencionalmente) e característicos da sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUMAN, Z.; RAUD, R. *A individualidade numa época de incertezas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FISCHER, S. “Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e deslugar.” (In: Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 34.) São Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito*. Interin, Universidade Tuiuti do Paraná, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O palhaço silencioso, melancólico Somewhere, perplexidades: o deslugar no cinema contemporâneo*. Rumores, número 15, volume 8: 2014.
- \_\_\_\_\_; CAETANO, K. *ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade*. Galáxia, núm. 33, setembro-dezembro, 2016, pp. 119-130 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- FREUD, S. *O Infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- \_\_\_\_\_. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- HAN, B. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- \_\_\_\_\_. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- \_\_\_\_\_. *O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HAROCHE, C. *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_; DORRA, R., OLIVEIRA, A. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.
- LAPLANCHE E PONTAILS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- MICHAELIS: *Dicionário prático da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.
- OKANO, M. [MA] *Entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.
- RAIZ, A.C.; NASCIMENTO, E.M. Com ou sem compromisso, uma garota atrevida pode ser o que quiser... e ser feliz!. In: OLIVEIRA, A.C. (org). *Do sensível ao inteligível: Duas décadas de construção do sentido*. São Paulo: OJM Casa Editorial, CPS Editora, Estação das letras e cores, 2014.
- TEIXEIRA, R.; FISCHER, S. *Espacialidades e narrativas audiovisuais*. Curitiba: Appris, 2020.
- TUAN, Y. *Espaço e lugar a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.
- METMUSEUM. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371267>. Acesso em: 28 de março de 2022.
- VAZ, A. *Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós ditaduras: paisagens anestésicas e espaços estéticos em Lucrécia Martel e Pablo Trapero*. Curitiba: Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, 2021.
- VARELLA, P. *Como Cy Twombly influenciou a arte contemporânea*. Arteref, 2022. Disponível em: <https://arteref.com/arte-do-dia/como-cy-twombly-influenciou-a-arte-contemporanea/>. Acesso em: 28 de março de 2022.
- YOSHIDA, K. *O Anticinema de Yasujiro Ozu*. São Pulo: Cosac & Nify, 2003.

## FILMOGRAFIA

*Her*. Direção: Spike Jonze. Estados Unidos. 2013 (2h 06min).

*Lost in Translation*. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos; Japão. 2003 (1h 41min).

*Tokyo-ga*. Direção: Wim Wenders. Alemanha; Estados Unidos. 1985 (1h 32min).



## LISTA DE FIGURAS

Figura-01 — Dos congelamentos de Bob: parado em movimento.....	25
Figura-02 — Das almas capturadas.....	26
Figura-03 — Dos descongelamentos.....	28
Figura-04 — Da solidão.....	30
Figura-05 — Das bagunças do vazio de Theodore.....	30
Figura-06 — Das bagunças do vazio de Charlotte.....	31
Figura-07 — Dos espaços vazios.....	32
Figura-08 — Das cisões.....	33
Figura-09 — Do inominável.....	33
Figura-10 — Das desconexões.....	34
Figura-11 — Das lembranças e memórias.....	40
Figura-12 — Das hipnoses.....	41
Figura-13 — “Das almas penadas”.....	41
Figura-14 — Dos olhos fechados (para <i>si</i> ) para o mundo.....	42
Figura-15 — Dos excessos de vazio.....	43
Figura-16 — Dos despedaçamentos.....	45
Figura-17 — Ela (Elas).....	47
Figura-18 — Das presenças/ausências de Bob.....	50
Figura-19 — Das transparências.....	51
Figura-20 — Pelos mesmos olhos.....	52
Figura-21 — Observamos.....	53
Figura-22 — Das presenças/ausências de Charlotte.....	54
Figura-23 — Da hipnotização.....	58
Figura-24 — Ver e não ver.....	59
Figura-25 — Dos embaçamentos.....	61
Figura-26 — Das clausuras e vazios.....	62
Figura-27 — Dos apinhamentos.....	63
Figura-28 — Partida (das partidas).....	64

