

O que análises fílmicas de *Her* têm a nos dizer?¹

Gustavo Carvalho Coutinho Rosa* e Liliane Seide Froemming**

Metodologia

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

Walter Benjamin (1935/2012) compara a pintura com o cinema e reconhece que a imagem do cinegrafista é composta por muitos pedaços, diferentemente da pintura, que nos traz uma imagem total. O uso da câmera “permite penetrar profundamente no cerne da realidade” (p. 27). O filme é capaz de ampliar a nossa visão sobre o que rege o nosso cotidiano. “Com primeiros planos, amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento” (ibidem, p. 29). A ampliação do movimento se dá por um recurso da câmera, e isso vem ao encontro do cineasta e diretor

1 Texto derivado de dissertação do mestrado em “Psicanálise: clínica e cultura”.

* Mestre em “Psicanálise: clínica e cultura” pela Universidade Federal do Rio do Sul (UFRGS) e professor de psicologia médica e psiquiatria da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL).

** Mestre pela Universidade de Brasília (UNB), doutora pela UFRGS, professora do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS) e psicanalista membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA).

Andrei Tarkovsky (1998, citado por Froemming, 2013), que relaciona o fazer do cineasta a um escultor cuja matéria-prima é o tempo. Na análise da cena do elevador (ver tópico 3.4), fica claro como os tipos de planos imprimem um ritmo à cena e, conseqüentemente, produzem um efeito.

A fotografia se refere às posições, aos movimentos da câmera e das lentes. No cinema, a câmera funciona como um pincel de um pintor que vai dando forma às suas representações. É justamente apostando na capacidade do que as imagens dos fotogramas têm a nos mostrar sobre o inconsciente óptico que elencamos duas cenas do filme de Jonze.

A cena² da praia em *Her* e a indiferenciação

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

Nesse corte, Samantha compõe uma música com o intuito de registrar o momento de intimidade deles, como se fosse uma fotografia dos dois. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2012), temos como uma das funções da música no filme “a estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos” (p. 204). É justamente isso que é observado no filme com a música “Song on the Beach”; há uma intensa descontinuidade de planos, incluindo *flashbacks* que narram imagens da relação de Theodore com Catherine em que o eixo musical vai dando o tom desejado às cenas. Apesar de tantos cortes, a música une o eixo da narrativa e também transmite a ideia de sintonia dos personagens envolvidos. A seguir, desenvolverei a análise plano a plano dessa cena.

Em primeiro lugar, visualizamos um plano de conjunto³ que nos situa na paisagem da praia e contextualiza Theodore. Depois vem um breve plano médio⁴ responsável pelo destaque do personagem, seguido de um lento *close up* ou primeiro plano⁵, que é um dos tipos de planos dominantes em todo filme. Nesse momento, começa um diálogo entre ele e Samantha; segue-se um

2 Disponível em: <<https://youtube/S7t4r-2G2XCE>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

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

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

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

*travelling*⁶ de avanço que, mais do que uma função descritiva do local, serve para vermos o mundo com os olhos do protagonista, o que dá uma nítida significação psicológica do personagem – é um mergulho na sua subjetividade. Samantha, que está no “bolso” do protagonista, também tem o mesmo olhar dele. Para Mauro Martins Santos,

os *travellings* e as *gruas*⁷ servem para gerar a sensação de que o espectador está se movimentando junto com a câmara. Vão se revelando paulatinamente, dentro da narrativa, as partes da cena que o diretor escolhe organizar no espaço e no tempo. O efeito disso [...] tem um poder dramático impressionante. (2014, p. 115)

Na sequência, temos mais um *close up*, enquanto Theodore diz que acha que ela “captou” a ideia de seus sentimentos, ou seja, a música, além de “fotografar” o momento deles, traduz e sintoniza empaticamente a subjetividade de Theodore. Novamente, temos um plano geral⁸ que ambienta o mar e o pôr do sol. Samantha está no primeiro plano, destacada através do aparelho no bolso da camisa dele. Depois Theodore, de perfil em primeiríssimo plano⁹, expressa um sorriso. Em seguida, cria-se um plano americano¹⁰, em que o protagonista é enquadrado da cintura para cima, enquanto Samantha lhe pergunta sobre o que é ser casado. No novo plano, aparece uma paisagem urbana vista pelos olhos de Theodore e, em plano americano, ele aparece sentado e informa que está no ônibus voltando para casa, enquanto reflete sobre sua relação com Catherine (sua ex-mulher). Essa relação vai ser narrada através de imagens em *flashback* com vários campos e contracampos¹¹, sugerindo lembranças de diálogos. Ao terminar o *flashback*, Theodore volta ao primeiro plano, e Samantha lhe conta sobre uma mágoa dela também.

Nessa descrição da cena, notamos a percepção empática de Samantha, que mergulha na subjetividade de Theodore. Ela processa empaticamente dentro dela a história contada por Theodore e, assim, é como se isso passasse a existir nela também – e ela consegue devolver de forma transformada para ele. Na linguagem fílmica, isso aparece nessa cena analisada, pois o olhar de Samantha se confunde com o de Theodore, como se de fato houvesse um mergulho na subjetividade dele, e perpassa a ideia da indiferenciação dos dois sujeitos. Além disso, estamos diante de uma cena horizontalizada: Theodore, deitado, olha para o

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

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

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

9 Primeiríssimo plano ocorre quando o rosto ou uma parte do rosto ocupa todo o quadro.

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

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

horizonte. Há total sintonia na forma como essa cena é filmada: os olhares de Theodore, de Samantha, do cineasta e, consequentemente, o nosso estão sincronizados no horizonte.

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

A perspectiva do desamparo e a cena do elevador¹²

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

Nessa cena, chamo a atenção para o fato de não existir mais a música melódica de antes e, sim, apenas o som, ruídos da tentativa de conexão com Samantha. A música que tocava na cena da praia já não existe mais e, em troca, temos ruídos altos do aparelho celular do personagem tentando se conectar com seu sistema operacional. “Incluir música [...] também é uma forma de buscar, ou melhor, de dar uma forma plástica a este ideal de unicidade forjado por um discurso que consegue unir duas formas tão heterogêneas como o olhar e a voz” (Pereira, 2012, p. 101). Aqui não ouvimos sequer a voz de Samantha e, em contrapartida, temos na *mise-en-scène*¹³ o ruído. O “olhar” da câmera agora é vertical, e o ritmo, caótico. No minuto 102'32” ao 102'36” quando Theodore está descendo no elevador, vemos a imagem dele refletida nos espelhos de forma distorcida, fragmentando seu corpo, como se nessas imagens tivéssemos um Theodore desintegrado.

¹² Disponível em: <<https://youtube/XLs-ljBuOTk>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

¹³ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que significa colocar em cena. Pode ser usada também para se referir à noção central da arte do filme.



Figura 1: Imagem distorcida do corpo de Theodore refletida no espelho
Fonte: Jonze (2013)

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

Essa percepção de horizontalidade e verticalidade e de ritmo das cenas só pude constatar através do exercício de corte. A cena do elevador faz um contraponto com a cena da praia do ponto de vista estético. Isso aponta dois momentos diferentes do filme: uma em que o personagem se encontra inicialmente em um estado indiferenciado, outra, na cena do elevador, em que o que há de mais forte é a ruptura, a quebra e a queda desse momento inicial.

O trauma aparece inicialmente na obra de Freud limitando a sua gênese a uma origem sexual e pré-puberal. René Roussillon

retoma ideias de Winnicott para pensar essa questão do trauma do desamparo. Esse psicanalista francês contemporâneo nos ajuda a pensar como uma situação potencialmente traumática acaba por se tornar um trauma quando o entorno não oferece resposta adequada. Winnicott explica que a experiência vai se tornando traumática em três tempos, que ele chama de $x + y + z$. “A característica do tempo x é o fato de os recursos internos e auto se esgotarem e fracassarem - seja por causa do fracasso das capacidades de ligação ou de descarga de modo geral” (Roussillon, 2012, p. 278). Roussillon afirma que, “se o objeto de recurso sobreviver ao desamparo e a falta, isto é, se ele fornecer em tempo a resposta que apazigua o estado de tensão, esta resposta do objeto fornece a base de um contrato narcísico. Esse contrato assegura o reconhecimento da falta do outro” (ibidem, p. 278).

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

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

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

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

Considerações finais

O exercício de recortar cenas e a análise dos elementos presentes isoladamente a fim de entender melhor o filme em sua complexa

relação com os elementos que compõem a obra produziram reflexos e efeitos nas minhas leituras dos conceitos da psicanálise. Um exemplo disso pode ser percebido na cena da praia, na qual os movimentos de câmera sobrepujam olhares, causando um efeito de indiferenciação. Isso me permitiu compreender melhor o que acontece na fusão mãe-bebê, como nos ensina Winnicott em “A preocupação materna primária”.

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

Dessa forma, ao analisar detalhadamente os fotogramas e ao atentar aos movimentos das câmeras, ao ritmo de cena, à posição dos personagens etc., pôde-se se aproximar do inconsciente óptico, descrito por Benjamin, no filme *Her*. Tudo isso desvela o fértil terreno de incursões entre o cinema e a psicanálise como duas molas para repensar aspectos mais íntimos da natureza humana. E, de mãos dadas, ambas as artes podem crescer juntas a partir desses diálogos, ainda que cada uma tenha sua própria linguagem.



Aumont, J. & Marie, M. (2012). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (E. A. Ribeiro, trad.). Campinas: Papirus.

Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, D. Schöttker, M. Hansen & S. Buck-Morss. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (M. Lisboa & V. Ribeiro, trads., pp. 9-40). Rio de Janeiro: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1935).

Froemming, L. (2013). Arte, psicanálise, análise do discurso. Torções temporais: escultura e interpretação. In F. Indursky, M. C. Ferreira & S. Mittman (Orgs.). *O acontecimento do discurso no Brasil* (pp. 141-150). Campinas: Mercado das Letras.

Green, A. (2017). *A loucura privada: psicanálise de casos-limite*. São Paulo: Escuta.

Jonze, S. (Diretor). (2013). *Her* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.
Pereira, Robson de Freitas. (2012). Quando as canções entraram

REFERÊNCIAS

- no cinema: a música entre o supereu e o ideal de eu. In C. Dunker, I. Lenz & A. Rodrigues (Dir.). *A criação do desejo* (pp. 85-106). São Paulo: nVersos.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zacarias.
- Roussillon, R. (2012). O desamparo e as tentativas de solução para o traumatismo primário. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 19(2), 271-295.
- Santos, M. M. (2014). Iluminação: o instante da luz. In C. Dunker, I. Lenz & A. Rodrigues. *Montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.
- Winnicott, D. W. (2000). A preocupação materna primária. In _____. *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas* (D. Bogomoletz, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1956).

RESUMO | SUMMARY

O que análises fílmicas de *Her* têm a nos dizer? Este ensaio parte de um estudo a partir de duas cenas do filme *Her* (2013), de Spike Jonze. Ao me debruçar sobre o filme de Jonze, busquei uma ampliação da compreensão fílmica, estabelecendo, ao mesmo tempo, um diálogo entre a sétima arte e a psicanálise. Nas cenas elencadas, após uma minuciosa análise de elementos que compõem a diegese fílmica, foram desvelados aspectos de indiferenciação e desamparo que podem ser entendidos como desdobramentos do tema do narcisismo. A seguir, veremos como, ao analisar fragmentos do filme, é possível, além de obtermos uma maior compreensão da obra como um todo, ampliarmos nosso entendimento de alguns textos psicanalíticos. | *What does Her film analysis have to tell us? This essay draws from a study of two scenes from Spike Jonze's film, Her (2013). As I address issues about Jonze's film, I sought an expansion of film understanding, establishing, at the same time, a dialogue between the seventh art and psychoanalysis. In the scenes listed, after careful analysis of elements that make up filmic diegenesis, aspects of indifference and helplessness that could be understood as unfolding of the theme of narcissism were revealed. Next, we will see how, in analyzing fragments of the filme, it is possible, in addition to obtaining a greater understanding of the work as a whole, to broaden our understanding of some psychoanalytic texts.*

Her. Análise fílmica. Narcisismo. Indiferenciação. Desamparo.
| *Her.* *Film analysis. Narcissism. Indifferentiation. Helplessness.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

GUSTAVO CARVALHO COUTINHO ROSA

Rua General Argolo, 337/203
96015-160 – Pelotas-RS
tel.: 53 98104.0522
gustavoccrossa@yahoo.com.br

LILIANE SEIDE FROEMMING

Rua Dr. Lauro de Oliveira, 244/501
90420-210 – Porto Alegre-RS
tel.: 51 99919.0008
lilianefroemming@gmail.com

RECEBIDO 25.03.2019
ACEITO 29.06.2019