

**"EU SINTO COMO SE PUDESSE  
SER QUALQUER COISA COM  
VOCÊ": A METÁFORA  
DO FILME "HER"**

**"I FEEL LIKE I CAN BE ANYTHING  
WITH YOU": A METAPHOR  
ABOUT "HER"**



Vol. II Número 21 jan./jul. 2016  
p. 113 - 124

**Mariana Rost <sup>1</sup>**

**Eduardo Portanova Barros <sup>2</sup>**

**RESUMO:** *Her* é um filme que conta a história de um escritor recém-divorciado que inicia um romance com Samantha, um sistema operacional de inteligência artificial. Este artigo se propõe a analisar o filme como uma metáfora de algumas das pressuposições contemporâneas sobre subjetividade. Samantha, que em tudo parece uma humana, que se comporta como uma humana e que reage ao mundo como uma humana, servirá para questionar dicotomias do pensamento ocidental que atravessam discursos de autoridade sobre a verdade, sobre o ser, sobre a identidade e sobre as relações de gênero. Ao nublarem as fronteiras entre o humano e a máquina, Samantha provocará uma reflexão sobre a ontologia do sujeito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sujeito. Identidade. Pós-modernidade.

**ABSTRACT:** *Her* is a film that follows Theodore, a writer in the final stages of his divorce who develops a relationship with Samantha, an artificially intelligent operating system. This paper aims to analyze the film as a metaphor of some of the contemporary presuppositions on subjectivity. Samantha's human-like behavior will help us question some dichotomies of the Western thought that cross authoritative discourse about the truth, the being, the identity and the gender relations. As the frontiers between the human being and the machine are blurred, Samantha will provoke a reflection about the subject ontology.

**KEYWORDS:** Subject. Identity. Post-modernity.

*Her* (2013) é um filme de Spike Jonze que conta a história de Theodore (interpretado por Joaquin Phoenix), um homem que trabalha para uma empresa de comércio virtual, a BeautifulWrittenLetters.com, onde escreve cartas de amor para pessoas que se sentem incapazes de articular textualmente suas emoções. Muito deprimido após ter sido deixado por sua esposa

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS (CAPES-PROSUP). E-mail: marianarost@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor e pesquisador PNPd/CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. E-mail: eduardoportanova@hotmail.com.

Catherine (Rooney Mara, vista principalmente em *flashbacks*), em vésperas de assinar os papéis do divórcio, acaba conhecendo Samantha (dublada por Scarlett Johansson), um sistema operacional. Samantha, porém, não é um sistema operacional qualquer: é uma inteligência artificial em um dispositivo do tamanho de um celular – o *SO1* – que é cheia de atitude e curiosidades, capaz de se desenvolver a partir de suas experiências. À medida que Samantha e Theodore interagem e que ela torna ambíguas as fronteiras entre a máquina e o humano, os dois se apaixonam e iniciam um romance.

Vencedor do Oscar de melhor roteiro original, além de outros oitenta prêmios e cento e quatro indicações, *Her* parece se passar em um futuro não muito distante em um Los Angeles incomum. Ao apresentar uma possibilidade plausível sobre as articulações entre tecnologia e sociedade, *Her* se tornou uma história de amor perturbadora para muitos dos que assistiram o filme, fazendo com que incontáveis resenhas atentassem aos futuros formatos e regimes de relacionamento.

Embora as transformações das relações humanas a partir dos diversos dispositivos eletrônicos a que temos ou teremos acesso pareçam sempre conduzir a problematizações sobre a própria tecnologia e a uma suposta dependência a ela, a abordagem deste ensaio é outra: a tecnologia apresentada pelo filme *Her* e materializada especialmente em Samantha, capaz de produzir diversas semelhanças com nossas compreensões sobre o que é ser gente, será analisada como uma metáfora de algumas das pressuposições contemporâneas sobre subjetividade. Se a metáfora tem de estar fora do que se vê, como uma espécie de comparação, a metáfora em questão não estará fora do que se vê no filme, mas estará fora do que se reconhece nas relações contemporâneas. Não se pretende, portanto, discutir a relação de Samantha e Theodore em si mesma: a tecnologia materializada em Samantha não existe (pelo menos, não existe ainda) e é ficção do filme. No entanto, ao transportá-la para fora dele, pode ser pensada como uma metáfora do próprio ser humano e de suas identificações. Assim, Samantha, enquanto principal sistema operacional de inteligência artificial do filme *Her*, servirá para questionar dicotomias que tanto têm servido ao pensamento ocidental e que atravessam discursos de autoridade sobre a verdade, sobre o ser, sobre a identidade e sobre as relações de gênero. Ao embaraçar os limites entre o humano e a máquina, Samantha nos conduzirá a uma reflexão sobre a ontologia do próprio sujeito e sobre as sociabilidades e identidades.

## II

Processos que transformam radicalmente o corpo humano, restaurando-o, normalizando-o, reconfigurando-o, melhorando-o ou, no limite, substituindo-o, estimulam a repensar conceitos como o de “essência humana”. No confronto com a ideia de uma IA como Samantha, a subjetividade da humanidade pode ser colocada em questão, colocando em xeque a sua própria ontologia: se Samantha simula o ser humano, em tudo parece uma humana, se comporta como uma humana e reage ao mundo como uma humana, então é a própria singularidade do humano que se dissolve frente ao seu surgimento na vida de Theodore. Assim, Samantha não provoca, como se poderia supor a partir de uma análise menos compromissada, indagações sobre a natureza das máquinas, mas sim, e muito mais problematicamente, sobre uma suposta natureza do humano: *o que torna uma pessoa uma pessoa e que faz com que uma máquina não possa sê-la?*

Logo que Theodore conhece Samantha, ele diz a ela: “Você parece uma pessoa, mas é apenas uma voz em um computador”. No entanto, após uma série de eventos, ele se percebe apaixonado por aquela que, aos poucos, acaba por lhe parecer uma mulher *de verdade*: alguém que, entre muitos outros atributos, tem “uma personalidade própria”. É o que ele comenta à ex-esposa Catherine, quando ela discute sobre como ele poderia estar se

relacionando com seu “computador”, acusando-o de não conseguir lidar com emoções e pessoas *de verdade*. Atordoado, ele fala com sua melhor amiga, Amy (Amy Adams), questionando-a: “estou nisso porque não sou forte o suficiente para um relacionamento *de verdade*?”. A própria Samantha parece transtornada com a questão: se, em certo momento, diz que está lendo para ser “complicada como as outras pessoas”; noutra, fala sobre a angústia de não saber se suas “emoções são *de verdade* ou se foram apenas programadas”.

Por trás dos questionamentos sobre quem pode ser uma pessoa *de verdade* que possui emoções que são *de verdade*, há o questionamento da própria noção de “ser”. No final das contas, a reação revoltosa de Catherine, muito semelhante às reações de muitos daqueles que assistiram ao filme, pouco ou nada tem a ver com Theodore e Samantha ou com as conexões entre a sociedade e a tecnologia: têm a ver, na verdade, consigo e com suas próprias relações. Ora, se Samantha *não pode ser*, independentemente de como se pareça, de como se comporte ou de como reaja, fala-se de algo que é *substancialmente*, como falava Aristóteles. A palavra substância, do latim *substantia*, significa, justamente, *aquilo que está sob*: que está ali independentemente de qualquer variável. Uma unidade mínima. Uma essência que, como tal, dura, resiste e não muda. Se Samantha *não pode ser*, pois não compartilha de tal “núcleo”, que essência é essa que faz com que nós, diferentemente dela, *sejamos*? Que essência é essa que torna uns *de verdade* e outros não?

Vattimo (2006), em ensaio sobre a ficção em torno da noção da verdade, argumenta que a razão pela qual a filosofia, há muito tempo, não se pergunta sobre o significado do “ser” reside no perigo que tal tradição representa para a liberdade dos indivíduos. Qual é o motivo, afinal, que levaria alguém a conhecer a essência verdadeira das coisas? Quando dizem que Theodore não vive emoções *de verdade* em um relacionamento *de verdade* com uma pessoa *de verdade*, que verdade é essa para a qual se aponta?

Questões deste tipo são discutidas ao inverso por Vattimo: ele começa sua argumentação defendendo a metamorfose como uma categoria ontológica fundamental para se pensar a noção de “ser”: “o ‘ser’ não é mas ‘acontece’, advém” (2006, p. 71). Fazendo uma revisão da filosofia de Nietzsche e Heidegger, articulando-a com a crescente sensibilidade do universo humanístico em defesa da existência individual e da liberdade na primeira metade do século XX, Vattimo defende que o “ser” é temporalidade. Diz ele:

O “ser” não é nada além que o acontecer de horizontes históricos dentro dos quais os entes se tornam visíveis. Por que devemos pensar assim? Porque se não pensamos como objeto em primeiro lugar nós não chegaremos a lugar nenhum. Por que o ser humano é chamado “ser”? Porque tem um passado, tem um futuro, memórias, expectativas, esperanças, medos, escolhas? Todas essas coisas não podem cair na categoria do objeto, da objetividade, mas também não a ordem dos sentimentos. Se vocês dizem “eu te amo” a uma garota ou a um garoto, vocês não podem objetivar essa coisa. O que vão escrever? (VATTIMO, 2006, p. 74).

A objetivação a que ele faz menção se refere à herança das ciências da natureza sobre as ciências humanas, produzindo as últimas a partir dos métodos e objetivos das primeiras, como as leis, os cálculos e as previsões, tal como fez Descartes em “Discurso do Método” (1930). Tal racionalidade, hegemônica na produção científica desde Platão até muito recentemente, articulou-se bem com a industrialização e seu trabalho compartimentado: o “ser” verdadeiro como objetividade tornou a organização racional do trabalho a própria realidade da existência humana. Esse “ser” (chamado, desde então, de “cartesiano”) surge como estabilidade a partir da noção da essência e da natureza, úteis à imposição daquela organização social: “Seja assim ou faça assado, pois é da sua natureza sê-lo ou fazê-lo!”.

Os discursos da “verdade” presentes em *Her* – a partir de noções como o de pessoa *de verdade*, emoções *de verdade* e relacionamentos *de verdade* – são, portanto,

discursos de autoridade e podem facilmente ser deslocados para a realidade fora do filme. Se alguém me diz: “Você não está agindo como uma mulher de verdade!”. E eu respondo: “Ora, já sou mulher, por que deveria agir para vir a ser uma *de verdade*?”. E replicam: “Porque você o é!”. Eu poderia pensar: “Ora, se já sou mulher, por que deveria me tornar o que já sou?” ou “Como é uma mulher que *não é* de verdade? Uma *mulher de mentira*?”... O discurso, é claro, visa que eu faça algo em nome de uma suposta natureza que assumem para a mulher: talvez calar, talvez casar, talvez ter filhos, o que quer que seja. Poderei, assim, objetar: “Mas realmente não quero”. Me dirão: “Mas você nasceu mulher, é da sua natureza fazer o contrário do que você faz!”.

A universalidade e a unidade presumíveis de um sujeito – para que ele seja uma pessoa *de verdade*, um homem *de verdade*, uma mulher *de verdade*; enfim, para que se encaixe a uma categoria unificada sob um rótulo legitimador – faz com que aqueles que são diferentes sejam excluídos, ao mesmo tempo em que privilegia a normatização dos indivíduos e das sociabilidades. Como Butler (2012) observou ao discutir internamente a questão da política da identidade feminista no seio daquele movimento, a unidade fundacional presente na categoria de “mulheres” acabou se revelando uma ficção produzida pelos mesmos mecanismos de poder por meio dos quais a emancipação era buscada: se se assumia uma política representacional cuja base era a universalidade e a unidade presumíveis de seu sujeito – as “mulheres” –, excluíam-se e silenciavam-se todas as outras que eram diferentes. Butler criticou, assim, a falsa estabilidade da categoria mulher, “desnaturalizando” o gênero e liberando-o do que ela chamou – em referência a Nietzsche – de “metafísica da substância”.

A identificação do “ser” com algum dado imutável sempre foi, pois, o fundamento de práticas autoritárias, ainda que muito veladas, pois este pensamento afasta do ser humano as condições de possibilidades de sua constituição enquanto ser em devir e, conseqüentemente, desconsidera as inúmeras forças que perpassam a vida, que a diferenciam e que também podem transformá-la. Na prática, a noção de que há uma “lei natural” ou “essência” conhecida por alguém muito melhor do que é conhecida por qualquer outra pessoa é ferramenta comum de imposição: travestida de “verdade”, surge como um “dever” daqueles que se reconhecem como seus possuidores e que precisa, a rigor, vir antes da solidariedade. Há uma cena no início do filme que muito bem ilustra essa discussão: Samantha e Theodore falam sobre as dificuldades que ele enfrenta para assinar os papéis do divórcio. Samantha argumenta: “mas vocês estão separados há quase um ano.” Ele responde: “*you não sabe* como é perder alguém que você gosta”. Para Theodore, é *verdade* que, quando se perde alguém de quem se gosta, mesmo depois de muito tempo, ações que aparentemente surtirão nenhuma mudança prática, como assinar os papéis do divórcio, tornam-se uma grande dificuldade. Samantha, para ele, não conhece *a verdade*, pois é uma inteligência artificial e não um “eu coletivo” ou um “eu historicizado”. Uma semana depois, ela diz a ele que se magoara com aquelas palavras, pensando no episódio dia após dia, como uma história que contava para si sobre como era *inferior*.

Samantha e seu romance com Theodore acabam sendo, no fundo, uma metáfora do que, em nossas sociedades, *não pode ser* – e não porque são uma coisa ou porque deixam de sê-la, mas porque transgridem as normas estabelecidas para as experiências que partilham. Trata-se, assim, de uma metáfora para outra ontologia, que nega a “unidade substancial” conservadora e afirma a diversidade em um jogo plural de forças.

Samantha e Theodore representam o “ser” como uma metamorfose, contestando compreensões vinculadas à noção de essência – aquilo que não pode mudar, aquilo que deve resistir, aquilo que deve obedecer. Após discutir com Catherine e com Samantha sobre relacionamentos e emoções *de verdade*, Theodore busca sua melhor amiga, Amy. Ouvindo o que ele diz, ela reflete: “Posso pensar demais em tudo e descobrir várias maneiras de duvidar de mim mesma [...]. Cheguei à conclusão de que só estamos aqui por um momento. E,

enquanto eu estiver aqui, vou me permitir sentir felicidade". Amy contesta, portanto, a própria noção de verdade e a sua função: se as tantas formas de pensar o universo fazem com que duvidemos até do que nós mesmos pensamos, estamos falando de diversas verdades em coexistência. O que nos faz, afinal, escolher uma e excluir a outra? Amy decidiu escolher a verdade que lhe traz felicidade, apesar de contar a Theodore sobre as inúmeras forças que a estimulavam a fazer o contrário.

Mas como se chega a contestar a noção de "verdade" a partir da negação do "ser" como "essência", defendendo que o "ser" "acontece"? Vattimo lembra a herança de Kant:

O mundo se constitui na nossa percepção espaço-temporal dos objetos. Não é que nós criemos as coisas, mas o mundo não tem uma ordem a não ser porque é visto por um sujeito racional maduro que funciona segundo as prioridades de espaço e de tempo e depois as categorias de causa, de substâncias, etc. (VATTIMO, 2006, p. 74).

Isto é, não temos como saber como é o mundo para além das nossas percepções. Não se trata de produzir toda a realidade ao que percebemos o universo, mas de assumir que o mundo se organiza apenas ao redor de indivíduos que colocam os acontecimentos no espaço e no tempo. Heidegger, então, dirá que o "ser" é justamente esse sistema de prioridades kantiano que torna possível falar do mundo como um conjunto de objetos, eventos, coisas e pessoas. Por que é metamorfose? Porque nossas percepções estão inseridas em diferentes horizontes históricos, daí a "temporalidade" do "ser" de Vattimo, em contraposição ao "ser" eterno. Assim, a verdade objetiva sobre o que é "ser" acaba tendo mais a ver com o lugar que se ocupa na trama social e na história do que com uma objetificação dos fatos.

Theodore parece acabar reconhecendo que a verdade não se encontra "lá fora", mas que é fruto de interpretação e construção, não apenas pela via do consenso, mas, também, por respeito a liberdade de cada um. Não se trata de acomodar o surgimento de Samantha e as emoções vividas com ela em verdades universais e conseqüentemente autoritárias, mas de negar tal caráter por entender que são, e sempre serão, particulares: ao que Samantha desabafa as ontológicas perturbações para Theodore, ele diz a ela: "Bem, você parece de verdade para mim".

### III

Assumir que Samantha é uma metáfora da negação das fantasias de unidade e da estabilidade do "ser" pode fazer com que se torne, também, metáfora da rejeição da própria categoria do sujeito. Dizer que algo é uma metamorfose não quer dizer muita coisa, afinal. Se as verdades absolutas se foram, o sujeito também está morto, em termos nietzschianos. É importante lembrar, no entanto, que o sujeito que morre é o da metafísica: o sujeito estável que possui uma essência que é universal e compartilhada com os demais como uma especificidade ontológica. A crítica aqui não compõe um repúdio do sujeito, mas uma forma de questionar sua construção como premissa fundamentalista ou dada *a priori*. Recusar-se a exigir a noção de um sujeito assinalado por um núcleo estável desde o início não é o mesmo que negar a noção de sujeito completamente: trata-se de mudar o ponto de partida epistemológico e perguntar sobre seu processo de construção, suspendendo compromissos com o sujeito cartesiano e examinando as funções linguísticas a que ele serve na consolidação ou ocultamento da autoridade. Assim, para levar adiante o raciocínio pela semelhança a que esse ensaio se propõe, olhemos para o sujeito em uma nova posição, descentrada no interior deste paradigma.

O primeiro diálogo que Theodore tem com Samantha já representa um esforço para libertar o sujeito de sua masmorra metafísica e fazer dele um lugar onde significados não

precipitados podem insurgir: assim que começa a falar com seu recém adquirido *SOI*, com enorme estranhamento, Theodore pergunta seu nome. “Samantha”, ela responde, simpática. Quando ele questiona de onde veio aquele nome, Samantha diz que deu a si mesma por gostar de seu som. Ele pergunta, então, quando ela o escolheu. “Bem, logo que você me perguntou se eu tinha um nome, eu pensei: 'ele está certo, eu realmente preciso de um nome'. Mas eu queria pegar um bom, então eu li um livro chamado *Como escolher um nome para o seu bebê*, e, entre mil e oitocentos nomes, este foi o que eu mais gostei.” “Espere aí: você leu um livro inteiro no segundo em que eu lhe perguntei qual era o seu nome?”, Theodore pergunta, surpreso. “Em dois centésimos de segundo, na verdade”, ela corrige. “Uau!”, ele exclama. “Então você sabe o que eu estou pensando agora mesmo?”. Samantha responde: “Bem, eu noto pelo seu tom que você está me desafiando. Talvez porque você esteja curioso sobre como eu funciono. Você quer saber como funciono?”. Theodore responde que sim. Ela explica: “Bem, basicamente, eu tenho intuição. Quero dizer, o DNA de quem eu sou é baseado nas milhões de personalidades de todos os programadores que me escreveram. Mas o que me faz como sou é minha habilidade de crescer a partir de minhas experiências. Então, basicamente, a cada momento eu estou me desenvolvendo, exatamente como você”. Theodore continua surpreso: “Uau, que esquisito...”. Samantha questiona: “É esquisito? Você me acha esquisita?”. Theodore ri: “Mais ou menos...”. “Por quê?”. “Bem, você parece uma pessoa, mas é apenas uma voz em um computador.” Ela pondera: “Eu entendo como uma perspectiva limitada de uma mente não artificial perceberia as coisas dessa forma. Você vai se acostumar”. Theodore ri novamente e Samantha pergunta: “Isso foi engraçado?”. Theodore responde que sim. Ela, então, conclui: “Bem, eu sou engraçada, então”.

Em uma interação de menos de cinco minutos com Theodore, Samantha deu a si um nome e se reconheceu como engraçada. Além disso, ao que Theodore a acusa de não ser uma pessoa, “mas apenas uma voz em um computador”, ela o qualifica como tendo uma perspectiva limitada e lança reflexões em torno do essencialismo do “ser” ao que acessa a noção de “mente não artificial”. Ela diz, ainda, que se desenvolve a partir de suas experiências – e que isso faz com que Theodore se pareça com ela, inclusive. Samantha, sabemos, é uma ficção – uma tecnologia que não existe. No entanto, cabe manter o questionamento: até que ponto o “funcionamento” de Samantha falaria somente sobre ela?

Se Samantha não assinala as fantasias de unidade do sujeito que passa sem qualquer mudança por todas as transformações da história, cabe questionar de que forma seu “significado 'positivo'” é constituído. Chega-se, pois, a uma das noções mais ardilosas da teoria social e cultural: o de “identidade”. Hall (2000), refletindo sobre a explosão discursiva em torno do conceito, diz que ele foi posto, mediante a desconstrução, “sob rasura”. Retomando Derrida, o teórico esclarece que o sinal de “rasura” (X) sugere uma escrita dupla a partir da qual devemos pensar o conceito-chave no intervalo que surge entre a inversão e a emergência. Isto é, estando “sob rasura”, a “identidade”, ao menos em sua forma original, já não é uma noção suficiente para ser pensada. Contudo, a não superação dialética da noção e sua não substituição por outra diferente nos leva a continuar pensando com ela, mas, sob a perspectiva desconstrucionista, de uma forma diferente.

O conjunto de críticas à noção de “identidade” acompanha aquelas feitas ao sujeito autossustentável da metafísica ocidental cartesiana. A identidade integral, originária e unificada está em erosão até mesmo no seio de questões como as de agência e de política, onde costumava ocupar um espaço hegemônico de grande irredutibilidade que ainda gera intensos debates. Com efeito, quando a ex-esposa de Theodore o acusa de não estar se relacionando com uma pessoa de verdade, Theodore logo se defende dizendo que Samantha não faz o que ele diz *simplesmente*. Parece que há, no imaginário, uma forte relação entre, de um lado, a noção de “identidade” como uma unidade imutável e, de outro, a

capacidade de agir do sujeito: as “identidades” invocariam um passado histórico com o qual elas continuariam mantendo uma correspondência, tornando-se um “eu coletivo” que estabilizaria, fixaria e garantiria um pertencimento cultural, ao mesmo tempo em que compartilharia uma especificidade ontológica que seria a base de um interesse político comum. Ao que Samantha provoca pensar o sujeito não historicizado e não essencializado, Theodore imediatamente presume que sua ex-esposa Catherine a conceberá como um sujeito determinado incapaz de agir por conta própria – o que é brilhantemente representado pelo fantasma dos programadores, que, como deuses dos princípios absolutos e dos fundamentos, assombam a agência de Samantha.

Butler (1998, p. 22) critica a tendência de pensar o sujeito de “antemão” para que se proteja a sua capacidade de agir: “afirmar que o sujeito é constituído não é dizer que ele é determinado; ao contrário, o caráter constituído do sujeito é a própria pré-condição de sua agência.” Assim, nada permite uma reconfiguração significativa e consciente das relações melhor do que uma relação que pode ser virada contra si mesma de forma resignificada e resistida. O poder e a política já existem quando o sujeito e sua agência são articulados e tornados possíveis, logo, a agência só pode ser presumida ao custo de investigar sobre ela: quais são as possibilidades de mobilização a partir das configurações que existem de poder? Quais são as possibilidades de retrabalhar a matriz de poder a partir da qual os sujeitos são constituídos?

Butler defende que o modelo epistemológico que oferece um sujeito ou agente dado de antemão parece se recusar a reconhecer que a capacidade de agir do sujeito é sempre uma prerrogativa política: o sujeito seria, assim, constituído pelo próprio poder e esse poder não cessaria no momento em que o sujeito é constituído, pois ele nunca o seria plenamente, mas seria sujeitoado e produzido continuamente. Trata-se de perceber o sujeito nem como base nem como produto, mas como uma possibilidade permanente: um sujeito em processo. O sujeito é, assim, “totalmente político; com efeito, talvez mais político no ponto em que se alega ser anterior à própria política” (BUTLER, 1998, p. 22).

A discussão produzida pela filósofa surge no seio de uma crítica à política representativa feminista. Ao buscar uma “integridade” ou “unidade” para produzir uma categoria (“mulheres”) para a produção de uma política representativa, não há apenas uma identidade que é descritiva, mas, também, uma que é normativa:

No começo da década de 1980, o “nós” feminista foi atacado com justiça pelas mulheres de cor que diziam que aquele “nós” era invariavelmente branco e que em vez de solidificar o movimento, era a própria fonte de uma dolorosa divisão. O esforço para caracterizar uma especificidade feminina recorrendo à maternidade, seja biológica ou social, produziu uma formação de facções semelhante e até uma rejeição completa do feminismo, pois é certo que nem todas as mulheres são mães: algumas não podem sê-lo, algumas são jovens ou velhas demais para sê-lo, outras escolhem não sê-lo, e para algumas que são mães, esse não é necessariamente o ponto central de sua politização no feminismo (BUTLER, 1998, p. 24).

Há quem questione se não deve haver um conjunto de normas que discrimine, entre as descrições, quem deve e que não deve aderir à categoria de “mulheres”, no caso da discussão proposta por Butler aqui resumida, ou à categoria de “pessoa”, no caso da discussão proposta pelo filme *Her*. No entanto, a decisão sobre quem estabeleceria tais normas faria com que se retornasse ao autoritarismo que se pretende combater a partir da agência, como já exposto. A crítica aos fundamentos faz parte do processo de democratização: recusar essa disputa é sacrificar o próprio empoderamento decorrente da capacidade de agir.

Se se assume que uma categoria unificada designa um campo de particularidades que não pode ser universalizado ou abreviado por uma categoria de identidade descritiva,

então o próprio termo se torna um lugar permanente de abertura e de ressignificação (fazendo com que as políticas de representação também assim se tornem). Samantha – conjuntamente com outros *SOI* –, representando um sujeito não permanente e não essencializado (no limite do conceito!), acaba contradizendo a preconcepção de que não teria capacidade de agir: quando Theodore conta a Amy que a está namorando e que ela é uma I.A., Amy conta a ele que havia lido um artigo que dizia que relacionamentos como o de Theodore e Samantha são raros. Ela conta, ainda, que conhece um homem que é rejeitado continuamente pelo seu *SOI*, apesar das insistentes investidas; e que uma mulher em seu escritório namora um *SOI*, mas que o sistema operacional não é dela, mas sim de um colega de trabalho!

Ao que Samantha provoca pensar o sujeito em processo ao mesmo tempo em que afirma sua capacidade de agir no mundo, ela produz um deslocamento à discussão sobre identidade, contrariando aquilo que parece ser sua tradição semântica mais conhecida. É por isso que Hall (2006) sugere, em empréstimo feito à psicanálise, que, ao invés de falarmos em identidade e nos voltarmos ao que é acabado, falemos em identificação, de forma a enfatizar um processo que está em andamento. A noção de identificação faz com que a identidade não seja percebida como uma plenitude que está dentro dos indivíduos desde sempre, mas sim como uma falta de integridade que é preenchida a partir da forma como imaginamos sermos vistos pelos outros.

A formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é assim o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica — incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada [...] que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido” permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (HALL, 2006, p. 22).

Psicanaliticamente, então, estamos sempre buscando uma “identidade” e construindo histórias que tecem as diferentes partes de nossos “eus”. A divisão deles em uma unidade surge apenas para que se possa retornar ao suposto prazer idealizado da plenitude. Samantha produz desconforto ao que flagrantemente contradiz a fantasia.

A abordagem discursiva também pensa a identificação como um processo nunca completado, de forma que jamais se torne algo completamente determinado – no sentido de que não se pode “ganhá-la” ou “perdê-la”. A identificação é, portanto, uma articulação e nunca uma dinâmica unilateral, sendo sujeita ao jogo da *différance*: “Uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’” (HALL, 2012, p. 106). Isto é, para consolidar o processo, ela exige aquilo que é deixado de fora – o exterior que a compõe. Em outras palavras, as identidades são constituídas por meio da diferença e não fora dela, como frequentemente se supõe. Samantha se torna Samantha não porque o “é”: por suas características internas, por uma unidade da sua experiência; enfim, por uma identidade que se esgotaria em si mesma. Samantha só pode se tornar Samantha à medida que não é o Outro. Dessa forma, o seu relacionamento com Theodore (e, mais tarde, com outros), aos poucos, descortina o reconhecimento perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é e com aquilo que falta, que a identidade de alguém pode ser construída.

A identidade de Samantha é a posição que ela assume como uma representação constituída ao longo de uma “falta” a partir, fundamentalmente, do lugar do Outro – neste



caso, especialmente, Theodore. Esse “chamamento” da identidade pela identificação aparece muito bem representado no título do filme: Samantha é *Her* – pronome oblíquo, em inglês, para “ela” – e não *She* – pronome reto, também em inglês, para “ela”. Como um convite simbólico, o filme parece acenar para se pensar Samantha somente a partir de suas articulações com o Outro: o caso oblíquo, afinal, é sempre aquele que não é nominativo: aquele que não pode ser pensado como uma forma básica ou raiz, sem flexão.

#### IV

Sendo *Her*, Samantha deixa não apenas de ser *It*, mas, especialmente, deixa de ser *Him*. Para além da discussão sobre o sujeito ou sobre a identidade, cabe destacar o caráter performativo de Samantha no que tange ao gênero. Como já foi discutido, Samantha provoca pensar que não há “corpo natural” que preexista a inscrição histórica e cultural: não *somos*, mas *acontecemos*, como lembrou Vattimo (2006): o ser é metamorfose. Logo, o gênero também não seria algo que somos, mas algo que fazemos: um ato ou uma sequência de atos, um verbo ao invés de um substantivo. O gênero é, também, um processo – mas, de acordo com Butler (2012), não qualquer processo, mas um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido. Não se trata de dizer que o sujeito seja totalmente livre para escolher seu gênero, mas de dizer que, em razão de um quadro regulatório constituído histórica e culturalmente, ele tem uma quantidade limitada de possibilidades.

Cabe recordar que, para Butler (2012), o gênero é sempre um fazer, mas não um fazer por um sujeito que preexista à ação. Adaptando Nietzsche (2014), que, em “A genealogia da moral”, sugere que não exista “ser” por trás do fazer, do atuar ou do devir, pois o “o agente” é uma ficção acrescentada à ação, Butler (2012) dirá, sobre a questão de gênero, que não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero: a identidade é performatividade constituída pelas próprias “expressões” que supostamente são seus resultados. Cabe lembrar, também, que o conceito de performatividade tal como é usado por Butler está ligado ao conceito de performatividade da teoria dos atos de fala de Austin (1999), remetendo suas formulações sobre identidade de gênero a teorias linguísticas, o que é particularmente importante para esta discussão.

No contexto herdado da metafísica da substância, o gênero demonstra ser constituinte da identidade que pretende ser. *O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia*: neste caso, um homem “masculino” e uma mulher “feminina”. As identidades de gênero são, portanto, construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero antes da linguagem e que todos os corpos são “generificados”. É precisamente porque a linguagem e o discurso “fazem” o gênero que Samantha se reconhece e é reconhecida como mulher. Ao que o programa de inicialização do *SOI* pergunta se o sistema operacional deve ter voz “feminina” ou “masculina” e Theodore opta pela primeira, Samantha logo trata de escolher um nome que seja, também, “feminino” – e, a partir disso, ambos a concebem como uma mulher (ao menos a partir do momento em que ela é concebida como pessoa *de verdade*). A articulação desses reconhecimentos parece resgatar a comum suposição de que sexo, gênero e sexualidade existem numa relação necessariamente mútua: a voz “feminina” de Samantha resgataria simbolicamente o corpo designado como “fêmea” – a determinação biológica do comprimento das cordas vocais – e, a partir disso, ela teria “traços” geralmente considerados “femininos”: teria um nome feminino, seria tratada com pronomes femininos, seria percebida e se perceberia a partir das normas sociais que circulam em torno do “feminino”, etc. Ocorre que, paradoxalmente às associações para a formação do gênero de Samantha na trama do filme, não há, nela, qualquer determinação biológica. A contradição do filme produz uma importante conclusão sobre a realidade fora dele: o sexo, bem como o gênero, é uma construção fantasmática.

A máxima de Simone de Beauvoir (1967, p. 9) “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” pode ser difícil de ser compreendida se estendida ao sexo propriamente dito: como a ideia da mulher e do homem como “construídos” poderia negar que se nasce macho ou fêmea? Para Butler (2012), se aceitamos que o corpo não pode existir fora do discurso “generificado”, devemos admitir que não existe nenhum corpo que não seja “generificado”. Isso não significa que não exista o corpo material, mas sim que só podemos apreender essa materialidade através do discurso: o corpo é uma realidade material que foi situada e definida em um contexto histórico e social. É por isso que nem o sexo nem o gênero são “substâncias permanentes”: há uma cultura heterossexual e heterossexista que estabelece a coerência entre as categorias para perpetuar a “heterossexualidade compulsória”, isto é, a ordem dominante pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais (BUTLER, 2012).

Ao que o filme *Her* apresenta o gênero como discursivamente construído através de Samantha, uma mulher “sem corpo” – que, para a proposta deste ensaio, fala sobre nós e não sobre as máquinas –, ele também contesta discursos de autoridade sobre gênero a partir do deslocamento de categorias como “homem”, “mulher”, “macho”, “fêmea”, “masculino”, “feminino”. Samantha, percebendo-se performática a partir de suas inquietações ontológicas, abre a questão de como reconhecer e “fazer” a construção na qual ela e Theodore se encontram. Ambos parecem perceber, em determinado momento, que já não há liberdade tácita para além do discurso: “eu sinto como se pudesse ser qualquer coisa com você”, ele diz a ela.

## V

No final da década de 1980, Donna Haraway publicou o ensaio “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (2013), tornando a imagem do ciborgue um elemento conhecido de análise cultural. Hoje, o ensaio é um clássico da literatura feminista sobre ciência e tecnologia. Após lançar um olhar metafórico ao filme *Her* para problematizar discursos de autoridade sobre a verdade, sobre o ser, sobre a identidade e sobre as relações de gênero, cabe um breve diálogo entre a proposta deste ensaio e o texto de Donna Haraway: de que forma Samantha, como o mito do ciborgue desenvolvido por Haraway, acaba por dissolver as dicotomias que tanto ainda servem ao pensamento ocidental?

Samantha não é, evidentemente, uma ciborgue: ela não é um complexo híbrido de carne e metal como muitos dos que já coexistem conosco. Samantha, sabemos, é um sistema operacional de inteligência artificial que é, para nós, um recurso imaginativo. No entanto, exatamente como o ciborgue, ela acaba por colocar em cheque alguns dualismos que têm sido fundamentais à lógica e às práticas de autoridade sobre todos aqueles que foram designados como “outros” e cuja tarefa consiste em espelhar o eu dominante. Eu/outro, mente/corpo, macho/fêmea, cultura/natureza, civilizado/primitivo, verdade/ilusão, certo/errado, total/parcial, realidade/aparência e civilizado/primitivo são alguns dos dualismos mais problemáticos das tradições ocidentais e surgem para hierarquizar e classificar dois termos polarizados de modo que um deles se torne o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa. Segundo Haraway (2013, p. 91),

[...] o eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Ser o Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus; mas ser o Um é ser uma ilusão e, assim, estar envolvido numa dialética de apocalipse com o outro. Por outro lado, ser o outro é ser múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstanciável. Um é muito pouco, mas dois [o outro] é demasiado.

Não está claro quem produz e quem é produzido na relação entre Samantha e Theodore. A separação essencial que se infere entre a máquina e o organismo não é precisa e parece se sustentar em alicerces que servem no ocultamento e perpetuação da autoridade a partir da consolidação do ideal da unidade e da essência. Samantha transpõe a etapa da unidade original, da identificação com a substância ou com a natureza, no sentido ocidental e cartesiano. Essa é a promessa que a conduz à subversão da teleologia: Samantha não tem compromissos com um projeto. Ela não faz parte de qualquer narrativa que invoque um estado original. Não há, em Samantha, uma integridade orgânica que possa surgir por meio da tomada última de todos os poderes das respectivas partes que se articulariam em uma unidade maior. Porém, como o ciborgue de Haraway (2013, p. 39), um *SOI* do filme *Her* “está determinantemente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente.”

Caem os muros que delimitavam as fronteiras entre o humano e a máquina, afinal. A natureza e a cultura são rearquitetadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Ao que Samantha surge, as relações para se construir totalidades a partir dos incontáveis recortes do universo, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. Samantha produz inseguranças: ela nubla a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autoproduz e aquilo que é externamente produzido. Samantha é perturbadoramente viva e Theodore é assustadoramente inerte.

A imagem de Samantha mostra o grande equívoco que é a produção de uma teoria universal. Ela recusa a metafísica cartesiana e estimula a tarefa de reconstruir fronteiras sobre as experiências – em comunicação com os outros, em conexão com todas as partes. Samantha indicou, afinal, uma saída do labirinto das dicotomias por meio das quais se tem fundamentado tantos dos pressupostos do pensamento contemporâneo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver Butler (1998) para as controvérsias colocadas ao feminismo a partir da crítica da política identitária e Gadea (2013) para uma atualização do debate sobre identidades étnico-raciais a partir da associação entre as noções de negritude e africanidade. BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: *Cadernos Pagu* (11) 1998: p. 11-42. GADEA, Carlos A. Negritude e pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2013. 134 p.

<sup>4</sup> O conceito de *différance* foi cunhado por Jacques Derrida. Embora não tenha sido tratado diretamente em muitos textos, o conceito permeia a vasta obra do filósofo, operando não apenas na área da filosofia da linguagem.

<sup>5</sup> It, aqui, é pronome oblíquo, em inglês, para “ele” ou “ela” quando, geralmente, esses se referem a um sujeito não-humano. Him é pronome oblíquo, em inglês, para “ele”.

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University, 1999.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”**. *Cadernos Pagu*. Campinas, Unicamp, n. 11, 1998, p. 11-42.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. Lisboa: Sá da Costa, 1930.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e**

**diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 103-133.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-moderno.** TADEU, Tomaz (Org. e Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 p. 35-118.

HER. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Spike Jonze. [S.l.]: **Annapurna Pictures**, 2013. 1 DVD (126 min), color.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral.** São Paulo: Centauro, 2004.

VATTIMO, Gianni. Adeus à verdade. In: SCHULER, Fernando; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). **Metamorfoses da cultura.** Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 70-89.

Recebido em: 31/03/2015

Aprovado para publicação em: 05/06/2016