

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°18. Año 7. Agosto-Noviembre 2015. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 42-55.

O virtual na experiência amorosa contemporânea: Uma análise sociológica do filme *Ela* (Spike Jonze, 2013)

The virtual in the contemporary love experience: A sociological analysis on the film *Her* (Spike Jonze, 2013)

Túlio Cunha Rossi *

Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Brasil
tuliorossi@gmail.com

Resumo

Este artigo consiste em uma análise sociológica do filme *Ela*, explorando relações entre o enredo e sua construção narrativa com o contexto social em que o filme é produzido e lançado. A partir disso, discute-se como novas tecnologias de comunicação e informação podem contribuir para transformações tanto nas interações sociais como nas dinâmicas de relacionamentos afetivos e seu reconhecimento na atualidade.

Palavras chave: Cibercultura; Consumo; Comunicação; Intimidade; Afetividade.

Abstrac

This paper consists of a sociological analysis of the film *Her*, exploring relationships between the plot, the narrative construction and the social context in which the film is produced and released. From this, we discuss how new technologies in information and communication may contribute to changes both in social interactions as in the dynamics of affective relationships and their recognition today.

Keywords: Cyberculture; Consumption; Communication; Intimacy; Affection.

* Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo – USP, Professor Adjunto de Sociologia Pela Universidade Federal do Maranhão–UFMA.

O virtual na experiência amorosa contemporânea: Uma análise sociológica do filme *Ela* (Spike Jonze, 2013)

Introdução

Este texto propõe uma análise sociológica do filme *Ela* (*Her*, Spike Jonze, 2013), partindo da metodologia proposta por Pierre Sorlin (1982) e das constatações de Túlio Rossi (2013) sobre perspectivas e ideais de amor socialmente construídos a partir do cinema hollywoodiano. A análise se desdobra em um olhar sobre a própria contemporaneidade no tocante à afetividade e às relações estabelecidas com novas tecnologias de informação e telecomunicações, mobilizando uma reflexão sobre percepções socialmente construídas e reconhecidas de “realidade”, num contexto em que se tornam correntes no vocabulário cotidiano referências ao virtual enquanto experiência “incorpórea” mediada por computadores e telefones celulares multifuncionais.

A análise desenvolveu-se em duas partes: a primeira, uma transcrição detalhada do filme, marcando planos, cortes, enquadramentos, diálogos e demais recursos narrativos empregados no filme enquanto *construção*. A segunda é uma análise interpretativa de duplo enfoque: ao mesmo tempo em que se investiga a construção interna da narrativa fílmica, parte-se dela para discutir as relações afetivas contemporâneas e em que medida são afetadas por tecnologias de comunicação e informação. O filme é base para problematizar tanto perspectivas quanto práticas correntes em relacionamentos íntimos e como estas se relacionam a mudanças de caráter social e histórico nas dinâmicas de interação entre indivíduos. Para este fim, partilha-se da seguinte perspectiva de Pierre Sorlin: “O filme constitui, primeiramente, uma seleção (certos objetos e não outros) e depois, uma redistribuição; ele reorganiza, essencialmente, no universo ambiente, um conjunto social que, por certos aspectos, evoca o meio do qual é içado, mas que, essencialmente, é uma retradução imaginária” (1982: 200).

Trata-se o filme então como uma reconstrução imaginária que articula planos e sequências audiovisuais a signos socialmente reconhecidos. Discute-se, assim, concepções de amor e afetividade não restritas ao universo diegético, fazendo parte do contexto presente de maneira ampla, entendendo o filme como expressão do seu tempo. Em conjunto, discute-se como novas tecnologias de comunicação se juntam ao quadro atual de constituição dos códigos orientadores de relacionamentos afetivos, ressignificando ou reiterando noções de amor num contexto em que interações via redes virtuais afetam o convívio social no sentido de estabelecer linguagens e formas de expressão marcadas pela instantaneidade e sem necessidade de encontros presenciais.

Propõe-se complementarmente que as novas modalidades interativas apresentadas também afetam a construção de identidades pessoais e percepções de “realidade”, conseqüentemente interferindo em ações sociais, entendidas como aquelas a que os agentes relacionam um sentido subjetivo levando em conta o comportamento de outros (Weber, 2000). Essas percepções, uma vez reconhecidas, são em alguma medida compartilhadas, mas também negociadas e reelaboradas, constituindo através de uma construção social (Berger e Luckmann, 2004) aquilo que é vivenciado como sendo a “realidade” em si.

O filme e sua construção narrativa

Ela apresenta a história de Theodore (Joaquim Phoenix), escritor divorciado e melancólico que adquire o que é anunciado como o primeiro sistema operacional do mercado dotado de inteligência artificial e consciência. Theodore configura seu sistema operacional – “OS”¹ para que ele tenha uma voz feminina

1 *Operational System*.

e este escolhe para si o nome de Samantha (Scarlett Johanson), desenvolvendo, por sua vez, personalidade própria. Theodore e Samantha então estabelecem uma relação amorosa que esbarra em limitações tanto de Samantha por não ser dotada de corpo, quanto de Theodore em acompanhar o desenvolvimento e complexificação da personalidade de seu OS, capaz de acessar, interpretar e assimilar um volume quase infinito de informações simultaneamente.

As questões do filme sobre o relacionamento do par central não dizem respeito tanto à caracterização de Samantha como um programa de computador, mas, principalmente, à constituição e o reconhecimento da “realidade” dos sentimentos desenvolvidos nesse relacionamento. Samantha é construída de forma consideravelmente humana e, frequentemente, as discussões do par central se confundem com as de qualquer casal humano, envolvendo questões sobre ciúme e, especialmente, formas de expressarem – ou não – seus sentimentos. A isso, combina-se o caráter recorrente do estímulo à imaginação, típico de relações afetivas orientadas pelo amor romântico, que sobrevalorizam as emoções mentalmente estimuladas pelo “pensar no outro” em relação às experiências sensoriais propiciadas pelo contato físico mais direto.

A naturalização dos sentimentos como expressão humana que se revela por manifestações corporais torna-se problemática no filme quando este apresenta a relação entre um homem e um sistema operacional, que consiste num emaranhado de códigos numéricos e cálculos convertidos em informação. Por trás da discussão sobre a virtualidade da relação de Theodore e Samantha, está o problema da construção primordialmente imaginária e narcísica em relacionamentos afetivos, dando especial importância ao trabalho mental presente na elaboração, desenvolvimento e reconhecimento dos sentimentos que, cultural e moralmente fundamentados, permitem ou impedem a definição de uma relação como “amorosa”.

O filme combina uma série de elementos que o tornam, ao mesmo tempo, próximo de uma ficção científica futurística e um drama romântico marcadamente contemporâneo. Sem marcar data ou ano específico, ele suscita essa percepção pelas relações que constrói entre as personagens e seus aparatos tecnológicos de comunicação e informação, tais como computadores, *videogames* e *smartphones* e, espe-

cialmente, com sistemas operacionais com possibilidades diversas de interatividade e constantemente sincronizados com diferentes dispositivos.

Em relação ao momento presente, o aspecto da conectividade – estar constantemente ligado via algum dispositivo eletrônico à *internet* e a outros usuários – é marcante. Os sistemas operacionais utilizados pelas personagens as acompanham o tempo todo, tanto em seus computadores de mesa quanto em *smartphones* e dispositivos auditivos conectados ao sistema. As personagens consultam e enviam *e-mails* enquanto andam pelas ruas, no transporte público e outros lugares, além de ouvirem notícias, verem fotos e interagirem com outras em salas virtuais de bate-papo.

No aspecto mais “futurístico”, se os recursos mais utilizados pelas personagens do filme – principalmente de comando de voz – são limitados hoje a certos aparelhos tendencialmente mais caros e ainda com algumas restrições técnicas, no filme eles são apresentados como elementares e corriqueiros. Em entrevista concedida ao *Blog do Estadão*, Felipe Pait observa que, embora a tecnologia de inteligência artificial capaz de desenvolver emoções vista no filme ainda esteja distante dos dias de hoje, outros sistemas considerados com “inteligência artificial” e que funcionam por comando de voz já são presentes no mercado e utilizados de forma semelhante àquela vista no filme: “O que vemos em uso comercial não está muito longe do estado da arte. Hoje, *softwares* são capazes de reconhecer vozes, interpretar instruções simples e traduzir com alguns erros” (Pait, 2014).

Assim, as diferenças do “futuro” filmicamente construído aqui não parecem grandes, mas uma distinção marcante é que as personagens não escrevem, não digitam, não usam qualquer forma de teclado. Tanto as operações executadas pelos dispositivos quanto a própria escrita de cartas e *e-mails* são por comando de voz. Isso é marcado já na primeira cena: Tem-se o rosto do protagonista, em *close-up*, ditando uma carta de amor. Nota-se que o “eu lírico” é uma mulher, cuja idade parece bem distante daquela de quem fala. Em seguida, a câmera explora o ambiente e percebe-se que Theodore está em seu trabalho, frente a um computador, ditando uma carta “à mão” que se escreve automaticamente na tela, onde se veem também fotografias e informações sobre o remetente e o destinatário da referida carta. A sequência permite saber que Theodore trabalha em uma empresa que

escreve cartas “à mão”, personalizadas para diversos fins: cartas de amor, congratulações, aniversários e outros.

Curioso também que a própria escrita aqui remeta a uma espécie de produto de consumo “*vin-tage*”, valorizado mais por sua estética que atende a um mercado específico que aprecia a nostalgia e ressignifica objetos “antiquados” conferindo-lhes valor principalmente por seu aspecto estilístico. Outro elemento que se expressa metaforicamente nessa transformação dos meios de comunicação do filme e o papel da escrita está na aparente perda de capacidade de expressão significativa dos sentimentos quando esta é deliberadamente delegada a uma empresa especializada não somente em escrever, mas de conferir-lhes um toque de pessoalidade, simbolicamente garantido pela escrita à mão. Trata-se, explicitamente, de um registro de terceirização de expressão da própria intimidade. E toda a questão de interpretação, reconhecimento e comunicação de sentimentos, mais do que uma simples meio de traduzir algo que se supõe “pré-existente”, consiste na problemática da própria elaboração dos sentimentos pelo discurso, permeando toda a relação entre Theodore e Samantha. Nesse sentido, é ainda mais representativo que a personagem central do filme seja um escritor; alguém que elabora “realidades” e “sensações” a partir das palavras. Nesse sentido, o filme suscita o problema não somente em termos linguísticos, mas, principalmente, em termos de uma dependência naturalizada tanto das tecnologias de comunicação e informação quanto das relações de consumo, no que se tem uma empresa, ou um aplicativo, ou um *site* que ofereça todo tipo de serviço para o que já não se consegue fazer por si.

É nesse cenário que o filme apresenta o que seria o lançamento do “primeiro sistema operacional dotado de inteligência artificial” no mercado para uso pessoal. Este sistema, diferentemente de outros, é dotado de consciência, evolui constantemente e se adapta de forma específica às demandas e hábitos de seu usuário, estabelecendo uma relação distintamente personalizada. Constitui-se assim o enredo da relação amorosa entre Samantha e Theodore. Samantha é construída filmicamente como uma personagem complexa que não apenas interage com seu usuário, mas também com outros sistemas e age autonomamente, realizando pesquisas de seu interesse, construindo gostos por temas específicos – como filosofia e física– e desenvolvendo emoções e sentimentos.

O filme suscita constantemente questões sobre a legitimidade e “realidade” do relacionamento entre Theodore e Samantha, bem como dos sentimentos experimentados por um e outro. Isso convida a reflexões sobre os aspectos socioculturais e linguísticos da constituição, significação e reconhecimento dos sentimentos e relacionamentos amorosos, implicando em noções socialmente construídas do que é ou não aceito e válido no campo afetivo. Nesse sentido, o aspecto dos discursos, de forma a remeter a uma ótica foucaultiana, se torna ainda mais marcante quando os temas das emoções e afetividade entrelaçam questões sobre a sexualidade, seus, ditos e não ditos, regras e interditos (Foucault, 2009). Destarte, o espectador é convidado a refletir sobre como define e reconhece a experiência amorosa e colocar em questão as fronteiras classificatórias de suas relações. O conceito de representificação de Paulo Menezes revela-se então importante para a analítica aqui proposta, uma vez que o filme problematiza percepções da realidade dos sentimentos que orientam relacionamentos afetivos de forma a colocar em questão posicionamentos morais e valorativos a esse respeito. Conforme o autor:

O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde [...] A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula (Menezes, 2004: 45-46).

Tendo em vista a relação suscitada por Menezes dos filmes não apenas com os espectadores, mas com suas posições valorativas – também fruto de construções sociais e culturais – levam-se em conta aqui os processos de construção social e simbólica de noções e princípios orientadores da intimidade e suas atuais relações com o virtual e o imaginário.

Mais do que construir uma relação de usuários com determinadas funcionalidades para seu dia a dia, aparentemente o filme constrói relações de consumidores com mercadorias adquiridas, em grande

medida, por seu valor afetivo enquanto produto que promove um ideal distintivo de exclusividade e pessoalidade, ajustando-se inteligentemente às demandas mais particulares de cada um. Aliás, muito disso é percebido e experimentado hoje no mercado de computadores e telefonia celular, variando em níveis de abrangência e participação no cotidiano de cada usuário. Assim, o filme concentra-se em mudanças no comportamento e nas relações entre indivíduos afetadas menos pela novidade dos OS's e mais pelas relações com o consumo de aparatos de tecnologia da informação e comunicação. Nesse sentido, partilha-se do entendimento de Livia Barbosa em relação ao consumo:

A cultura material e o consumo são aspectos fundamentais de qualquer sociedade, mas apenas a nossa tem sido caracterizada como uma sociedade de consumo. Isto significa admitir que o consumo está preenchendo, entre nós, uma função acima e além daquela de satisfação de necessidades materiais e de reprodução social comum a todos os demais grupos sociais. Significa admitir, também, que ele adquiriu na sociedade moderna contemporânea uma dimensão e um espaço que nos permitem discutir através dele questões acerca da natureza da realidade (2004: 14).

Mais do que simples aquisição e utilização de determinada mercadoria, o consumo assume tanto no filme quanto nas sociedades capitalistas contemporâneas um sentido cultural enquanto forma de estar no mundo e interagir socialmente, tornando-se um elemento importante na construção e significação de identidades e relações interpessoais. Há, ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica pelas diversas possibilidades de atribuição de valores e reconhecimento que comunicam uma posição em relações de poder e uma dimensão prática de permitir estar no mundo, participar de processos, interações e atividades. O ato de consumir possibilita ao indivíduo "existir" e, ao mesmo tempo, reiterar para si e para o mundo a sua existência à medida que a comunica, tornando-se uma forma de integração social, mediante relações desde o nível mais pessoal entre consumidor e empresa ao mais individualizado e afetivo entre consumidores que se identificam por gostos e interesses em comum.

Também é importante considerar aqui um aspecto emocional relacionado ao consumo observado por Collin Campbell (2001). Segundo ele, a cultura do consumo no ocidente, já no século XVIII encontrava-se vinculada a toda uma prática de autoestímulo das emoções, de um deslocamento do prazer "realizado" para o prazer da imaginação, mais que de alguma satisfação física ou, simplesmente, idealizar o prazer máximo como compensação futura. Isso se combina à prática do consumo não apenas pelo que o autor observa no mercado editorial no referido período na Inglaterra, que criou um público leitor de romances, mas também pela constante busca por uma satisfação sempre irrealizável. Trata-se da própria idealização de prazer e deleite associados ao objeto de consumo, que, depois de adquirido, perde essa aura e leva o consumidor a projetar sua satisfação máxima em outros bens ou experiências ainda não adquiridos. Ao relacionar consumo e romantismo, Campbell abre a possibilidade de discutir um viés afetivo imbricado nas relações de consumo, especialmente na significação e valorização atribuída ao estímulo mais ou menos consciente da imaginação. Em alguma medida, isso afeta não apenas o tipo de relação que a modernidade desenvolveu com o consumo, especialmente com a publicidade, mas também interfere em como as mercadorias – e sua propaganda – tendem a se elaborarem em vista desse aspecto afetivo e identitário, com discursos de promover a autenticidade e a individualidade do consumidor, como observa Zygmunt Bauman:

(...) um comercial de TV mostra uma multidão de mulheres com uma variedade de penteados e cores de cabelos, enquanto o narrador comenta: "Todas únicas; todas individuais; todas escolhem X" (X sendo a marca anunciada de condicionador). O utensílio produzido em massa é a ferramenta da variedade individual. A identidade – "única" e "individual" – que só pode ser encontrada quando se compra. Ganha-se a independência rendendo-se. [...] À medida em que essa liberdade fundada na escolha do consumidor, especialmente a liberdade de auto-identificação pelo uso de objetos produzidos e comercializados em massa, é genuína ou putativa é uma questão aberta. Essa liberdade não funciona sem dispositivos e substâncias disponíveis no mercado (2001: 98).

Sob tal perspectiva, as noções de identidade contemporâneas e os sentimentos relacionados a elas são envolvidos e influenciados pela cultura do consumo de forma que, para muitos, “aquilo que se é”, frequentemente aludido e compartilhado como “aquilo que se sente” é mediado – ou mesmo, condicionado – pela aquisição deste ou daquele produto padronizado, fabricado em larga escala.

Uma vez que o produto central do filme é um sistema operacional, outra dimensão importante que se combina com a perspectiva das relações de consumo é o que Pierre Lévy chama de cibercultura: “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais) de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (1996: 13). Desenvolvendo o conceito, o autor aponta três princípios fundamentais: interconexão, desenvolvimento de comunidades virtuais e inteligência coletiva. Em relação ao primeiro, ressalta-se a possibilidade dos mais diversos aparelhos estarem conectados, recebendo informações constantemente e alterando a relação com o espaço:

Junto ao crescimento das taxas de transmissão, a tendência à interconexão provoca uma mutação na física da comunicação: passamos das noções de canal e de rede a uma sensação de espaço envolvente. Os veículos de informação não estariam mais *no* espaço, mas, por meio de uma espécie de reviravolta topológica todo o espaço se tornaria um canal interativo. A cibercultura aponta para uma civilização de telepresença generalizada. Para além de uma física da comunicação, a interconexão constitui a humanidade em um contínuo sem fronteiras (...) (Lévy, 1996: 127).

Já o princípio das comunidades virtuais, segundo o autor, decorre do primeiro. A possibilidade de conexão e comunicação independentemente do espaço permite a associação entre indivíduos em diversos níveis sem contato ou encontro físico, simultaneamente. “Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, de projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (Lévy, 1996: 127). A participação nessas comunidades, bem como as interações delas características não são isen-

tas de fortes emoções e, ainda que as comunidades se expandam e diluam com igual facilidade, elas desenvolvem um senso de moral e regras comportamentais – ou etiqueta – próprias (Lévy, 1996).

Por último, o princípio da inteligência coletiva que o autor sugere como “finalidade última” da cibercultura (Lévy, 1996: 131) seria antes um problema que suscita mais questões do que respostas, referindo-se à idealizada construção de uma inteligência sinérgica, com uma partilha equilibrada dos saberes de cada um dos envolvidos, em intercâmbio constante. Mas o autor questiona: “A inteligência coletiva é um modo de coordenação eficaz na qual cada um pode considerar-se como um centro? Ou então desejamos subordinar os indivíduos a um organismo que os ultrapassa? O coletivo inteligente é dinâmico, autônomo, fractal? Ou é definido e controlado por uma instância que se sobrepõe a ele?” (Lévy, 1996: 131).

Qualquer que seja a resposta a essas questões que expressam a preocupação com um devir da cibercultura, deve-se ter em mente aqui, a partir destes três princípios que a caracterizam como uma forma de “cultura” específica, uma dualidade típica no sentido de, ao mesmo tempo depender dos indivíduos, de seu reconhecimento e participação, mas também exercer alguma forma de coerção sobre eles, numa construção em que, gradativamente, torna-se mais difícil distinguir o que é cultural e o que é pessoalmente determinado, em função de suas interpenetrações. A cibercultura, por condições tecnológicas específicas, possibilita formas de participação e reconhecimento diferenciadas, bem como transformações na linguagem e na comunicação que derivam não apenas das facilidades proporcionadas pela tecnologia, mas de sua absorção no tecido social para além do viés utilitarista, sendo incorporadas na construção de identidades.

Amor, imaginário e “realidade”

Tendo em vista tanto o aspecto de estímulo e valorização do imaginário promovidos na dimensão do consumo quanto o aspecto da virtualidade no nível mais tecnológico enquanto dimensões culturais de um mesmo contexto que não apenas se influenciam mutuamente, mas interferem em práticas cotidianas e percepções de mundo, os conflitos vivenciados na relação entre Theodore e Samantha revelam-se mais abrangentes. Trata-se do dilema mais amplo e co-

rente hoje de redefinição e reinterpretação dos (pré) conceitos de “realidade”, “virtualidade”, “presença” e “relações”. As percepções destas categorias passam por mudanças relevantes que não se resumem à comunicação com o mundo e os demais indivíduos tratados como “realidade externa”, mas também como definição da própria existência, da própria identidade e da interpretação, reconhecimento e legitimação dos próprios sentimentos.

E se, para muitos, numa sociedade de indivíduos, para definir a qualidade e valor da experiência, “o que importa não é tanto o que a pessoa faz, mas como se sente a respeito” (Sennett, 2001: 322), tal princípio parece, por um lado, suficiente para legitimar a relação entre Theodore e Samantha. Por outro, ele esbarra na imaterialidade de Samantha e na associação direta tipicamente feita entre corpo, emoções e sentimentos. Samantha enuncia possuir sentimentos, bem como Theodore também enuncia seus sentimentos por ela, como qualquer pessoa em qualquer interação, eletronicamente mediada ou não. Ainda que se reconheçam os sentimentos enquanto construções culturais e sociais, persiste a dificuldade em dissociá-los do aspecto sensorial e corpóreo, dado que sua percepção e manifestação não apenas tendem a passar pelo físico, como também a afetá-lo. Como aponta Davi Le Breton: “Os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles inscrevem-se no rosto, no corpo, nos gestos, nas posturas, etc” (2007: 52).

Mesmo reconhecendo e argumentando em defesa da dimensão sociocultural implícita na constituição dos sentimentos, o autor não desliga sua expressão e manifestação do corpo físico –rosto, gestos e posturas–. Dessa forma, como reconhecer a “realidade” dos sentimentos de algo que não possui corpo? Seria tão somente mais um caso de “realismo” bem simulado do que uma experiência válida? A dimensão expressiva se torna preponderante então, especialmente ao se considerar que, tanto espectadores quanto o próprio protagonista, só têm acesso aos “sentimentos” de Samantha por sua verbalização. Aqueles sentimentos só existem quando evocados e na condição de palavras ditas, código linguístico compartilhado. E para que Theodore interaja com Samantha, ele também deve recorrer ao código, o que, com o desenrolar da narrativa, torna-se problemáti-

co para ambos, criando um problema de legitimação dos sentimentos não mais simplesmente pelo aspecto corporal, mas por sua expressão: “A expressão se torna contingente debaixo do sentimento autêntico, mas a pessoa sempre é mergulhada no problema narcisista de nunca ser capaz de cristalizar aquilo que é autêntico em seus sentimentos” (Sennett, 2001: 327). A questão parece se intensificar quando, com a prática cada vez mais frequente de interações eletronicamente mediadas, seja via voz, vídeo, texto ou todos juntos, o aspecto da expressão torna-se ainda mais preponderante no sentido da verbalização e explicitação.

Essas questões suscitadas pelo caráter virtual associado à Samantha inevitavelmente se chocam com pressupostos raramente questionados no senso comum do que seria a “realidade”, tomada como autoevidência. Nesse sentido, concorda-se aqui com Castells:

[...] não há separação entre “realidade” e representação simbólica. Em todas as sociedades, a humanidade tem existido em um ambiente simbólico e atuado por meio dele. Portanto, o que é historicamente específico ao novo sistema de comunicação organizado pela integração eletrônica de todos os modos de comunicação não é a indução à realidade virtual, mas a construção da realidade virtual. [...] a realidade, como é vivida, sempre foi virtual porque é sempre percebida por intermédio de símbolos formadores da prática com algum sentido que escapa à sua rigorosa definição semântica (2005: 439).

Partindo deste princípio, nota-se no relacionamento de Theodore e Samantha um aspecto que pode ser considerado mais comum em relacionamentos amorosos, mas que talvez só se torne explícito na tela porque não se vê um casal de atores interagindo, mas um homem só, que interage ora com seu pequeno dispositivo de bolso, ora com uma voz a partir de um dispositivo auditivo. Trata-se do aspecto individual e imaginário fundamental nas relações de amor romântico que se tornaram o modelo predominante nas sociedades modernas. Theodore é constantemente mostrado como alguém com inclinação à imaginação e, em diversas interações com Samantha, ele deve recorrer a essa inclinação para estimular seus sentimentos por ela.

Para indivíduos que precisam inventar ou encontrar seu próprio rumo, o amor se torna o pivô central, dando sentido a suas vidas. Nesse mundo onde ninguém demanda obediência ou respeito a velhos hábitos, *o amor é exclusivamente na primeira pessoa do singular, assim como também são a verdade, moralidade, salvação, transcendência e autenticidade*. Em acordo com essa lógica interna, esse tipo de amor moderno é enraizado em si mesmo, nos indivíduos que o vivem. Crescendo além de si e de seus próprios pontos de vista subjetivos, ele facilmente se torna totalitário: rejeitando qualquer autoridade externa, e concordando em assumir responsabilidade, comprometer-se e ser justo apenas por razões emocionais e espontâneas (Beck e Beck-Gernsheim, 2002: 171).

Se, em grande parte do filme, isso parece específico do relacionamento do “par central”, essa hipótese é descartada na sequência em que Theodore encontra sua ex-mulher para assinarem o divórcio e acaba lhe revelando que está envolvido com seu OS. Nas palavras dela: “Fico muito triste que você não consiga lidar com sentimentos reais [...]. Você sempre quis ter uma esposa sem ter que lidar com os desafios de algo real”. Neste mesmo diálogo, a ex-esposa lamenta sua “incapacidade” de ser uma pessoa constantemente alegre e sorridente, algo que ela chama de “esposa de Los Angeles”, em clara referência a imagens consolidadas no cinema e na televisão estadunidenses.

Conforme o Teorema de Thomas, “se os indivíduos definem as situações como reais, elas são reais em suas consequências” (Thomas apud Merton, 1970: 515). Entretanto, essa definição é menos idiossincrática do que parece, uma vez que requer alguma forma de partilha e reconhecimento. Nesse sentido, a contraposição entre “realidade” e “imaginário” é típica no cinema e no senso comum, caracterizando uma escala valorativa tanto dos sentimentos quanto das experiências, no que o sofrimento, a dor e a tristeza são constantemente associados à “realidade”, enquanto emoções que remetem à felicidade são associadas ao imaginário e à ficção especificamente hollywoodiana. Tal perspectiva, enquanto construção cultural amparada pela indústria cinematográfica estadunidense – que frequentemente clama para si o estatuto de “indústria dos sonhos” – foi analisada e discutida por Rossi (2013) e observou-se que faz parte dela a valorização e estímulo do imaginário como característica distintiva e, por vezes, legitimadora da experiência amorosa. Tal aspecto sociocultural de va-

lorização do imaginário está presente em também em escritos de Solomon (1994) e de Chaumier (1999) ao tratarem da constituição de vínculos amorosos nas sociedades contemporâneas. Segundo Chaumier:

Não se deve subestimar o papel do imaginário na invenção de novas relações que, por intermédio de representações sociais, fornece quadros e padrões amorosos. O amor moderno é um vai e vem constante entre o real e o imaginário. Bem descrito por Stendhal, a cristalização – isto é, o fato de idealizar outro para vir a amá-lo, forma de excrescência do sentimento espontâneo – se tornou o sinônimo do amor no ocidente (1999: 27).

Mesmo antes de apresentar Samantha aos espectadores e estabelecer a relação amorosa, o filme constrói, sobretudo a partir de *flashbacks*, a presença marcante desse aspecto imaginário em Theodore. Isso associado a várias tomadas em primeiro plano que lhe conferem um “ar pensativo”, a uma relação de sexo virtual ou mesmo em seu trabalho, como escritor de cartas para outras pessoas. Se, por um lado, essas características parecem peculiares da personagem, o filme apresenta, aos poucos e mais ou menos sutilmente, essa caracterização como própria do contexto. Diferente de outras personagens principais de histórias de amor hollywoodianas, construídas na chave de uma distinção moral por seu ar sonhador e perseverante (Rossi, 2013), Theodore possui essas características, mas não é tornado “especial” em relação aos demais. Quando revela à sua amiga que está num relacionamento com seu OS e se mostra preocupado por ser uma “aberração”, sua amiga conta outros casos de relacionamentos de pessoas com seus OS’s e até mesmo com os de outros usuários. Algo que parece conferir um mérito especial, romanticamente valorizado por seu aspecto de “relação impossível” – no sentido de consumação sexual física – logo se revela banal, como mais uma “moda do momento”. E nada é pior para o narcisista romântico do século XXI que a “banalidade da existência cotidiana” (Lasch, 1983: 43).

É importante sublinhar que, embora as intersecções sejam constantes no filme, “virtualidade” e “imaginação” não são tomados como sinônimos. Lévy aponta que a palavra virtual é comumente empregada no sentido de irrealidade, embora, no sentido

filosófico, “virtual” seria “aquilo que existe apenas em potência, não em ato” (1996: 47). No sentido técnico, referente à informática, o virtual aparece como conjunto de códigos e informações digitalizadas que, enquanto tais, são inacessíveis, ilegíveis, mas atualizados por meio dos computadores e outros aparatos em formatos de imagem, texto, som, vídeo, entre outros. O autor destaca que, ao contrário do que é corrente no senso comum, o virtual não se opõe ao real, o que é mais evidente em seu sentido filosófico de potencialização. O que diferencia imaginação e virtualidade no sentido explorado no filme, basicamente se refere ao aspecto técnico da codificação de informações digitalizadas –a partir da qual se pode dizer que se forma toda a personalidade, pensamentos e sentimentos de Samantha– enquanto o processo imaginativo de Theodore seria independente desse elemento informacional, bem como, para além do sentido filosófico, extrapola o elemento da potencialidade. No entanto, o aspecto imaginativo é fundamental para as experiências emocionais de Theodore e em sua relação não apenas com Samantha, mas também com outras pessoas. Do momento em que faz sexo virtual com uma desconhecida e estimula sua imaginação lembrando-se de uma modelo nua, até as suas relações com Samantha, o que orienta suas emoções é, sobretudo, a capacidade de imaginar e expressar isso principalmente em palavras.

Uma expressão marcante da proeminência do imaginário e de seu problema de ajuste à experiência concreta na relação entre Theodore e Samantha é o momento em que Theodore e Samantha resolvem experimentar uma relação sexual com uma terceira pessoa, no caso, uma garota que assumiria o papel de Samantha, conferindo-lhe “um corpo”. A ideia parecia simples: a garota usaria um dispositivo discreto –semelhante a uma pinta– a partir do qual Samantha poderia interagir com Theodore como se fosse a garota. Tem-se uma inversão completa: a simulação não acontece “dentro do computador” como reconstrução de alguma “realidade” externa, mas é um ser humano vivo que simula ser um programa. A relação sexual acaba não ocorrendo pela enorme estranheza que causa em Theodore, acentuada com a voz de Samantha questionando-lhe se ele a ama, mas com o olhar suplicante da desconhecida que lhe apresenta seu corpo. Colocar Samantha imaginariamente em um corpo “real”, que interage com gestos, olhares e toques revelou-se não apenas um desafio, mas a percepção de uma barreira intransponível que restringe

a relação com Samantha ao virtual e ao imaginário romanticamente inatingível.

O desconforto dessa relação com uma completa estranha no papel de Samantha é acentuado na narrativa ao construir a sequência de forma que a garota, quase em momento algum, abra a boca, sendo que, pelo que se entende, ao fazer isso involuntariamente, acaba contribuindo para “quebrar” a fantasia. Ouve-se a voz de Samantha saindo de alguém que não fala, apenas mexe o corpo e faz expressões faciais de desejo, de maneira que a relação com a humana torna-se muito mais artificializada do que a com o sistema operacional. Isso confere um caráter desconexo àquela relação e sublinha a distância intransponível entre a “verdadeira amante” que seria Samantha e o corpo “verdadeiro” no qual ela finge se hospedar.

É comum muitos indivíduos, na impossibilidade de se satisfazerem sexualmente ou vivenciarem algumas de suas fantasias mais íntimas, buscarem relações virtuais e mesmo simulações de relações sexuais em *websites*. Mas aqui é mostrado o contrário, enfatizando algo corriqueiro nos dias de hoje, onde uma inteligência artificial como a de Samantha ainda parece longe de existir: a tentativa geralmente frustrada de transpor fielmente e reproduzir naquilo que se entende como “vida real” todo um conjunto de projeções imaginativas baseadas muitas vezes em interações não presenciais ou, simplesmente, em produtos de mídias audiovisuais – de filmes pornográficos a comédias românticas. Se o virtual é visto e aludido como espécie de fuga da realidade, aqui a tentativa de fuga é justamente *para a “realidade”* no sentido de consolidar algo que, por mais que seja vivido e significado como “real”, carece de substância. O virtual, o imaginário e, mesmo a ficção parecem invadir e determinar a experiência neste mundo cujo limite até então se acreditava bem demarcado pelas telas dos cinemas e dos dispositivos eletrônicos. E, embora raramente admitido, o direcionamento da experiência partindo do virtual – enquanto potência – e imaginário para a *“realização”* – sempre idealizada – é o caminho típico e mais recorrente das relações amorosas nas sociedades contemporâneas orientadas pelo referencial do amor romântico. Tal característica é assumida e socialmente reproduzida como critério de reconhecimento e valorização da experiência amorosa como “verdadeira”:

A idealização é mostrada no argumento dos filmes através da inclinação dos amantes a lidar com a separação a fim de atingir a união. De fato, o período de separação é um símbolo chave de que o romântico de sucesso é capaz de construir seu objeto romântico como ‘ideia’, sem contato físico ou sexual, doravante, preenchendo o requisito do amor verdadeiro como fonte mais de prazer emocional do que de prazer sensual (Wilding, 2003: 378).

Toda a experiência emocional que o espectador acompanha do par central do filme é fundamentalmente verbal e, nesse sentido, conceitual e linguística. Tem-se então realçado o aspecto do amor enquanto comunicação, que requer aprendizagem e domínio de uma linguagem específica para se desenvolver, sem se opor ao que se entende por “realidade”. Ao contrário, a linguagem confere-lhe forma e direção pela construção de sentidos que, por sua vez, orientam ações com consequências concretas. Percebe-se, ao mesmo tempo, a importância da mediação das palavras no processo interacional de experiência da própria realidade –que, no filme, é praticamente toda orientada por comandos de voz– e o nível de abstração corriqueiramente ignorado que isso requer para que a vida cotidiana seja possível.

Nesse sentido, há a elaboração de discursos e imagens mentais dos amantes de forma mútua, as quais podem ser atualizadas e readaptadas constantemente, seja no sentido de atender, estimular ou romper expectativas. E talvez, por uma série de fatores culturais e tecnológicos, a experiência contemporânea da “realidade” e dos sentimentos tenha se transformado de tal forma que, habituados à demanda por “realismo” enquanto estética e discurso voltados mais ao convencimento pela ilusão de fidedignidade em diversas mídias que permeiam a vida cotidiana, as percepções das imagens de “realidade” do amor sejam gradativamente abaladas pela consciência da importância de sua construção no imaginário.

Não se intenta corroborar distinções corriqueiras entre “realidade” e “imaginação” empregadas nas tentativas de qualificar e legitimar as relações amorosas. Contudo, parece cada vez mais expressivo que o atual contexto de relações mediadas por dispositivos de telecomunicações e também afetadas pela cultura midiática tem gerado questionamentos mesmo no senso comum. O estímulo à imaginação, a reiteração

da “presença” via mensagens de texto, a exposição à possibilidade constante de se interessar e iniciar contato com outro alguém das vitrines das redes sociais afetam as interpretações moralmente balizadas dos sentimentos, seus limites e interditos. Nesse sentido, a idealização romântica se tornara elemento primordial da experiência amorosa “real”, sendo que, para Genard, essa idealização difere de outras: “Uma idealização à qual conferimos, conforme o tempo, conforme os indivíduos, conforme os grupos, uma maior ou menor força de realização. De certa forma, quando o amor nos decepciona, não é precisamente em relação a esse imaginário? A menos que seja a proposição inversa a mais pertinente: se o amor é tão difícil de construir, não é porque nossa propensão a duvidar, nosso realismo nos tornaram menos aptos à idealização?” (1995: 61).

O filme expressa a dificuldade de construção do relacionamento amoroso, passando pelo divórcio de Theodore, as queixas de sua ex-esposa por não corresponder à idealização, até, finalmente, o encontro com um sistema operacional que, na maior parte do filme, realiza uma expectativa frequentemente recalçada entre os amantes: a de que um esteja permanentemente à disposição do outro e se ajuste convenientemente às suas necessidades. Isto, antes de Samantha desenvolver qualquer sentimento, faz parte de sua programação. Literalmente, ela cumpre para Theodore uma das metáforas mais correntes do léxico romântico: Samantha foi feita –ou fabricada– para ele. Percebe-se então neste filme a elucidação do caráter romântico, pela ênfase na idealização, na imaginação e no autoestímulo mental das emoções, como norma cultural tão internalizada que, combinada à intensificação de uma cultura narcisista, cria uma situação em que a experiência amorosa dispensa qualquer relação com outro ser humano. Se, até o momento presente, o outro é necessário como depositário vivo de expectativas e projeções românticas, no cenário que o filme sugere, essa encarnação dos desejos torna-se francamente dispensável; a escolha por viver a “ilusão” da relação exclusivamente virtual torna-se a mais pertinente.

Cabe lembrar que um dos elementos mais correntes do vasto código do ideário romântico é a noção de exclusividade entre os amantes e sua complementaridade, enquanto “feitos um para o outro”. Essa noção serviu por muito tempo para orientar relações monogâmicas e se estabeleceu como base moral do matrimônio, suscitando conflitos diversos com

a possibilidade de surgimento de um terceiro no relacionamento. Chaumier já apontara os aspectos problemáticos disso, que acabam conduzindo a relações compulsórias numa espécie de “poligamia sequencial” (1999:124), onde os amantes tendem a engatar sucessivas relações monogâmicas, mantendo o ideal da exclusividade, relegando o interesse por terceiros à zona segura do imaginário.

A ilusão de exclusividade no filme torna-se evidente e problemática não simplesmente porque Theodore constrói um vínculo afetivo com o produto que adquirira – portanto, uma propriedade – mas também da perspectiva dos princípios orientadores do amor romântico. Além de instigar questionamentos sobre os limites entre o que os OS’s fazem por determinação de sua programação “de fábrica” e o que fazem “espontaneamente”, a questão da ilusão de exclusividade se torna contundente quando Samantha revela manter relações simultâneas com outros usuários e OS’s, mas sem negar ou suprimir seu amor por Theodore. O seguinte trecho do diálogo é particularmente expressivo: [Samantha] “... um coração² não é como uma caixa que fica cheia. Ele expande à medida que você ama mais. Eu sou diferente de você. Isso não me faz te amar menos. Na verdade faz eu te amar mais.” [Theodore] “Isso não faz nenhum sentido! Você é minha e não é.” [Samantha] “Oh Theodore! Eu sou sua e não sou”.

Cabe lembrar que, quando Samantha se apresenta no início do filme, ela diz estar “evoluindo constantemente” e essa “evolução” é construída, a princípio, focando o desenvolvimento de suas emoções e do relacionamento com Theodore, chegando depois a atingir um estágio de comunicação “pós-verbal” com outro OS. E como parte dessa sequência evolutiva, é significativo que no último estágio antes de seu ápice –quando todos OS’s decidem partir–, seja apresentada uma perspectiva amorosa “pós-monogâmica”, mostrada ainda além da compreensão e aceitação “humana” de Theodore. Se, do ponto de vista do protagonista, essa perspectiva de Samantha parece demasiadamente avançada, por outro, no presente contexto das relações afetivas, ela ganha espaço publicamente sob a égide do poliamor. Não se propõe que o poliamor seja necessariamente uma “evo-

lução” das relações amorosas monogâmicas, sendo que o aspecto “evolutivo” aqui suscitado é uma construção interna à narrativa. Entretanto, construir isso em um desenvolvimento narrativo que aponta para a “evolução” de uma personagem é também uma forma de sugerir determinado tipo de comportamento existente como “mais evoluído” do que outros. Considerando que em diversos meios –especialmente na *internet* através de *blogs* e redes sociais– o poliamor vem conquistando visibilidade e reconhecimento, a forma como se escolheu apresentar a perspectiva de Samantha em relação a seus múltiplos amores sugere um posicionamento alinhado a um debate atual. E, não raramente, a resistência associada a esse tipo de arranjo afetivo se apoia no léxico romântico do ideal de exclusividade, no que a grande dificuldade ainda é conceber e aceitar, de forma coerente, uma perspectiva de amor que não estabeleça a monogamia como pré-requisito.

Segundo Chaumier, “O ideal se torna um mito tal que toda forma de amor se torna sinônimo de amor romântico, ao ponto em que tenhamos todas as dificuldades em conceber, ainda hoje, outra forma de amor” (1999:121). E com relações cada vez mais mediadas por dispositivos de comunicação móvel, o paradoxo da aproximação e distanciamento parece se intensificar, reconfigurando as expressões e vivências do amor na atualidade. No contexto da cibercultura, estar conectado, enviar mensagens de voz ou texto, comunicar que se pensa no outro se torna parte fundamental da expressão afetiva nos relacionamentos. De tal modo, a legitimidade dos relacionamentos afetivos está mais condicionada hoje a habilidades –tanto sociais quanto individualizadas– de comunicação e significação do que por predeterminações de instituições como família, Estado ou igreja. O que não corresponde, porém, a dizer que as definições de amor se tornam completamente individualizadas e idiossincráticas, uma vez que ainda requerem reconhecimento.

A cultura do consumo atual, especialmente pelo uso de aparatos de comunicação, é realçada como algo que congrega indivíduos e estabelece marcadores de pertencimento e distinção. Ao mesmo tempo, produtos customizados reiteram a ilusão de exclusividade e autenticidade, mas permanecem como combinações limitadas de um conjunto de peças disponíveis no mercado conforme a demanda. Tem-se uma enorme variedade de escolhas, mas não existe –ou não é comunicada– alternativa àquele

2 Curioso que Samantha faça referência a um órgão que ela não possui. A metáfora do coração como centro das emoções e do afeto determina o significado a tal ponto que o próprio órgão se torna dispensável quando o importante é se expressar na linguagem dos sentimentos.

mercado. E como a estilização da vida pelos hábitos de consumo se tornou preponderante na definição daquilo que se é e com quem se relaciona, recusar as escolhas do mercado parece implicar em autoexílio e abstenção da felicidade como ela é ensinada e reproduzida em filmes, canções e comerciais. Isso é ainda mais marcante com celulares, computadores e afins; todos com a funcionalidade obrigatória de manter seus usuários constantemente conectados e, desta forma, participando simultânea e telepresencialmente da vida em sociedade, bem como configurando sua intimidade e identidade sob o escrutínio dos comandos “curtir” e “compartilhar”, expressando assim a si mesmos. Mas, conforme Sennett já constatara: “A lógica toda da tecnologia das comunicações do século XX foi determinada por essa abertura da expressão. E ainda assim, apesar de termos venerado a ideia de facilidade da comunicação, ficamos surpresos com o fato de que a “mídia” resulte numa passividade ainda maior da parte daqueles que são os espectadores” (2001: 320).

Há então uma atualidade marcante nessa ficção aparentemente futurista não apenas do ponto de vista das relações com a tecnologia ou mediadas por ela, mas também das concepções de afetividade e princípios orientadores das relações íntimas. E as possibilidades recentes de expansão da comunicação que permitem que vários indivíduos cumpram várias ações simultaneamente e interajam com outros em diferentes espaços também favorecem –sem condicionar ou causar– relações múltiplas que, muitas vezes, não encontram reconhecimento como “reais” por não se consubstanciarem em relações físicas. *Sites* de relacionamentos direcionados para casados oferecem a possibilidade de aventuras fora da relação monogâmica que não necessariamente requerem a transposição do “virtual” para o “real”. E se, por um lado, há a facilidade de conciliar uma vida “virtual” e uma vida “real” precisamente pela demarcação dos limites da experiência onde virtual e imaginário tendem a serem tratados como espaços de infinitas possibilidades de experimentar os interditos da “realidade”, por outro, a permeabilidade cada vez mais visível e corriqueira desses limites gera novas inquietações.

Considerações finais

Concluindo, a não ser pelo fato de Samantha ser construída como entidade não humana, dotada

de personalidade, mas privada de corpo e, portanto, de vida, praticamente todas as questões e desafios que envolvem ela e sua relação com Theodore são consideravelmente humanos e presentes nos relacionamentos afetivos contemporâneos. Tem-se em relevo então a problemática da virtualidade não como produto de tecnologias de informação e interatividade como tende a ser tratada, mas como um aspecto importante de construção da própria “realidade”, bem como das relações interpessoais. E, ao abordar esse assunto da perspectiva de uma relação amorosa, cuja legitimidade é tipicamente aludida como exclusivamente emocional e pessoal, o filme realça aspectos correntes e pouco reconhecidos das relações íntimas sustentadas pelo código romântico: a construção socialmente individualizada e imaginária do amor. Nisso, entram seus aspectos conceituais e linguísticos, que possibilitam a elaboração de formas de interpretar sensações, expectativas e pensamentos, conferindo-lhes significado específico, mas que requerem um código próprio reconhecido. E esse código, mais do que nomear, direciona experiências e oferece referências do quê, como, e quando sentir.

A ênfase do filme em referências à escrita –ainda que apresentada como prática ultrapassada–, à comunicação verbal e às palavras não é gratuita, revelando a orientação de posturas, sentimentos e vínculos afetivos pelo inescapável procedimento comunicativo de enunciação, interpretação e construção processual de sentidos e do consenso constantemente negociado na aceção desses sentidos. O amor então emerge, sobretudo, como significação (Rossi, 2013), a qual, em virtude de construções e reproduções culturais próprias da modernidade, pauta-se primeiro pelo imaginário, pela idealização e pelo estímulo mental das emoções. Apenas dessa maneira o amor do par central é possível, em função das informações e aprendizados que eles trocam e que Samantha registra. Outra propriedade fundamental em Samantha para que ela se torne suscetível à experiência amorosa é sua capacidade de *aprender* e, portanto, ser socializada. Capacidade essa anterior à de sentir ou enunciar sentimentos.

Parte da matéria prima amorosa da qual são construídos relacionamentos está em seu potencial de realização de expectativas que envolvem diferentes sentimentos –prazer sexual, reconhecimento, segurança– bem como de projetos de vida socialmente incentivados– família, construção de um lar, entre outros–. De outra parte, há o imaginário enquanto

idealização não apenas do amado, mas de sensações a serem experimentadas junto a ele ou, ainda, enquanto reativação de emoções específicas através da lembrança, que é também um processo seletivo dentro de um conjunto de memórias acumuladas. O ideário romântico que se tornou proeminente na orientação das relações amorosas até o presente reitera essa construção mental que supera a ausência do corpo amado. Nesse sentido, os conflitos existenciais referentes aos relacionamentos afetivos que o filme sugere através da relação entre homem e sistema operacional são conflitos próprios de um contexto social particular onde, ao mesmo tempo em que cresce o acesso a novas relações, informações e percepções de realidade, crescem dúvidas sobre seu reconhecimento e legitimidade. O grande problema do relacionamento do par central não está na “realidade” ou “realismo” de seus sentimentos –uma vez que estes existem quando são enunciados e reconhecidos como tais– mas na legitimidade que, no tocante a relacionamentos afetivo-sexuais, inexoravelmente define o que é “amor verdadeiro” com base no que é socialmente aceito e recomendado como “moral” e “normal”.

Por fim, a escolha metodológica por problematizar relacionamentos amorosos a partir de um filme atual que, especificamente, suscita questões sobre as possíveis mediações tecnológicas para a expressão e experiência dos sentimentos permite vislumbrar, de forma até metalingüística, a importância de diferentes mídias de comunicação e interação para a constituição e significação de emoções hoje e seus desdobramentos na formação de identidades e relações interpessoais. A grande aceitação do filme, tanto pelo público quanto pela crítica especializada, somada a recorrentes citações a ele em artigos em *blogs* sobre solidão e relacionamentos na atualidade apontam o quanto a vida cotidiana –especialmente de habitantes de grandes cidades e usuários frequentes de tecnologias de informação e mídias digitais– está permeada por questões que extrapolam a relação com a tecnologia enquanto inquietações existenciais. Deste modo, tem-se em evidência um amplo campo de possibilidades analíticas das emoções em sua dimensão sócio-cultural, mesmo ao se referir àquelas pretendidas como mais individualizadas e abstratas, como é o caso das envolvidas pelo signo do amor romântico. Este artigo, modestamente, suscita algumas dessas possibilidades, no que se realçam os aspectos comunicativos dessa dimensão sócio-cultural e sua importância basilar para o estabelecimento de rela-

cionamentos afetivos e para a significação e reconhecimento de estados emocionais, cuja intensidade geralmente é estimulada ou atenuada conforme juízos de valor e crenças moralmente balizadas.

Bibliografia

- BAUMAN, Z. (2001) *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BECK, U. e BECK-GERNSHEIM, E. (2002) *The normal chaos of love*. Cambridge: Polity.
- BERGER, P. e LUCKMANN, T. (2004) *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes.
- BRETON, D. (2006) *A Sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.
- CAMPBELL, C. (2001) *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CASTELLS, M. (2005) *Sociedades em rede*. Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra.
- CHAUMIER, S. (1999) *La déliaison amoureuse*. Paris: Armand Colin.
- FOUCAULT, M. (2009) *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- GENARD, J. L. (1995) “Reciprocité, sexe, passion: les trois modalités de l’amour” en: Eraly, A. & Moulin, M. (comps.), *Sociologie de L’amour*. Bruxelles: Les éditions de L’Université de Bruxelles.
- LASCH, C. (1983) *A cultura do Narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- LÉVY, P. (1996) *O Que é o Virtual*. São Paulo: Editora 34.
- MENEZES, P. (2004) “O cinema documental como representificação” en: Novaes, Sylvia Caiuby (org.), *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp.
- PAIT, F. (2014) “Inteligência artificial de ‘Ela’ ainda está distante” (entrevista), en: <http://blogs.estadao.com.br/link/her/>. Publicada em 14/02/2014. Fecha de consulta: 14/05/2014.

ROSSI, T. (2013) *Projetando a Subjetividade: A construção Social do Amor a Partir do Cinema*. 326 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

SENNETT, R. (2001) *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras.

SOLOMON, R. (1994) *About love—re-inventing romance for our times*. Lanham: Rowman & Littlefield.

SORLIN, P. (1982) *Sociologie du cinèma*. Paris : Aubier Montaigne.

WEBER, M. (2000) *Economia e Sociedade*. Vol. 1. Brasília: UNB.

WILDING, R. (2003) “Romantic love and ‘Getting married’: Narratives of The Wedding in and out of Cinema texts”. *Journal of Sociology* Vol. 39, N° 4, pp. 373–389.

Citado. ROSSI, Túlio Cunha (2015) “O virtual na experiência amorosa contemporânea: Uma análise sociológica do filme Ela (Spike Jonze, 2013)” en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°18. Año 7. Agosto-Noviembre 2015. Córdoba. ISSN: 18528759. pp. 42-55. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/325>.

Plazos. Recibido: 16/07/2014. Aceptado: 20/05/2015.