

Cultivando imagens de insubmissão:
Elucubrações sobre os poderes criadores femininos na saga
Blade Runner

Giovana Acacia Tempesta

Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade de Brasília (PPGAS/UnB)

giovana.tempesta@gmail.com

Resumo

O ensaio consiste em uma interpretação não convencional da saga *Blade Runner*, formulada sob a inspiração de ideias desenvolvidas por Claude Lévi-Strauss, Donna Haraway, Bruno Latour e Suely Rolnik. Para além de resenhar um filme específico, pretendo dialogar com projeções estéticas em torno da qualidade das relações estabelecidas entre humanos e andróides, a partir de alguns conceitos caros à antropologia, tais como agência, vinculamento, criação e contestação.

Palavras-chave: simulacro; agência; vinculamento; criação; contestação

Abstract

This essay consists of an unconventional interpretation of the *Blade Runner* saga, formulated under the inspiration of ideas developed by Claude Lévi-Strauss, Donna Haraway, Bruno Latour and Suely Rolnik. In addition to reviewing a specific film, I intend to dialogue with aesthetic projections around the quality of the relations established between humans and replicants from some concepts dear to anthropology, such as agency, bonding, creation, and contestation.

Keywords: simulacrum; agency; bond; creation; contestation

Atenção! Há spoilers no texto.

“Humano” requer um amontoado extraordinário de parceiros. Humanos, onde quer que você os rastreie, são produtos de relacionalidades situadas com organismos, ferramentas e muito mais. Somos uma bela multidão, em todas as nossas temporalidades e materialidades (que não se apresentam umas às outras como *containers*, mas como verbos co-constitutivos), incluindo as que falam da história da terra e da evolução. Donna Haraway em entrevista a Nicholas Gane (2010)

Assisti ao filme *Blade Runner. O caçador de andróides* (1982) em 1998, como tarefa necessária para a redação de um trabalho para uma disciplina do curso de Antropologia Social na Unicamp, em que nos era apresentada a tese da cisão ontológica entre Natureza e Cultura na obra de Claude Lévi-Strauss, operada pelo advento da proibição universal do incesto. Naquela época, não fui capaz de traduzir em um *paper* inspirado o fascínio que o filme e os textos exerceram sobre mim, então uma jovem estudante de graduação em Ciências Sociais¹.

Quase 20 anos depois, fui convidada por um não-antropólogo a ver o filme *Blade Runner 2049*² no cinema, desta vez com direito a óculos 3D. Então resolvi revisitar essa história multifacetada, que joga com a ambivalência de forma tão complexa e cativante quanto o fez Machado de Assis, no apagar das luzes do século XIX, ao construir uma narrativa enigmática em torno dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada de Capitu, acusada pelo protagonista de traí-lo com seu melhor amigo. No romance, Capitu cruza a barreira de classe social e frustra expectativas de conjugalidade, de modo que a aura de mistério em torno da paternidade de seu filho remanesce até os nossos dias.

Sentada numa poltrona de cinema, transportada para cenas de realidade virtual distópica cujos antecedentes visuais narrativos eu já conhecia, projetadas por uma tela enorme, combinada a um potente sistema de som, que cria uma cadência viril e quase violenta, fui me dando conta de um conjunto de elementos interessantes que não pude deixar

1 Gostaria de agradecer a professora Soraya Fleischer e aos estudantes do PPGAS/UnB que participaram da reunião do grupo de orientação coordenado por ela, ocorrida em novembro de 2017, ocasião na qual debatemos uma versão preliminar do presente ensaio. Todavia, eventuais erros ou lacunas são de minha inteira responsabilidade.

2 O primeiro filme, lançado em 1982, foi dirigido por Ridley Scott, com roteiro de Hampton Fancher e David Peoples. O filme lançado em 2017 foi dirigido por Denis Villeneuve, com roteiro escrito pelo mesmo Hampton Fancher, juntamente com Michael Green. Antes do lançamento comercial do segundo filme, circularam nas redes sociais três curtas-metragens autorizados pelo diretor, que focalizam períodos ou aspectos que não são explorados de forma forte na obra de Villeneuve. A saga se inspira no romance de Philip K. Dick, intitulado *Do androids dream of electric sheep?* (1968).

de correlacionar a meu tema de pesquisa atual, a saber, os poderes reprodutivos e criadores femininos. Com efeito, filmes de ficção científica têm o mérito de colocar em evidência, de forma mais ou menos original, o conflito entre personalidade humana e inteligência artificial, a tecnologia figurando em primeiro plano em contraste com as personalidades e as relações humanas (Wheale 1995). Não é raro que questões filosóficas e antropológicas sejam suscitadas por filmes desse tipo, considerando-se, especialmente, a perspectiva de gênero. Nigel Wheale chega mesmo a questionar: “A ficção científica é um gênero escrito por homens para rapazes/homens?” (idem, *ibidem*: 111).

Bem, sublinho que a presente interpretação não se pretende passar por uma crítica cinematográfica especializada, o que eu não poderia fazer, mas consiste, antes, numa tentativa de “feitura” (Latour, 2016)³ de óculos alternativos para acessar alguns aspectos que me parecem relevantes do ponto de vista da reflexão antropológica, uma brincadeira estética/política/intelectual/ética para acessar (ou projetar) as entrelinhas do filme, a fim de vislumbrar (ou ajudar a construir) possibilidades de sentido – e quiçá também de futuro – menos sombrias.

Debbora Battaglia (2001) afirma que os filmes comerciais são importantes documentos culturais da vida social em determinada época e propõe que filmes sobre clones e replicantes tematizam a suplementação do *self*, fenômeno pós-moderno de produção de conhecimento que desestabiliza o conhecimento prévio sobre suas próprias fontes, confundindo fronteiras culturais. Ao tratar de diversos filmes lançados entre os anos 1970 e 1990, que compõem “o novo imaginário genético”, dentre os quais o primeiro *Blade Runner*, a antropóloga demonstra que a questão das criaturas subvertendo os projetos dos criadores perpassa todas essas tramas; ela pontua que as réplicas não são meras cópias, mas seres produtores de sentido, capazes de se engajar em relações com humanos.

Diferentemente dos clones, que são definidos a partir de sua conexão com um ser humano original, os replicantes permitem problematizar a distinção, a separação, os deslocamentos e as rupturas históricas em relação a suas fontes (Battaglia 2001: 507). O debate em tela, para essa antropóloga, remete à oposição entre singularidade e similaridade, crucial no horizonte do pensamento pós-moderno sobre o *self*, dominado pelo fetichismo corporal.

A narrativa paralela que estou propondo leva em conta, mas não se restringe à citada oposição entre singularidade e similaridade; ela se aproxima mais da pergunta formulada por N. Wheale, assim adaptada para meus propósitos: “O que é uma relação humana

3 O conceito de “feitura” se refere resumidamente a um artefato capaz de afetar, criar movimento e realidade.

autêntica?”⁴. E o que isso tem a ver com outra pergunta suscitada pelos filmes de ficção científica: “O que tornaria desnecessária a questão de fazer bebês?” (Wheale 1995: 102).

Inicialmente, é importante ter em mente a premissa sobre a qual se assentam, no novo filme, as relações entre humanos e replicantes – duas classes de seres cuja distinção aparece de forma atenuada em comparação com o primeiro filme –, qual seja, a de que a sensibilidade vigente no ano de 2049 já não permite que os humanos escravizem seres que não sejam projetados e construídos para serem descartáveis. Isso a despeito da existência do orfanato onde crianças trabalham compulsoriamente sob a chefia de um homem negro, instituição da qual o protagonista K/Joe mantém memórias que norteiam sua agência na trama⁵. Porém permanece o elemento narrativo central da saga, segundo o qual humanos experimentam afeto, robôs não (Wheale 1995: 104).

O enredo do novo filme focaliza o período posterior ao blecaute geral de 2022, evento crucial que pode ser interpretado como um atentado de autoria dos replicantes rebeldes, que resultou no apagamento de todos os dados digitais e em uma crise mundial sem precedentes. Lembremos que, no primeiro filme, alguns replicantes retornavam à Terra para tentar convencer seu criador a ampliar seu tempo de validade, sem contudo alcançar seu objetivo, então o líder do grupo acaba matando o chefe da corporação que produzia os replicantes, após um diálogo dramático (que se tornou clássico devido à brilhante atuação de Rutger Hauer), no qual se explicita a tensão entre criatura e criador. Neste segundo filme, podemos supor que o movimento rebelde aspira a destruir todo o sistema político-econômico que coloca os replicantes na posição de escravos dos humanos.

Uma das sequências que me pareceu mais intrigante em *Blade Runner 2049* foi aquela em que o todo-poderoso (e cego) Niander Wallace, proprietário da corporação que leva seu nome, contempla seu misterioso “anjo” (uma replicante construída por ele) no momento em que ela se levanta do chão, um corpo feminino coberto por uma substância viscosa (um simulacro do vernix que recobre a pele dos recém-nascidos humanos?), a demonstrar intensa angústia⁶. Atrás de Wallace, na ampla sala asséptica (misto de templo religioso e laboratório), está a fiel e implacável (mas não totalmente insensível) assistente Luv (uma replicante), que contempla a replicante “recém-nascida” com curiosidade seme-

4 Wheale questiona: “o que é uma psique humana autêntica?” (Wheale 1995: 103).

5 O personagem desse capataz, um dos únicos negros retratados no filme, de forma bastante negativa, evoca uma ideologia racista e violenta. Um outro ensaio poderia ser escrito a partir da ideia segundo a qual a escravização de Outros, categorizados em termos de raça, etnia e gênero, revelaria a branquitude sob a pele de replicantes e clones, despontando como mais um artefato cultural a sustentar a tese da supremacia branca (cf. Battaglia 2001: 511).

6 Traduzi livremente as falas das personagens e aproximei, no texto, algumas frases ditas em cenas distintas, assinalando a distância com reticências entre parênteses.

lhante à de seu senhor. Wallace se dedica a um monólogo, tendo Luv como plateia, em que explica sua enorme frustração por não conseguir copiar a fertilidade humana *ex nihilo*⁷. Após notar o apego e o medo que marcam o momento do nascimento (dos seres humanos, presume-se), Wallace apunhala o ventre da replicante/anho recém-criada, e Luv derrama uma grossa lágrima enquanto observa o sangue escorrendo do ferimento fatal.

Nesta sequência, a angústia em relação à experiência autêntica e à experiência simulada do nascimento evoca a questão do desejo masculino de empreender a reprodução mediante a exclusão da figura feminina – ou mediante a exclusão da relação com o diferente. No entanto a criação *ex nihilo*, tentada em laboratório, mostra-se estéril, gerando somente mais angústia para Wallace. Tal angústia, possivelmente derivada do desejo de excluir a necessidade de uma relação para a produção de bebês, encontra um contraponto etnográfico na polêmica conhecida como “síndrome do nascimento virgem”, que Marilyn Strathern analisou enquanto um embaraço cultural provocado por mulheres britânicas que, nos anos 1990, desejavam engravidar sem manter relações sexuais com nenhum homem, recorrendo a clínicas de reprodução assistida. É digno de nota que os médicos (homens) por vezes se colocavam ou eram colocados na posição estrutural de genitores.

Diante desse fenômeno, Strathern formulou a seguinte pergunta: “Por que as mulheres que aparentemente são defensoras entusiásticas das novas conquistas médicas devem ser vistas como derrubadoras da ordem moral por serem assim?” (Strathern 1995: 308). Ao analisar esse escândalo cultural à luz dos dados trobriandeses (de acordo com os quais a concepção não seria pensada como dependente das relações sexuais), ela propõe que o problema epistemológico colocado por esse evento, qual seja, o recurso à tecnologia como negação do componente relacional da reprodução, está associado à qualidade *construída* da compreensão dos processos naturais pelos euro-americanos: as novas tecnologias reprodutivas estariam desfazendo muitas das tradicionais suposições sobre a relação entre Natureza e Cultura, especialmente a compreensão do parentesco como construção cultural de fatos naturais (“biológicos”).

A abordagem de Strathern permite que nos tornemos conscientes das convenções que conformam nossa própria cultura, propiciando que as encaremos de forma crítica e que lancemos a pergunta sobre *o tipo de relação que as pessoas pretendem estabelecer entre si*.

E o que *Blade Runner* agrega a esta discussão? Voltemo-nos para a cegueira de Wallace, condição corporal que constitui um contraponto simbólico interessante ao papel

7 Emprego no texto o termo “fertilidade” em suas duas acepções principais: a capacidade orgânica de gerar filhos (reprodução) e a faculdade de ser criativa e produtiva (criação).

central que o olhar, os olhos e as pupilas desempenham no conjunto da saga. Em diversas cenas de ambos os filmes, vários personagens verbalizam a frase enigmática: “Se você pudesse ver o que eu vi com estes olhos...”. Esta frase parece funcionar como gatilho para o tema da empatia, sobre o qual N. Wheale assim indaga: “Qual é a qualidade do nosso conhecimento sobre outras pessoas? Como podemos nos abster de tratá-las de forma instrumental? [...]” (Wheale 1995: 106).

A partir dessas indagações, podemos supor que, para haver reprodução em termos plenamente humanos, é necessário haver empatia, um afeto coextensivo ao vinculamento. Voltando os olhos para nós mesmas, as expectadoras e os expectadores do filme, podemos nos indagar se estaríamos perdendo nossa capacidade de nos relacionar em termos afetivos, e se a possibilidade de ver o mundo com os olhos de um outro estaria embotada a ponto de delegarmos para certas categorias de seres. Ou, em outros termos: a empatia pode ser criada em laboratório? Esta capacidade relacional culturalmente constituída pode prescindir dos riscos implicados nos vinculamentos entretecidos fora do laboratório?

Voltemos à sequência mencionada anteriormente. Mas por que ou por quem Luv chora? Estaria ela se compadecendo do destino do “anjo”, que renunciaria o seu próprio? Ou estaria se compadecendo da tristeza de seu próprio criador? Mas, os replicantes podem se compadecer? Ou, ainda, estaria ela comovida diante do enigma inalcançável em que consiste a vida humana? Mas por que os replicantes apreciariam a vida, já que sua existência é sinônimo de escravidão e obediência plena? Por que desejariam se reproduzir por suas próprias forças? Sonhariam eles com mundos diferentes do seu próprio?

A resposta para essas perguntas poderia se resumir a descobrir o modelo e o ano de criação dos replicantes e a investigar possíveis falhas de programação, como propõem algumas das críticas em circulação, mas não seguirei esta trilha. Parece-me mais interessante examinar o fato de que tanto a engenharia genética como o movimento rebelde formado pelos replicantes focalizam, cada um à sua maneira, os poderes criadores e reprodutivos femininos. Sim, pois, enquanto Wallace almeja replicar a capacidade orgânica (humana) de gerar filhos inférteis, os replicantes rebeldes, por sua vez, mantêm em segurança a mulher que fabrica as memórias que são implantadas nos replicantes no momento da fabricação.

Com efeito, Ana Stelline, fornecedora de memórias para a corporação Wallace, filha de Rachael e Deckard,⁸ nascida um ano antes do blecaute geral de 2022, esclarece para o

8 Rachael (interpretada por Sean Young) é a replicante que estabelece um vínculo amoroso com o policial Deckard (interpretado por Harrison Ford) no primeiro filme; no segundo filme, ela morre ao dar à

protagonista K, numa sequência de textura onírica: “Ao se lembrar das sensações, vocês [os replicantes] podem agir de acordo com elas”. Ou seja: esta mulher, fantásticamente nascida de uma mãe replicante, que é capaz de distinguir entre memórias reais e artificiais, de alguma maneira cria agência; seus poderes criadores parecem tão relevantes na trama quanto a capacidade humana de conceber, gestar e parir – são, portanto, uma expressão de fertilidade e empatia simultaneamente, uma “gentileza” potencialmente subversiva, como veremos.

De acordo com Battaglia:

Nos filmes sobre duplicatas de humanos, a habilidade de produzir seres humanos em série é representada como o apogeu – ou o nadir – de um programa evolutivo para controlar materialmente a “natureza” humana. A retórica de resistência textual e visual a tal programa, presente nesses filmes, tende a focalizar o estatuto de sujeito das duplicatas; replicantes e clones se engajam em atos de memória e esquecimento e *mostram que podem aprender a manejar e transformar modelos de relações*; sua subjetividade é transformada em um ponto de debate. (Battaglia 2011: 513; minha tradução, ênfase adicionada)

Se nos dedicarmos a apreender essa retórica de resistência a partir da perspectiva dos poderes criadores e reprodutivos femininos, penso que poderemos acessar a riqueza dos variados e em certa medida subversivos papéis femininos que povoam a trama deste segundo filme. O primeiro e mais óbvio desses papéis é o da holograma Joi, programada para satisfazer todos os desejos do protagonista “K” (abreviatura da sequência de letras e números que individualiza o replicante). Nas primeiras cenas, ela surge como a Amélia do futuro distópico: oferece comida, atenção e afeto a seu proprietário e chega a acender seu cigarro com a ponta do dedo indicador. Porém, ao longo da história, ela passa a satisfazer desejos mais complexos de seu par, ela o batiza com um apelido comum a clientes de prostitutas (Joe) e o auxilia a descobrir (ou encenar?) suas origens e sua natureza, até que ambos, proprietário e holograma, se mostram capazes de manifestar desejos e sentimentos inesperados. De brinquedo sexual desencarnado, Joi passa a um ser quase-humano. E como essa passagem é possível? Ora, esta parece ser a questão central da saga, ou seja, o que distingue humanos de replicantes? Ou, alternativamente, como surge o afeto que vincula essas classes de seres?

luz a Ana Stelline, após uma cesariana de emergência. A natureza de Deckard (humana ou replicante) permanece misteriosa no escopo da saga cinematográfica, ainda que suscite posições divergentes fora das telas. A música tocante que embala as cenas protagonizadas por Rachael e Deckard, *Love Theme*, foi composta por Vangelis especialmente para o filme e funciona quase como uma personagem.

Parece que, de alguma forma, ainda que imersa numa relação simbiótica (que evoca a “montagem” arquetípica de Penélope e Ulisses descrita por Suely Rolnik)⁹, Joi contagia K/Joe com seu pulsante desejo de vida. Se se tratasse de uma cisão ontológica rígida, a barreira intransponível entre humanos e não humanos conteria seu próprio fim, inviabilizando a continuidade da trama. Porém, não é isso que temos diante dos olhos.

Aquilo a que assistimos é uma sucessão tensa e densa de cenas que, ao longo de quase três horas de duração, não responde ou esgota a grande questão, a dúvida central que paira sobre essa obra de ficção (quando não sobre a própria vida num mundo cada vez mais regulado pela tecnologia da informação): os replicantes, produtos de ponta da engenharia genética, podem, de alguma forma, desenvolver características humanas?

O argumento que apresento em relação a essa dúvida central é o seguinte: independentemente da origem – construída em laboratório ou gestada no útero de uma mulher humana –, humanos e replicantes estão experimentando o mundo, interagindo e se vinculando a seres semelhantes e dessemelhantes, e é em meio a essa trama de ligações e sentidos que surgem os afetos, os desejos, os sonhos, os projetos, bem como novos e inimaginados tipos de vínculo, que embaralham as fronteiras entre as espécies, por vezes de modo irreversível, a ponto de ameaçar a integridade do sistema.

“Vocês, modelos novos, se contentam em limpar a merda porque nunca viram um milagre.” – diz o replicante Sapper Morton, segundos antes de ser “retirado” (aniquilado)¹⁰ por K, frase que ecoa na consciência do protagonista e que posteriormente dá ensejo a reflexões e ações subversivas (seria este o germe do contágio que sustenta o movimento rebelde?). O “milagre” a que o replicante se refere consiste justamente na capacidade peculiar de engendrar vida, a mesma capacidade que Wallace desgraçadamente não consegue implantar em seus “anjos”. Uma capacidade que se associa a outras igualmente intrigantes: a vontade própria, a imprevisibilidade, as habilidades de sentir dor e prazer, de sonhar, de ludibriar e de transformar a realidade. De acordo com essa lógica, os seres dotados de tais capacidades – seres que nasceram em um parto e foram desejados e amados (como pondera Joi), seres que têm uma alma (como coloca K/Joe), seres tornados significativos por meio do vinculamento (como estou sugerindo) – não poderiam ser es-

9 De acordo com a psicanalista Suely Rolnik (2014): “Penélope controla o tempo: tece a trama da eternidade, Ulisses controla o espaço: monta a imagem da totalidade. Dois estilos complementares da vontade de absoluto: imobilidade morna e melosa, mobilidade fria e seca. É a mesma esterilidade. Uma só neurose: equilíbrio homeostático. Medo de viver. Vontade de morrer.” A esta “cena” opõe-se a figura da “máquina celibatária”, igualmente estéril. Face a esses dois modelos afetivos que produzem esterilidade, Rolnik propõe a criação de “uma nova suavidade”.

10 O termo em inglês é *retired*, que significa aposentado ou afastado, porém a legenda em português traz o termo “retirado”.

cravizados, não se prestariam a cumprir ordens sem questioná-las, isto é, eles almejavam a liberdade e prezariam por ela.

No filme, carregado de múltiplas referências estéticas e culturais do universo da ficção científica, os poderes reprodutivos são algo romantizados, são apresentados em uma linguagem heteronormativa e quase religiosa, que se articula em uma paisagem dominada por seres (replicantes e não-replicantes) brancos. Contudo, não se pode negar o papel central que tais poderes desempenham na narrativa e, me arrisco a sugerir, talvez também o papel embrionário que viriam a desempenhar numa eventual continuação da saga. Senão vejamos: Freysa, a líder dos replicantes rebeldes, noticia a K/Joe que ele é apenas mais uma peça num grande quebra-cabeça, desvanecendo suas suposições, alimentadas pela holograma Joi, sobre sua natureza humana. Entretanto, a líder sentencia ao protagonista: “Ser humano é escolher morrer por uma causa”, complementando o raciocínio segundo o qual: “Se nós [replicantes] podemos ter filhos, podemos deixar de ser escravos.”

A fala enérgica de uma outra mulher (humana), a rígida tenente Joshi, chefe de K/Joe, não deixa espaço para dúvidas sobre as sérias consequências de um possível conluio entre humanos e replicantes: “Isso destrói o mundo. É preciso manter os muros. Meu papel é manter a ordem. (...) Será que eu sou a única aqui que percebe o que pode acontecer? Eu estou falando de uma guerra!”. Eis aqui, a meu ver, a chave de compreensão sobre a possibilidade de substituir o modelo interpretativo da grande cisão ontológica por outro modelo mais poroso, plástico e capilarizado: um modelo centrado na noção de vincu-lamento, como defende Bruno Latour para a teoria social, ao superar um modelo anterior centrado na noção de rede, que ainda reificaria a separação entre os conceitos de determi-nação-estrutura e liberdade-subjetividade (Latour 2016: 87).

Estou sugerindo que o potencial para contrariar a programação de obediência total a um senhor surge *na relação* entre seres diferentes que agem no mundo, ou seja, o pendor para o estabelecimento de vínculos que caracteriza os seres vivos (tanto humanos como replicantes), aparece como possivelmente revolucionário quando lido como sinônimo de algo que afeta, que coloca a vida em movimento – ou, sob uma perspectiva alternativa, algo que contagia. Ora, o replicante Joe decide morrer por uma causa, assumindo o risco inerente aos projetos humanos, o que nos autoriza a argumentar, com alguma segurança, que os replicantes não são meras marionetes de Wallace; porém, se atentarmos para as especificidades da marionete enquanto artefato, enquanto fonte de ação, como propõe La-tour, enxergaremos fios translúcidos que não se deixam captar facilmente pelos óculos 3D.

Enxergaremos, por exemplo, que a questão da liberdade pode ser recolocada em

bases filosóficas instigantes, considerando-se que a expressão “criação *ex nihilo*” designa:

o pequeno limiar, o *gap* inevitável em todas as ações mediadas, que tornam justamente impossível a demiurgia, já que cada evento excede suas condições e ultrapassa seu artesão. Como se diz a partir de São João: “No início era o fazer falar, ou seja, o Verbo” ou com Goethe: “No início era o faz-fazer, ou seja, a Ação”, em ambos os casos não há criador em posição de dominar sua criação elaborada *ex nihilo*. Por mais potente que possamos imaginar um criador, ele não será jamais capaz de dominar suas criaturas mais do que uma marionete domina seu marionetista, do que um escritor suas notas, do que um cigarro seu fumante, do que um falante sua língua. Ele pode fazer-fazer alguma coisa, mas não as *fazer*. Engajado em uma cascata de acontecimentos irreversíveis sim; mestre de seus instrumentos não. (LATOURET 2016: 83)

E assim podemos aventar a hipótese de que o principal fruto do amor que uniu Deckard e Rachael no primeiro filme é algo além da singela personificação da semente da rebelião na figura cândida de Ana Stelline. Esta personagem, que vive em uma espécie de estufa protegida pelo movimento rebelde, é, sobretudo, um ser que cultiva memórias que interferem na experiência vivida, propiciam o estabelecimento de vínculos e inspiram a agência de uma forma imprevisível, com resultados irreversíveis, que escapam ao controle do proprietário da corporação. A meu ver, a cena em que Ana Stelline aparece absorta no interior de uma floresta virtual, evocando o Culto à Natureza presente no livro de P. Dick no qual a saga se inspira (cf. Wheale 1995), permite estabelecer uma ponte com o “pensamento selvagem” (uma flor colorida aparentada das violetas, também chamada de amor-perfeito), mote da distinção entre as formas de pensamento forjada por Claude Lévi-Strauss.

Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Lévi-Strauss desenvolveu sua teoria sobre o pensamento mítico (concreto), comumente identificado com os povos nativos, que se concentra nas propriedades sensíveis do mundo (simbolizadas no amor-perfeito), por oposição ao pensamento científico, predominante nas sociedades “civilizadas”, sublinhando que essas são duas vias igualmente eficazes e complexas de acesso ao mundo. Em sua comparação entre o *bricoleur* (o construtor que se vale do pensamento concreto) e o engenheiro (que se vale do pensamento científico), o autor afirma que o produto da bricolagem, a arte de trabalhar com “meios-limites” a partir de um conjunto finito de utensílios e materiais heteróclitos, “é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (Lévi-Strauss 2008: 32-3).

Ao se dedicar à criação de mundos (*worlding*, Haraway 2010), Ana Stelline produz uma torção lógica e estética, que se exprime na referida cena por meio do cruzamento de fronteiras projetadas para permanecerem separadas, isto é, ela subverte a distância entre humanos e replicantes. Ao admirar a floresta artificial, Ana Stelline se inspira para fabricar memórias contagiantes, ao modo de uma *bricoleuse*, porém sua atividade acaba por introduzir o caos criativo no sistema, um estado de coisas que parece estar em conformidade com o projeto dos replicantes rebeldes. Outrossim, não deixa de ser curioso que, num mundo ultratecnológico, a inspiração desviante continue vindo de uma natureza idealizada, distante, intocável, fabricada em laboratório – e manejada por um ser feminino de natureza híbrida. Poderíamos dizer que Ana Stelline fabrica memórias como quem cultiva amores-perfeitos, deixando-se afetar pela potência das propriedades sensíveis do mundo e agindo *com* elas ou através delas, e não *contra* elas? Talvez ela seja a personagem da trama que maneja com maior habilidade a possibilidade de engajamento na poesia contida no projeto de criar novos arranjos de sentido, assumindo, de modo consciente, os riscos contingentes inerentes a tal projeto.

Para Alexandre Nodari:

Ao intensificar aquilo que subsiste nas coisas, o *bricoleur* age como um reciclador num sentido mais intenso e profundo (que vai mais ao fundo das coisas), como aqueles personagens de ficções apocalípticas que mobilizam os restos de um mundo devastado não apenas para novos usos, mas também para uma nova relação com as coisas, inclusive para uma nova estética – por mais *trash* que seja. Se há uma ponta de esperança nos filmes catastróficos, ela não está na mera sobrevivência da espécie humana, mas na emergência de um novo sentido do mundo, das coisas do mundo, incluindo a humanidade transformada em outra coisa: “a poesia do *bricolage* advém sobretudo do fato de que não se limita a ‘falar’ apenas com as coisas, mas também através das coisas.” Como dizia Oswald, “o lado não métrico das coisas [...], o sonho” subsiste a todo esvaziamento: “Se a faina do homem sobre a terra é a redução do mundo não métrico ao mundo métrico, isto é, a redução da natureza pela técnica, o mundo não métrico ressurgirá adiante porque está no interior da própria natureza” (NODARI 2016: 24-5).

Gostaria, ainda, de aproximar o elemento do caos criativo à imagem do ciborgue, um híbrido de organismo e máquina, epicentro da ontologia do final do século XX, a respeito da qual Donna Haraway teceu reflexões provocativas. Para Haraway (2000), somos todos ciborgues na medida em que embaralhamos as fronteiras entre Natureza e Cultura e todas as dimensões sociais, políticas e simbólicas correlatas; afastamos as interpreta-

ções totalizantes, os dualismos e as identidades fixas; criamos significantes flutuantes e ansiamos por conexão. Nesse contexto, o fazer político se tornaria sinônimo de produção de colapsos simultâneos, capazes de explodir as clássicas matrizes epistemológicas ocidentais. E aqui proponho algumas questões finais: seria o blecaute de 2022 uma ação de tipo ciborgue? Estariam os replicantes que povoam a saga, ao modo das “espécies companheiras” (Haraway 2010), convidando os humanos a valorizar a capacidade de empatia e afeto? Poderíamos ler as relações entre humanos e replicantes encenadas no filme como uma expressão da “nova suavidade” de que nos fala Suely Rolnik? Isto é: o contágio propagado por seres originalmente descartáveis que sonham em gozar uma vida plena seria uma ação potente a desafiar a esterilidade da “cena” afetiva protagonizada por Penélope e Ulisses (Rolnik 2014)?

A formulação dessas questões é inspirada no pensamento segundo o qual:

Não existe nenhum impulso nos ciborgues para a produção de uma teoria total; o que existe é uma experiência íntima sobre fronteiras – sobre sua construção e desconstrução. Existe um sistema de mito, esperando tornar-se uma linguagem política que se possa constituir na base de uma forma de ver a ciência e a tecnologia e de contestar a informática da dominação – a fim de poder agir de forma potente. (Haraway 2000: 107)

Concordando com Haraway quanto à proposição de que a escrita pode ser uma tecnologia ciborgue revolucionária, assumo (desejo) que a presente interpretação de *Blade Runner*, esta forma inusitada de recontar a história, consiste numa tentativa de criar ruídos, borrar fronteiras entre gêneros narrativos distintos e recodificar o enredo do filme, a fim de contribuir com a subversão do “comando e do controle falocêntricos” (Haraway 2000: 95ss), os quais, no filme produzido nos anos 1980, se expressavam sob a forma do Teste de Empatia Voight-Kampff, e, no filme lançado em 2017, se expressam sob a forma do Teste Pós-Traumático de Parâmetro-Base, os principais instrumentos de aferição do comportamento-padrão dos replicantes.¹¹ A simples necessidade de aplicação desses testes explicita, aliás, que a fronteira entre humanos e andróides é porosa.

Seriam os replicantes as criaturas sonhadas que instilam novos sonhos aos seus sonhadores, ao tecer vínculos híbridos contagiantes, que dão ensejo a comportamentos subversivos? Desse emaranhado de sonhos, memórias, agência, vínculo e contágio desponta a poesia. Afinal, como nos mostram as ambiguidades presentes tanto no filme como na vida,

11 Tais testes consistem em ferramentas fictícias utilizadas para identificar replicantes, a partir de um conjunto de perguntas que permitem aferir a capacidade de empatia do ser submetido ao teste.

se “cada ser” [humanos, replicantes, hologramas, ciborgues] “tem sonhos à sua maneira”, os olhos de uns podem mesmo mover os outros sem lhes abrir.¹² A potência do “lado não métrico das coisas” (Nodari 2016) segue, assim, desafiando os simulacros relacionais que se pretendem supremos.

Referências

Filmes

Blade Runner. O caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. EUA, 1982.

Blade Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. EUA, 2017.

Black Out 2022. Animação. Direção: Shinichiro Watanabe, EUA, 2017.

2036: Nexus Dawn. Curta-metragem. Direção: Luke Scott. EUA, 2017.

2048: Nowhere to Run. Curta-metragem. Direção: Luke Scott. EUA, 2017.

Artigos e livros

BATTAGLIA, Debora. 2001. “Multiplicities: An Anthropologist’s Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film.” *Critical Inquiry* 27, n.º 3, pp. 493-514.

GANE, Nicholas & HARAWAY, Donna. 2010. “Se nós nunca fomos humanos, o que fazer?” *Ponto Urbe* [Online], 6. Editor: Núcleo de Antropologia Urbana.

HARAWAY, Donna. 2000. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: SILVA, T. T. da (org.) *Antropologia do Ciborgue. As Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Autêntica. pp. 39-129.

LATOURE, Bruno. 2016. “Faturas/fraturas: da noção de rede à noção de vínculo” In: J. Segata & T. Rifiotis (orgs.) *Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura*. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua. pp. 67-90.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) 2008. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus Editora. 8.ª edição.

NODARI, Alexandre. 2016. “Limitar o limite: modos de subsistência”. *Série Pandemia*. N -1 Edições.

ROLNIK, Suely. *Amor: o impossível... e uma nova suavidade*. Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/07/amor-o-impossivel-e-uma-nova-suavidade-suely-rolnik/> (Acesso em 14 de nov. 2017).

STRATHERN, Marilyn. 1995. “Necessidade de pais, necessidade de mães”. *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 3 (2), pp. 03-329.

WHEALE, Nigel. 1995. Recognizing a ‘human-Thing’: Cyborgs, Robots and Replicants in PHILIP K. Dick’s *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and Ridley Scott’s *Blade Runner*. In: *Postmodern Arts: An introductory reader*. London: Routledge. pp. 101-114.

12 Versos da música “Noite Severina”, de Lula Queiroga.

Críticas de cinéfilos

GRECO JR, Aniello. *Entendendo o universo de Blade Runner*. Disponível em: <http://razao-deaspecto.com/2017/10/12/entendendo-blade-runner/> (Acesso em 15 out. 2017)

ROCHA, Camilo. *Qual a origem do nome do filme 'Blade Runner'*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/10/07/Qual-a-origem-do-nome-do-filme-%E2%80%98Blade-Runner%E2%80%99> (Acesso em 15 out. 2017)

BELTRÃO, Renata. *Blade Runner: o livro que deu origem aos filmes*. Disponível em: <https://lombadaquadrada.com/2017/10/17/blade-runner-o-livro-que-deu-origem-aos-filmes/> (Acesso em 20 out. 2017)

Recebido em 17 de novembro de 2017.

Aceito em 28 de março de 2018.