

Universidade Federal da Grande Dourados
Faculdade de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

ANA CLAUDIA BRIDA

**O UNIVERSO FUTURÍSTICO DE PHILIP KINDRED DICK:
DIÁLOGOS EM TORNO DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E LITERATURA**

Dourados/MS-2019

Universidade Federal da Grande Dourados
Faculdade de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

ANA CLAUDIA BRIDA

**O UNIVERSO FUTURÍSTICO DE PHILIP KINDRED DICK:
DIÁLOGOS EM TORNO DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E LITERATURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia, na área de concentração em Antropologia Sociocultural.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz dos Santos Landa.

Dourados/MS – 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B851u BRIDA, Ana Claudia

O universo futurístico de Philip Kindred Dick: Diálogos em torno de Antropologia, Cinema e Literatura [recurso eletrônico] / Ana Claudia Brida – 2019.

Orientador: Beatriz dos Santos Landa.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Philip Kindred Dick. 2. Blade Runner. 3. Antropologia. 4. Literatura. 5. Ficção Científica. I. Landa, Beatriz dos Santos. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo (a) autor(a)

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

ANA CLAUDIA BRIDA

**O UNIVERSO FUTURÍSTICO DE PHILIP KINDRED DICK:
DIÁLOGOS EM TORNO DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E LITERATURA**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA – PPGAnt/UFGD

Aprovado em 17 de Maio de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientadora:

Beatriz dos Santos Landa (Dra. UEMS/UFGD) _____

2º Examinador:

Esmael Alves de Oliveira (Dr. UFGD) _____

3º Examinador:

Márcia Medeiros (Dr. UEMS) _____

Para Julia e Sofia: razões da minha luta, do meu esforço e da minha dedicação por sempre querer fazer o melhor. Meus suportes, minhas fortalezas em meio às intempéries!

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado não chegaria à sua concretização sem o apoio valoroso de algumas pessoas.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, prof. Dr. Beatriz dos Santos Landa que, muito corajosamente, ousou me guiar por uma nova área do saber, a qual eu não estava familiarizada. A princípio, adentrei com uma proposta mais voltada para a área da Educação, depois, com o aprendizado obtido no transcorrer das aulas, enveredei por um rumo em que pude conciliar minha paixão pelo Cinema e Literatura com a Antropologia. Esse encaminhamento só foi possível pela liberdade que me forneceu e a confiança que sempre depositou em minha pessoa.

Desejo igualmente agradecer aos membros desta banca, que são pessoas de vital importância para a realização deste trabalho. Ao prof. Dr. Esmael Alves de Oliveira agradeço imensamente o aporte fornecido em suas aulas de Teoria Antropológica e Antropologia do Corpo, que acabaram por dar um norte em minha pesquisa, e também, agradeço sempre pela disposição para esclarecer minhas dúvidas, que eram muitas. À prof. Dr. Márcia Medeiros, a quem admiro profundamente, por suas orientações e por sempre estar acessível dentro e fora da universidade.

Agradeço aos colegas, professores e secretários do Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFGD, por toda a ajuda e colaboração em momentos de aula e situações burocráticas.

Menciono também, em agradecimento, aos colegas de trabalho da Escola Estadual Ministro João Paulo dos Reis Veloso, minha segunda casa há 15 anos, e aos meus alunos, que me auxiliaram e compreenderam quando, muitas vezes, estava abarrotada de textos para ler, artigos para escrever, eventos para participar e precisava encontrar tempo em meio a tudo isso para lhes proporcionar boas práticas pedagógicas.

Agradeço aos amigos que compartilharam comigo deste percurso, ao longo da conclusão do mestrado; em especial, ao Gabriel Landa, pelas várias madrugadas de discussões antropológicas e por tirar milhares de dúvidas, já que estava na turma anterior do programa; e ao Caio Garcia, por me fazer voltar para a realidade e espairecer, depois do excesso de estudos.

Por último, mas não menos importante, quero agradecer à minha família pelo apoio incondicional dado, pois sem seu auxílio, compreensão e colaboração, nada desta realização seria possível. Foram momentos de muita dificuldade no transcorrer deste mestrado, muitos momentos em que cheguei cogitar até a desistência, por estar no limite das forças com tantas atribuições, mas com o suporte vital dos meus familiares, consegui, por fim, a realização deste sonho. Muito obrigada a todos (as)!

Tudo o que ele queria eram as mesmas respostas que o resto de nós quer:

De onde foi que eu vim? Para onde vou? Quanto tempo eu tenho?

Tudo o que eu podia fazer era sentar lá e vê-lo morrer... É parte do negócio.

(Blade Runner, o caçador de andróides)

RESUMO

O trabalho pretende analisar a obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip Kindred Dick, publicado em 1968, e suas versões cinematográficas *Blade Runner* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017), sob a ótica da Literatura, do Cinema e da Antropologia. Inicialmente, far-se-á uma contextualização a respeito das relações entre Literatura, Antropologia e Cinema, a fim de explicar o enfoque a ser dado ao trabalho. Num segundo momento, será feita a análise literária, focando em descrever os aspectos estruturais do romance e dos filmes a fim de uma melhor compreensão da história para a reflexão transdisciplinar. Posteriormente, será realizado o estudo antropológico, voltado para uma Antropologia do Corpo, a respeito das narrativas analisadas na unidade anterior e com embasamento nos pressupostos de autores como David Le Breton e a percepção das tecnologias pela construção dos sentidos corpóreos, Michel Foucault e o estudo da utopia dos corpos e das heterotopias, Donna Haraway com a construção do corpo ciborgue e Zygmunt Bauman refletindo o espaço ocupado pelos corpos em meio à modernidade líquida e o conceito de “lixo humano”.

PALAVRAS-CHAVE: Philip Kindred Dick, *Blade Runner*, Antropologia, Literatura, Ficção Científica, Cinema.

ABSTRACT

The work pretends to analyse Philip Kindred Dick's novel, *Do androids dream of electric sheep?*, published in 1968, and his film versions *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017), by Literature, Cinema and Anthropology lights. Initially, will be made a contextualization about the relations between Literature, Anthropology and Cinema, in order to explain the approach to be given to this work. In a second moment, will be done the literary analysis focusing on to describe the structural aspects by the novel and movies in order to ensure a better understanding of the texts for transdisciplinary reflections. Finally, the anthropological studies, research on Anthropology of the Body, according to the narratives discussed previously and based in theoretical assumptions of authors like David Le Breton and technologies perceptions by construction of the body's senses, Michel Foucault and the study of utopic body and heterotopia, Donna Haraway with a construction of cyborg body and Zygmunt Bauman reflecting in the space occupied by the bodies in liquid modernity and conception of "human garbage".

KEYWORDS: Philip Kindred Dick, *Blade Runner*, Anthropology, Literature, Science Fiction, Cinema.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	12
INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE ANTROPOLOGIA, LITERATURA E CINEMA – UMA ABORDAGEM TRANSDISCIPLINAR.....	18
CAPÍTULO II – ANÁLISE LITERÁRIA DE <i>ANDRÓIDES SONHAM COM OVELHAS ELÉTRICAS?</i> DE PHILIP KINDRED DICK, E DE SUAS VERSÕES CINEMATOGRÁFICAS.....	32
2.1. Análise da obra literária <i>Andróides sonham com ovelhas elétricas?</i> , de Philip Kindred Dick	33
2.2. <i>Blade Runner</i> e <i>Blade Runner 2049</i> : a transposição do romance para o cinema.....	42
CAPÍTULO III – DIÁLOGOS EM TORNO DE CONCEITOS ANTROPOLÓGICOS APLICADOS AO UNIVERSO LITERÁRIO E CINEMATOGRÁFICO DESENVOLVIDO POR PHILIP KINDRED DICK.....	61
3.1. A relevância dos sentidos corpóreos, de acordo com Le Breton, para compreender o universo de P.K. Dick	61
3.2. Compreendendo o espaço físico e utópico do corpo ciborgue sob a ótica foucaultiana	72
3.3. O ciborgue de Donna Haraway e o andróide de Philip K. Dick	79
3.4. Desordem global e a teoria do lixo humano de Bauman no universo de P.K. Dick	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Philip K. Dick (1928-1982)	32
Figura 02: Capa da edição de <i>Andróides sonham com ovelhas elétricas?</i> , utilizada nesta análise	33
Figura 03: Primeiro encontro entre Rick Deckard e Rachael Rosen, na edição ilustrada para estudo.....	39
Figura 04: Rick Deckard após eliminar todos os andróides no apartamento de Isidore, imagem que compõe a obra analisada	42
Figura 05: Ridley Scott e Philip K. Dick, juntos, em 1981	43
Figura 06: <i>Blade Runner</i> (1982) – Capa da versão original do diretor, em DVD	45
Figura 07: O ator Harrison Ford como Rick Deckard.....	46
Figura 08: A atriz Sean Young como Rachael Tyrell	46
Figura 09: O ator William Sanderson como J.F. Sebastian.....	47
Figura 10: O ator Brion James como Leon Kowalski	48
Figura 11: A atriz Joanna Cassidy como Zhora.....	49
Figura 12: A atriz Daryl Hannah como Pris	49
Figura 13: O ator Rutger Hauer como Roy Batty	51
Figura 14: <i>Blade Runner 2049</i> (2017) – Capa da versão para DVD.....	54
Figura 15: O ator Ryan Gosling como K.....	55
Figura 16: O ator Dave Bautista como Sapper.	55
Figura 17: O ator Joe Turkel como Eldon Tyrell, em <i>Blade Runner</i> (1982).	57
Figura 18: O ator Jared Leto como Niander Wallace, em <i>Blade Runner 2049</i> (2017).	57
Figura 19: A atriz Sylvia Hoeks como Luv	57
Figura 20: A atriz Ana de Armas como o holograma Joi.....	58
Figura 21: Cena de <i>Blade Runner</i> , na qual Rick Deckard testa o equipamento de análise de retina em Rachael.....	67

Figura 22: Cena de <i>Blade Runner</i> , na qual Roy assassina Eldon Tyrell	68
Figura 23: Imagem que mostra o processo tecnológico, utilizado em <i>Blade Runner 2049</i> , para rejuvenescer a atriz Sean Young e recriar seu protótipo.....	69
Figura 24: Cena de <i>Blade Runner</i> , na qual Deckard, para tentar salvar Rachael, tenta humanizá-la pelo contato carnal.....	71
Figura 25: Cena de <i>Blade Runner</i> , em que Roy fura a própria mão para tentar conter o processo degenerativo.....	71
Figura 26: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> , quando os restos mortais de Rachael são analisados em laboratório.....	75
Figura 27: Ilustração do romance, quando Rachael seduz Rick Deckard.	76
Figura 28: Ilustração do romance, quando Rick Deckard invade o camarim de Luba Luft para matá-la.....	77
Figura 29: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> , quando Niander Wallace destrói sua criação por considerá-la imperfeita	78
Figura 30: Cena de <i>Blade Runner</i> , na qual Pris tenta convencer J.F. Sebastian a auxiliar os andróides.....	83
Figura 31: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> , na qual Luv invade o laboratório para roubar os restos mortais de Rachael	83
Figura 32: Cena de <i>Blade Runner</i> , na qual Rachael descobre que não é humana.....	83
Figura 33: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> , em que Joi se funde a uma prostituta, para sentir K	83
Figura 34: Cena de <i>Blade Runner</i> – Roy Batty em seus momentos finais.....	84
Figura 35: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> – K em seus momentos finais	84
Figura 36: Cena de <i>Blade Runner</i> , quando Rick Deckard invade o apartamento cheio de entulhos de J.F. Sebastian e procura pelos andróides escondidos.....	90
Figura 37: Cena de <i>Blade Runner 2049</i> , quando a personagem Ana Stelline, interpretada pela atriz Carla Juri, reencontra seu pai, mas ainda está isolada em uma redoma de vidro que a manteve presa a maior parte de sua vida.....	92

INTRODUÇÃO

O interesse desta dissertação de mestrado pela temática transdisciplinar deve-se, inicialmente, à formação como graduada em Letras e especialista em Estudos de Literatura, que me possibilitaram os contatos iniciais com os autores literários de Língua Inglesa, as teorias de análise literária e as relações intertextuais entre as linguagens literárias e as do Cinema; que, por fim, culminaram no trabalho de conclusão de curso *A criação fantástica do humano e o conhecimento de mundo: contextos para o estudo da obra Frankenstein, de Mary Shelley* (2005) e na monografia *O estilo gótico na Literatura: um estudo da obra Drácula, o vampiro da noite de Bram Stoker* (2007).

Ambos os trabalhos analisam personagens construídos a partir do imaginário coletivo e são histórias de ficção, as quais podem também ser abordadas sob as óticas da História, da Filosofia e da Antropologia.

Posteriormente, o interesse pelas Ciências Humanas, aquém do que é proposto nas áreas de estudo da Linguagem, e em especial, à área de Antropologia, transcorreu como uma busca em compreender o ser humano descrito pela Literatura, como fruto do que pensa, acredita e vivencia, além do que diversos autores transitam e são estudados pelas duas áreas do conhecimento.

De maneira mais específica, a construção deste trabalho se deu durante o segundo semestre letivo do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados, em 2017, tendo em vista ter sido modificado o projeto inicial para ingresso no referido programa. A mudança veio a ocorrer após as aulas das disciplinas de *Teoria Antropológica 1 e 2* e *Metodologia da Pesquisa Antropológica*, pois encontrei algumas dificuldades de identificação particular e de metodologia com as propostas iniciais do projeto de pesquisa, utilizado durante o processo seletivo, e assimilação dos conteúdos propostos pelas disciplinas, com o arcabouço literário apresentado ao ingressar no programa, ao relacionar determinadas perspectivas comparativistas.

Em um segundo momento, ao cursar a disciplina de *Antropologia do Corpo*, esta me chamou a atenção, pois havia a possibilidade de relacionar os conteúdos das ciências humanas às das linguagens, visto que as aulas trabalhavam a partir de analogias, textos de diversas

áreas e comparativismo. Numa das primeiras aulas, justamente, foi exibido um filme e a reflexão teórica antropológica pode ser aplicada de forma a tornar o conhecimento mais acessível e compatível com um ponto de vista transdisciplinar.

Por volta da mesma ocasião, entrou em cartaz, nos cinemas, o filme *Blade Runner 2049* e, ao assisti-lo, com o transcorrer das cenas, comecei a relacionar todas as teorias debatidas em sala de aula com o conteúdo apresentado em tela. Como já tinha conhecimento do primeiro filme e sabia que era baseado em um texto literário, levei o questionamento ao professor da disciplina, Esmael Alves de Oliveira, se realmente era viável debater os temas antropológicos que, em sua maioria, tratam de campos reais, com um campo que mesclava a Antropologia com a Literatura de ficção científica. O professor não somente achou viável, como também me forneceu indicações bibliográficas.

Diante disso, iniciei, gradativamente, a coletar materiais, tanto por meio da Internet, quanto em visitas aos sebos e livrarias de Dourados, Campo Grande e Florianópolis. Deste modo, o projeto começou a ser esquematizado e construído.

Em abril de 2018, a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), da Universidade Federal da Grande Dourados, organizou o III SELAC (Seminário de Literatura e Arte Contemporânea) e pude ver no evento, a oportunidade de introduzir as pesquisas, coletar mais materiais e, através da apresentação de uma comunicação sobre o assunto, poder compartilhar ideias e sugestões. O resumo foi aprovado e o artigo foi construído para ser apresentado. Encaminhei cópia do texto à orientação, que me sugeriu desenvolver definitivamente a temática desta dissertação e como abordá-la numa perspectiva antropológica.

Deste modo, com base no arcabouço teórico coletado, relacionando as duas áreas do conhecimento, Antropologia e Literatura, em conjunto com a abordagem sobre Cinema, é que pretendo, por meio deste trabalho, realizar o estudo da obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, do escritor de ficção científica norte-americano Philip Kindred Dick, que serviu de inspiração para as produções cinematográficas *Blade Runner* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017); salientando que a indagação da condição humana e a busca pela legítima natureza da realidade são duas características imprescindíveis do escritor.

O título deste trabalho, vale ressaltar, ficou delimitado como *O universo futurístico de Philip Kindred Dick: diálogos em torno de Antropologia, Cinema e Literatura*; todavia o termo “futurístico” não se refere à escola literária e artística, denominada como Futurismo, conforme a designação de Caldas Aulete (2011, p. 690), como o “movimento artístico surgido na Itália no início do século XX que combatia os valores tradicionais e exaltava um futuro

dominado pela tecnologia”, visto que a obra literária e as suas versões cinematográficas analisadas ocorrem a partir da segunda metade do século XX ao princípio do XXI.

A perspectiva de futuro apresentada refere-se mais a uma suposição de como transcorrerá a existência que está por vir; como parte do processo de criação de uma realidade imaginada por Philip K. Dick. Invariavelmente, os avanços tecnológicos, bem além de premissas, são apresentados como possibilidades palpáveis e numa relação direta entre o humano e a máquina e o que se poderá refletir a partir desta relação.

A obra escrita e, conseqüentemente, a produção filmica, antepõem debates essenciais como: O que é o ser humano? Estamos nos tornando máquinas tecnológicas, de corpo e alma? Todos, sem exceção, possuem alma? É possível algo ser mais humano que um humano? Qual o espaço que ocupamos e que ocuparemos num mundo caótico, globalizado, capitalista e individualista? Como enxergamos nosso próprio corpo e como nos vemos diante do outro? Como o outro nos enxerga? Onde termina o meu espaço e começa o espaço do outro? É possível sentir afeição por uma máquina?

Deste modo, diante de tais questionamentos é necessário que, muito mais que entender os conceitos teóricos da Antropologia, se mergulhe no universo literário e cinematográfico para tentar elucidar, ao menos, alguns desses enigmas e propor novos debates num mundo que, cada vez mais, mistura ficção científica e realidade. Para tanto, este trabalho se dividirá em três partes.

O primeiro capítulo versará sobre as relações transdisciplinares entre Antropologia, Literatura e Cinema. Será realizada, a princípio, uma explanação sobre os conceitos de Antropologia e Literatura, com base na reflexão de teóricos de ambos os campos do saber, para melhor compreender as suas funções diante da proposta desta dissertação de mestrado. Num segundo momento, serão abordadas as relações entre a Literatura e o Cinema, já que parte do material aqui analisado trata-se de produções filmicas, e sobre Antropologia e Cinema, buscando similitudes e contrapontos. No término desta unidade, será feita uma reflexão relacionando a finalidade da abordagem transdisciplinar com os objetivos a serem alcançados nesta pesquisa.

O segundo capítulo abrange uma abordagem descritiva da análise literária da obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip Kindred Dick, que preocupa-se em citar marcos correntes de estudo dos textos narrativos, como resumo da história, identificação dos personagens, verificação do tempo, espaço e foco-narrativo presentes no texto. Num segundo instante, far-se-á a análise das adaptações cinematográficas, estabelecendo os pontos de contato, distanciamento e complementação com a obra literária escrita. A importância de tais

análises, do texto e dos filmes, recai justamente para a compreensão das citações e dos fatos que serão apresentados ao capítulo seguinte e o estabelecimento do diálogo com os teóricos da Antropologia.

O último capítulo fundamentará esta análise em alguns autores da Antropologia e seus postulados, tais como percepção das tecnologias pelos sentidos do corpo segundo David Le Breton, a utopia dos corpos e as heterotopias de Michel Foucault, a construção do ciborgue de Donna Haraway e a modernidade líquida e o conceito de “lixo humano” de Zygmunt Bauman.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE ANTROPOLOGIA, LITERATURA E CINEMA – UMA ABORDAGEM TRANSDISCIPLINAR

Se partirmos do pressuposto etimológico do termo “Antropologia”, recorrente na maioria dos dicionários e manuais didáticos, veremos que designa o estudo do ser humano, conforme salientam Marina de Andrade Marconi e Zélia Maria Neves Presotto, dividindo-o como uma ciência da humanidade, preocupada em conhecer o ser humano, diante de um entendimento global, e passível de conferir um aspecto tríplice como “ciência social” que visa conhecer o homem como parte de grupos organizados, “ciência humana” que se volta “especificamente para o homem como um todo: sua história, suas crenças, usos e costumes, filosofia, linguagem, etc.” (2010, p.25), e “ciência natural” que se interessa em conhecer de forma psicossomática o homem e sua construção biológica e sociocultural.

Mormente, a Antropologia abrange quatro grandes áreas dentro de seu conceito geral; a saber: a Antropologia Cultural, a Antropologia Física (ou Biológica), a Arqueologia e a Lingüística. A área a qual este trabalho de pesquisa está circunscrito, aproxima-se da Cultural, já que é justamente esta que busca analisar a diversidade cultural humana, seja através da representação, da palavra (escrita ou oral) ou do uso de imagens.

Para Ricardo Alexandre Ferreira (2009, p. 34), entende-se que é justamente essa capacidade de racionalização e sua posterior marca e transmissão do legado intelectual que tornou o ser humano diferenciado dos outros animais e capaz de criar a sua própria cultura.

Conforme Angel Barrio, a Antropologia Cultural seria:

O estudo e [a] descrição dos comportamentos aprendidos que caracterizaram os diferentes grupos humanos. O antropólogo cultural (ou sociocultural, como é costume denominar-se hoje em dia) tem que se ocupar das obras materiais e sociais que o homem criou através de sua História e que lhe permitiram fazer frente a seu meio ambiente e relacionar-se com seus congêneres. (BARRIO, 2005, p. 21)

Para melhor compreender, também é possível verificar o conceito de Cultura, este cunhado pela primeira vez por Edward Tylor, em 1871, e do qual ainda se faz uso frequentemente: “tomado em seu sentido amplo etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (1958, p.01).

Ainda sobre a visão de Cultura de Tylor, segundo a análise realizada por Roque de Barros Laraia, a:

Cultura pode ser um objeto de estudo sistemático, pois trata-se de um fenômeno natural que possui causas e regularidades, permitindo um estudo objetivo e uma análise capazes de proporcionar a formulação de leis sobre o processo cultural e a evolução. (LARAIA, 2015, p. 30)

As abordagens mais modernas do conceito de Cultura a postulam como sistemas estruturais e simbólicos. O estruturalista Claude Lévi-Strauss, parafraseado por Laraia, afirma que a perspectiva estrutural:

Define Cultura como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. O seu trabalho tem sido o de descobrir na estruturação dos domínios culturais – mito, arte, parentesco e linguagem – os princípios da mente que geram essas elaborações culturais. (LARAIA, 2015, p. 61)

Já a perspectiva dos sistemas simbólicos, baseia-se em Clifford Geertz que afirma que “estudar Cultura é portanto estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa Cultura [...]. A Antropologia busca interpretações” (apud LARAIA, 2015, p. 63).

Desta forma, Laraia (2015, p. 89) afirma que a Cultura tem uma lógica própria, visto que o ser humano busca explicações para conhecer a si mesmo e aos fatos cruciais da existência, como a vida e a morte e, justamente, tais questionamentos foram os responsáveis pelo surgimento dos diversificados sistemas filosóficos que até hoje perduram. Essa capacidade do homem de questionar seus próprios hábitos e até mesmo modificá-los é o que o torna diferente diante das comunidades de outros seres vivos.

Da mesma forma que tentar conceituar Antropologia e Cultura, tentar conceituar Literatura também não é tarefa fácil, pois cada conceito estipula juízos de valor e posicionamentos críticos sobre o tema. Os conceitos aqui elencados buscam articular as áreas do conhecimento inerentes a esta pesquisa, estabelecendo relações que permitem compreender o ser humano, as possibilidades de criação e surgimento da humanidade nos não-humanos, entre outras coisas, o que tornará possível interpretar e comparar o texto escrito e a abordagem fílmica, de acordo com o viés antropológico.

Roberto Acízelo de Souza afirma:

Com relação à palavra literatura, podemos considerar dois significados históricos básicos: 1º.) até o século XVIII, a palavra mantém o sentido primitivo de sua origem latina – *litteratura* - , significando conhecimento relativo às técnicas de escrever e ler, cultura do homem letrado, instrução; 2º.) da segunda metade do século XVIII em diante, o vocábulo passa a significar produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo-se, assim, a base de suas diversas acepções modernas. Quanto a essas diversas acepções

modernas, cremos ser possível reduzi-las às seguintes: 1^a.) conjunto da produção escrita de uma época ou país (donde expressões do tipo “literatura clássica”, “literatura oitocentista”, “literatura brasileira, etc.); 2^a.) conjunto de obras distinto pela temática, origem ou público visado (donde expressões do tipo “literatura infanto-juvenil”, “literatura de massa”, “literatura feminina”, “literatura de ficção científica”, etc.); 3^a.) bibliografia sobre determinado campo especializado do conhecimento (donde expressões do tipo “literatura médica”, “literatura jurídica”, “literatura sociológica, etc.); 4^a.) expressão afetada, ficção, irrealidade, frivolidade (donde empregos do tipo: “Depois de tanto palavrorio, tanta literatura, nada se resolveu”.); 5^a.) disciplina que procede ao estudo sistemático da produção literária (donde expressões do tipo “literatura geral”, “literatura comparada”, “literatura brasileira”, etc). (SOUZA, 1997, 40-1)

No entanto, apesar de todas essas definições, Souza (1997 p. 5-7) categoriza Literatura como um produto cultural surgido junto com a civilização, tal qual a conhecemos, e toda a problemática desenvolvida na tentativa de teorizar ao seu respeito não deve esquecer exatamente do ponto de vista cultural.

Para Afrânio Coutinho:

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada, através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferente dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. (COUTINHO, 1978, p.09-10).

Segundo Antônio Cândido, Literatura compreende “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura”, ou seja, a produção escrita desses mesmos seres humanos e, mais ainda, podendo ser entendida, segundo Cândido, como “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”, visto que “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (1995, p. 174).

O filósofo Jean-Paul Sartre, em sua obra *O que é Literatura?*, constrói sua definição a partir das indagações sobre o que é escrever, por que se escreve e para quem se escreve, preocupando-se em demonstrar que a essência da criação literária é justamente pensar o ser humano arraigado ao universo e como essa mesma criação literária seria capaz de analisar e modificar a realidade, enquanto se reflete como transformar esse mesmo universo humano, o que leva à conclusão que toda Literatura é fruto de um engajamento.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final da leitura, uma vez que o artista deve confiar em outrem a tarefa de

completar aquilo que iniciou, uma vez que só é através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreende por meio da linguagem. Então, o escritor apela à liberdade do leitor para que este colabore na produção de sua obra. (SARTRE, 1989, p. 39)

Portanto, a Literatura, do ponto de vista sartreano, é o objeto revelador do que é o homem e de suas relações com o mundo, articuladas a princípio pelo escritor, em seu processo criativo e o leitor, quando este, no ato da leitura, imbuí a obra em si de significados, pela liberdade de interpretar o universo que o cerca, modificá-lo, sendo um agente construtor da história.

Desta forma, pode-se dizer que a Literatura, assim como a Antropologia, acaba por abarcar muitos temas e definições que expandem o universo de seus objetos primordiais. Uma das vertentes do ramo literário é justamente a Literatura Comparada que, segundo Tânia Carvalhal, se dita no singular, caracteriza uma forma de investigação que põe em confronto duas ou mais Literaturas, conforme as elencadas por Roberto Acízelo de Souza, como visto anteriormente.

Para Carvalhal, a Literatura Comparada possui um vasto campo de atuação:

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação de obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão. (CARVALHAL, 1998, p.5)

Ainda de acordo com Carvalhal, o homem tende a assimilar seus conhecimentos ao longo da vida, comparando-os intensamente, o que torna o ato de comparar um procedimento mental que possibilita um meio de investigação da multiplicidade dos temas os quais compõem a existência humana.

Para Carvalhal, a Literatura Comparada possibilitou os estudos interdisciplinares, permitindo que Literatura e Artes, Literatura e Psicologia, Literatura e Folclore, Literatura e História ampliassem seus pontos de interesse e suas formas de “pôr em relação” características do comparativismo. Nessa concepção, a Literatura Comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística (1998, p. 73-4).

Essa comunicação entre os textos literários e demais formas de expressão culturais e artísticas nos remete a uma rede de significação, que se faz presente além da fala e da escrita,

mas também em imagens, símbolos, estruturas; o que constitui um processo constante de assimilação de saberes, sendo o propósito da formação da sociedade humana, conforme relata Raymond Williams:

A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. A sociedade em desenvolvimento é um dado, e, no entanto, ela se constrói e reconstrói em cada modo de pensar individual. A formação desse modo individual é, a princípio, o lento aprendizado das formas, dos propósitos e significados, de modo a possibilitar o trabalho, a observação e a comunicação. Em segundo lugar, mas de igual importância, está a comprovação destes na experiência, a construção de novas observações, de comparações e de novos significados. Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e os novos significados, que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos por meio deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. (WILLIAMS apud CEVASCO, 2001, p. 52-3)

Isso é que possibilita, desta maneira, o contato da Literatura com os Estudos Culturais, tão próximos à Antropologia. Para Klaus Eggensperger (2010, p. 51-2), “os Estudos Culturais dedicam-se à investigação de bens simbólicos das mais diversas áreas culturais no contexto social contemporâneo” e cabe à Literatura

Mostrar que a ocupação com obras literárias dos séculos passados merece o esforço do leitor atual, pois o enriquece tanto na sua dimensão humana quanto na sua capacidade crítica em lidar com as contradições de um mundo cada vez mais complexo e confuso (EGGENSPERGER, 2010, p. 51-2)

Assim sendo, a Literatura e os Estudos Culturais lidam com as formas de interpretar o mundo e o indivíduo, e, para tanto, o trabalho requer a perspectiva da Literatura Comparada, aliada ao pensamento antropológico, numa abordagem que relaciona textos teóricos, literários e produção cinematográfica para traçar suas análises. Tal afirmação se justifica, atualmente, para Eggensperger, pelo desenvolvimento de “uma narratologia intermedial com pesquisas sobre narrativas literárias acústicas, gráficas, cinematográficas e de toda cultura audiovisual” (2010, p. 65).

Desta maneira, conforme Eggensperger:

Os estudos culturais insistem em analisar cultura como prática de produzir significado e sentido, problematizando as representações sociais nos textos e na mídia audiovisual. Mas não se trata de uma crítica pessimista da cultura contemporânea. Entendendo os estudos culturais como um projeto político-pedagógico que deve “começar sempre onde as pessoas estão” [...] Para uma formação cultural na sua dimensão de formação humana, a literatura mundial é indispensável. [...] Existem artefatos culturais que vão além da mera distração, nada melhor do que confrontar-se com a memória cultural das gerações anteriores – uma memória que sobreviveu em grande parte como literatura. (EGGENSPERGER, 2010, p. 67)

Portanto, podemos relacionar os termos, Literatura e Antropologia, numa perspectiva comparativista e transdisciplinar, dentro dos Estudos Culturais, para problematizar e complexificar as questões relacionadas às relações entre o ser humano e a máquina / máquina e o ser humano, e as novas compreensões possíveis a partir desta linha de raciocínio.

Sendo assim, como afirma LÍlian Ávila:

A Literatura e a Antropologia, essencialmente textos, essencialmente textos do texto-mundo, são participantes uma da outra. [...] A ficção não é mais que um modo de dizer o que se vê no mundo. Posso criar mundos distantes, e no entanto, ele será tão somente o nosso mesmo mundo, talvez um pouco mais colorido. Os olhos vêem de diferentes modos. De diferentes lugares. As Etnografias são narrativas. Sempre existirá alguém que conta. Faça como fizer, uma voz sempre contará uma história. Elas, Literaturas e Etnografias, são um esforço interpretativo do mundo. Se há uma interpretação, alguém olhou para contar. Alguém narrou o que viu. (ÁVILA, 2007, p. 12)

Deste modo, compreende-se que, tanto para a Literatura, quanto a Antropologia, o texto é um elemento essencial, objeto pelo qual as duas esferas do conhecimento encontram subsídios para existir e deixar suas marcas, representando diferenciadas acepções e pontos de vista. Tanto as Etnografias, tipologias textuais pertencentes ao campo antropológico, quanto os textos narrativos literários, por mais fictícios que sejam, requerem observação, pesquisas, reflexão e análise por parte de seus autores para se constituírem em produções escritas.

No entanto, para Ricardo Alexandre Ferreira, a função do antropólogo vai muito além da pesquisa de campo, que é como este profissional ficou marcado enquanto estereótipo, já que

Outras atividades desempenhadas pelos antropólogos, menos divulgadas pelos meios de comunicação de massa estão fortemente ligadas à interdisciplinaridade, ou seja, encontram-se associadas aos trabalhos realizados em conjuntos com outros profissionais – ou a partir dos métodos – de outras disciplinas. (FERREIRA, 2009, p. 28)

Como se constata, ambas as disciplinas, Antropologia e Literatura, podem interagir entre si, e Ávila demonstra o quanto o papel do antropólogo muito se assemelha ao do literato:

Antropólogos têm por ofício viajar. Viajam para perto e para longe. Mergulham nos saberes e fazeres – mares tão profundos -, caçam as palavras, as que são ditas, as que são ouvidas, as que são pensadas, as que são escritas. As que nem existem. Então eles nomeiam - ato de inventar para o mundo, o que o mundo ainda desconhece: aquele Outro nós mesmos, habitante para além das nossas margens. E assim as Etnografias nascem e encantam por aquilo que posto a descoberto, torna ainda mais bela a frágil existência humana: a diversidade nos modos de ser e de viver. Já foi dito que as Etnografias são o bem mais precioso que a disciplina possui – por meio delas, homens e mulheres se tornam mais próximos para si mesmos. Alcançamo-nos por meio do exercício de alcançar o Outro. Vivemos à sua espreita. Ele espelha o que somos e o que não somos. Sofremos de uma grave crise de identidade: os espelhos nos socorrem de nossa cansativa busca. Será? Somos humanos. Apenas. Gostamos de ser encantados. Encantados pelo Outro - pelo que nos separa, pelo que nos une. Gostamos de escrever sobre o Outro. Escrevemos para nos contar, para contar aos outros. Narramos. Olhamos e narramos. Cada um olha como quer olhar. Interpretamos, tão somente. É nosso possível – um pouco mais que o sofrível, talvez. (ÁVILA, 2007, P. 9)

Ainda segundo Ávila, todos nós podemos ser literatos, queiramos ou não, pois o autor literário tem tanta capacidade quanto um cientista social para abordar os dramas humanos, afinal:

A literatura, ela não escapa ao mundo que a engendrou. Na verossimilhança ela se torna crível, pensável, motivo de reflexões múltiplas. Narrar magicamente [...] é narrar pelo avesso do mundo. Ainda assim, é o mundo. [...] A ciência também é, antes de tudo, pensamento – ela também assombra. Antropólogos e escritores gostam de palavras. São palavras. Gostam dos avessos. Na dobra da manga pode se esconder a metáfora perfeita. (ÁVILA, 2007, P.11-2)

Desta forma, conseguimos perceber o modo como uma obra literária pode expressar muito do ser humano, da sua humanidade e seus anseios, sob um ponto de vista também antropológico. São relatos culturais do que se acredita, imagina e, talvez, o destino da população, percebidos, por exemplo, na ficção científica.

Vale acrescentar que o conceito de ficção não mais remete apenas à designação de uma narrativa imaginária ou inverídica, mas transita por concepções de mundo, atreladas à reflexão da realidade, como suposições ou perspectivas relatadas e percebidas pelo narrador com base na observação do cotidiano quanto a análise de problemáticas da contemporaneidade.

Para Juan José Saer (2012, p. 01-06), a ficção, aquém do caráter intencional de mesclar o empírico e o imaginário, não reivindica a produção de uma narrativa falsa, mas sim de uma adaptação e interpretação de verdades que necessitam de um pacto de aceitação entre o que é descrito pelo autor e o que será assimilado pelo leitor, representando um tratamento específico de como ambos compreendem um universo. O que faz com que Saer defina ficção, de um modo global, como uma “antropologia especulativa”, em decorrência dessa intencionalidade e “de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade” (SAER, 2012, p.06).

Isso nos leva à possibilidade de transpor os estudos literários e antropológicos para uma nova dimensão de análises a partir da relação destes com o Cinema, atualmente, um dos principais veículos de comunicação e interação sociocultural e, tendo em vista, a ficcionalidade presente na linguagem cinematográfica.

No que se refere à relação entre Literatura e Cinema, conforme afirma Olga Arantes Pereira:

Embora percamos as origens imemoriais da literatura na história da humanidade, sabemos que ela antecede historicamente ao cinema. O Cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade, no final do século XIX. É a única arte com “certidão de nascimento”. A primeira sessão de cinema aconteceu no Café Chat Noir, do Boulevard des Capucines, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895 e estiveram presentes nesta exibição 33 pessoas e a cena durou 50 segundos. Começou com o simples registro da chegada de um trem à estação de La Ciotat, filmado por Louis Lumière. O público protegeu-se sob as poltronas, convencido de que o trem era real. (PEREIRA, 2009, p.44)

Ou seja, o Cinema tem a capacidade de refletir a realidade e, até mesmo, apresentar uma comunicação direta com o sonho, aliás: “O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e a música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça” (MORIN & VASCONCELLOS, 1970, p. 243).

Podemos salientar que, constantemente, o Cinema se constrói a partir da Literatura, por meio da adaptação de diversos gêneros literários, em especial, os textos elaborados com base em estruturas narrativas e dramáticas e, como reforça Bella Jozef (2010, p. 241), “o Cinema – em suas diferentes tendências e gêneros, tanto quanto o romance ou o conto, é um discurso ou uma construção narrativa”.

Linda Catarina Gualda, parafraseando Robert Richardson, afirma que a Literatura é também uma arte visual e, para tanto, lista alguns pontos em comum entre a obra literária e a cinematográfica, além da narrativa e da impressão de realidade:

A dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um dado episódio ou personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho apurado com imagens; a elipse suprimindo o supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora pode achar equivalentes em determinados procedimentos prosódicos, etc. (GUALDA, 2010, p. 205)

Isso, no entanto, não quer dizer que as duas expressões não tenham suas diferenças. Apresentam, ambas, pontos de similitude e de confronto. Cinema e Literatura estarem intimamente relacionadas não significa que não possam ser independentes uma da outra, como atesta ainda Bella Jozef:

Existem relações de sentido mútuo e certas semelhanças entre cinema e literatura: o contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, sequência e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/ tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através da sua construção ativa (JOZEF, 2010, p. 238).

A adaptação de obras da Literatura para o Cinema se inicia praticamente com o nascimento dos filmes e faz surgir um elemento importante da transposição do texto escrito para a linguagem cinematográfica, a figura do roteirista, responsável pela captação de ideias e a transformação destas em imagens.

Jozef (2010, p. 244-5) afirma que existem três possibilidades de se transpor uma obra literária, na maioria das vezes romances, para o Cinema: a primeira seria o diretor colocar-se a serviço do escritor e transmitir os conhecimentos suscitados pela obra, aos espectadores, de forma fidedigna; a segunda, seria o diretor realizar uma espécie de parceria com o autor e tentar complementar o texto literário com os acréscimos cinematográficos; e a terceira, na qual o diretor impunha ao texto literário seu signo pessoal, distanciando a obra literária do filme, tornando-se um criador de uma nova forma artística.

Assim sendo, Olga Arantes Pereira sugere que

Talvez a melhor maneira de julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa. Literatura e Cinema são dois sistemas semióticos distintos com linguagens diversas e complementares. (PEREIRA, 2009, p. 67)

Deste modo, podemos perceber que, na atualidade, o Cinema é, conforme Linda Catarina Gualda, “a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de

interessados (2010, p. 202), visto que a maior parte dos filmes produzidos pelos grandes estúdios são adaptações de obras literárias.

Ainda de acordo com Gualda, essas adaptações de histórias da Literatura justificam-se por “além de serem mais inclinadas a ganhar prêmios, o público demonstra enorme interesse em assisti-las, já que as advindas de romances renomados são tidas com maior índice de qualidade” (2010, p. 202).

Há que também salientar que o Cinema tem produzido uma nova onda de interesse pela Literatura, como continua a afirmar Gualda (2010, p. 202), “dados estatísticos demonstram que a procura pelo texto de partida aumenta consideravelmente com as adaptações de romances assistidas pelo público (é o caso recente de *O Código da Vinci*, *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*)”.

Logo, o estudo comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica, permite análises cada vez mais aprofundadas da contribuição que uma traz à outra e, ainda “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da Literatura pelo viés do Cinema, e a iconicidade do Cinema pelo viés da Literatura” (BRITO apud GUALDA, 2010, p. 202).

No que tange à relação entre Antropologia e Cinema, constata-se que há um intenso diálogo e aproximação e, uma dessas diversas formas de interação, como salienta Andréa Barbosa é:

No sentido de compreender as relações entre a produção imagética de uma sociedade e sua própria vida social. Sem cair ingenuamente no engano de considerar o cinema como espelho da vida, procura-se caminhos para desvendar essa complexa relação entre arte e vida. O cinema é um artefato cultural. Artefato cuidadosamente manufaturado, buscando propiciar ao seu público um misto de identificação e distanciamento. O filme carrega, desde sua concepção até sua exibição pública, intenções e cargas simbólicas que são oferecidas ao espectador que as degusta conforme suas próprias intenções e competências simbólicas. Ao colocar o espectador numa posição privilegiada, na qual observa todos os acontecimentos narrados, mas sem o envolvimento real, o cinema pode empreender seu jogo de revelação e engano. E, através desse jogo, pode desencadear uma relação entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, dando um novo significado ao presente vivido. (BARBOSA, 2000, P. 01)

Para Marcos Aurélio da Silva (2015, p. 19), essa relação vai além da questão imagética e antropológica, pois, da mesma forma, é possível analisar a contemporaneidade das duas esferas; o desenvolvimento de uma Antropologia própria para o estudo da fotografia e do audiovisual, denominada de Antropologia Visual; a preocupação com as tecnologias da comunicação a partir das produções atuais do coletivo e do subjetivo; e, principalmente, o

enfoque a partir da perspectiva de construção de mundos que a junção dos dois campos pode proporcionar. Silva afirma que:

Essa discussão parte sim da Antropologia Visual, mas também e com a mesma intensidade de campos como a Antropologia Urbana, do Gênero, da Performance, dos Estudos Pós-Coloniais e mesmo da Teoria Antropológica para repensar o cinema não apenas como modo de produção etnográfica, mas principalmente como objeto de pesquisa e como sujeito de nossos estudos; não apenas passivo ao nosso olhar, mas agente nas relações de sentido em que se engajam os sujeitos e o coletivos do contemporâneo. (SILVA, 2015, p. 19)

Apreende-se, desta maneira que, para a Antropologia, em suas mais diversas linhas de pesquisa, o Cinema não é apenas um objeto de estudos analíticos, mas sim um legítimo e atuante meio de expressão da sociedade, agente no estabelecimento de relações e pensamentos que moldam e mostram os elementos individuais e coletivos do mundo contemporâneo.

Isso nos leva à possibilidade de mais dois recortes para compreender um objeto a partir dos campos antropológicos e cinematográficos, conforme Luís Felipe Sobral:

O primeiro recorte é de tipo cultural, no qual se mobilizam elementos de contexto, na medida em que se esclarecem uma questão delimitada: pode-se, assim, discutir etnicidade e nação [...] – ou, ainda, comparar corporalidade e gênero [...]. O segundo recorte é de tipo social, no qual a cultura visual é uma dimensão simbólica em relação dialética com a experiência social, que apresenta caráter epistemológico. (SOBRAL, 2010, p. 1)

Ainda, conforme Silva, a ideia de pensar em Cultura e a construção de mundos, na Antropologia, implica compreender o trabalho etnográfico como produção de uma nova realidade, em que a Cultura não deve ser considerada apenas como representação e simplificação, mas sim encarada como uma forma de construir e acessar um novo mundo. Acrescenta que:

Por mais realista que seja a descrição, o trabalho etnográfico exhibe enredo, argumento e implicações ideológicas [...]. As etnografias modernas também se utilizaram de estratégias literárias e até mesmo fílmicas para a reconstrução de coletivos humanos estudados. Da mesma forma que a câmera faz um recorte do mundo na hora da filmagem ou da fotografia, “o antropólogo escolhe o que chama a sua atenção e o completa com uma elaboração descritiva e detalhada para informar seus leitores nos termos de sua própria cultura a cultura de outrem”. (SILVA, 2015, p. 21)

Tanto o escritor literário, quanto o antropólogo na construção de suas etnografias, bem como o cineasta na montagem de um filme, apropriam-se de uma abordagem narrativa para a tessitura do que pretendem relatar. Será esta mesma abordagem a responsável por dar voz aos coletivos humanos ali representados e pela visão cultural que se deseja apresentar ao público.

Deste modo, ao entendermos o Cinema enquanto produtor de uma narrativa, por meio de uma utilização criativa da realidade, faz-nos pensar a Antropologia como também usuária de fragmentos da realidade, pois, de acordo com Silva:

É no arranjo desses fragmentos, tal qual na montagem cinematográfica, que nós construímos nossos conhecimentos, na justaposição/conexão entre personagens distantes no tempo e no espaço, na sequencialidade entre ações que passa a construir um sistema narrativo entre as mesmas, em nossas descrições densas e narrativas que partilham das mesmas fontes da narrativa cinematográfica, dando sentido a uma profusão de sons e imagens que por si só não retém todos os sentidos e significados. Na polifonia das imagens, é a sequência que vai construir o sentido do filme, da mesma forma que a antropologia encontra na produção da etnografia a organização de uma polifonia semelhante. (SILVA, 2015, p. 29-30)

Marilyn Strathern (2014, p. 159), ao analisar a relação da Antropologia com a Ficção (nesse caso, entendido como o Cinema, pela alusão as imagens dinâmicas), conclui que a atual preocupação dos estudos nessas duas áreas consiste na problematização do relacionamento entre escritor – leitor – sujeito da pesquisa, ressaltando questões sobre comunicação.

Para Strathern, os antropólogos são tidos:

Como criadores de dispositivos por meio dos quais se pode compreender o que as outras pessoas pensam ou aquilo em que acreditam. É claro que eles simultaneamente se envolvem na construção de dispositivos por meio dos quais pretendem afetar o que seu público leitor pensa e aquilo em que acredita. (STRATHERN, 2014, p. 174)

No entanto, essa visão do antropólogo enquanto criador de um mecanismo que permite aos indivíduos conhecerem mais sobre si mesmos, no caso, as etnografias, é contemporânea, visto que nos primórdios dos estudos etnográficos, as narrativas baseavam-se, na maioria dos casos, em descritivismo, em que pouco se sobressaiam as vozes daqueles que eram objetos de pesquisa. Isso começa a ser modificado a partir do ponto em que aquele que era analisado passa a refletir e conquistar o direito de falar por si mesmo, pois de acordo com Silva (2015, p. 30), “a Antropologia só recentemente passaria a assumir a sua condição autoral”, o que permitiria novas possibilidades de experimentações nos campos transdisciplinares.

O Cinema, no entanto, desde seu princípio, teve caráter construtivo, visto que “cidades e corpos são criados a partir de fragmentos de cidades e corpos. Ações e reações criam um fato que só existe na tela. Aceitar tais fatos é entrar no jogo e não romper o pacto firmado na sala de cinema” (SILVA, 2015, p. 31).

Portanto, a partir da reflexão sobre o relacionamento entre Antropologia e Cinema, podemos considerar, tal qual Silva:

A experiência do cinema proporciona a cada espectador um contato com a narrativa, através de sons e imagens, um fluxo sensorial que as teorias da performance muito bem nos situam. Por outro lado, a experiência de cada espectador parte desse fluxo oferecido pelo filme e se espalha por uma série de outras conexões que vão depender de histórias de vida e visões de mundo, fazendo com que o tempo limitado do filme torne-se uma experiência expandida (SILVA, 2015, p. 34)

É nessa confluência de impressões e experiências que podemos resgatar tanto a diversidade de conexões coletivas e subjetivas propostas pelas etnografias, com as propostas narrativas literárias e cinematográficas, que se ligam ao conhecimento de mundo do leitor/espectador.

Por conseguinte, a junção dos três campos – Antropologia, Cinema e Literatura – propiciam a abordagem transdisciplinar que perpassa este trabalho de pesquisa, pois como afirma Strathern:

Preparar uma descrição requer estratégias literárias específicas, a construção de uma ficção persuasiva: uma monografia deve configurar-se de modo a transmitir novas composições de ideias. Isso se torna uma questão de sua própria composição interna, da organização da análise, da sequência em que o leitor é apresentado aos conceitos [...]. assim, se um autor escolhe, digamos, um estilo “científico” ou “literário”, isso indica de que tipo de ficção se trata; não se pode escolher escapar completamente à ficção. (STRATHERN, 2014, p.174)

Deste modo, a escolha por trabalhar uma obra literária de ficção científica e suas versões cinematográficas sob a ótica de determinados pensadores da Antropologia, entra na tentativa de se transmitir essas novas ideias, abordando leituras que especulem um mundo composto a partir do encontro desses saberes, o que possibilita a apreensão do mundo que se lhe é apresentado e do conhecimento de novos universos.

Essa Antropologia especulativa relaciona-se diretamente ao que Strathern designa como “ficção persuasiva” (2014, p. 180-1), para demonstrar a importância que os textos construídos pelos antropólogos propusessem mudanças significativas na forma de refletir sobre o mundo; o que podemos construir, estabelecendo um elo com outras áreas, como a Literatura e o Cinema.

Para Kauã Vasconcelos (2017, p.1), “uma ficção persuasiva seria o quanto os fatores literários e científicos, mobilizados pelo autor, confluíam para comunicar-se com as duas metades: público e cientistas. Mundo atual e mundo especulado”. O que nos mostra que, tanto

a Literatura quanto o Cinema, criam um universo para analisar, demonstrar e explicar os impactos de outros universos especulados. Ainda para Vasconcelos:

A ficção não é apenas uma imaginação limitada de um sujeito, ou uma intervenção falsa; também não é coagida aos critérios arbitrários de uma verdade verificável: ela é o espaço onde ambos esses fatores se cruzam, verdade e falsidade, e essa tensão essencial é sua matéria. Não a resolução do conflito, mas o conflito em si. (VASCONCELOS, 2017, p. 2)

Desta maneira, as obras literárias de ficção científica, em especial, não estão preocupadas com o exame da realidade, mas sim com uma suposta existência enquanto experiência. A existência não sendo o que ocorreu, mas como um campo fecundo de possibilidades humanas, demonstrando tudo o que é possível ser capaz de se tornar. Conforme Vasconcelos, a Antropologia faz o levantamento cartográfico dos mundos possíveis, enquanto que a ficção cataloga mundos inexistentes, ou seja,

Adentrar uma ficção é sair do “deserto do real”, alterar-se, mudando sua própria posição existencial, re-situar essa existência diante de uma inexistência descoberta. A ficção científica tem como missão, diante da perspectiva catastrófica do fim do mundo, adubar o subsolo existencial empobrecido pelo “controle do imaginário”, buscando sair do “deserto do real” e adentrando a inexistência, que também está inexistência: dentro da existência. (VASCONCELOS, 2017, p. 2-3)

A Antropologia, neste caso, especulativa, imaginária, mas que não deixa de ser real, pois ainda faz parte da existência, ao estar dentro da mesma, está tentando entender o universo como se este fosse dessa ou de outra forma, “o sujeito como se fosse objeto, o possível como se fosse atual, o inexistente como se fosse existente” (VASCONCELOS, 2017, p. 3); o que define um estado hipotético ontológico onde os estudos antropológicos costumam habitar.

Assim sendo, Vasconcelos (2017, p. 4) conclui que “precisamos ampliar as possibilidades de mundo, pôr em prática uma Antropologia especulativa que coloque esse mundo em relação e em ação com os seus possíveis” e, entendemos que, isso é possível mediante o estabelecimento de conexões com outros textos, outras realidades, como as proporcionadas pela Literatura e pelo Cinema, como é a intenção deste trabalho.

CAPÍTULO 2 - ANÁLISE LITERÁRIA DE *ANDRÓIDES SONHAM COM OVELHAS ELÉTRICAS?*, DE PHILIP KINDRED DICK, E DE SUAS VERSÕES CINEMATOGRAFICAS

Philip Kindred Dick é um autor norte-americano que, segundo consta no prefácio de *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, organizado por Rodrigo Fresán (2017, p. 20-39), nasceu em Chicago, em 1928. Precocemente, iniciou-se numa produção literária prolífica.

Figura 01: Philip K. Dick (1928-1982)



Fonte: https://www.findagrave.com/memorial/1490/philip-k_-dick. Acesso em 19 abr. 2019.

A vida de Dick foi marcada por situações extremadas, desde a miséria profunda, uso abusivo de drogas, inúmeros relacionamentos afetivos, terapias psiquiátricas, visões que mesclavam delírios provocados pelas anfetaminas, um temperamento com tendências esquizofrênicas e fanatismo religioso. O reconhecimento popular veio apenas em 1975, por meio de uma reportagem na revista *Rolling Stone* que, segundo Ronaldo Bressane (2017, p. 306), afirmou ser o autor o “mais brilhante escritor de ficção científica em qualquer planeta”.

2.1 - Análise da obra literária *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip Kindred Dick

Andróides sonham com ovelhas elétricas? é uma história criada por Dick em 1968, na qual já fica evidente seu pioneirismo visionário, ao desenvolver elementos primitivos que serviriam de base, no futuro, para o desenvolvimento de videogames, realidade virtual, celulares com chamadas por vídeo, dentre outras tecnologias, além de fundar um subgênero literário que mais tarde seria denominado como *cyberpunk*¹, conforme relatado por Fresán (2017, p. 38).

Para realização desta análise, consultaremos a 2ª edição desta obra, de 2017, traduzida para a Língua Portuguesa por Ronaldo Bressane e publicada pela Editora Aleph, como uma versão comemorativa dos 50 anos de publicação da obra original; que, além do romance, apresenta alguns textos de crítica literária a respeito da própria narrativa e da vida de Philip K. Dick.

Figura 02: Capa da edição de *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, utilizada nesta análise.



Fonte: <https://www.walmart.com.br/androides-sonham-com-ovelhas-eletricas--edicao-especial-50-anos-02-ed/7955764/pr>. Acesso em 19 abr. 2019

¹ *Cyberpunk* é um termo originado a partir da cibernética. Na Literatura, caracteriza um gênero da ficção científica apreendido a partir do seu foco em concepções sobre possibilidades diversificadas de interpretação do futuro, baixo custo e alta tecnologia. (DANTAS, 2019)

Essa é também uma edição ilustrada, com desenhistas de várias partes do mundo participando com seus trabalhos artísticos, dentre eles quatro brasileiros, que buscam por meio das imagens desenvolver um novo olhar em torno das personagens e da história, visando recriar uma estética diferenciada da que foi apresentada pelo filme de 1982. Essa edição conta também com uma entrevista de Dick, de forma que podemos ter acesso à voz do autor diante do impacto de sua obra e sua opinião acerca da adaptação cinematográfica da mesma.

A obra inaugura uma série de títulos de narrativas herméticas, desenvolvidos pelo autor e ao colocar uma indagação como nome de seu romance mais conhecido, já leva o leitor a questionar se o protagonista seria um ser humano ou um andróide. Para Ronaldo Bressane (2017, p. 297), pela leitura da obra, seria possível amplificar ainda mais a questão proposta pelo título: “se um ser humano sonha em ter um animal de verdade, um andróide, ao contrário, sonhará em ter um animal de mentira? PKD nunca responde a essa questão de fundo existencialista – bom lembrar, a frase jamais é dita na narrativa”.

A narrativa principia num planeta completamente devastado, mais precisamente nos Estados Unidos, São Francisco, no ano de 2019. Após a eclosão da Guerra Mundial Terminus, a Terra mergulhou em um deserto, sendo soterrada por uma poeira radioativa que corrói cada ser vivente e pelo acúmulo indiscriminado de lixo.

O legado da Guerra Mundial Terminus havia perdido um pouco do seu peso; aqueles que não haviam sobrevivido à Poeira tinham caído no esquecimento anos atrás, e a Poeira, mais fraca agora e confrontando os sobreviventes mais fortes, somente enlouquecia mentes e características genéticas. (DICK, 2017, p. 50)

Aqueles que conseguiram fugir, vivem em colônias espaciais, principalmente em Marte, onde se reproduziram réplicas das grandes metrópoles mundiais; o governo e a mídia propaga um *slogan* que sugere emigrar ou degenerar, a escolha caberia ao indivíduo e, como bônus, fornecia um andróide, na condição de um serviçal doméstico, para toda pessoa que adquirisse o pacote espacial e emigrasse.

Os humanos que permanecem no planeta são denominados de duas formas: os “Normais” (sendo que os homens devem utilizar um protetor genital de chumbo para impedir a contaminação com a radioatividade e a reprodução de seres “anormais”) e os “Especiais” (pessoas que não podem abandonar o planeta por já estarem contaminadas com a radiação, velhas demais ou com deficiências físicas e mentais, além de que experimentam gradativamente uma degradação progressiva das suas faculdades psicológicas, sendo chamados de “cabeças de galinha”). Dick assim descreve os Especiais:

Vagabundear pela Terra significava, potencialmente, ver-se de súbito classificado como inaceitável biologicamente, uma ameaça à imaculada hereditariedade da raça. Uma vez classificado como Especial, um cidadão, mesmo que aceitasse ser esterilizado, era excluído dos registros da história. Efetivamente, ele cessava de fazer parte da humanidade. (DICK, 2017, 58)

O narrador da história, de um ponto de vista onisciente², relata paralelamente duas histórias de personagens que se entrecruzam ao final da narrativa. A principal é a do caçador de recompensas Rick Deckard, em sua missão de exterminar os andróides que vêm fugidos de Marte para a Terra, a fim de não serem mais escravizados, e que é descrito na narrativa da seguinte forma:

Sob a luz irregular, o caçador de recompensas parecia um homem mediano, não muito impressionante. Rosto redondo, careca, feições bem proporcionadas; como um funcionário em um escritório burocrático. Metódico, mas informal. Não tinha o porte de um semideus; nem um pouco parecido com o que Isidore imaginava. (DICK, 2017, p. 243)

A segunda história é a de John Isidore, um especial, que trabalha como motorista para uma empresa que repara animais robóticos, fanático religioso, com grande dificuldade em falar com as pessoas “Normais” e, por sua ingenuidade, se vê refêem nas mãos dos replicantes.

O grande objetivo de vida do personagem Deckard, na narração principal, é possuir um animal vivo, legítimo, afinal é um dos elementos-chave da sociedade, pois possuir um ser dessa categoria lhe permitiria ascender socialmente, visto que grande parte dos animais são considerados artigos de luxo, devido ao fato de os mesmos terem entrado em extinção. Esse é um dos motivos que o leva a exercer a profissão de caçador de recompensas, pois ao “aposentar”³ um andróide, recebia-se uma soma considerável de dinheiro.

Inicialmente, ele havia tido uma ovelha, mas ao perdê-la em decorrência desta ter contraído tétano, coloca um animal mecânico similar no lugar. Entretanto, ele se sente profundamente humilhado por ter apenas uma cópia, enquanto que seu vizinho possui uma égua legítima.

A coisa que mais sonhava no mundo era ter um cavalo, de fato qualquer animal. Ser dono de uma fraude era algo que ia gradualmente desmoralizando qualquer um. No entanto, do ponto de vista da sociedade, era necessário, dada a ausência de um artigo autêntico.

² O narrador onisciente narra a história em 3ª pessoa e, algumas vezes, até permite determinadas intromissões ao narrar em 1ª pessoa. É aquele que sabe tudo a respeito dos seus personagens e sobre o enredo, chegando a conhecer o que se passa no íntimo das personagens, relatando suas emoções e pensamentos. (CABRAL, 2019)

³ *Aposentar*: termo usado, na narrativa de P.K. Dick, com o sentido de eliminar, matar, limpar todos os rastros dos andróides.

Portanto, ele não tinha escolha a não ser ir em frente. (DICK, 2017, p. 51)

Ao visitar a Corporação Rosen, na qual são fabricados os *Nexus-6*, os melhores andróides já desenvolvidos, Deckard encanta-se com uma coruja, animal extinto.

Os Rosen, percebendo seu interesse no animal, tentam suborná-lo, mas quando Deckard descobre que o animal é uma imitação, nada o detém em sua caça por recompensas. Quando consegue aposentar três andróides, compra uma cabra e nutre por ela uma paixão enorme, maior que o sentimento devotado a própria companheira e mais uma vez perde o animal, desta vez por assassinato. No fim da narrativa, acredita ter encontrado no deserto uma espécie de sapo já extinta, porém descobre ser apenas mais uma imitação; cansado de tantas buscas e perseguições, Deckard se conforma em manter o animal mecânico.

Encontrei este no deserto, perto da fronteira do Oregon. Onde tudo morreu. – Ele estendeu a mão para tomar o sapo dela. Mas ela havia descoberto algo; ainda o segurando de cabeça para baixo, ela cutucou-o no abdômen e então, com a unha, localizou um minúsculo painel de controle. Com um estalido ela o abriu. [...] Cabisbaixo, ele olhou mudo para o animal falso. Pegou-o de volta, remexeu em suas pernas como se estivesse confuso; parecia não ter compreendido [...] – Vou ficar bem. – Ele sacudiu a cabeça, como se estivesse tentando clareá-la, ainda confuso [...]. Mas isso não importa. As coisas elétricas também têm suas vidas. Mesmo sendo insignificantes como essas vidas são. (DICK, 2017, P. 265)

Rick Deckard é casado com Iran. Como salienta Bressane, ela:

Como quase todas as mulheres dos romances de PKD, fará o papel ora de vilã ora de redentora. A princípio, ela não chega a ser exatamente maligna, mas é depositária de um mal – a *depressão*. Acorda com muita dificuldade e se mostra dependente de duas coisas: o sintetizador de ânimo – um *gadget* em que o usuário programa o humor que o comandará durante o dia – e a caixa de empatia, com a qual se conecta à entidade chamada Mercer e pratica o mercerismo. (BRESSANE, 2017, p. 296)

O mercerismo é uma doutrina religiosa, a qual se tem acesso por meio de uma caixa de empatia, uma espécie de óculos de realidade virtual, através do qual o usuário se conecta e mergulha num vídeo com um senhor idoso, Wilbur Mercer, subindo arduamente uma íngreme montanha e, ao mesmo tempo, sendo apedrejado por inimigos invisíveis. O objetivo é chegar vivo até o cume da montanha para receber os ensinamentos de Mercer, por meio de um processo de fusão com sua sabedoria; para aumentar a sensação de fusão, o usuário chega a se machucar com as pedradas no mundo real e até a sangrar com os ferimentos. Segundo Bressane, a fala de Mercer:

Mixa ensinamentos cristãos com budistas: o *sofrimento eterno* que a todos une, no vale de lágrimas que é este mundo, ecoa a *dukkha* – conceito budista que propõe: os seres buscam a felicidade e procuram se afastar do sofrimento, mas nessa busca e dentro da própria felicidade encontrada estão as sementes de sofrimentos futuros. O sofrimento de ser Mercer [...] é compartilhado por todos os humanos no momento em que sofrem; e esse sofrimento é gozo. A paixão de Mercer, no entanto, extingue-se no momento exato em que ocorre a empatia com a humanidade, pois então o praticante desgarrar-se de sua caixa de empatia e cai de novo em sua vidinha cotidiana. Todavia, essa volta ao real só aumenta a sensação de vazio, fazendo com que o praticante retorne, o quanto antes, à caixa de empatia. (BRESSANE, 2017, p. 302-3)

A empatia, a capacidade de se importar com o outro é a principal característica que distingue um humano dos andróides e estes fazem de tudo para incorporá-la a sua existência executando ações como destruir a caixa de empatia ou buscando formas de não serem identificados no teste de perguntas *Voigt-Kampff*, que denuncia a falta de tal sentimento.

Não é a toa que, quase ao término da narrativa, o autor desmascara a fraude da crença no mercerismo por meio do interminável programa de Buster Gente Fina, um apresentador carismático de TV, que fica no ar por 24 horas e que ninguém desconfia, na realidade, tratar-se de um ciborgue.

Também há o fato de os andróides tentarem a todo custo se passar por humanos e Roy Batty, o líder do grupo de andróides foragidos, descrito por Dick como “um andróide rude e frio com esperanças de passar por uma experiência que, devido a um defeito deliberadamente embutido, não lhe era permitida” (2017, p. 211), estava atuando sob uma identidade falsa de farmacêutico, para manipular drogas na tentativa de encontrar um estado psíquico que os levassem a ter essa sensação empática.

Apesar dessa busca por empatia, as interações sociais se realizam dispensando, na maioria das vezes, o contato físico entre os indivíduos e, os humanos aparentam ser menos vivos que os não humanos, pois, como afirma Bressane (2017, p. 301), parafraseando Tzvetan Todorov, a obra de Dick é mais sofisticada que as demais narrativas do gênero de ficção científica, por ir além da fantasia e apresentar o realismo fantástico, no qual a sensação do fantástico surge da incapacidade ou hesitação do leitor afirmar se o que acontece na história é real ou não.

Essas sensações são exemplificadas na obra pelo temperamento apático de Iran, a qual apresenta menor ânsia de viver que a andróide que seduzirá seu esposo; o gato Horace, embora seja verdadeiro, vem a óbito se assemelhando a um animal falso; Phil Resch, o caçador de recompensas, rival de Deckard, que até mesmo duvida da sua própria humanidade;

a estagnação de Isidore em contraponto ao desespero de viver do líder dos andróides. Para Mário Duayer:

O amor e a amizade, impossíveis na impessoalidade do aglomerado de humanos, torna-se possível entre e com os replicantes. É o caso tanto da replicante que salva o caçador de replicantes por paixão, como o do replicante que, em lugar de matar seus perseguidores, é capaz de um gesto de clemência, de uma demonstração de empatia. Prestes a morrer dá uma demonstração de amor à vida. Do mesmo modo, são os replicantes que se articulam, entram em relação, conseguem se evadir e se protegem mutuamente no esforço, coletivo, de prolongar a duração de sua vida. Talvez disso sejam capazes os replicantes porque, constringidos pela curta duração de sua vida, não têm tempo de introjetar o desencantado ceticismo da cultura que, por desabilitar toda reação, produz a letargia conformista em relação à ordem social. Ao contrário dos humanos, acham possível mudar a ordem social (ao menos no que diz respeito à duração de sua vida). (DUAYER, 2010, p. 32)

Sobre os andróides, estes são produzidos pela Associação Rosen, na figura de Eldon Rosen, o idealizador dos protótipos *Nexus-6*, descritos da seguinte maneira, por Dick:

O *Nexus-6* realmente tinha 2 trilhões de componentes, além da faculdade de escolher entre 10 milhões de combinações possíveis em sua atividade cerebral. Em 45 centésimos de segundo, um andróide equipado com uma estrutura dessas poderia assumir qualquer uma das quatorze reações e posturas básicas. Bom, nenhum teste de inteligência pegaria um Andy⁴ desses. (DICK, 2017, p. 71)

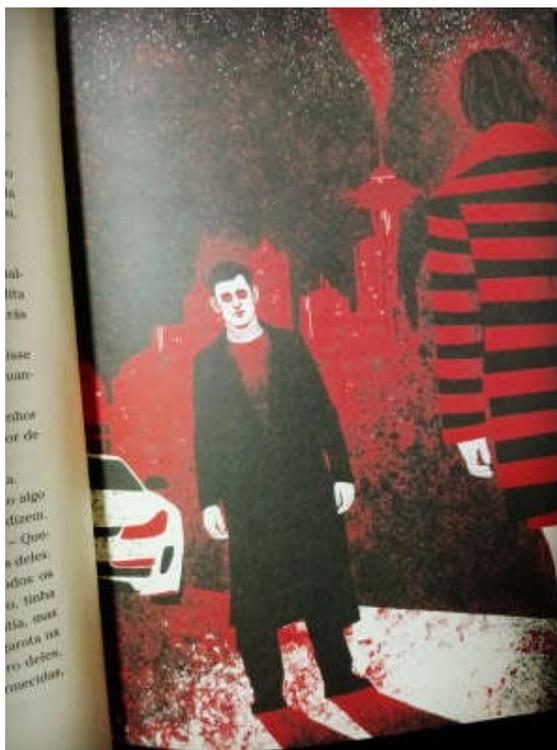
Deckard só assume a busca aos replicantes quando o melhor dos caçadores, Dave Holden, é ferido. A partir desse ponto, confrontado pelo seu superior Harry Bryant, precisa estudar todas as informações com relação a um grupo de replicantes foragidos de Marte, que se infiltraram entre os terráqueos. Para realizar esse trabalho, é-lhe sugerido aplicar o teste de empatia *Voigt-Kampff*, baseado em análises de retina, temperatura corporal e reações a perguntas padronizadas, em um dos protótipos da Associação Rosen. Deckard se depara com Rachael Rosen que, aparentemente, desconhece sua condição de andróide e se supõe ser sobrinha de Eldon Rosen. A primeira impressão do caçador de recompensas ao encontrá-la é:

Encontrou uma jovem mulher à sua espera. Esbelta, cabelos negros, usando os novos e enormes óculos com filtragem de Poeira, ela se aproximou do carro, as mãos enfiadas nos bolsos do seu longo casaco de listas brilhantes. Em seu rosto de traços delicadamente definidos, ela tinha uma expressão de sombrio desagrado. (DICK, 2017, p. 79-80)

⁴ Andy, diminutivo de andróide, é uma expressão utilizada na obra de Philip K. Dick, escrita em maiúscula, como um nome, o que, de certa maneira, conferiria essência à coisa, ou seja, a máquina; no entanto, quando é empregada, refere-se a um sentido pejorativo, demonstrando o desprezo dos humanos para com os andróides em geral.

Rachael Rosen era uma espécie de prostituta da corporação Rosen, pois já havia seduzido quase dez caçadores de recompensas com a finalidade de fazê-los se apaixonarem por uma replicante e se tornarem incapazes de eliminar suas cópias. Para Bressane (2017, p.298), ela era o “mais perfeito produto da linhagem *Nexus-6*, Rachael, dentro da arquetípica de PKD, representa a Lilith original, a Eva negra que arrasta o protagonista ao abismo”⁵.

Figura 03: Primeiro encontro entre Rick Deckard e Rachael Rosen, na edição ilustrada utilizada para estudo.



Fonte: Fotografia produzida pela autora do trabalho, imagem de DICK, Philip K.. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*(trad. Ronaldo Bressane). 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2017, p. 81

Rachael nem sequer hesita em eliminar um dos seus iguais na tentativa de aproximar-se de Deckard, com quem mantém uma breve relação proibida, não apenas por ser adúltera, mas pela imoralidade caracterizada pela relação de um vivo com um não-vivo. No entanto, como não consegue deter o caçador e não pode ficar com ele, resolve puni-lo matando o que

⁵ No *Dicionário Crítico de Gênero* (orgs. COLLING; TEDESCHI, 2019, p.452-6), o verbete “Lilith/Eva”, elaborado por Edla Eggert e Elaine Newenfeldt, salienta as hermenêuticas tradicionalistas com relação aos textos bíblicos tais quais demarcados na cultural patriarcal, evidenciando o estereótipo mencionado na citação de Bressane. As duas personagens da narrativa bíblica são mencionadas nos livros de Gênesis e Isaías e segundo as autoras do verbete, repercutem a “antropologia misógina na história da tradição da cultura judaico-cristã”, funcionando no dualismo entra a mulher boa e a má, a mulher submissa idealizada e a independente, “como transgressão ao modelo ideal criado por Deus”, responsável pela perdição dos homens (p. 454).

lhe é mais valioso, o animal de estimação. Esse temperamento impetuoso e vingativo, evidencia uma humanidade por parte de Rachael superior ao dos próprios humanos que, para muitas vezes sentirem algum tipo de sentimento, recorrem à caixa de empatia.

Uma primeira amostra do ressentimento de Rachael está no diálogo que mantém com Deckard após uma relação sexual, em que ela se lastima por ter no máximo dois anos de vida útil: “- Inferno – disse Rachael -, desculpe ter mencionado isso. De qualquer modo, isso faz com que os humanos não fujam para viver com um andróide”. (DICK, 2017, 222)

Em sua missão de eliminar o grupo de andróides foragidos, Deckard, durante sua caçada, acaba por descobrir que eles estão mais próximos do que imaginava, já que haviam se infiltrado entre as organizações sociais na vida pública e, até mesmo, fundado um distrito policial controlado apenas por replicantes.

O primeiro andróide a ser aposentado é Max Polokov, infiltrado na firma de catadores de lixo e responsável por Dave Holden parar no hospital entre a vida e a morte:

Assim que as mãos do andróide afundaram em sua garganta, Rick disparou seu revólver antigo e tradicional diretamente do coldre de ombro; a bala Magnum calibre 38 atingiu o andróide na cabeça, explodindo sua caixa craniana. A unidade *Nexus-6* que a operava desfez-se em pedaços, uma lufada de vento furiosa e alucinada que se espalhou por todo o hovercar. Fragmentos da unidade, bem como a própria poeira radioativa, rodopiaram na direção de Rick. Os destroços aposentados do andróide saltaram para trás, colidiram com a porta do carro, ricochetearam e o atingiram fortemente; ele se viu lutando para se livrar dos restos do andróide que ainda se contorciam. (DICK, 2017 p. 129)

Os próximos dois andróides são mortos por Phil Resch, um humano com *déficit* de empatia e um desejo imenso e frio de matar, o que o leva até mesmo a se questionar sobre sua identidade; na ocasião das duas mortes, Deckard está presente e acaba sendo protegido por Resch, com quem aparenta desenvolver uma breve relação empática, durante o extermínio dos replicantes.

Resch assassina o primeiro andróide, Garland, o delegado responsável pelo distrito policial dos andróides e que se assusta consigo mesmo ao saber que é um ser mecanizado; a próxima é Luba Luft, que se passa por uma cantora de ópera famosa, que a todo custo tenta se tornar humana, através da contemplação de obras de arte, de quem Deckard sente profunda compaixão.

Cabe a Deckard eliminar os próximos andróides: Pris Stratton, cópia de Rachael, que se esconde no prédio de Isidore (num primeiro momento, ela conquista o Especial com sua amizade e, depois, magoa profundamente, ao torturar uma aranha verdadeira, sabendo que os

animais do planeta estavam quase todos extintos) e para Deckard, a mais difícil de eliminar, por ser a réplica da mulher com quem está envolvido, como diz a própria Rachael:

O último maldito modelo *Nexus-6* – respondeu Rachael, pronunciando as palavras com esforço – é do mesmo modelo que eu [...]. Não reparou na descrição? É a minha, também. Ela pode usar o cabelo de modo diferente, vestir-se de modo diferente... pode até mesmo ter comprado uma peruca. Mas, quando você vê-la, vai entender o que quero dizer. – Ela riu com ironia. – Foi uma coisa boa a Associação ter admitido que sou uma Andy; de outro modo, você provavelmente ficaria maluco quando tivesse Pris Stratton na sua mira. Ou pensaria que ela era eu. (DICK, 2017, p. 213)

Roy Batty e Irmgard Batty, passam-se por um casal, mas, na realidade, Roy é o líder dos replicantes que chegaram à Terra; seu profundo desejo de viver e se proteger dos humanos vêm da decepção em não ter encontrado uma droga que lhe permitisse sentir a empatia humana. Bressane (2017, 301) o denomina como “o Espártaco dos andróides: líder da rebelião dos escravos-coisas, é responsável pelo despertar político de sua classe, por retirá-la de sua alienação e coisificação”. Deckard tem acesso a folhas de papel carbono nas quais estão datilografadas as seguintes informações sobre Batty:

Roy Batty (o relatório informava) tem um ar agressivo e assertivo de falsa autoridade. Dado a preocupações místicas, este andróide propôs ao grupo a tentativa de fuga, avaliando-a ideologicamente com uma pretensa ficção sobre a sacralidade da assim chamada “vida” andróide. Além disso, este andróide roubou – e experimentou – diversas drogas de fusão mental, alegando, quando descoberto, que esperava promover em andróides uma experiência coletiva semelhante à do mercerismo, a qual salientou, permanece inacessível a andróides. (DICK, 2017, p. 210)

Os três últimos andróides são mortos no prédio de Isidore. Este, subestimado em vários momentos da narrativa, devido a sua condição degenerativa de “cabeça de galinha”, é o único ser humano a tentar compreender e auxiliar os andróides; ele nem sequer necessita realizar um teste de empatia da escala *Voigt-Kampff* para perceber que seus novos companheiros de vizinhança são diferenciados.

Isidore aceita cada imposição dos replicantes na perspectiva de ser útil e agradável para alguém, mesmo que não sejam humanos. No entanto, ele acaba por se decepcionar amargamente com seus “amigos”, pois Pris, que ele tanto tentou proteger, é surpreendida por ele torturando um animal, mutilando suas patas e aparentemente sentindo prazer neste ato.

Pris, com a tesoura, cortou ainda mais uma perna da aranha. De repente, Isidore empurrou-a para um lado e levantou a criatura mutilada. Levou-a até a pia e afogou-a. Dentro dele, sua mente e suas esperanças afogaram-se também. Com tanta rapidez quanto a aranha [...]. Talvez tenha sido a última aranha da Terra, como disse Roy

Batty. E a aranha morreu; Mercer morreu; Isidore notou a poeira e a ruína do apartamento, espalhando-se por toda parte... ouviu o bagulho chegando, a desordem final de todas as formas, a ausência que, no fim, venceria. Aquilo crescia em volta dele enquanto segurava na mão a xícara de cerâmica vazia; os armários da cozinha estalaram e se partiram, e ele sentiu ceder o chão sob os pés. (DICK, 2017, p. 235-6)

Como se não bastasse, os andróides assistem, bastante satisfeitos, ao programa ininterrupto de Buster Gente Fina desmascarando o charlatanismo religioso de Mercer, o que, para Isidore, que era um fanático na crença, acaba por desestabilizá-lo completamente. Alucinado e delirante, denuncia-os a Deckard, quando o caçador invade o prédio; este cumpre com o seu dever e elimina os andróides um a um.

Figura 04: Rick Deckard após eliminar todos os andróides, no apartamento de Isidore; imagem que compõe a obra analisada



Fonte: <http://www.pontodechecagem.com.br/page/15>. Acesso em 19 abr. 2019.

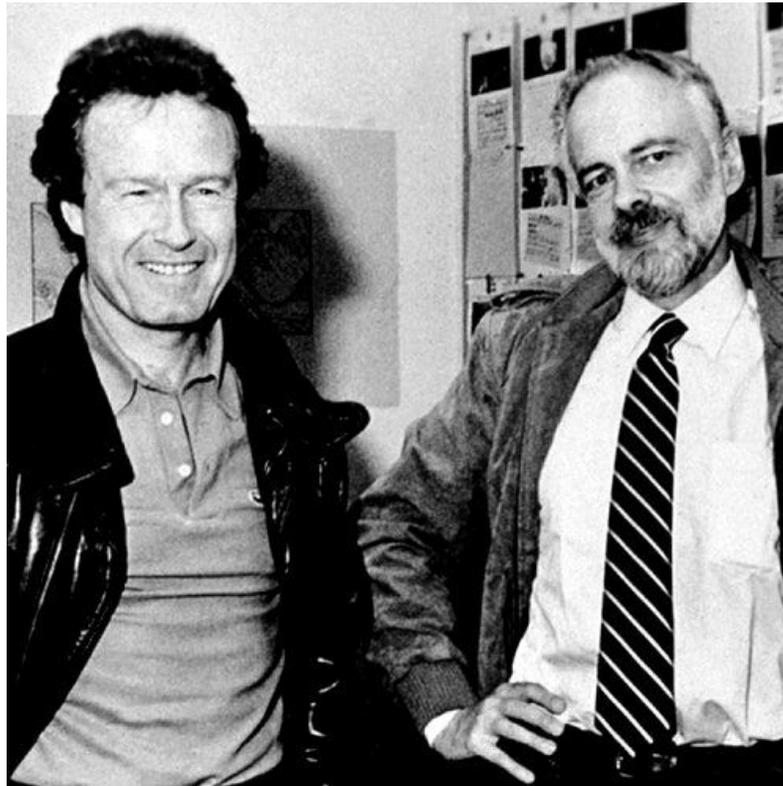
A história encerra-se com Rachael matando a cabra de Deckard e fazendo questão de que todos saibam que foi ela, para que isso o atingisse ainda mais psicologicamente; o caçador de recompensas, após parar um tempo para refletir no deserto, volta para a casa, trazendo mais um animal e é acolhido por sua esposa, humana e viva; dois atributos que, por mais que Rachael desejasse ter, jamais possuiria.

2.2 – *Blade Runner* e *Blade Runner 2049*: a transposição do romance para o cinema

Em 1981, o diretor Ridley Scott procurou por Philip K. Dick visando transpor a obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* para as telas dos cinemas. Porém, o autor revelou,

em entrevista concedida a John Boonstra, pouco antes de sua morte, em 1982, que a produção do filme ofereceu-lhe um valor vultoso e mais a participação nos direitos de *merchandising*, sob a condição de suprimir o livro original para focar na adaptação novelizada.

Figura 05: Ridley Scott e Philip K. Dick, juntos, em 1981.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/18295942206831769/>. Acesso em 19 abr. 2019.

Nesta adaptação é que se basearia o roteiro inicial do filme e, se Dick aceitasse, até mesmo outro escritor poderia transpor a nova versão para os papéis, em seu nome; caso não permitisse, como já havia assinado um dos contratos, perderia o direito de dizer que o filme era baseado em seu texto; ou seja, ofereceram-lhe uma grande quantia para negar a existência do romance original, para que a única história que vigorasse fosse a de *Blade Runner*.

Dick não aceitou o trato e desentendeu-se mais de uma vez com o roteiro e as correções de Hampton Fancher, pois desejava a transposição da obra para as telas na íntegra. Em sua concepção, o trabalho de Fancher, em cima de seus escritos, havia tirado toda a sutileza da escrita e tornado a história uma mera luta de perseguições entre policial e bandido.

Todavia, seu pensamento mudou, conforme suas próprias palavras:

Eu vi um trecho dos efeitos especiais de Douglas Trumbull para *Blade Runner* no noticiário da KNBC-TV. Reconheci aquilo no mesmo instante. Era meu próprio mundo interior. Eles captaram

perfeitamente. Escrevi para a emissora e eles enviaram a carta para a *Ladd Company*. Recebi deles um roteiro atualizado que li sem saber que tinham contratado outra pessoa para fazer isso. Eu não conseguia acreditar no que estava lendo! Era simplesmente sensacional. Continuava sendo o roteiro de Hampton Fancher, mas milagrosamente transfigurado. A coisa toda tinha sido simplesmente revigorada de uma forma fundamental. Depois que acabei de ler o roteiro, peguei o livro e dei uma espiada geral no texto. Os dois materiais se reforçam mutuamente. De forma que a pessoa que começasse lendo o livro iria curtir o filme e quem visse antes o filme iria gostar de ler o livro. (DICK, 2017, p.291)

Embora o título do livro fosse sugestivo, ao colocar uma indagação que pressupõe os dilemas possíveis de se encontrar no transcorrer da história, não seria tão impactante para o público que consome produções cinematográficas quanto o título adotado para o filme estrelado pelo galã em ascensão, Harrison Ford. Segundo Bressane:

A expressão *blade runner* foi tirada de um roteiro de William S. Burroughs que não tem nada a ver com a narrativa de PKD. Ridley Scott achava o título original de PKD obscuro demais para um filme e pediu aos roteiristas um nome mais sexy para dar uma aura ao trabalho de Deckard. O roteiro de Burroughs, mestre *beat* que também zanzou pela ficção científica recriava uma novela do escritor de fantasia Alan E. Nourse: a história se passava em um futuro distópico em que remédios e equipamentos médicos eram tão escassos que só poderiam ser fornecidos por contrabandistas, e estes eram chamados de *bladerunners* – literalmente, “traficantes de lâminas”. Os caçadores de recompensa como Rick Deckard – no original, *bounty hunters*, que também pode ser traduzido como “caçador de cabeças” – acabaram transformados em *blade runners*. (BRESSANE, 2017, p. 298-9)

Apesar das modificações, Philip K. Dick acabou se dando por satisfeito, principalmente, ao ser convidado para presenciar as gravações de algumas tomadas do filme. Um repórter, após assistir a cena em que Harrison Ford, o caçador de andróides, tentava localizar uma das replicantes em meio a cidade caótica, perguntou ao ator como este se sentia gravando mais um filme de fantasia no espaço. Ford respondeu que o filme não era fantasia como *Star Wars*⁶, mas sim futurismo, pois a humanidade se encaminhava para esse destino. Emocionado, com as palavras de Ford, Dick se pronunciou:

De repente compreendi... E eu pensei, por Deus, esses caras conseguiram imaginar como vai ser a vida daqui a quarenta anos! Meu Deus, estou completamente convencido. Esta é uma nova forma de arte. É tudo o que você odeia da vida urbana atual magnificado até o nível do Inferno de Dante. Era medonho. Ele (H. Ford) não podia sequer encontrar algum espaço na calçada. Você não pode sequer

⁶ *Star Wars*: franquia de filmes de ficção científica, iniciada em 1977, na qual também atua Harrison Ford, que cria um universo fantástico, habitado por seres de diversas partes da galáxia e que travam uma batalha entre um império ditatorial e a força aliada dos rebeldes. (MASTROCOLA, 2011, 99p.)

correr no futuro, há tantas pessoas perambulando à sua volta, sem fazer nada... E há milhões de sinais, informação para todo lado: faça isto, compre aquilo. Era tão real que tive o sentimento de que eles tinham criado uma nova forma de arte. Literalmente criaram uma nova forma de arte... Era tão revigorante. Lendo meu livro, eles devem ter captado que sob a aventura – os policiais, os ladrões, etc.– havia um certo elemento de realismo no livro... Não se trata de um tira matando um bando de replicantes. Isto não é como tudo o que temos visto, e não é dirigido a crianças de 12 anos. Estas pessoas literalmente equiparam-se para imaginar como seria Los Angeles daqui a quarenta anos. Eles poderiam estar errados... Mas, é como aquela coisa dita por Herlein, “*if this goes on...*”. [Em outras palavras], se [permanecem] as tendências que temos agora... –é uma projeção... Vai ser exatamente igual àquilo” [...] Mas se para Philip K. Dick fora uma surpresa perceber que sua novela pudera inspirar uma projeção de nossa sociedade, as declarações do diretor Ridley Scott não deixam margem a dúvidas de que o filme foi estruturado em torno desta ideia. (DUAYER, 2010, p. 07)

Na versão cinematográfica de Ridley Scott⁷, a história gira em torno do solitário Rick Deckard, caçador de andróides (sem esposa, animais, sintetizador de ânimo, caixas de empatias e programas de TV do Buster Gente Fina), que é designado para eliminar os replicantes de última geração, os *Nexus-6*, foragidos do espaço, com treinamento militar e praticamente impossíveis de serem distinguidos dos seres humanos; os andróides buscam encontrar o seu criador na perspectiva de impedir a degeneração de seus corpos.

Figura 06: *Blade Runner* (1982) – Capa da versão original do diretor, em DVD.



Fonte: <https://www.videoperola.com.br/dvd-blade-runner-o-cacador-de-androides-vers-o-do-diretor-html/p>. Acesso em 19 abr. 2019

⁷ Salienta-se que houve três versões para o cinema: a que foi exibida ao público em 1982, a versão dos produtores executivos e a versão do diretor, lançada apenas em 1993, considerada a narrativa completa.

O espaço da história se desloca de São Francisco para uma Los Angeles caótica, superpopulosa, globalizada, tomada por propagandas luminosas e barulheira incessante, com uma intermitente chuva radioativa. Para capturar os andróides, Deckard precisa ir à corporação Tyrell (no livro Associação Rosen), tratar com seu fundador para testar um dos *Nexus-6*.

O caçador, no entanto, não imaginava que a sobrinha de Tyrell, primeira a realizar o teste de empatia, seria uma andróide e muito menos que se apaixonaria por ela. No filme, diferentemente do livro, Rachael (protagonizada por Sean Young) é uma mulher de curvas vertiginosas, belíssima, de olhar melancólico, no entanto, completamente inocente e que demora a crer em sua condição de andróide, por ter embutido nela às memórias da verdadeira sobrinha de Tyrell. Deckard tentará humanizar e proteger Rachael da perseguição de outros caçadores, no futuro.

Figura 07:
O ator Harrison Ford como Rick Deckard



Fonte:
https://bladerunner.fandom.com/wiki/Rick_Deckard.
Acesso em 19 abr. 2019.

Figura 08:
A atriz Sean Young como Rachael Tyrell



Fonte:
<https://bladerunner.fandom.com/wiki/Rachael>.
Acesso em 19 abr. 2019.

Para Ana Livia Braga:

Um bom exemplo de construção do repertório simbólico eleito por Scott é bem sugerido ao longo do filme por intermédio dos *origamis* produzidos pelo policial Garf (Edward James Olmos) que expressam um diálogo paralelo entre Garf e Deckard, cuja intenção é manifestar sua percepção sobre as atitudes e estados de espírito de Deckard. A palavra e a imagem constituem-se em elementos especiais para demonstrar uma entropia acentuada da cidade e a presença de diálogos envolvendo o dialeto decorrente da mistura de diversos idiomas, bem como as imagens impregnadas de apelos familiares, como nas fotografias, e mesmo aquelas imagens sedutoras que podem ser vistas nos *outdoors* eletrônicos, nos monitores e nas cenas do visual urbano fazem a ambiência de *Blade Runner*. (BRAGA, 2004, p. 4-5)

Outra situação de simbiose representada por imagem e símbolo ocorre, novamente, com outro *origami* de Gaff, este em forma de unicórnio, deixando o expectador na dúvida se Deckard também seria um andróide, pois o caçador tem um sonho recorrente com a imagem do unicórnio, revelando, segundo Braga:

Objetos de memória que passeiam pelos sonhos de vários personagens, como se a subjetividade fosse um campo homogêneo, interpessoal, institucional, objetivo. Esta é uma das maneiras que Deckard utiliza para mostrar a Rachel que ela também é replicante, é mostrando justamente que mesmo suas lembranças e sonhos mais íntimos são vivenciados por outras pessoas. (BRAGA, 2004, p. 07)

No filme, uma das trocas mais significativas de personagens ocorre com J. R. Isidore, o “cabeça de galinha” de genes corrompidos pela poeira radioativa, que trabalha de motorista na firma de consertos de animais mecânicos. Ele é substituído pelo engenheiro genético J. F. Sebastian, homem solitário e inteligente, funcionário das empresas Tyrell e amigo do dono, condenado a viver na Terra em decorrência de uma doença que lhe causa envelhecimento precoce.

Figura 09: O ator William Sanderson como J.F. Sebastian.



Fonte: <https://williamkendallbooks.blogspot.com/2015/09/on-fire-off-shoulder-of-orion.html>. Acesso em 19 abr. 2019.

É no prédio abandonado, onde mora, que Isidore irá abrigar os replicantes Pris e Roy, pois além deles, possui em sua casa inúmeros bonecos mecanizados que constrói para passar o tempo e ter como amigos. A inocência, tanto de Isidore quanto de Sebastian, leva-os aos seus desfechos: o primeiro vê tudo o que acredita ser destruído pelas mãos dos replicantes que acolheu e o segundo acaba assassinado ao levar Roy para conhecer seu criador.

No que se refere aos andróides temos: Max Polokov transformado em Leon Kowalski, o assustado e perigoso andróide que tira Holden do caminho, para que Deckard seja o caçador de andróides a ser chamado, acaba morto por Rachael, quando esta salva a vida de seu amado.

Figura 10: O ator Brion James como Leon Kowalski

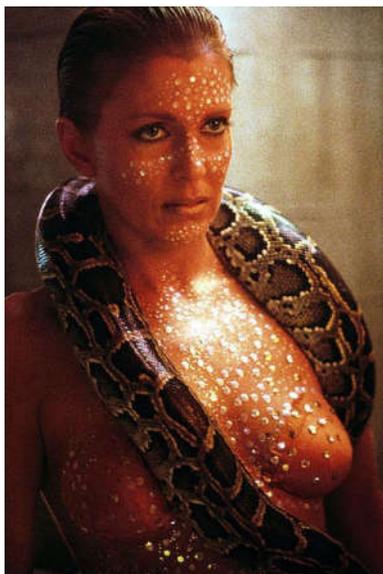


Fonte: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/1935/o-elenco-de-blade-runner>. Acesso em 19 abr. 2019.

Luba Luft é transformada em Zhora, dançarina de uma boate exótica, fria e calculista, encontrada por Deckard por meio da escama perdida da cobra artificial que sempre tem ao pescoço (no livro a referência às escamas, surgem nas roupas de Rachael), e acaba sendo morta pelo caçador nas ruas apinhadas da cidade (e não por Phil Resch, transformado no filme em Gaff, na saída da galeria de arte).

Nessa parte da narrativa filmica, fica evidente o individualismo e a solidão das pessoas, mesmo estando entre uma multidão que caminha desgovernadamente pelas avenidas, em nenhum momento alguém se propõe a socorrê-la em sua perseguição ou se posiciona quando a mesma é completamente alvejada, quase como se fosse algo banal alguém ser assassinado em via pública. O cadáver da andróide é, simplesmente, olhado com indiferença e repulsa pelos cidadãos, que seguem seus percursos, sem se envolver, como telespectadores passivos, sob a chuva radioativa.

Figura 11: A atriz Joanna Cassidy como Zhora



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/478226054158019077/>. Acesso em 19 abr. 2019

Pris, protótipo construído para fins de prostituição, no filme é loira e parceira de Roy Batty, ao contrário do livro que é uma réplica de Rachael. Sua personagem, dissimulada, aproxima-se de J.F. Sebastian, para seduzi-lo e ajudar os replicantes a chegarem ao seu criador. Acaba por ser morta por Deckard, quando este invade o apartamento em que está refugiada.

Figura 12: A atriz Daryl Hannah como Pris



Fonte: <https://www.amazon.co.uk/DARYL-HANNAH-PRIS-BLADE-RUNNER/dp/B001L25Z8I>. Acesso em 19 abr. 2019

Por fim, o grande personagem do filme, o andróide Roy Batty (sua parceira Irmgard não existe na versão cinematográfica, sendo suas características físicas atribuídas à Pris). No livro de Dick, talvez Roy não seja um dos elementos mais importantes da narrativa, mas na versão cinematográfica, a atuação de Rutger Hauer, transforma sua história na grande luta pela humanidade que nada possui e na poesia dos diálogos improvisados pelo ator. Em Dick, Batty é descrito como:

Um homem muito alto, de olhos inteligentes mas monótonos, e feições mongóis que lhe davam um aspecto brutal. [...] O homem posava displicente com uma camisa amarfanhada e calças manchadas, imprimindo um ar de vulgaridade quase proposital. [...] Roy Batty entrou, grande e soturno, sorrindo seu sorriso torto e silencioso. (DICK, 2017, p. 182-3)

Roy Batty do filme é um personagem vigoroso, animalesco, caucasiano, de olhos penetrantes, mas que demonstram o vazio da existência dos andróides, com uma consistência que amedronta e tem luz própria na narrativa. No livro, sua execução é rápida e espasmódica, nem um pouco dramatizada como no filme. De acordo com Bressane:

O Batty de K. Dick não seria capaz do lírico solilóquio de Hauer, quando poetiza a um aterrorizado Harrison Ford, na sofisticada cena final do filme de Scott: “*Tenho visto coisas que vocês não imaginariam. Naves de ataque ardendo no cinturão de Órion. Vi raios gama brilharem na escuridão, próximo ao Portão de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva. Hora de morrer*”. A fala sequer está no roteiro: foi um caco criado em pleno set de filmagem por Hauer, com a intenção de demonstrar a ambição de humanidade do andróide. (BRESSANE, 2017, p. 302)

O andróide, tal qual a Criatura, jogado ao mundo para lutar por sua própria sorte procurando por seu criador Victor Frankenstein e sendo repellido por todo humano que surge em seu caminho, no romance de Mary Shelley⁸; tal qual o ser humano buscando suas próprias origens, sai ao encontro de seu criador Eldon Tyrell em busca de respostas, na construção da sua identidade e pela iniciativa desesperada de prolongar sua vida útil.

Indignado com as explicações pouco convincentes de seu pai humano, que o recebe como o filho pródigo, mata-o por estrangulamento, como Édipo mata Laio, no clássico relato da Antiguidade Grega de Sófocles, para construir sua própria história, mesmo

⁸ Referência à obra *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, romance da autora inglesa, do século XIX, Mary Shelley; o qual narra a história de um cientista que dá vida a uma criatura feita de diversos remendos de cadáveres, a partir de princípios da eletricidade, algo absolutamente novo para a época. Ao perceber que criara um monstro, abandona sua criação à própria sorte e esta, jogada em um mundo rude e preconceituoso, tentará sobreviver e reencontrar seu criador em busca de respostas para entender sua condição existencial.

que o destino certo seja a tragédia. Roy encontra Pris, aparentemente único laço que o prendia à Terra, assassinada por Deckard.

Figura 13: O ator Rutger Hauer como Roy Batty



Fonte: <https://www.tumblr.com/tagged/roy-batty>. Acesso em 19 abr. 2019

Deste modo, conforme relata Ana Laudelina Ferreira Gomes:

Quando o andróide Roy descobre que está prestes a morrer e nada pode fazer para impedir que isso aconteça, o espectro da morte fica em torno de si. Ela é vista como negatividade, pois se afasta da ordem, ela desordena e traz o desespero. Ele passa a sentir-se espúrio, o degenerado, aquele que trouxe para dentro da ordem a desordem. Assim, pode-se conceber que nesse caso ser andróide é viver uma existência de duplo, tal como as próprias representações sociais sobre a morte supõem. É ver na imagem do espelho, no espectro de sua própria sombra, no eco de sua própria voz o poder sobrenatural do viver com medo da morte iminente. (GOMES, 2015, p. 374)

Isso justifica a série de ações que o personagem pratica em seus momentos finais, intercalando pensamentos filosóficos à perseguição de Deckard. Seu corpo ciborgue começa gradativamente a degenerar sob a chuva ácida e, a todo custo, Roy se expõe diretamente à dor, no desespero de manter a consciência; até que por fim, numa atitude antagônica, ao salvar o caçador de andróides, resigna-se à chegada inevitável da morte. Pode-se dizer, até mesmo,

que é em seus derradeiros instantes, que o replicante chega mais próximo de toda a humanidade que buscou em seus parques quatro anos de existência funcional. Ainda analisando a morte de Roy, Gomes conclui:

O filme *Blade Runner* pode nos levar a refletir sobre a morte como um dos problemas fundamentais do *antropos*, fonte chave do imaginário social, como um problema antropológico fundamental. O filme nos conduz a pensá-la como o próprio desvio, indeterminação, acaso, por mais que ela se configure como uma determinação biológica da espécie humana, o que se baseia na ideia de que o estreito contato com a morte (real ou imaginária) faz com que o sujeito vivencie o imponderável, a incerteza, a fatalidade, enfim, na imagem do duplo que a morte liberta, o sujeito abre um leque de múltiplas rearrumações do pensamento que lhe atualiza o potencial de criação. A morte se coloca como um ícone da complexidade do real e da necessidade de complexificarmos a forma de pensarmos o real construído por nossas ideias, por nossas ciências disciplinares. Ela é, por exemplo, uma possibilidade de objeto de estudo da ciência, mas que não consegue ser tratada adequadamente somente dentro dos estreitos limites de uma ou outra disciplina, pois traz em si várias dimensões: biológica, social, cultural, simbólica etc. Para pensá-la nessa perspectiva complexa, não podemos cindi-la em natureza e cultura, mas trabalhar com ambas as dimensões de forma aliada, rejuntada. A natureza se presentifica na morte pela imposição da determinação mesma de nossa mortalidade, mas também pela religação imaginária e simbólica que seus ritos, suas crenças, seus mitos, suas concepções fazem ligação entre o indivíduo e a espécie. (GOMES, 2015, p. 373)

Apesar de toda a riqueza de análises que a história suscita, na ocasião do lançamento, em 1982, o filme concorreu com a estréia de outra narrativa de ficção científica (na época, bastante em voga, devido ao sucesso de *2001: uma odisséia no espaço* de Stanley Kubric e das sagas de *Star Wars* e *Star Trek*), *E.T., o extraterrestre*, de Steven Spielberg. Este último foi o campeão de bilheteria à época, enquanto que *Blade Runner* arcou com as despesas de seu fracasso nas salas cinematográficas.

Philip K. Dick, infelizmente, não chegou a ver o filme completo, pois alguns dias antes do lançamento, veio a falecer em decorrência de um AVC. Embora o filme de Spielberg tenha gerado lucro para a indústria do cinema, foi *Blade Runner* que, com o transcorrer do tempo, tornou-se um clássico *Cult*⁹, sendo continuamente revisto, analisado, estudado em diversas áreas do conhecimento e descoberto como metáfora do ser humano e do futuro da humanidade.

⁹ *Cult*: termo utilizado para classificar um filme que possui um considerável número de fãs, independente da época em que foi lançado, do sucesso ou não no momento de sua exibição e da qualidade da obra. Os filmes classificados como *Cult* costumam agregar seguidores dedicados, que se organizam em fã-clubes, mantêm contato entre outros seguidores, trocam informações e produtos e freqüentam lojas especializadas. (MEDEIROS, 2009).

Exatamente 35 anos depois, foi lançado *Blade Runner 2049*, uma proposta do diretor Denis Villeneuve, que tentou resgatar alguns pontos não respondidos do primeiro filme e trazer novas indagações. Conforma alega Pablo Bazarello:

Pulamos para 2017, num tempo em que os *blockbusters* são produções enlatadas, vendidas para as massas através de uma fórmula da qual dificilmente querem se ver livre. Numa época em que muito já foi tentado – pensem só, são mais 35 anos de centenas de filmes lançados por ano – e pouquíssimo nos surpreende como novidade, seja narrativa, seja de roteiro ou estética (o visual). Neste cenário, chega a aguardadíssima sequência de um longa que justamente ajudou a revolucionar a forma como histórias são contadas no cinema – já imaginaram um *noir* de detetives, passado no futuro, com narração em *off*, robôs, carros voadores, e a maior das questões de todos os tempos: o que é ser humano? Sim, pois é. (BAZARELLO, 2017)

Novamente, não é um filme que atrairá o grande público, justamente por ser uma continuação de um longa cujo teor existencialista¹⁰ e filosófico é tão latente e não conta com uma estrutura simples, mas uma intrincada rede de enigmas às quais as vidas dos personagens estão atadas.

Villeneuve trouxe para *Blade Runner* novamente o roteirista Hampton Fancher em parceria com o novato Michael Green. Ridley Scott atuou na produção do filme e alguns rostos bem conhecidos do elenco original ressurgiram ao lado de novos atores, demonstrando os dilemas profundos que cercam a vida de seus personagens. Para Bazarello:

Esta é uma obra contemplativa, de ritmo deliberadamente lento, que não faz uso de nenhuma grande cena memorável de ação. *Blade Runner* segue sendo um filme de questões, de mais perguntas do que respostas e de imersão, na qual nos pegaremos pensando dias após o término da exibição. (BAZARELLO, 2017)

Uma das ambições artísticas de Denis Villeneuve é trabalhar com a crise identitária, que extrapola o contraste entre o que é real e o que é virtual, o que diferencia o homem da máquina, a memória e o futuro. Assim como o filme anterior e o título da obra original, mergulha o telespectador num universo de mais dúvidas.

Segundo Mario Abbade:

O roteiro é rico em referências, a exemplo do nome do protagonista, K, que, além de aludir ao autor do livro-base da franquia, também se refere a Kafka e seu “*O processo*”. Assim como em “*Ela*”, de Spike Jonze, Villeneuve rompe o conceito das relações amorosas. Tem até o “*rosebud*” do “*Cidadão Kane*”, de Orson Welles, na figura de um cavalo. Essas ideias, entre outras, são acompanhadas pela alternância

¹⁰ Existencialismo aqui compreendido a partir da definição de Caldas Aulete como “corrente de pensamento que destaca a importância filosófica da existência individual como o foco da conceituação filosófica (e não os sistemas e conceitos abstratos) e segundo o qual o homem é livre e responsável por seu destino”. (2011, p. 628)

de cenas de ação com outras introspectivas de completo silêncio e contemplação, que corroboram as ambições artísticas do diretor. (ABBADE, 2017)

Ao mesmo tempo, o *remake* cria muitas novidades, pois expande a história inicial para limiares ainda não analisados. Portanto, *Blade Runner 2049* termina aparentemente com algumas lacunas, exatamente como fez o primeiro filme, para propiciar ao telespectador a experiência do debate e da indagação, além de confrontar seus personagens com destinos amargurados.

Figura 14: *Blade Runner 2049* (2017) – Capa da versão para DVD



Fonte: <https://filmow.com/blade-runner-2049-t57464/>. Acesso em 19 abr. 2019

A história se inicia 30 anos após um blecaute mundial, ocorrido em 2019, que apagou todos os dados computados virtualmente. Para ter acesso aos registros antigos, buscam-se por equipamentos fora de uso ou voltando à velha forma do papel, em arquivos abandonados, trancafiados por grandes empresas privadas.

O conflito essencial do filme gira em torno do solitário replicante K, interpretado por Ryan Gosling, em sua busca pelo o que é a realidade e se as memórias implantadas nos andróides são verídicas ou não, vindas de experiências particulares humanas ou fabricadas, já que sua existência é rodeada apenas pelo sintético, artificial.

Figura 15: O ator Ryan Gosling como K



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/485544403573470340/>. Acesso em 19 abr. 2019

Um dos seus trabalhos é eliminar um protótipo antigo, um modelo da era Tyrell anterior ao blecaute, Sapper (interpretado por Dave Bautista). A participação de Sapper na história é pequena, porém bastante significativa, pois é ele que confrontará K por não valorizar a sua própria espécie, preconizando que isso só era justificável por ele nunca ter presenciado algo miraculoso.

Figura 16: O ator Dave Bautista como Sapper



Fonte: <https://www.themoviedb.org/movie/475759-2048-nowhere-to-run/images/posters>. Acesso em 19 abr. 2019

Após “aposentar” o andróide, K descobre no quintal da casa de sua vítima, debaixo de uma árvore morta, uma arca contendo um esqueleto humano. Ele recolhe o material e, ao encaminhar ao laboratório, fica surpreso em saber que pertencia a uma mulher morta durante o parto e que possuía um número de série escondido nos ossos, o que denunciava ser ela uma replicante, algo absolutamente improvável.

O milagre mencionado por Sapper, como o personagem vem a descobrir por meio de suas investigações, é a filha de Deckard com a andróide Rachael, a primeira modelo dos *Nexus-8* (supostamente com maior durabilidade e avanços tecnológicos que os *Nexus-6*). A criança foi concebida após o casal fugir no encerramento de *Blade Runner*, contudo, para proteger a menina após a morte de Rachael, no parto, Deckard precisa fugir e entregar a guarda da criança para outras pessoas e os dados genéticos dela são duplicados para criar um arquivo indicando um falso óbito.

A fim de escondê-la do poderoso cientista que tomara o lugar de Tyrell, Sapper a envia para uma espécie de orfanato, em meio a uma região sucateada do planeta, apenas com um único pertence, um pequeno cavalo de madeira, talhado pelo pai com sua data de nascimento.

De alguma forma, absolutamente inexplicável, Eldon Tyrell atingiu o limiar da criação que tanto buscava para acabar com o que dividia os seres humanos dos andróides: a reprodução. Rachael foi a primeira e única máquina capaz de procriar. No entanto, com o blecaute, toda a informação salva sobre a criação da replicante se perdeu e Tyrell foi assassinado por Roy Batty.

A criança é encerrada em meio a milhares de outras que foram abandonadas e posteriormente, suas memórias são implantadas em K. Como afirma Matheus Fragata, no orfanato:

Ocorre toda a memória infeliz que é, posteriormente, implantada em K. A menina é resgatada de sua infeliz vida no orfanato e, talvez pelas condições precárias ou por uma mentira para protegê-la, acaba desenvolvendo um problema imunológico que a impede de sair de uma bolha de proteção. Seus pais adotivos criam um quarto com diversas tecnologias de hologramas para que Ana Stelline não viva em uma prisão. A menina cresce e acaba virando uma ótima profissional criadora de memórias para serem implantadas em replicantes desenvolvidos pela Wallace. Ela é a representação do fim do muro que separa humanos e andróides. Ela despertaria uma revolução e acabaria com a escravidão no mundo de *Blade Runner*. (FRAGATA, 2017)

Niander Wallace, interpretado por Jared Leto, é o bilionário cego que adquiriu os direitos da Associação Tyrell após a morte de Eldon e desenvolveu e ampliou o negócio após o blecaute. Seu caráter megalomaniaco faz com que se sinta um deus ao criar seus replicantes, que chama de “anjos”, mas, ao mesmo tempo, possui um sentimento constante de frustração, principalmente quando descobre que seu antecessor foi capaz de criar um andróide gerador de vida e ele, não, mesmo com todo o investimento em maquinário cada vez mais avançado.

Figura 17: O ator Joe Turkel como Eldon Tyrell, em *Blade Runner* (1982)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/376683956330893246/>. Acesso em 19 abr. 2019

Figura 18: O ator Jared Leto como Niander Wallace, em *Blade Runner 2049* (2017)



Fonte: <https://www.slashfilm.com/blade-runner-2049-tv-spot-hunted/>. Acesso em 19 abr. 2019

O braço direito de Wallace é Luv (Sylvia Hoeks), uma andróide com força e conhecimento descomuns, que realiza a maior parte do trabalho sujo. Segundo Bazarello (2017), é uma personagem muito bem formulada e “dona de inúmeros subtextos e questões a serem adereçadas – e que surge como subversão de Rachael, a personagem de Sean Young no filme de 1982, parte intrínseca do novo igualmente”.

Figura 19: A atriz Sylvia Hoeks como Luv



Fonte: <https://villains.fandom.com/wiki/Luv>. Acesso em 19 abr. 2019

Cabe acrescentar sobre o termo “*Luv*”, que em Língua Inglesa, é um coloquialismo, uma pronúncia informal de “*Love*”, o que faz pensar sobre a escolha propositada do nome da personagem sob duas óticas: a devoção extrema por ela dedicada a Wallace, aparentemente beirando uma espécie de afeição profunda e, talvez, como uma mensagem implícita de que o amor é um dos sentimentos essenciais à humanidade e uma eterna busca por parte dos replicantes.

O filme vai desvendando a trajetória de K e pode-se dizer que essa trajetória perpassa três atos e acontecimentos que farão uma verdadeira reviravolta em seu interior. No início da história, K não tem desejos nem sonhos, além de continuar mantendo sua vida normal, ao lado de Joi, um holograma fabricado pela Corporação Wallace, ainda mais artificial que os replicantes, com quem leva aparentemente uma fabricada vida de harmonia doméstica.

Figura 20: A atriz Ana de Armas como o holograma Joi



Fonte: <https://coub.com/view/12cyy6>. Acesso em 19 abr. 2019

K, apesar de toda artificialidade que cerca sua existência, aparenta nutrir sentimentos de afeto, como um legítimo esposo para com Joi, e sente desconforto com a condição não-humana dos dois. Para Fragata (2017), “K não se odeia como acontecia com Deckard no primeiro filme. K vive cada dia normalmente, já se contentando apenas com sua existência”.

No entanto, quando descobre que a memória implantada em seu cérebro realmente aconteceu, passa a suspeitar que talvez seja humano ou alguma criatura especial, em um mundo distópico¹¹ como o apresentado na narrativa fílmica. A comprovação dessas memórias como autênticas atestariam sua existência orgânica. Mas, toda a expectativa criada em cima dessa ilusão lhe é arrancada com a revelação de que não é ele o filho de Deckard.

Isso faz com que K adentre em uma crise existencial profunda e para transtorná-lo ainda mais, a líder do grupo revolucionário, que teve nos braços a filha de Rachael e ajudou a escondê-la, sugere que a coisa mais humana a ser feita é matar Deckard para que nunca Wallace consiga chegar até o ser híbrido. K, todavia, sente-se farto de receber ordens por todos os lados e vaga pela cidade até ser confrontado por uma propaganda de vendas de Joi.

O outdoor, um holograma gigantesco, no qual Joi está nua, faz com que ele perceba que sua mulher virtual nada mais é que um produto industrializado para atender aos desejos de carinho e sexo da população solitária; isso faz com que K entre numa catarse:

A nova Joi o chama de ‘um perfeito Joe’. No caso, associamos imediatamente que até mesmo seu nome que lhe foi dado pela namorada era artificial, algo completamente sem personalidade, algo programado. Além disso, é possível associar o Joe com John Doe, no inglês significa um Zé ninguém, um fulano X. Isso afeta fortemente o protagonista a reencontrar um norte na vida. Ele cansou de seguir a programação e a ordem dos outros. Pela primeira vez na vida, K possui o poder da escolha. (FRAGATA, 2017)

Ao fim do filme, K tem um encontro com Deckard, no lugar mais radioativo e abandonado do planeta, no entanto, o antigo caçador de andróides acaba sendo sequestrado por Luv e Wallace. No escritório da Corporação, Wallace tenta arrancar a todo custo de Deckard a informação de como foi possível ele, um humano, e Rachael, uma replicante, conceberem uma criança, pois almeja desenvolver essa tecnologia para atender a demanda de *Nexus* ainda mais avançados para colonizar os planetas que estavam sendo descobertos e dominados pelos humanos.

Como não obtém sucesso, confronta Deckard com uma réplica impressionante de Rachael, reconstituída pelos ossos que Luv roubou do Departamento Policial; porém, comete mais um erro: o novo modelo possui olhos castanhos, enquanto que o original eram verdes. Absolutamente contrariado, Wallace manda Luv levar Deckard para uma prisão até que este

¹¹ *Distopia*: termo desenvolvido por John Stuart Mill, em 1868, para contrapor a inversão de valores utópicos de Thomas Morus na era industrial, embora já tivesse aparecido anteriormente em *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, que representa uma sociedade distorcida como resultado da exacerbação sarcástica do poder de ideias ou grupos que existem no mundo real. Na atualidade, representa uma história com uma lição. Geralmente, envolve a denúncia de regimes ditatoriais, tirânicos e autocráticos. (VAIANO, 2016)

resolvesse falar. K, em meio a poeira do lugar abandonado, é resgatado por um grupo de resistência replicante, que lhe revela a verdade sobre a filha de Deckard.

K é incumbido de matar Deckard para que o segredo não seja descoberto e nem que dissequem o corpo do antigo caçador de andróides. Depois de uma luta demorada e árdua com Luv, K mata a replicante e decide salvar Deckard, deixando-o livre para finalmente ir ao encontro de sua filha. K, muito ferido, leva-o até o laboratório de Ana Stelline, mas não presencia o reencontro familiar, decide sentar-se nos degraus do prédio, admirando a intensa neve caindo ao redor e o gelo derretendo entre seus dedos, para enfim morrer. Fragata afirma que:

De alguma forma, K percebe que o sentimento humano de afeto, de amor, é algo profundamente real. Isso é justificado pelo encontro do replicante nas memórias sólidas de Deckard: seja em retratos ou nos animais talhados na madeira. O protagonista enxerga o amor do antigo *Blade Runner* e vê que aquilo é real e cheio de significado. O amor é o que significa a realidade para a existência. Ao conduzir Deckard até a filha, porém, K atinge um nirvana que transcende o amor. Um sentimento verdadeiramente puro e messiânico: K vira um genuíno altruísta. Ele se sacrifica por um homem que acreditava ser seu pai, mas que não era. Ele salva duas vidas confinadas em prisões distintas para que seguissem uma jornada da qual ele nunca faria parte. Tanto que, antes de entrar no laboratório, Deckard pergunta a K: “O que eu sou para você?”. Ele quer entender esse gesto de bondade no replicante. Ele quer entender uma motivação que nunca será capaz de compreender e mensurar. K não responde e Deckard parte. No fim, em seu altruísmo extremamente amável, K se torna mais que humano. Ele contempla a luz e morre olhando aos céus. (FRAGATA, 2017)

Abbade, impressionado com a fotografia do filme, feita por Roger Deakins, afirma que esta:

Mantém uniforme a estrutura imagética ameaçadora, seja nos centros urbanos escuros e claustrofóbicos, seja nas regiões desabitadas e carcomidas. Numa sequência cativante, Roger Deakins ainda faz uma releitura do monólogo final de “lágrimas na chuva” do filme anterior entre os flocos de neve. Tudo a serviço dos dilemas existenciais dos personagens. (ABBADE, 2017)

Ou seja, o fim do filme, busca ser tão poético e dramático, com a morte de K abandonado na neve, tal qual Roy Batty, no primeiro filme, desfalecendo sob a chuva. A imagem da morte dos dois andróides, como salienta Gomes (2015, p. 373) “pode se colocar como ícone, já que é no horror da morte e no risco da morte que o homem afirma sua individualidade, sua realidade irredutível frente à decadência da espécie”, o que faz crer que é justamente na morte que os andróides mais se aproximam dos humanos.

CAPÍTULO 3 – DIÁLOGOS EM TORNO DE CONCEITOS ANTROPOLÓGICOS APLICADOS AO UNIVERSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO DESENVOLVIDO POR PHILIP KINDRED DICK

Conforme salientado no princípio deste trabalho, far-se-á uma breve explanação acerca de alguns conceitos e seus autores, estudados na área da Antropologia, relacionando-os com o contexto geral da obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick e as duas adaptações cinematográficas.

Entendemos desde já que a abordagem teórica adotada neste projeto soa como audaciosa ao agrupar tamanha variedade de obras e escritores, no entanto, salientamos que tal iniciativa permite um aprofundamento dos temas mencionados ao leitor do trabalho e, posteriormente, o surgimento de novas análises a partir do que aqui se propõe. Não se tratam de reflexões superficiais, mas sim do início de uma jornada que possibilita novos percalços e indagações.

3.1 – A relevância dos sentidos corpóreos, de acordo com Le Breton, para compreender o universo de P.K. Dick

O primeiro autor a tratarmos é o antropólogo francês David Le Breton (1953), que versa sobre as corporeidades e possui obras importantes para análises; a saber: *Antropologia do Corpo e Modernidade* (2011, 402p.) em que analisa a significação assumida pelo corpo na modernidade e a implicação de tal temática para as ciências antropológicas, dentro de onze capítulos, os quais alguns foram publicados inicialmente como artigos esparsos e, posteriormente, reagrupados para formar essa coletânea; e *Adeus ao corpo – Antropologia e Sociedade* (2003, 230p.), em que apresenta a forma materialista e fragmentária como o corpo humano é pensado e interpretado na contemporaneidade, buscando referências na literatura de ficção científica e no cinema.

Para Le Breton, em *Antropologia do Corpo e Modernidade* (2011, 402p.), o corpo se constitui como uma construção simbólica a que se acrescentam saberes e representações evidenciados pelo olhar cultural e social humanos e não uma realidade em si. Sua narrativa implica em representar a bipolaridade na compreensão do corpo, enquanto fronteira entre o

“eu” e o mundo e, ao mesmo tempo, dissociado do homem, que nos tempos modernos o deprecia e tenta construir novas identidades.

O autor mergulha numa linha temporal que abarca a pesquisa antropológica do início do século XX à contemporaneidade, para fundamentar três esferas socioculturais que ressaltam a polissemia da construção simbólica corporal, respectivamente o individualismo, a urgência de um saber pautado em uma razão positiva e uma laicidade natural e, por fim, a primazia da medicina sobre as tradições populares. O corpo é entendido, portanto, além da esfera biológica, mostrando que também se trata de um constructo cultural, que permite compreender algumas das tensões e posicionamentos contemporâneos sobre a desconstrução e a fragmentação do indivíduo.

Já em *Adeus ao Corpo – Antropologia e Sociedade* (2003, 230p.), David Le Breton, aborda como o corpo humano tornou-se um objeto de análise dentro das ciências médicas, dissociado do homem, do ser, concentrando-se num amplo campo de experimentação. Para o autor, hoje

O corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturalizado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído ou eliminado, estigmatizado em nome do grande “espírito” ou do gene “ruim”. A sua fragmentação é consequência do sujeito. O corpo aparece hoje como o maior desafio político, ele é o analisador fundamental das nossas sociedades contemporâneas (LE BRETON, 2003, p. 21)

A partir daí, o autor argumenta o quanto a literatura e o cinema de ficção científica estão a par das consequências que as novas tecnologias poderiam causar ao corpo, chegando a dizer que “o nosso próprio mundo virou um universo de ficção científica” (LE BRETON, 2003, p.159) e traça uma linha antropológica por meio de leituras dessas obras contemporâneas e como as mesmas evidenciaram a velocidade com que ocorreram transformações no pensamento sociocultural e biomédico a respeito do corpo humano.

Em específico, Le Breton analisa a obra de Philip K. Dick através do pressuposto da indústria farmacológica, capaz de, com suas novas drogas, manipular o cérebro humano:

Em *Blade Runner* (1968), de Philip K. Dick, os personagens não destilam seu humor ao acaso; programam-no de acordo com o conteúdo e a duração que escolhem, sem temer a ambivalência de seus sentimentos. Assim, Deckard e sua mulher Iran, um casal esgotado, encetam uma viva discussão decorrente da ambigüidade inerente a qualquer empreendimento desse tipo [...]. Iran aflige a si mesma regularmente seis horas de depressão e de auto-acusação. Como Deckard observa que ela corre o risco de não querer mais sair de si, tal estado perpetuando-se por conta própria, ela lhe diz que antes registra uma correção de programa mais otimista. Ambos recusam os acasos de seus humores, querem dominá-los, mesmo quando se trata de

prever para si horas de angústia e de depressão a intervalos regulares, para não deixar inexplorados todos os recursos de sua afetividade e porque a ambivalência é uma estrutura da consciência. O órgão de humor filtra sua vida cotidiana, insufla-lhe sua tonalidade, seu estilo, e favorece o controle do que era ainda há pouco o inapreensível por excelência. Hoje o arsenal de psicotrópicos coloca a emoção à disposição do sujeito. Desde que o estímulo químico seja eficaz, a escolha do humor se opera com base em uma vasta paleta, segundo a iniciativa do indivíduo. (LE BRETON, 2003, p. 55-6)

Neste ponto, podemos inclusive estabelecer uma relação com mais uma passagem da obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, que é a tentativa de Roy Baty de experimentar drogas farmacológicas para ser capaz de sentir empatia, conforme consta em seu relatório, lido por Deckard:

Além disso, este andróide roubou – e experimentou – diversas drogas de fusão mental, alegando, quando descoberto, que esperava promover em andróides uma experiência coletiva semelhante à do mercerismo, a qual, salientou, permanece inacessível a andróides. [...] Baty tinha tentado forçar a realidade de uma experiência de fusão para si mesmo, e então, quando fracassou, planejou o assassinato de um grande número de seres humanos... (DICK, 2017, p. 210-1)

No entanto, a obra que selecionamos para estabelecer a análise transdisciplinar, com relação ao texto literário e suas versões cinematográficas, foi *Antropologia dos Sentidos* (2016, 546p.), na qual o autor faz um percalço sobre como o corpo, a cultura e sociedade fazem parte da construção dos cinco sentidos humanos, retomando em alguns conceitos de outros pensadores, como Foucault e Bauman e, desta forma, tornando a compreensão do universo de Philip K. Dick por uma ótica diferenciada e inovadora.

O livro é estruturado em cinco unidades, cada uma responsável por abranger um dos sentidos. Le Breton se permite mergulhar no mundo com o intuito de se sentir dentro e não diante dele. Ele nos apresenta que o sujeito apenas percebe sua existência pelos sentidos:

O corpo é profusão do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas e se mistura a elas com todos os seus sentidos. Entre a carne do homem e a carne do mundo, nenhuma ruptura, mas uma continuidade sensorial sempre presente. O indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo. (LE BRETON, 2016, p. 11)

Deste modo, todo indivíduo caminharia rumo a um universo sensorial que se liga à sua cultura, à sua história particular, à sua educação, à sua comunidade representando uma organização sensorial que é única para cada ser.

Com sua visão antropológica da realidade, Le Breton, para corroborar seus argumentos, apresenta um mosaico de dados etnográficos que ilustram sobre o papel das

percepções sensoriais nas mais diversificadas culturas, comunidades e épocas. Como afirma Garcia, ao analisar a obra do antropólogo francês:

A natureza da experiência humana vincula-se e se adapta na matéria do corpo e sua ação cognitiva/sensorial configura as habilidades desses efeitos de sentidos, que o próprio universo não consegue abranger enquanto potencialidade da competência orgânica corporal. O limiar da imagem corporal faz que, cada vez mais, a urgência da plasticidade da matéria viva da vida – o corpo – seja ponto pacífico da expressão do sujeito contemporâneo. (GARCIA, 2005, p. 8-9)

Le Breton aponta para diversas direções em que é possível explorar o universo das sensações; desde um longo processo histórico, em que desenvolve a hierarquia do universo sensorial até o jogo de metáforas, repugnâncias e aceitação envolvendo a antropologia dos sentidos.

Na introdução de sua obra, Le Breton já nos deixa claro que:

O corpo é a condição humana do mundo, este lugar onde o fluxo incessante das coisas se detém em significações precisas ou em ambiências, metamorfoseia-se em imagens, em sons, em odores, em texturas, em cores, em paisagens, etc. O homem participa do vínculo social não só por sua sagacidade e suas palavras, por seus empreendimentos, mas também por uma série de gestos, de mímicas que concorrem à comunicação, pela imersão no seio dos incontáveis rituais que escondem a cotidianidade. Todas as ações que formam a trama da existência, mesmo as mais imperceptíveis, engajam a interface do corpo. O corpo não é um artefato alojando um homem devendo levar sua existência apesar deste obstáculo. (LE BRETON, 2016, p. 13)

Desta maneira, o corpo se orienta conforme um constructo histórico, em que os sentidos corpóreos não são apenas natos, mas passam por todo um processo de experimentação e experiências com o transcorrer da existência. A partir deste ponto, o autor organizará a seleção de sua obra abordando em cada unidade um dos cinco sentidos humanos.

O primeiro sentido a ser trabalhado por Le Breton é o da visão. Em sua reflexão sobre a supremacia do olhar em detrimento dos outros sentidos corpóreos, o autor reconstitui o processo de configuração do sentimento de individualidade associado à visão.

A visão é o sentido mais constantemente solicitado em nossa relação com o mundo. Basta abrir os olhos. As relações com os outros, os deslocamentos, a organização da vida individual e social, todas as atividades implicam a visão como uma instância maior. (LE BRETON, 201, p. 67)

Le Breton apresenta exemplos desde o Renascimento, época em que a visão tornou-se celebrada como a maior das atividades sensoriais e, ao mesmo tempo, a estigmatização da cegueira, como a maior das deficiências, que impossibilita qualquer capacidade de discernir

lucidamente algo. Para o antropólogo, “ver não é um ato passivo, nascido da projeção do mundo na retina, mas um registro do olhar” (2016, p. 85), e ainda acrescenta que

Ver é por à prova o real através de um prisma social e cultural, de um sistema de interpretação que carrega a marca da história pessoal de um indivíduo imerso numa trama social e cultural (LE BRETON, 2016, p. 94).

Deste modo, a visão ganha o *status* de sentido primordial pela relevância do distanciamento, da diferenciação entre o eu e os outros e que tem na arte o seu traço mais relevante. A visão delimita o individual, o que a torna ainda mais nobre, já que é por ela que distinguimos o mundo.

Toda visão é interpretação. Não vemos formas, estruturas geométricas ou volumes, mas imediatamente significações, esquemas visuais, isto é, rostos, dos homens, das mulheres, das crianças, a forma das nuvens, das árvores, dos animais, etc. Nos olhos, a multidão infinita das informações faz-se mundo. (LE BRETON, 201, p. 94-5)

O segundo sentido decodificado é o da audição, ao qual Le Breton relaciona as capacidades de pensar e entender a linguagem, ao mesmo tempo em que é algo fugaz, a sonoridade se apresenta ao homem num segundo e no outro há o silêncio. O escritor chega a afirmar que “se a visão está mais próxima da natureza, a audição é mais uma domesticação. O ouvido se educa ao longo da aprendizagem e da experiência” (2016, p.143) e que barulho e música podem ser entendidos sobre prismas divergentes.

O tato é o terceiro sentido a ser analisado e, para Le Breton, é o segundo colocado em importância, pois “o sentido tátil engloba o corpo em sua inteireza, espessura e superfície, ele emana da totalidade da pele, contrariamente aos outros sentidos mais estreitamente localizados”. (2016, p. 203).

Para o autor, a pele, envolve o sujeito delimitando suas dimensões no espaço, sendo um “invólucro real e simbólico do corpo, e do próprio indivíduo” (2016, p. 206), ao mesmo tempo funcionando como uma barreira que protege do mundo exterior e um convite à proximidade, já que “toda estimulação tátil marca as fronteiras entre si e o outro, entre o de fora e o de dentro” (2016, p. 208).

O tato é um sentido que também deve ser exercitado para que não permaneça dormente ou deficiente e, além disso, o toque não é apenas algo físico, pois também atinge o campo semântico, com cada carícia ou gesto tendo um respectivo significado: “a mistura dos corpos, que faz do tato o sentido essencial da sexualidade, é uma tentativa de conjurar provisoriamente a separação pela apreensão do outro na mesma fruição” (LE BRETON, 2016, p. 262).

Para Le Breton, “a carícia é a revelação de si pelo outro” (2016, p. 264), ou seja, pelas mãos do outro o indivíduo se conhece e transmite conhecimento. No entanto, o autor não deixa de afirmar que vivemos numa época em que o contato tem se feito cada vez mais ausente, distanciado.

Em nossas sociedades ocidentais o contato com o corpo está estreitamente sob a égide do apagamento [...]. O indivíduo dispõe ao seu redor de uma reserva pessoal, de um espaço de intimidade que prolonga seu corpo e instaura uma fronteira entre ele e os outros, que não se rompe sem seu consentimento ou sem fazer-lhe violência. Um invólucro simbólico o protege do contato com os outros que instintivamente intuem a distância a manter, a fim de evitar sentir-se mutuamente incomodados [...]. A menor aproximação encerra uma forte conotação afetiva, já que ela rompe as usuais convenções proxêmicas. (LE BRETON, 2016, p. 274)

O quarto sentido é o do olfato, apresentado como “testemunha da intimidade” (2016, p. 289) e capaz de provocar tanto boas sensações nos indivíduos, quanto constrangimento ao se associar com os cheiros desagradáveis. Conforme Le Breton, o charme deste sentido reside no emprego das sutilezas, das descobertas dos cheiros, da experiência particular que é capaz de proporcionar a cada sujeito. Também é um sentido que antecede o contato, pois conforme odor e a sensibilidade de quem o sente, pode servir como atrativo ou repelente.

Por último, o autor trata o paladar como o “inverso dos outros sentidos”, já que este requer a “ingestão de uma parcela do mundo. A degustação de um alimento ou de uma bebida implica uma imersão em si mesmo” (2016, p. 393). A gustação é um produto histórico e a maneira pela qual os seres humanos situam simbolicamente sua cultura. Representa o cruzamento entre o subjetivo e o coletivo e ao mesmo tempo marca a pertença social e cultural do sujeito.

Le Breton finaliza seu estudo antropológico dos sentidos alegando que a qualidade do mundo é feita pelas sensações, por meio das significações que moldam nossa percepção do que nos rodeia. No que tange a relacionar a teoria antropológica dos sentidos com *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* e os filmes derivados dessa franquia, podemos partir da análise dos dois principais sentidos postulados por Le Breton: a visão e o tato.

A visão tem suma importância na obra de Philip K. Dick e nas versões cinematográficas. Em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* e no filme de Ridley Scott, a diferenciação entre humanos e replicantes se dá pela análise da retina.

Figura 21: Cena de *Blade Runner*, na qual Rick Déckard testa o equipamento de análise de retina em Rachael.



Fonte: <https://nosbastidores.com.br/final-de-blade-runner-2049-explicado/>. Acesso em 19 abr. 2019

Quando falam sobre a aplicação do teste de empatia em Rachael, Deckard explica a Eldon Rosen/Tyrell sobre o aparelho a ser utilizado:

Ele mostrou a ela o outro instrumento, um emissor de feixe de luz em forma de lápis - Isto *grava as flutuações de tensão no interior dos músculos oculares*. Simultaneamente ao fenômeno do rubor, em geral pode ser detectado um pequeno mas perceptível movimento de... (DICK, 2017, p. 87).

É pelo olhar que as pessoas mergulham na realidade virtual proporcionada pela experiência do mercerismo e a caixa de empatia, por essa experiência é que os seres humanos seriam capazes de se fundir com o sofrimento de Mercer. Ao ligar a aparelhagem, no mesmo instante, as pessoas têm acesso a uma imagem virtual, como é descrita na narrativa, quando Isidore acessa o dispositivo antes de ir para o trabalho:

A imagem ficou nítida; viu de imediato a famosa paisagem, a velha, marrom e estéril subida, com tufo de secas e ossudas ervas, inclinadas na direção de um pálido e nublado céu. Uma figura solitária, de forma mais ou menos humana, pelejava em subir a colina: um ancião usando uma sombria e indefinível túnica, que o cobria tão escassamente como se tivesse sido arrancada pelo vazio hostil do céu. O homem, Wilbur Mercer, caminhava pesadamente e, à medida que apertava os manetes, John Isidore gradualmente experimentava um minguar da sala que estava; a mobília dilapidada e as paredes vazaram e ele deixou inteiramente de vê-las. (DICK, 2017, p. 63)

No filme de 1982, um geneticista particular é contratado pelas empresas Tyrell apenas para criar os olhos dos andróides, e quando ocorre o encontro com Roy Batty, o cientista fica

deslumbrado com a perfeição do olhar no andróide, o que acaba por acarretar sua morte. Curiosamente, Roy mata seu criador através dos olhos.

Figura 22: Cena de *Blade Runner*, na qual Roy Batty assassina Eldon Tyrell



Fonte: <http://www.browserd.com/tag/blade-runner/>. Acesso em 19 abr. 2019

É pela análise visual de uma fotografia, num aparelho que escaneia cada dimensão da imagem, que Deckard descobre sobre Zhora e Roy. É pela experiência do olhar que os andróides percebem e descobrem o mundo, como fica evidente, no monólogo final de Roy, quando se lastima que seus olhos, mesmo sendo artificiais, viram imagens que ser humano algum seria capaz de imaginar e que todas essas imagens iriam se perder com o escoamento de sua vida, como “lágrimas na chuva”. É pelo olhar que a maioria dos seres se expressa durante o filme, seus olhos dizem mais que as próprias falas, refletem tanto o vazio, quanto o medo, a insegurança e o desalento frente à morte certa.

Em *Blade Runner 2049*, temos duas situações em que o olhar ultrapassa as barreiras do visual para atingir o campo semântico. A primeira é o fato do bilionário Niander Wallace, criador dos novos andróides, ser cego, incapaz de enxergar ao que ele mesmo dá vida; para tentar fazer uma ideia de cada novo ser criado, usa um programa de computador que lhe permite enxergar numa perspectiva virtual, mas nunca real; o que nos leva a uma suposição: será que é a cegueira a responsável pelo seu fracasso na construção de um ciborgue que gera a vida? Afinal, já que é incapaz de enxergar o que possui, como compreenderá o milagre da vida, que é contemplar o nascer de um novo ser?

É algo realmente plausível, principalmente se levarmos em conta o que Le Breton afirma sobre ser a cegueira a deficiência mais limitante e o fato de a visão ter o caráter de elemento distintivo numa sociedade, é ela que permite vermos uns aos outros como somos e,

também, numa abordagem mais abstrata, a visão de mundo que cada indivíduo possui o torna único.

A segunda situação é o momento crucial quando Wallace confronta Deckard com uma réplica praticamente perfeita de Rachael, mas que o caçador de andróides, desmascara por um pequeno detalhe: a replicante original possuía olhos verdes, não castanhos; o que demonstra mais uma falha do dono da Corporação; se os olhos são “as janelas da alma”, como Le Breton lembra em sua análise sobre este sentido, foi o olhar que marcou a identificação entre o que era autêntico e a mera cópia, o olhar que identificou o indivíduo e fez ressaltar as suas particularidades.

Além disso, é um dos momentos mais impressionantes do filme, pois através do uso dos mais novos recursos tecnológicos, assistimos entrar em cena uma jovem Sean Young, absolutamente revitalizada, com a beleza irretocável de 35 anos atrás.

Figura 23: Imagem que mostra o processo tecnológico, utilizado em *Blade Runner 2049*, para rejuvenescer a atriz Sean Young e recriar seu protótipo.



Fonte: <http://www.bioethicsobservatory.org/2018/03/blade-runners-replicants-myth/24741>.
Acesso em 19 abr. 2019

O tato também é essencial em diversos momentos do universo criado por Philip K. Dick. No romance, a cena emblemática da primeira relação sexual entre o humano e a máquina, considerada um tabu e uma proibição na sociedade em que estão inseridos, no entanto, é incapaz de ser efetivada em sua plenitude, mesmo tendo conhecimento de que

existe a criação de andróides para realização de programas na Terra e nas colônias, num suposto mercado negro.

- Você já fez amor com um andróide antes?
- Não – ele respondeu, tirando a camisa e a gravata.
- Eu compreendo... eles me dizem... que é convincente se você não pensa muito a respeito. Mas se pensar demais, se você refletir no que está fazendo... daí não consegue ir em frente. Por, hum, razões psicológicas. [...] Mas lembre-se: não pense nisso, apenas faça. Não pare nem filosofe, porque de um ponto de vista filosófico é desolador. Para nós dois. (DICK, 2017, p. 218)

Rachael seduz Deckard, pois sua intenção era fazer com que, por meio de tal relação, o caçador desistisse de sua função de aposentar andróides, o que não acontece. É pelo contato entre os corpos que Rachael desejava conhecer mais sobre Deckard, mas o efeito foi oposto, fez com ele se reconhecesse e tomasse uma posição frente aos próximos acontecimentos. Como sua iniciativa não obteve sucesso, o meio de vingança para atingir Deckard é matando seu animal, atirando-o do alto de um prédio, conforme o relato de Iran a Deckard:

- Eu a vi muito claramente [...]. Era uma garota pequena e aparentemente jovem, com cabelos escuros e grandes olhos negros, muito magra. Vestia um longo casaco de escama de peixe. Usava uma bolsa tipo malote dos correios. E não fez nada para evitar que a víssemos. Como se não se importasse.
- Não, ela não se importava – disse ele. – Rachael não daria a mínima se você a visse. Provavelmente, ela queria que você a visse, assim eu saberia quem fez isso. (DICK, 20147, p. 251)

Um contato que atrai, outro que repele. A relação sexual como uma tentativa de atrair e evitar a morte, sendo infrutífera; o empurrão da cabra, de cima do prédio, marcando a separação dos corpos no espaço pela morte premeditada e, finalmente, capaz de manipular as emoções do caçador de recompensas.

Em *Blade Runner*, não temos a personagem de Rachael com esse temperamento ambíguo, mas sim uma replicante que necessita ser tocada para poder se humanizar e salvar-se dos demais caçadores de andróides. Suas lembranças são basicamente compostas por imagens visuais e referências auditivas, como fotos antigas e o conhecimento de uma partitura e sua execução sem nunca ter tocado ao piano; falta-lhe, no entanto, a lembrança dos toques, já que a única referência que tem de uma mãe vem apenas de fotografias. A cena em que Deckard a beija, forçando a situação, a princípio, surge-nos desconfortável, tal qual uma demonstração abusiva de poder sexual, mas acabamos por entender que é essencial para a sobrevivência e adaptação da andróide se quiser passar por humana; o contato que oprime e que liberta.

Figura 24: Cena de *Blade Runner*, na qual Déckard, para tentar salvar Rachael, tenta humanizá-la pelo contato carnal.



Fonte: <http://www.pilulapop.com.br/2011/05/na-prateleira-blade-runner-1982/>. Acesso em 19 abr. 2019

Outras duas passagens relevantes envolvendo o toque pertencem a Roy Batty, a primeira quando assassina seu pai/criador com as próprias mãos e a segunda, quando fere a si mesmo para poder se sentir vivo, ao menos, por breves instantes. Sabe-se que a dor é uma característica eminentemente humana, uma sensação não permitida ao andróide e quanto mais próximo da morte Roy se encontra, mais consciência de si mesmo adquire, seja pela autoflagelação quanto pela aceitação da morte evidente. Tais demonstrações de toque revelam que, do ponto de vista de Rachael, o contato vem para acalentar e salvar, enquanto que para Roy, é prelúdio da morte.

Figura 25: Cena de *Blade Runner*, em que Roy fura a própria mão para tentar conter o processo degenerativo



Fonte: https://christianfeminism.neocities.org/blade_runner.htm. Acesso em 19 abr. 2019

Já em *Blade Runner 2049*, a relevância do tato aparece pelo fato de ser o método de como Wallace enxerga o mundo em meio à sua cegueira; nas experiências sensoriais de possuir um cavalo de brinquedo, seja uma realidade para a filha de Deckard, seja uma memória implantada em K, que chega a sentir como se realmente tivesse segurado o objeto; nas experiências metafísicas de Ana Stelline em criar espaços e memórias que gostaria de tocar, participar, mas que não lhe é permitido por portar uma doença que coíbe o contato com os outros seres; na cena em que a holograma Joi se funde com a prostituta, na intenção de sentir o toque real de K; e, por fim, a cena final, Deckard, com as mãos no vidro, tentando alcançar sua filha: o toque delimitando as fronteiras espaciais um do outro.

3.2 - Compreendendo o espaço físico e utópico do corpo ciborgue sob a ótica foucaultiana

O segundo teórico a ser relacionado é o filósofo francês contemporâneo Michel Foucault (1926-1984), que abordou inúmeros temas os quais são estudados em várias áreas do conhecimento. Dentro da Antropologia, para Wilton Garcia:

Foucault também contribuiu significativamente para refletirmos sobre corpo, biopoder e o cuidar de si, perante a (des)construção da política de desejo e de identidade, não só no discurso mas também na prática. A dinâmica interna do próprio sujeito – longe de uma perspectiva narcísica – é fruto das discussões com o outro, no sentido de alteridade [...]. Foucault resgata a ordem disciplinar do sistema dominante, entre público e privado, para demonstrar a castração do sujeito, em que o corpo pulsa afeto, erótica, desejo, gênero, sexo e sexualidade como forma de controle sociocultural e de poder do Estado. (GARCIA, 2005, p. 5)

A obra que utilizamos é *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), em que o filósofo trata sobre a construção do corpo real e imaginário, a posição e o espaço que esse corpo ocupa na sociedade e o espaço que divide com o diferente. Vale salientar que, a princípio, Foucault apresentou esse texto num congresso que versava sobre arquitetura, analisando corpo numa perspectiva espacial, mas, podemos afirmar que, pela versatilidade de sua análise e pela compreensão das diferentes formas de construção e reflexão sobre o corpo, podemos trazer este diálogo para a análise de um texto literário e suas adaptações filmicas.

De acordo com Garcia:

O corpo surge na atualidade como tema de profundas (trans/de) formações, e provoca aguçado destempero. Do natural ao artificial, do úmido ao seco, da matéria ao espírito, do orgânico ao maquínico, o debate a respeito do corpo parece ser um tema efervescente, sobretudo

pela complexidade tenaz que expõe no contemporâneo. (GARCIA, 2005, p. XIV)

Desse debate, podemos depreender que o corpo físico, para Foucault, é um corpo implacável, ao qual o indivíduo está preso e condenado, mas que, apesar de tudo “tem suas próprias fontes de fantástico”, possui “lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos” (2013, p.10); o corpo físico também pode ser transfigurado por meios de máscaras, tatuagens, maquiagem e adereços diversos e, conforme for estilizado, pode ocupar novos espaços e o símbolo do seu concretismo reside na imagem do espelho e do cadáver, pois é ele que nos ensina “que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma que o corpo ocupa um lugar” (2013, p. 15).

Mas também há o corpo idealizado, sonhado, alma que está por dentro do invólucro carnal, que sente empiricamente o que lhe acontece no exterior. Ambos os corpos corroboram para a criação do corpo utópico, segundo Foucault: “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado” (2013, p. 10).

Esse corpo sabe quando é encarado, olhado, analisado, julgado e condenado, por estar fora do lugar ou no entre-lugar¹², real ou imaginário. Para Foucault, as utopias correspondem aos lugares que não são reais, nem lugares fixos, dentro e fora de si mesmo, ou em suas próprias palavras:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorpóreo (FOUCAULT, 2013, p. 08).

Salienta também que há utopias não apenas para criar um corpo, como para apagá-lo, removê-lo de seu lugar e que o corpo humano é o “ator principal de todas as utopias”, visto que “uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo?”. (FOUCAULT, 2013, p. 12)

¹²¹² *Entre-lugar*: tal termo se constitui como um importante operador de leitura dentro dos Estudos Culturais, com vários autores atribuindo-lhe conceitos. No entanto, assimilaremos duas definições apenas: para Foucault, seria um espaço de descentramento, deslocamento, desconstrução; enquanto que para Silvano Santiago, pode ser um locus de enunciação, espaço territorial, geográfico, espaço discursivo de onde brada o movimento de resistência do colonizado frente à imposição de valores do colonizador. (SOUZA, 2007, p. 1-13)

Num segundo momento, Foucault elabora o conceito de *heterotopia*, cunhado nas junções dos termos gregos *heteros* (que designa o outro, o diferente) e *topia* (como lugar, espaço), significando o espaço do outro. Na busca pelo universal, pela globalização, afastamo-nos uns dos outros, não compreendendo as diferenças e a multiplicidade.

Entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los [...]. Pois bem, sonho com uma ciência digo mesmo uma *ciência* e teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias [...], mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros. (FOUCAULT, 2013, p. 20-1)

Desta forma, essas heterotopias podem estar não apenas em um espaço físico determinado, como também no corpo do outro, que também representa um lugar, um lugar real e que, no entanto está isolado do que é socialmente aceito; já que o corpo do outro ocupa e está localizado em um espaço diferente, que depende de um rito de proximidade ou violência para que possamos nos aproximar.

As heterotopias, para Foucault, representam até mesmo comportamentos espaciais que estão aquém do que a sociedade considera como certo e impõe suas condutas, sua moral e é, justamente, nesses espaços que residem conflitos e tensões exercendo relações de poder entre os indivíduos, visto que para adentrar em alguns deles, requer-se ser um iniciado (FOUCAULT, 2013, p. 27).

Relacionando com o conteúdo da obra de Philip K. Dick e sua filmografia, podemos dizer que o corpo do andróide é o corpo utópico, num primeiro momento idealizado, criado para ser “a imagem e semelhança” de seu criador e, ao mesmo tempo, aperfeiçoado, de proporções atléticas, compleições a agradar o gosto de seus proprietários, livre de doenças e com uma inteligência incomparável, capaz de executar os serviços que a humanidade considera como abjetos e ainda assim manter o semblante plácido e agradável, tornando-se o ser humano perfeito ou muito próximo a isso, como diz a narrativa de P.K. Dick:

Os andróides do tipo *Nexus-6*, Rick refletiu, superavam diversas classes de humanos. Especiais em inteligência. Em outras palavras, os andróides equipados com as unidades cerebrais *Nexus-6*, de um ponto de vista pragmático, grosseiro e prático, tinham evoluído para além de um vasto – ainda que inferior – segmento da humanidade. Para o bem ou para o mal. Em alguns casos, o servo havia ultrapassado o mestre em habilidade. (DICK, 2017, p. 72-3)

No entanto, apesar de estarem cada vez mais próximos às qualidades humanas, ainda continuavam com ressalvas: não são humanos de fato, não resistem à degeneração do tempo,

não podem conceber a vida (o único que o fez, Rachael, precisou morrer, tornando-se a única de sua espécie, como nos é mostrado em *Blade Runner 2049*).

Figura 26: Cena de *Blade Runner 2049*, quando os restos mortais de Rachael são analisados em laboratório



Fonte: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/blade-runner-2049-lapd-large-evidence-1924883411>. Acesso em 19 abr. 2019

Na narrativa, antes de manter relações sexuais com Deckard, Rachael lhe diz:

Qual a sensação de ter um filho? Pensando bem, qual é a sensação de nascer? Nós não nascemos; não crescemos; em vez de morrer de doença ou de velhice, desgastamos com o uso [...]. Máquinas quitinosas com reflexos que não estão vivas de verdade [...]. Eu não estou viva! Você não está indo pra cama com uma mulher. (DICK, 2017, p. 218)

Desta forma, Rachael deixa evidente a Deckard seu ciclo de vida, algo absolutamente distinto da humanidade, já que na narrativa a impossibilidade de uma concepção e bem como um nascimento natural, diferentemente da versão cinematográfica contemporânea, não lhe permite cumprir mais uma das características próprias da mulher: abrigar em seu corpo uma gestação; deste modo, não vive, não nasce, não gera vida; portanto, incompleto.

Nisto reside a contradição, se não é humano, então não é perfeito, faltam-lhe características como empatia, amor, afeto, abnegação, como atesta a própria história criada por Dick, “empatia, evidentemente, existia apenas na comunidade humana, ao passo que inteligência em qualquer grau poderia ser encontrada em todo filo ou ordem biológica” (2017, p. 72). Além disso, se esse corpo criado para ser um protótipo do homem perfeito, sai do seu espaço, tentando adentrar outro que não é o seu, o primeiro passo é rechaçá-lo, condená-lo, persegui-lo.

Figura 27: Ilustração do romance, quando Rachael seduz Rick Deckard



Fonte: Fotografia produzida pela autora do trabalho, imagem de DICK, Philip K.. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*(trad. Ronaldo Bressane). 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2017, p. 219

É exatamente o que ocorre quando os replicantes vêm foragidos das colônias espaciais para a Terra: eles devem permanecer no lugar para o qual foram designados, na posição de escravos, mão-de-obra, incapazes de contradizer os seres que os criaram e com data de validade. Aqueles que saem do seu espaço, tentando adentrar um local que não lhe pertencem, para o que não são iniciados, são “aposentados”.

Aqueles que tentam ocupar um corpo que não é o seu (ao se passarem por humanos) precisam de uma condenação: seu corpo precisa ser destruído de algum modo por tal profanação; como fica evidente, quando Deckard, após “aposentar” Luba Luft, mergulha em seus pensamentos:

Ela era realmente uma cantora soberba [...]. Não entendo: como um talento desses poderia ser um risco para a sociedade? Mas não era o talento, disse a si mesmo; era ela propriamente. Assim como Phil Resch, refletiu. Ele é uma ameaça do mesmo jeito, pelas mesmas razões. (DICK, 2017, p. 169)

Na obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, o replicante Garland diz ao caçador de recompensas Rick Deckard, após refletir sobre sua condição e futuro fatídico

próximos: “De qualquer jeito é um risco, libertar-se e vir para a Terra, onde não somos sequer considerados animais. Onde cada minhoca ou tatuzinho de jardim é considerado mais desejável do que todos nós juntos” (DICK, 2017, p. 158).

Figura 28: Ilustração do romance, quando Rick Deckard invade o camarim de Luba Luft para matá-la



Fonte: Fotografia produzida pela autora do trabalho, imagem de DICK, Philip K.. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (trad. Ronaldo Bressane). 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2017, p.137

Os andróides desejam ocupar espaços os quais não foram construídos para suas condições existenciais, logo, ao vir para a Terra como foragidos, no livro e no primeiro filme, ou se refugiarem no submundo, levando vidas miseráveis ou controladas, necessitam ser rechaçados tão logo identificados pelos humanos. Mesmo aqueles que desconheciam suas condições de andróides devem ser sacrificados por assumirem uma forma que não lhes pertence, mesmo aqueles que ousam sonhar em se humanizar (como Luba Luft no texto escrito; Rachael e Roy Batty no primeiro filme; K e Joi, na versão cinematográfica mais recente) devem ser castigados.

O castigo reside justamente no contradizer as leis naturais, contradizer quem os criou. Se até no mito judaico-cristão, o ser humano foi castigado por contradizer seu Deus, por que não os andróides também não devam ser castigados por contradizerem os humanos, os deuses responsáveis por sua criação?

Figura 29: Cena de *Blade Runner 2049*, quando Niander Wallace destrói sua criação por considerá-la imperfeita.



Fonte: <https://www.cinemacap.com/beautiful-blade-runner-2-trailer-characters-featurette-new-movie-2017/>. Acesso em 19 abr. 2019

Não há respeito, consideração ou cuidado pelo corpo do outro, pelo lugar ocupado pelo outro, no mundo globalizado. Ou se adéquam à esta sociedade ou precisarão fugir e se esconder se não quiserem ser aniquilados¹³.

Interessante notar que, ao mesmo tempo, os andróides sabem que causam medo aos humanos, pois eles são capazes de conquistar o Universo e com os conhecimentos apropriados da ciência, poderiam se tornar imortais, pois Rachael, na obra literária, alerta Rick Deckard que, se os caçadores de recompensas conseguissem identificar os padrões dos *Nexus-6*, novos protótipos seriam criados, dificultando cada vez mais sua identificação, “assim teremos os *Nexus-7*. E quando eles forem descobertos, iremos modificá-los novamente até que, enfim, a empresa chegará a um modelo que não poderá ser distinguido de um ser humano comum” (DICK, 2017, p. 215).

Esse provável receio de os andróides conseguirem algo inalcançável para a humanidade, explicaria porque eles foram feitos para expirarem dentro de um prazo de validade e, inclusive, os ciborgues *Nexus-8*, apresentados na última versão cinematográfica, com maior tempo de duração, também estão fadados ao desgaste, para que sempre saibam qual é o seu lugar diante da humanidade: o lugar do outro, do diferente num mundo de iguais, o que nos leva às relações de desigualdades na sociedade contemporânea.

¹³ No caso em questão, pode-se citar: a fuga dos andróides para a Terra; a tentativa de se refugiarem com o único humano que parecia lhes entender, Isidore/Sebastian, mas que ainda assim não deixava de ser humano e os estranhar; a fuga de Rachael com Deckard para tentar se humanizar; o esconderijo de Deckard no lugar mais inóspito possível; a tentativa de esconder a criança híbrida a todo custo.

3.3 – O ciborgue de Donna Haraway e o andróide de Philip K. Dick

A terceira autora a ser trabalhada é a norte-americana Donna Haraway (1944), com diversos livros sobre ciência e o feminismo. No caso em questão, abordaremos um dos seus textos mais conhecidos: *Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*, extraído de uma coletânea de artigos, intitulada *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano* (2009).

Em seu texto, a autora afirma que o ciborgue – uma fusão entre ser humano e máquina – desconstrói as grandes oposições, como a natureza e a cultura, o *self* e o mundo, que fazem parte da construção do pensamento coletivo, provando que é um tema de suma relevância para desconstruir argumentos de falsa naturalidade. Haraway argumenta que:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2009, p.37)

Para a autora, o ciborgue ainda representa um constructo formado pela matéria ficcional e a experiência vivida, além disso, essas duas características podem ser representadas como uma ilusão de ótica, já que a ficção científica contemporânea está repleta de ciborgues que habitam mundos naturais ou fabricados. Ainda de acordo com Haraway, “a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação” (2009, p. 37).

Por reestruturar os conceitos de cultura e natureza (que não podem mais ser apropriadas ou incorporadas umas às outras), o ciborgue vive em um universo em que as relações “para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas” (HARAWAY, 2009, p.39).

Conforme Haraway salienta, o ciborgue não mais espera a salvação de um pai nem a construção de uma família nos moldes tradicionais, não espera encontrar o paraíso perdido, já que não são feitos de barro nem podem idealizar um retorno ao pó, por isso são desconfiados e possuem um único desejo: o de conexão, filhos ilegítimos de um sistema militar e capitalista.

O conflito faz com que o ciborgue ultrapasse qualquer limiar e se torne semelhante, ainda que de modo diverso, ao orgânico. O ciborgue de Haraway representa as “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (2009, p.45), pois “pode-se pensar

qualquer objeto ou pessoa em termos de desmontagem e remontagem; não existe nenhuma arquitetura ‘natural’ que determine como um sistema deva ser planejado” (2009, p. 61)

De acordo com a autora, na cultura atual, já não sabemos mais quem constrói e quem é construído, na interação homem X máquina, pois na medida em que nos conhecemos tanto no discurso formal biológico, quanto na prática, descobrimo-nos como seres em contínua construção, assim podendo estabelecer comunicação com qualquer um que desejarmos. Para Haraway:

Não existe, em nosso conhecimento formal, nenhuma separação fundamental, ontológica, entre máquina e organismo, entre técnico e orgânico. A replicante Rachel no filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, destaca-se como a imagem do medo, do amor e da confusão da cultura-ciborgue. (HARAWAY, 2009, p.91)

Ao finalizar seu ensaio, Haraway alega que o ciborgue não é o inimigo da humanidade, pois não é um ser inanimado, não é algo a ser dominado, mas sim um elemento que coincide com os seres humanos, sendo um aspecto da corporificação humana.

A história de *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, *Blade Runner* e sua sequência trazem os ciborgues personificados na figura dos replicantes, pois cada um deles tem seus atributos potencializados de formas diversificadas. Eles possuem corpos similares aos dos humanos, porém, seu interior é montado e acabam por ter uma característica típica do conflito existencial do ser humano que são os sentimentos desenvolvidos para tentar entender sua identidade e sobrevivência.

O *Nexus-6* realmente tinha 2 trilhões de componentes, além da faculdade de escolher entre 10 milhões de combinações possíveis em sua atividade cerebral. Em 45 centésimos de segundo, um andróide equipado com uma estrutura cerebral dessas poderia assumir qualquer uma das quatorze reações e posturas básicas. (DICK, 2017, p. 71)

Os andróides possuem algumas partes criadas organicamente, de modo a aprimorar o *slogan* proposto pela Corporação Rosen/Tyrell/Wallace que é ser “mais humano que um humano”, mas, ao mesmo tempo, sua capacidade cognitiva se origina de uma avançada tecnologia de programação.

Ainda nas tentativas de se humanizarem, os andróides tentam se entender do ponto de vista humano, seja por meio de relações diretas com outros seres humanos como Rachael; seja pela apreciação da arte e da música humanas, elementos abstratos, que perpassam a esfera do íntimo e pessoal para se produzirem, como o faz Luba Luft, no livro; ou ainda pelas memórias implantadas em K, que se entende como andróide, mas depois dessa descoberta começa a crer que é humano, para logo após se frustrar com a realidade ou, até mesmo, a tentativa do

holograma de Joi ao se fundir com a prostituta, tentando imaginar como seriam as sensações dos humanos, no filme de 2017.

Todos esses elementos acentuam o dualismo da relação do homem com a máquina, “fortalecendo a relação de submissão e a separação entre corpo e mente, como se estes fossem dissociados do UNO”, conforme acrescenta Paula Puhl e Adriana Amaral (2008, p. 6). Ainda para Puhl e Amaral:

No caso dos andróides aqui analisados, “é realmente humano enquanto matéria com que está construído, mas a grande diferença é que seu cérebro e, por tanto, sua forma de ser, foram criados e manipulados diretamente pelo homem”. [...] Eles podem assim, serem considerados híbridos entre natureza e artifício, entrando dessa forma na categoria do ciborgue, formulada por Haraway. (PUHL & AMARAL, 2008, p. 08)

Os ciborgues, desenvolvidos pelas corporações Rosen/Tyrell/Wallace foram criados para serem humanos superiores aos humanos, ou seja, as gerações de *Nexus-6* e, posteriormente, os *Nexus-8*, presentes no segundo filme, foram concebidos com mais força, inteligência e sensibilidade para que conseguissem tornar obsoletos os testes de empatia *Voigt-Kampff*, escondendo assim suas condições existenciais.

Sua criação surge, a princípio, da demanda por escravos para laborarem nas colônias interplanetárias, como mão-de-obra para substituir ou realizar tarefas que os seres humanos não desejam realizar ou não conseguiam.

Um tímido programa de colonização estava em curso antes da guerra, mas agora que o sol havia parado de brilhar sobre a Terra, a colonização entrou em uma fase inteiramente nova. Em conexão com isso, uma arma de guerra, o Guerreiro Sintético da Liberdade, havia sido modificada; feito para funcionar em um mundo alienígena, o robô humanóide – estritamente falando, um andróide orgânico – se tornara a força motriz do programa de colonização. Sob a lei das Nações Unidas, cada emigrante automaticamente ganhava um andróide do subtipo que quisesse, e, por volta de 1990, a variedade de subtipos desafiava o entendimento, do mesmo jeito que os automóveis americanos dos anos 1960 (DICK, 2017, p. 58)

Havia também os protótipos destinados à prostituição (afinal, num mundo doente e contaminado pela poeira e chuvas radioativas, a máquina não traria doenças comuns aos humanos) e a suprir a carência de afeto causada pela solidão das metrópoles superpovoadas, mas sem nenhum contato ou elo de confiança entre seus congêneres.

Ao conhecer o empresário Eldon Rosen e sua sobrinha Rachael, Rick Deckard analisa que:

Eles controlam um poder exorbitante [...]. Esta empresa é considerada um dos pivôs industriais do sistema; na verdade, a fabricação de

andróides havia se ligado tanto aos esforços de colonização que se um deles se arruinasse, o outro logo entraria em colapso. A associação Rosen, é claro, entendia isso perfeitamente. (DICK, 2017, p. 85)

Nos ciborgues, a diferença entre os gêneros é amenizada no objetivo que todos têm em comum, a progressão de suas vidas úteis. A luta incessante para conseguir alcançar o direito à continuação de suas vidas e a construção de suas identidades se misturam ao conhecimento das memórias implantadas e às experiências que vivenciam.

Especificamente tratando da dualidade entre as personagens de Rachael e Pris/Luv e Joi, podemos afirmar que cada uma delas é o duplo¹⁴ da outra, revelando a subjetividade na construção da personagem feminina; vale lembrar, inclusive, que na trama original, no livro, Pris é uma réplica de Rachael, o que aumenta ainda mais o caráter dual de ambas.

Uma é a mulher aparentemente frágil, dependente, concebida para ser a esposa ou companheira, nos casos de Rachael e Joi, que moldam suas vidas a partir das necessidades de seus parceiros: a primeira, ao tentar sobreviver e se humanizar, submete-se a um contato físico abusivo; a segunda, como um holograma, capaz de se transformar e realizar os desejos de seu proprietário.

A outra é a mulher forte, misteriosa, que persegue seus objetivos e não hesita em enfrentar os homens, servindo para toda a espécie de trabalho sujo, como crimes e persuasão (tal qual Pris e Luv). Pris representa a sedução feminina para conseguir os objetivos dos ciborgues, a mulher que ilude e finge inocência, capaz de enganar um tolo como Isidore ou um solitário como Sebastian para conseguir refúgio e proteção. Luv é o protótipo da *workaholic*, trabalhando em tempo integral para a satisfação de seu criador, por quem aparenta sentir uma verdadeira devoção, numa espécie de subserviência silenciosa, no entanto, capaz de revoltar-se, com demonstrações vigorosas de ódio e violência; ela se esgueira pelos espaços obscuros da história para conseguir seus objetivos, não hesitando um segundo sequer em tirar do caminho qualquer um que se interponha entre ela e seu criador.

¹⁴ Duplo aqui entendido segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia (2019), de que se trata de algo originado “a partir de um indivíduo”, que passa a adquirir qualidade de projeção e se consubstancia “numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele uma identificação”, tornando-se uma nova entidade que duplica o “eu”, destacando e desdobrando-se de forma autônoma, sendo sua coexistência com o originário pacífica ou não; se for o primeiro caso, esse duplo apresentará qualidades positivas, resultando num processo de identificação entre as duas identidades; se for o segundo caso, as qualidades negativas prevalecem, ressaltando uma oposição entre o sujeito e seu duplo, “pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins”.

Figura 30: Cena de *Blade Runner*, na qual Pris tenta convencer J.F. Sebastian a auxiliar os andróides



Fonte: <https://film-grab.com/2010/06/23/blade-runner/35-sebastians-apartment-2/>. Acesso em 19 abr. 2019

Figura 31: Cena de *Blade Runner 2049*, na qual Luv invade o laboratório para roubar os restos mortais de Rachael



Fonte: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Blade-Runner-2049/pages/Blade-Runner-2049-0568.htm>. Acesso em 19 abr. 2019

Rachael é a andróide que refuta a sua condição, por mais que existam indícios de quem realmente seja, ela prefere vivenciar as memórias que lhe foram implantadas (no original salientamos que Rachael é tão insinuante quanto Pris e cruel como Luv; a versão cinematográfica que lhe concedeu a eterna imagem da jovem cibernética assustada e fragilizada).

Figura 32: Cena de *Blade Runner*, na qual Rachael descobre que não é humana



Fonte: <https://br.pinterest.com/lovelywimmin/sean-young/>. Acesso em 19 abr. 2019

Figura 33: Cena de *Blade Runner 2049*, em que Joi se funde a uma prostituta, para sentir K



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bzNEQSDtBVI>. Acesso em 19 abr. 2019

Joi nem sequer chega a ter um corpo, é um holograma acessado por seu dono quando este deseja ter alguma espécie de interação humana, portanto, seu caráter pode variar de

acordo com quem a possui; na história, K, transforma a garota virtual no estereótipo apregoadado pela sociedade patriarcal: uma prendada e sensual dona de casa, companheira e permissiva.

Roy Batty e K também poderiam formar duplos, a partir da perspectiva de que o primeiro se rebela com sua condição, com os seres humanos a quem deseja destruir por não lhe permitirem ter uma existência com maior longevidade e, no fim da narrativa, aceita seu destino; o segundo, um andróide conformado com sua condição, mas que acaba sendo instigado por outros a se rebelar e, quando o faz, já não pode mais retornar ao ponto de origem, pois a ele foi dada a escolha que Roy não teve.

Figura 34: Cena de *Blade Runner* – Roy Batty em seus momentos finais



Fonte: <http://skymundy.blogspot.com/2017/08/>. Acesso em 19 abr. 2019

Figura 35: Cena de *Blade Runner 2049* – K em seus momentos finais



Fonte: <https://coub.com/view/11ny5d>. Acesso em 19 abr. 2019

Ambos possuem suas identidades construídas através da interação com os outros replicantes, Roy é o líder dos refugiados, mas depende de seus comparsas para chegar até seu criador, que não lhe fornece respostas e por isso é destruído; K inicia sua jornada rumo a descoberta fatídica de sua identidade por meio de ordens de terceiros, que recebe continuamente, ou de indivíduos que interferem diretamente em suas percepções e julgamentos. Toda essa cadeia de duplicidade, formada com a tríade das obras, funcionam como o elemento deflagrador das indagações existenciais e dos acontecimentos e seus desfechos nas tramas.

Para Puhl e Amaral (2008, p. 12), “todos os ciborgues juntos formam um super-homem já que as características foram potencializadas através da tecnologia”, pois os replicantes se sentem diferentes com relação aos humanos, assim como os humanos diferenciam-se entre si como homens e mulheres.

Ao fazer uma analogia do ciborgue, proposto por Haraway, com a figura feminina, na história dos andróides, podem ser observadas três características, elencadas por Puhl e Amaral:

- Submissão – os ciborgues, na condição dos escravos, são submissos a esses, assim como as mulheres foram e, em alguns países, ainda são submissas aos homens. E todo o imaginário construído a partir daí contribui para essa colocação da mulher como ser submisso ao controle.
- Sentimentos – a mulher por meio dos sentimentos, destacando o amor, potencializa a tríplice do C3 (comando-controle-comunicação) e assim se faz Inteligente, pois através do amor ele conquista a sua sobrevivência a partir outro (masculino) Em *Blade Runner* a frágil Rachel é salva por Deckard, pois ele a amava e por isso a protegeria da extinção. Os ciborgues femininos fazem da relação homem/mulher a sua força e não uma fraqueza, construída pelo arquétipo do “sexo frágil” legitimado pela cultura ocidental. O amor é desconstruído, ele funciona como fronteira e não como dualista ou pertence ao bem ou ao mal, ele é dialético.
- Alteridade - A alteridade, na ficção-científica, seja ela um alienígena, uma máquina dotada de inteligência artificial ou um robô, representa o duplo ao homem. Posta diretamente em conflito com o humano, a alteridade suscita questionamentos, assim como a própria validade, identidade e existência do ser humano enquanto tal, em uma relação com a identidade feminina, esta é alteridade do masculino, fazendo que a mulher sinta-se “o outro” na cultura ocidental, como diz Haraway (1994, p. 283) “prefiro ser um ciborgue a uma deusa”. (PUHL & AMARAL, 2008, p. 12-3)

O contexto sociocultural é desestruturado pelos ciborgues de *Blade Runner*, pois de acordo com o ensaio de Haraway, eles não sonham com as perspectivas da coletividade, já que são seres órfãos da empatia humana; seu desejo se restringe ao prolongamento de suas existências, a manter sua aparência humana para fugir da perseguição dos humanos e da escravidão que lhes foi imposta no ato de sua criação; a condição de ser um humano aprimorado e gerador de vida, como Rachael, única de sua categoria e o ser híbrido que colocou no mundo.

No entanto, unem-se, nas três narrativas analisadas, num engajamento coletivo para alcançar o que desejam; coisa que os seres humanos já não realizam, estando mergulhados na apatia e no vazio de suas vidas.

3.4 – Desordem global e a teoria do lixo humano de Bauman no universo de P.K. Dick

O último autor a ser analisado é o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017), que se dedicou ao estudo das transformações humanas, tentando explicar como se processam as relações sociais na atualidade. Em sua concepção, na obra *Modernidade Líquida*:

Nós, humanos, nos encontramos “por nossa própria conta” – o que significa que, desde então, não conhecemos mais limites ao aperfeiçoamento além das limitações de nossos próprios dons herdados ou adquiridos, de nossos recursos, coragem, vontade e determinação. E o que o homem faz o homem pode desfazer. (BAUMAN, 2001, p. 40)

Para Bauman, vivemos num tempo em que, diferentemente do pensamento foucaultiano, as utopias estão se findando, pois o mundo fluído, contemporâneo, representado por uma sociedade desregulamentada e desordenada não consegue perceber a necessidade de modificação, de interações e engajamento sociais. O progresso que, outrora, parecia promissor, revela-se, nos dias de hoje, como um crítico prelúdio da existência, como salienta:

O “progresso”, que já foi a manifestação mais extrema do otimismo radical e uma promessa de felicidade universalmente compartilhada e permanente, se afastou totalmente em direção ao polo oposto, distópico e fatalista da antecipação: ele agora representa a ameaça de uma mudança inexorável e inescapável que, em vez de augurar a paz e o sossego, pressagia somente a crise e a tensão e impede que haja um momento de descanso. (BAUMAN, 2007, p. 16-7)

O sociólogo designa tal sociedade com o adjetivo “líquida”, em lugar de pós-moderna, pois a concretude dos tempos em que existiam as utopias têm se esvaído. Nessa sociedade líquida, globalizada, de consumismo desenfreado, o ser humano é guiado pela busca do prazer individual (mas esse prazer individual é ditado pelo mercado capitalista) e pela insegurança, como atesta o autor em sua obra, *Tempos Líquidos*:

Cada vez mais, fugir se torna o nome do jogo mais famoso do momento. Semanticamente, a fuga é o exato oposto da utopia, mas psicologicamente ela é, nas atuais circunstâncias, seu único substituto disponível: pode-se dizer sua nova versão, atualizada e no estado da arte, remodelada sob medida para nossa desregulamentada e individualizada sociedade de consumidores. Você já não espera seriamente fazer do mundo um lugar melhor para se viver; não consegue sequer tornar realmente seguro aquele melhor lugar do mundo que resolveu construir para si mesmo. A insegurança veio para ficar, não importa o que aconteça. (BAUMAN, 2007, p. 108-9).

Ao mesmo tempo, em que o homem da contemporaneidade tenta fugir por espaços cada vez mais abarrotados, volta-se para dentro de si, com a preocupação desmesurada com o corpo físico, considerado limite último entre o “eu” e o “mundo”:

O corpo, pode-se dizer, se tornou o único abrigo e santuário da continuidade e da duração; o que quer que possa significar a “longo prazo”, dificilmente excederá os limites impostos pela mortalidade corporal. Esta se torna a última linha de trincheiras da segurança, expostas ao bombardeio constante do inimigo, ou o último oásis entre as areias assoladas pelo vento. Onde a preocupação furiosa, obsessiva, febril e excessiva com a defesa do corpo. A demarcação entre o corpo e o mundo exterior está entre as fronteiras contemporâneas mais vigilantemente policiadas. Os orifícios do corpo (os pontos de entrada) e as superfícies do corpo (os lugares de contato) são agora os principais focos do terror e da ansiedade gerados pela consciência da mortalidade. Eles não dividem mais a carga com outros focos. (BAUMAN, 2001, p. 229)

Para Bauman, a variedade moderna de ansiedade e de insegurança reside no contínuo receio da maleficência e dos malfeitores humanos, sendo desencadeada por suspeitar do outro e de suas intenções, pela recusa em confiarmos uns nos outros, por inabilidade ou até uma indisposição própria para formar elos de companheirismo duradouros e confiáveis, como afirma:

Esforços para manter a distância o “outro”, o diferente, o estranho, o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais. Essa decisão certamente se adapta à nossa preocupação contemporânea obsessiva com poluição e purificação, à nossa tendência de identificar o perigo para a segurança corporal com a invasão de “corpos estranhos” e de identificar a segurança não ameaçada com pureza. A atenção agudamente apreensiva às substâncias que entram no corpo pela boca e pelas narinas, e aos estranhos que se esgueiram sub-repticiamente pelas vizinhanças do corpo, acomodam-se lado a lado no mesmo quadro cognitivo. Ambos ativam um desejo de “expeli-los do sistema”. (BAUMAN, 2001, p. 138)

Isso torna evidente o distanciamento dos indivíduos na sociedade contemporânea, na qual as relações sociais são tratadas de modo fortuito e fugaz, em que se evita o contato direto com outros sujeitos que representam uma ameaça exponencial a falsa sensação de segurança que o isolamento propicia. De tal forma, a manutenção dessa perspectiva de existência, requer que, ao menor sinal de reconhecimento de algo ou alguém que fuja a aparente impressão de padronização, estes devam ser, imediatamente, retirados de circulação, ou, diretamente, conforme a expressão utilizada por Bauman, expelidos, banidos do sistema.

Provavelmente, esse é um dos motivos que leva ao desenvolvimento da expressão *mixofobia* humana, caracterizada segundo o escritor como:

Uma reação altamente previsível e generalizada à impressionante, desagradável e enervante variedade de tipos humanos e estilos de vida que se encontram e se esbarram nas ruas das cidades contemporâneas,

não apenas nas áreas oficialmente declaradas “distritos turbulentos” ou “ruas perigosas” (e por isso evitadas), mas em suas áreas “comuns” de residência (leia-se: sem a proteção dos “espaços interditados”). À medida que a polivocalidade e a variedade cultural do ambiente urbano na era da globalização se estabelecem, com a probabilidade de se intensificarem, e não se atenuarem, com o decorrer do tempo, as tensões nascidas da perturbadora/confusa/irritante estranheza do ambiente provavelmente continuarão estimulando impulsos segregacionistas”. (BAUMAN, 2007, p. 92)

Bauman (2007, p. 47-60) também desenvolve a teoria do “lixo humano”, pessoas consideradas desperdiçadas e desnecessárias pela sociedade líquida, que ele agrega em três categorias de exclusão: as que são excluídas por meio da construção da ordem, na era dos grandes projetos governamentais e sociais (como o indivíduo que perdeu ou foi privado de todos os seus direitos); os excluídos por meio do progresso econômico (a população excedente, que pode ser utilizada conforme a conveniência dos governantes); e os excluídos pela globalização (como os refugiados, que sobrevivem do refugio da sociedade) ou os diferentes (que devem ser massificados na cultura igualitária).

O sociólogo acrescenta que:

O planeta, contudo, agora está cheio. Isso significa, entre outras coisas, que processos tipicamente modernos como a construção da ordem e o progresso econômico ocorrem por toda parte – assim como o “lixo humano” é produzido por toda parte, jogado fora em volume crescente; agora, porém, faltam os depósitos “naturais” adequados para sua armazenagem e potencial reciclagem. (BAUMAN, 2007, p. 60)

Podemos relacionar os postulados de Bauman com as histórias do livro e dos filmes a partir do ponto de vista que constrói das metrópoles superpopulosas, mesmo com uma parcela da população tendo emigrado para as colônias espaciais. O planeta está cheio, abarrotado, o mundo está globalizado¹⁵; todos convivendo juntos e transitando pelas ruas apinhadas, mas ao mesmo tempo, mergulhados em sua própria individualidade, evitando o contato físico e até mesmo olhar nos olhos uns dos outros¹⁶. Numa construção de realidade que passa a ser muito mais atrativa de ser observada pelas telas de aparelhos eletrônicos ou imensos outdoors luminosos, com seres artificiais colocados a sua disposição como escravos do sistema, construídos para satisfação dos desejos de sua clientela; absolutamente considerada uma situação esta melhor que lidar com um sujeito real ao seu lado.

¹⁵ Vale lembrar que, em algumas tomadas externas de *Blade Runner*, vemos Deckard em meio a um centro comercial dentro de Los Angeles, perdido entre pessoas de diferentes nacionalidades, como chineses, árabes, indianos, russos.

¹⁶ Uma cena que repercute essa imagem é a caçada de Deckard a Zhora, em pleno centro, na qual, a maioria das pessoas permanece indiferente frente à perseguição e ao extermínio da andróide.

Na narrativa, a população isola-se em prédios extremamente altos e obscuros e experimenta, no livro de Philip K. Dick, o contato com os demais seres humanos através da caixa de empatia, um objeto que sugere uma realidade virtual; ou seja, não é preciso chegar perto dos outros para construir uma interação se uma máquina dava conta de realizar o processo, como a descreve o personagem Isidore, um dos que mais utilizava o objeto na narrativa:

Quando ele ligou o aparelho, o usual leve cheiro de ânions subiu da fonte da alimentação; ele respirou com avidez, sentindo-se flutuar. Então o tubo de raio catódico resplandeceu como uma fraca imitação de uma imagem de TV; uma colagem se formou, feita de cores aparentemente aleatórias, traços e configurações que, até os manetes serem pressionados, nada significavam. Assim, tomando um profundo fôlego para se acalmar, apertou os comandos gêmeos [...]. Havia feito a travessia daquele jeito usualmente perplexo; de novo havia ocorrido a fusão física – acompanhada de identificação mental e espiritual – com Wilbur Mercer; assim como a todos aqueles que neste momento apertassem os manetes, fosse na Terra ou em um dos mundos colonizados. Ele os sentiu, os outros, incorporou a balbúrdia de seus pensamentos, ouviu em seu próprio cérebro o rumor de suas muitas existências individuais. (DICK, 2017, p. 62-3)

A sociedade imaginada por Dick está em desordem, perdida entre seres reais e seres mecanizados, corroída pela poeira (no livro e na versão cinematográfica de 2017) e pela chuva radioativas (no filme de 1982), caminhando de modo desorientado pelas ruas e escondendo-se em ambientes escuros, movendo-se freneticamente rumo ao desconhecido, ou como sugere Isidore, rumo à “bagulhificação”:

Bagulho é todo tipo de coisa inútil, como correspondências sem importância, caixa de fósforos vazia, embalagem de chiclete ou homeojornal de ontem. Quando ninguém está por perto, o bagulho se reproduz. Por exemplo, se você vai dormir e deixa algum bagulho próximo ao seu apartamento, na manhã seguinte, quando acordar, terá o dobro daquilo. E vai sempre acumulando mais e mais. [...] Existe a primeira Lei do Bagulho – disse Isidore. – Bagulho expulsa o não bagulho. [...] Ninguém pode vencer o bagulho. [...] Mas um dia eu vou morrer ou ir embora, e então o bagulho voltará a tomar conta de tudo. É um princípio universal que opera por todo cosmo; o universo inteiro está se movendo na direção de um estado final de total e absoluta bagulhificação. (DICK, 2017, p. 103-4)

Viver atolado num mundo bagulhificado faz com que as pessoas se isolem, retraindo-se do convívio e interação com outros indivíduos, já que a insegurança advinda da falta de perspectivas e de confiança na própria humanidade impera; sendo o bagulho uma espécie de metáfora para tudo o que o próprio sujeito constrói e adquire e que o afasta dos demais, transformando-se num emaranhado de coisas inúteis acumuladas ao redor, tal qual um muro de contenção.

Podemos constatar, em *Blade Runner* e *Blade Runner 2049*, com o lixo se espalhando indiscriminadamente pelas ruas e, até mesmo, dentro das residências; de cidades inteiras completamente abandonadas, como ruínas de uma época outrora próspera; e inúmeras pessoas vivendo em meio a metrópoles que se tornaram “lixões” a céu aberto.

O próprio Isidore, na narrativa de Dick, e seu duplo Sebastian, no filme de 1982, vivem em um apartamento cheio de entulhos, localizado em um alto edifício abandonado e em estado de deterioração. Ambos os personagens preferem as companhias artificiais, seja a dos robôs desenvolvidos por Sebastian e/ou dos andróides que se refugiam em seu lar ao contato com outros seres humanos, que os rechaçam devido à sua condição degenerativa.

Figura 36: Cena de *Blade Runner*, quando Rick Deckard invade o apartamento cheio de entulhos de J.F. Sebastian e procura pelos andróides escondidos



Fonte: <https://cosmonerd.com.br/cinema/opinanerd-filmes/blade-runner-1982-humanos-ou-replicantes-eis-questao/>. Acesso em 19 abr. 2019

Muitas vezes, envolvendo as três narrativas, percebemos que os humanos interagem bem menos que os andróides, já que estes não-humanos são os únicos que se juntam na tentativa de revolucionar suas vidas e sair do lugar comum, seja o grupo que vem foragido de Marte para a Terra e que a todo custo tenta preservar suas existências efêmeras ou o grupo de replicantes que forma uma rebelião, em *Blade Runner 2049*, para protegerem o único elo entre homem e a máquina, a filha de Deckard e Rachael.

Nos relacionamentos dos humanos, a apatia, o vazio e a solidão se fazem presentes de maneira pungente: no romance, Deckard está preso a um casamento infeliz em que se sente mais vivo fora de casa do que dentro dela, a ponto de preferir manter relações com um

andróide a sua própria esposa, visto que o próprio personagem argumenta: “a maioria dos andróides que conheço tem mais vitalidade e desejo de viver do que a minha mulher. Ela nada tem pra me oferecer” (DICK, 2017, p. 130).

De tal maneira que é possível perceber que os andróides têm uma razão que os motiva a lutar, enquanto que os seres humanos estão mergulhados em apatia e desesperança, necessitando de subterfúgios como caixas de empatias, sintetizadores de humor, drogas, programas de televisão ou a aquisição de animais robóticos a quem destinar um afeto artificial e cuidados, para ainda se perceberem enquanto criaturas vivas.

No primeiro filme, vemos todos os personagens extremamente solitários: nem a riqueza de Eldon Tyrell nem a inteligência e bondade de Sebastian permitem a troca de experiências com os outros indivíduos, como podemos apreender pela cena em que ambos os personagens preferem manter um jogo de xadrez à distância a interagir pessoalmente; no segundo filme nem sequer sabemos dizer quem é humano ou andróide já que todos estão mergulhados numa atmosfera de recolhimento e abandono.

As pessoas temem se relacionar, temem o contato direto com outro ser, isso explica a demanda por replicantes para a prostituição (como Rachael no livro, Pris em *Blade Runner*, as garotas de programa no segundo filme), como atesta Deckard, “deve haver uma legião delas, cada qual com seu próprio nome, mas todas Rachael Rosen” (DICK, 2017, p. 245) ou ainda para companhia (como o holograma Joi, em *Blade Runner 2049*), a fim de substituir a ausência de afeto na humanidade.

Mergulhados em inseguranças, os seres humanos não confiam nem nos andróides que criaram nem em sua própria espécie. O mundo todo constitui uma ameaça prestes a engolir o primeiro humano desavisado que surgir. Para se proteger, é preciso não apenas fugir, mas se esconder sob uma redoma de vidro, como Ana Stelline, no segundo filme, trancafiada toda a vida para sua própria proteção.

Mesmo em cenas em que ocorre a presença de vários indivíduos, cada pessoa aparenta estar imersa em si mesma; caminham alheias às perseguições, assassinatos, chuva ácida, conversas, numa pressa e tumulto constantes, porém, absolutamente alienados da interação social. A maioria opta por se refugiar em lugares inóspitos, onde, aparentemente, não haverá o risco de ter suas privacidades invadidas, como os prédios abandonados e cheios de entulhos, cidades arruinadas e até lugares de extrema radiação, como o faz Deckard, na história mais recente.

Figura 37: Cena de *Blade Runner* 2049, quando a personagem Ana Stelline, interpretada pela atriz Carla Juri, reencontra seu pai, mas ainda está isolada em uma redoma de vidro que a isolou durante a maior parte de sua vida



Fonte: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Blade-Runner-2049/pages/Blade-Runner-2049-1760.htm>. Acesso em 19 abr. 2019

Nesse ambiente hostil é que haverá espaço para o desenvolvimento do “lixo humano”, das vidas humanas ou robotizadas que são desperdiçadas para a construção de um mundo globalizado. Segundo Duayer:

Blade Runner reafirma sua atualidade ao retratar um mundo no qual os sujeitos não têm mais papel enquanto sujeitos, um mundo no qual são meros figurantes do capital. Isso enquanto for útil ao capital clonar ou manufaturar os seres humanos! Em uma palavra, se o mercado é mesmo o fim do mundo, *Blade Runner* delinea este fim de mundo enquanto progressiva eliminação do humano, fim da humanidade. Progressiva eliminação, aliás, de que a tecnologia informática e a robótica são prenúncio, ao tornarem os seres humanos crescentemente dispensáveis para a produção do capital. Pois que papel podem ter os sujeitos humanos na “perene” economia do capital se o seu trabalho não tem mais utilidade, se é redundante, supérfluo? Esta sinistra interrogação – para a qual os discursos teóricos, oficiais e dos meios de comunicação ainda não encontraram seus usuais lenientes – tem em *Blade Runner* a resposta consistente: nenhuma. (DUAYER, 2010, p. 06)

Os andróides são desenvolvidos para suprir uma demanda de serviços que os seres humanos acham indignos de executarem ou que não têm capacidade para executar, como a conquista espacial e a sobrevivência em lugares insalubres. No entanto, essa tecnologia de ponta faz com que muitos humanos tornem-se refugos da sociedade, principalmente os que

ficaram na Terra e não podem emigrar por questões financeiras ou de saúde¹⁷, tornam-se, portanto o “lixo humano”, por não fazerem parte do interesse dos projetos governamentais ou da indústria globalizante, como demonstra a citação abaixo (que já foi utilizada anteriormente, em outro contexto):

Vagabundear pela Terra significava, potencialmente, ver-se de súbito classificado como inaceitável biologicamente, uma ameaça à imaculada hereditariedade da raça. Uma vez classificado como Especial, um cidadão, mesmo que aceitasse ser esterilizado, era excluído dos registros da história. Efetivamente, ele cessava de fazer parte da humanidade. (DICK, 2017, p. 58)

Em *Blade Runner 2049*, podemos contemplar a situação extrema de desigualdade ao visualizar uma cidade, que outrora fora uma grande metrópole, transformada em um depósito gigantesco de lixo, no qual, as pessoas sobrevivem do refugo, de tudo o que foi e continua sendo descartado; inclusive, é neste local que há um orfanato, onde crianças humanas são jogadas (possivelmente, em decorrência da contaminação radioativa) e exploradas num trabalho incessante de reciclagem, sem qualquer demonstração de afeto, tomadas como pequenas máquinas que alimentam o sistema.

A própria figura do andróide poderia ser denominada como uma espécie de “lixo humano”, pois é o indivíduo execrado pela sociedade, é o refugiado que tenta escapar da escravidão que lhe foi imposta, é o sujeito privado de direitos e que muitas vezes desconhece sua identidade por lhe implantarem memórias de outras pessoas¹⁸, o que faz Rick Deckard se perguntar se os ciborgues sonham e a responder para si mesmo: “Evidentemente; é por isso que de vez em quando eles matam seus patrões e fogem para cá. Uma vida melhor, sem servidão” (DICK, 2017, p. 210).

Os andróides não podem fazer parte da sociedade porque não são membros desta, servem apenas aos interesses de seus criadores, como afirma claramente seu idealizador Eldon Rosen:

Produzimos o que os colonos queriam [...]. Seguimos o consagrado princípio que subjaz todo empreendimento comercial. Se nossa empresa não tivesse criado esses modelos cada vez mais humanos, outras empresas no ramo o fariam. Sabíamos do risco que estávamos correndo quando desenvolvemos a unidade cerebral do *Nexus-6*. (DICK, 2017, p. 93)

¹⁷ Como no romance, de P.K. Dick, em que há a classificação das pessoas entre “normais” e “especiais”, estas últimas na verdade, as pessoas que, em decorrência da radioatividade tem seus corpos e mentes degenerados.

¹⁸ Tal qual Rachael com as memórias da sobrinha de Rosen/Tyrell, no romance e no primeiro filme, ou K com as lembranças da filha de Deckard, em *Blade Runner 2049*.

No entanto, como apregoa o *slogan* da indústria robótica do filme, são criados para “serem mais humanos que os humanos” e, mesmo com toda a privação que lhe é imposta, são os únicos a interagirem e lutar por alguma coisa, porque, em essência guardam o ânimo e o ímpeto pela vida que a humanidade já perdeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Philip K. Dick escreveu a carta para Jeff Walker, do *The Ladd Company*, após assistir um trailer na televisão, do que seria *Blade Runner*, fez, na realidade, uma previsão sobre o que o projeto e a ficção científica se tornariam a partir de então:

O impacto de *Blade Runner* será simplesmente arrebatador, tanto em termos de público como para as pessoas criativas. E eu acredito também que sobre a ficção científica como um todo. [...] Esse filme não tem a ver com escapismo: é super-realismo, tão temerário e detalhado, autêntico e convincente que, bem, depois daquele segmento, achei que minha “realidade” normal, atual, ficou muito pálida. [...] Eu também acho que *Blade Runner* irá revolucionar nossos conceitos do que a ficção científica é, e inclusive do que pode ser. [...] Quanto ao papel que eu possa ter tido no projeto *Blade Runner*, só posso dizer que não sabia que um trabalho feito por mim, ou que um conjunto de ideias minhas, pudesse atingir uma escala de dimensão tão colossal”. (DICK, 2017, p. 273-4)

À sua época, o filme não alcançou o sucesso de bilheteria esperado, mas o tempo fez com que o fantástico e real universo da história do caçador de andróides, que se envolve mais do que deveria com ciborgues de sua era, para bem ou para mal, não ficasse perdida sob a poeira.

Tanto o livro quanto a obra foram revisitados e tornaram-se clássicos do público que aprecia um trabalho bem feito, do público que não apenas quer ver um filme ou ler um livro para se entreter, mas ir muito além, poder pensar, debater, refletir sobre eles; assistir ou ler mais de uma vez, e a cada vez encontrar algo que não havia percebido antes e talvez encontrar respostas ou mais indagações sobre o sentido da vida, o que é real ou imaginário e o que nos espera mais adiante.

É a riqueza de detalhes construídos num livro da década de 60 e um filme dos anos 80, que faz com que até hoje inúmeras teorias a respeito da construção de uma imagem acerca do futuro e do advento maciço de altas tecnologias e suas consequências, na sociedade, sejam discutidas, que continuações e novas histórias surjam imaginando o que nos aguarda; e 35 anos depois vem a continuação do universo dos caçadores de recompensas amargurados e de andróides mais humanos que muitos humanos, pelo trabalho de Denis Villeneuve.

Muitos que saíram dos cinemas, em 2017, também saíram das sessões sem entender muita coisa ou desorientados, mas quem disse que é preciso que esse entendimento aconteça de imediato? Precisa ser digerido, analisado, refletido e comparado sucessivamente para vermos a metáfora da nossa existência ali presente.

Podemos afirmar que tanto a narrativa de Dick quanto o primeiro filme refletem sobremaneira o mundo atual, visto que a história justamente se passa no ano de 2019. Há tecnologias ali presentes que se tornaram reais, como o escaneamento de imagens, a análise de retinas como instrumento de identificação em grandes indústrias e corporações; os autômatos das fábricas que cada vez mais vem reduzindo a mão de obra humana; o uso de pequenos robôs domésticos como brinquedos de crianças ou acompanhantes de pessoas solitárias, como vem ocorrendo em países asiáticos, em que muitas pessoas mantêm relacionamentos afetivos com máquinas; o desenvolvimento da inteligência artificial que ano após ano está se aprimorando; o mundo globalizado, abarrotado de mídias eletrônicas, aparelhos elétricos e propagandas de objetos que visam propiciar um prazer imediatista; dentre outros.

Contemplamos também que algumas coisas das que foram imaginadas pelo universo futurístico de Dick ainda não ocorreram na contemporaneidade, como os carros voadores, a extinção em massa dos animais ou a vida em colônias extraterrenas, mas não são improváveis, uma vez que, continuamente, cientistas estudam tais possibilidades.

Blade Runner 2049 acrescenta ainda mais elementos, entre os que fazem parte do mundo contemporâneo, como o desenvolvimento dos hologramas, reconhecimento de emoções e identificação por voz, a grande poluição e o desenvolvimento de lixões a céu aberto; bem como o que se refere ao mundo imaginário, como a completa destruição das mais conhecidas metrópoles mundiais e a radiação intensa tomando tudo o que ainda resta.

Contudo, muito mais que trazer imagens de coisas que se tornaram reais ou concepções de futuros distópicos, a atualidade da obra de Philip K. Dick recai justamente nos debates antropológicos e filosóficos que suscita ao analisar a condição humana a partir do replicante e de um universo caótico. Mergulhamos em uma realidade ficcional na qual os humanos são apáticos, robotizados, com dificuldades em expressar emoções e conviver com os demais de sua espécie; enquanto que os andróides carregam consigo o propósito da luta pela vida; mesmo excluídos e rechaçados pela sociedade, procuram um lugar nela e uma identificação, algo que dê conta de responder suas dúvidas existenciais.

Ao analisarmos as três obras, compreendendo os processos de elaboração literária e filmica das mesmas, o estudo da Antropologia do Corpo assimilado, permite-nos entender

questões que são fundamentais e importantes para o campo antropológico, como a percepção de como o corpo humano e o corpo andróide são construídos, de um modo utópico e ao mesmo tempo real, a partir da aquisição e experimentação dos sentidos; conseguimos visualizar as relações de corporalidade por meio da reflexão sobre como tais corpos interagem entre si, como se repelem e ocupam lugares determinados no espaço. Apreendemos elementos com relação à natureza dos andróides que dizem muito sobre a própria cultura da humanidade: o contato social, a insegurança e solidão que marcam os relacionamentos contemporâneos, a mixofobia humana, a exclusão de grupos que não se encaixam no padrão idealizado de uma sociedade globalizada e até mesmo como encontrar a identificação em um mundo de sensações artificiais.

Essas foram as intenções do trabalho: contribuir para os estudos sobre a contemporaneidade através de uma intensa pesquisa teórica, respaldando sua metodologia na construção de um novo modelo transdisciplinar de etnografia; e ser mais uma fonte de reflexão e análise de uma história que, quanto mais o tempo passa, mais se torna universal, integrando o mundo da literatura, do cinema e da antropologia, e com certeza, muitas outras áreas do conhecimento. Em nenhum momento foi nossa pretensão responder a todas as dúvidas suscitadas no transcorrer da escrita. Algumas procuramos responder sob o olhar da transdisciplinaridade, outras deixamos a semente plantada para novos questionamentos, novas análises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBADE, Mário. Crítica: **Blade Runner 2049**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-blade-runner-2049-21908900>. Acesso em 10 abr. 2018.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O Filme dentro do filme**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, 196p.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. (Org. Paulo Geiger). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011, 1488p.

ÁVILA, Lilian. Literatura e Antropologia: fronteiras e travessias. 2007. 92p. **Monografia de Conclusão de Curso** (Curso de Ciências Sociais). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. (trad. Plínio Dentzien). Rio de Janeiro: Zahar, 2001, 278p.

_____. **Tempos Líquidos**. (trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro: Zahar, 2007, 119p.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. Resenha da obra “O filme dentro do filme” de Ana Lúcia Andrade. **Revista de Antropologia**. São Paulo, 2000, v. 4, n. 1. USP. P. 275-81.

BARRIO, Angel B. Spina. **Manual de Antropologia Cultural**. Recife: Massangana, 2005, 382p.

BAZARELLO, Pablo R. **Blade Runner 2049 – Superprodução de grife**. Disponível em: <http://cinpop.com.br/critica-blade-runner-2049-superproducao-de-grife-155695>. Acesso em 10 abr. 2018.

BLADE Runner: The Director’s Cut. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home. Baseado na novela “Do androids dream of electric sheep?” de Philip K. Dick.

BLADE Runner 2049. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford, Ryan Gosling, Jared Leto e outros. Roteiro: Hampton Fancher, Michael Green. Música: Benjamin Wallfisch, Hans Zimmer. Los Angeles: Warner Brothers, c2017, 1 DVD (163min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home.

BRAGA, Ana Lúcia. O cinema enquanto fonte de compreensão da realidade: Blade Runner e seu repertório simbólico. **Revista O Olho da História**. Salvador, n.6, julho, 2004, p. 1-18.

BRESSANE, Ronaldo. Falso é verdadeiro: uma leitura da “falta que ama” em Philip K. Dick. In: DICK, Philip K. **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** (trad. Ronaldo Bressane). 2ªed. São Paulo: Aleph, 2017, p. 294-307.

BRIDA, Ana Claudia. **A criação fantástica do humano e o conhecimento de mundo: contextos para o estudo da obra *Frankenstein* de Mary Shelley.** 2005, 71f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS, Dourados.

_____. **O estilo gótico na Literatura: estudo da obra *Drácula, o vampiro da noite de Bram Stoker.*** 2007. 66f. Monografia (Especialização em Estudos de Literatura). Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS, Dourados.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à Literatura. **Vários Escritos.** 3ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 169-91.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** 3ªed. São Paulo: Ática, 1998, 94p.

CEIA, Carlos (coord.). Duplo. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL).** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 19 abr. 2019.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001, 300p.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). **Dicionário Crítico de Gênero.** 2 ed. Dourados/MS: Editora UFGD, 2019, p. 452-6.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 09-10.

DANTAS, Gabriela Cabral da Silva. **Cyberpunk.** Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/cyberpunk.htm>. Acesso em: 19 abr. 2019.

DICK, Philip K. **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** (trad. Ronaldo Bressane). 2ªed. São Paulo: Aleph, 2017, 336p.

DUAYER, Mário. Capital: More human than human (Blade Runner e a barbárie do capital). **Revista Trabalho Necessário**, ano 8, n. 11, 2010, NEDDATE/UFF, p.01-45.

EGGENSPERGER, Klaus. Estudos Culturais e Literatura. **Revista X.** Curitiba. UFPR, vol. 2, 2010, p. 51-70.

FERREIRA, Ricardo Alexandre. **Antropologia Cultural: um itinerário para futuros professores de História.** Guarapuava: Unicentro, 2009, 108p.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** (trad. Salma T. Muchail). São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 07-32.

FRAGATA, Matheus. **O fim da ilusão – O final de Blade Runner 2049 explicado**. Disponível em: <https://nosbastidores.com.br/final-de-blade-runner-2049-explicado/>. Acesso em 10 abr. 2018.

FRESÁN, Rodrigo. Prefácio – Tragam-me a cabeça de Philip K. Dick. In: DICK, Philip K. **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** (trad. Ronaldo Bressane). 2ªed. São Paulo: Aleph, 2017, p. 294-307.

GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação – estudos contemporâneos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, 167p.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. A morte e o antropos a partir de Blade Runner. **Revista Inter-Legere**. Natal, n. 16, jan/jun, 2015. UFRN, p. 370-4.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Revista Matrizes**. São Paulo. Ano 3. Jan/Jul. 2010. N. 02. USP. P.201-20.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminino-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org./ trad.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118.

JOZEF, Bella. Cinema e Literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**. Espírito Santo. 2010/1. UFES. P. 237-53.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2015, 117p.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo – Antropologia e Sociedade**. (trad. Marina Appenzeller). 3ªed. Campinas: Papyrus, 2003, 230p.

_____. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. (trad. Fábio dos Santos Creder). Petrópolis: Vozes, 2011, 402p.

_____. **Antropologia dos Sentidos**. (trad. Francisco Morás). Petrópolis: Vozes, 2016, 546p.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia: uma introdução**. 7ªed. São Paulo: Atlas, 2010, 353p.

MASTROCOLA, Vicente Martin. **Comunicação, consumo e entretenimento: o interator na ficção seriada Star Wars**. 2011, 99f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing. ESPM. São Paulo.

MEDEIROS, Charles Magno. **O Clássico e o Cult**. 2009. Disponível em: <http://www.hollywoodiano.com.br/2009/03/o-classico-e-o-cult/>. Acesso em 19 abr. 2019.

MORIN, Edgar; VASCONCELLOS, Antonio Pedro. **O cinema ou o homem imaginário – ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes, 1970, p.243.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Revista Kalíope**. São Paulo. Ano 5. Ago/Dez. 2009. N. 10. PUC-SP. P.42-69.

PUHL, Paula; AMARAL, Adriana. **O feminino na tecnologia – uma proposta de leitura dos andróides de Blade Runner a partir de Donna Haraway**. 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/>. Acesso em 10 abr. 2018.

SAER, Juan Jose. O conceito de ficção (trad. Luís Eduardo W. Machado). **Revista Fronteira Z**. São Paulo, n. 8, jul. 2012, PUC-SP, p. 1-6.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** (trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Ática, 1989, 116p.

SILVA, Marcos Aurélio da. Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual. **Revista Aceno**. Cuiabá. V.2, jan/jul. 2015. UFMT, p. 17-40.

SILVA, Marina Cabral da. **Narração: tipos de narrador**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/redacao/narracao-tipos-narrador.htm>. Acesso em: 19 abr. 2019.

SOBRAL, Luís Felipe. O olho hollywoodiano: antropologia e cinema. **Revista Proa**. Campinas. V.1, n. 2, 2010. UNICAMP, p. 1-9.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os Estudos Culturais. **Revista Travessias**. Cascavel, v.1, n. 1, 2007. UNIOESTE, p. 1-13.

SOUZA, Roberto Acizelo. **Teoria da Literatura**. 6ªed. São Paulo: Ática, 1997, p. 1-22.

STRATHERN, Marilyn. Fora de contexto: as ficções persuasivas da Antropologia. **O efeito etnográfico**. (trad.I. Dulley, J. Pinheiro e L. Valentini). São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-209.

TYLOR, Edward. **Primitive Culture**. Nova York: Harper Torchbooks, 1958, p.01.

VAIANO, Bruno. Como reconhecer uma distopia? **Revista Galileu**. 2016. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2016/11/como-reconhecer-uma-distopia.html>. Acesso em: 19 abr. 2019.

VASCONCELOS, Kauã. **Antropologia e tradução: o cinema de ficção científica como mitofísica da modernidade**. 2017, 05p. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2017/relatorios_pdf/ccs/C.SOC/C.SOC-Kauã%20Vasconcelos.pdf. Acesso em: 19 abr. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. (trad. Lélío Lourenço de Oliveira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, 239p.