

BLADE RUNNER; UMA TEODICÉIA CIBERNÉTICA^(*)

Hygina Bruzzi de Melo^(**)

Quais os modos possíveis de ver um filme, além da crítica especializada? O que tem a nos dizer *Blader Runner*, esse indiscutível sucesso de Ridley SCOTT num seminário intitulado "*Os autômatos no cinema*"?

O olhar que aqui se insinua não é nem o da crítica, nem o da psicanálise. *Blade Runner* como acontecimento e aceno da cultura contemporânea: é por aí que peço licença para enveredar numa interpretação apaixonada e amadora, sempre tendo em mente o princípio de autonomia da obra de arte. Autonomia que lhe garante o direito de não ser mediadora nem portadora de qualquer mensagem. Um olhar possível, uma livre exploração que começa por qualquer lugar, nada mais que isso.

Por sua vez, *Blade Runner* é também uma livre interpretação do texto de ficção científica de Philip DICK (*O caçador de andróides*). Formalmente e tematicamente, filia-se à troca contemporânea entre cinema, literatura, música, arquitetura, num saudável jogo dos quatro cantos ao qual se entregam, por exemplo, Cabrera INFANTE, Carlos FUENTES (*Zona Sagrada*), Cortazar-ANTONIONI (*Las babas del diablo-Blow-up*) e, principalmente, Manuel PUIG, só para ficar entre os latinos. Trucagem, disjunção e justaposição cinemática de imagens há muito já deixaram de ser privilégio da sétima arte.

Blade Runner é quase uma metalinguagem absoluta e em todos os sentidos. Do cinema (*Blow-up*), da própria ficção científica (Ray Bradbury transforma-se em nome de edifício, E.T. Burroughs é mais que uma imagem subliminar) e, talvez a mais interessante de todas, da arquitetura, na colagem utópica de várias arquiteturas arcaicas para chegar a lugar nenhum, ou seja, a uma arquitetura que ainda não foi construída. Neste sentido, a arquitetura do filme não é cenário, mas proposi-

^(*) Trabalho apresentado em Seminário organizado pelo psicanalista Sérgio Laia, nas comemorações dos 50 anos de Freud, 1989.

^(**) Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-MG, Mestre em Filosofia pela UFMG e Doutoranda pela USP.

ções e criação do próprio filme, numa arqueologia de formas que ameaçam implodir a fantasia dos arquitetos contemporâneos. É o caso do arquiteto francês Jean Nouvel, que se declara diretamente inspirado pelo cinema de Ridley SCOTT.

Lembremos o início do filme. Emanações e vibrações de ondas luminosas nos fazem penetrar na materialidade da imagem, em sua própria constituição física. Os rolos de chamas incandescentes nos transportam ao mesmo tempo à arquitetura de BOULLEE, autor emblemático da síntese divergente entre utopia e geometria no final do século XVIII francês. Na verticalidade vertiginosa dos edifícios, assistimos à multiplicação holística das telas. Enquanto luz endógena, a tela se desloca de qualquer espessura e volumetria para se transformar em puro signo, duas vezes *película*, revestimento inquietante, movimento em estado puro, cinetismo. Eis-nos diante do Deus-tela, identificado com a expressão de sua própria substância luminosa. Substância absoluta que se declina nas suas modalidades e atributos, numa espécie de paródia da substância espinosana. Nesse sentido é que podemos falar de um *pantelismo*.

É a partir daí que se pode também interpretar a retórica do filme como desconstrução da imagem por redução do moto contínuo e silencioso (lembrem-se as telas silenciosamente dispostas em toda a *mise-en-scène* e a significativa ausência de espectadores para as mesmas). A eternidade do movimento é um paradigma que liquida com as determinações espaço-temporais. Mais que isso, trata-se de uma estética que diz algo sobre a estética do homem com a sua própria imagem. Esse moto contínuo nos transporta da estesia ao êxtase, do estético ao estático, estado segundo construído pela arquitetura de todos os lugares e de lugar nenhum (utópica) narrada pelo filme.

Não vou me deter nos ecos marinetinos dessa estética. Esse teria sido um filão riquíssimo a explorar. Detenho-me na questão da mimese, em algumas considerações sobre a diferença entre a imagem e o reflexo ou com simples reprodução do mesmo.

Os andróides de *Blade Runner* são mimese ou cópia? Ora, se de um lado o fim da mimese significa a morte da imagem, do outro, ela significa a liquidação das aparências, narrando o horizonte da inquietação metafísica. Penso na imagem no sentido estético e antropológico-filosófico. Nesse sentido, predisponho-me a acreditar que Ridley SCOTT tem nostalgia de uma teodicéia e busca a reconciliação com a imagem perdida através do caminho sugerido por NIETZSCHE, realizando um filme esteticamente impecável. Não só por isso, entretanto, como vere-

mos a seguir, o assassinato do Homem por suas criaturas. Tudo isso em nome do princípio que rege o mundo das aparências: o princípio da similitude. E Deus criou o homem *à sua imagem e semelhança*. Esse princípio preserva a alteridade entre a efígie e sua sombra, entre o ser e seu duplo que não é necessariamente o não-ser, como já nos mostrou a secular dialética platônica da *Sofista*. O homem e seu duplo, ou seja, o homem contemporâneo e a representação que ele faz de si mesmo, eis o tema-chave de *Blade Runner*.

Voltando à questão: mimese ou cópia? Simulação ou reprodução? Autômato ou robô? Henri ATLAN (1972) nos chama a atenção para aquilo que diferencia a *máquina natural da máquina artificial*. Ambas têm o mesmo princípio de organização: *ex machina*. Este é também o princípio que rege a fiabilidade dos organismos vivos, auto-reguladores e auto-organizadores. O desempenho das máquinas artificiais é consideravelmente aperfeiçoado pela *reprodução* desse princípio. Não se trata mais aqui de criar um *analogon*, mas de estabelecer um código de informação, cujo caráter é estritamente operacional. A máquina natural apresenta uma notável diferença frente à máquina artificial: a capacidade para integrar o ruído. A fiabilidade garante um certo equilíbrio entre determinismo e indeterminismo através da adoção do princípio de incerteza, que acaba por integrar programaticamente o acaso. Essa probabilidade, a possibilidade dessa prospecção significa o fim da utopia e, conseqüentemente, do imaginário. Realiza aquilo que MALLARMÉ reivindicava como resistência do poético à domesticação e ao controle: um lance de dados não abolirá jamais o acaso. No entanto, já aboliu. A lei da variedade indispensável e precisamente a memória. Essa variedade pode ser programada em função das probabilidades de agressão externa, criando-se uma adaptabilidade maior que a do ser humano comum com suas deficiências. Se essas deficiências têm uma *função*, trata-se então de *programar as deficiências*. Esse esforço de modelização é posto em questão, tanto por Ridley SCOTT, quanto por Philip DICK. Modelização que começa pela retificação do corpo e acaba na retificação do inconsciente.

A reversão desse quadro, desse modelo operacional funcionalista, se dá exatamente pelo efeito paradoxal. O feitiço se volta contra o feiticeiro, a criatura contra o criador, as máquinas naturais (os homens enquanto organismos vivos) e os *seres artificiais*. *Máquina natural, seres artificiais* : volto em seguida ao assunto.

Gostaria, antes de mais nada, de assinalar a diferença estabelecida por Jean BAUDRILLARD (1976) entre o autômato e o robô, entre simulação e reprodução, entre mimese e cópia. Se o autômato encena a teatralidade

da aparência, o robô opera com o princípio da equivalência. O autômato expressa o eterno dilema metafísico da aparência e da essência, assim como a contrafação e uma interrogação sobre a própria condição humana. O grande desafio do autômato: ser mais natural que o próprio homem. Toda contrafação implica, pois, angústia, enfeitiçamento, ardil demoníaco. A perplexidade diante da imagem devolvida pelo espelho, como observa W. BENJAMIM a respeito da fotografia. A contrafação é um sacrilégio. O objeto-simulacro tem implícita em si uma prática de magia negra, seja ele estatueta, imagem refletida, fotografia.

No robô o ser e a aparência se fundem na mesma substância de produção e trabalho. A diferença entre ambos é abolida e o princípio de semelhança também desaparece. Liquidando essa diferença, o robô liquida o próprio real. O robô é a expressão de uma realidade sem imagem, sem eco, sem espelho, sem aparência. A simulação encantada do autômato ou duplo é semelhante à do jogo ilusionista na pintura.

Uma das conseqüências mais drásticas do capitalismo industrial foi a liberação (ou emancipação) do homem com relação ao seu duplo. No mundo das aparências do mercado, os homens não mais se vêem ameaçados pelo duplo, pois há uma inversão completa de seu estatuto nas relações que eles mantêm entre si quando passam a se trocar como coisas (cf. o *caráter fetichista da mercadoria* e todas as conseqüências contemporâneas que dele advêm). Dessa hegemonia do *trabalho morto* sobre o *trabalho vivo*, o robô é a última expressão.

Há, pois, uma diferença considerável entre duplo-autômato e prótese-robô. A materialização do duplo, ou seja, dessa imagem que acompanha o homem como condição de sua própria integridade, assume o caráter de morte iminente. Significa, além disso, a interrupção do jogo contínuo com o outro, afirmando a morte deste e sua substituição pelo idêntico. O clone é precisamente o produto dessa funcionalidade que trabalha com a *multiplicação vegetativa* de um ser complexo, fazendo-o regredir à condição de protozoário. A clonagem, enquanto reprodução assexuada, nega a alteridade e garante a simples reprodução do mesmo. Brotar não é nascer. E, não havendo nascimento, não há morte. É por isso que, no romance de Philip DICK, Deckard (Harrison Ford, no filme) não é encarregado de *matar* os andróides, as réplicas (tudo, menos replicantes, como reclamou indignado Cabrera Infante). A missão de Deckard é a de *aposentar* os andróides.

Na duplicação identitária, a subjetividade desaparece. Não há *estágio do espelho*. Não há projeção de um eu ideal, pois o clone é um ser (?) incapaz de imaginar. O título original da obra de Philip DICK é mais

que significativo: *Do andróides dream of electric sheep?* Sonham os andróides com ovelhas elétricas? Essa é a grande diferença, no meu modo de entender. Rachael não está a todo instante se perguntando se a coruja é *falsa ou verdadeira*. Nem é a todo instante ameaçada por reversibilidade sempre possível (o gato verdadeiro tomado por artefato; a coruja eletrônica tomada por verdadeira e, no final, o sonho desfeito de Deckard: a cabra que ele compra como verdadeira é, inapelavelmente, falsa).

A reprodução através da mediação da imagem está definitivamente excluída do clone. A fragmentação do corpo em células de informação determina a perda do mesmo enquanto totalidade simbólica. O corpo simbólico é corpo sexuado. Pela sua transversalidade o sexo não pode ser reduzido a uma função. Ao se fazer de modo autônomo e independente, a reprodução pela clonagem exclui a sexualidade e a própria morte. O clone não morre.

Esse é o ponto de não retorno (*dead line*) da simulação: a auto-referência e a repetição inalterável do mesmo. Assim, a era da reprodutibilidade técnica descrita por W. BENJAMIM passa à própria condição do homem contemporâneo. É ele que entra, finalmente, na era da sua reprodutibilidade técnica. Nessa condição o indivíduo não passa de uma metástase cancerosa de sua fórmula de base. Há um abismo entre o corpo molecular e o corpo especular. O corpo molecular é um *corpo sem cena*, imanente, sem distância de si a si, sem a mediação do ato e do olhar.

Ora, muito a propósito, Hannah ARENDT (1981, 1983) nos chama a atenção para a não-naturalidade da condição humana. É em busca de uma naturalidade crescente que se estabelece o programa do Nexus-6. Na verdade, tanto andróides quanto humanos estão mortos enquanto falharem na condição do *inter homines esse* (existir entre os homens). O homem é aquele ser que é questão para si mesmo. Lembrando Stº. Agostinho, entretanto, ARENDT observa que a questão "quem sou eu?" é antropológica, mas a questão "o que sou eu?" é tecnológica. Portanto, a *essência humana*, a natureza humana é algo que escapa ao homem e que ele deve abandonar a Deus.

Retornando à reversibilidade entre máquinas naturais e seres artificiais, arriscamos pensar que Ridley SCOTT encena o anti-clone e inverte o enigma. Este atinge o paroxismo na seqüência do combate entre Rick Deckard e o líder do Nexus-6. A partir de um dado momento, o Inumano deixa de formular questões que só cabe ao Humano formular. Mesmo que não haja respostas no plano antropológico.

O que resta da simbologia da morte no momento em que passamos à obsessão da morte natural? O que significa essa *natureza humana* a partir do momento em que nós mesmos não passamos de andróides?

O grande tema filosófico-antropológico de *Blade Runner* é essa reversibilidade: a hominização da máquina e a mecanização do homem. Essa reversibilidade – crítica radical à metáfora biológica – é a tentativa de ultrapassar o que a ensaísta francesa Anne CAUQUELIN (1979) considera como figuras da consciência ocidental moderna: o trabalho de luto edipiano e a melancolia hamletiana, ou seja, o trabalho de memória útil, da memória como lei da variedade indispensável – Hipomnese –, e a nostalgia da memória como fundo total disponível – a vertigem e o dilaceramento metafísico da Mnemosine.

Blade Runner é, apesar de seu caráter pós-moderno, um fascinante épico que realiza, em linguagem pós-wagneriana e pós-nietscheana, a metáfora do dicídio e do pacto fáustico cometidos pela cultura do Ocidente na Idade Moderna.

Por último, já que se falou em metáforas, volto ao início para retomar a imagem da utopia arquitetônica descrita pelo filme. Essa construção ziguezagueante da arquitetura – colagem de lugares arcaicos ou futuríveis – não estaria nos devolvendo, em sentido contrário, à metáfora arquitetônica de Roma, cuja arqueologia FREUD elege como exemplo de sua tópica? A arquitetura fantasmagórica de *Blade Runner* não seria ela própria um efeito de projeção do inconsciente? Talvez esteja aí, finalmente, o segredo da perplexidade e do fascínio em que o filme nos lança. Teria sido Ridley SCOTT ainda capaz desse *sortilégio*?



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Salamandra: EDUSP, 1981.
- _____. *Condition de l'homme moderne*. Tradução por Georges Fradier. Paris: Calmann-Levy, 1983.
- ATLAN, Henri. Du bruit comme principe d'autorganisation. *Communications*, Paris, v.18, p.21-35, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard: NRF, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (Obras Escolhidas, 1).
- _____. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 91-107: Pequena história da fotografia. (Obras Escolhidas, 1).
- CAUQUELIN, Anne. *Cinevilles*. Paris: Union Generale d'Editions, 1979.
- CORTAZAR, Julio. *Ceremonias*. Buenos Aires: [s.n.], 1966. p. 201-266: Las babas del diablo.
- DICK, Philip. *O caçador de andróides*. Tradução por Ruy Jungman. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985, p.211-266.
- FUENTES, Carlos. *Zona Sagrada*. México: Siglo Veintiuno, 1970.
- MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Nova Cultural, v.1, 1985. p.70-78.
- MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Loyola, 1988. 280p.