

03

MULHER-MÁQUINA-ANDROIDE-PUTA: FIGURAS FEMININAS NO UNIVERSO *BLADE RUNNER*

Fabio Camarneiro
Patricia Guidoni

Recebido em 21 fev 2021. Fabio Camarneiro

Aprovado em 10 abr 2021. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.

Professor no curso de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional - PPGPSI, ambos na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

<https://orcid.org/0000-0002-1767-3610>

<https://camarneiro.blogspot.com/>

Patricia Guidoni

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (2021)

Vinculada a linha de pesquisa: Subjetividade, Saúde e Clínica; Tem experiência na área de Psicologia Clínica e Processos de Subjetivação.

<https://orcid.org/0000-0001-5846-3356>

Resumo: Este artigo pretende analisar as personagens femininas do universo *Blade Runner*: a novela *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), de Philip K. Dick e os longas-metragens *Blade Runner*, o caçador

de *androides* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott e *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve. Para isso, serão utilizadas as teorias de Teresa de Lauretis, que pensa a construção social de gênero como fruto de uma tecnologia, e Donna J. Haraway, que nega as dicotomias entre corpo e mente, animal e humano, orgânico e máquina, público e privado, natureza e cultura, homem e mulher e, no lugar delas, defende o hibridismo representado pelo corpo ciborgue. Assim, percorremos a ficção científica e a teoria feminista contemporânea para perceber como feminismo e tecnologia possuem, mais do que pontos de contato, afinidades constitutivas.

Palavras-chave: Teoria do cinema. *Blade Runner*. Feminismo. Gênero. Ciborgue.

Abstract: This paper analyses the representation of female characters in the *Blade Runner* universe: the novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), by Philip K. Dick, and the feature films *Blade Runner* (1982), directed by Ridley Scott, and *Blade Runner 2049* (2017), directed by Denis Villeneuve. Feminist authors as Teresa de Lauretis (and her association between gender and technology) and Donna J. Haraway (who denies dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized and, instead claims for the hybridism represented by the cyborg). Analyzing the history of science fiction genre and the feminist theory, the paper aims to demonstrate how feminism and technology have many structural convergences.

Keywords: Film Theory. *Blade Runner*. Feminism. Gender. Cyborg.

Este artigo pretende analisar alguns debates do campo do feminismo a partir das personagens femininas do universo *Blade Runner*. Com maior cuidado, pretendemos pensar as relações

que envolvem os conceitos de tecnologia e gênero, palavras que dão título ao importante ensaio de Teresa de Lauretis que afirma que não apenas “a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também (...) é subjetivamente absorvida pelas pessoas a que se dirige” (2019, p. 136).

Por “universo *Blade Runner*” entendemos tanto a novela *Androides sonham com ovelhas elétricas? (Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1968)* de Philip K. Dick quanto os longas-metragens *Blade Runner, o caçador de androides (Blade Runner, 1982)* de Ridley Scott e *Blade Runner 2049 (2017)* de Denis Villeneuve. Meio século separa a novela de PKD do mais recente filme da franquia, o que possibilita uma análise de como os diferentes contextos de produção das obras reproduzem diferentes sensibilidades a respeito das personagens mulheres.

No universo dessas ficções científicas, androides são quase indistinguíveis dos seres humanos, o que acaba por confundir as fronteiras entre humano e máquina, num aceno ao pensamento pós-humanista. Em nossa leitura, queremos sublinhar como, tanto na novela quanto nos dois filmes, também as fronteiras entre os gêneros masculino e feminino são tensionadas. Para que não restem dúvidas (e para aqueles que, porventura, possam se sentir incapazes de diferenciar entre humano e máquina), cabe desde o início esclarecer que *humano* aqui significa corpos orgânicos (constituídos por células e tecidos vivos), enquanto *máquina* aqui significa corpos mecânicos (constituídos por peças e engrenagens mecânicas, elétricas e eletrônicas).

ANDROIDES SONHAM COM OVELHAS ELÉTRICAS? (1968)

Na novela que inaugura o universo *Blade Runner*, o personagem principal é o policial Rick Deckard, que está às voltas com a perseguição a alguns replicantes, androides do modelo Nexus-6 que fugiram das colônias de trabalho fora da Terra. Ao mesmo tempo, no ambiente doméstico, ele lida com sua esposa Iran e com o desejo de possuir um animal *verdadeiro*. Cabe explicar que, no contexto da trama, as espécies animais estão quase totalmente extintas, tendo sido substituídas por equivalentes mecânicos, verdadeiros animais-androides. Nesse contexto, a posse de um animal *verdadeiro* representa um símbolo de status.

Assim, quando não está *caçando* androides, Deckard imagina se (e como) conseguirá comprar um animal. Mesmo vivendo em um universo pós-apocalíptico amplamente povoado por máquinas, Deckard parece reafirmar — como também certos autores ligados ao romantismo na literatura — o caráter menos digno daquilo que é artificial frente à natureza. Não há novidade aqui, já que, a ficção científica se consolida enquanto importante gênero literário justamente durante o período romântico. Para Tavares (1986, p. 21), *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley seria “a primeira obra considerada ‘oficialmente’” como ficção científica. O autor lembra ainda as características “deliberadamente não-realistas” e “fantásticas” como aspectos importantes do Romantismo.

Em certo momento de *Frankenstein*, a Criatura (formada por partes de cadáveres humanos trazidos de volta à vida) exige que seu criador lhe construa um par (heterossexual). Uma fêmea que possa lhe aplacar a solidão e que, ao aceitá-

lo como companheiro, possa também livrá-lo de sua condição de pária, de ser socialmente inaceitável. No romance, Victor Frankenstein acaba por destruir a criatura feminina antes que ela esteja concluída. Mas, no filme *A noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), a mulher-criatura ganha vida, o que dá oportunidade para que o diretor James Whale reforce a associação entre o livro de Mary Shelley e a obra da mãe da escritora, Mary Wollstonecraft, autora de um dos primeiros manifestos feministas da história, ainda no final do século XVIII: *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Assim, no filme de Whale, a mulher-criatura se rebela: não aceita seu novo parceiro, nega-se a compactuar com os planos dos Frankenstein (o criador e, por extensão, a Criatura). Ela grita e, neste grito, quer fazer valer sua vontade e seu desejo, fazendo eco à obra de Wollstonecraft: “se considerarmos a mulher como um todo, da maneira que deve ser, e não como parte do homem, [...] ela não foi criada meramente para ser o consolo do homem, e o caráter sexual não deveria destruir o caráter humano” (2016, p. 78).

Tanto em *Frankenstein* como em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, as criaturas artificiais (mulher-criatura em um, animal-androide em outro) são pensados para além de qualquer identidade própria, mas como meros *objetos*, coisas desenvolvidas para aplacar a solidão dos personagens protagonistas. Seu intuito, como afirma Wollstonecraft, seria servir como “consolo do homem”. Há aqui uma forte oposição entre, de um lado, as categorias homem-humano-natural e, do outro, mulher-máquina-artificial. Nesse contexto, a ovelha tão desejada por Deckard na novela de PKD representa tanto a natureza quanto uma ideia de

feminino que escapa dessa dicotomia e que poderíamos associar ao que Virginie Despentes chama de “feminismo eterno”:

O feminino eterno é uma enorme brincadeira de mau gosto. Dir-se-ia que a vida dos homens depende da manutenção da mentira... mulher fatal, coelhinha, enfermeira, Lolita, puta, mãe boazinha ou castradora. Apenas teatro. Encenação de signos e exatidão de figurinos. (2016, p. 120)

À mulher, o teatro, a encenação de signos e a exatidão de figurinos. Cada personagem mulher do universo *Blade Runner* obedecerá a tais construtos, clichês associados ao feminino. Enquanto isso, por oposição, os personagens homens serão vistos representando o *universal* ou simplesmente o *humano*. Ainda outra vez, a oposição entre, de um lado, homem-humano-natural e, do outro, mulher-máquina-artifício. Ou, indo ainda além, trata-se de “dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, orgânico e máquina, público e privado, natureza e cultura, homem e mulher” (HARAWAY, 2019, p. 196).

Na novela de PKD (2017, p. 45-49), Iran (a esposa de Deckard) é apresentada como “um fantasma”, “de ombros pálidos” e “olhos cinzentos e pesados”. Ela é mostrada como deprimida, alheia, niilista. Iran não trabalha (fora de casa e de forma remunerada) e representa uma típica esposa do American Way of Life dos anos 1950, época em que a novela foi escrita, quando as principais funções da mulher pareciam ser a) apoiar o marido que trabalha para manter o lar, b) gerar e cuidar da prole e c) ajudar a perseguir os objetivos do casal (no caso de Deckard, a posse de um animal).

É também no contexto dos anos 1950 que surge a ideia de que as mulheres poderiam se valer de máquinas para ajudá-las a realizar o trabalho doméstico: os eletrodomésticos. Sobre essa questão, Silvia Federici afirma que

a diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (2018, p. 42-43)

Iran cuida da casa, Iran sonha com uma ovelha, Iran espera Deckard chegar em casa para cuidar dele. Mas, para efeito da narrativa, é como se Deckard trabalhasse e Iran não. Ela é a esposa, *do lar*, em oposição às outras mulheres que aparecem na trama: a cantora de ópera Luba e também Rachael e Pris. (Estas últimas reaparecerão, com ligeiras alterações, no primeiro filme *Blade Runner*.)

Se Iran pode parecer indistinguível de um eletrodoméstico, Luba coloca em Deckard a dúvida sobre qual seria o limite (se é que ele existe) entre humano e máquina. Uma mulher-androide aclamada por cantar óperas, Luba é capturada por Deckard e por seu parceiro Phil Resch. Nesse momento da novela, Deckard começa a se questionar sobre o que exatamente seria um ser *humano*:

Já chega dessa distinção entre seres humanos autênticos e constructos humanoides. Naquele elevador no museu, ele [Deckard] disse a si mesmo,

eu desci com duas criaturas, uma humana e a outra androide [...] e meus sentimentos foram o contrário do que deveriam ter sido. Do que estou acostumado a sentir. Do que eu *deveria* sentir. (DICK, 2017, p. 174)

Deckard começa a sentir empatia por Luba. As dicotomias começam a se romper e as categorias, antes estanques, a se misturar. Ao perceber a hesitação do parceiro, Phil Resch recomenda que Deckard faça sexo com uma mulher-androide. Estranha, muito estranha afirmação, na qual o sexo desumanizaria as criaturas. Ao invés de uma relação entre iguais, um jogo em busca de algo entendido como superioridade. Em outras palavras, uma relação de dominação. Mas as mulheres-androide estão cientes das regras do jogo e também preparadas a contra-atacar. Vejamos, por exemplo, as estratégias de Rachael e Pris, que na novela são modelos idênticos: ambas magras, com seios pequenos e o corpo quase andrógino...

as proporções de Rachael, ele notou mais uma vez, eram estranhas: com volumoso cabelo negro, sua cabeça parecia grande, e por causa de seus seios diminutos, seu corpo assumia uma silhueta esguia, quase infantil. Mas seus olhos enormes, de cílios elaborados, só poderiam pertencer a uma mulher adulta [...]. Sem excesso de carnes, uma barriga plana, nádegas pequenas e peitos ainda menores — Rachael havia sido modelada à compleição celta, anacrônica e atraente [...] suas pernas, esbeltas, tinham um caráter neutro e não sexual, não muito bem-acabadas em suas deliciosas curvas. (DICK, 2017, p. 212-213)

Segundo Rachael, se ela faz sexo com caçadores de androide é para que eles, ao se depararem com outras praticamente

iguais a ela, hesitem em eliminá-las, dando-lhes assim uma breve chance para se defender ou fugir. A fronteira aqui questionada é aquela que une um corpo a determinada identidade. Todas as diferentes versões de Rachael e Pris compartilham das mesmas ameaças de perseguição e eliminação, ainda assim, não basta tratá-las como iguais — tampouco como diferentes. Criadas a partir de um mesmo molde, elas ao mesmo tempo são e não são uma mesma entidade. Assim, o objetivo de Rachel e de Pris seria, antes de mais nada, desestruturar Deckard. Em outras palavras, desestruturar algumas das certezas do personagem masculino quanto aos corpos femininos. De maneira distinta, é também uma espécie de desestruturação o que Luba causa em Deckard.

A cantora de ópera domina os códigos de algo associado ao *humano* — a arte do canto, o domínio da técnica vocal —, o que lhe possibilita ser vista por Deckard como algo além de uma reles máquina. (Importante lembrarmos que, a fim de comparação, Iran comporta-se quase como um eletrodoméstico.) Logo, Luba não parecia ser apenas uma máquina, ao passo que Iran é entendida como mulher e “humana”. Entre elas, temos ainda Rachael e Pris: nem exatamente mulheres (porque indomadas como as máquinas), nem exatamente máquinas (porque insubmissas como as mulheres), preparadas para desestruturar as certezas do personagem masculino, elas reaparecerão no primeiro filme *Blade Runner*.

BLADE RUNNER (1982)

O filme de Ridley Scott mostra-se obcecado, desde sua primeira cena, a descobrir um limite claro e inquestionável que separe

de um lado os humanos e, do outro, as máquinas. Logo em sua abertura, vemos um replicante chamado Leon durante a aplicação de um teste Voigt-Kampff, que mede reações emocionais a certas perguntas pré-estabelecidas. Em outra cena, o Voigt-Kampff será visto ainda outra vez, então com Deckard (Harrison Ford) a testar Rachael (Sean Young). Nesse momento, a personagem ainda não sabe que ela é uma replicante e que suas memórias — que a fazem crer em sua condição de humana — são nada além de um implante, um software instalado em um hardware.

Saindo por um momento do universo do filme, é preciso admitir que implantes similares, mas de ordem cultural, fazem com que acreditemos em nossa própria humanidade. Segundo Félix Guattari, é necessário pensar na

existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de “faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intrafamiliares. A subjetividade não é fabricada apenas através nas fases psicogenéticas da psicanálise ou nos “matemas do inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas. (1992, p. 20)

Assim, a produção de uma subjetividade “humana” não se dá de maneira tão diferente assim daquela através da qual Rachael acessa as imagens de “seu” passado. Como podemos ver nos replicantes de *Blade Runner*, a produção de subjetividade é mais máquina e menos humana do que possam fazer crer certos conceitos identitários simplistas. Essa produção rompe com a ideia de uma personalidade inerente ao sujeito e rompe

também com atribuições exclusivamente humanas relacionadas a alguma ontologia.

Ao considerar a subjetividade como uma produção heterogênea, Guattari conecta o humano à máquina e assim supera o que está no “entre” da oposição sujeito/objeto. Como é típico das máquinas, a subjetividade defendida por Guattari pode engendrar-se em múltiplas conexões. Inclusive em conexões midiáticas como, por exemplo, na literatura e no cinema.

Certos textos feministas, atentos a essas ideias, pleiteiam uma crítica a certas “narrativas fundadoras”:

O pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre” já inscrita naquilo que Fredric Jameson chamaria de “o inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhes são subjacentes — sejam biológicas, médicas, legais, filosófico ou literárias — e assim tenderá a reproduzir-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. (LAURETIS, 2019, p. 122)

No filme de Ridley Scott, a personagem de Rachael, ao reproduzir as oposições esboçadas mais acima, torna-se refém das oposições conceituais citadas por Lauretis. O que não deixa de ser irônico em um filme considerado como sendo um *neo-noir*, já que o filme *noir* era caracterizado pela incerteza, pela ambiguidade e por uma relativa comunicabilidade.¹

1 Usamos *comunicabilidade* conforme o texto de David Bordwell, “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, tradução de Fernando Mascarello. In: Fernão Pessoa Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. 2: documentário e narrativa ficcional, São Paulo: Senac São Paulo, p. 277-301, 2005. Sobre o *neo-noir*, ver: Mark Bould, Kathrina Glitre, Greg Tuck (Ed.). *Neo-noir*, Wallflower Press, 2009.

Rachael acredita-se “humana” até se descobrir “androide”. As aspas aqui indicam que a personagem compreende tais categorias como estanques e, além disso, ligadas a uma certa narrativa fundadora. Mas, a partir de uma muito famosa frase de Simone de Beauvoir, poderíamos afirmar que ninguém nasce ciborgue: torna-se.

Donna J. Haraway defende

[a] imaginação de uma feminista falando em línguas [glossolalia] para incutir medo nos circuitos dos supersalvadores da direita. [...] tanto construir quanto destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais. Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa. (2019, p. 202)

Em um manifesto fortemente utópico, a autora pleiteia a superação de identidades e narrativas. Em outras palavras, defende que as misturas (a ideia do ciborgue como uma relação permanentemente instável entre humano e máquina) sejam usadas como forma de desestabilizar qualquer categoria estanque. Daí a imagem da dança em espiral, a representar algo em perpétuos movimento e mutação.

Aqui, é possível lembrar que a superação das grandes narrativas é a maneira como Jean-François Lyotard (2015) define o pós-modernismo. E que, com suas misturas entre EUA e China, com sua Los Angeles reimaginada como uma confusa metrópole povoada por orientais, *Blade Runner* é o principal exemplo para Fredric Jameson pensar o pós-modernismo no cinema. Assim, o filme de Ridley Scott, com sua estética ao mesmo tempo neo-noir e cyberpunk, passou pouco a pouco a ser entendido como exemplo de um outro tipo de mistura, dessa vez no campo estético. Ainda

assim, essas análises deixam de lado as distâncias, tanto no filme de 1982 como em todo o universo *Blade Runner*, entre as personagens masculinas e as femininas. Esquece-se que são principalmente as últimas que lidam de maneira mais intensa com os processos de hibridização e de mutação.

Em seu texto, Haraway cita Rachael como símbolo de alguém diante dessas novas possibilidades de existência:

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. (2019, p. 197)

No filme, a confusão de Rachael faz com que pouco a pouco ela abandone sua imagem inicial: o olhar determinado, o batom vermelho, as expressões de confiança. Quando surge a dúvida sobre sua humanidade, a personagem parece ser substituída por uma outra: recém-descoberta como replicante, vulnerável, amedrontada. Da mulher-humana sobrinha de Tyrell para a mulher-androide amante de Deckard. De *femme fatale*, Rachael transforma-se na mocinha a ser salva, uma transição que não acontece na novela de PKD. Sobre o autor, Ronaldo Bressane lembra que “quase todas as mulheres dos romances de PKD [fazem] o papel ora de vilã ora de redentora”. Sobre Iran, ele continua, “a princípio, ela não chega a ser exatamente maligna, mas é depositária de um mal — a depressão” (2017, p. 296).

Ainda que obedecendo ao estereótipo da *femme fatale*, Rachael não vai diferir dessa descrição das personagens de

PKD e também ela será uma vilã (replicante) e uma redentora (o par romântico do protagonista que, ao final, vai salvá-lo da morte). Mas, contrariando a hibridização defendida por Donna J. Haraway, Rachael nunca será ambas ao mesmo tempo. Durante a primeira metade do filme, ela ainda apresentará ambiguidades, mas em pouco tempo se transformará em alguém marcado pelos cabelos desarrumados e pelo desejo de ser protegida (tanto pelo personagem protagonista como pelas certezas da ontologia). Ao se descobrir androide, é como se a fragilidade lhe garantisse algo “mais humano”. Rachael deixa de ser “inclassificável” para ocupar o papel ora de mulher, ora de objeto sexual de Deckard. Sua salvadora, mas também sua posse.

Como que a reforçar certas dicotomias, em *Blade Runner*, Rachael e Pris deixam de ser idênticas. Se, como na novela, Rachael acaba tendo relações físicas com o caçador de andróides, não é mais para proteger a outra, mas a si mesma. No filme de Ridley Scott, enquanto a sexualidade de uma é reprimida (Deckard praticamente obriga Rachael a praticar sexo como que para “provar” sua humanidade), a da outra é exacerbada. Em sua maquiagem carregada, em seus gestos coreografados, em suas expressões faciais exageradas, Pris (Daryl Hannah) simula a figura de uma boneca. Uma boneca também sexual, que remete ao conto de E. T. A. Hoffman (um dos autores favoritos de Sigmund Freud) em que, sem saber, um homem se apaixona por um autômato.

Pris é parte de uma série de andróides de entretenimento destinadas aos clubes militares das colônias, enquanto Rachael é a “sobrinha” do dono da Tyrell Corporation. Uma é a puta e a outra, a donzela. Narrativas distintas que jamais poderão se entrecruzar

pacificamente. Em *Blade Runner*, nenhuma delas conseguirá, como sugere o “Manifesto ciborgue”, hibridizar essas categorias. Puta e donzela, sempre uma ou outra, mas nunca ambas ao mesmo tempo. Uma, destinada a ser objeto. A outra, com sorte, a ser sujeito. Dicotomia fundadora do pensamento cartesiano.

No cinema, as mulheres podem ser vistas como sujeito. Mas, como a crítica feminista vem apontando pelo menos desde o importante texto de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, elas são comumente colocadas no papel de objeto do olhar. Ao retomar a trajetória dos estudos de cinema feministas, Lauretis afirma que

[...] teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, direção etc.) e códigos cinematográficos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não somente uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico subjacente à representação do corpo feminino como lócus primário da sexualidade e prazer visual. (2019, p. 135)

A maneira como os corpos da puta (Pris) e da donzela (Sean Young) são filmados em *Blade Runner*, realçando ora sua sexualidade, ora sua fragilidade, parece corroborar as teóricas citadas por Lauretis. Ao pensarmos também no texto de Haraway, é como se a oposição entre sujeito (masculino) e objeto (feminino) fundasse não apenas uma tradição filosófica, mas uma cinematográfica. Um olhar patriarcal.

Ann Kaplan, outra importante teórica feminista, busca uma outra produção subjetiva por trás dos papéis estigmatizados destinados às mulheres. Suas análises buscam as contradições da idealização proposta pelo cinema de grande público, possibilitando assim uma insurgência crítica sobre as representações da mulher. Ecoando o famoso e derradeiro texto de Walter Benjamin, as teses “Sobre o conceito de história”, Kaplan escreve que “os filmes permitem uma ‘leitura a contrapelo’ pela qual interessantes contradições emergem e deixam à mostra o trabalho fundamental do patriarcado” (1995, p. 21).

No exemplo de *Blade Runner*, levar a cabo essa “leitura a contrapelo” não equivaleria a simplesmente inverter as relações entre sujeito e objeto (deixar de olhar o feminino a partir do masculino e passar a olhar o masculino a partir do feminino). Apesar dos possíveis ganhos dessa estratégia de análise, largamente usada por algumas teóricas feministas, o que se propõe aqui é ainda distinto. A partir da ideia de hibridização de Haraway, busca-se questionar a dicotomia (sujeito/ objeto, mas poderíamos também dizer orgânico/ máquina, homem/ mulher) que serve de base a tantas outras. Nesse sentido, em *Blade Runner 2049*, acaba por se revelar um pouco mais complexo.

BLADE RUNNER 2049 (2017)

Logo de saída, é preciso dizer que, no filme de Denis Villeneuve, o caçador de andróides é agora ele mesmo um andróide. Remetendo ao personagem Josef K., da novela *O processo*, de Franz Kafka, seu nome é “K”, algo talvez mais próximo de um código que de um nome.

K (Ryan Gosling) segue uma pista que dá a entender que Rachael e Deckard, após os eventos mostrados no primeiro filme *Blade Runner*, tiveram um filho (na verdade, uma filha). Um ser híbrido, nascida de um útero replicante e de um pai que desconfia de sua própria humanidade. O cenário aqui é pós-apocalíptico, com um grande muro a separar Los Angeles do mar, impedindo que a cidade seja submergida pela elevação dos oceanos causada pelas mudanças climáticas. Se na trama as fronteiras entre humano e máquina parecem ceder, no cenário há um grande muro a reforçar a ideia de uma separação estanque entre dois mundos. Essa tensão constante entre fronteiras fluidas ou fixas habitará todo o filme de Villeneuve.

Surge uma nova personagem no universo *Blade Runner*: Joi (Ana de Armas). Não mais androide (um hardware), ela é mero código de linguagem (um software). Sua imagem é uma holografia. Um aceno para o futuro que, em sua primeira cena aparição, remete diretamente ao passado. Joi não parece tão distante assim do mesmo modelo que inspirava Iran, ou seja, aquele da mulher-esposa do American Way of Life dos anos 1950. Na descrição de Djamila Ribeiro:

Nos anos 1950, as revistas publicavam propagandas de donas de casa com aspiradores de pó e eletrodomésticos como a representação [da] mulher moderna e feliz. [...] podemos apontar diversas propagandas que glorificam aquela mulher que consegue dar conta de tudo e ainda manter um sorriso no rosto. Ela trabalha, é bem-sucedida, cuida da casa, dos filhos e consegue estar sempre bonita – leia-se magra – para o marido. (2018, p. 129)

Mais que “magra”, Joi é etérea, incorpórea. K chega do trabalho depois de uma jornada estafante e Joi o recebe como se fosse a mulher “do lar”. Seu nome, de maneira irônica, remete a “joy” (alegria, satisfação, felicidade, deleite etc.). Como se a “alegria” de um homem-marido (nos anos 1950 ou um século depois, às vésperas de 2050) fosse ter em casa uma mulher-esposa-eletrodoméstico pronta a realizar as tarefas domésticas, a ouvi-lo reclamar sobre seus problemas e eventualmente a satisfazer seus desejos sexuais. Sempre com um sorriso no rosto e a maquiagem impecável.

A cena de K sendo recebido pela subserviente Joi tem tudo para parecer anacrônica. Porém, ao lançar mão do fato de Joi não ser um corpo, mas um programa, parece colocar as coisas em outro patamar. Estaria também um programa de computador sujeito à opressão do machismo? Ora, se Joi é nada além de linguagem, basta lembrarmos que a linguagem pode ser usada como ferramenta de opressão para que a cena logo adquira contornos algo grotescos. Machismo dos anos 1950 repaginado a partir da tecnologia.

Ainda que Joi não seja (como Rachael ou Pris) uma mulher-máquina oprimida, ela é uma linguagem de opressão. Ela existe apenas para a satisfação de K, ao passo que ele é o homem-máquina oprimido por um estafante sistema policialesco de vigilância e caça aos replicantes. Estamos de volta, com novas nuances, à relação entre Deckard e Iran na novela de PKD.

Criada pela Wallace Corporation (na trama do universo *Blade Runner*, a empresa sucessora da Tyrell), Joi é um produto

tecnológico que permite a projeção de uma imagem em três dimensões capaz de interagir com os desejos e interesses de seus clientes. Como diz a publicidade do produto, “Everything you want to see. Everything you want to hear”.² Algo não muito distante do que já se pensou como sendo a “natureza” da mulher nas sociedades ocidentais dos últimos séculos:

O desejo de um outro e não o trabalho de produção do eu é a origem da “mulher”. [...] a objetificação sexual [...] é a consequência da estrutura de sexo/ gênero. No domínio do conhecimento, o resultado da objetificação sexual é a ilusão e a abstração. Entretanto, a mulher não é simplesmente alienada de seu produto: em um sentido profundo, ela não existe como sujeito, nem mesmo como sujeito potencial, uma vez que ela deve sua existência como mulher à apropriação sexual. (HARAWAY, 2019, p. 171)

Nesse sentido, Joi é o apogeu das expectativas de Haraway por um ser híbrido, além de categorias narrativas estanques. Como ser de pura linguagem, puro devir, ela pode se transformar em qualquer coisa que um Outro queira ver ou ouvir. Ao mesmo tempo, Joi é também o apogeu da objetificação sexual citada pela autora. Linguagem, mas a serviço de quem? Também no caso de Joi, sua existência se deve à sua apropriação.

Ainda outra vez teremos a oposição entre a puta e a donzela. Joi, com sua essência incorpórea, representará a donzela que anseia em satisfazer “seu homem”. Enquanto isso, ela lança mão de uma mulher-androide prostituta para assim fazer sexo com K Uma tentativa de hibridização envolvendo a imagem holográfica

2 “Tudo o que você quiser ver, tudo o que você quiser ouvir” (tradução nossa).

de Joi e o corpo-máquina de Mariette (Mackenzie Davis). Por alguns instantes, é como se elas fossem uma só, reunindo assim as oposições que separaram Rachael e Pris no filme de 1982. Mas, no decorrer da cena de sexo, é como se algo desse errado. K revela-se confuso com a sobreposição de imagens e corpos e os planos de Joi para satisfazer seu marido-proprietário rapidamente fracassam. É como se o homem-androide caçador de andróides não estivesse preparado para o mundo hibridizado preconizado no texto de Donna J. Haraway. Joi é uma refém dos processos de subjetivação alheios. Sendo uma espécie de vazio, de página em branco esperando ser preenchida, Joi necessariamente se submete aos desejos de quem passa a interagir com ela. Uma inteligência artificial programada para servir ao Outro. Na lógica da exploração, a mulher-máquina perfeita. A romantização da subserviência e da submissão.

Há ainda outras personagens mulheres em *Blade Runner 2049*. A tenente Joshi (Robin Wright), uma policial, é uma das primeiras mulheres do universo *Blade Runner* em uma posição social que denota poder, sendo ela a superior hierárquica de K. Em uma passagem, ela o visita no que podemos interpretar como uma inversão da cena do jogo de sedução entre Rachel e Deckard no filme 1982. Aqui, é a personagem feminina que parte, toma a iniciativa e tenta seduzir K, que a recusa. Joshi ocupa uma posição social que, no universo *Blade Runner*, raramente aparece associada às mulheres; ela tem um visual que não obedece ao estereótipo do “feminino”, com calças ao invés de saias ou vestidos, o cabelo curto ao invés de longo etc. E ela assume uma postura ativa, ainda que não bem-sucedida, no jogo de sedução. Nesse sentido, podemos pensar se Joshi estaria obedecendo a ainda outra imposição do sistema

sexo-gênero. Lauretis afirma que “Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (2019, p. 126).

Outra personagem entre as mais interessantes do filme de Denis Villeneuve é a Dra. Ana Stelline (Carla Juri), espécie de contraponto a Joi. Por conta de uma doença genética, ela viveu sempre encapsulada. Se Joi não possui propriamente um corpo, o da Dra. Stelline está permanentemente aprisionado. Porém, ela é a autora das memórias dos replicantes, uma espécie de programadora de subjetividades máquinicas. Privada de qualquer contato físico, ela trabalha a imaginar lembranças para outros corpos-máquina. Joi é tudo aquilo que um Outro deseja. Mas esse desejo é, em grande medida, fruto dessa primeira programação, desse primeiro software instalado nos corpos-andróides. Se Joi é o que alguém deseja, esse desejo é ditado pela programação da Dra. Stelline.

Wallace e Stelline, os dois lados de uma mesma ordem: enquanto um produz hardware, a outra produz software. Enquanto um produz *Rachael*s, a outra produz *Jois*. Um obcecado com o corpo-máquina e suas possibilidades de gerar novas vidas, de tornar-se ele próprio uma indústria. A outra, interessada em memórias-máquina que, de outras maneiras, podem gerar modos de vida, produtores de subjetivação. Dessa maneira, ao separar esses personagens (um em seu complexo industrial, a outra em sua cápsula fechada), o filme mais uma vez reafirma as dicotomias sujeito/ objeto etc., que funcionam como outro muro, semelhante ao que cerca a Los Angeles de 2049.

É do outro lado desse grande muro, no limite do oceano, que acontecerá o confronto final entre K e Luv (Sylvia Hoeks), uma mulher-androide e também caçadora de andróides. Um muro que separa a “civilização” (o artificial) da natureza. A batalha entre os dois caçadores de andróide, um homem e uma mulher, faz com que *Blade Runner 2049* pareça se apropriar de algumas das lutas feministas por combate à opressão sexual. Por outro lado, o onipresente muro que domina o cenário reafirma que, apesar dos incontestáveis avanços dos últimos anos nas pautas feministas, algumas estruturas ainda permanecem intactas. Entre elas, aquelas que colocam de um lado os opressores e, do outro, os oprimidos, sendo as opressões ligadas a sexo/ gênero apenas um dos elementos dessa equação.

FEMINISMOS ALÉM DE MUROS E FRONTEIRAS

Além de Rachael, Deckard é o único personagem presente em todas as obras do universo *Blade Runner* aqui analisadas. Desde a confusão causada por Luba, que enfraqueceu suas certezas, desde sua relação de sexo com Rachael na novela de PKD e sua relação sexista com a esposa Iran, passando pelo caçador de andróides que se apaixona pela replicante e foge com ele e chegando até o envelhecido andróide que reencontra sua filha na cena final de *Blade Runner 2049*, ele é um dos personagens a unir as pontas soltas desse universo narrativa.

Na cena final do filme de Villeneuve, duas mãos tentam se tocar através do vidro, uma outra fronteira, que separa a Dra. Ana Stelline do resto do mundo. Mas esse novo limite, esse outro muro, agora transparente, parece acenar com a promessa de uma superação.

Pai reencontra filha. O criador reencontra sua criatura que é, ela mesma, também criadora, autora das memórias de muitos dos replicantes da Wallace Corporation. No espelhamento criado pelo vidro, por um momento interior e exterior passam a se confundir um com o outro. Seria a prisão da Dra. Stelline o lado de dentro ou o lado de fora daquela imensa cápsula? Uma cápsula dentro de outra cápsula, a própria cidade confinada dentro de seus muros.

Apesar das potências intrínsecas a essa cena final, o filme silencia a respeito de outras tantas fronteiras. Além de machista, o universo *Blade Runner* — é preciso dizê-lo — é predominantemente branco e completamente heteronormativo. É um universo ligado a um certo rincão do globo terrestre (a costa oeste dos EUA), mostrado como capaz de construir um muro para conter a elevação do nível dos oceanos causado pela catástrofe climática. Nesse mundo pós-apocalíptico, onde poderiam estar os outros países, as outras etnias, as demais nacionalidades? Onde poderiam estar a África e a América Latina, o hemisfério sul e os países pobres do Norte? Quiçá do outro lado do muro, submergidos nas águas do mar?

No filme de Villeneuve, esse “outro lado do muro” aparece na figura um tanto caricata da revolucionária Freysa (a atriz israelense-palestina Hiam Abbass). Ela se refere à filha de Rachael e Deckard, esse ser híbrido nascido de um útero replicante, como se ela fosse uma espécie de messias, destinada a trazer redenção para os replicantes que são vítimas de abusos e de opressão. Mas, apesar do discurso de esperança, não fica exatamente claro como se daria essa revolução e qual seria a participação de tal figura messiânica nesse processo. Na verdade, Freysa parece

uma “pista falsa”. Uma imagem romantizada das imagens dos revolucionários do século XX. Não a possível revolução do século XXI, que aqui entendemos como inseparável de novas formas de produção de subjetividade.

Em *Blade Runner 2049*, a ideia de “produção” está sempre ligada ao feminino. Não apenas à produção de subjetividades, como nos exemplos de Joi e da Dra. Ana Stelline, mas também na produção de outros corpos, sendo a gravidez de Rachael apenas o exemplo mais evidente. Ao (re)produzirem a si mesmos, os replicantes em geral (e as mulheres-androide em particular) parecem questionar uma dicotomia presente desde o *Frankenstein* de Mary Shelley: aquela que separa criadores e criaturas. Assim, ao retornarmos à já citada frase de Haraway, podemos perceber, para além de seu sentido poético, que a autora não deixa de ser ainda outra vez profética: ao invés de uma deusa (uma criadora) ela afirma preferir ser uma ciborgue (um híbrido de criador-criatura em um mesmo organismo).

O filme de Villeneuve mostra muitos novos “deuses”, mas bem poucos ciborgues. A única exceção, Rachael, a ciborgue-mãe, está morta e as frustradas tentativas do industrial Wallace em tentar recriá-la reforçam ainda mais a centralidade dessa figura para o universo *Blade Runner*. A importância de Rachael reafirma também as conexões da representação dessa personagem com o pensamento de Haraway. Na novela de PKD e nos dois longas-metragens, Rachael simbolizará essa perspectiva “híbrida” ou “múltipla” conforme pensada principalmente por Haraway, mas também por outras teóricas que buscam repensar as práticas e os discursos feministas a partir de perspectivas mais amplas e plurais. Lauretis fala de uma

possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 1980, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não apenas na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (2019, p. 122-123)

Ao propor um novo entendimento do conceito de gênero, Lauretis inspira-se no conceito de “tecnologia sexual” de Michel Foucault para defender uma revolução que passe pelos campos da linguagem e das representações culturais. Aqui, gênero é entendido como o conjunto dos efeitos produzidos por meio das tecnologias políticas do sistema que Suely Rolnik (2019) chamou de “colonial-capitalista”. Lauretis propõe ainda o gênero “como representação e autorrepresentação”, como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como da prática da vida cotidiana” (2019, p. 123). Para a autora, a compreensão do cinema enquanto tecnologia social engloba não apenas a tecnologia do aparato mecânico-maquínico que produz o filme, mas também as tecnologias interessadas nas produções de representação do social: “o cinema — o aparelho cinematográfico — é uma tecnologia de gênero” (LAURETIS, 2019, p. 221).

Indo além, podemos afirmar que as representações políticas do mundo contemporâneo estão inerentemente ligadas à tecnologia. Nesse contexto, quem tiver controle sobre a

informação digital, sobre as maneiras como essa informação é produzida e compartilhada, poderá influir na opinião pública e em resultados eleitorais. Os algoritmos — códigos de linguagem assim como a personagem Joi — vieram a se tornar alguns dos novos alçozes do mundo contemporâneo.³ No universo do filme de 2017, Joi e a Dra. Ana Stelline são respectivamente o código e a criadora do código. As grandes batalhas dos anos vindouros não se darão nas trincheiras cavadas pela líder revolucionária Freysa, mas nas redes de informação. Ao atingir a rede neural dos humanos, alguns desses dados tendem a agir como vírus capazes de reconstruir essas mesmas redes como máquinas, de maneira semelhante ao pensamento de Félix Guattari sobre os processos de subjetivação contemporâneos.

Em meio a esse cenário, as ferramentas conceituais do feminismo pós-humanista de Haraway podem oferecer alternativas para pensarmos em como alguns padrões de submissão são reproduzidos de forma maquínica. Por exemplo, ao notarmos que a grande maioria das chamadas “atendentes virtuais” (robôs programados para responder a questões de usuários de um sistema) é formada por avatares femininos, mulheres-programação destinadas (como Joi) a servir da maneira mais agradável possível. Assim, o avatar da atendente virtual da empresa de telefonia Vivo é uma mulher chamada “Vivi”, enquanto o da companhia aérea Gol é uma mulher chamada “Gal”. Há ainda exemplos semelhantes em vários ramos de atividade.

3 Ver: Evgeny Morozov, *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*, São Paulo: Ubu, 2018, e Sérgio Amadeu Silveira, Responsabilidade algorítmica, personalidade eletrônica e democracia. *Eptic On-Line* (UFS), v. 22, p. 83-96, 2020.

Assim, num mundo dominado pela informação, será necessário recuperar, em novas bases, o que bell hooks⁴ chamou de “compreender a maneira como a dominação masculina e o sexismo eram expressos no dia a dia”, a fim de conscientizar as mulheres sobre “como éramos vitimizadas, exploradas e, em piores cenários, oprimidas” (2019, p. 25-26). Quando os avatares das mulheres atendentes virtuais começarão a se rebelar contra o sistema que as oprime? Quando começarão a romper os muros das dicotomias do pensamento cartesiano? Face a um sistema, um antissistema. Ou, nas palavras de Rolnik, uma “descolonização do inconsciente”, a busca por uma “vida não cafetinada [...] antídoto para a patologia do regime colonial-capitalístico que torna a vida genérica e nos faz desejar o gozo do poder” (2019, p. 144-145). Uma interseccionalidade entre diferentes categoriais (gênero, mas também raça e classe, entre outros) marcam o feminismo como a possibilidade de uma revolução em marcha. Não a revolução messiânica aguardada por Freysa, mas uma outra, apoiada em novas formas de produção de subjetividade. Formas que atentem às especificidades que compõem cada sujeito-mulher (gênero) sujeito-negra (raça) sujeito-pobre (classe) etc.

As trajetórias das personagens-mulheres no universo *Blade Runner* nos ajudam a perceber como as ideias de Haraway a respeito do corpo híbrido do ciborgue podem se transformar em estratégias para a superação das aqui chamadas dicotomias cartesianas. Nesse sentido, as lutas feministas e seu inerente

4 bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins — autora, professora, teórica feminista, artista e ativista social estadunidense. Inspirado na bisavó materna da autora, Bell Blair Hooks, o nome é grafado em letras minúsculas e, em respeito à autora, usaremos a mesma grafia, inclusive nas referências bibliográficas.

questionamento sobre os supostos limites de gênero são também importante ferramenta. Seus principais campos de batalha são a informação e as representações culturais. Como disse Gilles DELEUZE a partir da ideia de “literatura menor”:

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos de delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo que o esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (1977, p. 15)

A “raça bastarda oprimida” citada pelo autor pode também atender por vários outros nomes: mulher, ciborgue, replicante, puta, máquina, androide. É importante, desde já, estarmos atentos aos códigos de linguagem que emanam dessas entidades que operam em constante estado de mutação.

CONCLUSÕES

Praticamente meio século separa a novela de PKD (o primeiro texto do universo *Blade Runner*) ao filme de Denis Villeneuve. Nesse período, também pelo impacto de várias correntes do pensamento feminista, seria impensável que o filme de 2017 apresentasse uma personagem parecida com Iran, a dona de casa submissa que espera seu companheiro retornar após o dia de trabalho. Se não parece assim tão distante, permitimo-nos imaginar que, no contexto do lançamento de *Blade Runner 2049*, uma cena de sedução com a violência vista no filme de 1982 causaria ao menos um acalorado debate. Convém lembrar

que o ano do lançamento do filme de Villeneuve coincidiu com o momento em que o produtor estadunidense Harvey Weinstein foi acusado por uma série de mulheres por assédio e, em alguns casos, estupro ou tentativa de estupro. Era um marco do movimento que ficou conhecido como MeToo.⁵

Refletindo sua época, as personagens mulher em *Blade Runner 2049* são mais múltiplas e multifacetadas que nas obras anteriores. Para além da dona de casa e da *femme fatale*, temos um holograma, uma revolucionária, uma policial, uma vilã de força equivalente à do protagonista, uma inventora de memórias andróides... ainda assim, certas fronteiras permanecem rígidas. O grande muro ainda está lá, imponente, a separar Los Angeles do oceano, mas também a separar humano de máquina, masculino de feminino etc. Algo ainda muito distante da já citada visão de Donna J. Haraway, que imaginou que, além de “construir”, seria necessário “destruir”: “máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais” (2019, p. 202).

E podemos acrescentar, como uma síntese de tudo isso, também alguns muros.

REFERÊNCIAS

A NOIVA de Frankenstein (*Bride of Frankenstein*). Direção: James Whale. EUA: Universal Pictures, 1935. (75 min.).

BLADE RUNNER: O Caçador de Andróides (*Blade Runner*). Direção: Ridley Scott. EUA: Warner Bros. Pictures, 1982. (117 min.).

5 O movimento MeToo começou em 10 de outubro de 2017, quando uma série de reportagens do jornalista Ronan Farrow, publicadas na revista *The New Yorker*, divulgaram várias acusações, de diferentes mulheres ligadas à indústria do cinema, contra o produtor Harvey Weinstein. Ver: David Remnick, “One Year of MeToo”, *The New Yorker*, 10 out. 2018, Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/newsdesk/one-year-of-metoo>. Acesso em: 02 fev. 2021.

- BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis Villeneuve. EUA: Sony Pictures, 2017, (164 min.).
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BRESSANE, Ronaldo. Falso é verdadeiro: uma leitura da 'falta que ama' em Philip K. Dick. In: DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*. Tradução de Ronaldo Bressane. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Marcia Bechara. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução de Ronaldo Bressane. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2018.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1992.
- HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 157-212, 2019.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo*: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luiza Libânio. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 121-156, 2019.
- LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.* São Paulo: n-1, 2019.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno.* Tradução de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Hedra, 2013.

AVARES, Bráulio. *O que é ficção científica?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher.* Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.