

12

**(NÃO)ALTERIDADE E O INFARTO DA ALMA EM
*BLADE RUNNER 2049***

Robert Thomas Georg Wurmli

Robert Thomas Georg Wurmli

Doutorando em Literatura Comparada e Intermedialidade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Cascavel.

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Cascavel, 2015.

Membro do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens”.

Tradutor Público e Intérprete Comercial do estado do Paraná, em Língua Inglesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3625128743202605>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-9894-2791>.

E-mail: thomaswurmli@gmail.com.

Resumo: A presente proposta tem o objetivo de avaliar a forma como o *Cyberpunk* concebe a pós-modernidade, especialmente em suas obras mais recentes. Para isso, a pesquisa propõe averiguar a forma como o gênero tem abarcado a sociedade do século XXI, com vistas, especificamente, à análise das configurações das personagens e ao processo de rechaço ao *Outro*. O corpo, desde a gênese do *Cyberpunk*, tem sido objeto de estudo e tem sido, exaustivamente, avaliado a partir do contato com o *Outro*, com o Eu e com os

entornos das cidades pós-modernas. No entanto, na pós-modernidade, para manter-se relevante, o gênero teve de sofrer alterações, com o intuito de abarcar as diferentes subjetividades/almas e a perda dessas dentro de uma lógica inescapável do capital. Assim, objetiva-se fundamentar uma interpretação a respeito do filme *Blade Runner 2049* como exemplo desse formato mais recente para o gênero, a partir de uma premissa simples: se a alma existir, ela tem poucas chances de sobrevivência para os corpos do século XXI. As contribuições de Haraway (2016), Han (2017), Shanahan (2020) e Zizek (2021) serão utilizadas como fomento a essa indagação.

Palavras-chave: Alteridade. Cyberpunk. Pós-modernidade. Cinema. *Blade Runner 2049*. Subjetividades.

Abstract: The aim of this proposal is to evaluate how Cyberpunk conceives of postmodernity, especially in its most recent works. To this end, the research proposes to investigate how the genre has embraced 21st century society, specifically in regard to characters' creation and the process of rejection of the *Other*. The body, since the genesis of Cyberpunk, has been an object of study and has been exhaustively evaluated from the point of view of contact with the Other, with the Self and with the surroundings of postmodern cities. However, in postmodernity, in order to remain relevant, the genre has had to undergo changes in order to embrace the different subjectivities/souls and the loss of these within the inescapable logic of capital. Thus, the aim is to base an interpretation of the film *Blade Runner 2049* as an example of this more recent format for the genre, based on a simple premise: if the soul exists, it has little chance of survival for the bodies of the 21st century. The contributions of Haraway (2016), Han (2017), Shanahan (2020) and Zizek (2021) will be used to support this question.

Keywords: Alterity. Cyberpunk. Postmodernity. Cinema. *Blade Runner 2049*. Subjectivities.

Figura 1 – Frame inicial de *Blade Runner 2049* (2017)



Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Se o *Cyberpunk*, enquanto forma artística pós-moderna de discussão a respeito do que é a vida dentro de um sistema econômico intrinsecamente falho e quais são os limites daquilo que consideramos humano ou digno de alteridade, almeja continuar relevante, mais de 60 anos após suas primeiras obras, ele precisa ser adaptado às diferentes formas de percepção a respeito do mundo que surgiram. Isso é, esperar que o *Cyberpunk* permaneça perpetuamente preso a suas “luzes de neon” e à dicotomia humano vs. não-humano é reduzi-lo a um simulacro, um vazio do que o gênero pode ser. E é justamente nesse ponto que inserimos *Blade Runner 2049*: a capacidade de o filme reorganizar temas e artifícios comuns à ficção científica e ao *Cyberpunk*, ao passo em que renova os debates e assimila as recentes problemáticas existentes na sociedade e nos corpos pós-modernos, faz da obra um dos mais interessantes expoentes do que o formato ressurgido do *Cyberpunk* pode fornecer à crítica pós-moderna.

Observemos como o filme, a título de homenagem para o primeiro *Blade Runner*, inicia-se com um olho enquadrado em close, similar ao de seu predecessor. No entanto, somem da cena as luzes, os incêndios, os resquícios do pensamento bélico, tradicional ao modo de compreensão dos anos 80, imbuído pelos medos e preceitos da Guerra Fria, para darem lugar a uma vista estéril, sem reflexos pormenorizados do externo, com enfoque praticamente exclusivo ao olho e a quem pode ser seu dono. Essa será, justa e novamente, a dúvida principal dessa primeira imagem do filme: a quem pertence o olho destacado no primeiro quadro?

Sinceramente, a resposta é que, dessa vez, não importa mesmo. As conjecturas a que os analistas chegaram, nos sete anos desde o lançamento do filme, sugerem que o olho poderia ser de Rachael, personagem mencionada, mas nunca vista na continuação, ou que o olho poderia pertencer a K, protagonista da história, muito embora ele não apresente olhos verdes no filme. Outras suposições dão conta de que o olho pertenceria a Deckard — outra vez incorrendo no erro de que ele não tem olhos verdes — ou que pertenceria a apenas um indivíduo qualquer dentro da obra. Eu tendo a concordar com a hipótese de que o olho pertenceria à Dra. Ana Stelline, personagem que veremos apenas duas vezes no filme, mas sobre quem a narrativa circunda o tempo inteiro. É preciso interpolar essa sugestão com outras leituras, pois

the opening shot of the film establishes a link between the human gaze and the nonhuman body: the seemingly human eye — which invokes not just a human ‘look’ but our look as viewers — is left purposely ambiguous but is likely the gaze of

a replicant, or better Ana Stelline, the uncanny in-between being who links humans with replicants.¹ (BOVE, 2021, p. 151)

Assim, antes mesmo de contextualizarmos a obra em si, reitero o fato de que, muito embora eu tenha — afetivamente, diga-se de passagem — a impressão de que o olho do quadro inicial do filme pertence a ela, Dra. Ana Stelline, que, mais tarde na narrativa, descobriremos ser a filha de Rachael e Deckard, ou seja, o verdadeiro híbrido nascido de um androide e um humano, de fato, essa resposta não importa. O que esse olho faz é dar o tom àquilo que marcará *Blade Runner 2049*: a homenagem breve e a expansão sistemática dos temas, das figuras e do universo distópico presente no filme, de modo a dar novos contornos ao *Cyberpunk* e estimular a existência dele como ainda método eficaz de debate a respeito da sociedade pós-moderna. Para exemplo disso, podemos perceber como esse olho mais estéril, isolado do externo, opera como indício de que o filme — e, por extensão, o gênero — pretende aprofundar-se nos debates relacionados ao indivíduo e às subjetividades formadoras desse indivíduo no século XXI em vez de ater-se aos motes tradicionais dos livros e filmes *Cyberpunk* dos anos 1960-1980, os quais ainda se fundamentavam na especulação do corpo como mero e simples reflexo do sistema dual econômico da época.

Ademais, o quadro inicial do filme também aponta para a inutilidade da busca por uma origem, um fundamento, um original.

1 Nossa tradução: A cena de abertura do filme estabelece uma ligação entre o olhar humano e o corpo não humano: o olho aparentemente humano — que invoca não apenas um “olhar” humano, mas o nosso olhar como espectadores — é deixado propositalmente ambíguo, mas provavelmente é o olhar de um replicante, ou melhor, de Ana Stelline, o estranho ser intermediário que liga os humanos aos replicantes.

Buscar o ser a quem o olho pertence é tão infrutífero quanto buscar o limite entre seres humanos e não-humanos, ciborgues, replicantes, IAs e sujeitos híbridos. Essa, a meu ver, será a maior contribuição do filme: perceber que o próprio sistema de origem e definição de ser acaba por limitar não somente as possibilidades analíticas a respeito do tema, como também impelir a visão crítica sobre o tema a um sistema fechado e, por consequência, incapaz de determinar ou ao menos lidar com as subjetividades que formam a vida e a experiência subjetiva na pós-modernidade e no pós-humano. Quanto a esse aspecto,

é importante ressaltarmos que as questões emergentes do debate em torno do pós-humano são de múltiplas ordens, como o deslocamento de instâncias identitárias, o esvaziamento de orientações hierárquicas da ontologia, a dissolução de valores patriarcais e etnocêntricos e, ainda, a criação de espaços, mesmo que temporários, de corpos em transformação. (SILVA *et al*, 2021, p. 19)

No final das contas, o pós-humano é um sistema pelo qual podemos verificar, de forma mais rica e menos ditatorial, as múltiplas identidades de gênero, as diversas formas de organização dos seres e as complexas facetas subjetivas de compreensão, designação e até criação do humano — considerando nossa cada vez mais próxima experiência com a alteração dos corpos. Se Haraway (2016) afirma ser ela mesma um ciborgue e aponta para o fato de que todos nós estaríamos em vista de sermos ciborgues, dada a infinitude de procedimentos cirúrgicos, alterações corpóreas ou complementações artificiais pelas quais passamos, não é preciso ponderar muito para que entendamos como a era

do pós-humano é espaço profícuo para a crítica, a arte e, quiçá, para a vida em si. Dessa forma, as obras *Cyberpunk* mais recentes, caso desejem se inserir no rol de uma crítica e/ou manifestação condizente com os aspectos pós-modernos de vivência, devem se adaptar e justamente refletir tais “corpos em transformação”, como menciona Silva *et al.*

Associamos essa visão à de Tadeu (2009, p. 10), ao passo em que o escritor aponta justamente a funcionalidade do deslocamento tanto das obras artísticas quanto da crítica a respeito delas para sistemáticas pós-modernas de representação. O autor cita que

a análise pós-colonialista, por sua vez, flagra o sujeito racional e iluminado em suspeitas posições que denunciam as complexas tramas entre desejo, poder, raça, gênero e sexualidade em que ele se vê, inevitável e inequivocamente, envolvido. Reunidas, essas teorias mostram que não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder. Sobra alguma coisa?

Deslocamentos, não dualismos. Esvaziamentos hierárquicos, em vez de novas e veladas formas de hierarquização, criação de espaços que reflitam os dilemas da existência contemporânea, em vez de fracas descrições estereotipadas e fetichizadas do que “se espera ver” nas representações artísticas: esses são os fundamentos pelos quais o pós-humano opera e as bases para que *Blade Runner 2049* possa ser observado e analisado. Dentre os fundamentos identificadores nomeados por Tadeu como motivadores para a criação da identidade, ainda podem — e devem — ser inseridos os debates sobre alma e organicidade suposta do nascimento.

Inequivocamente. Assim, a cena inicial, embora faça menção ao filme original e, por isso, seja laudatória quanto à história do *Cyberpunk*, em sua própria indefinição, já abarca as renovações e reformas que deseja para a história e para o debate sobre os temas essenciais que almeja encarar, pois a fascinação pelo olhar, “no qual toda subsistência subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo, é enigmático em si mesmo. No entanto, é ele o ponto de irradiação que nos permite questionar o que a função do desejo nos revela no campo visual” (LACAN, 2005, p. 264). Esse olhar de que argumenta Lacan passa pelas mesmas mudanças de perspectiva pelas quais nós, sujeitos materiais, também passamos nas últimas décadas. A reiteração do símbolo do olhar, modificado e alterado em *Blade Runner 2049*, explícito pelas próprias cenas e implícito a partir do questionamento a respeito do imaginário cultural pós-moderno, suscita pontuais debates quanto ao papel da arte no contexto contemporâneo, visto que, conforme o próprio psicanalista propõe, abre questões sobre o desejo. Inexoravelmente, desejamos saber de quem é o olho, da mesma forma que desejamos respostas as quais, em geral, pertencem mais ao domínio do inconsciente sobre nós do que são, fundamentalmente, controladas pela nossa expressão consciente de si.

Façamos, nesse momento, uma sinopse do filme, para que, assim, as análises e interpretações possam ser mais palpáveis durante a leitura do texto. *Blade Runner 2049* é um filme de ficção científica lançado em 2017, dirigido por Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* é uma sequência do filme original de 1982, *Blade Runner*, e se passa 30 anos após os eventos do primeiro filme. O filme se situa, logicamente, em um futuro distópico, posterior aos

eventos do original, em que a sociedade é composta por humanos e replicantes, andróides criados para realizar tarefas perigosas e difíceis. Os replicantes dessa versão foram projetados para serem obedientes, diferentemente dos modelos mais antigos, os quais eram rebeldes e foram caçados pelos Blade Runners.

O protagonista, K (interpretado por Ryan Gosling), é um Blade Runner que encontra os restos mortais de uma replicante que aparentemente deu à luz um filho, algo que se acreditava ser impossível para replicantes. Ademais, descobriremos, durante o filme, que os restos pertenciam à Rachael e que o filho que ela tivera seria também filho de Deckard. Logo, não haveria mais a diferença primordial entre andróides e humanos: a capacidade de reprodução. Assim, essa revelação levanta questões sobre a natureza da reprodução e a possibilidade de replicantes serem mais humanos do que se pensava. K é encarregado de encontrar e eliminar o filho replicante, pois sua existência representa uma ameaça para a ordem estabelecida. Sua busca o leva a confrontar Niander Wallace (interpretado por Jared Leto), o poderoso proprietário da Wallace Corporation, que busca aprimorar a produção de replicantes. Nesse momento, dois pontos devem ser analisados com melhor atenção: o fato de que K é um replicante da série Nexus-9 (os replicantes do filme original pertenciam à série 6), sabe que é um replicante e sabe que sua função é justamente a de caçar e exterminar quaisquer replicantes/ andróides fugitivos que estejam na Terra, pois “he knows that he is a replicant and, hence, that (some of) what he takes to be his memories are merely implants. Replicants are now endowed with

realistic pseudo-memories”² (SHANAHAN, 2020, p. 15), afinal, “if you have authentic memories, you have real human responses”³ (SHANAHAN, 2020, p. 15).

Assim, a obra já retira a dúvida perene a respeito do protagonista — questão que existe no original, por exemplo, e que é alimentada, inclusive, por seu diretor, Ridley Scott, o qual, repetidas vezes, já afirmou ser Deckard um replicante, embora não tenha deixado isso claro ou definitivo no filme — desde o seu início, porque essa é uma dúvida que não interessa ao filme. Não interessa justamente por não estarmos mais presos à definição de mundo e, consequentemente, de humano que existia nos anos 80, quando o filme base foi lançado. Doravante, a obra já se livra de repetir os mesmos dramas e questionamentos ao afirmar, desde o primeiro momento, que o protagonista é um androide, que ele tem consciência disso, que sua crise estará justamente em entender se ele é “humano” o suficiente ou não e se as memórias que ele tem foram todas criadas ou se há algo subjetivado e orgânico nessas lembranças.

Diferentemente do debate de 40 anos atrás, agora já não importa se o protagonista é ou não humano. Ele não o é, não no sentido mais tradicional do termo. Que diferença isso faz? Isso torna ele menos subjetivo, menos empático? Isso faz com que ele seja menos que nós? Em uma era na qual todos nós somos corpos alterados, já não há um porquê para acharmos estranho o sujeito híbrido, já que “a subjetividade humana é, hoje, mais do que nunca,

2 ele sabe que é um replicante e, portanto, que (uma parte de) aquilo que ele considera serem suas memórias não passa de meros implantes (Tradução nossa).

3 se você tem memórias autênticas, você tem verdadeiras respostas humanas (Tradução nossa).

uma construção em ruínas. Ela já não tinha mesmo jeito, desde as devastadoras demolições dos ‘mestres da suspeita’: Marx, Freud, Nietzsche, sem esquecer, é claro, Heidegger” (TADEU, 2009, p. 9). Se há mais de um século questionamos, por meio da filosofia, o conceito de eu e o que torna o humano senciante, por que uma obra pós-moderna ainda ficaria presa à indagação genérica “eu ou o Outro?”. Sabendo disso desde o início, a narrativa se livra da pedante e repetitiva necessidade de criar pequenas dicas e/ou ambiguidades para o espectador. K é um replicante, mas sua jornada é tão humana quanto a de cada um de nós: a busca por individualidade, representação e pertença em um mundo crivado por sistemas de domínio e de poder.

O outro ponto importante dessa sinopse diz respeito à personagem de Niander Wallace, substituto de Tyrell como dono da megacorporação encarregada de criar e fornecer ao público os replicantes. Se ele meramente fosse outro rico excêntrico dominador, a obra pouco se afastaria do que seu predecessor fizera. Por isso, Denis Villeneuve cria nuances e potencializa as diferenças entre ambos. Para sermos sinceros, o filme, em si, pouco consegue aprofundar Niander; tampouco busca gastar tempo explicando, detalhadamente, o que acontecera nos 30 anos entre a primeira e a segunda história. Para fazer isso, Villeneuve criou 3 curtas-metragens, voltados tão somente a explicar e contextualizar melhor o que acontecera. Esses curtas-metragens são: *Blade Runner Black Out 2022*, *Blade Runner 2036: Nexus Dawn* e *Blade Runner 2048: Nowhere to Run*.

Uma vez que não nos presta examinarmos cada um deles detalhadamente, façamos o apanhado geral do que eles projetam:

após a morte de Tyrell, ocorre o colapso de sua corporação, atrelado, também, a um aumento das revoltas de andróides, especialmente da linha Nexus-6. Três anos após os eventos do filme original, os rebeldes replicantes conseguem apagar os registros de nascimento de todos os indivíduos, criando um *blackout* informacional pelo qual poderiam se esconder e sobreviver. 14 anos depois desses eventos, a Terra está corroída pela fome e pela miséria, subprodutos da ganância irrestrita do capitalismo sobre a matéria-prima finita do planeta, o que levou ao aumento da criminalidade e à diminuição dos sistemas de plantio, tomados por pragas. Um novo bilionário, Niander Wallace, salva a humanidade por meio da criação de sistemas alimentícios inorgânicos: em fundamento, ele cria sementes e proteínas em laboratório, as quais são resistentes e replicáveis, para acabar com o problema da fome. Notem que esse “salvar” está plenamente cercado pelas vontades do capitalismo: não há melhoria da atmosfera, não há melhoria das condições de vida aos mais debilitados, não há qualquer projeto humano pensado. Existe, sim, um bilionário, cujo monopólio sobre as patentes e a produção permitiu à humanidade uma sobrevivência, sem qualquer qualidade ou dignidade atrelada a ela. O progresso, novamente, tem caráter maquínico e econômico.

O apelo populista da personagem é bastante perceptível desde seu fundamento, pois, agora, líder da salvação humana e responsável por acabar com o problema famélico na Terra, seu verdadeiro objetivo aparece: ele quer retomar a criação de andróides — encerrada com o fracasso do projeto de Tyrell e a morte desse em 2019 e com o *blackout* de 2022 — com o intuito de exploração espacial, criação essa que havia sido banida desde

o fracasso dos Nexus-6 de Tyrell. Para isso, às escuras, ele já havia produzido protótipos desses androides, a série nove da qual K fará parte. Embora seja visto negativamente a início, ao demonstrar que seus androides sempre obedecem e, inclusive, matam-se por comando (fato esse que desobedeceria ao princípio básico de sobrevivência de qualquer ser), ele ganha o direito à formulação de novos replicantes e ao monopólio sobre eles.

Finalmente, no terceiro curta, acompanharemos a história de um Nexus-8 (última linha de produção antes da proibição e do declínio do império Tyrell) fugitivo, SapperMorton, o qual, inadvertidamente e por compaixão com humanos, protege uma garota e sua mãe do ataque de um grupo, apenas para ter sua identidade androide revelada nesse processo. Isso ocorre em 2048 e é o motivo para que vejamos K seguir a primeira missão do filme, na qual interrogará e aposentará esse mesmo androide. Já no filme em si, ao investigar os arredores de onde esse vivia, ele encontrará um caixão enterrado, o qual se descobrirá conter os restos de Rachael, que, após investigação, aparentemente, dera à luz a um filho, cujo pai provavelmente é Deckard. Eis a cartada final de Tyrell: replicantes conseguiriam se reproduzir, inclusive, com humanos, encerrando de vez o debate a respeito de sua humanidade suposta. Obviamente, isso colapsa o mundo humano e tanto o departamento policial para o qual K trabalha quanto a companhia de Niander Wallace, ao saberem disso, criam investigações para procurar esse filho e entender o que ocorrera.

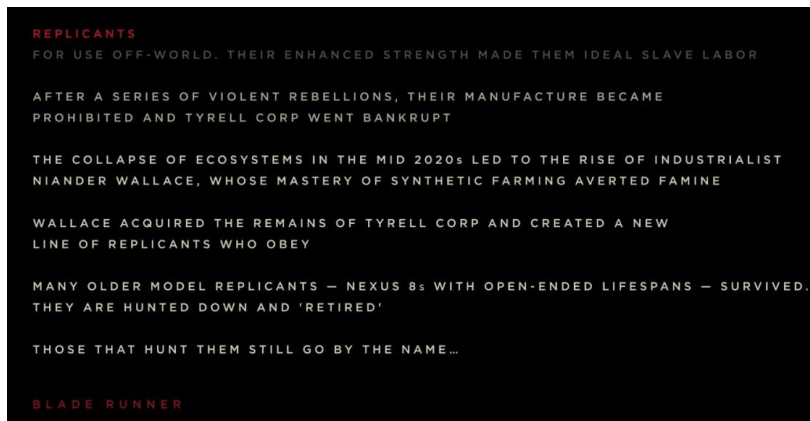
Ao longo da história, K cruza o caminho de Rick Deckard (interpretado novamente por Harrison Ford), o Blade Runner original que desapareceu há décadas e que pode ter informações

cruciais sobre a criança desaparecida. Deckard, agora idoso, vive alienado do mundo e isolado de todos, por entender que isso seria o necessário para manter a memória de Rachael intacta, bem como os segredos sobre ela e sobre a bebê nascida, a qual ele propositalmente jamais conheceu, justamente para manter a chance de sobrevivência dela maior. K, por sua vez, é um ser gradativamente menos inclinado à aceitação da ordem e das regras a que foi perpetuamente exposto: embora ainda trabalhe como um Blade Runner, ele passa a dar sinais de empatia quanto àqueles que caça e eventualmente “aposenta”, o que projeta nuances de subjetividade e alteridade sobre a figura da personagem.

O filme tende a explorar temas como identidade, livre-arbítrio e a busca por significado em um mundo onde as já diluídas fronteiras entre humanos e replicantes praticamente inexistem. Ao encontrar Deckard em Las Vegas — uma cidade consumida pelos desastres climáticos, local perfeito para um homem desaparecer —, as dúvidas de K aumentam sobre a criança. No filme, ele acreditará ser a criança desaparecida e ter um destino, um propósito fundamental e maior na Terra, algo que o separasse e o individualizasse do resto — ser o filho primeiro de uma androide e de um humano, ter um potencial de alma —, apenas para, ao fim do filme, descobrir ter se enganado e a criança, uma filha, ninguém mais era que a Dra. Ana Stelline — quem acreditamos ser a pessoa cujo olho serve como quadro inicial do filme, o que justificaria a escolha da cena e ampliaria o motivo para um olho ser, mais uma vez, o momento inicial de contato com aquele universo, sem que isso se tornasse uma mera e redundante referência vazia e despropositada —, aprisionada em um laboratório de criação de memórias para

replicantes, pois assim sua identidade seria mantida secreta e sua vida, embora marcada pelo aprisionamento voluntário, poderia ser vivida, acima de qualquer outra coisa.

A partir do breve contexto pelo qual se passa o filme, o qual analisaremos aprofundadamente, especialmente no que concerne ao arco da personagem principal, o investigador K, precisamos, ainda, reiterar o caráter de separação que o *Blade Runner 2049* faz com seu predecessor, de modo a permitir que o filme opere sozinho, independente do original, e sem a necessidade vazia hollywoodiana de constantemente reafirmar ou obedecer ao que fora estabelecido em uma outra obra. Consideramos essa espécie de transgressão ao formulaico processo das grandes indústrias atuais como relevante ao caso do *Cyberpunk* justamente por desinibir a obra de suas possibilidades materiais. Nesse sentido, o filme, ao beber das fontes originais sem ter de reiterá-las *ad nauseam*, pode processar e descrever sistemáticas e problemáticas que concernem mais ao sujeito do século XXI e que não haviam sido enfocadas com tanta ênfase nas obras anteriores, justamente por elas, também, pertencerem a diferentes momentos histórico-políticos. Nesse sentido, ver-se-á que o enredo e a cinematografia se voltam a complicações atuais, como o fracasso climático causado pelo capitalismo, a incessante necessidade de produção do sujeito dentro da lógica comercial do ocidente e o esfacelamento de noções dualistas e cartesianas de existência e representação. Isso pode ser visto no início do filme, antes mesmo de a cena do olho surgir, quando um quadro, com um pequeno texto, é apresentado aos telespectadores. Nesse quadro, lê-se:

Figura 2 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

⁴Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Notemos como Villeneuve presta as homenagens necessárias à obra antecessora apenas com um quadro preto expositivo e, após isso, está livre para criar uma obra própria e independente, condizente com o que se espera de um realizador preocupado com o momento em que vive e com os dilemas que esse abriga e projeta. Ao longo do filme, novas referências logicamente serão feitas, visto que o universo é compartilhado, mas essas não ocupam lugar circularizado e inerte ao espectador — algo comum na grande mídia cinematográfica, representada por Hollywood, que muitas vezes abusa da barata intertextualidade como forma de sugerir capacidade de raciocínio e

4 Replicantes - para serem usados fora da Terra, a sua força aumentada transformou-os em trabalho escravo ideal (Tradução nossa).

Após uma série de rebeliões violentas, sua fabricação foi proibida e a Corporação Tyrell entrou em falência.

O colapso dos ecossistemas em meados de 2020 levou à ascensão do industrialista Niander Wallace, cujo domínio da agricultura sintética evitou a fome.

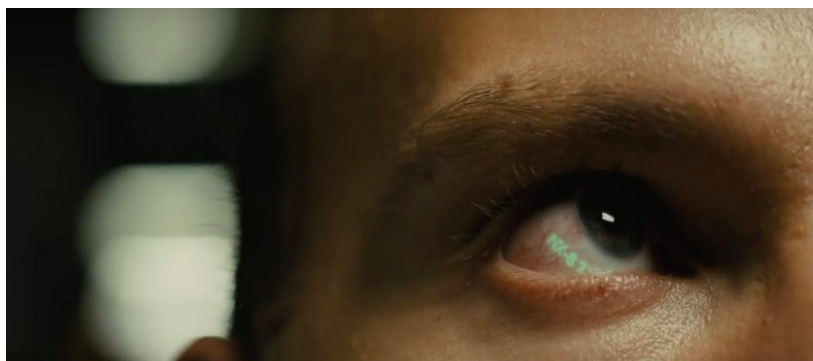
Wallace adquiriu os resquícios da Corporação Tyrell e criou uma nova linha de replicantes que obedecem. Muitos replicantes de modelos mais antigos — Nexus 8 com tempo de vida ilimitado - sobreviveram. Eles são perseguidos e “aposentados”.

Aqueles que os perseguem continuam a ser conhecidos pelo nome de... Blade Runner.

inteligência na obra —, pelo contrário, apenas servem como construções para que os objetivos da película sejam devidamente conquistados. Descobrimos de onde surge o debate sobre os replicantes, descobrimos quem tomou o lugar de Tyrell e descobrimos que ainda existem os Blade Runners, dessa vez, encarnados justamente por andróides. Importância também é dada ao fato de que esses novos modelos são obedientes, o que, inicialmente, explica como um andróide como K seria capaz de aposentar/exterminar aqueles “iguais” a si.

Há, também, a título de exemplificação do planejamento quanto à película efetuado por Villeneuve, um importante metaprocesso que ocorre durante esse primeiro quadro expositivo do filme. Na obra, os replicantes podem ser percebidos e detectados por meio de um código, verificável na retina de seus olhos. Aqueles que caçam os replicantes, portanto, devem ordenar que suspeitos olhem para cima e para esquerda toda vez que desejam perceber se há um código na retina e, caso ele exista, qual é aquele replicante. Isso pode ser verificado durante o próprio filme, em momentos como esse:

Figura 3 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



⁵Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

5 Replicante olhando para cima e para a esquerda, com código verificável.

Pois bem, qual é a primeira palavra que um espectador qualquer, ao estar em uma sala de cinema, verificaria ao início do filme? Replicante. E onde está localizada essa palavra, na cena? No canto superior esquerdo, forçando, justamente, o espectador e, assim, nós, humanos, em nossa presunção de superioridade, a olharmos para cima e para esquerda, repetindo e perpetuando o mesmo procedimento de detecção de andróides feito no universo do filme. Desse modo, somos quase inconscientemente forçados a experienciar o processo de afastamento e outremização, separação e repúdio, pelo qual passam os andróides no universo de *Blade Runner*. Assim, a “illusory nature manifests itself in the film’s motif of eyes, forms of gaze, and unique usage of editing and image”⁶ (STONE, s.d., p. 2). Embora o autor esteja trabalhando a análise a partir do filme francês de ficção científica *La Jetée*, de 1962, do diretor Chris Marker, similar processo pode ser aproximado para a questão do olhar nos filmes da saga *Blade Runner*. Ao forçar o olho do próprio espectador para direcionamentos específicos na cena, ao montar o quadro inicial para prestar homenagens ao original, ao mesmo tempo em que se separa de ter de repetir o que fora feito, o longa-metragem demonstra exímio controle de seus temas e daquilo que deseja revelar ou propor ao longo de sua execução. Transformados em seres em posição similar à dos replicantes, nós somos tornados objetos, da mesma forma que eles o são continuamente no filme. Sem chance para voz e individualidade, a alteridade torna-se impossível. Villeneuve orchestra uma crítica incisiva ao sistema ocidental atual ao passo em que ainda formula hipóteses que continuará utilizando na sequência da obra.

6 Nossa tradução: natureza ilusória se manifesta no filme pelo motivo dos olhos, formas de olhar, e o uso de imagem e edição únicos.

Assim, o que se nota é a tendência atual de obras artísticas quaisquer indagarem-se a respeito do futuro da vida na Terra e a chance de sobrevivência da nossa espécie — e de outras, por que não? — em uma realidade na qual cada vez são encontradas mais limitações e na qual mais direitos e regalias são tolhidos da cotidiana vida. Não nos interessa observar se há distinções específicas entre obras *Cyberpunk* enquanto ficções científicas e essas pertencentes à ficção climática, pois, como observa o próprio criador do termo, elas são nichos fundamentalmente entrelaçados. Logo, chegamos à definição de que o gênero da ficção científica, para manter-se relevante, deve transformar-se. É isso que *Blade Runner 2049* parece pontualmente conquistar.

De todo modo, voltemos ao protagonista, o replicante investigador K. Inicialmente, percebamos como a busca por identidade dele é refletida, ao longo do filme inteiro, por meio, inclusive, da forma como ele é nomeado. Embora estejamos tratando o replicante pela maneira mais repetida para chamá-lo durante o filme, a partir da consoante K, na realidade, ela nada mais é que a letra inicial do código identificador de que ele é, não de quem é. Sua identificação completa, ou seja, a nomenclatura real dentro da lógica mercadológica e segregacionista à qual ele pertence, é a de Oficial KD6-3.7. Nada mais que um número seriado, condizente com a condição de não-ser que possui para os humanos nascidos a sua volta e para o sistema social em que está imbuído. Não um nome, mas um código. Essa separação feita a partir da identificação já coloca o investigador num papel de Outro estranho, afinal de contas, de modo algum o Departamento Policial ou aqueles ao seu redor demonstram alguma forma de empatia

para com ele. A definição do ser atrelada à sua função social. Um aparato. Um objeto. Um androide.

Mesmo assim, os chefes e colegas de trabalho de K tendem a tratá-lo pela inicial do código identificador, em vez de chamá-lo pelo código completo. Mesmo que consideremos isso como somente uma forma mais prática de nomenclatura para uma vivência cotidiana, não é difícil perceber como um apelido tem caráter, tradicionalmente, afetivo e mais pessoal. Nesse sentido, mesmo que continuem a distanciar-se rotineiramente da presença e existência do protagonista, aqueles ao seu redor, acostumados aos poucos por sua presença, acabam por subjetivá-lo, ainda que relutante e inconscientemente. Não ousa sugerir que haja alteridade nesse processo porque a película faz questão de nos mostrar como, inequivocamente, as personagens humanas continuam a repetir desprezo e preconceito para com K, apenas aprecio a capacidade de simbolizar os conflituosos processos de choque entre indivíduos que marcam a era pós-moderna. Ademais, é importante abordar o fato de que a busca por um nome “real” do protagonista espelha a busca por identidade a qual ele atravessa durante a narrativa: de um ser que acredita saber quem é à crise identitária e posterior resignação sobre sua condição, a tentativa de encontrar um nome para si serve como parábola para sua jornada existencial.

Precisamos, portanto, fazer breves comparações entre os nomes que o protagonista usa com os acenos à obra de Kafka, que repetidamente aparecem no filme. De oficial KD6-3.7 a K a, finalmente, Joe, terceiro e último nome utilizado pelo protagonista, os ecos kafkianos são constantes. Antes mesmo de explicarmos como ele chega à ideia de se chamar Joe, precisamos reconhecer

que K e Joe/Joseph são nomes comuns às obras de Kafka, a saber, especialmente, nos romances *O Processo* e *O Castelo*. Há paralelos a serem traçados entre o protagonista de *Blade Runner 2049* e os protagonistas K e Josef K de Kafka: todos estão imersos em um sistema que não compreendem plenamente, no qual têm mínima autonomia ou independência e do qual estão irremediavelmente alheios. É interessante o aceno a tais obras literárias justamente pelo fato de Kafka ser tido como um dos precursores de uma literatura pessimista, voltada à burocracia infinita dentro da lógica excludente do capital. No entanto, interessantemente,

the journey from K to Joe in fact travels no distance, if relayed against the most famous, and no doubt influential, of the names in Franz Kafka's work: K of *The Castle*, and Josef K of *The Trial*. Thus, K/Joe becomes just another subject of the bureaucratic and faceless apparatus of a space that much resembles those of Kafka's inscriptions.⁷ (BRISTOW, 2021, p. 92)

Isso se deve ao fato de que as 3 formas pelas quais o protagonista se intitula e busca por uma definição de si nada avançam em libertá-lo desse “aparato burocrático e sem rosto” de que fala o autor. A primeira nomenclatura nada mais é que apenas isso: um código que identifica qual replicante da classe Nexus-9 ele é, a quem pertence, que função ocupa dentro do Departamento de Polícia e afins. O segundo nome, a inicial K, embora subjetive alguns aspectos relacionais do protagonista para com aqueles ao

7 Nossa tradução: A jornada de K a Joe, de fato, não percorre nenhuma distância, se comparada com os nomes mais famosos e, sem dúvida, mais influentes da obra de Franz Kafka: K, de *O Castelo*, e Josef K, de *O Processo*. Assim, K/Joe se torna apenas mais um sujeito do aparato burocrático e sem rosto de um espaço que muito se assemelha ao das inscrições de Kafka.

seu redor, pouquíssimo constrói identitariamente. Ainda é uma forma identificatória alheia às vontades do protagonista, forma essa que também independe da vontade ou aceitação dele a respeito do tratamento, além de, fundamentalmente, nem um nome ser. A letra sugere uma aproximação emocional ao mesmo tempo em que distancia ele de uma real identidade e de uma real pertença ao mundo material em que habita e trabalha. Mais além, reitera a incapacidade completa para lidar com a burocracia capitalista e com a predatória tendência à competição e ao distanciamento entre corpos, já visível nas obras kafkianas e ainda, infelizmente, presentes na maneira ocidental pós-moderna de vida.

Salienta-se que é nesse ponto que as obras se distanciam, fator fundamental, mais uma vez, para que o filme e, conseqüentemente, o gênero *Cyberpunk*, não fiquem presos ao passado e à repetição *ad aeternum* de críticas. Ao buscar um nome para si e continuamente fracassar em identificar-se e entender-se enquanto ser, K/Joe passa por uma parábola existencial distinta das personagens de Kafka. Na falta de entendimento sobre si, alcança certa liberdade. Ser um ninguém-objeto, representado pelo código identificador e pelo K em si. Ser um alguém a ser, ainda objeto, representado pelo Joe, nome “escolhido” por uma IA companheira para justificar o que ele crê ser sua singularidade: o “especial” filho híbrido. Ser alguém finalmente: no fim do filme, ao descobrir que a Dra. Ana Stelline é a verdadeira filha de Rachael e Deckard ao entregar, figurativa e fisicamente, sua vida por uma causa que nem lhe “pertence”, ele alcança a individualidade que buscava, o propósito para sua existência. Nesse momento, nenhum nome mais é necessário para identificar quem ele sabe que é e sempre fora. Por isso,

this separates K from his namesake in Franz Kafka's *The Trial*. The obvious allusion to Franz Kafka's *The Trial* — made especially evident when Joi nicknames K 'Joe' and makes unmistakable the link to Joseph K — has the effect not of aligning the two characters but of emphasizing the position that Villeneuve's K abandons. Initially, he is like Kafka's Joseph K — completely certain of himself and what he is. As the film goes on, however, Villeneuve's K acquires the ability to doubt in a way that Kafka's K does not. Kafka's K goes astray because he never doubts his own identity as an individual despite the assault by figures of the law, whereas Villeneuve's K does begin to doubt. In this way, Villeneuve's K attains a freedom that Kafka's K does not.⁸ (McGOWAN, 2021, p. 69)

Mais uma vez, precisamos retomar o pensamento de Zizek (1993), o qual conflui também com a análise a respeito de K/Joe, em *Blade Runner 2049*. O filósofo assume que é preciso assumir o *status* de replicante para libertar-se da condição de objeto e tornar-se sujeito, o que, paradoxalmente, tornaria humano aquele ser. Se Rachael, no filme original, passa por esse processo, é possível assumir que K também o faz. Como McGowan compreende, é na dúvida existencial de K que ele alcança uma liberdade jamais vista nas personagens de Kafka, a título de exemplificação. Isto é, ao entender que o propósito de uma vida pode ser fazer o bem a

8 Nossa tradução: Isso separa K de seu homônimo em *O Processo*, de Franz Kafka. A alusão óbvia a *O Processo*, de Franz Kafka - que se torna especialmente evidente quando Joi apelida K de "Joe" e torna inconfundível a ligação com Joseph K - tem o efeito não de alinhar os dois personagens, mas de enfatizar a posição que o K de Villeneuve abandona. No início, ele é como o Joseph K de Kafka - completamente seguro de si e do que é. No entanto, com o decorrer do filme, o K de Villeneuve adquire a capacidade de duvidar de uma forma que o K de Kafka não tem. O K de Kafka se perde porque nunca duvida de sua própria identidade como indivíduo, apesar do ataque de figuras da lei, enquanto o K de Villeneuve começa a duvidar. Dessa forma, o K de Villeneuve alcança uma liberdade que o K de Kafka não alcança

alguém — Ana Stelline e Deckard — sem estar diretamente envolvido naquela relação, K liberta-se de sua condição de objeto perpétuo para *ser alguém*. Liberto dos nomes que lhe foram imputados, ele torna-se sujeito, senciante e individualizado, subjetivado em sua complexidade e em sua capacidade de alteridade adquirida. A reflexão como método libertador, por assim dizer. Com o perdão do excesso de referências, vem à mente Camus, quando esse define o homem absurdo e conclui: “A própria luta para chegar ao cume basta para preencher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2020, p. 198). Gostaria de deixar K/Joe ao sopé da montanha, da mesma forma que Camus o faz com Sísifo. Se o filósofo franco-argelino assume que Sísifo deveria ser visto com um sujeito absurdo, que encontrou propósito, significado e potencial alegria na perpétua e inútil tarefa que lhe foi designada como castigo pelos deuses, é preciso imaginar o mesmo de K. Em um universo que não lhe pertence, em uma tarefa que não lhe satisfaz e nem ao menos lhe compete, ele é capaz de existir e sentir. Há certa liberdade nesse momento, e isso é digno de nota para a personagem. Mas essa busca por propósito ainda demanda novos ciclos de absurdo e, por isso, voltemos a K e não o deixemos em paz por enquanto.

Para questionarmos o terceiro nome, Joe, e passarmos à frente com a análise, é necessário aprofundar os eventos que levam a essa nomenclatura. K possui uma companheira holográfica, intitulada Joi, com a qual conversa e confia aspectos de sua vida. Imaginem uma Alexa, fornecida pela Amazon, mas com forma física, voz, treinamento para os gostos e nuances de quem a possui e capacidade algorítmica de reconhecimento “empático” a respeito

daqueles ao seu redor. Quando faço a comparação com a Alexa, ela é tudo, menos despropositada. No filme, Joi — cuja alcunha já é corruptela de *joy*, substantivo em língua inglesa que designa satisfação, diversão e, por extensão, prazer — torna-se uma platônica paixão de K, visto que ele é um sujeito absolutamente dissociado do restante da sociedade por ser um replicante, e age de variadas maneiras para demonstrar uma suposta preocupação genuína e uma reciprocidade afetiva para com ele. No entanto, Joi é um programa criado e ofertado justamente pelas empresas pertencentes a Niander Wallace, o que faz o bilionário ter monopólio dos sistemas de produção alimentícios, monopólio sobre a criação de androides, monopólio informacional gerado pelos seus companheiros pessoais de inteligência artificial, além da óbvia capacidade de armazenamento de metadados e perfilamentos sociais de todos aqueles que têm seus produtos.

Sabemos que Joi funciona mais como um mero artifício da indústria capitalista que uma verdadeira consciência porque o filme faz questão — sutil, talvez, mas presente — de nos mostrar como, alheio aos arredores comerciais, K não percebe as constantes propagandas de IAs iguais a Joi, das inúmeras variações do corpo e da voz dela que são verificáveis em hologramas ou do mero fato de que ela é uma peça intelectual da corporação Wallace e, somente por isso, já não poderia ser confiada por completo. O filme faz um bom trabalho em nos fornecer, também, indícios de que Joi talvez teria nutrido “reais” sentimentos por K e que ela, de fato, alcançara algum tipo de cognição, mas, como costume típico da série *Blade Runner*, jamais temos uma resposta concreta quanto a tudo isso. O que temos, sim, são cenas como essas, as

quais evidenciam o aspecto capitalista, comercial e duvidoso do programa de relacionamento interpessoal Joi. Na cena, tem-se:

Figura 4 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



⁹Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Percebamos como a cena, para além da construção de mundo e analítica quanto a K, ainda reitera o *leitmotif* do *Cyberpunk* de uma sociedade hiperconsumista, distópica, na qual a tecnologia ocupa um estado de arte, ao passo em que a vida é precarizada e reificada constantemente, ou, como já observamos, “*high tech, low life*”. Mas é K quem parece ou não querer notar isso ou, realmente, não ter se dado conta de como Joi, por quem ele se apaixonará, pode nada mais ser que mero apetrecho algorítmico qualquer, uma vez que restam dúvidas sobre a possibilidade do amor “with a mass-marketed consumer product that one knows has been designed to tell you ‘everything you want to hear’”¹⁰ (SHANAHAN, 2020, p. 165). O mais importante, no entanto, nesse afeto que K nutre por Joi,

⁹ Joi é qualquer coisa que você queira que ela seja (Tradução nossa).

¹⁰ Nossa tradução: com um produto de consumo feito em massa que se sabe ter sido desenhado para dizer a você “tudo aquilo que você quer ouvir”.

está no fato de que o filme jamais tentará responder se ela tem sentimentos reais ou se eles são programados. Volto a repetir: essa resposta não importa. Ao não nos conceder muitas das respostas às indagações socio-existenciais feitas no filme, a obra nos permite a reflexão interna e, preferencialmente, abstrata no que concerne às significações feitas na pós-modernidade e à maneira pela qual os corpos — sejam eles quais forem, já que o próprio androide/ciborgue nada mais é que mera extensão simbólica da nossa capacidade de alteridade e relacionamento com o Outro — se entrecruzam e mutuamente se envolvem e se separam na contemporaneidade.

E é justamente Joi quem mais incomoda K a respeito de sua falta de nome. É ela quem sugerirá que ele deve ter um “nome real”, já que ele seria uma pessoa “real”. Observemos que a vontade dela repete dualismos e visões ultrapassadas a respeito de igualdade e empatia, uma vez que ela, claramente, representa apenas uma manifestação simplista do que o capital considera como companheirismo. Por isso mesmo, ela nunca se dará ao trabalho de imaginar K como uma pessoa real, livre das dicotomias e dos dualismos de um pensamento tradicional. Ela jamais tentará impulsionar o protagonista a compreender-se por quem ele é: ele está sempre porvir, sempre a se tornar. Assim, ela, ao encorajar ele a trocar/aceitar o nome, nada mais faz que exigir dele uma permanência intelectual e social nas amarras do preconceito e da mesmice, da convencionalidade como regra de (sobre) vivência. Reiteramos que a mera especulação sobre ser ou não ser real já beira o ridículo quando discutimos corpos modificados na pós-modernidade.

Mais além, a suposta conclusão de Joi, de que K seria real, deriva do fato de K confidenciar a ela tudo que sentira e pensara

durante a investigação a respeito da morte de Rachael e a existência de uma criança provinda de um replicante e um humano. Notemos que Joi sabe disso tudo e o filme não faz questão alguma em identificar a nós, espectadores, se ela apenas obedece a sistemáticas padronizadas de “empatia algorítmica” ou se ela seria independente e, por assim dizer, verdadeira o suficiente para realmente sentir algo por K e querer o melhor para ele. É Joi, assim, que sugere Joe como um nome verdadeiro para o protagonista. Essa “nominative transformation is extremely suggestive; in fact, suggestive of how this renaming is not actually a transformation at all, but a tripartite prolongation”¹¹ (BRISTOW, 2021, p. 92). Ao sugerir uma prolongação tripartida, Bristow argumenta aquilo que também defendemos aqui: não há uma emancipação de K nem uma autonomia sobre si ou sobre suas subjetividades na busca por um nome. Suas mudanças de identificação apenas acompanham manutenções, muitas vezes implícitas, da personagem dentro da lógica estrutural do capitalismo: eu vs. Outro. Destarte, como Žizek (2021) e McGowan (2021) assumem, é na perda da identidade enquanto suposto ser e na compreensão do *status* de androide/replicante que K tem a chance para a apreensão plural sobre si e sobre os outros, de forma legítima. O processo de alteridade passa pela assunção identitária plena e, nesse sentido, os nomes imputados à personagem durante a obra, muitas vezes, acabam por apenas obnubilar seu senso de juízo e levá-lo a uma narrativa de “escolhido”, “diferente”, “verdadeiro”, adjetivos facilmente manipuláveis para manter na escuridão aquele ainda incapaz de se reconhecer.

11 Nossa tradução: transformação nominativa é extremamente sugestiva; de fato, sugestiva de como esse renomear não é verdadeiramente uma transformação, mas uma prolongação tripartida.

A imanente luta de K para *ser* alguém ao passo em que não sabe lidar com o fato de que *é* um replicante e, mais tarde, de que *não é* especial criam amarras psíquicas na personagem, que teima em não se reconhecer pelo que *é*, apenas por tentar se reconhecer pelo que gostaria que os outros vissem ou pelas falhas/faltas que são imputadas a ele pelo Outro. Essa dissociação do eu, paradoxalmente, é desejo e angústia para a personagem e, a respeito de ambos os conceitos, pode-se entender que

o ponto de desejo e o ponto de angústia coincidem aqui, e, *entretanto*, o desejo, que aqui se resume à nulificação de seu objeto central, não existe sem esse outro objeto que chama a angústia. Ele não existe sem objeto. Não foi à toa que com esse *sem* lhes forneci a fórmula da articulação da identificação do desejo. (LACAN, 2005, p. 265)

Assumamos a teoria lacaniana a partir de o que ocorre com K. Ele deseja ser — no sentido orgânico de ter sido nascido, não criado, e no sentido metafísico, de existir para além de sua condição *sinequa non* enquanto replicante — e, para efetivar esse desejo, constrói para si criativas e ludibrias fantasias, as quais incluem as mudanças de nome pelas quais passa, seu relacionamento com a IA Joi, sua falseada impressão de ser o primeiro filho nascido de um humano orgânico e de um androide, além da fantasia de acreditar ser alguém escolhido, especial. Esse desejo é catártico, é fundador. Obviamente, ao mesmo tempo, é também o principal sintoma de sua latente angústia: não ser nenhum dos nomes que tem, não ter um relacionamento para além de um programa da indústria capitalista, não ser um filho simbólico, não ser especial. Nenhuma dessas “faltas” de K diminui sua importância ou minimiza sua

existência enquanto sujeito, elas apenas demonstram os motivos pelos quais a crise existencial e ontológica pela qual o protagonista passa é fundamentada. Outrossim, pode-se assumir, inclusive, que “the paradox here is that K’s existential search for his origins and the authenticity of his memories is the very marker of his status as a subject”¹² (KUNKLE, 2021, p. 215). Valendo-me, ainda, do conceito lacaniano, é justamente nesse ambíguo processo entre desejo e angústia que podemos orientar K como um sujeito, dotado de individualidades, subjetividades e abstrações. Ele também não existe *sem* o objeto de seu fascínio.

Essa necessidade ontológica deriva, também, do fato de que K é rechaçado e tornado alheio durante quase toda a narrativa fílmica por aqueles a sua volta. Dos replicantes que caça e “aposenta” aos supostos colegas de trabalho, K sempre é um Outro, outremizado, alheio. Esse estranhamento imputado à personagem parte da tendência do universo fílmico em representar os preconceitos típicos da sociedade humana, especialmente aquela contextualizada dentro da lógica predatória do capitalismo, o que leva as personagens humanas a odiá-lo, bem como parte da própria cognoscência de K, afinal, há peculiaridades identitárias na busca dele por um *eu* que o diferem dos outros replicantes mais obedientes, por assim dizer. Esse ódio pelo Outro e o rechaço pleno à alteridade mostram-se presentes nas atitudes de K ao confrontar humanos, nas respostas que recebe em seus locais de convivência, especialmente no Departamento Policial e no edifício em que habita. A respeito do primeiro, observemos a seguinte interação:

12 Nossa tradução: o paradoxo aqui consiste no fato de que a busca existencial de K por sua origem e pela autenticidade de suas memórias é o próprio marcador de seu status enquanto sujeito.

Figura 5 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Figura 6 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017).



¹³**Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).**

Atentemos para o fato de que K está, supostamente, em um de seus locais de pertença. Ora, um androide, sim, mas que sempre fora obediente à lei humana, tivera trabalhado constantemente atendendo às necessidades humanas e cumprindo “aquilo que se esperava dele”. Na cena em questão, ele acabara de retornar de uma missão, na qual “aposenta” um replicante, ou seja, cumpre exatamente aquilo que os humanos esperam dele. Há de se

¹³ “vá à merda, seu artificial”. Skin-job se refere, em inglês, a uma forma pejorativa de tratamento para com os andróides/ciborgues em obras *Cyberpunk*. Fundamentalmente, o termo representaria a noção de que eles não passam de pele humana em cima de corpo robótico (Tradução e nota explicativa nossa).

mentonar, ainda, que esse replicante, de nome Sapper Morton, um modelo Nexus-8, é justamente aquele que guarda os restos mortais de Rachael e que serve como estopim para que toda a história do filme possa se efetivar. Durante o embate com K, ele dirá ao caçador de andróides, momentos antes de ser morto por ele, que “you newer models are happy scraping the shit... because you’ve never seen a miracle”¹⁴. O milagre, no filme, nada mais é que Ana Stelline, a criança nascida da hibridez humano/replicante, nascido/criado. Psicologicamente, no entanto, o milagre opera como fator de subjetivação. Até aquele momento, K havia cumprido plenamente suas funções, sem qualquer conquista derivada disso. Para o Outro, ele ainda é ninguém. Para os humanos, ele é apenas mais um robô. E, mesmo assim, mesmo — ou justamente por — enquanto objeto, ainda há a necessidade de tratamento preconceituoso e punitivo para com K.

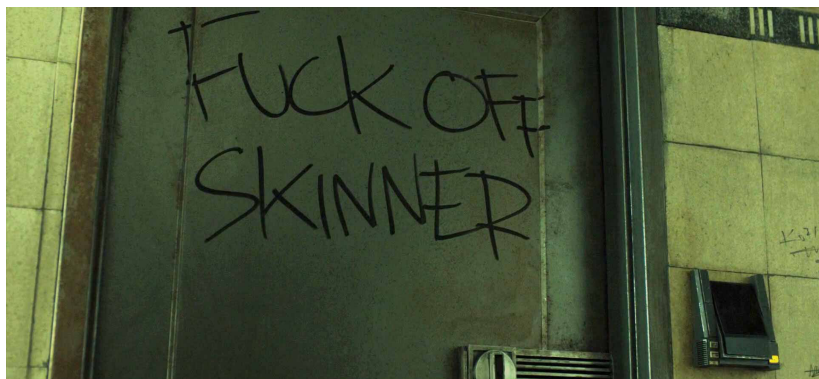
Como se observa na cena, K é introduzido de costas ao espectador, a nós, no Departamento Policial. Não difere muito daqueles a seu redor, embora saibamos, logicamente, que ele é o protagonista da nossa história. Ensanguentado, dolorido e castigado pela luta contra Sapper Morton, ainda se apresenta ao Departamento de Polícia e cumpre com seu trabalho. De todo modo, na primeira instância em que um humano passa por ele e o observa, a reação e as palavras dele são de desprezo e distanciamento. Notemos como, agressivamente, o rosto e o corpo do policial se projetam para cima de K que, como resposta, apenas recolherá a cabeça e abaixará os olhos. Se a sujeira e o sangue em

14 Nossa tradução: vocês, modelos mais novos, estão felizes em limpar merda... porque vocês nunca viram um milagre”.

sua pele e suas roupas representam justamente a “merda” que os modelos Nexus-9 “estão felizes em limpar”, ou seja, representam a subjugação do corpo do replicante à vontade do Humano e do Capital, os olhos abaixados e o rosto recolhido representam a derrota metafísica de K em sua busca por existência. Emaciado em demasia, nada lhe resta, a não ser sua condição de replicante. Sem resposta, pois não há resposta a essa condição. O retorno do sujeito à condição de objeto. A angústia confrontada com o desejo.

Quanto ao segundo espaço de suposta vivência comunal de K, o edifício em que vive e o apartamento em que descansa, a situação é similar ao que vivencia no espaço do trabalho: preconceito e outremização. Se o aspecto público de K, representado por sua função social e por seu trabalho como caçador de andróides, projeta preconceitos, o aspecto privado dele, representado pelo prédio em que mora, também demonstra sua rejeição sofrida constantemente. Entendo bem que o aspecto privado possa ser interpretado como a vida de K dentro de seu apartamento, seu relacionamento com a IA Joi, sua vontade de existência e subjetividade, mas devemos convir que, para além de um cubículo privado que chamamos de casa/lar, praticamente todo indivíduo deseja uma existência pacífica próxima de seus “conterrâneos”, especialmente quando esse vive, dorme e descansa naquele local. Desse modo, precisamos ressaltar outra cena do filme, com o intuito de identificar justamente como esse descaso para com a personagem se manifesta dentro do prédio. Ao retornar do Departamento Policial para seu apartamento, ver-se-á, na cena, uma mulher, tratando-o pejorativamente com falas, mas, principalmente, ver-se-á, na porta do apartamento de K, a seguinte cena:

Figura 7 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



¹⁵**Fonte:** filme *Blade Runner 2049* (2017).

A porta do apartamento em que vive é marcada pelo símbolo da indiferença, do ódio e da rejeição do Outro. Partindo do pressuposto de que os humanos a sua volta não o enxergam como um igual, chegamos à óbvia conclusão de que K não goza de um *status* humano naquele ambiente, ele não foi tratado de maneira equânime. Ou seja,

to say that someone is a person is normally to make both a moral claim and a descriptive claim. Persons are, as Warren notes, full-fledged members of the moral community. They are the kind of creatures that have the same moral status that most adult humans have. This is normally assumed to include a large set of important rights, such as the right not to be killed, the right not to have others interfere with decisions about one's own life, and *perhaps some* kind of right to at least some of the things that are necessary to

15 “vá à merda, artificial”. Fundamentalmente, skinner representa a mesma ideia evocada por skinjob, um termo pejorativo para tratar os andróides. Algumas inferências poderiam ser feitas em relação às teorias de condicionamento de Skinner, naturalmente (Tradução e nota explicativa nossa).

pursue a good life. In my view, self-ownership is an important aspect of the moral status of a person.¹⁶(WOOLARD, 2020, p. 52-53)

Na realidade, o que nos custa entender, enquanto sociedade pós-moderna, é que poderíamos aceitar K como um igual *sem* a necessidade de darmos a ele uma noção de humanidade. Sem a aparente perpétua necessidade de dualismos. O desvencilhamento libertador. O rizomático. O caótico plural. E esse é pontualmente um dos debates de *Blade Runner 2049*, posto que a perpetuação do preconceito ocorre mesmo com as transformações sociais e ideológicas das últimas décadas, de forma a limitar profundamente nossas chances de deslocamentos identitários quanto à existência e à alteridade. Ela ocorre porque um pilar, uma base do nevralgico desvio de nossas existências permanece intacto: o capitalismo. Como Wooldard menciona, sugerir o conceito de humanidade a alguém é passar por uma bússola moral e descritiva. No campo descritivo, sabemos muito bem que K tem os aspectos para ser tratado como um humano.

No campo moral, no entanto, subjetivo e elusivo por definição, esse tratamento não pode ser dado. Por isso, ao caçador de andróides jamais é dada a oportunidade sobre sua vida e sobre sua existência, não lhe são garantidos direitos basilares, como de sobrevivência e livre ir e vir. Não há autopropriedade, e essa falta

16 Dizer que alguém é uma pessoa normalmente é fazer tanto uma afirmação moral quanto uma afirmação descritiva. As pessoas são, como observa Warren, membros de pleno direito da comunidade moral. Elas são o tipo de criatura que tem o mesmo status moral que a maioria dos humanos adultos. Normalmente, supõe-se que isso inclua um grande conjunto de direitos importantes, como o direito de não ser morto, o direito de não permitir que outros interfiram nas decisões sobre a própria vida e, talvez, algum tipo de direito a pelo menos algumas das coisas necessárias para ter uma vida boa. Na minha opinião, a autopropriedade é um aspecto importante do status moral de uma pessoa (Tradução nossa).

aparece desde os nomes obtusos pelos quais K tenta se entender até a forma como os outros a seu redor o tratam. Logo, “the film invites us to consider the mental lives of synthetic intelligent beings that are like us but whose minds operate under a number of constraints”¹⁷ (CLOWES, 2020, p. 110), restrições essas que lhe inibem da chance de autonomia e lhe cerceiam de quaisquer perspectivas de sucesso ou completude. Elas permanecem porque as bases estruturais do sistema econômico vigente também permanecem. Assim, o gênero *Cyberpunk* consegue, concomitantemente, distanciar-se de clichês e ardis comuns às obras em seu período inicial, focando em temas e análises mais próximas à vivência de século XXI, especialmente no que concerne às relações intersubjetivas presentes na pós-modernidade, ao passo em que ainda mantém seu fundamento anticapitalista de produção, sua aura *punk*, caso queiram.

Essa diminuição do *status* de K e essa objetificação dele são abordadas também na maneira como ele deve se apresentar ao Departamento Policial, toda vez que aposenta um androide. Em uma sala vazia, com paredes embranquecidas e uma cadeira, K deve fazer seu *Baseline Test*, a versão de *Blade Runner 2049* para o teste Voight-Kampff que existia tanto no filme original quanto no romance de Philip K. Dick. Dessa vez, no entanto, o teste é muito mais subjetivo, muito menos voltado ao antropométrico e aos índices de resposta comportamental. Investiga-se o interno, o subjetivo, o inaparente. K passará por esse teste duas vezes durante o filme, falhando-o na segunda. Em ambas, a cena se dá por meio de similar perspectiva. Temos, assim, nosso protagonista apresentado da seguinte forma:

17 Nossa tradução: O filme nos convida a considerar a vida mental de seres inteligentes sintéticos que são como nós, mas cujas mentes operam sob uma série de restrições.

Figura 8 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

¹⁸ Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Mais uma vez, de costas a nós, desindividualizado pela sua impessoalidade, um ser em silhueta, K é minimizado a partir de uma série de perguntas, muito subjetivas, voltadas à identificação de algum tipo de sentimento ou empatia quanto àqueles que o replicante teve de “aposentar”. Nesse sentido, “where as the Voight-Kampff test aims to distinguish replicants from humans, the baseline test diagnoses possible malfunctions in known replicants”¹⁹ (MULHALL, 2020, p. 41) e, por isso mesmo, outra fronteira da subjetividade deve ser alcançada. O teste não visa à mera descoberta de um androide, já que ele é aplicado em alguém sabidamente replicante. O que ele visa é observar se esse androide, após suas ações, estaria mais propenso à individualidade e, portanto, à desobediência. Sabemos que os Nexus-9 são obedientes por definição, mas, se nós, espectadores, vemos K rejeitar essa

¹⁸ Teste de resposta padrão pós-traumático. Oficial KD6-3.7, 30 de junho de 2049 (Tradução nossa).

¹⁹ Enquanto o teste Voight-Kampff tem como objetivo distinguir os replicantes dos humanos, o teste de resposta padrão diagnostica possíveis problemas de funcionamento em replicantes conhecidos (Tradução nossa).

obediência em busca de uma identidade, os humanos do universo fílmico já temem essa possibilidade. No teste, o sujeito interrogado tem de, num primeiro momento, recitar um pequeno texto e, na sequência, responder instantaneamente a diversas perguntas, carregadas de sugestões semântico-afetivas, “that are designed to subvert the subject’s capacity to respond promptly, accurately, and dispassionately to those demands”²⁰ (MULHALL, 2020, p. 41). Caso a resposta emocional seja perceptível, esse replicante já terá falhado e, portanto, deverá ser aposentado, o que ainda contribui para a ironia de K ter de passar por esse teste toda vez que ele mesmo cumpre o papel de algoz/carrasco de outros replicantes.

Quanto ao primeiro momento do teste, relacionado ao pequeno texto recitado, encontramos K, em ambos os interrogatórios pelos quais ele passará durante o filme, citar o seguinte trecho: “A blood-black nothingness began to spin. A system of cells interlinked, within cells interlinked, within cells interlinked within one stem. And dreadfully distinct against the dark, a tall white fountain played”.²¹ Esse trecho corresponde ao teste padrão, ou seja, encapsula aquilo que K terá de dizer, apática e distanciadamente, toda vez que fizer o teste. O texto em si derivate um trecho do romance *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov e que veremos ser a leitura de cabeceira de K em seu apartamento. Há um interessante jogo no interrogatório: a realidade material da linguagem diverge da relação semântico-emocional que as palavras, carregadas de ideias, propõem. Sob

20 que são desenhadas para subverter a capacidade de resposta rápida, acurada e desapaixonada do sujeito àqueles comandos (Tradução nossa).

21 Um nada negro como sangue começou a girar. Um sistema de células interligadas, dentro de células interligadas, dentro de células interligadas em uma haste. E, terrivelmente distinta contra a escuridão, uma fonte alta e branca tocava. (Tradução nossa).

esse aspecto, um replicante em estado de ordem esperado deverá atender somente à realidade material da linguagem, isto é, repetir as palavras calma e apropriadamente, distanciando-se das emoções ou ideias que elas suscitem. Se o padrão é atingido, o replicante demonstra uma propensão à obediência intacta. No entanto, o mero fato de K repetir esse exato texto toda vez já aponta para sua subjetividade, uma vez que, enquanto célula isolada que é, seu desejo é o de interligação, o de alteridade. Assim, “he is distinct and yet has no distinctiveness because he remains trapped within the interlinked identity given to him by the social authorities”²² (McGOWAN, 2021, p. 71-72).

Para o *status quo*, há uma clara importância em fazer com o que o interrogado saiba sobre sua condição de subalternidade enquanto repita seu voto de “obediência” ao próprio sistema e, assim, a repetição do texto padrão e as perguntas subsequentes evocam uma tentativa de apagamento e recusa total do eu interrogado para a completa aceitação do Outro, aqui, unívoco e autoritário, representação do controle do capital sobre o corpo. Tanto Lacan (2005) quanto Derrida (1986), no entanto, associam o processo de linguagem a uma perda do controle do eu sobre o significado do que pretendo criar discursivamente, ou seja, há uma cadeia relativamente caótica de significados à disposição de qualquer termo e o sujeito nem sempre tem controle do que enuncia. Ora, isso significa dizer que nós, seres sencientes, temos dificuldade em evocar sentidos robotizados e perfeitos em cada momento discursivo e, assim, um replicante que estivesse prestes a tornar-se autônomo cognitiva e psicologicamente, provavelmente, responderia afetivamente aos

²² ele é distinto e, no entanto, não tem distinção porque permanece preso à identidade interligada que lhe foi dada pelas autoridades sociais. (Tradução nossa).

termos de uma pergunta ou de um texto qualquer, propondo a eles significados diversos e, portanto, escapando da cela ideológica que o limita e o cerceia propositalmente.

É nesse ponto que entram as perguntas secundárias ao interrogatório. Se K passa pela primeira parte incólume, ele deve, para ser finalmente considerado submisso o suficiente para voltar ao trabalho, ainda responder, prontamente, a perguntas aparentemente caóticas e descontínuas, que, contudo, operam a provocar respostas de tempo e de emoção naqueles que as escutam. K conseguirá ser bem-sucedido no teste no primeiro momento do filme, o que serve como exposição para que entendamos tanto o teste quanto o tipo de resposta que se espera dele. No entanto, ao acreditar, na sequência do filme, ser o filho de Rachael e Deckard e ao continuamente subverter aquilo que aprendera como padrão/ordem, K passa a ser um indivíduo mais propenso à subjetividade e, por consequência, passa também a ser *persona non grata* ao Departamento Policial. Isso ocorrerá no final do segundo ato do filme, quando K, além de ser letárgico/afetivo quanto ao texto padrão, ainda falha em responder às perguntas do interrogador. Vejamos justamente quais perguntas são feitas, como observação do que se espera da personagem. No segundo momento do segundo interrogatório, a sequência se passa dessa forma:

Interviewer: Cells.

'K': Cells.

Interviewer: Have you ever been in an institution?
Cells.

'K': Cells.

Interviewer: When you're not performing your
duties, do they keep you in a little box? Cells.

'K': Cells.

Interviewer: Interlinked.

'K': Interlinked.

Interviewer: What's it like to hold the hand of someone you love? Interlinked.

'K': [a short pause] Interlinked.

Interviewer: Within cells interlinked.

'K': Within cells interlinked.

Interviewer: Dreadfully.

'K': Dreadfully.

Interviewer: What's it like to be filled with dread? Dreadfully.

'K': Dreadfully.

Interviewer: Do you like being separated from other people? Distinct.

'K': Distinct.

Interviewer: Dreadfully distinct.

'K': Dreadfully distinct.

Interviewer: Dark.

'K': Dark.

Interviewer: Within cells interlinked.

'K': Within cells interlinked.

Interviewer: Within one stem.

'K': Within one stem.

Interviewer: And dreadfully distinct.

'K': And dreadfully distinct.

Interviewer: Against the dark.

'K': Against the dark.

Interviewer: A tall white fountain played.

'K': A tall white fountain played.

Interviewer: You're not even close to baseline.

(*Blade Runner 2049*, 2017)²³

23 Entrevistador: Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Você já esteve em uma instituição? Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Quando você não está desempenhando suas funções, eles o mantêm em uma caixinha? Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Interligadas. / 'K': Interligadas. / Entrevistador: Como é segurar a mão de alguém que você ama? Interligado. / 'K': [uma pequena pausa] Interligado. / Entrevistador: Dentro das células interligadas. / 'K': Dentro das células interligadas. / Entrevistador: Terrivelmente. / 'K': Terrivelmente. / Entrevistador: Como é estar cheio de pavor? Terrivelmente. /

Notemos como, presunçosamente, a sessão de questionamentos pela qual passa K já começa a partir do vocábulo células, que retoma os temas de solidão, busca por pertencimento e propósito existencial que verificamos anteriormente. Não somente isso, mas as perguntas têm também caráter invasivo e emocional, uma vez que atingem especificamente K e o que ele poderia estar passando por. Ao perguntar se ele fica preso em caixinhas ou se ele já foi institucionalizado, o interrogador — aqui, instância representativa do poder, dos humanos, do Outro ditatorial — introjeta em K justamente os debates a respeito de servitude e funcionalidade de seu emprego que vinham tolhendo dele qualquer chance de bem-estar e/ou autonomia. Não obstante, ao perguntar a K se ele sabia como é segurar a mão de alguém que ele ama, o interrogador passa do campo público do trabalho para o campo privado dos relacionamentos afetivos, outro ponto de ruptura para a identidade do replicante, ao passo que K “responds with the situation, thus revealing his anxiety, but also responding to language in the form of ‘communication’ rather than a neutral reiteration”²⁴ (KUNKLE, 2021, p. 218).

O autor usa o termo ansiedade, o que logicamente nos associa a Lacan (2005) mais uma vez, revelando como o sujeito é

‘K’: Terrivelmente. / Entrevistador: Você gosta de estar separado das outras pessoas? Distintamente. / ‘K’: Distintamente. / Entrevistador: Terrivelmente distinto. / ‘K’: Terrivelmente distinto. / Entrevistador: Escuro. / ‘K’: Escuro. / Entrevistador: Dentro de células interligadas. / ‘K’: Dentro das células interligadas. / Entrevistador: Dentro de uma haste. / ‘K’: Dentro de uma haste. / Entrevistador: E terrivelmente distinto. / ‘K’: E terrivelmente distinto. / Entrevistador: Contra a escuridão. / ‘K’: Contra a escuridão. / Entrevistador: Uma fonte alta e branca tocava. / ‘K’: Uma fonte alta e branca tocava. / Entrevistador: Você não está nem perto do padrão. (Tradução nossa).

24 responde com hesitação, assim revelando sua ansiedade, mas também respondendo à linguagem como forma de ‘comunicação’, em vez de reiteração neutra. (Tradução nossa).

inconscientemente despido de seu pretenso controle e exposto em relação ao desejo: o desejo de ser é a angústia do ser. O desejo de existir enquanto sujeito remonta ao desejo de amar e se interrelacionar, se interligar, como quer o vocabulário específico do filme. Esse anseio, jamais conquistado, leva o indivíduo à angústia e, dessa forma, K responde pausada e emocionalmente ao interrogatório. A partir desse ponto, o interrogador fará questão de alterar e repetir aspectos, vocábulos e trechos do que é o texto padrão de K, retirado do romance de Nabokov. Tudo isso parece ser orquestrado com o intuito de observar qual é a tendência de desvio de K, o que ele talvez saiba e quais são os riscos que ele propõe para a polícia, os humanos, os orgânicos, enfim, aqueles que o rechaçam constantemente. A repetição, por exemplo, de ideias como terror e escuridão tem a óbvia intenção de provocar, na psiquê daquele recebendo essas informações, correlações e analogias potencialmente entristecedoras ou, no mínimo, incômodas, o que levaria ao erro no teste e, assim, à sentença final de K. Desse modo, “se a psique é como uma câmera fotográfica, ela enquadra e recorta o campo do real, escrevendo com a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras” (RIVERA, 2008, p. 45). No caso de *Blad e Runner 2049*, o confronto entre o revelado à luz e aquilo posto à sombra, ao menos psicologicamente, ocorre no teste padrão, que leva K a ter de lidar repentina e explicitamente com seus conflitos existenciais internos e com a sua falta de pertença ou de relação com os *outros*, tornando visível o que ele escondera.

Esse interrogatório só termina sem a automática prisão e o provável extermínio de K porque a chefe dele, a Tenente Joshi, intervém em seu favor. Ela o questiona a respeito do porquê o

teste dele ter falhado tanto — K jamais revelará que crê ser o filho híbrido de Rachael e Deckard a ela, no entanto — e dá ao replicante 48 horas para se reestabelecer, com o risco de ele ser automaticamente aposentado após isso. Sem armas, sem distintivo (representação do mínimo poder social que K ainda tem), o protagonista fica inerte e destituído, mais uma vez, da chance de atuação. Ele buscará respostas, descobrirá que a Dra. Ana Stelline é a filha de Deckard e retornará ele à filha. Nesse entremeio, ainda encontrará um grupo de resistência replicante que deseja Stelline morta também e que pedirá ajuda a ele, pedido o qual ele negará. No fim do terceiro e último ato, K salvará Deckard de ser torturado pela Corporação Wallace e, ferido mortalmente, cairá nas escadas em frente do local em que Deckard e Stelline se encontram, reunindo-se. Um androide que, finalmente, não luta nem em prol dos inorgânicos, nem dos orgânicos.

É aqui que devemos chegar ao ponto fundamental e derradeiro dessa análise: a ideia da perda da alma. Digo isso porque o filme e as personagens nele representadas funcionam como elementos pós-modernos de interpretação das condições materiais de (sobre) vivência e, portanto, os conflitos registrados precisam ser distintos daqueles em obras anteriores do *Cyberpunk*. Ora, se, no romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, a discussão eu vs. Outro ainda é absolutamente dualista e pouquíssimo inclinada à alteridade e se, no primeiro filme da série, *Blade Runner*, os debates existenciais já se aprofundam, mas ainda são marcados por uma lógica beligerante, pautada pelo contexto da Guerra Fria e dos dilemas sociais do final do século XX, *Blade Runner 2049*, hoje, tem de fazer isso diferente. E o faz. Como

percebemos, lidamos com uma obra multifacetada, em que noções de pertença e alteridade são registradas de maneiras distintas, mais próximas das ambíguas formas de representação atuais e das plurais identidades pós-modernas. Um androide que se relaciona com uma IA e que, nem por isso, deixa de ter subjetividade ou humanidade em si é prova disso. E que elemento seria menos protocolar, menos determinante, para assumirmos a identidade, que o conceito de alma? Como abraçar toda uma sistemática de fatores que levam à criação e possível compreensão do eu? Que fator abstrato e indefinível melhor que a alma para buscar as interrelações e interligações que os sujeitos esperam e buscam entre si na pós-modernidade? Chamemos essa subjetividade do que quisermos, para a análise.

Durante *Blade Runner 2049*, K será ordenado por sua chefe, a Tenente Yoshi, a encontrar o filho nascido de Rachael e Deckard e eliminá-lo, não deixar qualquer traço da existência dele ao mundo. Segundo ela, “the world is built on a wall. It separates kind. Tell either side there’s no wall, you bought a war. Or a slaughter”²⁵. Para a tenente, a mera ideia de que seria possível uma convivência harmônica entre replicantes e humanos e, ainda mais, que dessa seria possível o nascimento de uma criança, é suficiente para a quebra do mundo e de todas as convenções sociais. A guerra, ou genocídio, por ela é vista como um processo potencialmente realizável por qualquer um dos supostos lados (humanos ou replicantes) e que o muro ontológico entre esses dois deveria ser mantido para uma pretensa estabilidade social.

25 o mundo é separado por um muro. Ele separa os tipos. Diga a qualquer lado que não há muro, e você comprou uma guerra. Ou um massacre (Tradução nossa).

Esse muro é o preconceito, por definição. A outremização. O resultado do pensamento em uma sociedade capitalista, voltada ao esgotamento do eu e à competitividade infinita contra o Outro. A Tenente está disposta a fazer “whatever it takes to avert the collapse of the wall separating humans and replicants”²⁶ (SHANAHAN, 2020, p. 175), dada a propensão dela mesma a se identificar como humana e a não identificar os androides da mesma forma. O muro do preconceito e da rejeição possui função reconfortadora para indivíduos presos ao fino véu da estabilidade existencial. Tudo isso aponta para o “antagonismo between State and its apparat uses (personified in Joshi) and big corporations (personified in Wallace) pursuing progress to its self-destructive end” (ZIZEK, 2021, p. 46), isto é, a vazia promessa de progresso maquínico infinito, fomentada pelo capitalismo e por seus aparatos, às custas do desenvolvimento humano, dos corpos, das subjetividades e das potencialidades de identificação.

Nesse momento, devemos retornar a Byung-Chul Han, quando o autor argumenta que “não são reações imunológicas que pressuporiam uma negatividade do outro imunológico. Ao contrário, são causadas por um excesso de positividade. O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma” (HAN, 2017, p. 70-71). Essa positividade da qual fala o filósofo é aquela causada pelo capitalismo em sua faceta pós-moderna, na qual corpos são continuamente introjetados com noções de desempenho e funcionalidade dentro do sistema econômico, encorajando o esfacelamento do eu por dentro, diferentemente

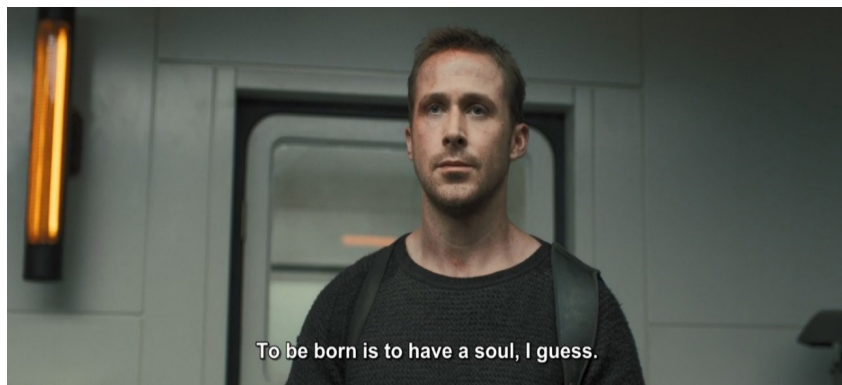
26 o que for preciso para evitar o colapso do muro que separa humanos de replicantes (Tradução nossa).

do que ocorrera, por exemplo, até o século passado, quando vivíamos na foucaultiana sociedade disciplinar das fábricas e das escolas. Hoje, a exaustão é formulada a partir do eu. Ainda segundo o autor, isso levaria a um infarto da alma. Ele não se aprofunda no termo, apenas o utiliza para exemplificar o que deseja a respeito de sua definição de “sociedade do cansaço”. No entanto, sinto que ali há o fundamento para que nós possamos nos aprofundar na ideia de “infarto da alma”. Que seria essa parada cardíaca da subjetividade, por assim dizer? Como ela é visível na pós-modernidade?

No caso da obra em análise, K, durante a conversa com a chefe dele, mostra-se errático ao entender a ordem de que deveria matar a criança de Rachael e Deckard, antes mesmo de se imaginar como tal filho. Nesse momento, ocorre a seguinte interação com a tenente:

Figura 9 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)





²⁷Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Nascer é ter uma alma. No capitalismo, é destruir essa alma em prol do acúmulo de poucos e às custas de muitos. K separa o eu do Outro a partir da noção de alma: humanos seriam nascidos e teriam alma; eu não nasci, então não tenho alma. Essa noção quase-sofista potencializa o *modus operandi* da personagem e a adéqua ao sistema em que vive, pois “the ‘soul’ here signifies the symbolic — and perhaps for K, even metaphysical — difference between human and replicant as being of woman born”²⁸ (TYRER, 2021, p. 25). Não haveria problema em matar os outros replicantes, aqueles “iguais a mim”, porque todos eles seriam desprovidos de alma, isto é, sem subjetividades identitárias, para não focarmos no termo apenas a partir da sua vaga determinação espiritual/religiosa. Por extensão, K também não se importa consigo mesmo, afinal, ele não tem alma. Deriva desse local de fricção toda a série de dilemas existenciais pelas quais o replicante passará. Ao começar a individualizar-se

²⁷ Eu nunca aposentei algo que havia nascido antes. Nascer é ter uma alma, creio eu (Tradução nossa).

²⁸ A “alma” aqui significa a diferença simbólica - e talvez para K, até metafísica - entre o humano e o replicante como sendo nascido de uma mulher (Tradução nossa).

mais e ao imaginar-se como o filho nascido de uma replicante, K passa a assumir para si — ainda que a partir de pressuposições falsas — aspectos de individualidade e subjetividade, de alma, caso queiram. Se ele não a tem, como pode sentir tanto? Sofrer tanto? Desejar tanto? Alio essas indagações com a seguinte menção:

É, entretanto, na teoria cultural que analisa as radicais transformações culturais pelas quais passamos que podemos ver o desenvolvimento de um pensamento que nos faz questionar radicalmente as concepções dominantes sobre a subjetividade humana. Ironicamente, são os processos que estão transformando, de forma radical, o corpo humano que nos obrigam a repensar a “alma” humana. Quando aquilo que é supostamente animado se vê profunda e radicalmente afetado, é hora de perguntar: qual é mesmo a natureza daquilo que anima o que é animado? É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão. (TADEU, 2009, p. 10)

Nossa humanidade é posta em xeque a partir do *Cyberpunk* pós-moderno, que não mais visa apenas à distinção orgânico/inorgânico, mas que suscita debates pontuais sobre a própria formulação identitária dos seres pós-modernos, inevitável e invariavelmente híbridos. Se K manifesta indefinições quanto à alma e à diferença entre seres dentro da lógica estrutural imbuída a ele, nós, viventes do Capitoloceno, precisamos também olhar para nossos próprios umbigos e enxergarmos o contínuo estado de infarto da alma pelo qual passamos. Os processos dos quais Tadeu fala estão a nossa volta: cidades sem museus, sem teatros,

sem bibliotecas. A cultura reduzida ao plantio. A comunhão tornada insólita. A sistemática repressão às humanidades e ao conjunto de saberes nos quais se ancoram as identidades pós-modernas. O trabalho incessante, maçante e maquínico que todos nós repetimos. A necessidade corrosiva e intrusiva de desempenho. O consumo infinito dentro de um sistema orgânico finito. Não há espaço para a subjetividade no universo tecnocrata e maquínico em que vivemos. Não há lugar para a contemplação, para a abstração, para o ócio. Todos esses aspectos matam aos poucos. Matam nossas identidades. Matam a alma.

Para K, a noção de alma que compartilha com a Tenete Yoshi “relates to holding an empathic capacity, and that this empathic capacity, part of which may involve feeling love and being loved, is the essence of humanity”²⁹ (HEERSMINK, McCARROLL, 2020, p. 90), ou seja, empatia, amor pertencem às subjetividades que nos definem como humanos e, sem elas, há a perda da identidade humanista, com todas as acepções simbólicas que o adjetivo nos traz. K gostaria de ter uma alma, esse seria seu desejo e sua angústia. A alma o tornaria humano. Nós gostaríamos de reter essa individualidade, essa subjetividade latente, gradativamente mais sacrificada na lógica capitalista ocidental. O ser pós-moderno é cada vez mais robotizado, repetitivo, materializado pela sociedade do cansaço da qual Han (2017) discute. As obras que surgem nesse recorte sincrônico devem também se adaptar a esses debates e perceber que tipos de anseios competem aos indivíduos do século XXI e, por isso, *Blade Runner 2049* cumpre

29 está relacionada à capacidade empática, e que essa capacidade empática, parte da qual pode envolver sentir amor e ser amado, é a essência da humanidade (Tradução nossa).

exímio esforço em nos fornecer debates frutíferos quanto aos meandros do existencialismo contemporâneo.

Destarte, “*Blade Runner 2049* isn’t so much an aesthetic presentation of a dystopian future that we need to avoid and more an indirect presentation of the evolution of our own anxieties in the face of the increasingly encroaching inevitability of our obsolescence”³⁰ (CONTRERAS-KOTERBAY, 2021, p. 185). O gênero *Cyberpunk*, para permanecer relevante, teve de se adaptar às mudanças sociopolíticas, culturais e identitárias das últimas seis décadas, alternando seus pontos de ruptura da mesma forma que nós, criadores e experienciadores dessas mesmas obras, também alteramos nossas formas de pensar. O autor sugere que seremos inevitavelmente obsoletos em um futuro próximo. Creio, infelizmente, que já sejamos obsoletos, ao menos aos olhos do sistema. Nada mais é do que nós: corpos à deriva, em busca de significação e representação. O olhar para a sociedade foi modificado, da mesma forma que o olhar sobre a sociedade se alterou na ficção científica pós-moderna, mais especulativa e abstrata. O *Cyberpunk* deixa de ser sobre amanhã para se tornar, definitivamente, um olhar sobre o hoje, sobre o agora de nossa era. A ficção científica pós-moderna torna-se também aspecto de sua hibridez, pois “Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as Other”³¹ (HARAWAY, 2016, p. 55).

30 *Blade Runner 2049* não é tanto uma apresentação estética de um futuro distópico que precisamos evitar, mas sim uma apresentação indireta da evolução de nossas próprias ansiedades em face da inevitabilidade cada vez mais invasiva de nossa obsolescência (Tradução nossa).

31 A escrita ciborgue é sobre o poder de sobreviver, não com base na inocência original, mas com base na apropriação das ferramentas para marcar o mundo que os marcou como Outro (Tradução nossa).

Assim, finalmente deixo K no sopé da montanha, da mesma forma que Camus (2020) o fez com Sísifo. Destituído da ilusão de identidade, K consegue encontrar um rumo para si, mesmo que esse lhe custe a vida. Na absurda escolha de salvar um pai e uma filha, de não adotar o dualismo “homem vs. máquina”, de se conceber como um híbrido senciente, mesmo que não tenha nascido assim, K encontra um propósito para sua existência e acha paz para suas escolhas e suas subjetividades. É necessário escapar ao infarto da alma, e ali, naquele espaço de penitência, expiação e morte, K parece ter sido, de uma vez por todas, humanista. Humanista, não humano, porque não precisamos mais dessas definições para encontrarmos apoio e comunhão com o Outro. Precisamos, isso sim, é de ferramentas — materiais e simbólicas — para lutarmos contra a reificação do eu e a destruição contínua das identidades nas vivências sob a égide do capitalismo ocidental pós-moderno. É preciso buscar uma alma, sabendo que ela não existe.

REFERÊNCIAS

BLADE Runner Black Out 2022. Direção: Shinichiro Watanabe. Cygames Pictures, 2017. 1 filme (22 min), son., color, digital.

BLADE Runner 2036: Nexus Dawn. Direção: Luke Scott. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2017. 1 filme (6min), som, color, digital.

BLADE Runner 2048: Nowhere to Run. Direção: Luke Scott. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2017. 1 filme (6min), son., color, digital.

BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher. Intérpretes: Ryan Gosling, Harrison Ford, Jared Leto, Ana de Armas, Sylvia Hoeks, Robin Wright, Dave Bautista e outros. Estados Unidos da América: Sony Pictures, 2017. 1 filme (164 min), son., color, digital.

BOVE, Alexander. What Happens When the Replicants Become Estimate? On the Uncanny Cut of the Capitalocene in Blade Runner 2049. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 139-165, 2021.

BRISTOW, Daniel. 'To Be Homesick with No Place to Go': The Phantom of the *Sinthome* and the Joi of Sex. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 83-102, 2021.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CLOWES, Robert. Breaking the Code: Strong Agency and becoming a Person. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 108-126, 2020.

CONTRERAS-KOTERBAY, Scott. In Anxious Anticipation of Our Imminent Obsolescence. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-188, 2021.

DERRIDA, J. *Schibboleth pour Paul Cella*. Paris: Galilée, 1986.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

HEERSMINK, Richard; MCCARROLL, Jude. The Best Memories: Identity, Narrative, and Objects. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 87-107, 2020.

KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KUNKLE, Sheila. Women Between Worlds: A Psychoanalysis of Sex in Blade Runner 2049. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 209-227, 2021.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1962. (28min), som, P&B, digital.

McGOWAN, Todd. Between the Capitalist and the Cop: The Path of Revolution in *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 53-82, 2021.

MULHALL, Stephen. The Alphabet of Us: Miracles, Messianism, and the Baseline Test in *Blade Runner 2049*. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 27-47, 2020.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SHANAHAN, Timothy. Her Eyes were Green: intimate relationships in *Blade Runner 2049*. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 165-184, 2020.

SHANAHAN, Timothy. We're All Just Looking for Something Real. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 8-26, 2020.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUZ, Guilherme Gonçalves da; MÜLLER, Luiza; ARRUDA, Mario Alberto Pires de. A ubiquidade ciborgue como microfísica da insurreição. *Communicare: Revista do Centro Interdisciplinar de Pesquisa — Faculdade Cásper Líbero*, v. 19, n. 2, p. 18-34, 2019. [recurso eletrônico].

STONE, Harrison. *The Illusion of Sight: Analyzing the Optics of La Jetée*. The David Fleischer Memorial Award, p. 01-09, s.d.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TYRER, Ben. Do Filminds Dream of Celluloid Sheep? Lacan, Filmosophy and *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 13-40, 2021.

WOOLARD, Fiona. The "Miracle" of Replicant Reproduction. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 48-67, 2020.

ZIZEK, Slavoj. *Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 41-53, 2021.