

Blade Runner

Uma análise sobre a memória

AMORIM, Thiago Rodrigues ¹.

RESUMO

Esse escrito resulta de um exercício em analisar o filme Blade Runner – O caçador de andróides, filme antigo (1982, EUA), considerado *cult* pela indústria cinematográfica – que reflete acerca de concepções sobre a desumanização nas relações inter(intra)personais, na bruta verticalização das megacorporações junto a vida artificial, se contrapondo na busca de emoções verdadeiras por seus personagens. Considerando ao mesmo tempo os sujeitos como singulares e plurais, o olhar freudiano e benjaminiano, analisa a memória e a narrativa como motes para a reflexão desse escrito.

Palavras-chaves: *psicanálise, memória, cinema, afeto, narrativa.*

¹ Mestrando do Programa de Pós Graduação em Artes (bolsista FAPES).
Especializando do Programa de Pós Graduação em Filosofia, no curso Filosofia e Psicanálise pelo Núcleo de Ensino e Aprendizagem à Distância, todos dois pertencentes Universidade Federal do Espírito Santo.
educadoramorim@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A obra analisada foi escrita em 1966 por Phillip K. Dick – “*Do androide dreams of electric sheep?*” – e adaptada ao cinema por Ridley Scott em 1982, como *Blade Runner* (O Caçador de Androides, BRA 1984). Nessa ficção seres artificiais, chamados replicantes, construídos a partir da engenharia humana, fazem parte da sociedade no ano de 2019. O filme, que se passa numa Los Angeles chuvosa e noturna, sob uma constante penumbra, reflete o problema da identidade do homem imerso em um mundo altamente especializado em tecnologia, modificado, *hiper-artificial*. Vigora uma ordem mundial, sendo esta favorecida pela fusão entre megacorporações que transcenderam o planeta a partir de uma grande verticalização do modo de produção capitalista. Devido às essas condições, alguns replicantes iniciam uma guerra em uma das colônias, escapando em uma nave para Terra, cometendo o assassinato dos tripulantes, e sendo então considerados “ilegais”. Essa distopia descrita no enredo do filme, torna o ser humano dissociado dos laços afetivos, desinteressado nas demandas sociais, apolítico, além de torná-lo dependente dessas tecnocracias. Os Nexus 6, uma série de modelos mais eficientes ao combate, eram forçados, como escravos, a trabalhos extenuantes e perigosos na prospecção e exploração de novas colônias fora do planeta Terra, poupando os seres humanos ao risco de morte.

Numa triste ironia do enredo os homens mecanizaram as relações, personagens humanos como o detetive Rick Deckard, “*Harrison Ford*”², por exemplo, que nos passa uma ideia de frieza, um distanciamento com certo grau de solidão. A tarefa desse detetive, inclusive coaduna com essa posição, uma força policial diferenciada – caçador de androides – que necessita matar, ou segundo o filme “retirar” de circulação os replicantes procurados. Em contrapartida, os replicantes mostram emoção em viver, usam de imprevisibilidade em suas ações, querem saber sua origem e perpetuar seu curto tempo de vida, programada para quatro anos. Não obstante, buscam entenderem e sentirem a si mesmos questionando a falta de memória, que questiona a própria descoberta da finitude. Pergunta-se então, como afirmar a humanidade nesse contexto?

DA CONTEXTUALIZAÇÃO AO ENREDO

É importante situar o contexto ficcional e real do enredo para efeito de melhor reflexão acerca de uma possível suposição ao que Ridley Scott quis pontuar. Sendo assim, considerar a sociedade de Los Angeles – Califórnia/EUA em 1982, no seu cenário sócio histórico do real cotidiano, era observar o contínuo avanço implacável do capitalismo dos Estados Unidos da América (EUA),

² O nome entre “ ”, se refere ao ator do filme. Essa nota reitera que esse mesmo exemplo, se repetirá para os demais atores.

apoiado pela Grã-Bretanha. Ronald Reagan e Margareth Thatcher eram seus respectivos chefes de estado, conseqüentemente seus chefes políticos e econômicos. As megacorporações já haviam iniciado seus processos de fusão em bloco no mercado desde a década de 70 – Holdings, Trustes e Carteis³– e todo o leste europeu já se via desmoronando em decorrência da precariedade do governo socialista da União Soviética (URSS) em relação à competição mercadológica e capital do Ocidente e dos EUA. A URSS mantinha sob a influência política, financeira e bélica, o leste da Europa e países de outras regiões como Cuba, por exemplo, ou seja, governos que se dispusessem a comungar com o regime socialista/comunista. Sim, a Guerra Fria ainda continuava, apesar de dar claros sinais de um fim próximo, com amplo favoritismo para as potências capitalistas, apoiadas pelas megacorporações entre indústrias e empresas.

Especulando sobre a visão do diretor Ridley Scott sobre esse cenário geopolítico, esta é uma crítica (ou um devaneio) sobre a gradativa perda do poder estatal em meados da década de 80, culminando no mundo de 2019, onde as corporações capitais ditariam as políticas de governo no mundo, um totalitarismo capital das empresas. A transição do ano de 2018-2019, portanto, próximo à data em que se passa a história do filme, vem se mostrando um cenário cruzado entre realidades, fantasias e ficções com o filme. Não se vê carros voando ainda, entretanto, é notória a força e a influência, tanto política quanto econômica, dentro das nações que dispõem uma Coca-Cola ou uma Microsoft, por exemplo. Observa-se o Japão, e outros países asiáticos, despontarem como ícones na pesquisa e produção de robótica, e com frequentes notícias sobre protótipos de robôs, ciber-aplicativos e outras tecnologias “futuristas” em voga que substituiriam alguns afazeres humanos. Por outro lado, notam-se como as relações humanas no mundo parecem avançar para a mecanização, contendo o germe do distanciamento e da artificialidade que o filme representa.

METODOLOGIA

A lógica hoje do cinema não se restringe a questão apenas do entretenimento, a sua fantasia exerce papel importante como promotora de realidades e construtora de comportamentos por conseguinte. De acordo com o objetivo e público a serem alcançados, a TV e o cinema, tornaram-se portadores das imagens na sociedade e para a mesma, permitindo reconhecer toda

³ Holding: Um grupo (ou uma pessoa) que controla ações de forma majoritária em duas a mais empresas/indústrias no mesmo segmento. Truste: Formados por grupos de proprietários de grandes empresas que se fundem e formam uma única empresa para controlar vários ramos de produtos no mercado. Cartel: Grupos secretos de empresas que pertencem ao mesmo ramo e estabelecem acordos entre si de forma a fixar os preços iguais aos seus produtos. Fonte: BORGES, António e MACEDO, João Carlos Monteiro de. *Sociedades Gestoras de Participações Sociais - Aspectos Jurídicos, Fiscais e Contabilísticos*. 4.^a ed. Lisboa: Áreas Editora, 112 pp., 2008. ISBN 9789898058201.

dinâmica acerca da vida social, com suas mudanças e idiossincrasias nela contidas. O reencontro de todos os temas que para o ser humano aliviaria a realidade e o remete a uma fantasia, mesclados a partir de uma tecnologia que renova a percepção não somente visual, mas da sensação de tudo que passa ao redor do indivíduo. O cinema parece filtrar ou mesmo alinhar esses anseios do cotidiano ao olhar, do sujeito, que escapa para a fantasia tentando ler a realidade. Visto desta perspectiva renovada, o cinema emerge então como portador de significações que podem servir de base a reflexões sociais, a partir da linguagem visual, pictórica, musical e verbal em seus diversos idiomas e expressões culturais. Essa conjunção de ideias está “para além” da construção de novas perspectivas sobre os estados de alma, sem a “opressão” simplificadora de encontrar-se diante de uma “história perfeita”, acabada, mas que, ao contrário, compreende a dimensão do inacabado que permeia a vida (Telles, 2004).

(...) foi sobretudo, o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados, foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização (p. 503)⁴.

A metodologia para a pesquisa desse escrito, pretende uma abordagem livre, no sentido de experimentar possibilidades de associação literária e fílmica, de caráter qualitativo e subjetivo. O filme *Blade Runner* é antigo, lançado na década de 80, entretanto o tempo em que o enredo se passa (2019) cabe uma análise no campo das ciências humanas e das artes de todo esse contexto. Dentro do enredo a relação entre a memória e o sujeito, mediados pelo afeto fornece variadas considerações quando logradas em diferentes áreas do conhecimento, como por exemplo, a História, a Filosofia, a Psicanálise e a Arte, as quais farão trâmite com o texto. Em contrapartida analisar o filme sob a ótica de teóricos como Freud, Benjamin, e seus “tradutores” como Rivera e Rouanet colocam a memória e a narrativa em amplo diálogo com instâncias como a psique, o afeto, a identidade e a cultura.

MEMÓRIA E AFETO: PSICANÁLISE

Para traçar uma trajetória conceitual sobre a memória é plausível iniciar por Freud, pelo caráter fundante de suas teorias (influenciador em diversos temas da subjetividade). Como toda teoria freudiana, a memória também é relida e reformulada pelo seu proponente. De 1889 a 1925, Freud perpassa o caminho conceitual da memória e em 1925, compara o sistema psíquico ao

⁴ HANSEN, Miriam. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

brinquedo *Bloco mágico*⁵, mencionado aqui pela psicanalista Tânia Rivera que define seu papel funcional:

Nessa concepção de memória, trata-se, [...] assim da aparição de inscrições antigas em uma mistura de tempos e espaços e de acordo com um ritmo variável, um batimento imprevisível entre diferentes camadas [...] A memória é, nesse modelo, concebida como uma escrita que põe em jogo não exatamente imagens e narrativas, mas sim traços mnêmicos⁶ que poderiam dar origem tanto a imagens quanto a palavras (p.13, 2014).

A memória, portanto, em Freud recebe um caráter relacional, principalmente com o afeto, já que acontecimentos, mais comumente na infância, guardam forte conteúdo mediado pela quantidade de emoções e sentimentos envolvidos. E segue mais, agora com o próprio teórico:

... é apenas dos 6 ou 7 anos em diante – em muitos casos a partir dos 10 anos – que nossas vidas podem ser reproduzidas na memória de forma concatenada de eventos.[...]selecionadas como dignas de recordação as experiências que despertassem alguma emoção poderosa [...] o conteúdo mais frequente das primeiras lembranças da infância eram, de um lado, situações de medo, vergonha, dor física, e de outros, eventos de doença, nascimentos de irmã ou irmão, incêndio e mortes. (Lembranças Encobridoras, 1899/1986, p 33/334).

Esse fato gera tanta excitação para a psique, que é necessário que ela use de mecanismos a favor da harmonia do funcionamento para esse sujeito. Freud a nomeia de “*Lembrança Encobridora*” sendo sua narrativa construída, porém, parcialmente verdadeira, existindo uma incongruência entre o realmente acontecido e o falso, nesse caso sendo encoberta por uma fantasia, esse é o sentido do trauma (FREUD, 1899/1986).

Fazendo um paralelo com essa teoria, em intrigante cena do filme, Deckard, o *blade runner*, faz uma entrevista por meio de um teste chamado Voight-Kampf que avalia a empatia e o afeto, deflagrando se o sujeito em questão é humano ou replicante. Rachel, “*Sean Young*”, um modelo protótipo, mais avançado de replicante, coloca em cheque o teste quando quebra a expectativa de um resultado padrão, externando sentimentos e emoções para além do esperado. Essa situação se desdobra até que tomadas a frente, Rachel vai até a casa de Deckard inquirí-lo sobre o teste e o resultado. A explicação do caçador de andróides para que a replicante não se apercebesse de sua condição se baseava numa implantação de memórias reais de infância de outra pessoa. O policial, responde de forma mecanizada e supondo Rachel ser máquina, a resposta é simples, seca e exata, eis que surge um impasse. Na reação à resposta a replicante chora, fica

⁵ Consiste numa superfície com várias camadas internas, na qual se escreve e apaga, usando um instrumento pontiagudo sem tinta. A pressão do instrumento faz com que zonas das camadas superiores fiquem em contato com a camada interna, feita de cera, formando linhas visíveis. Acionando o dispositivo, elimina-se o contato entre as camadas, a superfície pode tornar-se novamente pronta para receber novas inscrições. Mesmo após o apagamento as inscrições permanecem na camada de cera, não sendo visíveis na superfície. FREUD, (p 244- 247, 1925/1986).

⁶ Aquilo relativo à memória, lembrança. (www.priberam.pt/dlpo/mnêmico).

emocionalmente desestabilizada. E seu ofensor não tem outra saída a não ser infantilizá-la tentando amenizar a situação, para seu espanto do conseqüente afeto para com ela. Ter memórias fazia a replicante sentir uma existência humana.

O trecho acima corrobora inclusive com a ideia de trauma, Rachel foi criada espontaneamente, não tendo uma infância, logo, o seu trauma (primordial) foi à própria notícia de não ser humana já em fase “adulta”. Esse fato causou forte choque a sua estrutura emocional. Na tentativa de atenuar a disparidade causada na sua psique, ela retorna ao apartamento de Deckard tomadas a frente para repetir o evento emotivo⁷, mas aumentando o afeto e se relacionando numa espécie de fantasia erótica com ele. Segundo Freud;

O trauma surge após um inesperado choque energético, de impossível integração e resolução, [...] que põem em risco a estruturação do aparelho psíquico. A psique para se defender elabora o recalque, empurrando ao inconsciente de modo que suporte esse estímulo. A fantasia traveste o fato verdadeiro, que tempo depois somatiza, desse modo, o trauma inspira compulsão à repetição, pois não pode ser integrado na cadeia associativa da psique e deve ser entendida como a repetição do evento traumático (FREUD, 1974).

Em outros termos, o trauma silencia a lembrança, mas inclui a experiência vivida pela via corporal, fazendo-se repetidora como na intenção de reviver o evento.

Outro fato interessante entre a relação psicanálise-filme é o momento em que o pitoresco policial, Gaff “*Edward James Olmos*”, faz seus origamis⁸, sintetizando uma opinião particular sobre as ações do detetive Deckard. Foram três passagens com esses origamis – as que o escrito relaciona com as três fases do desenvolvimento na constituição do sujeito – ponto alto de análise para chegar-se ao um entendimento reflexivo sobre o personagem de Harrison Ford e sua identidade. Em diálogo com o chefe de polícia Bryant “*M. Emmet Walsh*” no início do filme, o detetive está relutante em aceitar o trabalho para a “retirada” dos replicantes da sociedade, na intenção de manter-se seguro no seu niilismo. Gaff então faz um origami representando uma galinha, sinalizando ao companheiro indolente o seu despotamento, chamando-o de covarde. Nesse momento, inconscientemente Deckard é impelido ao seu ostracismo, um retorno ao lugar elaborado como seguro, o útero da mãe, e por isso a relutância em pegar o caso, o medo. O agente da lei aceita o trabalho apenas por coação do chefe de polícia, como sendo obrigado a “sair desse útero e nascer” para a missão.

Tomadas a frente no filme, nova cena em que Gaff usa seu sarcasmo a atitude de Deckard. O detetive entra em um apartamento para vasculhar por pistas sobre os replicantes, ao achar, se

⁷ A diferença entre fato e evento é o mote simbólico e afetivo que o primeiro traz, gerando forte significação, enquanto evento, para o sujeito.

⁸ Técnica artística japonesa de dobradura de papéis formando animais ou objetos.

torna interessado e assertivo à investigação. O origami dessa vez é um homem com ereção, como indicando sua excitação pela descoberta, e que no enredo culminaria na “caçada” a uma replicante mulher. A ereção representa o *Falo*, como signo fálico do complexo masculino, e se apresenta como a diferenciação do sexo oposto, instaurando também a descoberta do desejo. Por significar uma posição metafórica masculina, se dá como um triunfo ao sexo feminino, por este não possuí-lo, gerando um poder narcísico frente à sociedade, uma espécie de autoridade⁹ (FREUD, 1937). O último momento refere-se ao final do filme, quando Deckard depois de ter “retirado” todos os replicantes como lhe havia sido requisitado, volta para buscar Rachel, já afeiçoado eroticamente a ela, e que se escondia em seu apartamento desde o início da caçada aos andróides. No decorrer do filme, Bryant insinua que ela é um perigo possível e que precisa ser retirada também. Sendo assim, Deckard ao chegar a seu apartamento, planejando fugir com Rachel e protegê-la, encontra um origami de Unicórnio. Este é o mais emblemático símbolo de todos apresentados, pelo fato de encerrar uma jornada na subjetividade do caçador de andróides. Ele mesmo já havia sonhado¹⁰ com um unicórnio livre, após ter sido afetado por Rachel.

Existem vários significados para um unicórnio na mitologia ocidental, onde todos convergem para o símbolo da pureza da virgem Maria, da castidade, da boa sorte, sua essência divina (FERREIRA, 2012). Gaff ao fazer esse origami poderia estar desejando boa sorte a fuga do casal, ou denotando pureza ou virgindade a Rachel, ou ainda, um lembrete aos quais serão caçados. Na mitologia ocidental, algumas representações direcionam o seu símbolo à caça, já que as virgens tem o poder de acalmar a impetuosidade deste animal, fazendo com que manso, fique a mercê dos caçadores. A esse cenário, arrola-se uma frase (dita em fins do filme) de Gaff à Deckard com relação às intenções desse sobre Rachel.

Gaff diz: – “... *pena que ela não viverá! Mas quem vive?*”.

Bem, essa frase reforça a possibilidade¹¹ da psicanálise como ponto de vista sobre o final do filme. O principal significado extraído do unicórnio é a fantasia, pelo simples fato de o mesmo não existir, sua propriedade “mítica” já lhe confere a substância principal ao seu conceito. Automaticamente ele constitui uma oposição à realidade, logo, deixa de ser signo para se tornar significante, cabendo nele diversos outros significados, entretanto a fantasia se mantém como agenciador dessa subjetivação. A fantasia é um modo de como se estabelece essa relação com o outro, cimentada junto a realidade psíquica, indicando como que o sujeito vai atrás daquilo que

⁹Segundo o próprio Freud, o falo fica de certa forma, embaraçado em sua obra, junto com o complexo de castração e acaba resultando no conceito de “repúdio à feminilidade” em “Análise terminável e interminável” (1937).

¹⁰Sabendo que o sonho é um tema caro a psicanálise, cabendo inúmeras delongas, nenhum conceito se desenvolverá no texto. Porém é pertinente mencionar que a memória se expressa no sonho de forma cambial com outras instâncias como a fantasia, as pulsões, as regressões e várias demais outras.

¹¹Não se exclui aqui, as outras possibilidades culturais de interpretação do significante unicórnio, mas o texto valoriza a conceituação freudiana sobre a fantasia.

lhe falta, e no caso de Deckard, faltava o *eros*, o amor. Uma analogia é pensar a fantasia como uma forma de organização da realidade, entre o sujeito e a falta¹², uma ponte que estabelece a distinção de realidade externa e de realidade psíquica.

Para ampliar o campo de possibilidades, é pertinente mostrar o oposto a fantasia e sua reação mnêmica no sujeito, e para isso uma determinada cena é crucial para este tipo de análise. No início do filme, o diálogo entre o replicante Leon Kowalsky, “*Brion Jame*”, e o policial Mr. Holden, “*Morgan Paul*”, durante a aplicação do teste Voight-Kampf. O perfil característico do replicante durante o teste foi exatamente como de uma criança angustiada, inquieta, impertinente e curiosa, do outro lado o policial investia suas perguntas de forma ordenada e ríspida. No momento em que se inquiriu sobre a mãe, a reação de Leon é fulminante, psicótica, sacando a arma e acertando violentamente Mr. Holden. Na ótica do texto, esse ataque poderia ter acontecido em qualquer momento do teste, entretanto justamente em frase tão cara a psicanálise, como “... *descreva em palavras soltas, só as coisas boas que vem a sua mente quanto a sua mãe...*”.

Essa é exatamente a forma mais elementar da sessão psicanalítica, uma associação livre das palavras mantendo relação a um tema específico proposto pelo analista. A consequente tensão, gerada a partir da angústia, sentida no acesso à memória, proporcionou elevada carga pulsional em resposta direcionando violência ao policial - causa do desprazer - elencando uma característica do melancólico, a ambivalência. Na memória Leon sabidamente reconhece não ter mãe e uma origem afetiva, ou seja, não há objeto de desejo¹³, o que não o exime de sentir uma falta. Lembrando que o modelo que Leon enquadra-se no Nexus 6 (diferente de Rachel, um protótipo mais sofisticado que recebe implante mnêmico), perfeitos como humanos mas sem memória. Nesse caso, o agente intermediário entre a realidade psíquica e externa é a melancolia, o objeto faltoso está perdido, gerando dificuldade em investir afeto, a identificação entre o sujeito e a memória em relação ao objeto amado, se perdeu (FREUD, 1915).

MEMÓRIA E NARRATIVIDADE: FILOSOFIA

A memória, como vista acima em linhas gerais na perspectiva de Freud, parece ser um fenômeno individual e interno, exclusivo do sujeito. Entretanto, em Walter Benjamin o papel da memória é

¹² Essa falta está guardada na memória, no inconsciente, como algo vivenciado, experimentado, mas não retido e simbolizado, portanto, o sujeito está sempre a sua busca, numa procura sensorial, e quando reconhece essa sensação pode elaborar, ou construir uma narrativa e obter para si um significado (FREUD, 1914-1986).

¹³ O objeto identificado como aquele de desejo, será a sua identificação, construindo uma identidade na periferia de sua relação, daí sua importância, ou melhor, a importante participação da memória na base desse hiato entre afetividade e objeto da falta, ou de desejo (Ibidem).

repensado. É importante situar o leitor nos palavras-chaves que norteiam o trabalho de Benjamin neste escrito, como passado, história, memória e narrativa. O que atravessa Benjamin é uma preocupação com o sentido e o significado da memória. Afinal, para ele, a crítica é endereçado à sociedade da modernidade que traz o fim da narração e o declínio, ou redução da experiência. Nesse sentido, a memória é qualitativa e mediada pelo passado, que invariavelmente dialoga com o tempo, e no filme a única dica espaço-temporal pontual está no início, com um clássico prólogo em que sobe uma narrativa situando o telespectador a estória que se seguirá adiante.

Essa parece ser a *história* de todos os seres humanos, narrar sua vida a outro, seja para a família, para um grupo, para uma nação, ou até mesmo para um inimigo. A memória, nesse escopo social e histórico permanece viva enquanto compartilhada pelo afeto, já a morte das grandes narrativas parece constatada mesmo¹⁴. No caso do Filme Deckard se comporta como fora não somente um personagem melancólico, mas o próprio representativo do gênero do romance, Benjamin então afirma,

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno [...] A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (Ibid, 1994, p.201).

Descrevendo mais uma cena, Deckard está conversando Mr.Tyrell (Joe Turkel), dono da Tyrell Corporation, empresa de engenharia genética, após a notificação do resultado sobre Rachel. Em determinado momento Tyrell, revela “Se lhes dermos ao passado um ambiente aconchegante, controlamos melhor suas emoções”. Para Benjamin o passado não pode ser algo estranho ou não constituinte dos sujeitos no presente, pois seria a desapropriação da própria memória e da capacidade de narrar. Em artigo Tânia Rivera (2014, p.4 apud Benjamin, 2000/1940, p. 40) cita “Sobre alguns temas de Baudelaire, ele dá pistas disso, ao falar de uma conjunção, no seio da memória, entre conteúdos do passado individual e elementos do passado coletivo”. Walter

¹⁴Parece fazer sentido não só pelo filme e seu prognóstico sombrio e frio, mas pelo cotidiano da realidade mostrar como as relações entre os seres humanos estão cada vez mais mediadas pela tecnologia, produzindo comportamentos e experiências comuns à seus usuários. Sites de relacionamento, sexo virtual, aplicativos de encontros, profissões e formações *on-line*, a rede social e sua famigerada notoriedade na sociedade de consumo promovem uma mesmice de narrativas como produção em série. Para todas as referências acima, continua o computador e sua memória RAM sendo o mediador das relações, e não é absurdo supor o distanciamento ou algo próximo à cisão dos laços afetivos a partir da verticalização desse tipo de cultura emergente, ou “cibercultura”. Pierre Levy avalia a cultura sobre o prisma das novas fronteiras da tecnologia da informação, depois da criação dos microcomputadores e seu acesso à população, da criação da internet e sua inserção dentro da vida dessas pessoas criando um novo paradigma cultural que perpassou a linha da informação e mudou o comportamento das sociedades (Levy, 1999). Nessa reflexão que envolve temas como técnica, a tecnologia da informação, cultura e internet proposta por Pierre Levy observa-se a transformação como norteadores do discurso que ele, Levy, tem como um saber revolucionário em si mesmo (não como se servisse a revolução de algo) e o fluxo como condição preponderante para que haja a continuidade dentro da cultura, criando assim a chamada cibercultura (Levy, 1999). Ver mais em LEVY, Pierre. Cibercultura. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999, 264 p.

Benjamin entende que há uma memória involuntária e voluntária, e coexistem de forma natural na medida em que aquele que narra dispõe a construir a partir de sua rememoração (Eingedenken). A articulação entre ambos seria realizada pelo narrador, que não informa apenas de modo a comunicar um acontecido, mas o incorpora em sua vida de modo a fazer dele uma verdadeira transmissão da experiência. A memória em termos benjaminianos, é fenomenológica, inclui a compreensão não de como as coisas, eventos e fatos são, mas como nos é percebida e são apresentadas ou apreendidas. Benjamin não nega a existência do passado, mas é a ocorrência presente de certo tipo de experiências que importa (BENJAMIN, 1994 [1929], p. 37).

Em mais um diálogo entre Rachel e Deckard, o replicante pergunta ao detetive se ele já havia se submetido ao teste Voight-Kampf. Em resposta o detetive emite um silêncio, ou mesmo um “não dito”. Para Benjamin,

a memória é ligada a um tempo e a atividades partilhadas que são posta em narração. E a atividade narrativa é rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal. Todavia, o que ocorre é um processo de silenciamento imposto pelas experiências de sofrimento. Igual um soldado que volta de uma guerra mudo, ou mesmo, em um shopping sem janelas, caracterizado da mesma forma em qualquer lugar, as pessoas não têm a possibilidade de dizerem algo de si, mas são expropriadas de seu tempo e de seu lugar. Com essa preocupação, e o exacerbamento da violência, não há mais experiências partilhadas e ditas. Há um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à sintaxe de nossas proposições (OLIVEIRA, 2012, p. 106).

Para interpretar a citação acima, à situação de Deckard, é possível que haja uma distorção de sua noção de sujeito, frente ao silêncio demonstrado, como por exemplo, não saber se é também um replicante. Note que a atmosfera do filme, apesar de parecer fantasmagórica ao espectador, para os personagens do filme é bastante sóbria, principalmente para o detetive, que em nenhum momento em seus diálogos rememora algo de sua infância, atuando de forma mecanizada, repetitiva, como um autômato.

Outra cena a ser analisada traz o personagem de Roy Batty, “*Rutger Hauer*” – o líder desses Nexus 6 – que de forma auspiciosa consegue ter acesso a Mr. Tyrell. Roy se posta como narrador, e lembra situações aos quais demonstra ter grande afeto. Ao contar seus feitos, Roy, inconformado com sua iminente finitude, é consolado por Tyrell. O cientista argumenta sobre a relação natural da morte à tudo que é vivo, da finitude dos organismos, contudo, o jovem replicante não admite sua condição existencial e num acesso violento, mata seu “pai”. Para Roy, as respostas de Tyrell não foram suficientes para aplacar a grande decepção da finitude ou da morte. O afeto que desenvolvera pela vida conflitando com a frustração, culminou em um gesto catártico, cujo próprio simbolismo da morte pode redimensionar as possibilidades

da história. Em o narrador Benjamin considera:

A idéia da eternidade sempre teve na morte a sua fonte mais rica [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares (Ibid, 1994, p.207).

Em cena, já na parte final do filme: após conflito corporal com Roy Batty, Deckard se vê em situação com risco de morte inevitável, mas Roy o salva demonstrando afeto por seu perseguidor. Esse momento é bastante reflexivo, nos dando o seguinte ponto de vista: o replicante não o deixa cair e morrer pelo fato de sentir a necessidade de narrar suas memórias, e Deckard seria como um ouvinte, representando talvez um ente a lhe prestar homenagens em memória antes do próximo funeral, Roy pressentia sua morte chegando, e ao salvar o detetive lhe faz um convite a presenciar sua memória. É no momento da morte que a sabedoria do homem coaduna com sua existência, assumindo a verdadeira narrativa, a pureza da transmissão oral em vista de uma urgência em repassar uma história. Deckard se torna um ouvinte imparcial, com a missão de memorizar e reproduzir o que está sendo contado por Roy. A relação entre os dois, mediada por grande afeto (violência, desejo de aniquilamento do outro, medo) agora é dominada pelo interesse em conservar a narração (BENJAMIN, 1994) como na figura 1.



Figura 1. Roy Batty (sem camisa) narra e rememora suas proezas à Deckard em cena final do filme Blade Runner.
Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1975/fotos/detalhe/?cmediafile=18816842>.

No ponto de vista de Walter Benjamin, a figura de Roy Batty é aquele que vem de longe, que viu e viveu experiências, como o próprio replicante afirma no filme algumas vezes nas frases

“Chew, se pudesse ver o que vi com seus olhos”¹⁵ ou nessa cena final quando narra a Deckard;

Vi coisas nas quais vocês nunca acreditariam [...] Naves de ataques em chamas perto da borda de Orion [...] Vi a luz do Farol cintilar no escuro do portal de Tanhäuser[...] todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva...hora de morrer.

Para Benjamin (1994, p.198-199),

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos [...] exemplificado pelo camponês sedentário e o marinheiro comerciante [...] quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe.

Ainda nessa rica e intrigante cena, Roy Batty se converte no personagem central de Leskov, ou seja, além de aquele que viaja e narra suas experiências, desenvolve uma santidade. Note que a atitude de salvar Deckard aliada a sua morte libertando a pomba branca, corrobora essa alusão a uma santificação, como Benjamin (Ibid, p.200) escreve em “O Narrador”.

Seguido dessa cena descrita acima, uma última passagem fecha a ideia de narrativa em Benjamin e o próprio filme. Contudo, é necessário retomar parte de um conteúdo já explicado em Freud, o sonho com o unicórnio. A cena segue com Deckard após confronto final com Roy, retornando ao seu apartamento para buscar Rachel, escondida lá. A porta aparenta arrombamento, e nesse clima de suspense, se ela está bem ou não, tudo se resolve na decisão de fugir desse contexto belicoso. Ao saírem do apartamento em fuga, Deckard se da conta daquele já explicado origami de unicórnio, e aqui o texto se reconecta a Benjamin, na lembrança (Eingedenken)¹⁶, conceito caro à este autor.

Ao pegar este origami na mão, ele se recorda da frase de Gaff (ver pagina), porém, há uma operação a mais, subjetiva e sutil acontecendo nesse momento. O detetive agencia o papel da memória, pois o afeto da situação pensada ali é o reflexo da sensação do sonho, e essa cena, se passa na metade do filme. No apartamento de Deckard, suas fotos de família estão sobre a mesa, num cenário inosso e pobre de alegria. Soltas e à mostra como se indicasse um lembrete, um último vestígio do que lhe retornaria a condição de humano, a memória, é indispensável ao afeto. Ali ele cai no sono, e vislumbra um unicórnio branco, para além das explicações mitológicas apreendidas pela psicanálise, Benjamin tece possibilidades para se pensar outras

¹⁵ Fazendo menção aos olhos criados por Chew, o geneticista-técnico em óptica.

¹⁶ O tempo do Eingedenken poderia ser representado em forma de espiral que, vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular. A progressão da espiral, seu crescimento, implica um distanciamento entre dois pontos (entre os dias de dois anos distantes), evidenciando-os como pontos diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição dentro da mesma espiral. De certo modo, o tópico benjaminiano da superposição é a dobradiça entre a progressão e a repetição, entre a diferença e a identidade (OTTE, Georg, 1996, p.2).

significações.

Para Walter Benjamin (2006) a expressão onírica é um momento do processo de busca do conhecimento cognoscível, o qual para não permanecer presa ao mundo de fantasias do fetichismo da mercadoria deve ser capaz de um despertar ultrapassando o sonho se tornando consciente e reconhecido. É necessário considerar o sonho como também manifestação do coletivo. Na condição de consciente, a superação da inconsciência, revela um desejo reprimido, não obstante, permite uma condição de possibilidade para efetivação desse sonho. Assim, se agencia que o único desejo que o sonho é capaz de realizar é o acenar do desejo inconsciente dentro do próprio desejo existente (BENJAMIN, 2006).

Já é reconhecido em Freud que o sonho é como uma pré-figuração de um futuro desejado, “A alma popular procede aqui da maneira a que está ordinariamente acostumada: ela crê o que deseja”¹⁷ (Ibid, 1900, p.95). Para descortinar os significantes benjaminianos, contidos no sonho do detetive com o Unicórnio, é importante lembrar que as materializações do conteúdo onírico são sedimentações de um coletivo cultural, atrelados ao uso de simbologia, retirados de mitos arcaicos, os quais são lidos como desejo de emancipação, chamados de *imagens de sonhos*¹⁸. Essa condição evolui para que o sonho evoque um reservatório de memória cultural de mitos e símbolos do passado mais distante, as imagens de sonho mobilizam o poder da imaginação coletiva. Rachel é o unicórnio do sonho de Deckard, cujo conteúdo que este animal carrega é o fetiche por excelência. Para o detetive, ela além de mulher (provocando desejo erótico), é também um replicante, portanto um produto o qual se tornaria mercadoria, ao mesmo tempo, é o próprio desejo de consumo por uma mudança de paradigmas sociais na monótona vida do detetive. Ao tomá-la como parceira erótica (amorosa), protegê-la, e em seguida, fugirem Deckard garante em seu gesto, após a reflexão de sua memória, uma revolução social, pois o mesmo foi contra uma ordem estamentada a qual ele mesmo fazia parte, sendo da força policial, superando assim a realidade social. Segundo Tânia Rivera, trabalhando com a ótica benjaminiana, considerando a sua elaboração mimnêmica, o gesto de Deckard assume importância social, histórica e política;

O gesto é uma pequena modificação do sujeito – e da história. A tarefa histórica da memória é aquela de implicar o sujeito (sua história, sua memória, seu corpo) em um gesto transformador – para em seguida convidar outros a realizarem-no, de novo, por sua vez. [...] Tal gesto histórico é também poético. O leitor já terá percebido que ele não pode ser confundido

¹⁷FREUD. A interpretação dos sonhos, 1900.

¹⁸Para Benjamin, em Passagens (2006), as deformações ideológicas levaram essa passagem a realizar-se no que o filósofo chamará de “imagens de sonho”, manifestações de desejos recalçados. Essas imagens são imagens do desejo, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção.

com a ideia de uma expressão do eu – ele é precisamente o contrário disso. Trata-se de gestos que não são de saída do eu, mas vêm do outro [...] É por um gesto estético – e político – que o sujeito se dissemina de maneira a habitar os elementos do mundo, explorando aquela capacidade pela qual nosso passado mais íntimo – nosso desejo – pode estar alojado, em germe, em alguma coisa (Rivera, 2014, p. 14-15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe da pretensão de argumentar ou comprovar determinadas teorias contidas em ideologias consagradas, ao mesmo tempo em que nos afastamos dos “ismos”, e suas consequentes limitações que tal postura acarreta, o presente texto tentou apenas divagar sobre a experiência do olhar de um telespectador movido por pulsões análogas aos seus próprios afetos na relação com o mundo, e sua carga de realidade e fantasia nele contida. A psicanálise e a filosofia foram encaradas como possibilidades de operações cognitivas, ou até mesmo podemos dizer tentativas de racionalizar projeções emocionais contidas dentro das subjetividades realizáveis por nossa condição intelectual, cognoscível ou racional de ser humano. Contudo, espera-se que a intenção da escrita deste texto e sua construção sobre bases freudianas e benjaminianas sejam encaradas de forma positiva e produtiva no tocante aos campos filosóficos e psicanalíticos do conhecimento humano na ajuda bibliográfica de autores e pesquisadores gabaritados como Tânia Rivera, Sérgio Telles, Cláudia Murta, Mirian Hansen, Sérgio Paulo Rouanet. Além desse reconhecimento, outro se dirige ao esforço de apresentar um (ou dois) modo de se interpretar uma narrativa ficcional, construída a partir da lógica literária, na qual uma diversidade de considerações acerca da escolha cinematográfica deste tema como a sua motivação financeira e o seu apelo sócio-cultural ao qual a produtora se inclinava neste período. Enfim, estão estes relacionados ao contexto tempo-espaço e sócio-político da época em que o filme foi pensado. Todas essas experiências e aspectos relacionais foram considerados ao expor a nossa visão sobre a memória e como ela interage com o afeto, falando mais de nós mesmos do que dos personagens.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, 197-221p.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. A imagem de Proust (1929). Obras Escolhidas: **Magia e Técnica, Arte e Política**. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Sobre o Conceito da História (1940). Obras Escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Sobre Alguns Temas de Baudelaire (1940). **A Modernidade e os Modernos**. Rio de

Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BORGES, António e MACEDO, João Carlos Monteiro. **Sociedades Gestoras de Participações Sociais** - Aspectos Jurídicos, Fiscais e Contabilísticos. 4.^a ed. Lisboa: Áreas Editora, 112 pp., 2008.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **De Musa à Medusa**: presença do feminino na Literatura e nas Artes plásticas – Recife: PPGL/UFPE, 2012, 467 p.

CHEVALIER, Tracy. **A Dama e o Unicórnio**. Tradução: Beatriz Horta. Editora: Bertrand Brasil, 2006, p.288.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**(1900). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. **Lembranças Encobridoras** (1899). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol.III.

_____. **Repetir, Recordar, Elaborar** (1914). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol.XII.

_____. **Luto e Melancolia**. Obras completas. 128-145 p. (1914- 1916). Cia das Letras. Tradução Paulo César de Souza. 2010. Vol.XII.

_____. **Uma nota sobre o “Bloco Mágico”** (1925). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol.XIX.

_____. **Análise terminável e interminável** [1938]. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud [ESB], Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol.XXIII.

_____. **Além do Princípio do Prazer**. In: Edição Stand Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, v.8. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HANSEN, Miriam. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999, 264 p.

MURTA, Cláudia. **A Nova era Pós-Moderna**. Pós- Graduação, Dimensões da Humanização – Curso de Aperfeiçoamento: UFES, 2015.

OLIVEIRA, Kathlen Luana de. A memória e as possibilidades de conhecimento em Walter Benjamin. Livro de textos completos do **XVII Simpósio de Filosofia Moderna e Contemporânea**, ISSN: 2176-2066. 2012, Toledo – PR.

OTTE, Georg. Rememoração e Citação em Walter Benjamin. **Revista e Estudos de Literatura. Belo Horizonte**, v. 4, p, 211 -223, out. 96

RIVERA, Tania. A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. **Revista Poiésis**, n24, p. 129-144, Dezembro de 2014.

ROUANET, S. P. “Do sonho à sintaxe do mundo”. In: _____. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

TELLES, Sérgio. **O psicanalista vai ao cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo; UFSCar,2004.

Fontes de internet e de imagens:

www.priberam.pt/dlpo/mnêmico. Acessado em junho de 2017.

Figura 1

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1975/fotos/detalhe/?cmediafile=18816842>. Acessado em janeiro de 2019.