

***BLADE RUNNER E EL JARDIN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN:***  
**CONTRAPONTO INTERSEMIÓTICOS**

Profa. Me. Alessandra F. Conde da Silva (UFPA)<sup>i</sup>  
Prof. Dr. Joel Cardoso (UFPA)<sup>ii</sup>

Para Latuf Isaias Mucci, presença poética,  
permanente e definitiva em nossas vidas,  
com amor, com respeito, com admiração.

**RESUMO:** Colocando em cena o intermitente trânsito intersemiótico que se estabelece entre as múltiplas linguagens artísticas, reportamo-nos, neste trabalho, a algumas teorias que apontam para a pluralidade de significados que os diversos textos apresentam. A presença de um texto em outro, explícita ou implicitamente, alusiva ou rememorativamente, faz parte dos processos intertextuais, propiciando que se ampliem para o receptor os limites da apreensão e, consequentemente, da significação. Fazemos, aqui, um exercício dinâmico de aproximação, leitura e interpretação do texto cinematográfico *Blade Runner*, de Ridley Scott, em um possível contraponto com um texto literário, no caso, o conto *El jardín de senderos que se bifurcan*, do livro *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. Entre os teóricos citados, reportamo-nos a Eco, Jameson, Hall, Bloom, Barthes, Calvino e - ainda e especialmente - a Latuf Isaias Mucci.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Blade Runner*; *El jardín de senderos que se bifurcan*; Leituras; Sujeito; Identidade.

## **1- Introdução**

Definitivamente, os mestres, bem como as artes,  
dialogam, sábia e saborosamente, entre si.

Latuf Isaias Mucci

Procuramos, neste trabalho, evidenciar, na prática, como algumas das teorias sobre a pluralidade dos significados textuais podem se tornar viáveis, quando aproximamos textos em princípio díspares. Muitos e diversos são os caminhos da interpretação. Frutos da fragmentação globalizada da contemporaneidade, tornamo-nos seres cujas identidades se perdem no pluralismo labiríntico da cultura. Necessidade inerente aos seres humanos, para delinear uma identidade, ainda que minimamente, o sujeito moderno recorre às comunidades interpretativas, buscando desvendar segredos que, entre outras modalidades, a leitura propicia de forma ativa, participativa. À esteira de algumas teorias pós-modernas, intentamos fazer um exercício dinâmico de leitura e interpretação. É inegável que, na correspondência das artes, instaura-se um jogo intersemiótico que se processa ininterruptamente, aproximando as diversas modalidades artísticas.

Tais teorias não são novas, como sabemos. O que delas temos apreendido, sobretudo no ensino das Artes, incluindo nesse rol a literatura? Como olhamos para uma

obra de arte? Como, por exemplo, lemos um texto literário? Buscamos as implicações ou imposições autorais, ou do artista, da Escola ou Tendência? O que colocamos em destaque, o plano da forma ou o conteúdo?

A leitura da imagem torna-se plural, complexa, pois, “o artista, ao construir seu objeto, torna visíveis seus pensamentos, emoções e sentimentos, organizando-os num texto visual preñado de significados (...)”(BUORO, 2006, p. 52). Claro está que este artista “é um ser colhido numa relação dialética (transferência, repetição, erro e comunicação) com outro poeta e poetas”, (BLOOM, 2002, p. 142), ou seja, há uma relação de diálogo com outros artistas e com suas linguagens: um texto sempre remete a outros textos e um poeta sempre remete a outros poetas (BLOOM, 1995, p. 30). Para o universo das significações é indispensável que se leve em consideração a forma. É a forma que nos conduzirá a muitas possibilidades de leitura, chamando-nos a entender como ela, a imagem, “mostra o que mostra”. Para Ana Claudia Oliveira (apud BUORO, 2006, p. 52),

toda e qualquer imagem significa pelos efeitos que ela produz o que embasa a postulação de que a significação está então no modo como ela dá a ver o que torna visível. A preocupação do estudioso é pois com o como a imagem mostra o que mostra, buscando instrumental metodológico para explicitar e compreender como ela significa o que significa pelos modos de sua estruturação textual.

Assim, a leitura de uma obra de arte faz do receptor um demiurgo no universo criador. Todo demiurgo precisa organizar a matéria pré-existente, precisa ter competências para lidar com os textos, para ler as formas, o plano da expressão e seus consequentes conteúdos. É também da e na estrutura formal da obra que construímos a significação, uma vez que “os significados brotam não apenas da simples soma das partes, mas, sobretudo, das relações que se instauram entre elas” (BUORO, 2006, p. 55).

O fato é que nos acostumamos a ver o mundo globalmente, mas, ainda assim, quando entramos em contato com obras de arte, esperamos ser guiados pela mão forte do artista ou da própria obra. Buscamos um único *close up*, isto é, na maioria das vezes dirigimos nossa atenção a um único aspecto e esquecemo-nos da pluralidade de interpretações possíveis e de que obras, em permanente diálogo com o universo que a circunda, apresentam interfaces. Esperamos, como leitores, que a qualquer minuto alguma criatura fabular nos conte a moral da história. Sabemos, no entanto, que a leitura permite várias perspectivas, quer em relação à Literatura, quer em relação às demais Artes. Cabe a nós, leitores, entender o nosso papel como co-participantes no processo interpretativo. “Um texto [uma obra] é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (ECO, 1999, p. 8). A leitura da imagem para o leitor é um procedimento particularizado. Ele pode desfragmentar o olho e construir uma nova imagem. Ou pode fazer o movimento inverso.

## **2- Lendo no labiríntico espaço pós-moderno**

Dado que toda palavra é uma senha, o cinema, no quadro do suspense e do enigma, joga com a potência misteriosa de toda palavra, que, com sua oblicuidade, remete a signos outros.

Latuf Isaías Mucci

Vivemos, quicá, na época do espaço, não mais do tempo. Aliás, neste sentido, o próprio tempo é espacializado (JAMESON, 2007, p. 173). Ambientes são construídos de forma que eras passadas sejam reconstituídas e retratadas – segundo a inclinação do artista –, da mesma forma que conceitos e ideologias. O receptor é convidado a estar em movimento e a captar o todo do ambiente. Os ambientes expõem múltiplas imagens dispostas num *continuum*, apresentadas de forma fragmentária, como se estivessem, por exemplo, numa igreja gótica, ao menos em relação ao movimento e ao *continuum*, ao sentimento do inacabado, já que o olhar para muitas direções, quanto à fruição da arte gótica, não correspondia à ideologia, posta na alegoria (HAUSER, 1998, p. 246-247). Muitas informações, com forte apelo ao heterogêneo, são transmitidas e estão à espera de um sujeito que a frua, a decifre ou mesmo a desconstrua. Na contemporaneidade, as mídias se inter-relacionam, se interpenetram, como se tivessem consciência de que estão presentes “no interior de um sistema midiático, no qual sua produção interna também constitui mensagem simbólica” (JAMESON, 2007, p. 177). Assim, cada mídia, com seu arsenal técnico, com sua intencionalidade, se coloca em um sistema corporativo e dialógico.

Consideremos, agora, algumas possibilidades de leituras, aproximações, e contrapontos entre *Blade Runner*, filme norte-americano de 1982, dirigido por Ridley Scott, e conto *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges, um dos contos de *Ficciones*.

Talvez seja importante explicar a razão da escolha do conto de Borges e de *Blade Runner*. Em primeiro lugar, podemos situar Borges, o “mestre do escrever breve” (CALVINO, 2009, p. 252), com o seu apuradíssimo realismo fantástico, como um escritor em transição entre o Modernismo, que Jameson (2007, p. 310) chama de tardio, e o Pós-Modernismo. Mas esta não é a única razão. A metáfora de Borges, acerca do labirinto e dos vários caminhos possíveis, corresponde à visão de uma “obra aberta” à espera de um receptor que a frua (ECO, 1999, p. 12)<sup>1</sup>. Em Borges, o tempo circular incide sobre um espaço labiríntico, em que se estabelecem paralelismos. A representação do mundo pode seguir fatos de remotas regiões que, num processo harmonioso, podem se repetir. O passado conflui no presente, ainda que em intervalos diferentes. Basta que um homem sonhe e a sua criação existirá. Mas, de repente, um dos caminhos do labirinto pode levar a outro lugar desconhecido. Nele, o homem já não existe, porque alguém deixou de sonhá-lo e ele tem disso consciência; às vezes, ele é

---

<sup>1</sup> Eco (1999, p. 12) informa-nos: “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós, como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (pelo menos no caso de frases de impacto como ‘Ontem à noite no campo-santo do presbitério eu vi...’”. E passamos a imaginar a continuação da história.

duplo, pois “um livro sem o seu contralivo é considerado incompleto (BORGES, 1975, p. 25).

Alguns desses aspectos podem ser apreciados em *Blade Runner*, cujo final é instigante. Um unicórnio de papel, esmagado por Rick Deckard, segundos antes de sua fuga, é a última cena do filme de Ridley Scott. Seria o policial um replicante, uma réplica, um simulacro cibernético e substitutivo do homem, no qual a corporação implantou memórias de infância, sonhos e desejos? Estas e outras pistas indiciais existem no filme e justificariam a recorrência da imagem do unicórnio. No entanto, ao que parece, o filme sugere bem mais do que simples pedacinhos de pão arbitrariamente largados pela mão forte do autor/roteirista no desenrolar da história, lançando dúvidas quanto à decisão final de que a personagem central de *Blade Runner* é um robô. Em suma, *Blade Runner* interessa-nos pela abrangência interpretativa que suscita, mas, sobretudo, pelo fato de o receptor ser convidado a continuar a história, dando um desfecho a ela.

Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque* aponta para os muitos caminhos da leitura, buscando um entendimento melhor quanto ao papel representado pelo autor e pelo leitor ideal - ou não - de uma narrativa. Sabemos da liberdade do leitor, da abertura da obra, da compreensão de que os textos não são organismos autônomos e fechados, da separação entre intenção do autor e o significado do texto. Respiramos ideologias em todas as instâncias. Somos levados a fazer leitura de tudo: leitura do Estado, dos espaços, das cidades, do corpo, da globalização, do consumo, enfim, da realidade circundante. Relativizamos as visões; já não há certamente uma verdade, mas verdades. Participantes ativos no processo dinâmico da leitura, nossa experiência de leitores, transita entre o passado e o presente; em outras palavras, este engloba aquele, resultando numa fusão de horizontes (ZILBERMAN, 1989, p. 36-37).

Rick Deckard tem uma inclinação pelo passado. Quando ao piano, nós, como receptores, vemo-lo ensimesmado, sonolento, pressionando algumas poucas teclas do instrumento. A captura da cena, ainda aberta, permite-nos reconhecer imagens do passado, fotos em preto e branco, amarelecidas pelo tempo; o piano antigo; a partitura musical; a música nostálgica; o copo de whisky; o desenho de um rinoceronte - ou seria um elefante<sup>2</sup>? - numa tomada inicial da cena, quando a câmera desliza lentamente, apreendendo a figuração solitária e saudosista do cenário, numa mescla de claro-escuro, de espaço pós-moderno e gótico, de construções fortificadas, iluminadas pelos anúncios das propagandas comerciais, veiculadas pelas mais altas tecnologias<sup>3</sup>. O passado é logo

---

<sup>2</sup> Trata-se, segundo nos parece, de um simulacro, como a coruja e os répteis artificiais e os animaizinhos de papel, permitindo uma leitura de que a natureza já não existe mais, num mundo que despreza o natural. Simulacros também são, como sabemos, replicantes; fantasia corporificada, engenho ficcional, máquina com um programa anímico, criados para satisfazerem as necessidades humanas, mas extintos quando adquirem consciência de “existência” (ou também de classe, visto que os replicantes deveriam substituir os humanos nos trabalhos pesados e servi-los de forma libidinal?).

<sup>3</sup> O *esplendor visual* que *Blade Runner* apresenta, sugere, “um consumo de imagens mais familiar (mais não menos suculento e gratificante), que tem pouco a ver com os futuros, fantasiados ou não, mas tudo a ver com o capitalismo tardio e alguns de seus mercados favoritos. [...] o filme ‘significa’ (talvez essa não seja a melhor palavra) não o colapso da alta tecnologia em um futuro distante cheio de problemas, mas antes a sua conquista. Como representações, tais filmes pós-modernos distópicos parecem nos oferecer pensamentos e hipóteses sobre o futuro [...]” (JAMESON, 2007, p. 382).

ali? É nesse momento de solidão, de esparecimento e de dormência que ele sonha. Vemos, então, surgir em meio ao nevoeiro, por detrás de uma árvore, um mitológico cavalo branco. (Seria uma imagem fragmentária na memória do policial a espera de um *continuum* que lhe explicasse – ou inter-relacionasse a presença?). O momento de recorrência ao passado - de contemplação epifânica talvez - é breve e, como em um despertar, uma mensagem é decifrada: “por detrás da árvore aparecerá um unicórnio”. Desperto, vemos Deckard, ao pegar uma foto, identificar, atrás de uma imagem obscurecida, uma personalidade, uma replicante. Nessa cena, temos uma lição simples: o passado favorecendo a compreensão do presente, e o presente resolvendo o futuro. Lembremo-nos, aqui, das “comunidades interpretativas” de Eco ou dos “horizontes de expectativas” de Jauss, das conexões que o leitor/receptor fará no processo dinâmico da leitura; das referências, relações, recorrências, inferências e digressões que um texto permite.

Um livro é um labirinto. Esta é a máxima que orienta a estrutura de conto *El jardín de senderos que se bifurcan* de José Luis Borges, em *Ficciones*<sup>4</sup>. O descendente de Ts’ui Pen, espião do Império alemão a contra gosto, “sob as árvores inglesas [medita no] labirinto perdido” (BORGES, 1975, p. 96) que seu antepassado teria construído: “Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse de algum modo os astros”, diz-nos Yu Tsun. Implicitamente, o narrador borgeano convida o leitor a participar de um jogo textual, cujas regras são assentadas pelo autor-modelo<sup>5</sup>. Tais regras, no tempo da narrativa, servem-se dos indícios do passado e do futuro, num labirinto, segundo o desejo de Yu Tsun.

Algumas referências temporais são marcadas. Tomaremos de Umberto Eco (1991) as noções acerca do autor-modelo. Trata-se, na realidade, de uma estratégia narrativa, cujo objetivo é guiar os nossos passos, quando aceitamos ser leitores-modelos, isto é, quando colaborarmos com a construção do sentido do texto, seguindo as pistas deixadas pelo autor-modelo. Por exemplo, o autor-modelo está no discurso de Albert - “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo” (BORGES, 1975, p. 103) – indicando através de um *flashforward* o que deveria o leitor-modelo esperar: a possibilidade de se tornarem inimigos no futuro. Outra indicação do autor-modelo é expressa quando Yu Tsun declara: “O futuro já existe (...), mas eu sou seu amigo”. Sabemos, então, o desfecho dessa trama: o espião chinês mata Albert. No entanto, o narrador de Borges confunde o leitor, deixa-o na incerteza, um procedimento utilizado para frustrar as inferências do leitor, como acontece, mais frequentemente, com as narrativas policiais. Notemos que durante a narrativa muitos outros indícios a respeito da posição abjeta do chinês são comunicados pelo autor-modelo, através da própria fala do narrador-personagem. Outra estratégia do

---

<sup>4</sup> As citações do livro de Borges, *Ficciones*, para facilitar a leitura e fluência do texto, serão feitas a partir do texto traduzido para o português.

<sup>5</sup> Eco define o autor-modelo como “uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1999, p. 121). Este é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1999, p. 15).

autor-modelo a guiar o leitor, também modelo, são as inserções paratextuais, que, no conto *El jardín de senderos que se bifurcan*, ocorrem na forma de nota do editor. Neste caso, o procedimento de *flashback* informa ao leitor o que aconteceu no passado a respeito de Runeberg, um espião prussiano, a serviço do Império alemão. Merece atenção o fato de que o *flashback* “parece reparar um esquecimento do autor, ao passo que o *flashforward* constitui uma manifestação de impaciência narrativa” (ECO, 1999, p. 36).

Passado e futuro confluem para uma narrativa no presente. A morte iminente do espião chinês, o medo de ser capturado pelo oficial irlandês, a necessidade de passar para o *Chefe* alemão “o nome do exato lugar do novo parque britânico de artilharia” (BORGES, 1975, p. 92), a procura por Stephen Albert – o que revela (o espião chinês o vê com ares de “sacerdote” e também de “marítimo” (BORGES, 1975, p. 98) –, o mistério subscrito sobre a trama policial que recorre sobre o labirinto e o livro de Ts’ui Pen, tudo isso constitui elementos que movimentam a narrativa borgeana. Tal narrativa se quer e se sabe labiríntica, um labirinto de símbolos em um tempo cíclico. Stephen Albert afirma para Yu Tsun que *O jardim dos caminhos que se bifurcam* é uma charada sobre o tempo (BORGES, 1975, p. 102). Tempo que nos possibilita antever, num momento futuro, inúmeros caminhos, cenários, personalidades, existências ou não, que podem se relacionar, aproximar, bifurcar, cortar, entrecruzar ou, simplesmente, se ignorar. O espaço, no qual esse tempo múltiplo ocorre, torna-se um labirinto simbólico. Pode ser cruzado, perpassado por possibilidades plurais. As relações se estreitam ou se repelem, num átimo temporal, até que, o ciclo se cumpra. Segundo Ítalo Calvino (2009, p. 257),

essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades sejam realizadas em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto, mas a própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a executar o crime absurdo e abominável que a missão de espionagem lhe impõe, certo de que isso ocorre só num dos universos mas não nos outros, ou melhor, que, executando-se aqui e agora, ele e a sua vítima possam reconhecer-se amigos e irmãos em outros universos.

Num artigo sobre Dante, Borges (apud CALVINO, 2009, p. 258) expõe que

no tempo real, na história, toda vez que um homem se encontra perante diversas alternativas, opta por uma e elimina e perde as outras; não é assim no tempo ambíguo da arte, que se assemelha ao da esperança e do esquecimento. Hamlet, em tal tempo, é são da cabeça e é doido (...)

Há, de fato, várias “agonias possíveis”, “imprecisões ondulantes” a que os leitores podem se submeter (BORGES apud CALVINO, 2009, p. 258). Sobre a sua estética, Borges, na revista *Ultra* de 20 de maio de 1921, afirma: “solo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas”.

No conto “Tema do Traidor e do Herói”, também de *Ficções*, num exercício intertextual em que Borges (1975, p. 127-131) dá rumo à narrativa segundo as concepções filosóficas de Leibniz (referindo-se especificamente à harmonia preestabelecida), relações paralelísticas também ocorrem: um fato do passado ocorrerá no futuro. Um homem, segundo o conto, é traído como Júlio César e terá indícios dessa

traição, mas, como o imperador, não lerá os sinais. O texto remete a Shakespeare, a saber, a *Macbeth* e a *Júlio César*. Uma previsão é evidenciada na obra do dramaturgo inglês, quando as bruxas dizem a Macbeth que um dia ele será o rei. A partir daí, defrontamo-nos com uma trama de traição, ascensão e derrocada do Lord. No nosso trabalho, no entanto, o foco não é certamente a despretensiosa análise de Shakespeare. A linguagem dá vida, impulsiona à ação: uns, por causa de um nome, Albert, matam um homem; outros, por ouvirem as vozes na floresta, traem seu rei. “Tudo o que é novo em literatura é o velho reinventado” (FRY apud TODOROV, 1975, p. 15), o que, no universo narrativo, nos remete às constantes conexões, alusões, retomadas, continuidades.

Uma ação, quase sempre, desencadeia outra ação. Lembramo-nos, apenas a título de ilustração, para por em pauta o jogo das alusões rememorativas, da personagem de *A jangada de pedra*. Uma mulher risca uma linha no chão com uma “vara de negrilho” e uma camada de terra se desloca do continente. Cães sem cordas vocais ladram, e, dias depois, “um jornalista francês, Michel e cínico” conversa “com um seu colega espanhol, sério e Miguel” (SARAMAGO, 2003, p. 22). Na história de Borges, a leitura de um episódio permite que se proceda, concomitantemente, a leitura de outro episódio. Yu Tsun possui um segredo cuja chave, no que se refere à sua compreensão, está em Stephen Albert. Da mesma forma, é ele quem conhece os mistérios do labirinto construído pelo antepassado de Yu Tsun. Albert deve morrer para que o Chefe alemão decifre que o parque da artilharia britânica está localizado na cidade homônima. Princípio semelhante ao ocorrido, em *Blade Runner*, com Deckard, o sonho e a foto.

Como Édipo, Deckard precisa desvendar os segredos da esfinge ou procurar pelo que não existe, mas que precisa existir. E ele o faz por várias vezes: ao concluir que Rachel é um andróide, ao entender o mistério do unicórnio, ao descobrir a replicante na foto obscurecida. Ela vai ser morta na cena seguinte, o que o leva a desvendar um outro mistério: achar os demais que desejam se tornar humanos. Ele vive num labirinto e o receptor entende, ao final, que a própria existência de Deckard não é outra coisa senão - metaforicamente - o próprio labirinto.

O mistério final, como já dito, não é para Deckard, é para o receptor. O tempo, numa perspectiva borgeana, é cíclico e estrutura-se espacializado - como em um labirinto - num texto que permite digressões multidirecionais. O passado volta para nos assustar, para nos causar estranhamento, para nos fazer questionar sobre a origem humana ou não do caçador. Por que o oficial oriental do filme, Gaff, - que vez por outra expõe sua marca, sua linguagem sem voz (como os cães sem cordas vocais), seus animaizinhos de papel - deixa ao chão o unicórnio? O receptor, atento, lembrar-se-á do sonho de Deckard e poderá concluir: as memórias de infâncias são implantadas na mente dos andróides. Seria esse, então, o caso da personagem principal? No final do filme, o cínico oficial oriental diz: “Que pena que ela não vai viver. Mas, afinal, quem vive?”. Rachel não viverá porque será morta, ou apenas por ser andróide e, portanto, com tempo de *existência* pré-determinado? Quem vive, de fato, Deckard ou a replicante Rachel, ou, ainda, o próprio oriental? Quem é humano e quem não é? Em se pensando em vida, propriamente dita, quem viveu? Viveu o construtor dos brinquedos, que era avesso às pessoas, aos relacionamentos, ensimesmado e recluso? Viveu o grande cientista, demiurgo de um universo cibernético, cujas criaturas aspiram pelo criador?

Por outro lado, não tiveram vida a sobrinha de Tyrrel, o construtor, nas memórias implantadas em Rachel? Todos os desfechos tornam-se plausíveis. O tempo múltiplo permite que os vários caminhos labiríntico-espaciais se conectem instantaneamente e que relações e identidades sejam construídas e desconstruídas. Em algumas situações, o policial é humano; em outras, um replicante.

**3- *[Num dos mundos sou seu amigo em outro seu inimigo]: o sujeito fragmentário***

Descartada a classificação de artes "menores" e artes "maiores", considerada ou não a hierarquia entre as artes, que depende, precisamente, do gosto individual e, até certo ponto, da apetência coletiva, toma-se como postulado, no tópico da correspondência das artes, que as linguagens da arte, mesmo possuindo meios próprios de expressão, marcam-se por traços comuns, que articulam a complexa questão da interferência entre as diversas formas artísticas. Tratar, pois, a consanguinidade das artes significa problematizar alguns aspectos estéticos que, se não encontram uma solução definitiva, ilustram, entretanto, o intrincado discurso das artes.

Latuf Isaias Mucci

A identidade situa-se “(...) no espaço e no tempo simbólicos”. Depreendemos, daí, que vivemos em “geografias imaginárias” (SAID apud HALL, 2003, p. 71); e se achamos que estamos seguros com nossas verdades é porque construímos uma cadeia de narrações ficcionais que nos explicam e nos acalmam, mas o fato é que nosso rosto não é um, mas vários: somos um chinês, descendente de imperador, que trabalha a contra gosto para o Império alemão e que, caçado pelo oficial irlandês, procura revelar para o inimigo ariano o nome da cidade, na qual está localizado o parque da armada britânica. Para isso, devemos matar Albert, o visionário, do qual receberemos a resposta para o mistério do labirinto de nosso antepassado. Em outros termos, a identidade, segundo essa óptica, vem marcada pela diferença, pela abertura, pelas várias posições de sujeito, agora, global.

Albert diz a Yu Tsun: “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo” (BORGES, 1975, p. 103). O futuro chegando, como principia Yu Tsun, traz um evento diferente, no qual a identidade do sujeito, outrora amigável, cumpre o vaticínio do sacerdote Albert. Afirmando, ainda, a amizade, o espião chinês atira no sinólogo. Entre a contrição e o cansaço, o assassino resigna-se: “O executor de uma empresa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado” (BORGES, 1975, p. 95). “Breve [continua] só haverá guerreiros e bandoleiros”.

O espião chinês, resignado à morte iminente, empreende uma aventura covarde e, ainda que tenha consciência disso, não faz caso. Cinicamente, pontua: “Assim combateram os heróis, tranqüilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e a morrer” (BORGES, 1975, p. 101). Num exercício interpretativo, pensamos que Rick Deckard não deixa de ser um mensageiro, assim como Yu Tsun: mensageiros



e guerreiros. Aquele, guiado pelo desejo, a despeito de sua origem humana ou não, resiste ao sistema – assim como os andróides perseguidos o fizeram; este, um covarde conformado, sujeito passivo, sem um sentido de si.

Somos no mundo pós-moderno, sujeitos coletivos, sujeitos das corporações. Já não há, na contemporaneidade, lugar para o sujeito individual do romantismo. A identidade emerge fragmentada, descentrada, deslocada. Carentes, movemo-nos pela libido, impulsionados pela cultura consumista. Ora lutamos, porque guiados por nossas utopias, ora, cansados, vencidos pelo sistema, resignamo-nos.

Recorramos, novamente, a *Blade Runner*. Tudo o que os andróides queriam – numa perspectiva, até para eles mesmos, utópica – era viver, era ter mais tempo. No entanto, essas máquinas cujas memórias humanas foram implantadas, não conseguiram a conexão possível. A identidade de cada replicante era idealizada, fantasiada, construída para ser unificada, completa, segura e coerente. Seres-máquinas, concebidos para ser. Sujeitos cartesianos? O fato é que a máquina recorreu à digressão e, de forma similar aos humanos, desejou a vida. A máquina mostrou-se apta à interação social e à particularização, à marca da diferença. Podemos, por exemplo, entender essa história de ficção científica como uma alegoria da relação dos seres humanos com as máquinas. Evidencia-se, no caso, um processo de desumanização do homem que se contrapõe, concomitantemente, à humanização da máquina. Queremos, ainda, destacar que a aspiração dos replicantes, na busca pelo criador, na tentativa de conseguir mais tempo de “existência”, era “caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior” (HARVEY apud HALL, 2003, p. 16), como, aliás, também ocorre com o sujeito pós-moderno. Como define Hall (2003, p. 24) – o que pensamos ter aplicabilidade para a leitura de *Blade Runner* –,

uma vez que o sujeito moderno emergiu num momento particular (seu “nascimento”[na era moderna]) e tem uma história, segue-se que ele também pode mudar e, de fato, sob certas circunstâncias, podemos mesmo contemplar sua “morte”.

Tendo um tempo de vida delimitado, seis anos, ao replicante Roy, resta somente a frustração da morte e ao homem o orgulho de abater o que aspira ser como ele. Lembramo-nos, então, rapidamente, de Emerson: “GOOD-BYE, proud world! I'm going home: Thou art not my friend, and I'm not thine”. O vento sul não pode trazer a vida ao corpo morto, pois a ação está vinculada à palavra, ao código e o código genético do replicante não permite alteração. É uma obra fechada, sem palavra, sem ação.

O sujeito pós-moderno, fragmentário, plural, diverso é, pois, um sujeito que constrói ao longo da sua história – agenciada, desconstruída, reconstruída –, um aparato cultural que o auxiliará a descortinar, por exemplo, os mistérios da leitura que abarca o cinismo do mundo, o mundo e sua paródia.

#### **4- Conclusões de uma ação cínica.**

Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de

olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam.

Ivete Valty<sup>6</sup>

O cinismo é o coronário da existência de duas das personagens citadas: o oficial oriental, Gaff, e o espião chinês. Entre o impudor e a oposição ao sistema, o primeiro, vestido de passado, é cínico, não porque combata a ordem vigente, mas porque ridiculariza o mundo dos sentimentos. O mundo dos humanos? Seria ele um cínico replicante, com consciência de sua “origem” (inveja da criatura, o *Mal Secreto?*), ou um impudico humano? Ele é um trocista, um provocador, um habitual decifrador de enigmas, cujo mote incorpora o medo, o desejo, o amor, a ofensa, o interesse. Sua lógica o caracteriza como um bufão. Sua linguagem é de papel. Barthes (1978, p. 14-17) já nos advertiu que a linguagem, sendo poder, está, por outro lado, solícita à digressão. A linguagem só pode ser subvertida pela própria linguagem. Calibã, de *A Tempestade*, última peça de Shakespeare, amaldiçoou Próspero com a própria linguagem do dominador. O nativo tinha consciência disso. Gaff é um aprendiz. Deve aprender com Deckard a caçar andróides, ainda que o futuro lhe reserve como presa, o seu inspirador. Esta, no entanto, é outra história. A recusa de Deckard em aceitar o trabalho, manifestando ofensa por questões passadas e, aceitando, novamente, o trabalho, porque, “quem não é [da corporação] não é ninguém, é gentinha”, foi, para o oriental *la mode rétro*, com bengala em punho, gravata borboleta, bigode e lentes azuis, um ato de covardia. Ele, então, deixa à mesa uma galinha de papel. Como juiz e algoz, o oficial sentencia e agride. O poder da linguagem, o poder de ler e interpretar, de escrever e de reescrever, isso tudo estava em suas mãos.

O segundo é também um cínico: ri de si mesmo. Ri da sua servidão ao Império alemão, da sua abjeta missão, da sua covardia. A linguagem de que se vale é conformista. Seu destino e suas ações, ainda que indecentes, são irrevogáveis. O riso é burlador? Bakhtin (1999, p.10) nos afirma que sim, mas, para Yu Tsun, a burla era para a sua própria consciência e existência. Disciplinado, bem à maneira oriental, o chinês obedece ao imperativo da presença alemã, segue suas pistas, suas ordens e, sem considerar sua própria consciência e história, morre sem que o Chefe saiba da sua contrição e cansaço (BORGES, 1975, p. 104). Tal Chefe também é uma representação, um modelo criado, aliás, um autor modelo a guiar os passos de Yu Tsun; este, um tipo de Ariel, de *A tempestade*, a servir o despótico senhor para fazê-lo prosperar em sua empresa.

Pensamos, por fim, no cínico Roy, o primeiro da sua série como uma “alma curiosa de perfeição” (ASSIS, 1983, p. 300), aquele que é duplo, duas estrelas como um único astro: homem-máquina, sensível à poesia, sedento pelo conhecimento (sua busca não era pelo criador?), mas inclinado aos mais atrozes desvios de caráter. O ser humano, do mesmo modo, não é também assim? Entre coisas questionáveis e extraordinárias, o andróide fez e viu o que no tempo ficará perdido, “como lágrimas na chuva”. Morre o replicante e livro e contralivo

---

<sup>6</sup> WALTY, I. in: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1)

desapareçam, porque “propendem simultaneamente a apagar-se e a perder as particularidades, quando são esquecidas” (BORGES, 1975, p. 26). O homem não sabe o que Roy viu, não conhece a sua história, posto que fosse ficção e ver com os olhos de Roy é ver com os olhos da fantasia. E, na fantasia, tudo é possível.

Narrativas distintas, *Blade runner* e *O jardim dos caminhos que se bifurcam* conduzem-nos a essa fantasia labiríntica, simbólica, plural, que abarca um sujeito fragmentado, coletivo e que, por vezes, age criticamente. Cinicamente transgride o mundo. Burla regras inerentes à linguagem dominante, mas, em outro momento, esse mesmo sujeito é resignadamente agenciado, deixando de sonhar seus sonhos e, conseqüentemente, desaparecendo. Relembrando Próspero, citamos, por fim: “Nós somos feitos do tecido de que são feitos os sonhos” (SHAKESPEARE).

### Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. Trio em lá menor. In: *Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Cultrix. 1978.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago. 2002.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago. 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Madrid: El Mundo, 2001.
- BUORO, Anamelia Buono. Sobre o material **arte br** e a leitura visual. In: ANAIS DO IV SEMINÁRIO CAPIXABA SOBRE O ENSINO DA ARTE. I ENCONTRO DO POLO ARTE NA ESCOLA/UFES. Maria Auxiliadora Corassa e Moema Martins Rebouças (Org.). Vitória: Editora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo. 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1).
- ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 7-53.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1998.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de 2007.
- JOZEF, Bella. O labirinto e paródia como modelo do texto borgiano. In: *Revista América Hispânica* n. 7. ano V, Jan./Jun.. Rio de Janeiro: SEPEHA- UFRJ. 1992.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. 2000. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>.
- TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

i

Autores:

□ Profa. Me Alessandra Fabrícia CONDE da Silva.

Universidade Federal do Pará (UFPA). Campus Universitário de Bragança. afcs77@hotmail.com

ii

Prof. Dr. Joel CARDOSO,

**XII Congresso Internacional da ABRALIC**  
***Centro, Centros – Ética, Estética***

**18 a 22 de julho de 2011**  
**UFPR – Curitiba, Brasil**

---

Universidade Federal do Pará (UFPA),  
Instituto de Ciências da Arte (ICA). joelcardosos@uol.com.br.