

Representações do monstruoso nas narrativas de *Frankenstein* e *Blade Runner*

RESUMO

A proposta deste artigo, que é um estudo qualitativo e interpretativo, é trazer à discussão algumas representações do monstruoso que aparecem nas artes (literatura e cinema) sob a perspectiva discursiva, representações essas que remetem ao não humano, a partir da análise de alguns recortes discursivos selecionados de duas obras artísticas: a primeira, o romance *Frankenstein*, um marco na literatura gótica, que continua sendo lido e adaptado para outras linguagens até nossos dias; e a segunda, *Blade Runner*, filme dos anos 80, que foi um dos pioneiros na construção do “monstro androide”. Nosso estudo busca analisá-los à luz dos estudos do discurso em articulação com a teoria do pós-humano e com o conceito do “estranho familiar” da psicanálise freudiana. Esse estudo procura relacionar os seres que povoam nossa imaginação a novas formas de subjetivação, que lidam com os agenciamentos entre tecnologias, máquinas e outros seres e objetos. Analisamos algumas representações que emergem do corpus discursivo, a fim de debater como tais imagens confrontam-se (ou não) com a centralidade buscada pelos humanos nesses possíveis agenciamentos e questionar como o imaginário do não humano (representado nas narrativas analisadas pelo monstro de *Frankenstein* ou o androide de *Blade Runner*) reforça o que é diferente - não especular ao humano - como aquilo que é monstruoso e que deve ser eliminado de nossa subjetividade. Os resultados de análise sugerem que o homem tem criado narrativas nas artes em que deseja ser único e central nos processos de agenciamento da subjetividade, em oposição a aceitar ser apenas um componente dos agenciamentos com outros elementos de natureza diversa.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagens. Subjetividade. Representações. Monstruoso.

Eliane Righi de Andrade
eliane.righi@puc-campinas.edu.br
Pontifícia Universidade Católica de
Campinas, São Paulo, Brasil.

Eliane Fernandes Azzari
eliane.azzari@puc-campinas.edu.br
Pontifícia Universidade Católica de
Campinas, São Paulo, Brasil.

Maria de Fátima Amarante
fatimaamarante@uol.com.br
Pontifícia Universidade Católica de
Campinas, São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

Por que o monstruoso, descrito na literatura, no cinema e em outras linguagens artísticas, nas mais variadas formas e potências, desperta no humano tanto horror e aversão, ao mesmo tempo que instiga a nossa curiosidade e atração?

Ao trazermos, porém, o termo “monstruoso” como uma designação geral a um grupo de coisas/seres, recaímos numa primeira generalidade: de que “monstruoso” falamos, já que ele assume tantas formas, nas inúmeras narrativas que construímos ao longo do tempo? De onde o trazemos? Por quais olhares? O que já foi dito sobre ele e o que esse artigo pode, de alguma forma, contribuir para agregar alguma reflexão inédita ao tema?

A opção por adotar o conceito de monstruoso de alguma forma procura se afastar um pouco da problematização de gêneros como o horror, o fantástico e o gótico, uma vez que o estudo não incide sobre a questão de gênero em si, mas sobre as subjetividades que estão articuladas a um modo de ver o mundo e o monstruoso bem como as relações de poder que permeiam essas construções subjetivas.

As questões das quais partimos, então, estão relacionadas ao objetivo maior desse trabalho que é o de indiciar alguns gestos de interpretação sobre o monstruoso a partir da materialidade linguística, constituída de narrativas artísticas, realizando um estudo que tangencie algumas áreas de conhecimento e que no leve a pensar sobre o que entendemos a respeito da subjetividade, com algumas implicações teóricas, e como podemos captar dessa materialidade linguística concreta algumas representações do “monstruoso” que habita o imaginário popular e as ficções ao longo da nossa existência simbólica. Observar, então, algumas produções discursivas que se dão em algumas obras, as quais discursivizam o outro como monstruoso e o classificam, interpretá-las à luz de um dispositivo analítico em consonância com uma proposta teórica que envolva alguns estudos filosóficos e da linguagem é nosso objetivo neste artigo.

No entanto, como já dissemos, não se trata de um “objeto” novo. Estudos sobre o monstruoso e suas diferentes formas de representação nas artes são bem frequentes, muitos deles atrelados à questão de gêneros literários e da psique humana, tais como os estudos de Eco (2007), Silva (2000), Breton (1998), Del Priori (1998) e Kristeva (1982), só para citarmos alguns autores mais significativos nessa escola do horror. Muito também já se falou sobre monstros e particularmente sobre os monstros que aqui trazemos, já que são clássicos da literatura e do cinema: a criatura de Shelley em Frankenstein (1818), e o androide de Philip K. Dick (1968), “turbinado” para o cinema no filme Blade Runner (1982), do qual trataremos aqui. O que pretendemos, no entanto, é olhá-los por uma perspectiva singular da construção das subjetividades nos diferentes contextos históricos de produção e relacioná-la ao momento contemporâneo, onde a nossa existência está ancorada em agenciamentos de diversos tipos, os quais poderiam sugerir um descentramento do sujeito - nessa composição com outros elementos (tecnologias, discursos, objetos) - para ser e agir no mundo.

Nosso objetivo neste trabalho é, portanto, estudar algumas noções teóricas do que chamamos sujeito pós-humano e dialogar com elas em articulação com a observação do imaginário social que se constrói do não humano nas narrativas

selecionadas, trazendo na análise representações do monstruoso que o inumano assume, uma vez que o estudo do “pós-humano” está articulado à presença do elemento não humano nas construções subjetivas.

Além do estudo bibliográfico, propomo-nos a trabalhar com quatro recortes discursivos das narrativas escolhidas para apreender indícios sobre a formação da subjetividade na relação com o monstruoso, trazendo um pouco da abordagem da teoria do pós-humano para dialogar com os espaços narrativos diferentes, confrontando, assim, o humano na articulação com o não humano, e como essas representações constituem e reforçam um imaginário sobre ele que indicia fragmentos da construção humana sobre as identidades.

1. DE QUE SUJEITO FALAMOS?

Começamos por entender a que(m) nomeamos sujeito na contemporaneidade. Historicamente, a representação de sujeito tem assumido diferentes e, muitas vezes, antagônicos olhares. Ora o sujeito esteve subjugado a um ser supremo (e soberano), que o observava e era responsável por sua vida e morte (FOUCAULT, 2004, 1987). Ora sua existência era comprovada pelo pensamento cartesiano, típico da sociedade moderna, que instaura a subjetividade a partir do conhecimento e da linguagem. Dessa forma, esse ser era visto e representado pelas/nas relações que estabelecia com o outro, de onde advêm as noções de identidade baseadas na oposição, como sugerem Hall (2015) e Medina (2006), visão que toma o sujeito nas relações de convívio com o igual e de estranhamento com o diferente.

A ideia de um sujeito compor-se pela dualidade corpo e pensamento o diferencia de outros seres da natureza. Por outro lado, a consciência de um corpo individualizado restringe sua existência temporal e espacial, limitando sua experiência e trazendo-lhe o reconhecimento da finitude. Tal consciência expõe sua impotência e desamparo mediante a ilusão de ser uno, autônomo e infinito. Por conseguinte, unir-se a grupos e estabelecer laços simbólicos garantem ao sujeito moderno fazer parte de “comunidades imaginárias”, em que há direitos a serem respeitados e deveres a serem cumpridos, por meio de uma conduta disciplinada, a qual implica regras compartilhadas socialmente em prol de um bem coletivo e um cerceamento da liberdade.

Se o sujeito moderno lutava para ser reconhecido como “um” entre muitos, a contemporaneidade o esfacelou em múltiplos, proporcionando-lhe a representação de um caleidoscópio de formas, sentidos, afetos e forças: uma montagem cujas partes se reúnem temporariamente para constituir um outro-devir (DELEUZE e GUATTARI, 1997), o qual resulta da composição com seres, objetos, paisagens, em um breve momento. A ideia do corpo-cápsula limitado por uma pele se desconstrói, porque a noção de unidade torna-se ilusória, assim como a do “eu” que a habita, já que os elementos que constituem um devir relacionam-se por meio de fluxos e intensidades, a partir das propriedades que são próprias a cada um dos elementos que fazem parte dessa composição, numa “organização” provisória.

Para esses autores, mais conveniente do que pensar em subjetividade seria conveniente pensar em um agenciamento coletivo de hecceidades. As hecceidades podem ser entendidas como conjuntos de características, propriedades e

qualidades de cada um dos elementos que compõem um certo agenciamento, articulando suas multiplicidades, velocidades e fluxos. Na heciedade há, pois, individualizações sem sujeitos, composições de potências e afetos (afecções), montagens entre objetos, máquinas, informação, as quais desencadeiam devires. Segundo Deleuze e Guattari (1997, p.19-20), devires são formas de “evolução que se faz[em] entre heterogêneos”, as quais não acontecem obedecendo uma semelhança, uma “identificação”, pois o devir “não tem sujeito distinto de si mesmo”.

Neste trabalho, portanto, o termo sujeito nos inspira muitos cuidados, já que, como afirmamos, pensar em sujeito já pressupõe demarcar um papel mais ou menos central desse elemento nas formas de agenciamento possíveis entre elementos de natureza diversa. Cabe-nos, então, apontar que só é possível conceber a ideia de sujeito quando este já se encontra num agenciamento previamente determinado, como é o caso dos agenciamentos do mundo capitalista, uma vez que esse sistema pressupõe, em sua rede de relações, formas de agenciamento em que as linhas de fuga se encontram “presas” a um plano de organização estabilizado a priori e os agenciamentos aparecem como enquadramentos sociais de modelos de subjetivação que são próprios ao capitalismo, a partir da normatização do desejo (GUATTARI e ROLNIK, 1996). Esse desejo é formatado dentro das demandas capitalistas fazendo sobrevir um sujeito “individualizado”.

Do meu ponto de vista não dá para se falar em desejo individual. É a produção de subjetividade capitalística que tende a individualizar o desejo, e quando é vitoriosa nessa operação, não há mais acúmulo processual possível. Instaure-se um fenômeno de serialização, de identificação, que se presta a toda espécie de manipulação pelos equipamentos capitalísticos. (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 233 - grifo dos autores)

Os agenciamentos de que falam Deleuze e Guattari (1997) se dão no sistema econômico, originados no funcionamento dessa máquina e tal sistema limita formas outras de montagem, ou seja, de devires que ocorrem na articulação de potências diversas com outros objetos, lugares, seres e técnicas. Para os autores, isso impede a vivência de uma forma singular de subjetividade, na qual o desejo se projeta como força de irrupção das chamadas linhas de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 71), as quais buscam processos de desterritorialização.

Para podermos desconstruir e questionar essas formações subjetivas que se delinham dentro da máquina capitalista e que são marcadas por representações de sujeito ainda numa posição centralizadora nessas montagens, trataremos, na fundamentação teórica, um breve estudo sobre a concepção de sujeito pós-humano. Munidos dessa visão, propomos uma discussão a partir da análise discursiva de trechos de narrativas trazidas da literatura e do cinema, de modo a entender como o sujeito é construído nessas narrativas, as quais são caracterizadas pela presença de um outro, que se apresenta, entre outras características, como monstruoso ou abjeto (COHEN, 2000). Nessas zonas fronteiriças é possível perceber, então, como o sujeito participa (ou não) de formas de agenciamento com o “outro” que desconhece.

Desse modo, partimos do questionamento: de que maneira o sujeito emerge nessas narrativas: como um sujeito centrado, consciente de si, elemento central do qual partem as relações com os outros elementos – meros coadjuvantes – subjugados a ele, ou como um entre outros componentes, numa relação simbiótica com os diversos elementos de um agenciamento (sejam eles objetos, tecnologias, outros sujeitos ou ainda sujeitos coisificados), com os quais interage para constituir devires outros, marcados por intensidades e multiplicidades não predeterminadas?

2. UM BREVE PERCURSO PELAS TEORIAS IMPLICADAS

Primeiramente, entendemos que, para analisar os recortes extraídos de narrativas e deles empreender gestos de interpretação condicionados pela história, partimos das noções teóricas do que constitui um discurso (no caso, representado pelas narrativas que introduzem o não-humano) e das noções teóricas que abarcam sujeito e memória discursiva, as quais são relevantes para entender de que posição epistemológica o analista fala.

Assim, entendemos que os discursos são a materialização de enunciados linguísticos que se repetem, se (re)produzem, se disseminam e se diferenciam, em conformidade com o contexto histórico social e, portanto, estão subjugados às relações de poder que se articulam no tempo e espaço da enunciação e às construções de um saber que ali também são postas. Se o discurso remete a um conjunto de enunciados repetíveis, eles demarcam efeitos de sentido que são percebidos como uma regularidade discursiva (FOUCAULT, 2004). Os discursos diversos, que se constituem pelo verbal (materialidade linguística) e não verbal (imagens), fazem parte dos agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.51), os quais territorializam os sujeitos e constituem uma memória, de certo modo, estabilizada. Os agenciamentos coletivos de enunciação remetem, portanto, a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua”. Onde há regimes de signos, há estratificação, o que significa estabilizar as linhas de fuga e homogeneizar sentidos.

No entanto, como língua e história se articulam no discurso, é preciso pensar a memória também como um movimento de significação no momento singular da enunciação, o qual se dá num movimento de revisitação aos arquivos de memória. A memória constrói as identidades do sujeito, em processos coletivos e individuais, moldando a subjetividade em processos estratificados e estabilizados, a partir de sistemas de simbolização e significação.

Se compartilha processos de significação, o sujeito se constitui na interação com o outro – pessoas, objetos, coisas e tecnologias –, tornando-se parte desses agenciamentos maquínicos. Dessa forma, entendemos com Foucault (2001) que o sujeito seria produto de processos contínuos de modelagem, os quais o condicionam historicamente e determinam os modos de subjetivação vigentes naquele contexto social regido por relações de poder.

Dessa forma, pode-se afirmar que o sujeito se constrói em e por narrativas, que são parte dos agenciamentos discursivos, e pelos chamados agenciamentos

maquímicos de corpos (HAESBAERT, 2006, p.124), que são constituídos pelas “máquinas sociais, as relações entre os corpos humanos, animais, corpos cósmicos” e determinam um “estado de mistura e relações entre os corpos em uma sociedade”, remetendo à noção de híbrido de Latour (1994).

Cabe-nos, aqui, uma observação sobre o Homo sapiens – o “homem sábio”, uma das classificações taxinômicas às quais nos inserimos: esse ser caracteriza-se pelo desenvolvimento da linguagem, marcado pela criação de sofisticados sistemas simbólicos, pela capacidade de se expressar esteticamente e de se relacionar com outros seres, objetos e informação, com os quais é capaz de modificar o ambiente a seu redor, agregando conhecimento, transformando, assim, técnicas em tecnologias e passando a se constituir também com elas. Portanto, por essa perspectiva, os outros componentes dos agenciamentos (animais, coisas, técnicas, natureza) servem ao homem numa relação de dominação.

Para além dessa constatação, desde que a narrativa sobre a vida centrou-se no homem, remetendo-nos historicamente ao Renascimento e ao advento das ciências, parece ter havido uma cisão entre natureza e cultura, o que colocou ambas em posições aparentemente antagônicas no mundo. A representação que mais cabia ao “homem sábio” passou a ser a de “domador” da natureza, submetendo-a e formatando-a a seu bel prazer, numa relação de poder-saber. Latour (1994) questiona tal centralidade proclamada pelo homem moderno, dizendo que ela é apenas uma ilusão, já que somos híbridos e sempre vivemos e nos constituímos em rede com os demais elementos. Se, por um lado, a natureza humana delineou-se por um conjunto de normas da convivência e do bem viver, isso não parece ter contido a ambição humana de superação em relação aos outros elementos (objetos, tecnologias, seres), passando pelo desejo da imortalidade.

Nessa prepotente ânsia do homem como medida de todas as coisas, houve um “esquecimento” de que ele é produto da relação cultura-natureza (ainda que tenha desenvolvido técnicas e tecnologias para ampliar suas capacidades), conferindo a si mesmo a impossibilidade de uma essência. Além dessa constatação, é possível entender que a dicotomia humano versus não humano não se adequaria a modos de subjetivação que se dão em função de redes relacionais com outros homens, animais, coisas, informação e tecnologias. Esse fato nos leva a discutir novas formas de nos agenciar, potencializadas principalmente pelas tecnologias digitais, uma vez que a ideia de um “corpo” como um espaço contido numa pele, habitado por órgãos funcionais que se completam numa total organicidade, marcado por um tempo e espaço único, não dá conta das novas possibilidades de ser no mundo.

Dessa forma, para entendermos algumas das representações do que não é humano nas artes, optamos por discutir primeiramente o que seria o pós-humano – uma das referências teóricas trazidas dos estudos contemporâneos – e também buscar historicamente, na memória discursiva, como foram sendo construídas e discursivizadas as representações sobre o que não é humano nas produções artísticas, espaço esse em que um “incômodo” já teria sido percebido e representado.

Introduzindo brevemente o conceito de pós-humano, Santaella (2010) afirma que seu advento está em estrita relação com a revolução digital e as transformações do corpo em função das tecnologias e das ciências. Poderíamos, dessa forma, chamar os modelos de relação entre o corpo humano e a máquina de corpo cibernético. No entanto, é preciso pensar também nas mudanças filosóficas e epistemológicas que a visão do pós-humano acarreta para a noção de sujeito e de identidades. Para Hayles (1999), autora com a qual Santaella dialoga, o questionamento se dá em relação aos modos de subjetivação contemporâneos, que implicam uma diferenciação notável em relação ao sujeito liberal da modernidade. Ademais, a autora critica a ideia de um “antes” (humano) e um “depois” (pós-humano), como se fossem uma sequência cronológica na História, uma vez que as formas de subjetivação sempre estiveram emaranhadas às formas como o poder circula na sociedade e às tecnologias que vão sendo agregadas ao humano, estabelecendo redes de relacionamento com diferentes componentes.

Trazendo à reflexão, ainda, dois outros autores, Pepperell (1995) utiliza o termo pós-humano em sua obra *A condição pós-humana* tanto para delimitar as grandes e profundas transformações pelas quais o homem tem passado, como para indicar as novas formas de relação entre o homem e a máquina, cujas fronteiras aparecem borradas. Miah (2007, p.2), por sua vez, afirma que o prefixo “pós” não implica a ausência de humanidade ou um movimento que poderia estar associado àquilo que estaria além do campo humano pela biologia, mas sim o fato de que pensar o humano como centralidade seria inadequado na atualidade, uma vez que outros elementos se articulam nos agenciamentos subjetivos.

Para o segundo autor, ainda, o pós-humanismo dá-se como um exercício crítico de compreensão da transgressão que o homem faz de suas fronteiras com o biológico, com o linguístico – entre outras instâncias – na relação com o outro, também de natureza diversa. Nesse aspecto, tais estudos também se inserem numa perspectiva filosófica da desconstrução derridiana, que propõe uma “ética da indecidibilidade” (MIAH, 2007, p.18), sugerindo tanto a impossibilidade do dizer, ou seja, aquilo que a linguagem não consegue expressar – já que é fundada em dicotomias e lhe escapa a nuance do “entre” – bem como a impossibilidade de os sentidos serem tomados como definitivos, uma vez que há sempre um resto de significação – uma diferença – que é adiado num exercício constante de interpretação, constituindo-se como um rastro de leitura para outras leituras que estão por vir.

Articulamos teoricamente, ainda, o conceito de pós-humano ao de agenciamento na perspectiva de Deleuze e Guattari (1995), uma vez que para esses autores somos atravessados por múltiplos agenciamentos que se interligam: os de corpos – que se referem às múltiplas conexões heterogêneas com pessoas, objetos, coisas, ações, lugares – e os coletivos de enunciação – que se compõem com “vozes” outras (as dos vários discursos do outro, das memórias, histórias, valores, regras, normas sociais, religiões, ou seja, das diferentes formações discursivas às quais pertencemos). Isso implica a possibilidade de se entender o humano como um componente das relações com outros elementos, num tipo de assemblage, sejam eles humanos ou não, o que marca um “sujeito” constituído na e pela multiplicidade.

No entanto, é preciso indicar ainda, como pondera Miah (2007, p.20), a existência de uma outra vertente de estudos que engloba a questão do “não humano”, chamada de transumanismo, a qual se caracteriza, em linhas gerais, pela aspiração à perfeição do homem, vencendo as limitações de sua natureza humana por meio de um aprimoramento biotecnológico e almejando, em seu extremo, a eternidade. Não é por essa perspectiva que falamos, já que tomamos o pós-humano na sua relação com as novas formas de subjetivação em que o humano é um dos elementos na rede de relações possíveis, o que implica uma discussão sobre como ele se constitui sujeito nessa teia. É nesse ponto que retomamos a proposta desse artigo: analisar e discutir a centralidade do humano nessas relações por meio de narrativas criadas por ele ao longo de sua história, permitindo, assim, que questionemos regimes de verdade nas narrativas construídas, principalmente naquelas que tomam o humano na sua total centralidade e relevância em relação ao universo. Essas narrativas indiciam as posições hegemônicas de poder/saber que colocam o outro – o marginal, os objetos, a natureza – em um lugar de exterioridade a essa “pseudounidade” humana, ignorando que é na relação com esses elementos que esse homem se constitui.

Se nos processos subjetivos que o humano engendra por meio de agenciamentos parece haver uma busca por assumir uma certa centralidade, é necessário pensar como o sujeito percebe o Outro nessa rede de relações: como algo a que se subjugou ou que domina? Algo que ele toma como uma parte de si numa relação especular ou que projeta como um externo, na medida em que esse Outro – que reúne sistemas simbólicos e valores – o desafia com sua diferença, causando-lhe desconforto, medo, sensações inquietantes e, ao mesmo tempo, provocadoras de seu desejo inconsciente?

É nesse momento que trazemos o “estranho familiar” de Freud (1996), por esse condensar um conjunto de significações que o Outro – diferente do que o “eu”, como instância psíquica, julga ser – pode representar. Freud (1996) desenvolve em sua teoria sobre o “estranho familiar” várias sensações e aspectos relacionados ao estranhamento causado pelo Outro, mas sempre toma como ponto de partida que aquele Outro – e todas as inquietações que provoca – nos habita (daí serem de certa forma familiares), como o medo da morte, a ameaça da castração, os pensamentos de onipotência atrelados às superstições, a ameaça de um duplo de nós mesmos – na forma de um autômato, que pode tomar nosso lugar e assumir nossa existência, condenando-nos ao desaparecimento – e, finalmente, nosso corpo sendo confrontado com a fragmentação em partes desconectadas, como uma forma de questionamento de uma pseudounidade e de sua fragilidade frente à natureza.

Esses aspectos, que são apenas algumas associações significativas que são desenvolvidas por Freud (1996) em seu estudo ainda no início do século XX – mais precisamente entre os anos de 1917 e 1919 –, continuam a produzir efeitos sobre o olhar humano a esse Outro estranho que também nos constitui e que, por isso mesmo, tentamos afastar de nossa consciência, delegando a ele um espaço espúrio, de vergonha, de marginalidade, atribuindo-lhe a monstruosidade, o caráter de abjeto, a fim de tentar “isolá-lo”, forcluí-lo de nossa constituição. Essa repulsa parece ser em resposta à ameaça que esse monstruoso causa à nossa ilusória estabilidade subjetiva e à nossa incompreensão do que é diferente. Trabalharemos na análise, então, alguns desses aspectos do “inquietante”

freudiano em associação com a teoria de Cohen (2000) sobre a cultura dos monstros.

3. SOBRE O MÉTODO: A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA E SUAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Esse artigo traz à discussão quatro recortes de um corpus que se constituiu a partir da seleção de narrativas consagradas na literatura, no cinema e em séries de streaming. A seleção que aqui trazemos é uma pequena amostra de excertos de narrativas que traziam o elemento inusitado do estranho, do estrangeiro, do monstruoso, do autômato, descrito nos parâmetros da teoria de Freud em *O Estranho* (1996).

Embora não seja parte do material de análise desse artigo, entendemos a importância de relatar algumas narrativas que também fizeram parte do corpus da pesquisa sobre o estudo de representações do monstro na literatura, no cinema e nas produções de streaming, muitas delas readaptações de textos ou filmes clássicos, partindo de uma perspectiva discursiva e dos estudos culturais. Defrontamo-nos, assim, na coleta de material discursivo, entre muitos “estranhos familiares”, com o autômato de Hoffmann, do conto *O homem da areia*, publicado em 1817. Nele o autômato se define como um aparelho com aparência humana (ou de outros seres animados) que reproduz mecanicamente seus movimentos. Tal imagem é associada por Freud (1996) ao “estranho familiar”, uma vez que na aparência e na repetição de movimentos humanos há a sensação da reprodução de uma falsa humanidade, que remete à possibilidade do duplo, da substituição do humano pela máquina. Essas obras marcam o início dos estudos do monstruoso no século XIX associados à psique humana.

Do século XX, selecionamos alguns robôs do escritor russo-americano Asimov, como o Sonny, de *I-Robot* (1950) e sua versão fílmica (2004), com a história de um assassinato cometido pelo robô, contrariando as leis da robótica; e *The Bicentennial Man* (1976), história também de um robô que deseja e anseia por obter a humanidade e, por consequência, a mortalidade que é inexorável à espécie, colocando em evidência a fragilidade humana que encanta o personagem robô.

Também constituiu o nosso corpus primeiro de análise, referente ao século passado, excertos do filme de Crichton, *Westworld*, de 1973, que traz o não humano na figura de andróides, os quais habitam um parque de diversão temático, mas cuja aparência é idêntica a dos humanos. A partir desse filme, chegamos à série produzida em episódios pela Netflix, de mesmo nome, a qual reproduz também um parque temático visitado por humanos em busca de aventuras, os quais dão vazão à agressividade e perversão humanas.

Como observado, era de nosso interesse obras que também tivessem sido reinterpretadas ou readaptadas em outras mídias, como o cinema e o streaming, por exemplo, de modo que pudéssemos confrontar o contexto histórico social das produções e o efeito dessa transformação na construção de sentidos. Para este artigo, no entanto, trouxemos apenas quatro excertos de duas obras,

que foram produzidas inicialmente como literatura e que, posteriormente, foram revisitadas em adaptações para o cinema.

Na tela, o romance de Shelley (1818), *Frankenstein*, teve mais de 10 versões. Para esse trabalho, traremos, no entanto, dois recortes do romance publicado em língua inglesa pela primeira vez em 1818, por Mary Shelley. Os recortes, porém, são de uma versão em língua portuguesa do livro, publicado pela Publifolha em 1998, cuja tradução é de Éverton Ralph. Tão lido e estudado até os nossos dias, o romance escrito por uma mulher representa à época uma reflexão sobre a condição humana, questionando talvez as certezas das ciências em detrimento da outrora figura onipotente divina. A autora, que constituía também minoria na literatura da época, teve seu romance publicado primeiramente sem sua autoria. O contexto sobre a subjugação (seja em relação ao homem, seja em relação à natureza) pode ser resignificado à luz da contemporaneidade quando as tecnologias são trazidas para compor o homem ciborgue, atribuindo-lhe certa onipotência em relação à natureza, como discutiremos na análise a seguir.

Os dois últimos recortes foram trazidos do clássico filme *Blade Runner* (1998), da primeira versão lançada no cinema em 1982, com roteiro de Hampton Fancher e David Peoples e direção de Ridley Scott. A versão utilizada para essa análise foi a adaptada ao formato de vídeo e refere-se à aprovada pelo estúdio (Warner Bros.), em desacordo com a versão preferida pelo diretor, a qual foi lançada posteriormente (1992). Dessa obra cinematográfica, trouxemos dois excertos em versão traduzida (a utilizada oficialmente pelo filme), que fazem parte de duas cenas que acontecem em sequência, já na parte final da obra. Embora entendamos a impossibilidade de o cinema ser analisado sem a referência aos elementos não verbais, como imagem e som, optamos por trazer a materialidade linguística acompanhada da descrição de alguns aspectos mais relevantes do conjunto cinematográfico para compor a análise discursiva, focando-nos na produção de sentido via materialidade linguística.

Metodologicamente, fazemos o uso da Análise do Discurso como dispositivo analítico, baseando-nos numa visão de língua que articula a estrutura linguística à história, constituindo-a como discurso, pelo viés teórico de Pêcheux (1997), ou seja, a língua é uma estrutura que permite ao sujeito se dizer – e, portanto, ser sujeito – a partir de um contexto histórico social, assumindo posições que ocupa na ordem do discurso e que estão articuladas às suas formações sociais e ideológicas.

Pela análise da materialidade linguística, condicionada pelo contexto de produção, compartilharemos alguns efeitos de sentido que emergem dos recortes discursivos, especificamente sobre as representações desse outro (não-humano) nessas narrativas. Tais representações levam a refletir sobre como o imaginário do não humano tem se constituído ao longo da história, em dois casos especificamente marcados pelas obras consideradas, imprimindo, assim, marcas na memória coletiva e individual – que definimos como memória discursiva – a partir da construção de arquivos que vão sendo “revisitados” e reinterpretados à luz de novas condições de produção que se dão ao longo do tempo. Para Deleuze e Guattari (1995, p.25-26), no entanto, a memória longa – diferente da curta, que trabalha em descontinuidade e pela ruptura, caracterizando-se pela multiplicidade – é aquela que nos impregna com as estratificações – familiares, sociais e culturais

–, as quais agem como processos de “decalque” (repetição) nos processos de subjetivação.

Para empreender a análise, tomamos ainda como suporte para compor categorias de análise a proposta teórica de Cohen (2000) sobre a construção da figura do monstro, elaborada a partir de sete teses descritas em seu artigo publicado no livro *Pedagogia dos monstros*. Por sua complexidade, tomamos aqui as teses como categorias prévias de análise, entendendo que circunscrevem representações associadas a esse outro que aparece nas obras como monstruoso, já que este não é tomado pelo sujeito como parte de si, mas como o abjeto em sua diferença em relação ao humano. No entanto, como afirma o autor, é pelo olhar do outro que nos vemos, somos representados e nos constituímos enquanto sujeito. Isso nos permite concluir que, por mais abjeto que o encaremos, esse outro não é um externo em nossa formação subjetiva. O outro, monstro, também está em cada um de nós.

Trazemos, resumidamente, as categorias que elegemos a partir das teses desenvolvidas pelo autor (COHEN, 2000), com as quais dialogaremos na análise. Elas tentam definir algumas designações e características estabelecidas pelo humano para o monstro, de modo a defini-lo, a classificá-lo, a formatá-lo, por mais que faltem categorias de agrupamento, pelo fato de tomarmos os sistemas simbólicos binários como padrão. Assim, Cohen (2000, p.26-55) apresenta um conjunto de proposições que estão articuladas às representações do monstro nas narrativas humanas, que são:

1. a construção do corpo monstruoso é sempre cultural;
2. o monstro tem o poder de fugir, desaparecendo de um lugar para aparecer em outro;
3. dentro de um mundo organizado em classificações binárias, o monstro representa a falha no enquadramento de categorias pré-definidas e do próprio pensamento logocêntrico baseado em dicotomias e juízos de valor que se opõem, ocupando um espaço de exceção;
4. como o monstro habita os espaços da diferença, nubla as fronteiras entre o dentro e o fora, indo além dos limites estabelecidos.
5. uma vez que o monstro se encontra em um “entre-lugar”, ele é que determina onde os corpos privados podem se movimentar nos espaços sociais, sendo um profundo conhecedor do desejo humano;
6. o medo que o monstro inspira pode ser relacionado ao “objeto a” (objeto de desejo) descrito na psicanálise, pois atrai e impulsiona nossa curiosidade, mas não se deixa apreender em sistemas de significação;
7. o monstro está situado no limiar do “tornar-se” outro, já que, por ser livre, é capaz de conhecer mais o próprio humano, suas limitações e aspirações, levando-nos a questionar as representações fixadas de mundo e de nós mesmos, do estranho e do familiar, de si e do outro.

É partir da interpretação dessas teses, em articulação com as regularidades discursivas que caracterizam as representações do outro monstruoso, que vamos olhar para o material discursivo, buscando as representações do não humano e pontuando os modos de agenciamento dessas com a formação das subjetividades.

4. GESTOS DE INTERPRETAÇÃO SOBRE O MATERIAL DE ANÁLISE

Passaremos a discutir os resultados de análise de dois recortes selecionados do romance *Frankenstein* (1998) de Mary Shelley (publicado pela primeira vez anonimamente em 1818), a partir da tradução de Éverton Ralph para o português, na edição utilizada. Isso implica que tomamos uma tradução contemporânea do romance, a qual já indicia uma ressignificação do tempo e espaço discursivo a ser considerada na produção de sentidos.

Recorte 1

Dr. Frankenstein: Eu trabalhara duramente durante dois anos para infundir vida a um corpo inanimado. Para tanto sacrificara o repouso e expusera a saúde. Eis que, terminada a escultura viva, esvaía-se a beleza que eu sonhara, e eu tinha diante dos meus olhos um ser que me enchia de terror e repulsa. [...] Ninguém poderia suportar o horror do seu semblante [...] Quando o contemplara, antes de inocular-lhe o sopro vital, já era feio. Mas agora com os nervos e músculos capazes de movimento, converteu-se em algo que nem mesmo no inferno dantesco se poderia conceber (SHELLEY, 1998, p.53-54).

Nesse primeiro recorte, o monstro é descrito pelo seu criador a partir das representações que ele faz do monstro. O cientista não atribui a ele sequer um nome próprio, já que o monstro (ser que me enchia de terror e repulsa) escapa da natureza humana. Tal criação é descrita como uma “escultura viva”, ou seja, um produto humano artístico, ainda que seja qualificada com o adjetivo “viva”. Aqui fazemos a menção a um discurso que atravessa a memória discursiva: o discurso religioso, em que o narrador se insere. Quem haveria de dar vida a alguém, senão Deus? Portanto, se o artista, o criador do monstro, é aquele que lhe inocula o “sopro vital”, parece haver aí uma comparação do criador (cientista) ao Deus cristão, numa referência ao Gênesis 2:7: “Então o SENHOR modelou o ser humano do pó da terra, feito argila, e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente” (BIBLIA ONLINE, s/d, capítulo 2, versículo 7). No mito bíblico, é o criador que, como um artista, modela o homem e sopra vida em suas narinas. Nesse caso, o cientista inocula a vida, mas o que produz — já que não é o criador divino, mas ousa por esse gesto sê-lo — é um ser monstruoso que causa repulsa. Ou seja, o homem não reconhece a si mesmo em sua criação, nesse outro que constrói, ignorando quaisquer semelhanças.

Assim, o médico é capaz de oferecer ao monstro criado algo que parecia ser da alçada exclusiva do divino e, por isso, a escultura viva “esvai-se da beleza”, já que é uma criação que simula a criação divina, mas é de fato produzida pelo humano. Se, primeiramente, o homem-criador é elevado à figura divina, rapidamente cai por terra essa sua “soberba”, pois sua obra — como é retratada por ele mesmo — enche-lhe de “terror e repulsa”.

Dá-se aqui um contraste entre a “beleza” que o homem sonhara em construir e que pensara estar a seu alcance e a monstruosidade que produziu, na ousadia de querer ser o “Criador”. Dessa forma, o discurso religioso permeia a narrativa, que parece contrastar o homem temente a Deus da Idade Média e o homem sábio e racional da modernidade, o qual faz uso da ciência para domar a natureza e transformar uma coisa inanimada em um ser com vida. É como se o cientista brincasse de Deus e isso trouxesse sérias consequências, o que de fato acontece no decorrer da narrativa.

Se pensarmos na figura do monstro criado, ele parece ser uma junção de partes humanas, a qual, no entanto, não é harmônica em aparência e em funcionamento (já que os pedaços antes mortos que compõem seu corpo fragmentado constituem o que poderíamos chamar de “mecanismo”, não um organismo humano). Esse ser está condenado à errância, à obsolescência ou descarte, por ser “defeituoso”, imperfeito, ou “um duplo sem alma”, para trazer o monstruoso de Freud (1996) à baila.

É preciso que façamos uma observação em relação ao narrador. Se na primeira parte do romance é o criador que narra, na segunda parte é o ser criado que toma a voz da narrativa, implicando um olhar de que a criatura parece tomar consciência de si, exigindo um reconhecimento de que é alguém. Afinal, fala, tem sentimentos humanos e questiona sua natureza. No recorte a seguir trazemos a descrição que o monstro faz de si, fazendo emergir algumas dessas imagens:

Recorte 2

Monstro: [...] [eu] era dotado de um físico hediondo e repelente. Eu nem sequer era da mesma natureza que o homem. [...] Minha estatura excedia e muito a do homem normal. Olhando e perscrutando pelas redondezas, não vi nem ouvi alguém que se assemelhasse. Então eu era um monstro, uma nódoa na terra, da qual todos os homens fugiam e a quem ninguém queria reconhecer por seu igual! [...] Quem eu era? O que eu era? A pergunta voltava constantemente ao meu espírito, sempre sem resposta. (SHELLEY, 1998, p. 114-116.)

Nesse excerto, o monstro é despertado por uma consciência que vai se construindo sobre si: a ação de pensar, por exemplo, que implica uma existência – algo que nos remete à filosofia cartesiana do “penso, logo sou”. Observamos no recorte que o monstro busca na imagem do homem parâmetros para se reconhecer como humano, porém não há identificação possível, mediante suas formas “hediondas” e “repelentes”. Se o homem é seu parâmetro de identificação, o que o monstro encarna é a pura diferença, trazida por Cohen (2000) na tese 4. Ele quer pertencer a um grupo, a uma comunidade de iguais, e é esta negação ilusória de identidade que lhe causa revolta e, ao mesmo tempo, a repulsa do outro (humano), pois ele é um pária na sociedade.

Temos, em seu dizer, os questionamentos que fundam a ontologia do homem racionalista: a pergunta fundamental de quem se é ou, em seu caso, “do que” se é, já que não há imagem especular com o humano, a referência que tem sobre “origem”. O monstro do Dr. Frankenstein representa o “abjeto” da tese 7 de Cohen (2000), que questiona a sua criação (monstruosa) pelo homem. Fazemos aqui uma analogia do cientista com o homem moderno, uma vez que o primeiro poderia representar o homem que ingressa nas luzes e se vê no dilema de conhecer e

desenvolver as tecnologias para seu próprio benefício, mas que, ao mesmo tempo, questiona a ousadia de desafiar os “mistérios” tidos como secretos e divinos da vida (homem medieval), o que traz à luz a discussão da ética, outra indagação que se coloca ao homem em relação ao pós-humano.

O corpo do monstro, sua porta de visibilidade para o mundo, é irregular, fora do que é comum (minha estatura excedia e muito a do homem normal), ou seja, ele gostaria de habitar a normalidade, por buscar espelhamento com o homem, seu criador, o que não é possível. No entanto, o monstro tem percepções humanas - “vê” e “ouve”, o que nos remete ao que Freud (1996) chamou de estranho familiar, pois o estranho – representado pelo monstro – nos habita e conosco compartilha um (des)conhecimento de si, ainda que não admitamos isso conscientemente. Ele revela o próprio desamparo e desconforto humano de nossa existência, os questionamentos de nossa origem. Assim, é este “estranho-familiar” que nos amedronta e, ao mesmo tempo, nos seduz, pois é aquele que rompe com as classificações e com os limites impostos pelo próprio homem, como afirma Cohen (2000) em suas teses sobre o monstruoso.

Podemos inferir que o homem se impõe fronteiras invisíveis em nome de uma governamentalidade (FOUCAULT, 2001) de si e do outro, marcando seu corpo como uma cápsula individualizada e disciplinada, mas habita-lhe um desejo inconsciente – representado pelo que é diferente – de sair desse invólucro que o limita, invejando de certa forma o monstro e a liberdade que lhe pode ser conferida, caso ele opte por romper com as amarras humanas.

Se, no romance, o médico cientista é “punido” por meio de sua criação (o monstro o persegue, destrói aqueles que o médico ama), por querer transpassar fronteiras que não lhe seriam “permitidas”, o monstro do doutor Frankenstein, por outro lado, só deseja entrar na normalidade humana, em suas “amarras sociais”, transformando-se em sujeito a partir do reconhecimento da filiação ao pai simbólico (o médico), o que não ocorre, tornando-o um ser errante e dessubjetivado, já que a ele não é reconhecido o sentimento de pertença à raça humana.

Guimarães e Araújo (2018, p.75-76) definem que a construção de um monstro implica algumas pré-condições e concordamos que isso faça com que o monstro se torne de fato “monstruoso”, ou seja, aja como o humano espera da conduta de um monstro. Primeiro, ele não é nomeado, portanto, não há a designação de um nome próprio a que ele precise responder. Esse fato lhe dá também a sensação de não pertença espaço-temporal e, portanto, de ser a-histórico. Não se sabendo como referir-se àquele ser de exceção, que não se enquadra aos padrões duais utilizados para nomear e qualificar, são atribuídas a ele qualidades de um ser que não merece ter vida, transformando-o em um objeto e forcluindo-lhe a possibilidade de ser sujeito.

A maioria dessas características podem ser conferidas ao androide do filme *Blade Runner*, com a curiosidade de que ele tem nome e, portanto, confunde-se, muitas vezes, com o humano. Isso lhe dá mais poder de atravessar fronteiras. Passemos, então, para o primeiro recorte do filme. Uma vez que aqui trazemos um recorte em que imagem e texto se articulam, é preciso descrever o contexto da cena da qual retiramos o excerto a seguir, ainda que os efeitos de sentido se constituam na relação entre ambos. Embora seja um filme muito conhecido, é preciso situar o leitor em relação ao contexto do filme: a caça ao grupo de

androides rebeldes e extremamente evoluídos pelo fato de se aproximarem demais das características humanas – ao ponto de serem confundidos em muitos aspectos – e que não aceitam o término de seu funcionamento programado: eles desejam continuar “vivendo”.

Trata-se de uma das cenas finais do filme, que se passa no topo de um prédio. Nela, se dá o embate entre o último androide vivo daquele “modelo” (Roy Batty), em seus derradeiros momentos de funcionamento (já que é uma máquina programada para viver por um tempo definido e seu tempo se esgota), e o caçador de androides (Deckard). É uma cena longa, de poucas palavras, com apenas um monólogo do androide dirigindo-se a Deckard, na versão que aqui trazemos do filme.

Recorte 3

Roy Batty , o androide [encarando Deckard, que se segura numa viga da cobertura externa do prédio, com o corpo pendurado em sua borda, amedrontado, esperando o golpe fatal do inimigo androide, quando já está sem forças para resistir à longa luta que travam]: Que grande experiência é viver com medo, não é? [pausa] Isso é ser um escravo! [Deckard não suporta o próprio corpo em apenas uma das mãos e se solta – a outra mão está gravemente ferida com a fratura de um dos dedos, causada pelo androide. Este, no entanto, o alcança a tempo e o segura pela mão, colocando-o a salvo na cobertura do prédio, o que demonstra ainda uma força sobrehumana do androide – também ferido em uma das mãos – ao segurar e erguer um homem adulto.] Eu vi coisas que vocês, humanos, não poderiam acreditar: naves sendo atacadas sob os ombros de Orion; eu vi os raios C brilharem no escuro, perto do Portal de Tannhauser. Todos esses momentos serão perdidos no tempo como lágrimas na chuva! [pausa] Hora de morrer! [solta uma pomba branca que havia apanhado do chão e cai inerte, já sem “vida”]

Tradução do trecho de Blade Runner, versão 1998: 1h44min55s – 1h47min20s.

Analisando a materialidade linguística do trecho na versão em língua portuguesa, podemos perceber que na expressão usada pelo androide “viver com medo” (to live in fear) é o modo como ele experiencia sua própria “vida”, conceito que está baseado na dialética humana de viver e fugir da morte, porque é o que ele também busca na história. Nessa relação dual, o androide se coloca na posição de “escravo” (perseguido) em relação a seu perseguidor, o homem, seu “senhor” (Isso é ser um escravo!/ That’s what it is to be a slave!), pois o humano o constrói para viver por um certo tempo, para assumir as atividades mais desprezíveis (como a guerra, por exemplo) tendo, dessa forma, o controle sobre sua longevidade.

Ao viver subjugado aos desmandos do homem – que tem, inclusive, a autoridade de interromper seu funcionamento –, o androide se insere nessa dialética do medo, em que vive sendo perseguido por aquele e foge para não “morrer” (parar de existir). Essa relação, no embate final da cena relatada, inverte-se, fazendo o escravo tomar a posição daquele que tem o poder da vida do outro (humano). Essa mudança na aparente ordem natural das coisas se aplica igualmente aos elementos homem/máquina. A máquina (androide, criação humana) subjuga o homem (seu criador), fazendo-o padecer com os sofrimentos do corpo (algo que é próprio à natureza humana) e experienciar os limites impostos por seu corpo-organismo, alguns dos quais o replicante (androide) não

tem; embora, por outro lado, tenha uma data de expiração tão certa como indica a oração infinitiva: “tempo de morrer” (time to die). No entanto, ainda que o homem não saiba quando vai morrer, ele certamente o fará, e esse acontecimento o torna também dependente do destino, indício da impotência humana, da mesma forma que o replicante tem o final de sua “vida” programado pelo humano. Nesse momento, o androide transfere a “escravidão do medo” ao seu “senhor”, que se encontra acuado e em desamparo.

No entanto, em um aparente paradoxo – já que o androide busca escapar do homem que o persegue para, justamente, “viver” mais e conquistar sua “liberdade” (que aparece atrelada ao desejo humano) –, no momento em que ele poderia ir ao encontro desse intento, matando o homem que o impedia de desfrutar a liberdade de “viver” mais, ocorre ao androide algo que se assemelha ao comportamento de uma ética humana em relação à sobrevivência: ele o poupa da morte, ato que sugere, talvez, que a vida seria um valor maior, o qual estaria acima do bem ou do mal, o que nos leva à tese 3 de Cohen (2000). Nela o autor nos assevera que o monstruoso desafia as dicotomias do pensamento logocêntrico, construído em polaridades, entre o certo e o errado. Há uma perplexidade por parte do humano em entender a decisão do androide – que lhe poupa a vida. Isso parece ser um indício de que o androide conhece as bases do desejo humano, ao qual Cohen se refere em pelo menos três das suas teses (5, 6 e 7), as quais indicam que o monstruoso, nesse caso, o androide, conhece as aspirações humanas, sendo a de preservar a vida a maior delas (esse efeito de sentido também emerge no monólogo do qual trataremos parte no recorte a seguir).

Voltando-nos à materialidade linguística da segunda parte do recorte, na cena dos momentos finais de “vida” do androide, focamos no dizer do replicante pouco antes de sua “morte” ou do fim de seu funcionamento: “eu vi coisas que vocês, humanos, não acreditariam” (I’ve seen things you people wouldn’t believe). Se, por um lado, os androides foram construídos para servirem aos homens nas atividades mais braçais e “abjetais”, como a guerra e a produção de mortes (naves sendo atacadas sob os ombros de Orion/ attack ships on fire off the shoulder of Orion), Roy luta para continuar funcionando. No entanto, por serem máquinas, os androides estavam fadados a serem substituídos, descartados, antes de se tornarem obsoletos, defeituosos ou desobedientes, já que tais androides tinham a capacidade de aprender e conheciam os limites humanos, suas fragilidades e seus desejos. Dessa forma, eles eram eliminados para não virem a ser, como seus senhores humanos, “máquinas desejantes” (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Pelas palavras do androide, é possível que o humano construa uma memória daquilo que não viveu ou viu (Eu vi coisas .../I’ve seen...; I watched...) e o verbo de percepção (ver) sugere experiências do replicante que são narradas e transmitidas ao humano. Porém, tais experiências, como ele diz, estão fadadas a “desaparecer” com a extinção dele (do androide), mesmo porque o que o androide vi(ve)u não é da ordem da possibilidade do humano, já que, nas suas limitações, jamais poderia ter experienciado: “Eu vi coisas que vocês, humanos, não acreditariam” (I’ve seen things you people wouldn’t believe!). Resta-nos ainda a pergunta: os humanos não acreditariam por que é algo a que eles não poderiam ter acesso, a não ser pela memória (que está em posse do androide) ou por que, de fato, não pertence à “natureza humana”, já que o monstro habita os portões da diferença, como se refere Cohen (2000) nas teses 4 e 5? Ou seria, ainda, esse espaço o entre-lugar que Bhabha (2011) descreve como aquele que a linguagem, constituída de um sistema

simbólico binário, não consegue representar, um espaço de cesura da linguagem, que nos põe face ao Real, ao impossível e à impotência?

Esse efeito de sentido remete a um outro gesto interpretativo: será que os olhos desse outro, o androide, são os que veem o mundo de fora, que vão além dos limites da capacidade humana? Suas palavras (todos esses momentos serão perdidos no tempo como lágrimas na chuva!) não deixam de ser uma apreensão poética na narrativa do androide de que os arquivos de memória que possui serão parte da humanidade, numa analogia aos vastos arquivos que nos constituem na atualidade. Essa questão nos remete a outra tese de Cohen (2000): a de que os monstros regem o código do desejo humano, por terem sido criados pelo homem e conhecerem aquilo que os move (tese 5). Não nos esqueçamos, porém, que o homem, em seu controle em relação à máquina androide, poderia obter os arquivos da memória (digital) do replicante, mas isso não lhe garantiria ter vivido tais experiências inscritas na memória-máquina.

Na narrativa do androide, ainda, as lágrimas parecem fazer borda, limite, com a natureza externa, pois chove no momento da cena, conectando imaginariamente as lágrimas do androide à chuva, constituindo, assim, uma montagem, um agenciamento, entre as lágrimas que extrapolam os limites do corpo do androide e as gotas da chuva, anunciando um devir máquina-natureza (GUATTARI, 1997). As lágrimas que, paradoxalmente, representam afecções tipicamente humanas (relacionadas às emoções), tornam também o replicante um ser híbrido (LATOURE, 1994), pois integra em sua imagem os valores da natureza e da cultura. Dessa forma, constitui-se, numa imagem ainda mais amplificada, o devir máquina-homem-natureza.

Se o androide parece conhecer o desejo humano em suas peculiaridades afetivas e culturais, isso o faz habitar no espaço do “entre” (homem, máquina, natureza, afecto). Essa ideia retoma a tese 7 (COHEN, 2000) que diz respeito à possibilidade do monstro-androide se fazer um outro e embaralhar as representações culturais construídas pelo humano. Dessa forma, a máquina-androide – primeiramente posta como imitação autômata da máquina humana – extrapola seus limites e se abre para a diferença (tese 4), porque incorpora o que está além dos limites humanos, adiando, assim, o fechamento das cadeias de significação (DERRIDA, 1991) e questionando as polarizações do que seria humano ou máquina, natureza ou cultura.

Passemos, então, para o segundo recorte, que é a sequência discursiva da cena anterior (quando Deckard está ferido, porém a salvo, na cobertura do prédio, observando os últimos momentos de “vida” do androide, a qual chega ao fim). Sua voz aparece então em off:

Recorte 4

Deckard, o caçador de andróides: Eu não sei por que ele salvou a minha vida. Talvez, naqueles momentos finais, ele amasse a vida mais do que tivesse algum dia amado. Não somente a vida dele. A vida de qualquer um. A minha vida. Tudo o que ele desejava eram as mesmas respostas que todos nós desejamos: de onde eu vim? Para onde vou? Quanto tempo eu tenho? Tudo o que eu pude fazer foi ficar sentado ali e vê-lo morrer.

Tradução do trecho de Blade Runner, versão 1998: 1h47min30s – 1h48min05s.

Deckard, que se colocara em oposição ao androide até aquele momento no embate mortal que se travara entre ambos, faz um movimento de identificação com o androide (tudo o que ele desejava eram as mesmas respostas que todos nós desejamos/ All he'd wanted were the same answers the rest of us want), sugerindo que a máquina desejava apenas viver e conhecer as respostas que todos humanos perseguem (de onde eu vim? Para onde vou? Quanto tempo eu tenho?/ where do I come from? Where am I going? How long have I got?). O caçador de androides é assolado pelas mesmas questões que, de fato, colocam-nos a todos em posição de fragilidade – pois não há saber que responda a esses questionamentos ou permita acessar essas “informações”. Isso nos leva a perguntar: que diferença há entre os dois (máquina e humano, nesse caso), se ambos se apegam à “vida”, fogem do desaparecimento iminente e indelével e estão cercados pelas indagações que afligem a humanidade desde seu surgimento, colocando o homem a par da consciência de seu desamparo constitutivo? Não seria o replicante uma réplica, um duplo (FREUD, 1996) do homem e de sua condição de desamparo?

Nesse aspecto, a tese 7 de Cohen (2000) nos parece conclusiva, pois se põe a questionar as representações que o humano faz de si e do outro (aquele no qual não se quer reconhecer e, por isso, o coloca como abjeto), colocando esse último numa posição forçada de “fora” na sua subjetividade. Assim, o monstruoso seria tão fascinante porque ele, curiosamente, constitui-nos como a dobra de um dentro, que é recalcado, expulso, de forma a se tornar um fora, não permitindo que tenhamos consciência dessa cesura. Aquilo que se põe como diferente nos causa medo, pois implica no reconhecimento da alteridade como parte de nós mesmos, a qual não queremos aceitar. O diferente, assim, representa uma ameaça a nossa ilusória uni(cidade), inteireza e onipotência. O monstruoso constitui um duplo de nós mesmos!

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma constante tensão entre o desejo (inconsciente, incoerente, desafiador) que habita o sujeito e as demandas da sociedade, que o tornam resiliente, disciplinado e conciliador. Daí Donald (2000, p.64) enfatizar que as “fronteiras” entre o que é considerado normal ou monstruoso não são estáveis ou demarcadas facilmente, o que leva o sujeito a afastar o lado que desconhece de si, projetando-o como “monstruoso”, seja ele o monstro moralizante de Frankenstein ou o ciborgue ético de Blade Runner.

O homem, em sua fragilidade, busca afugentar o que nele – ou em seu duplo – lhe é inexplicável, “abjeto”, projetando-o como um externo, um “estrangeiro”, um monstro, para manter a ilusão de uma unidade de si, capaz de controlar o outro (de natureza diversa), em qualquer relação. O desconhecido é execrado, perseguido, rejeitado pelo sujeito, mas a “diferença em potência” que ele representa exerce atração sobre o humano, talvez por representar uma liberdade que o sujeito não tem e vê imaginariamente materializada nesse outro.

Em relação aos não humanos apresentados nas narrativas, que nos remetem à teoria pós-humana brevemente descrita, entendemos que são o resultado de uma construção cultural, condicionada pelo momento histórico social em que tais criações emergem: num momento de transição entre a hegemonia de um discurso religioso e o surgimento do discurso das ciências com a modernidade

(Frankenstein) ou no momento em que predomina o discurso da evolução tecnológica no embate com uma existência ética. A “anormalidade” desse outro, em qualquer uma das versões, causa pavor, pois ela pode indicar uma “superação” do não humano em alguma instância. Assim, o “não humano” representado nesses recortes vive na marginalidade e, portanto, está fora de qualquer ordem do discurso: é um pária, que não encontra lugar para se dizer como sujeito, que é objetificado para ser forcluído da sociedade que o cria.

Por outro lado, é isso que motiva a cobiça humana: a liberdade que esse outro pode representar, já que não se assujeita, não precisa seguir regras, indicando a possibilidade de viver a independência que o homem não possui, porque se autorregula para viver socialmente.

No entanto, notamos, ironicamente, nos recortes selecionados, que os não humanos apresentados nas narrativas construídas pelo homem buscam exatamente o que lhes falta: a humanidade representada pelas fraquezas e limites humanos, porque o “monstro” quer estabelecer vínculos sociais e afetivos nem que isso lhe custe a inevitável morte, que é o que caracteriza a finitude humana. Ele deseja um “pai”, um laço com o simbólico, que lhe imponha limites, e um corpo que o torne uno, indivíduo (que não se divide) e, conseqüentemente, perecível. Ele quer ser humano e, portanto, mortal. Assim, os “monstros-ciborgues” parecem habitar o intervalo entre o momento da criação e o da inserção social, a qual nunca acontecerá, já que eles são a diferença de Derrida (2002), a promessa do eterno adiamento, o “entre-lugares” de Bhabha (2011), que exige uma negociação.

Ainda que sejam uma pequena amostra, os recortes aqui trazidos sugerem que na literatura, no cinema, enfim, nas manifestações estético-culturais (das quais aqui trouxemos alguns exemplos), o homem pode expor seus medos em relação ao que lhe é humano, por meio do não humano. Assim, ele parece compartilhar sua fragilidade, seu desamparo, sua finitude em relação àquilo que não consegue ter controle em sua existência. O replicante ou o monstro, dessa forma, representariam uma forma de expressão desses sentimentos, pois são a representação da alteridade, da diferença e do limiar, que escapam à compreensão humana. A existência do monstro, ou melhor, a criação humana da representação de monstro, revela-nos que a subjetividade não é um lugar seguro e estável que o homem habita. Os traços de destruição, de não-civilidade, de incompreensão deixados pelos monstros indiciam isso. Assim, o abjeto, segundo Kristeva (1982), beira o sublime, pois há a subversão dos limites, das fronteiras simbólicas criadas pelo próprio homem. A normalidade é ameaçada pelo diferente que “incorpora” tudo aquilo que a nossa sociedade reprime e oprime (por exemplo, a sexualidade feminina, o proletariado, a cultura marginal, as expressões diversas de gênero): o medo é o preço que se paga para manter o corpo social disciplinar e disciplinado; o medo de ser um outro e com um outro.

O monstro de Frankenstein ou o androide Roy de Blade Runner parecem se revoltar. Mas contra quem ou o quê? Seus criadores? Parece-nos que sua revolta é contra a não possibilidade de ser homem, portanto, o desejo de ser mortal, com todas as suas fraquezas e fragilidades. Se pensarmos assim, talvez o “desejo” de ser humano desses seres que povoam nossa imaginação seja de fato uma demanda do próprio homem, criador desses seres, para continuar a ser o centro do Universo. Tais narrativas sugerem que não se trata de uma busca pelo humano para ultrapassar uma barreira simbólica por ele construída, mas, paradoxalmente, de fazer um movimento de “retorno”, de nostalgia, para continuar a ocupar aquele

pseudolugar seguro, em que o sujeito humano se faz uno e central no Universo, espaço esse que o homem moderno sempre fantasiou.

Por essas narrativas parece então haver um discurso mais de resistência do que aceitação por parte do humano de se tornar um devir-outro, em simbiose com outros sujeitos, coisas, animais, informações... Enfim, as máquinas desejanter humanas de que falam Deleuze e Guattari (1995) insistem em se estratificarem em planos de organização molares (rígidos) que as colocam no centro do universo e tornam sua existência ainda mais solitária e frágil, mediante o não reconhecimento do outro – seja ele de que natureza for. Assim, entendermo-nos como parte de uma montagem, de uma composição heterogênea entre máquinas e sujeitos outros, limita-nos a possibilidade de ser ego. Por outro lado, é só por meio desse reconhecimento na multiplicidade e fragmentação de si, que nos colocamos dispostos a dialogar com o outro e reconhecê-lo em sua diferença como parte de nós mesmos.

Representations of the monstrous in Frankenstein's and Blade Runner's narratives

ABSTRACT

This paper, which is a quantitative and interpretive study, aims to discuss some representations of the “monstrous”, which appear in arts (literature and cinema) and are connected to the “non-human”, using some discursive excerpts selected from two different artistic works: the novel Frankenstein, a landmark of Gothic literature that continues to be read and adapted in different languages, and the second one, Blade Runner, a film from the 80's, which was a pioneer in the construction of an android monster. Our study intends to analyze them in light of a discursive perspective, using also some theoretical concepts of posthuman and the “uncanny”, related to Freud's psychoanalysis. This study relates the beings that inhabit our imagination to other ways of subjectivity, which deal with different possibilities of assemblage among diverse elements, such as technologies, machines and other beings and things. We analyze the representations that emerge from the corpus selected arguing whether they confront (or not) the centrality of human beings in such possible assemblages and questioning how the imagery of the non-human (represented in the narratives analyzed by the monster in Frankenstein or the android in Blade Runner) reinforces what is different - not specular to the human - as something that is monstrous and should be obliterated from our subjectivity. Results of analysis suggest that man has created narratives in arts where he wants to be unique and central in the processes of subjectivity assemblage, not accepting to be just one component of this process with other elements of diverse nature.

KEYWORDS: Languages. Subjectivity. Representations. Monstrous.

NOTAS

¹ Utilizamos o termo montagem como sinônimo de agenciamento. Em *Mil platôs* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.50), por exemplo, o termo em francês *agencement* aparece traduzido como “agenciamento”. Em Rose (2001), porém, o termo em inglês *assemblage*, que remete ao *agencement* do francês, aparece ora traduzido como agenciamento, ora como montagem, o que nos levou a adotar ambas as possibilidades de uso no português, remetendo ao conceito teórico de agenciamento empregado por esses autores a partir dos estudos foucaultianos.

² Entendemos memória discursiva (PÊCHEUX, 1999) como o interdiscurso que marca o já-dito e, conseqüentemente, participa da constituição do sujeito. A memória discursiva é constituída por um “externo” – a marca do “real histórico” – que é marcado por contradições, espaços em que a lógica (aparente) da língua se esvai. Dessa forma, contesta-se a ideia de uma memória organizada e arquivada linearmente, pois é produto das relações de poder-saber que se dão na sociedade.

³ Como mencionado anteriormente, o filme foi baseado no romance de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, publicado em 1968.

⁴ Como realizamos a análise a partir de excertos cuja materialidade linguística se dá na língua portuguesa a partir de textos originalmente escritos em inglês, é relevante salientar que tomamos os excertos traduzidos como parte de uma recriação (tradução) do texto original, ou seja, de um texto outro que se constrói na língua portuguesa a partir daquele. Assim, partimos de uma concepção desconstrutiva de tradução (DERRIDA, 1997; 2001), que toma o texto traduzido como uma possibilidade de sobrevida ao “original”, já que garante a proliferação de sentidos em outras línguas, no caso a língua portuguesa. A tradução é, assim, uma escritura produtiva (DERRIDA, 1985) e não uma relação de equivalência entre signos que se correspondem em línguas diversas, marcando, assim, a *différance* (2002) derridiana como proposta de adiamento de um sentido único e final.

⁵ No romance, não há naturalmente essa referência às entradas de personagem ou narrador. Indicamos aqui para facilitar ao leitor esse reconhecimento de quem enuncia ali.

⁶ Optamos por trazer em forma de rubrica o nome das personagens e a descrição de alguns elementos visuais da cena.

⁷ A tradução, cuja autoria não aparece identificada na versão do DVD utilizado, refere-se ao trecho: *Quite an experience to live in fear, isn't it? [pause] That's what it is to be a slave! (...) I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time like... tears in rain. Time to die.*

⁸ Esse monólogo aparece apenas na versão primeira do filme – que foi aqui utilizada –, a qual foi lançada para o cinema em 1982, sem a aprovação do diretor. Nas versões conhecidas como *Versão do diretor* (1992) e a *Versão final do diretor* (2007), esse monólogo não aparece. A sua inserção deve-se ao fato de o estúdio achar que o filme carecia de explicações que poderiam confundir o espectador médio na compreensão do enredo. Tomamos os efeitos de sentido que emergem, portanto, a partir dessa versão, tomada em sua materialidade linguística - uma vez que, nas outras, o próprio Deckard pode ser tomado como um androide e o

estranhamento em relação à identidade de “outro-abjeto” torna-se, ainda, mais complexa, já que as dicotomias humano/androide não se configurariam dessa forma. Daí, talvez, a justificativa da divulgação da versão primeira para o grande público de modo a não provocar (ou provocar menos) identificação com esse outro abjeto.

⁹ Tradução do trecho: I don't know why he saved my life. Maybe in those last moments he loved life more than he ever had before. Not just his life. Anybody's life. My life. All he'd wanted were the same answers the rest of us want: where do I come from? Where am I going? How long have I got? All I could do was sit there and watch him die.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, Armando Rui; ARAÚJO, Alberto Filipe. Como criar um monstro. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (orgs.). O mito de Frankenstein: imaginário & educação. **Mitos da pós-modernidade**, v.1. (E-book) DOI: 10.11606/9788560944866. SP: FEUSP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/213/193/895-1?inline=1>. Acesso em: 20 ago 2019.

BHABHA, Homi. O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo (org.). O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses. **Textos seletos**. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 80-94, 2011.

BÍBLIA ONLINE. Gênesis 2:7. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 5 jan 2019.

BLADE Runner (1998). Direção: Ridley Scott. EUA: Warner Bros., 1982. 1 DVD (117 min.), widescreen, color, legendado.

COHEN, Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: Silva, T. T. da. **Pedagogia dos monstros**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: editora Perspectiva, 2002.

_____. **O monolinguismo do outro**. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **The ear of the other**. New York: Schocken Books, 1985.

DONALD, James. Liberdade bem-regulada. In: Silva, Tomas Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução e organização de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2004.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. O estranho In: **Ed. Standard Bras.**, vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 12. ed., 2015.

HAYLES, Katherine. **How we became posthuman**: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LATOUR, Bruno. **Nunca fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MEDINA, José. **Contextualizing identity**. Speaking from elsewhere. New York: Sunny, 2006.

MIAH, Andy. Posthumanism: a critical history. In: GORDIJN, Bert & CHADWICK, Ruth. **Medical enhancements & posthumanity**. New York: Routledge, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1999.

PEPPERELL, Robert. **The posthuman condition**: consciousness beyond the brain. Bristol/Portland: Intellect Books, 2003.

ROSE, Nicholas. Inventando nossos eus. In SILVA, Tomas Tadeu da. **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2010.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Ediouro/Publifolha, 1998.

SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Recebido: 11 set. 2020

Aprovado: 12 abr. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n41.13152

Como citar: ANDRADE, Eliane Righi de; AZZARI, Eliane Fernandes; AMARANTE, Maria de Fátima. *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 41 p. 100-125, jan./jun. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.utpr.edu.br/rl/>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

