

## **LENDO FILMES: A INTERSEMIOSE LITERATURA/CINEMA, E UM "CULT MOVIE"**

**IRENE FERREIRA DE SOUZA**

Prof. Departamento de Letras Germânicas (UFMG)

*A linguagem é poesia fóssil<sup>57</sup>*

*O cineasta usa códigos para fazer seu material falar ao espectador. O semiótico trabalha na direção oposta, usando as mensagens de um filme para ajudá-lo a construir os códigos que transcendem essas mensagens.<sup>58</sup>*

A primeira projeção pública de um filme ocorreu há exatos cem anos, em 1895; assim, o cinema é um fato recente da criação humana e contrastá-lo com a literatura, com seus milênios de experiências, cria problemas epistemológicos claros. A teoria do cinema é um espelho dessa condição de emergência antropológica tardia, pois é ainda incipiente, se comparada à sofisticada teoria da literatura atual.

— O título desta palestra é "Cinema e Literatura: Lendo Filmes"; busca-se aqui um excuro entre duas leituras, do texto literário e do texto fílmico em

---

<sup>57</sup> Emerson: *Ensaio*, "O Poeta," trad. José Paulo Paes (rpt. 1884; São Paulo: Cultrix, 1966).

<sup>58</sup> J. Dudley Andrew, *As Principais Teorias de Cinema: Uma Introdução*, trad. Teresa Ottoni (New York, 1976; Rio de Janeiro, 1989), p.223.

um “cult movie”, *Blade Runner*<sup>59</sup>, com o objetivo de repensar a “inocência” teórica ao se ver/ler filmes, e sugerir que decodificar filmes, lê-los criticamente, pode desvendar um sistema tão complexo e rico que suplanta o prazer de se apreender a diégesis, a estória.

Se o cinema pode ser lido, seria ele uma linguagem? Cumpre retomar os aportes de Roman Jakobson acerca da distinção entre as funções da linguagem: a função referencial, destinada à comunicação, e a função poética, “aquela que se volta para a materialidade (*signans*) dos signos em si mesmos, sendo autoreflexiva, portanto.”<sup>60</sup> Para Jakobson, a função poética visa a “pôr em evidência o carácter palpável dos signos.”<sup>61</sup> O cinema é um tipo especial de linguagem, de discurso, muito semelhante à linguagem, em sua função poética, que significa, enquanto à linguagem, em sua função poética, que significa, enquanto expressa, e emprega os signos como na caracterização jakobsoniana descrita.

Segundo Ezra Pound, a linguagem poética se caracteriza por destilar, selecionar e condensar ao máximo a expressão verbal.<sup>62</sup> O cinema japonês é um excelente exemplo desta linguagem elíptica e concentrada. Além disso, o cinema nunca é unicódico, isto é, feito de um código apenas, a despeito de um Eisenstein afirmar que esse código unívoco seria a montagem; o cinema se constitui de vários conjuntos de códigos, presentes na tela simultaneamente. “O cinema... não é escrita,” afirma o maior especialista em semiótica do cinema, Christian Metz.<sup>63</sup> Isso porque “câmera não é caneta, a tela não é a página em branco, o registro sonoro não tem nada que lhe corresponda na escrita.”<sup>64</sup> Metz propõe os termos linguagem cinematográfica e

---

<sup>59</sup> Philip K. Dick, *O Caçador de Andróides*, trad. Ruy Jungman (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989); *Blade Runner*, dir. Ridley Scott, 1991. A versão fílmica em análise neste trabalho é a “versão original”, sem cortes, lançada em 1991. Esse texto difere da primeira versão, lançada comercialmente em 1982, e se aproxima da atmosfera do livro, onde há menos esperança.

<sup>60</sup> Haroldo de Campos, “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa,” *Ideograma: Lógica. Poesia. Linguagem* (São Paulo: Cultrix, 1986), p.13.

<sup>61</sup> Conforme referência em Campos, p. 32.

<sup>62</sup> Ver Ezra Pound, *ABC of Reading* (New York: New Directions, 1960), p. 36. “Dichtung” significa poesia em alemão e “dichten = condensare”, “poetisar = condensar”, é a expressão de Basil Bunting empregada por Ezra Pound, significando o que é específico da linguagem poética.

<sup>63</sup> Christian Metz, *A Linguagem do Cinema*, trad. Marilda Pereira. (1971; São Paulo: Perspectiva, 1980), p.338. Ver capítulo 11, e em especial as páginas 317-318.

<sup>64</sup> Metz, p. 303. Ver capítulo 11, “Cinema e Escrita”. Metz está aqui claramente problematizando os textos de Marcel Pagnol, e Alexandre Astruc. Metz considera o

subcódigos; escrita: conjunto de sistemas textuais.”<sup>65</sup> Tomando-se a escrita no sentido moderno (escrita como atividade textual), então é o filme, não o cinema, que se torna o “interlocutor válido”. O cinematográfico, ensina Metz, é um conjunto de códigos, específicos do cinema, que, por essa razão, pode ser visto como *um tipo de linguagem* que não visa à comunicação. O filme, por sua vez, pode ser analisado como um sistema de signos.

Quase todos os estudiosos do discurso concordam que as palavras representam de forma inadequada. Em consequência, confia-se na maior eficácia das formas iconográficas, isto é, a imagem. O ícone é visto por alguns críticos de cinema, André Bazin e Marcel Martin por exemplo, como não-arbitrário, como uma realidade imediata; para esses críticos a realidade do cinema é quase palpável, como são os signos na conceituação jakobsoniana de linguagem poética.<sup>66</sup>

A tradução intersemiótica, ou transposição de um meio para outro, é por vezes vista, equivocadamente, como um exercício, em princípio, de fácil execução. Contudo, para se traduzir um texto verbal para o cinema, requer-se uma habilidade de concentração, própria da poesia, e de seleção, já que o cinema conota através de signos semióticos diversos, como a imagem, o movimento, o som, a cor, e de técnicas cinematográficas específicas, como montagem, enquadramento, iluminação, pontuação, angulação, planos, movimentos de câmera. A intersemiótica se preocupa com a especificidade de cada discurso; enquanto o discurso literário vem sendo intensamente analisado, há tempos, foi só a partir de Metz que a linguagem do cinema teve um estudo rigoroso em busca de sua especificidade.<sup>67</sup> O código específico, para Metz é aquele que não existe fora da estrutura do cinema, ou seja, é a combinação de materiais que produz significado, sendo, é claro, totalmente diferente de cada material tomado isoladamente. O específico do cinema é o próprio filme na tela, ensina Metz.

---

conceito barthesiano de “escrita” como mais aplicável ao cinema; ver Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953).

<sup>65</sup> Metz, p. 50.

<sup>66</sup> No polo oposto, outros críticos afirmam que a linguagem cinematográfica é tão arbitrária quanto a língua falada/escrita, por exemplo, os formalistas.

<sup>67</sup> Metz discute a especificidade da linguagem cinematográfica no seu texto *Linguagem e Cinema*. Ver também Christian Metz, *A Significação no Cinema. Essais sur la Signification au Cinéma*, trad. Jean-Claude Bernadet (1968; São Paulo: Perspectiva, 1972). Para Metz, o que é específico no cinema é a combinação de diversos códigos, que seriam: montagem acelerada, imagens em movimento, traços gráficos, material lido em “off”, discurso gravado, trilha sonora, de ruídos, e de efeitos especiais.

Escolhi para análise um texto verbal de ficção científica, não muito famoso, e sua famosíssima tradução intersemiótica para o cinema, concentrando-me na transcodificação da linguagem literária no filme, e na transposição desses sistemas de significação, enfim, no contraste dos discursos fílmico e literário.

Segundo Seymour Chatman, qualquer narrativa apresenta dois níveis temporais, o eixo ou nível do tempo da estória, e aquele do tempo do discurso (isto é, o tempo da ação da narrativa propriamente dita, e o tempo da escrita).<sup>68</sup> É tal estruturação que permite que se façam traduções intersemióticas.<sup>69</sup>

Apesar da fascinação do tema, a comparação e contraste entre cinema e literatura exigem grande cuidado, rigor teórico e precisão nas evidências textuais, já que a percepção das especificidades das duas linguagens é de extrema importância. O emprego da mesma metodologia indiscriminadamente para os dois sistemas pode não funcionar — e em geral não funciona.

Quando um diretor de cinema tenta reconstruir em imagens o significado de um longo texto literário, toma para si tarefa difícil, que nem sempre produz resultados positivos. O diretor de cinema, Ridley Scott, ao contrário, dirigiu um filme baseado no texto do escritor americano de ficção científica, Philip K. Dick, intitulado *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Os andróides sonham com ovelhas elétricas?); recriou o texto, e produziu um “cult movie”, *Blade Runner*. A relação entre esses dois textos é fascinante, por ser um dos raros casos em que o texto cinematográfico, parece-me, é infinitamente superior ao texto literário.

O título do texto verbal em foco, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, é denotativo e prosaico, indicando elementos específicos do enredo. A pergunta do título refere-se ao sonho de se adquirir um animal “elétrico”, que, no livro, é um dos fios condutores da narrativa. O diretor do filme, Scott, mudou o enfoque e buscou, no título do filme, *Blade Runner*, reforçar os elementos do perigo e da angústia existencial das personagens; a expressão “blade runner” é usada para os policiais caçadores de andróides; indica aquele que corre sobre o fio na navalha, advindo daí toda uma irradiação simbólica de perigo, responsabilidade, e dúvida existencial do protagonista, o

---

<sup>68</sup> Distinção feita por Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978). Esse texto é um estudo de narratologia.

<sup>69</sup> Roman Jakobson denomina tal possibilidade “tradução intersemiótica”. Ver Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1956), p. 46.

“blade runner”, Rick Deckard; esse personagem, mais claramente no livro, e mais simbolicamente no filme, demonstra dúvida e insatisfação com as soluções prontas que vêm do sistema, corporificadas em um condicionador de humores presentes em todas as casas; é possível controlar todas as respostas dos indivíduos, simplesmente discando códigos e ligando-se ao aparelho. Os andróides, ou replicantes, são máquinas criadas à imagem do homem, usadas como trabalho escravo nas colônias extra-terrestres, mas que se revoltam e iniciam um movimento de libertação; é que os engenheiros tornaram sua criação tão sofisticada, a ponto de a dicotomia criador/cópia se dissolver, e impossibilitar a distinção entre o verdadeiro e o simulacro, pois os andróides desenvolvem até a capacidade de ter emoções. A lâmina (“blade”) do título, por sua vez, reflete a imagem do aço, de dureza, e da cor prata — da lua, do princípio feminino — ou cinza, cor onipresente no texto fílmico, símbolo de neutralização, egoísmo, depressão, inércia, indiferença, humores presentes no livro mais que no filme; o aço denota, ainda, a extrema industrialização da época, do final do capitalismo tardio e, talvez, o início de um novo ciclo. O vermelho e laranja, cores ígneas, usadas para reforçar a atmosfera de desconforto, calor e opressão, surgem nas primeiras cenas, com as bombas, e sempre em montagem/conflito dentro do enquadramento da composição, com as cores frias.

No livro, Rick Deckard é um “bounty hunter”, um caçador de recompensa, que corre atrás do prêmio pela eliminação dos andróides, para comprar um animal de verdade. Existe, no texto literário, um ‘leit motif’, do animal vivo, que reflete o sonho de consumo do título do livro; depois de uma guerra mundial, que provocou grande destruição, todos desejam adquirir um animal “autêntico”, ou seja, vivo, para ter status; é que naquele momento do futuro as pessoas que ainda não seguiram o conselho das Nações Unidas, e emigraram para outras galáxias, só podem ter animais elétricos; contudo, todos se enganam, a si e aos outros, fingindo que possuem animais de carne e osso. Na verdade, a religião, ou elemento condicionador do sistema, que domina toda a sociedade, considera imoral e anti-empático não possuir um animal para cuidar. O próprio teste detector de andróides utiliza a impossibilidade dos replicantes de responder com empatia a determinados estímulos, para separá-los dos seres humanos, e eliminá-los.

O livro descreve que, dentre os animais, as corujas foram as primeiras a morrer na guerra, e depois todos os outros animais foram sucumbindo; os poucos que restaram foram levados para as colônias extra-terrestres, ou foram adquiridos por pessoas riquíssimas. Possuir um animal de carne e osso é, então, signo de poder, riqueza e habilidade de empatia. Ao contrário do filme, em que o protagonista não deseja perseguir os andróides, e tem que ser forçado por seu chefe a fazê-lo, no livro Deckard tenta de tudo para ser o escolhido para a missão. Há no livro uma cena

em que a bela andróide, Rachael Rosen, e seu “tio” Rosen, dono da fábrica de andróides quase humanos, (Nexus-6), tentam subornar o caçador de andróides com uma coruja, extremamente valiosa, que afirmam ser verdadeira, para que Deckard não lhes aplique o teste de empatia, e possa descobrir quem é, e quem não é, andróide.

No filme Blade Runner a coruja é empregada para reforçar o motivo do olhar onnipresente no livro, e conota também a habilidade de se controlar as ações, pensamentos, e emoções das pessoas com a tecnologia hightech, que tudo vê. A coruja na mitologia é ligada a Atena, uma deusa virgem, casta, que preside a sabedoria, a tecelagem, o poder bélico e a estratégia das guerras; Atena valoriza a razão e o intelecto, protegendo heróis, e tecendo fios com perfeição. Sua ave, a coruja, é sempre apresentada com os olhos proeminentes, sem brilho, muito parecidos com os de Rachael, a andróide; a coruja comanda a noite, com sua visão perspicaz e profunda.

Este motivo está presente nas primeiras cenas do filme, onde uma enorme pupila cobre a tela, e surge também no teste de empatia, que identifica os andróides através da dilatação da pupila, quando não reagem a estímulos gregários. A razão e o intelecto, regidos por Atena, é que comandam os testes de empatia, onde se descobrem os falsos humanos; mas esses seres, conseguem, por vezes, também dominar o outro polo, dionisíaco, da intuição e da emoções e criam uma ambientação de dúvida e horror nos seus perseguidores. No filme, o motivo dos animais não é tão aparente; vários animais surgem na tela, de forma elíptica, justapostos à cena, reforçando o motivo da cena inicial: há a coruja, também simbólica da morte, da noite e do frio, assim como dobraduras japonesas de animais; pássaros, símbolos da alma humana, surgem emblematicamente, até o momento epifânico da morte do andróide Roy Batty, o líder carismático. Roy é o andróide-líder, que tece considerações metafísicas acerca do medo, da morte, e do significado da existência, e se transforma em uma pomba branca, da paz, quando é morto, ou, como é correto dizer, quando é “aposentado”, por Rick Deckard. A estratégia bélica de Atena parece auxiliar ora um, ora outro dos personagens, especialmente na longa seqüência fílmica do confronto entre o policial Dackard e o andróide, Roy Batty. O motivo de alteridade dentro do texto fílmico se dilui, como no gênero ‘noir’, e não se define se o grupo dominante, representado por Deckard, ou o Outro, o andróide, tem mais ou menos empatia, signo de honra, pureza e humanidade no texto.

No livro, Rick compra uma ovelha verdadeira com o prêmio recebido pela eliminação dos últimos seis andróides que ameaçavam os derradeiros habitantes da terra; contudo, ele não tem coragem de “aposentar” a andróide Rachael. No fim da narrativa a ovelha aparece morta, e ele se culpa por não ter tido a coragem de

sacrificar/eliminar Rachael, o que teria provocado a morte do seu animal verdadeiro, inequivocamente ligado à simbologia de sacrifício.

O livro possui vários fios de narrativa, que se unem na caça e conquista final dos andróides Nexus-6; o filme enfoca um desses fios, a perseguição implacável de Rick Deckard aos andróides, e seu relacionamento quase amoroso com a andróide Rachael. Note-se que existe um fetichismo acerca dos andróides no imaginário dos humanos. O diretor omitiu vários elementos, através do processo seletivo e de concentração exigido pelo cinema, tais como: a cena em que os andróides surgem como absolutamente impossibilitados de reações empáticas, ao torturarem uma aranha viva; a diégese sobre o Mercerismo, (Wilbur Mercer é uma entidade superior arquetípica, vinda de outra galáxia, correspondente a um pensamento religioso/místico, talvez dominado pelos andróides); a presença da esposa de Deckard e sua sensação de angústia e tédio existenciais; e a estória do humano “especial” J. R., o verdadeiro símbolo de alteridade no texto, que auxilia os andróides, e é desprezado por todos, humanos e não-humanos.

Outra mudança significativa do livro para o filme é que a cidade do texto original é São Francisco, emblemática de romantismo, alegria e colorido, mas o diretor preferiu, acertadamente, utilizar Los Angeles, o modelo ideal da megalópolis futurista, apropriada à atmosfera de *high tech*, do aço, de desolação, de ar poluído, cortante e sufocante, sugerido pelo texto literário; isso se inscreve nas primeiras cenas do filme, com travellings extremos descrevendo a cidade quase sem vida; no livro há uma sensação aporética, pois ao lado da certeza de se estar ali, o protagonista chega a duvidar se ele não seria um dos andróides, pois Rachael, por exemplo, não sabe que ela é um replicante. Existe apenas a certeza da presença de seres criados em laboratórios, que ameaçam os habitantes, e a constante ameaça de contaminação pelas irradiações, se não se fizer o que ordenam os *slogans* do governo, isto é, descolonizar a terra para colonizar o espaço.

Dentre os signos semióticos empregados pelo diretor Ridley Scott atente-se para as cores sombrias, em contraste com luzes “frias”, cortantes, azuladas, e a fotografia, que reforçam os motivos descritos acima, e para a música do grego Vangelis, que pontua a ação desde a primeira tomada. Após os créditos, no que eu denomino o primeiro parágrafo, surge na tela um texto, bem ao estilo dos anos 20, resumindo vários capítulos do texto literário e introduzindo a temática principal escolhida como linha narrativa pelo diretor, isto é, a perseguição aos andróides.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> É assim que se inicia, por exemplo, O Encouraçado Potemkin, de Eisenstein.

Na verdade, no livro, as questões fundamentais do enredo estão resumidas em dois intertextos que abrem a narrativa. O primeiro é uma epígrafe do poeta W. B. Yeats onde se lê: “E ainda sonho que ele pisa o relvado, / Andando, fantasmagórico, pelo orvalho, / Pelo meu canto alegre inteiramente perfurado.” Percebe-se a visão que Deckard teria tido, ao matar o andróide Roy Batty, e sua busca posterior de um significado para a dor dos robôs e a sua própria. A segunda epígrafe, aparentemente mais obscura, refere-se a uma notícia de jornal, que trata da morte de uma tartaruga de 200 anos de idade, doada por um explorador inglês ao rei de Tonga, e tida pelo povo do lugar como seu chefe.

Naturalmente, contextualizando-se o enredo, percebe-se o paradoxo da vida tão longa para um animal, e tão curta para os replicantes. A problemática da morte, especialmente a dos andróides, que só vivem quatro anos, é importante na narrativa, assim como a busca de identidade dos seres que povoam o nosso universo, no que Yeats denomina nossa “fastasmagoria”.

Nas cenas iniciais, a câmera descreve em panorâmica e travellings, o abandono da cidade, a ausência de vida, a desolação e a poeira radioativa que tudo destrói. Movimentos bruscos da câmera introduzem primeiríssimos planos, e ‘close-ups’ de detalhes relevantes, como a temática de imagem visual, com os olhos omnipresentes na narrativa.

Jameson propões três etapas na teoria da visão no século vinte: “um momento colonial (ou sartreano), um momento burocrático (ou foucauldiano) e, finalmente, um momento pós-moderno”. É nesse momento pós-moderno em que “toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para imagem” que se passa a ação de *Blade Runner*.<sup>71</sup> Observe-se ainda o uso de elementos dos “film noir” neste texto: o policial ou detetive, Rick Deckard, que duvida de sua missão, e em quem nenhum dos lados confia totalmente, o uso expressivo da iluminação, a ambientação repleta de sombras, a atmosfera acinzentada, esfumada e opressiva dos ambientes, a quase identificação do policial com o outro lado, com o Outro, especialmente no seu relacionamento com os replicantes, Rachael e Roy Batty.<sup>72</sup> Além disso, atente-se para cenas em que chuva e piso molhado são uma constante, com muita velocidade e cenas noturnas.

---

<sup>71</sup> Jameson, p. 121.

<sup>72</sup> O *film noir*, estilo de filme policial americano dos anos 40, se caracteriza pelo uso expressivo de luz baixa, ambientes opressivos, com elementos do expressionismo alemão, onde o policial-herói é muitas vezes visto com desconfiança por todos os lados; o uso da “voice-over narration” é também característico do gênero.



Os travellings verticais e oblíquos extremos (movimento ascendente da câmera) mostram as construções abandonadas — um dado importante é o ecletismo, com uma visão pós-moderna do futuro, onde as alusões a estilos diversos compõem um visual desarmonico, heterogêneo, que reforça os motivos do texto; a composição dissonante, a cacofonia e o destaque das expressões faciais de vários grupos étnicos são reforçados pelos signos semióticos cor e luz, utilizados como reforço da heterogeneidade.

Os ângulos extremos, em plongé (câmera alta) e contre-plongé (câmera baixa) são os mais empregados, como a seqüência inicial em que o carro da polícia é visto por baixo, dando-nos a impressão de ser um inseto. A presença de orientais parece demonstrar a heterogeneidade, e aquilo que Jameson aponta como “alusões japonesas” pois, “Los Angeles parece ter migrado para o outro lado da borda do Pacífico”, no que Jameson vê como o futuro possível, numa “obsessão como o grande Outro”.<sup>73</sup>

Quanto ao gênero do filme, Jameson reflete: “Devemos pensar o espaço do “realismo sujo” como um espaço construído coletivo, no qual a oposição entre o interior e o exterior é anulada.”... “De qualquer forma, a síndrome de *Blade Runner* consiste apenas nisso, a interfusão de multidões de pessoas em um bazar de alta-tecnologia em seus múltiplos pontos nodais, tudo lacrado em um interior sem exterior, que assim intensifica o urbano anterior a ponto de tornar-se um sistema não mapeável do próprio capitalismo tardio”.<sup>74</sup>

A advertência do governo para que todos emigrem, na narrativa verbal, transforma-se no filme em propaganda de viagem, com luzes neon, nostalgia evidente dos anos cinquenta, época de certezas e definições no inconsciente coletivo do capitalismo americano. O que no livro é “emigre ou degenere! a opção é sua”, no filme parece ser um anúncio de viagem de férias, onde se anunciam as maravilhas douradas do mundo extra-terreno.

Enquanto os humanos emigram, ou sobrevivem à angústia na terra com suas máquinas de condicionamento, os replicantes têm preocupações existenciais sérias e muito desconcertantes porque, de uma certa maneira, eles são, no filme, até “mais humanos que os próprios humanos.” As questões filosóficas que o replicante Roy apresenta, ao se aproximar o momento de sua “aposentadoria”, são aquelas que nós

---

<sup>73</sup> Fredric Jameson, *Espaço e Imagem: Teorias do pPós-Moderno e Outros Ensaio*s, org. trad. Ana Lúcia Ameida Gazolla (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994), p. 196.

<sup>74</sup> Jameson, p. 196-197.

sempre nos colocamos: a arbitrariedade da duração da vida, o medo, a busca da identidade, que lhes é fornecida com um passado falso, com fotos de uma família falsa, com memórias; os replicantes também sofrem por terem que morrer e serem, enfim, esquecidos, como se nunca houvessem existido. Roy Batty diz, no filme: “Todos estes momentos ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva.”<sup>75</sup> Questões do original e da cópia, nossas, dos andróides e dos “blade runners”, aqueles que, como nós, correm sempre sobre o fio da navalha.

Cinema e literatura, as duas artes da ilusão, são sistemas que tentam reproduzir o real, como os fragmentos do palimpsesto de nossas vidas; replicantes de nossas emoções e sofrimentos, meros fragmentos estilhaçados das nossas cópias, os andróides se transformam no filme em seres míticos, parte humanos, parte andróides. As duas artes, cinema e literatura, podem conviver em harmonia, iluminar uma à outra, e mostrar novos ângulos aos nossos discursos. A palavra e a imagem são ambas criadoras. O cinema, arte da ilusão, ajuda a iluminar nossas dúvidas existenciais, como as do “blade runner”, Deckard, e do andróide, Batty, enquanto buscamos um sentido nas elipses e fissuras do texto-palavra, e do texto-imagem-som, na cor e fascinação do real/irreal do cinema. Talvez um dia possamos conviver em paz com nosso simulacros, fragmentos, andróides/blade runners.

---

<sup>75</sup> No livro, como tem sido enfatizado aqui, a relação das personagens com o mundo é muito menos complexa do que no filme; os diálogos da seqüência de enfrentamento entre Deckard e o andróide, importantíssimos para essa análise, não existem no livro.